



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere

Tesina di Laurea

*Temi e forme del soprannaturale in Michele
Mari*

Relatore
Prof. Luigi Marfé Anno Accademico 2021 / 2022

Laureando
Marta Lamon
matr.1229551 / LT

Indice

Introduzione.....	p.1
I: Modelli e ideologie di Mari.....	p.8
II: Gli strumenti critici.....	p.19
III: Racconti sul “divertente”.....	p.39
IV: Racconti seri.....	p.51
Conclusione.....	p.63
Bibliografia.....	p.67

Introduzione

Michele Mari, nato a Milano nel 1955, ha insegnato all'Università Statale di Milano, fino all'anno accademico 2019-2020, Letteratura Italiana. Ha, inoltre, collaborato con importanti quotidiani come La Repubblica, Il Corriere della Sera e Il Manifesto. Si è occupato di narrativa, poesia, teatro, fumetti, saggistica e, infine, si è cimentato nel campo delle traduzioni, sia di opere antiche (*Illiade* di Omero) sia di alcune più moderne (*La fattoria degli animali* di George Orwell o *Lo strano caso del dottor Jekyll e il signor Hyde* di Robert Luis Stevenson e molti altri¹)

Sin dalla sua infanzia ha sviluppato la passione per la letteratura, in particolare per la scrittura, che lo ha portato a comporre, a soli nove anni, il suo primo libro: *L'incubo del treno* (1964). L'esordio vero e proprio è avvenuto, tuttavia, con il romanzo *Di bestia in bestia* (Einaudi, 2013), elaborato durante il suo periodo di leva obbligatoria, a venticinque anni.

Nei suoi scritti si nota la presenza di alcuni temi più ricorrenti che, in questa breve introduzione, verranno esposti e analizzati facendo riferimento anche alle opere in cui sono inseriti.

Prima tra tutti, la questione dell'infanzia viene sviluppata nella maggior parte delle opere di Mari ed è spesso lo sfondo in cui avvengono le vicende, come in *Tu, sanguinosa infanzia* (Einaudi, 2009), una raccolta di racconti legati ai ricordi della fanciullezza dell'autore. Nel romanzo Mari inserisce vari episodi della sua vita da bambino, ognuno caratterizzato da un elemento diverso: dai giocattoli che preferiva alle copertine dei fumetti che gli incutevano timore, dagli autori prediletti alle paure sulla sessualità che segnano la fine della fanciullezza. Anche in *Leggenda privata* (Einaudi, 2017) è affrontato il tema dell'infanzia: l'autore, infatti, narra e interpreta alcune vicende familiari con gli occhi e il pensiero di un Michele Mari bimbo, come la storia personale di ogni membro della sua famiglia oppure alcuni incontri fatti da bambino in paese e a scuola². *Verderame* (Einaudi, 2007) è un altro romanzo in cui si

¹ Omero, *Illiade*; Robert Luis Stevenson, *L'isola del tesoro*; Andrew Motion, *Ritorno all'Isola del tesoro*; Jack London, *Il richiamo della foresta*; John Steinbeck, *Uomini e topi*; H.G.Wells, *La macchina del tempo*; George Orwell, *La fattoria degli animali*; Robert Luis Stevenson, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*; Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*; Stephen Crane, *Il segno rosso del coraggio*

² Esempi di questi episodi sono l'incontro con la ragazza, di cui non saprà mai il nome, che lavora alla Trattoria Bergonzi del paese e che diventerà emblema della pulsione erotica di Mari oppure l'inimicizia

parla di infanzia ma, a differenza delle due opere precedenti, non abbiamo un'analisi di questo periodo tramite aneddoti o episodi vari: qui semplicemente fa da sfondo. Infatti il protagonista è lui da bambino che cerca di aiutare Felice, il giardiniere della casa dei nonni, a ricostruire e ricordare gli eventi del passato che sta pian piano dimenticando.

Al tema dell'infanzia è strettamente connesso quello della memoria, a cui molto spesso si intrecciano delle componenti horror che creano un generale senso di angoscia: *Verderame* (Einaudi, 2007) e *Leggenda privata* (Einaudi, 2017) ne sono degli esempi concreti. In entrambe le opere domina l'elemento autobiografico, in particolare del periodo dell'infanzia, come chiarito precedentemente: in *Verderame* (Einaudi, 2007) tutta la trama ruota attorno alla figura di Felice, un anziano tuttofare della casa dei nonni materni a cui sta svanendo progressivamente la memoria. Non ricorda nulla della sua vita prima della famiglia Kropoff, i padroni precedenti, e nemmeno dei suoi genitori, motivo per cui Mari si offre di aiutarlo a tenere viva la memoria tramite delle strategie mnemotecniche. Via via ci si immerge nella lettura, tuttavia, l'intento del protagonista diventa un'indagine sempre più profonda e ossessiva sul passato di Felice, il quale, a tratti, fornisce degli indizi mai del tutto chiari. La narrazione è costellata anche di particolari inquietanti, tipici della scrittura di Mari, come il sangue rappreso nelle bottiglie di vino o la damigiana in cui erano rinchiusi centinaia di lumache rosse viscido e striscianti.

Anche in *Leggenda privata* (Einaudi, 2017), come anticipato, l'elemento autobiografico è fondamentale: Mari decide di focalizzarsi sul periodo dell'infanzia e della giovinezza, spiegando che tutti gli avvenimenti cruciali per lui sono accaduti in quella fase della sua vita e facendo riferimento ai suoi genitori e ai suoi nonni, alla vita, agli ideali e al rapporto che aveva con ciascuno di loro. In questo romanzo, inoltre, ritroviamo il motivo del soprannaturale nelle figure dei Ciechi e dei membri dell'Accademia, come il Gorgogliatore o l'Ansimante, che spiano e inducono Mari a compiere atti inquietanti, per esempio infilare la testa in un buco formatosi nel tronco cavo di un albero in giardino. Un'altra opera, tuttavia, è emblematica per quanto riguarda il tema della memoria ma priva dell'elemento autobiografico che

che Mari prova nei confronti del Pigi, un bullo, soprattutto nell'episodio in cui guarda la mutande ad una certa Noemi, la quale lavora nella stessa trattoria

caratterizzava le due precedenti: *Di bestia in bestia* (Einaudi, 2013). Nel romanzo, inizialmente, non viene fornita alcuna spiegazione riguardante i misteriosi avvenimenti in cui si imbattono i protagonisti una volta giunti al castello di Osmoc, isolato da qualsiasi forma di civiltà e nel bel mezzo di una violenta bufera di neve. Il padrone di casa cerca di tenere nascosto ciò che rivelerà solo alla fine del romanzo, ovvero la presenza di un gemello dalla forza brutale che cerca di uccidere lui e, di conseguenza, anche gli ospiti. Il compito di svelare il segreto e raccontare la verità è affidato alla memoria di Osmoc, il quale, con una lunga digressione che si protrae per vari capitoli, parte dalla loro nascita, percorre infanzia e giovinezza ed arriva al momento del trasferimento in quel luogo sperduto.

Il soprannaturale che Michele Mari realizza, tuttavia, è spesso legato anche al tema della bestialità e del doppio, come si nota nelle opere *Di bestia in bestia* (Einaudi, 2013), *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (Einaudi, 2016), *Verderame* (Einaudi, 2007) e *Leggenda Privata* (Einaudi, 2017). Partendo da *Di bestia in bestia* (Einaudi, 2013), l'elemento bestiale è incarnato dalla coppia di gemelli Osmoc e Osoc: il primo possiede un finissimo intelletto e una propensione allo studio ma manca di prestanta fisica; il secondo, al contrario, è dotato di un fisico talmente muscoloso da essere definito ferino ma non riesce ad articolare nemmeno le parole. La bestialità di Osoc si rivelerà talmente incontenibile da costringere il fratello a trasferirsi lontano dalla civiltà, in una regione sperduta della Grecia. Nonostante la lontananza, tuttavia, i due gemelli vengono trovati da tre studiosi che chiedono riparo dalla bufera di neve che infuriava all'esterno. Sarà proprio durante il soggiorno dei tre protagonisti che avverrà l'episodio di massima bestialità di Osoc: volendo avere per sé la segretaria del protagonista ma non potendo, l'uomo si infuria e cerca di uccidere tutti i personaggi, fratello compreso. Si parla di doppio anche in *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (Einaudi, 2016), romanzo in cui Mari si immagina che Leopardi, durante la luna piena, diventi un licantropo e abbia sia una natura umana sia, durante la sua trasformazione, di lupo. Quest'indole duplice non viene rivelata subito, anzi sarà solo verso la fine che il fratello, colui che narra la vicenda, ne avrà la certezza. Tutto il testo è disseminato di indizi, come il fatto che Leopardi si interessi all'astrologia, in particolare ai saggi, sia antichi sia a lui contemporanei, riguardanti la luna e il suo effetto su natura e animali, oppure che di punto in bianco abbia abbandonato la letteratura e stia scrivendo

un trattato scientifico riguardante la Luna. La duplicità riguarda anche il comportamento e la fisicità di Leopardi, più silenzioso e rigido nella maggior parte del tempo ma più irrequieto e impulsivo con l'avvicinarsi della luna piena, tanto che una volta viene sorpreso dal fratello durante un allenamento nella stalla. Proseguendo, anche in *Verderame* (Einaudi, 2007) è possibile riconoscere queste due tematiche: quella del doppio, a differenza di *Di bestia in bestia* (Einaudi, 2013) e di *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (Einaudi, 2016), è trattata in modo più sottile e inquietante, aleggia in alcune frasi sconnesse che Felice rivolge a Mari riferendosi semplicemente «all'altro». Il giardiniere parla di questo «altro» dicendo che anche Mari ne è in possesso e facendo riferimento ad una natura nascosta, che potrebbe prendere il sopravvento su quella mansueta che mantiene durante l'intera vicenda. Esposto in questo modo, da un uomo che a tratti conserva la memoria e a tratti non sa più nemmeno chi ha davanti, il tema del doppio risulta inquietante e perturbante per il lettore, il quale non riesce a coglierne il senso se non tramite varie riletture. Per quanto riguarda l'elemento della brutalità, in *Verderame* (Einaudi, 2007) è costituito principalmente da Felice. Mari lo descrive più volte col termine di mostro, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto fisico: «lo caratterizzava qualcosa di informe, così nella corpulenza perennemente insaccata nella stessa tuta bluastro come nel volto, complicato da una cicatrice che collegava il ciglio dell'occhio sinistro al ciglio del labbro, da una vasta voglia color vinaccia, e da tutti i porri il cui oggetto era bilanciato dalla cavità di ulcere vaiolose. Segnatamente sconciato era il naso, bitorzolato e spugnoso come quello di un cirrotico, e percorso da un reticolo di venuzze scure. Sgradevolmente lacrimosi aveva gli occhi, con le palpebre quasi incollate dalla resina come per una congiuntivite cronica»³. A mano a mano che il romanzo progredisce, tuttavia, lo stato di salute di Felice andrà peggiorando e le descrizioni che Mari farà di lui saranno quelle di un uomo che si sta lentamente consumando. Infine, per quanto riguarda il tema del doppio in *Leggenda Privata* (Einaudi, 2017), Mari stesso dichiara a Carlo Mazza Galanti (*Scuola di demoni*, minimum fax, 2019) «in quel libro racconto della mia doppiezza congenita, dovuta all'incontro tra due patrimoni genetici, due mondi, due caratteri completamente diversi; essendo nato da due genitori che non dovevano incontrarsi, due genitori il cui amplesso è stato mostruoso, io stesso per

³ Michele Mari, *Verderame*, Einaudi, Torino, 2007, cit., p.3-4

definizione sono mostro»⁴. Dunque, grazie al confronto di queste quattro opere è possibile notare quante sfumature diverse Mari riesca a creare per uno stesso tema, plasmandolo in base a ciò che sta dicendo e alle sensazioni che vuole suscitare.

Il soprannaturale di Mari, poi, è spesso correlato alla sessualità: considerando nuovamente *Di bestia in bestia* (Einaudi, 2013), Osmoc, concependo solo l'amore puro e platonico, addestra Osoc a giacere con la moglie al suo posto senza farsi riconoscere. Tuttavia, proprio durante una di queste notti di passione, la donna muore per l'eccessiva irruenza del gemello e la mancanza degli amplessi, ormai quotidiani, è ciò che scatena la mostruosità di Osoc e che costringe Osmoc a portarlo via. Nonostante la lontananza, come anticipato in precedenza, la brutalità dell'uomo sarà destinata a manifestarsi nuovamente, addirittura in modo più impetuoso, quando, al palazzo in cui vive, si presenteranno i due scienziati accompagnati dalla loro segretaria. La nuova presenza femminile apre, nella mente di Osoc, la possibilità di possederla fisicamente così come aveva già fatto con la moglie del gemello: quando capirà che non sarà mai possibile andrà su tutte le furie e, dopo aver distrutto gran parte del castello e cercato di uccidere tutti coloro che vi erano dentro, scapperà.

La sessualità è un tema ricorrente anche in *Leggenda privata* (Einaudi, 2017): Mari riporta il primo episodio in cui ha provato delle pulsioni di questo genere per una cameriera che lavorava nella Trattoria Bergonzi, da lui frequentata abitualmente. Racconta di non aver mai saputo il nome della giovane ma che, nella sua memoria, rimane impresso lo zoccolo che lei indossava e che diventa il suo feticcio. Quello dei feticci, infatti, è un'importante cifra stilistica di Mari ma, prima di delineare quali opere ne contengono, è necessario capire cosa si intenda con questo termine. Massimo Fusillo, nel suo saggio *Feticci* (il Mulino, 2012), scrive che «il feticcio sarebbe qualcosa che si adora ma non si dovrebbe, il sostituto simbolico di una pienezza originaria perduta per sempre, il residuo di credenze arcaiche superate»⁵. La definizione che Mari dà del feticcio nell'intervista con Carlo Mazza Galanti (*Scuola di demoni, minimum fax, 2019*) è in linea con quella fornita da Fusillo: al giornalista dichiara «forse la cosa che più mi commuove degli oggetti è che gli oggetti non cambiano, sono fedeli, non ti tradiscono, le persone invece cambiano, non le riconosci

⁴ Carlo Mazza Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, minimum fax, Roma, 2019, cit., p.58

⁵ Massimo Fusillo, *Feticci*, il Mulino, Bologna, 2012, cit., p.8

più, o se non cambiano cambia il tuo rapporto con loro. L'oggetto invece ti riporta a com'eri quando l'hai visto la prima volta»⁶, Chiarito, dunque, il motivo per cui Mari sia solito usare i feticci, è possibile analizzare le opere che ne contengono: in primo luogo *Tu, sanguinosa infanzia* (Einaudi, 2009). All'interno di questo romanzo, costituito da vari episodi dell'infanzia dell'autore, sono presenti molti oggetti che in quel periodo sono stati fondamentali, come le copertine di Urania, i giocattoli e, addirittura, alcuni canti di guerra che sua madre intonava spesso. La seconda opera in cui è riscontrabile la presenza di feticci è *Di Bestia in Bestia* (Einaudi, 2013): i libri e la biblioteca stessa, infatti, costituiscono per lui un vero e proprio tesoro e il suo lascito al mondo. Per ogni tomo che compone la sua libreria egli nutre un vero e proprio attaccamento affettivo, a tal punto che, come sua ultima volontà, chiederà al protagonista di conservare e curare ognuno di questi dopo la sua morte. In *Verderame* (Einaudi, 2007), invece, i feticci sono rappresentati dalla cantina e dal verderame stesso. Il primo è un luogo considerato infimo ma che esercita una certa attrattiva nel Mari bambino protagonista della vicenda, al cui interno troverà due elementi disgustosi e, volendo, con una certa aurea soprannaturale: una damigiana con dentro centinaia di lumache rosse che strisciano l'una sull'altra e delle bottiglie di vino che all'interno contengono del sangue rappreso. Il secondo elemento, ovvero il verderame, è ciò che incarna Felice, il giardiniere, l'unico che possa toccare e usare la sostanza azzurrognola per la disinfezione delle piante.

L'ultima opera emblematica per quanto riguarda i feticci è *Leggenda privata* (Einaudi, 2017): nel testo sono distribuiti vari oggetti che riportano l'autore al periodo in cui li ha visti o, addirittura, prodotti lui stesso. I primi sono quelli relativi alla sua famiglia: Mari menziona il pancotto, che sua madre gli preparava frequentemente e che risale al periodo successivo alla separazione dei suoi genitori; i due puzzle che, composti, ritraevano madre in uno e padre nell'altro e vari oggetti che li caratterizzavano, suggerendo il modo in cui l'autore vedeva loro a quell'età. Altri oggetti rimandano, invece, ad una realtà esterna a quella della sua famiglia, come un paio di zoccoli rossi o il gelato Mottarello. Entrambi riguardano l'ambiente della trattoria del paese: le calzature appartengono ad una ragazza che lavora lì come cameriera, per cui Mari si infatuerà; il dolce, invece, è importante perché, grazie a questo, ha conosciuto la

⁶ Carlo Mazza Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., p.48

giovinetta e continua ad essere la scusa che gli permette di tornare molte altre volte a vederla.

Risulta chiaro, dunque, che l'autore riserva ad alcuni oggetti, i cosiddetti feticci, dei ruoli chiave nelle opere per far capire concretamente ai lettori le esperienze e le emozioni che i protagonisti rivivono anche solo guardandoli.

Lo scopo dei capitoli seguenti, dunque, sarà quello di calarsi nel mondo di Michele Mari, dapprima prendendo in considerazione i modelli che lo hanno ispirato e, poi, analizzando il soprannaturale che crea nelle varie opere, anche grazie al supporto di alcune teorie utili, come quella di Francesco Orlando o Tzvetan Todorov.

I: Modelli e ideologie di Mari

Ogni autore ha dei modelli, o degli scrittori in particolare, che ha letto con piacere e da cui ha preso spunto. Mari, in un'intervista condotta da Carlo Mazza Galanti (*Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, minimum fax, 2019), rivela tutti i risvolti della sua scrittura e, rispondendo ad una delle numerose domande, illustra gli autori italiani che più sono stati rappresentativi per lui, esprimendo dal primo istante, tuttavia, la sua preferenza per i romanzi inglesi, tedeschi, francesi e americani. Dovendo delineare il suo percorso di scrittore dall'inizio fino ad oggi, discute anche della sua posizione riguardo il dibattito politico-culturale degli anni Settanta-Ottanta e spiega che «sul fronte dell'aggiornamento culturale, circa il dibattito in corso, me ne sono sempre infischiato. Per esempio, quando bisognava aver letto e schierarsi pro o contro *Scrittori e popolo* di Asor Rosa io non l'ho neanche aperto. [...] Quando è uscito *La Storia* ero al liceo e avevo diciotto-diciannove anni, quello era un libro che bisognava leggere perché ci fu un enorme dibattito sui giornali, [...] insomma era il libro di cui si parlò all'epoca. Io non lo lessi solo per il fastidio rispetto a tutto questo clamore mediatico»⁷. Dalle sue parole risulta chiaro che la lettura di un libro vada fatta per interesse e piacere, non per schierarsi o partecipare a dibattiti letterari. Spiega, inoltre, il rapporto con la corrente letteraria della Neoavanguardia, in cui si imbatte durante il suo percorso di scrittore. Riferisce a Carlo Mazza Galanti «verso la neoavanguardia ho sempre avuto un moto di fastidio, di non empatia. Mi dava fastidio la facinorosità di chi si appiccicava da sé il titolo di novissimi: pubblicate venti libri, mi veniva da dire, e poi si vedrà chi è nuovo e chi non è nuovo. [...] Mi dava fastidio quest'ansia di decretare la morte della narrativa, la morte del romanzo, la morte dell'invenzione»⁸. Anche in questo caso, come in quello del dibattito politico-culturale degli anni Settanta-Ottanta, si mantiene a distanza, cercando di evitare qualsiasi coinvolgimento.

Per quanto riguarda, invece, il rapporto con i classici, ritiene che alcuni scrittori non siano stati valutati giustamente: è il caso di Mervyn Peake, Gombrowicz, Céline e Steinbeck. Per quanto riguarda Mervyn Peake, Mari ne elogia la scrittura, specialmente

⁷ Carlo Mazza Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., p.22

⁸ Ivi, p.22-23

nella trilogia di *Gormenghast*, in cui si rivela puntuale nei dettagli. In *I demoni e la pasta sfoglia* (ilSaggiatore, 2017) dell'autore inglese Mari scrive «Peake scrive con un fortissimo senso figurativo, o meglio plastico. [...] crea un mondo che non è né buono né cattivo, ma semplicemente è diverso. Diverso e strano, come nei sogni, che impongono la propria eterodossia in virtù della loro stessa plasticità»⁹.

Riguardo a Gombrowicz, nell'intervista con Carlo Mazza Galanti, riferisce che «in Gombrowicz prevale l'elemento erotico, morboso, l'elemento delirante, destrutturante, il biascicamento, l'ecolalia»¹⁰ e specifica, ne *I demoni e la pasta sfoglia*, «non credo che una scrittura così demiurgica possa ridursi alle ragioni della satira; al contrario sono convinto che essa nasca spasticamente (e paradossalmente) dallo sforzo di analizzare e razionalizzare quanto si cela nel nostro nucleo più tenero, quanto è talmente vulnerabile da essersi di necessità fasciato di menzogne, di formule callose, di nevrotiche cortine»¹¹;

Céline, invece, è l'autore a cui Mari si ispira per scrivere *Rondini sul filo* e che descrive come «scrittore che come nessun altro ha insieme ammesso e negato il perturbante nella propria pagina, una pagina senza dimensione simbolica perché in essa tutto è sintomo. [...] In ogni caso ci troviamo di fronte a uno scrittore che come nessun altro artista ha posto la questione del manierismo in termini di abiezione, tanto che la sua sigla, i suoi proverbiali tre puntini, ci appaiono come smagliature di un tessuto [...] o qualsiasi altra cosa sia estranea alla nostra ingenua idea di salute, di benessere, di conservazione e autoconservazione»¹².

Steinbeck, infine, è considerato da Mari il maggior scrittore del Novecento negli Stati Uniti e fa riferimento soprattutto all'opera *Uomini e topi* (Bompiani, 1938), di cui scrive «è costruito come un testo teatrale, anzi quasi come un dialogo fra George e Lennie. [...] Steinbeck sposta in continuazione il punto di vista, sicché per tutto il libro, e in modo quasi insostenibile nelle ultime pagine, noi siamo contemporaneamente lo scemo ed il saggio, l'enorme proteggendo e il protettore minuto»¹³. Inoltre, aggiunge «ci sono molte pagine in cui la tensione che scaturisce da questo gioco di specchi è avvincente, altre in cui trasmette un senso di morbosità, altre in cui è a malapena

⁹ Michele Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, ilSaggiatore, Milano, 2017, cit., p.219-220

¹⁰ Carlo Mazza Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., p.35

¹¹ Michele Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p.140

¹² Ivi, p.302-303

¹³ Michele Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p.473

sopportabile»¹⁴ Dunque, non ritiene che il canone sia corretto perché alcuni autori, a causa di questo, sono scomparsi, certamente non solo per il giudizio dei critici ma, e soprattutto, per la poca diffusione delle loro opere e per l'impatto che hanno avuto sul pubblico.

In *Scuola di demoni*, Mari racconta come sia cambiata la letteratura dal suo esordio negli anni Ottanta ad oggi spiegando, innanzitutto, che si è verificato un aumento dei generi e quelli già esistenti, come il giallo, il noir e il fantastico, sono stati rimodulati: spiega «la cosiddetta letteratura fantastica è stata in un certo senso riammessa e riabilitata, perché negli anni Ottanta o non esisteva o era considerata qualcosa di osceno. [...] l'idea che uno scrittore potesse occuparsi di altri mondi era sinonimo di fuga, disimpegno, vitalità, decadenza, marciume»¹⁵.

Al fine di orientarsi meglio all'interno della scrittura di Michele Mari, come detto precedentemente, è necessario conoscere e approfondire i suoi modelli di riferimento e l'opera che più si presta a questa indagine è *I demoni e la pasta sfoglia*. Si tratta di una raccolta di suoi scritti in cui considera gran parte degli autori letterari sia antichi sia moderni. Nella prefazione Mari scrive «molti dei nostri scrittori prediletti sono degli ossessi. Ossessione è da assedio, ma il suo nome scientifico, anancasma, è da destino, ananke. Scrittori al servizio della propria nevrosi, pronti ad assecondarla e celebrarla.»¹⁶ Le ossessioni diventano il tema principale dunque, tanto che, riferendosi agli autori, sostiene che «è proprio scrivendo che essi finiscono di consegnarsi inermi agli artigli dei demoni che li signoreggiano, finché, posseduti, essi diventano quegli stessi demoni»¹⁷, facendo sì che la propria ossessione diventi argomento principale anche quando il tema è un altro. Mari, a questo punto, suddivide le ossessioni in varie categorie, nelle quali ripartisce gli scrittori: scorrendo l'indice di *I demoni e la pasta sfoglia*, dunque, ci si imbatte progressivamente in ossessioni, feticismi, furori misantropici, sadismo e voyeurismo, atavismo, estroversioni e violenza della calligrafia. L'analisi dei modelli letterari di Michele Mari procederà seguendo l'ordine in cui lui stesso dispone gli autori all'interno delle categorie elencate poco fa.

¹⁴ Ivi, p.474

¹⁵ Carlo Mazza Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., p.30-31

¹⁶ Michele Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p.21

¹⁷ Ibid.

Il primo nome che Mari indica nell'intervista con Carlo Mazza Galanti è quello di Manganelli, il cui atteggiamento nei confronti del lettore è definito «terroristico»¹⁸. Questo aspetto viene sottolineato anche in *Cento anni di letteratura italiana* (Einaudi, 2021), in cui Bazzocchi scrive «lo scrittore instaura subito un confronto serrato con il lettore, che diventa il suo antagonista»¹⁹. Tenendo presente questo atteggiamento di scontro col lettore, Mari nota che «Manganelli non ha mai cercato di lenire il disagio del lettore, e anzi questo disagio ha scientificamente coltivato. [...] ma in tanto scontroso disdegno non c'era solo il dispetto; c'era anche una sorta di pedagogia negativa volta a spogliare il lettore delle sue aspettative, del suo autobiografismo, del suo stesso diritto all'esistenza»²⁰. Nel capitolo dedicato a Manganelli, una volta analizzato il rapporto autore-lettore, Mari si concentra sull'aspetto linguistico: il vocabolario è costituito da innumerevoli arcaismi e sono usate frequentemente nei testi anche le figure retoriche. La formazione dell'autore, infatti, «avviene su autori di area anglosassone (in particolare Edgar Allan Poe, da lui tradotto), ma anche su bizzarri trattatisti del Seicento (Daniello Bartoli, Torquato Accetto), dai quali emerge una dimensione del linguaggio molto elaborata, attraverso cui si sviluppa un cerimoniale che accompagna in forme diverse le sue opere»²¹. Riguardo alla concezione che Manganelli ha del processo scrittoriale, Michele Mari afferma «Scrivere è sempre e soltanto interloquire con le proprie furie»²². Ogni opera ha, infatti, una forte componente etica e, grazie ad una conoscenza diacronica della lingua, oltre ad un lessico vario, sviluppa la capacità di scegliere in ogni occasione un termine adatto al contesto, tanto che oggi è considerato uno tra gli autori più difficili a causa dell'impoverimento della nostra lingua.

«Giorgio Manganelli era un uomo molto angosciato. Era anche un uomo coltissimo; e lì, all'intersezione di quell'angoscia e di quella cultura, nasce la sua maniera»²³.

Proprio quest'angoscia permette di capire la poetica dell'autore, nonostante lui non la tematizzi mai nelle sue opere. In ogni caso, eliminarla risulta impossibile perché essa stessa è la vita ed equivarrebbe, quindi, a soccombere; diventa dunque un «trattatista

¹⁸ Michele Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p.684

¹⁹ Marco. A. Bazzocchi, *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, Einaudi, Torino, 2021, cit., p.378

²⁰ Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 684-685

²¹ Bazzocchi, *Cento anni della letteratura italiana*, cit., p.376

²² Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p.686

²³ Michele Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p.688

del nulla», come Mari afferma nel suo saggio. «E se la letteratura è menzogna, proprio l'inesprimibile nulla le si offrirà come l'argomento migliore, come quello che più di ogni altro garantirà che qualsiasi parola sarà menzognera, cioè letteraria²⁴» Rinunciando a trattare esplicitamente della sua angoscia, è come se Manganelli non fosse completamente sé stesso e si articolano, dunque, due vie possibili: «o il nulla è veramente l'indicibile, e allora il trattato finirà con il vertere metalinguisticamente su se stesso; o il nulla si lascerà abitare e colonizzare dalla letteratura, e allora il trattato si farà forte del dogmatismo delle scritture rivelate assumendo altresì i caratteri di una visione oltremondana»²⁵. Il trattato, dunque, è la forma che Manganelli adotta maggiormente perché ritenuta da lui più utile per far veicolare i suoi messaggi e raggiungere il suo principale scopo: tirare fuori «il sottofondo nascosto, la parte in ombra, qualcosa che potrebbe avere a che fare con l'inconscio»²⁶.

Il secondo modello per Mari è stato Gadda, la cui scrittura è caratterizzata dalla presenza del comico. «Certo le vie di Gadda al comico sono molte [...] ma tutte funzionano al meglio perché sotto di esse noi percepiamo appunto la fisionomia dell'autore, la sua fisico-psichica costituzione, il suo sguardo, la sua pronuncia»²⁷ Dunque, gli elementi che Gadda coniuga per riuscire ad ottenere il comico sono, innanzitutto, i punti di vista limitati e ignoranti dei personaggi, che provocano il riso, e, inoltre, il fatto che «la parola dello scrittore, il suo mondo, egli stesso, si pervertono continuamente nel proprio contrario»²⁸. In secondo luogo, la sua comicità spesso racchiude sia il contrasto tra grottesco e realtà, da cui deriva lo sdegno che si avverte nel corso della lettura, sia il concetto che il mondo «sia quasi interamente formato da deficienti, un'idea così radicata che se per un verso imporrebbe di essere accettata fatalisticamente una volta per tutte, per un altro verso spinge Gadda a saggiarla con sempre nuovi approcci e prelievi, come nella speranza di essere smentito»²⁹. Quindi, lavorando su più livelli e con linguaggi e registri diversi riesce a creare la comicità presente nelle sue opere. All'interno di queste, in particolare nella sua scrittura, si percepisce anche un velo misogino, specialmente in *Quel pasticciaccio brutto de' Via*

²⁴ Ivi, p.693

²⁵ Ivi, p. 691

²⁶ Bazzocchi, *Cento anni della letteratura italiana*, cit., p. 376

²⁷ Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p.274

²⁸ Ivi, p.275

²⁹ Michele Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p.280

Merulana (1957), riguardo cui Mari riporta, riferendosi all'ecolalia delle donne, «non solo scrive con convinzione letterale, ma anche perché la sua interna, involuta, astiosa e appunto borbottante misoginia diventa dicibile»³⁰. Tuttavia, si percepisce anche un altro aspetto del comico di Gadda, ovvero che la vena moralistica insita nel testo «tendente all'individuazione e all'enunciazione di una legge, la quale ha molto spesso la facies di una platonica "idea". Anche questo si rivela un fattore di comicità, per l'abito invalso di inseguire una di per sé solenne legalità perfino nei casi più bassi e più vili»³¹. Dunque, nonostante il tono o le parole apparentemente comiche, Gadda rimane sempre e comunque serio ed è proprio questo ciò che genera la comicità nei suoi testi.

Dopo aver esaminato la questione della comicità, Mari procede analizzando un altro tema utilizzato spesso da Gadda, vale a dire la cupidigia di cibo propria di Gonzalo Pirobutirro (protagonista de *La cognizione del dolore*, Einaudi, 1963) ma, implicitamente, di Gadda stesso. L'autore si paragona, infatti, a Pirobutirro quando descrive la lista di pietanze che consuma e lo fa con una valenza negativa e disgustosa. Tuttavia, riguardo questo argomento, Mari scrive «se facciamo un passo indietro rispetto all'ingombrante presenza dell'autore; di più, se consideriamo la valenza che il cibo ha nella sua opera in contesti non idiosincratici, ci troviamo di fronte non più alla devianza e alla morbosità ma alla salute, intesa etimologicamente sia come sanità sia come salvezza»³². La tematica piacere-colpa è spesso trattata e intrecciata a quella del cibo, tant'è che lo scrittore «si vede, con l'eccitazione e la vergogna dell'esibizionista, al punto da permettere un transfert con l'oggetto della propria riprovazione»³³. Mari, dunque, si chiede perché l'autore parli così tanto di cibo e riporta, in *I demoni e la pasta sfoglia*, «interessato da tanta tensione e investito da tanta responsabilità, in una scrittura erotica come quella gaddiana il cibo è destinato a sostenere una fitta trama di metafore e di cortocircuiti semantici, dai contesti più disparati»³⁴, come in *Il tempo e le opere* (1982) o *Adalgisa* (1944). Dunque, il cibo si qualifica come elemento positivo e negativo contemporaneamente: Gadda lo considera un tipico "vizio" italico e non

³⁰ Ivi, p.282

³¹ Ivi, p.283

³² Ivi, p.284

³³ Ivi, p.289

³⁴ Michele Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p.291

tollera che venga preparato senza seguire le tecniche «ma al di là della tecnica un cibo può essere etico per il fatto stesso di esprimere una gens, un'identità antropologica»³⁵. Un ulteriore argomento che ha segnato particolarmente Gadda è quello della guerra, in particolare ciò che ha appuntato nei suoi taccuini, nei quali si assiste al passaggio dall'iniziale euforia per il combattimento alla disillusione e accettazione. Infatti, il conflitto viene trattato prendendo in considerazione gli elementi più quotidiani, come la fame, il freddo, le malattie o gli assalti. All'inizio non voleva venissero diffusi integralmente per vergogna, com'è avvenuto per il *Taccuino di Caporetto*, pubblicato postumo, e che racchiude un senso di angoscia assoluta e di impotenza provata dall'autore durante il suo periodo di prigionia, non potendo partecipare attivamente allo scontro. Proprio la disfatta di Caporetto del 1917 «segna il punto di rottura oltre al quale la denuncia della realtà delle trincee e della guerra si mescola a un personale e ossessivo senso di colpa che sarà aggravato, una volta conclusa la guerra, dalla scoperta della morte al fronte del fratello Enrico, al quale Gadda sentirà di essere sopravvissuto ingiustamente»³⁶.

Il terzo modello che Mari cita è Landolfi: di lui, fin da subito, in *Demoni e la pasta sfoglia*, tratta del suo stile. Mari sottolinea il fatto che Landolfi si occupi di argomenti di vario genere con una moltitudine di stili diversi e, nonostante ciò, riesca sempre a creare ogni testo «contiguo agli altri (almeno fino agli anni Cinquanta): tanto più inconfondibile quanto più il manierismo di Landolfi, disponendosi in abîme, è, e stupefacentemente è fin dal libro d'esordio, un auto-manierismo»³⁷. I luoghi prediletti per lo svolgimento delle vicende sono le case, che descrive sempre adornate da cose antiche, «ciarpame che tuttavia nel suo stesso caos e nella sua stessa polvere conserva ancora un barlume di sublimità, ciò che invece manca ai più familiari oggetti che Landolfi liquida per solito con l'aggettivo "vecchio"»³⁸. Se, poi, si considera il fatto che Landolfi ritenga che «la gravidanza letteraria e il valore simbolico delle cose vecchie e rovinate sono inversamente proporzionali alla loro utilità e funzionalità»³⁹, allora può essere considerato un simbolista. La sua concezione di simbolismo, infatti,

³⁵ Ivi, p.295

³⁶ Bazzocchi, *Cento anni di letteratura italiana*, cit., p.100

³⁷ Michele Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p.204

³⁸ Michele Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p.206

³⁹ Ibid

riguarda «una predisposizione formale (propria del grande romanticismo) a prospettare le cose e gli eventi solo obliquamente, metafisicamente, ironicamente»⁴⁰

Da subito è stato inserito tra gli autori fantastici poiché, nelle sue opere, è in grado di sviluppare un senso di mistero e inquietudine; il tema che predilige riguarda l'interno della casa per varie motivazioni: «in primo luogo perché la casa contiene anche altre case (la casa di Tombo nelle *Due zitelle*; l'«orrida lustra» ipogea nel *Racconto d'autunno*); secondariamente, perché la sua natura claustrale-labirintica permette la ripetizione e il ritorno necessari alla cristallizzazione ossessiva (lo spazio chiuso è anche metafora della psiche ossessiva); terzo, perché l'unità di luogo esalta la vocazione di Landolfi a un concertato teatrale; infine, per la quantità di elementi contenuti nella casa»⁴¹.

Un ulteriore elemento portante della poetica di Landolfi riguarda le figure femminili, delle quali descrive minuziosamente le parti del corpo così come individua i particolari della casa stessa. Anche la donna «è lemmatizzata in un repertorio lessicale che ha dell'araldico e dell'emblematico non meno di quanto abbia dell'anatomico: l'effetto è quello di un petrarchismo rovesciato, perché [...] quelle parti tendono ad una materiale autosufficienza e quindi non solo, del loro essere pezzi di carne, ossa, corno, pelame, fanno trionfare il corpo, ma lo moltiplicano»⁴². Esempio di ciò è *La Pietra lunare* (1939), in cui la protagonista, Gurù, viene colta da un giovane nobile durante la sua metamorfosi da creatura selvaggia a donna. Il suo corpo «è la memoria vivente della storia dell'uomo, delle tradizioni ancestrali, è l'incarnazione di antichi istinti»⁴³. Dunque, così come gli oggetti antichi appartenenti alle case che Landolfi ama descrivere, anche la donna col suo corpo può incarnare istanze antiche e misteriose, risalenti al periodo più selvaggio e primitivo degli esseri umani.

Proseguendo con i modelli nomina, poi, Bufalino dicendo che «si muove con familiarità lungo l'intero asse diacronico della nostra lingua, restituendo a vita una folla di parole e di modi sintattici che le ragioni dell'economia e della forza [...] hanno da tempo condannato a morte»⁴⁴. Infatti, la sua lingua ha un grande potere evocativo

⁴⁰ Ibid

⁴¹ Ivi, p.209

⁴² Ivi, p.210

⁴³ Paola Caramadre, *Gurù, l'archetipo femminile nella scrittura di Tommaso Landolfi*, in «Cultura al femminile», 2017

⁴⁴ Michele Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p.694

e, di conseguenza, è in grado di dar voce ai personaggi sia riprendendo i modi di scrittura altrui sia restando sé stesso. Due caratteristiche principali delle sue opere sono la vaghezza, tramite la quale ricrea un ritmo simile alla musica del Cinquecento e del Seicento, certamente ricca ma altrettanto impregnata di significati nascosti, e il suo manierismo, che consiste, soprattutto, nel citazionismo. Inoltre, affronta in molte sue opere il tema del doppio, come in *Diceria dell'untore* (1981), in particolare nella scena del ballo di Marta, che ricalca il testo di Kafka *In Galleria* (1915). «Bufalino fa rivivere nell'episodio del ballo di Marta la stessa terna di personaggi (la donna artista, lo spettatore, il direttore) e comunica uno stesso duplice *pathos*.»⁴⁵ Anche in *L'uomo invaso* (1986) Bufalino riprende *In Galleria* di Kafka, questa volta, però, il protagonista «Vincenzino, come la ballerina di *Diceria*, è un doppio dello scrittore e insieme è una parodia in scala minore di Gregor Samsa. [...] Gli stessi personaggi vorrebbero disperatamente che la loro storia significasse qualcosa, alludesse ad una verità 'altra' e più universale. Ma questo 'altro' non si rivela; come accade in Kafka e nei grandi romanzi del Modernismo europeo, il senso è diventato inaccessibile.»⁴⁶ Mari, infatti spiega che secondo Bufalino, quando l'io si scinde è come se ricreasse il caos costituente l'universo. Infatti, per concludere, le sue opere rivelano un moralismo intrinseco che sembra essere ripreso dalla *Operette Morali* di Leopardi: di questo autore Bufalino riprende dei concetti, come quello di "malpensante", di "lettore benpensante" o di "zibaldone"⁴⁷.

Leopardi è, inoltre, un ulteriore autore che Mari indica come suo modello e, in *Idemoni e la pasta sfoglia*, evidenzia i due processi che il Recanatese riteneva fossero fondamentali: creare e tradurre. Privilegiate furono le traduzioni dei greci, poiché «erano per lui gli inquietanti testimoni di un'umanità che [...] non aveva ancora spento in sé la voce della natura, e che per questo continuavano a sprigionare un'energia tanto affascinante quanto violenta»⁴⁸

Tra le numerose opere composte da Leopardi, Mari sottolinea particolarmente le *Operette Morali*: queste, infatti, sono ricche di spunti per i posteri ma allo stesso tempo complesse e verranno riprese anche da Landolfi, Gadda e Manganelli.

⁴⁵ Claudia Carmina, *La tentazione del moderno. Gesualdo Bufalino e il romanzo europeo del primo Novecento*, in «OpenEdition Journals», 30 (2020)

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Riferim. Gino Ruozi, *Gesualdo Bufalino. Io e gli altri*, in «OpenEdition Journals», 30 (2020)

⁴⁸ Michele Mari, *Demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 599

L'ultimo autore di cui Mari parla a Carlo Mazza Galanti, definendolo un modello, è Zola. Mari si interroga principalmente sul motivo per cui l'intellettuale francese debba essere considerato il capostipite del Naturalismo, dal momento che il romanzo *La bestia umana* (1890) può essere iscritto pienamente all'interno del genere fantastico. La trama è incentrata principalmente su due punti cardine: il fatto che l'uomo brami possedere fisicamente una donna e che la donna brami essere posseduta da un uomo, «quando questo avviene, avviene sempre in modi ciechi, bruti, bestiali [...] La violenza implicita nel sesso bestiale si esplicita in coazione al delitto: tutti gli uomini e tutte le donne fantasticano di sangue e uccidono»⁴⁹. L'intero romanzo, infatti, è percorso da numerosi omicidi commessi da molteplici assassini, come il macchinista Lantier, il carrista Cabuche, il fuochista Pecqueux e anche giovani donne, come Flore. Analizzando il racconto di Zola, Mari spiega che ogni omicidio è il punto di partenza per quelli successivi, «come se la notizia del sangue eccitasse questi esseri furibondi agiti da un demone dionisiaco»⁵⁰

In *Scuola di demoni*, Mari stesso dichiara a Carlo Mazza Galanti, in risposta alla sua domanda «dove la vedi questa dimensione che oltrepassa il realismo in Zola», «nell'immaginazione nera, nel fatto che ci siano questi cupi delitti che fermentano anche in base a una visione biodeterminata, legata ai geni, alle tare ereditarie, ma al netto del biologismo lo sviluppo nero ossessivo della storia ci porta dalle parti di Poe, di Hoffmann, di Landolfi, non di Flaubert»⁵¹

Per concludere, sempre nella sua conversazione con Carlo Mazza Galanti, Mari afferma di aver letto questi autori assieme a molti altri e li reputa dei maestri precisando che, nell'atto di scrivere, si sente «una specie di porta che mette in comunicazione con i secoli passati, [...] di passaggio, di organo attraverso il quale la tradizione rivive»⁵². Grazie alla sua capacità di assumere e mimare toni e stili diversi, ritroviamo le voci di intellettuali sia antichi sia moderni, che vengono amalgamate e impresse nei personaggi che rendono uniche le sue opere.

⁴⁹ Ivi, p.440

⁵⁰ Ivi, p.441

⁵¹ Carlo Mazza Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., p.36

⁵² Carlo Mazza Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., p.68

II: Gli strumenti critici

Affinché l'analisi proceda con rigore, risulta necessario servirsi di alcuni strumenti critici che permettono di addentrarsi con maggior consapevolezza nel mondo del soprannaturale in generale. Dunque, in questo capitolo, la scrittura di Michele Mari verrà temporaneamente messa da parte per focalizzarsi sulle teorie di Francesco Orlando e Tzvetan Todorov, due autori che si sono dedicati rispettivamente allo studio del soprannaturale e del fantastico. I concetti estrapolati dalle opere di entrambi saranno applicati, in un secondo momento, ai romanzi di Mari per definire più chiaramente come concepisce e inserisce il soprannaturale nelle varie trame.

La prima teoria utile a questo scopo è quella di Francesco Orlando, esposta nella sua opera *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme* (Einaudi, 2017), in cui definisce il soprannaturale «una supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali in una situazione storica data»⁵³. Analizzando una serie di opere, di cui si parlerà approfonditamente in seguito, Orlando arriva a suddividere il soprannaturale in sei tipologie: di derisione, di indulgenza, di ignoranza, di trasposizione, di imposizione e di tradizione, sulla base del dualismo credito-critica. Con il termine critica si intende il mettere in dubbio il soprannaturale presente nell'opera tramite la razionalità; al contrario, con la nozione di credito, viene riservata totale fiducia ai fenomeni straordinari in cui ci si imbatte nel testo. In base, dunque, alla preponderanza di una delle due istanze le opere andranno collocate all'interno delle varie tipologie di soprannaturale sopra indicate: dallo statuto di derisione, in cui la critica raggiunge il suo apice, fino ad arrivare allo statuto di tradizione, in cui a dominare totalmente è la nozione di credito. Dunque, risulta chiaro che la dialettica credito-critica sia una delle colonne portanti dell'analisi di Orlando, assieme ad una serie di regole⁵⁴, attraverso le quali lui riesce ad accostare opere così lontane storicamente. È necessario, infatti, considerare che per Orlando «la letteratura in generale tenda a funzionare come

⁵³ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, in S.Brugnolo-L.Pellegrini-V.Sturli, prefazione di T.Pavel, Torino, Einaudi, 2017, p.IX

⁵⁴ Nell'introduzione de *Il soprannaturale letterario* (Einaudi, 2017), p.XVI, i curatori spiegano che le regole sono degli avvenimenti che producono una rottura della quotidianità e introducono l'elemento soprannaturale, come il cigolio di una porta nelle ghost story oppure la foresta incantata in cui si addentra il protagonista di una fiaba

negativo fotografico della civiltà, intendendo quest'ultima come dispositivo di progressiva razionalizzazione del mondo,»⁵⁵ e che «dare credito con l'immaginazione al soprannaturale è da sempre un modo per ribellarsi alla potenza del reale e della ragione»⁵⁶. Specialmente dal Settecento in poi, con la nascita dell'Illuminismo, infatti, la ragione viene messa in primo piano e la scienza sperimentale è utilizzata come metodo principale per delineare leggi naturali e sociali. Questa fase storica è vista come punto di svolta anche nell'altra grande opera di Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (Einaudi, 1994), in cui afferma che «rivoluzione industriale inglese e rivoluzione politica francese imposero al mondo i modelli maturi di una razionalizzazione laica»⁵⁷, ovvero che, come anche Engels spiega, «tutto dovette giustificare la propria esistenza davanti al tribunale della ragione o rinunciare all'esistenza, [...] tutte le antiche concezioni tradizionali vennero rigettate come irrazionali nel ripostiglio del ciarpame»⁵⁸. Miti, leggende e folclore vennero progressivamente eliminati dalla letteratura, specialmente nel Settecento, creando un senso di incertezza legato alla perdita di credenze radicate da secoli⁵⁹. Ne conseguì che, «per dare forma a paure, bisogni e desideri»⁶⁰, crebbe nell'uomo uno spirito di ribellione verso questa razionalità imposta, da cui nacque la letteratura soprannaturale: le opere di questo genere danno la possibilità di tornare a ciò che fu represso, al non-visibile di manifestarsi in modo visibile. Orlando, per indagare sul ritorno del rimosso⁶¹ all'interno delle opere soprannaturali, si serve anche delle teorie di Freud con cui spiega che «la portata generale del concetto di ritorno del represso in letteratura, e di un concetto correlativo di repressione, si specifichi in diverse trasgressioni le quali contraddicono imperativi diversi»⁶². Gli imperativi di cui parla sono quello morale e quello razionale: il primo «detta legge al desiderio di ogni specie, erotico o in senso lato politico, prima ancora che ad ogni specie di azione»⁶³; le trasgressioni dell'imperativo razionale sono, invece, «cedimenti logici e linguistici al

⁵⁵ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme* cit., p. XVII

⁵⁶ Ivi, cit., p. XVIII

⁵⁷ Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1994

⁵⁸ Friedrich Engels, *Anti-Dühring*, Lotta Comunista, Genova, 2003

⁵⁹ Riferimento a Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario*, pag. XVIII

⁶⁰ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p. XXII

⁶¹ Con «ritorno del rimosso» Orlando fa riferimento a tutto ciò che viene condannato dalla società o che provoca repulsione e che si ripresenta nelle opere letterarie

⁶² Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 8

⁶³ Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p.8

richiamo dell'irrazionale [...]. Sono strumentali al vero e proprio ritorno del rimosso nei sogni o nei lapsus»⁶⁴ Prendendo in considerazione quest'ultima definizione, appare chiaro che, qui, Orlando tralasci il risvolto psicologico del discorso di Freud per concentrarsi solo su quello linguistico e retorico: «Freud appare a Orlando come un illuminista capace di ordinare e spiegare logicamente i processi più irrazionali della nostra mente, eppure la reversibilità «che cova in seno al processo dell'illuminismo»⁶⁵ apre contemporaneamente a quell'irrazionalità (arcaica, mistica, oceanica) insita in ogni prodotto della nostra mente. Il ritorno del *superato* permette, così, di ampliare le tangenze tra forme dell'inconscio e forme letterarie ed offre un appiglio ideale per ridefinire quel compromesso delicato e reversibile che Orlando vede alla base di tutta la razionalità occidentale, a partire da quella illuministica.»⁶⁶ Oltre alle teorie freudiane, Orlando prende in considerazione anche la nozione di fantastico, messa a punto da Tzvetan Todorov, il quale afferma che «si definisce in relazione ai concetti di reale e di immaginario»⁶⁷, ovvero una serie di eventi strani spiegabili tramite due opzioni originate da motivi naturali e motivi soprannaturali. Tuttavia, Orlando afferma si tratti «solo una fase tardiva del soprannaturale in letteratura, perché non fa la sua comparsa che nel momento in cui svanisce la credenza quotidiana in un mondo invisibile sottomesso ad altre leggi, diverse da quelle che governano il mondo reale.»⁶⁸ Questo è dovuto al fatto che prima del Settecento, con la conseguente diffusione dell'Illuminismo, circolavano numerose credenze e miti popolari riguardanti fatti irrazionali ancora molto vive e sentite nell'immaginario collettivo quando alcune opere vengono composte. Dunque, la definizione di soprannaturale concepita da Orlando parte da un concetto di fictio, ovvero di finzione su cui si basano le credenze accennate poco fa, e si sviluppa in questo modo: «una supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali in una situazione storica data»⁶⁹

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Francesco Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino, 1997

⁶⁶ Valentino Baldi, *Rileggere un classico della critica letteraria/4: Illuminismo, barocco e retorica freudiana di Francesco Orlando*, in «laletteraturaenoi.it», 5 Giugno 2019

⁶⁷ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, trad. it. Di E.K. Imberciadori, Milano, Garzanti, 2000, p.28

⁶⁸ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p. VIII

⁶⁹ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p.IX

A questo punto, dopo aver delineato gli strumenti e le teorie utili ad Orlando per compiere la sua analisi, ci si può addentrare concretamente nelle sei tipologie di soprannaturale da lui stabilite con le relative opere di riferimento.

Il primo statuto è il *soprannaturale di derisione* e si origina poiché il pensiero del personaggio viene percepito dagli altri membri del racconto o dal lettore stesso come inferiore e superato. Di conseguenza, di fronte ad un evento straordinario o prodigioso, non si avverte il senso di incertezza che si dovrebbe provare ma viene suscitato il riso in chi legge. Un esempio lampante di questa forma di soprannaturale la si può trovare in due opere: *Don Quijote* (1605) di Cervantes e i *Contes Philosophiques* (1733) di Voltaire. Prendendo in considerazione il primo romanzo, Orlando spiega quale sia, innanzitutto, l'intento dell'autore al momento di composizione: «deve servire ad abbattere l'autorità dei romanzi di cavalleria, con le loro storie false e insensate»⁷⁰ e inventa un protagonista, Don Quijote, che si è costruito un mondo immaginario e fantastico preso proprio dai libri di cavalleria⁷¹. Il lettore progressivamente si identifica con lo strambo personaggio e inizia a provare simpatia nei suoi confronti, pur rendendosi conto della sua follia. Una volta fatto questo, Orlando procede col delineare i nuclei tematici principali che si incontrano nella lettura e legati al soprannaturale, primo tra tutti è quello della magia. Spiega che «Don Chisciotte entra continuamente in conflitto con la realtà a causa delle sue allucinazioni, ma ciò non significa che egli non sia ragionante» e, per affrontare queste situazioni e non doversi giustificare degli errori di giudizio che commette, ha uno strumento: «l'intervento di encantadores»⁷² molto spesso a lui nemici. Per chiarire meglio questo punto Orlando porta come esempio l'episodio in cui il protagonista scambia un gregge di pecore per l'esercito nemico, che sente il dovere di affrontare, ma, resosi conto dello sbaglio, si giustifica dicendo che dei maghi sono intervenuti e hanno tramutato gli avversari in pecore. A questo punto Orlando decide di chiarire il motivo per cui l'opera debba essere ascritta al genere soprannaturale: scrive che «don Chisciotte non perde occasione per cogliere, spiegare, legiferare in materia di maghi, enunciando continuamente delle regole senza le quali [...] non avremmo il soprannaturale»⁷³. Don Quijote sembra così folle quando

⁷⁰ Ivi, p.46

⁷¹ Riferimento a Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p.49

⁷² Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forma*, cit., p.47

⁷³ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p.51

crede ciecamente agli eventi soprannaturali che si immagina per due motivi: da una parte, grazie a questo comportamento, il lettore è portato a nutrire una forte simpatia e a parteggiare per lui; dall'altra Cervantes, con un velo di ironia, si oppone all'irrazionalità ridicolizzandola. Anche Voltaire, con i *Contes philosophiques* (1733), è stato scelto da Orlando come secondo esempio per lo statuto di soprannaturale di derisione. Il suo atteggiamento dissacrante verso le religioni e, in particolare, la Bibbia ha origine nel Seicento, quando prese piede il metodo scientifico e il razionalismo, che nel Settecento circolò come vero e proprio pessimismo della razionalità.⁷⁴ Voltaire, come sottolinea Orlando, «inventa un genere letterario, quello del conte philosophique [...]: da una parte abbiamo il conte, e cioè la fantasia, e dall'altra il pensiero rigoroso, la filosofia»⁷⁵ Lo strumento principale utilizzato dall'intellettuale francese è l'ironia, con cui, ad esempio, prende di mira gli ecclesiastici, si veda il caso di *Zadig* (1747), o con cui ribalta le situazioni bibliche, come nel passo in cui il Serpente della Genesi, che incarna Satana, esalta la curiosità di Eva. In questo caso il peccato viene trasformato in azione giusta, il male diventa bene e, chiaramente, produce uno scandalo. Tuttavia, Voltaire non si limita a criticare solo i testi sacri ma lo fa anche con i dogmi, che oltre a contenere il soprannaturale, sono privi di logica⁷⁶. Anche qui, certamente in misura maggiore poiché si tratta di testi sacri, è evidente la caratteristica tipica dello statuto di derisione: ovvero che si cerchi di andare oltre una logica ritenuta inferiore suscitando nel lettore il riso, che non gli permette di prendere seriamente ciò a cui è di fronte.

Il secondo statuto che Orlando delinea è quello del soprannaturale di *indulgenza*, caratterizzato dal fatto che il soprannaturale sia considerato una condizione in cui crogiolarsi e il cui principale strumento sia l'ironia. I testi nei quali si vedono maggiormente gli elementi costitutivi di questa categoria sono le fiabe, nelle quali si ha una regressione verso l'infanzia. Infatti, gli esempi che Orlando porta sono proprio delle fiabe di Perrault e l'*Orlando furioso* (1532) di Ariosto. Prendendo in considerazione Perrault, Orlando precisa fin da subito che questo autore, cronologicamente precede Voltaire (pubblica la sua raccolta *I racconti di Mamma Oca* nel 1697) ma, seguendo il tasso credito-critica, lo tratta successivamente. A differenza

⁷⁴ Riferimento a Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, p.121

⁷⁵ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p.12

⁷⁶ Riferimento a Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, pag.127

degli intellettuali illuministi, infatti, Perrault non prende di mira il soprannaturale cristiano ma «egli scelse di recuperare e riadattare originalmente la materia folklorica e fiabesca ancora diffusa tra il popolo»⁷⁷. Dunque, le fiabe che Orlando decide di inserire nella sua opera sono *Pelle d'asino* (1694), *La bella addormentata* (1697) e *Barbablù* (1697): comparandoli, da subito evidenzia che lo stile con cui Perrault scrive è ironico e malizioso e che, solo nel modo in cui compone il discorso, si riscontra l'indulgenza del soprannaturale. Inoltre, fa notare come gli elementi della critica siano presenti solo in superficie, mentre l'elemento irrazionale sia presente solo nei contenuti⁷⁸.

Il discorso prosegue con l'analisi della prima fiaba, *Pelle d'asino* (1694), e subito risulta emblematico l'episodio dell'arrivo dell'asino, ovvero dell'elemento soprannaturale, che ha la capacità di defecare oro: l'attenzione, tuttavia, non si concentra su questo particolare ma sul fatto che l'animale abbia delle grandi orecchie. Tramite questo esempio, Orlando ci suggerisce due processi ricorrenti nella scrittura di Perrault: di minimalizzazione, come nel caso appena descritto, e di normalizzazione, come nell'episodio in cui la protagonista incontra la sua madrina, una fata, e viene presentato come un avvenimento possibile. Anche nelle altre due fiabe qui analizzate ci sono vari episodi di normalizzazione: nel caso de *La bella addormentata* (1697) quando, alla festa per il battesimo della principessa, vengono invitate le fate madrine della neonata; in *Barbablù*, invece, quando l'inquietante barba blu del protagonista viene paragonata a qualsiasi particolare corporeo normale o quando si parla di ciò che è capitato a tutte le sue precedenti mogli.

Orlando, inoltre, rileva altre tre caratteristiche peculiari della scrittura di Perrault: innanzitutto il rapporto tra soprannaturale e le nozioni di spazio e tempo, scrivendo «esse avranno allora il compito di far esplodere e rendere esplicite le più ovvie contraddizioni e inverosimiglianze»⁷⁹. Questa caratteristica appare chiara, per esempio, nell'episodio in cui la principessa, dopo essere caduta nel tranello del fuso, si addormenta, con lei l'intero reame, e al risveglio cento anni dopo le mode saranno completamente diverse, tanto che il principe la considera vestita come sua nonna.

⁷⁷ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p.129

⁷⁸ Riferimento a Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme* (Einaudi, 2017) pag.130

⁷⁹ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p.133

La seconda caratteristica che Orlando delinea è «la successione di momenti, anche solo impercettibilmente scherzosi, ad altri caratterizzati da un'intensità del soprannaturale che può risultare leggiadra ma anche sinistra»⁸⁰, evidente nel punto del racconto in cui il principe si introduce nel castello e trova gli abitanti stesi come se fossero morti, per scoprire solo successivamente che sono addormentati.

Infine, sottolinea l'importanza delle morali poste alla fine delle tre fiabe: solo *Pelle d'asino* (1694) ne contiene cinque, le altre solo due. Dunque, «delle due conclusioni, una è quasi sempre apertamente ironica sul soprannaturale nel suo contrasto con la modernità e la l'attualità»⁸¹ Si iniziano, quindi, ad intravedere le caratteristiche dello statuto di trasposizione, che si sviluppa cronologicamente più tardi, nel quale il soprannaturale verrà poi considerato come un qualcosa di stupefacente.

La seconda grande opera rappresentativa dello statuto di indulgenza è, come stabilito precedentemente, l' *Orlando furioso* (1532): la materia trattata è quella dei romanzi cavallereschi francesi, in cui il soprannaturale viene sviluppato in modo leggero e scherzoso. Sia in questo romanzo sia in quello del suo predecessore, Boiardo, è evidente che non si riesca più a credere al soprannaturale ciecamente⁸²: «una delle espressioni maggiori del nuovo atteggiamento è la moltiplicazione delle regole che ritagliano questo soprannaturale. In altri termini se abbiamo un così grande numero di regole [...] è chiaro che esse sono presenti per nessun altro motivo se non per divertire»⁸³. In questo caso le regole riguardano le localizzazioni: i protagonisti delle singole avventure sono sempre ignari di ciò che è presente nei luoghi in cui si avventurano, molto spesso orribili e desolati. Nonostante le avventure siano evidentemente fantastiche, Ariosto si appella alla figura dell'arcivescovo Turpino per simulare un fondo di verità a ciò che narra. Orlando spiega che l'autorità di questa figura ecclesiastica era già stata utilizzata da Boiardo ma il procedimento di Ariosto è totalmente diverso, dal momento che «fa leva in modo più sottile su una dialettica fra credito e critica che va largamente al di là della tematica soprannaturale»⁸⁴. Dunque, Ariosto cerca di dissolvere il dubbio tra vero e falso in vari modi: dichiarandolo in

⁸⁰ Ivi, p.134

⁸¹ Ivi, p.137

⁸² Riferimento a Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, p.33

⁸³ Ibid., p.33

⁸⁴ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p.35

prima persona, discostandosi da ciò che racconta oppure fornendo molte soluzioni possibili che stanno tutte su uno stesso piano.

La caratteristica di questo statuto che, soprattutto in questo opera, appare chiara è che l'ironia proviene spesso dal modo in cui Ariosto decide di raccontare gli avvenimenti, certamente non viene usata in ogni parte ma solo in brevi momenti, con l'effetto di creare un velo di scetticismo. Proprio qui sta la chiave del soprannaturale di indulgenza, ovvero che, nonostante si percepisca lo scetticismo, si continui a fantasticare e ci si compiccia di queste credenze ormai superate.

Il terzo statuto è quello *del soprannaturale di ignoranza*, tipica dei romanzi gotici e delle ghost stories, e si basa sull'indecisione tra accettare il soprannaturale oppure confutarlo seguendo la ragione. Analizzando l'incertezza che caratterizza le opere di questo statuto, Orlando lo suddivide in soprannaturale con incertezza sul "se" e soprannaturale con incertezza sul "che cosa". Ne *Il soprannaturale letterario* (Einaudi, 2017) vengono riportati vari esempi per entrambe le suddivisioni: *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824) di James Hogg e *The Mystery of Udolpho* (1794) di Ann Radcliffe per il soprannaturale con incertezza sul "se"; *Der Schimmelreiter* (1888) di Theodor Storm e *The Turn of Screw* (1898) di Henry James per il soprannaturale con incertezza sul "che cosa".

Partendo dall'opera di Hogg, è opportuno delineare l'ideologia che viene inserita all'interno di *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, ovvero quella antinomiana. Questa sostiene che Dio, all'origine di tutto, abbia già deciso in modo irreversibile chi otterrà la salvezza e chi, invece, sarà dannato e nessuna azione, buona o cattiva che sia, possa cambiare qualcosa. Orlando sottolinea una grave conseguenza derivante da questa eresia: «se un individuo si convince di essere predestinato crederà di non correre alcun rischio di dannazione eterna e potrà commettere azioni spaventose sentendosi a posto con la coscienza»⁸⁵, proprio ciò che avviene nel romanzo. Il racconto è suddiviso in tre parti, ognuna con un narratore diverso: nella prima il narratore si limita a descrivere la vicenda dei protagonisti, ovvero due fratellastri, George e Robert, nati da padri diversi, rispettivamente da un Lord scozzese e da un ecclesiastico antinomiano. Crescono separati e, quando Robert riconosce il fratello, sviluppa per lui una vera e propria ossessione, iniziando a seguirlo ovunque vada,

⁸⁵Ivi, p. 138

finché misteriosamente George viene trovato morto. Si insinua subito il dubbio di un fratricidio e Robert, a causa di altre azioni ignobili compiute, è costretto a fuggire. La seconda parte consiste in una vera e propria testimonianza scritta da Robert, il quale presenta un ulteriore personaggio: Gil-Martin, la possibile figura soprannaturale del romanzo. Progressivamente il lettore è portato a credere che questa figura rappresenti il demonio, per via di alcuni particolari inquietanti come il fatto che è talmente simile a Robert da essere quasi un suo doppione o che, dalla sua comparsa, il senso del tempo venga meno e il ragazzo non riesca a capire se abbia compiuto o meno determinate azioni nei periodi in cui non si ricorda. Relativamente a questo, Orlando scrive «noi lettori siamo portati a capire che in questi interstizi di cui la memoria di Robert perde completamente coscienza c'è qualcuno che agisce per lui, al suo posto: il diavolo.»⁸⁶. Tuttavia, nonostante la sua innocenza, le prove contro di lui esistono e sono inconfutabili, motivo per cui è costretto a fuggire. Si apre, quindi, la terza e ultima parte in cui il redattore del documento rivela che, in realtà, questo risalirebbe a cento anni prima e sarebbe stato ritrovato negli abiti di un cadavere, identificato come Robert. Tralasciando la trama, il personaggio interessante e degno di un'analisi più approfondita è Gil-Martin: Orlando, innanzitutto, giustifica il mancato riconoscimento della natura soprannaturale da parte di Robert perché soggetto ad influssi satanici e procede delineando alcune caratteristiche del demonio. Gil-Martin parla di sé come «un essere potentissimo e poi decaduto, con un padre di cui non vuole fare il nome e con cui ha cessato ogni rapporto»⁸⁷, storia che coincide con quella di Lucifero stesso. Un altro aspetto interessante riguarda il mimetismo di questo misterioso personaggio, ovvero la capacità di cambiare sembianze quando lo desidera, tipica del diavolo. Dal racconto risulta evidente che Gil-Martin non stia in modo costante con Robert, il quale, in questi momenti di libertà, si sente sollevato: tuttavia, spesso si sente sia desideroso di stare in compagnia dell'amico sia perduto senza di esso. Chi parla e agisce, Robert, è effettivamente posseduto dal diavolo tanto che, come Orlando specifica, «parla di lui, con lui, ispirato da lui e infine per lui [...] dove il "per" significa "al posto di"»⁸⁸. L'occasione perfetta per la manifestazione del soprannaturale è, dunque, quella del

⁸⁶ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p.140

⁸⁷ Ivi, p.141

⁸⁸ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p.144

presunto fratricidio, quando Robert, fomentato da Gil-Martin, abbatte le sue difese e asseconda il desiderio di uccidere il fratello, che in cuor suo ha sempre avuto.

La seconda opera-esempio dello statuto di indecisione sul “se” è *The Mysteries of Udolpho* (1794) di Radcliffe, ambientato nel 1584 ma che vede introdotti dei concetti prettamente settecenteschi (famiglia, memoria e intimità⁸⁹) dalla protagonista, Emily. L’originalità di Radcliffe riguarda la localizzazione: quella spaziale, nel genere della gothic novel, prevale rispetto a quella temporale e qui si divide nei due castelli di Udolpho, negli Appennini, e di Château-le-Blanc, in Linguadoca. Entrambe le località sono collocate a sud dell’Europa, il che «comporta la presenza di resti e residui medievali molto più forti di quanti non se ne ammettessero e concepissero in Inghilterra»⁹⁰, dove è presente una cultura più arretrata che dà maggior peso a credenze soprannaturali. Dunque, ignoranza ed eventi oscuri portano allo sviluppo di un nuovo sublime che si articola in vari modi: tra natura selvaggia, tipica degli Appennini e dei Pirenei, e cultura, ormai superata, che si sviluppa in Italia⁹¹.

Anche per quanto riguarda i personaggi, Emily e Montoni, ci si trova di fronte a due sistemi di valori differenti: la ragazza incarna i valori settecenteschi e, dunque, è la portatrice di razionalità all’interno di situazioni soprannaturali; Montoni, invece, incarna la cultura superata che in Italia è ancora presente, ovvero quella feudale. Dunque, l’oscurità che permea tutto il racconto non è data solo dalla localizzazione⁹² ma anche dall’ignoranza, elemento che fa ricadere il dubbio sul soprannaturale. In questo romanzo sono evidenti due modi con cui il dubbio si manifesta: nel primo caso è ad opera di voci culturalmente inferiori, che danno ancora credito ai racconti su spiriti e fantasmi, come avviene col contadino a cui Emily e il padre chiedono indicazioni o con la cameriera Annette. La seconda modalità è quella dei castelli decadenti, inizialmente sfarzosi ma abbandonati, poi, dai nobili: Orlando sottolinea soprattutto le proporzioni inutilmente immense e poco funzionali, molto spesso anche labirintiche, che diventano adatti alle manifestazioni soprannaturali.

In questo romanzo «tutto parte dalla critica, prova screditare, senza mai riuscirci del tutto, ciò che al contempo l’informazione veicolata dalla narrazione sta accreditando

⁸⁹ Riferimento a Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, p.66

⁹⁰ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p.65

⁹¹ Riferimento a Francesco Orlando, *Il soprannaturale di Orlando. Storia, logica e forme*, p.67

⁹² Con il termine «localizzazione» Orlando intende un luogo specifico in cui il soprannaturale è inserito e limitato; vedi Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, p.89

in modo significativo.»⁹³ Nella parte finale della gothic novel assistiamo, quindi, alla formazione di un compromesso tra accettazione e diffidenza verso ciò che avviene, tipica dello statuto di ignoranza sul “se”: anche se il soprannaturale non esiste l’uomo, per inclinazione, è portato ad ipotizzarlo.

La seconda categoria di soprannaturale di ignoranza è quella sul “che cosa”: il primo testo che Orlando porta come testimonianza è *Der Schimmelreiter* (1888) di Theodor Storm, in cui il soprannaturale fa solo da cornice al vero e proprio racconto. La vicenda è ambientata nel Settecento in Frisia orientale e ruota attorno Haucke Heien, un ragazzo che studia l’ingegneria per applicarla alle dighe. Quella regione, infatti, essendo soggetta ad inondazioni ne era ricca, le quali, tuttavia, non sempre risultano sufficienti in caso di mareggiate violente. Il protagonista, quindi, dopo essere entrato a far parte del gruppo che gestisce queste strutture ed aver sposato la figlia del dirigente, inizia la sua opera di costruzione di una diga molto più moderna e utile. Tuttavia, l’incuria per le dighe più vecchie porterà Heien e la sua famiglia alla morte durante un’inondazione. Il primo narratore racconta questi fatti nella seconda metà dell’Ottocento riferendosi al periodo degli anni Venti, mentre il documento su cui si basa colloca gli eventi al 1756. Il primo narratore, dunque, ha la funzione «di introdurre, insieme al racconto del giornale, le consuete regole del soprannaturale di ignoranza, cioè l’incertezza se il resoconto sia effettivamente esistito»⁹⁴. Dopo questo subentra il secondo narratore, ovvero quello del documento, che riporta di aver cavalcato in questa regione e di essersi imbattuto in un cavaliere in sella al suo cavallo bianco che si spostava senza far rumore o muovere l’acqua. Queste ultime due caratteristiche iniziano ad accreditare il soprannaturale e al narratore viene spiegato dagli abitanti che il cavaliere appare abitualmente e che, nella direzione in cui si allontana, si verificherà una sciagura. Da questo punto fino alla fine prenderà parola il terzo narratore e durante il suo racconto si verificheranno tre interruzioni, dovute all’apparizione del misterioso cavaliere. Vengono riportate delle voci popolari secondo le quali Elke, moglie del protagonista, ritenesse necessario gettare un neonato alla base della diga perché divenisse indistruttibile. Il rifiuto di Heien a questa pratica superstiziosa è ciò che scatena il soprannaturale: da quel momento in un’isoletta si

⁹³ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*. cit., p.72

⁹⁴ Ivi, p.147

vedrà un cavallo passeggiare, identico a quello che Heien aveva comprato da uno zingaro. Ciò che Orlando sottolinea è che il soprannaturale comincia in corrispondenza al progetto razionale e moderno della diga, come se «la superstizione, e cioè il credito attribuito al soprannaturale, si faccia simbolica di una forma di resistenza a un progresso sia pure relativo»⁹⁵. È evidente, quindi, che dalla situazione in cui si era incerti sul “se” si è passati ad una in cui, ad essere messa in dubbio, è la natura del soprannaturale, il “che cosa” lo sia. Questo processo avviene anche nella seconda opera che Orlando inserisce tra gli esempi per lo statuto di soprannaturale di ignoranza sul “che cosa”, ovvero *The Turn of the Screw* (1898) di Henry James. Il titolo significa «giro di vite» ed indica un aumento progressivo della tensione e dell’orrore man mano si prosegue con la lettura. Questo è dovuto al fatto che i protagonisti della ghost story sono due bambini e che il punto di vista fornito dal narratore sia interno alla vicenda, dal momento che a narrare è l’istitutrice che si prende cura dei ragazzini stessi. Lei risulta l’unica ad aver visto con certezza i fantasmi del cameriere Peter Quint e di Miss Jessel, l’istitutrice precedente, che appariranno quattro volte ciascuno, per un totale di otto manifestazioni. Orlando descrive brevemente l’antefatto, ovvero che Quint abbia sedotto Miss Jessel e che entrambi siano morti in modo misterioso, e sottolinea subito che per lungo tempo questi due individui «siano rimasti totalmente in possesso dei due bambini: Miss Jessel [...] in quanto era la loro istitutrice, mentre Quint attraverso un’usurpazione sociale»⁹⁶. I due bambini, di rango superiore, non avrebbero dovuto avere un rapporto così stretto con due membri della servitù ed è a questo punto che James inserisce un inquietante dubbio: che tipo di rapporto intercorreva tra loro? Man mano che si procede con la lettura tutto sembra alludere al sesso, compreso il comportamento dei due bambini, sempre restii e ambigui nel rispondere alle domande della narratrice riguardo i due ex dipendenti. Appare chiaro che il personaggio maggiormente negativo ed oscuro sia quello dell’ex cameriere, dal momento che «ha commesso una triplice usurpazione: sul bambino (Miles stava moltissimo in sua compagnia); Miss Jessel, che ha sedotto; sugli abiti e i modi del padrone», e questo atteggiamento è testimoniato anche dalla prima apparizione di Quint, appoggiato alla balaustra della torre, mentre guarda dall’alto l’istitutrice. Sempre rimanendo in termini

⁹⁵ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p.151

⁹⁶ Ivi, p.74

di estrazione sociale è necessario prendere in considerazione anche lo status della narratrice, ovvero l'istitutrice attuale dei ragazzi: viene riportato che, probabilmente, è figlia di un parroco e accetta la carica perché lusingata e attratta dai modi eleganti dello zio dei due bambini. Sarà proprio lei ad avere il compito di portare un punto di vista razionale riguardo ciò che succede, dovendo affrontare sia il silenzio dei bambini sia quello dei fantasmi che cercano di riavvicinarsi a loro. Come viene espresso in *Il soprannaturale letterario* (Einaudi, 2017) «la funzione simbolica e narrativa dei fantasmi è dunque duplice: da un lato il giro di vite sta nell'orrore intensificato dalle apparizioni dei morti ai bambini, dall'altro in una condizione d'inconoscibilità»⁹⁷. Risulta quindi, come nel caso di *Der Schimmelreiter* (1888), impossibile sapere la verità sui fantasmi che i due bambini conoscono: proprio per questo, quando il soprannaturale verte sul "che cosa", si è maggiormente propensi a dar credito rispetto al "se".

Procedendo con il quarto statuto previsto da Orlando si arriva al *soprannaturale di trasposizione*, in cui si fa ricorso a credenze antiche, leggende e miti rielaborati e rinnovati in base al periodo in cui vengono ripresi. Le opere che appartengono a questo sono *Le Centaure* (1840) di Maurice de Guérin e il *Faust* (1808;1832) di Goethe. Nell'opera di Guérin, l'io lorico è il centauro Macareo che parla in prima persona e si rivolge al giovane centauro Melampo rispondendo alle sue curiosità sul mondo esterno. Rivela di aver vissuto la gioventù all'interno della grotta e di aver percepito l'esistenza di un mondo esterno tramite gli odori che sua madre emanava dopo essere stata via per ore. Il soprannaturale, dunque, appare come un dato oggettivo e indiscutibile, insito nella natura stessa della figura mitologica del centauro, per metà uomo e per metà cavallo. Parlando di sé stesso, come Orlando ci suggerisce, Macareo non solo si autodefinisce ma ridefinisce la materia mitologica utilizzata. Questo è possibile solo grazie a Melampo, che rappresenta la curiosità e la sete di conoscenza umana. In questo testo è preponderante anche il tema della vita vissuta a pieno in contrapposizione a quella sprecata inutilmente: dunque «se il testo è ispirato da una nostalgia dello stato prenatale ne discende che nascere è un trauma, e che la vita stessa è da intendere come perdita»⁹⁸. Mentre il centauro è al sicuro nella grotta rimane molto

⁹⁷ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p.79

⁹⁸ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p.157

vicino alla pienezza prenatale, nel momento in cui esce questo stato inizia a disgregarsi.

Il *Faust* (1808;1832) di Goethe, rappresentativo anch'esso del soprannaturale di trasposizione, prende avvio da una scommessa tra Mefistofele, il diavolo, e tre arcangeli di Dio, i quali esaltano la potenza del creatore al contrario dell'avversario. Quest'ultimo sostiene che Dio non avrebbe mai dovuto dotare gli esseri umani di ragione e che lui stesso abbia un ruolo positivo, ovvero non permettere che l'uomo diventi pigro. Faust appare per la prima volta nella scena Nacht (Notte), è all'interno del suo studio polveroso e pensa a tutti i fallimenti accumulati nel corso della sua vita. La polvere nello studio rappresenta quel velo arcaico di cui sente impregnata la conoscenza dei libri. Nella scena Studierzimmer I (Studio I) ci sarà l'arrivo di Mefistofele, che da cane si trasforma in ippopotamo e poi in clerico vagante: i due personaggi stringono un patto, secondo cui il diavolo avrebbe servito Faust in vita tanto quanto l'uomo si sarebbe dato a lui all'inferno. In questo passaggio si assiste ad un dato originale che Goethe elabora: Faust, che conosce ed è interessato soltanto al mondo terreno, accetta in modo indifferente la proposta, poiché quello che avviene post mortem a lui non interessa. «Quello creato da Goethe è dunque il primo personaggio letterario a proclamare [...] che l'istante è tutto, e che l'uomo vive tutto e soltanto nell'istante»⁹⁹. Man mano che l'opera procede, Faust viene descritto come anziano e, nel Faust II, pronuncia le parole che fanno vincere a Mefistofele la scommessa, sottoforma di presagio. Dunque, tutte le emozioni e gli stati d'animo del protagonista vengono calati in un'ambiente medievale e subiscono un cambiamento in senso soprannaturale, in una sorta di ridefinizione come avviene anche nel caso di *Le Centaure* (1840). In definitiva, le due opere hanno in comune il fatto di riprendere delle figure mitologiche o tipiche della letteratura (in questi due esempi il centauro e la figura del demonio) e ripensarle in base alla mentalità dell'epoca in cui i testi vengono composti.

Il quinto statuto che Orlando delinea è quello *del soprannaturale d'imposizione*, in cui gli eventi soprannaturali si impongono sulla realtà e sulla quotidianità senza ombra di dubbio. Anche in questo caso vengono indicate due opere in cui è possibile vedere concretamente in che modo si presenta il soprannaturale del nuovo statuto: *Il Maestro*

⁹⁹ Ivi, p. 60

e *Margherita* (1940) di Michail Bulgakov e *Die Verwandlung* (1916) di Kafka. *Il Maestro e Margherita* (1940) racchiude una critica efferata verso il regime comunista di Stalin: infatti, l'intera trama si sviluppa a Mosca, in cui di punto in bianco appare il diavolo. Il romanzo, tuttavia, è composto da un'ulteriore parte, ovvero il testo scritto dal Maestro, con protagonista Ponzio Pilato. La prima figura da considerare è, appunto, il diavolo: «egli irrompe in una realtà quotidiana portandosi dietro una vera e propria inondazione di leggende e arcaismi»¹⁰⁰, elementi che rimandano al periodo medievale. Inoltre, egli presenta le classiche parvenze da aristocratico elegante nel vestire unite a delle caratteristiche soprannaturali, come gli occhi di colore diverso o il conoscere e parlare molteplici lingue. Il momento in cui compare è durante una discussione tra due personaggi riguardante l'esistenza di Gesù, legata, in modo sottinteso, al fatto che, durante il regime staliniano, gli uomini erano troppo razionali e negavano in toto l'esistenza delle figure religiose stesse. Orlando spiega che «in questo caso, il credito trionfa trasgressivamente proprio rispetto a quella critica irreligiosa che è andata al potere. [...] Di conseguenza a subire il soprannaturale [...] è solo chi se lo merita.»¹⁰¹ Dunque, siamo di fronte ad un soprannaturale che, nonostante punisca, genera sempre il riso nel lettore, anche grazie a tutta la serie di regole che sono inserite per creare situazioni esilaranti.

In *Die Verwandlung* (1916) di Kafka, come per l'opera precedente, gli avvenimenti si sviluppano in un'ambiente quotidiano e il soprannaturale viene proposto al lettore senza mezzi termini: si assiste alla metamorfosi di Gregor, il protagonista, in scarafaggio. Tutto ciò che avviene è descritto da lui, il quale accetta il fatto senza un minimo di sorpresa: inizia, quindi, un nuovo processo di scoperta di sé stesso e del suo nuovo corpo in relazione al mondo. Prova ancora emozioni umane ma assume atteggiamenti animali, come strisciare sui muri o rimanere appeso al soffitto, e non si rende conto di aver perso la capacità di parlare in una lingua umanamente comprensibile. Tutto questo Kafka lo descrive minimizzando, suggerendoci che il protagonista comprenderà molto del suo nuovo essere ma mai il perché della mutazione. Come Gregor si abitua alla metamorfosi, così la sua famiglia farà con lui,

¹⁰⁰ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p.159

¹⁰¹ Ivi, p.161

rendendolo emarginato e solo, tanto che, al momento della sua morte, il racconto si chiude con una possibilità di rinascita senza la sua presenza.

L'ultimo statuto ideato da Orlando è quello del *soprannaturale di tradizione*, in cui il credito si impone totalmente sulla critica, poiché, dopo secoli di trasmissione, i vari racconti popolari si sono radicati nella mentalità delle persone. Le due opere cardine di questo statuto sono: *Hamlet* (1602) di Shakespeare e *Hänsel und Gretel* (1812) dei fratelli Grimm. Analizzando *Hamlet* (1602) risulta subito chiaro che, già dall'inizio, si percepisce un'atmosfera soprannaturale sia per l'ora (mezzanotte), sia per la temperatura (freddo rigido) sia per il silenzio assoluto. In realtà, il fatto soprannaturale è già avvenuto, ovvero l'apparizione a dei soldati di un fantasma che aveva le sembianze del re. Questo evento si ripete, poi, sia col comandante, chiamato dalle guardie, sia col protagonista stesso: Amleto, il figlio del precedente re defunto, ora ritornato per comunicare qualcosa. Subito si pensa ad una possibile dichiarazione di guerra della Norvegia contro la Danimarca, in realtà lo spettro si manifesta perché Amleto ne vendichi la morte. Dunque, uno dei temi più importanti dell'opera è proprio «la connessione tra soprannaturale e immorale»¹⁰² e l'accostamento tra morale e ragione, facendo riferimento, in particolare, alle nozze tra la madre e lo zio di Amleto subito dopo la morte del padre.

La seconda opera è la fiaba dei fratelli Grimm, ovvero *Hänsel und Gretel* (1812), e anche qui assistiamo, com'è tipico del soprannaturale di tradizione, a fatti in cui il credito è massimo. Subito appare un elemento di confine, ovvero la foresta, che separa la casa dei bambini dal luogo inospitale in cui si annida il soprannaturale. Il tema portante della fiaba è quello del cibo: per evitare di morire di fame i bambini vengono abbandonati, la fame è la causa per cui i bambini mangiano la casetta di dolciumi della strega e per cui vengono catturati e, sempre grazie alla fame, i bambini riusciranno a spingere la strega nella stufa e salvarsi. Il tema della fame si intreccia anche a quello dell'inganno (l'uccellino bianco che conduce i bambini alla casetta, la casetta stessa fatta di dolci, Gretel che finge che la stufa non vada per far infilare la strega e bruciarla) e alla contrapposizione tra mangiare ed essere mangiati (come l'episodio in cui Hansel viene messo in una gabbia e fatto ingrassare per poi essere cotto). In entrambe le opere prese in esame risulta quindi evidente che «le regole nel soprannaturale di tradizione

¹⁰² Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p.170

si trovano allo stato puro, esenti da qualsiasi incertezza, al riparo dagli attacchi della derisione come dai colpi di bacchetta dell'indulgenza»¹⁰³, dunque delle credenze talmente radicate da non poter essere messe in dubbio.

La seconda teoria presa in considerazione in questo capitolo è quella di Tzvetan Todorov, il quale ha coniato il termine di "letteratura fantastica", che diventerà un nuovo genere letterario, di cui parla nel suo saggio *La letteratura fantastica* (Garzanti, 2022). Precedentemente era già stato menzionato il nome di Todorov a proposito della nozione di fantastico, che Orlando definisce «solo una fase tardiva del soprannaturale in letteratura, perché non fa la sua comparsa che nel momento in cui svanisce la credenza quotidiana in un mondo invisibile sottomesso ad altre leggi, diverse da quelle che governano il mondo reale.»¹⁰⁴.

Risulta, quindi, opportuno analizzare nello specifico la teoria di Todorov partendo dal concetto di fantastico, che ha definito «esitazione provata da un essere, il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte ad un avvenimento apparentemente soprannaturale»¹⁰⁵. Per giungere a questa conclusione, egli ha preso in considerazione varie nozioni elaborate precedentemente: nomina, innanzitutto, Vladimir Soloviov, Montague Rhodes James e Hoffmann, sottolineando «una differenza tra le prime due definizioni e la terza: nelle prime, sta al lettore esitare tra le due possibilità, nella terza sta al personaggio»¹⁰⁶. Continua poi facendo riferimento a Castex, Louis Vax e Roger Callois notando, questa volta, che le loro definizioni sono «parafrasi l'una dell'altra: ogni volta vi è il «mistero», l'«inesplicabile», l'«inammissibile», che si introducono nella «vita reale», o nel «mondo reale», o nella «inalterabile legalità quotidiana»»¹⁰⁷. Con la sua, invece, compie un passo in avanti, aggiungendo alcune caratteristiche: innanzitutto il fatto di considerare i personaggi come persone viventi e la necessità che il lettore rimanga in dubbio tra l'interpretazione naturale e quella soprannaturale.

In secondo luogo, l'esitazione che il lettore prova può essere anche avvertita dai singoli personaggi, portando questa ad essere un tema vero e proprio dell'opera.

¹⁰³ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p.103

¹⁰⁴ Ivi, p.VIII

¹⁰⁵ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., pag 28

¹⁰⁶ Ivi, p.29

¹⁰⁷ Ivi, p.30

Infine, colui che si cimenta nella lettura non deve tenere presente né la parte allegorica né quella poetica ma attenersi esclusivamente al senso letterale.

Tenute presenti queste considerazioni, il lettore sceglierà, dunque, tra l'una o l'altra opzione per cui si è generata l'incertezza: se ritiene che la razionalità spieghi ciò che accade allora l'opera apparterrà allo *strano*; se, al contrario, pensa che sia meglio accettare delle nuove consapevolezze che vanno oltre le leggi della natura allora si parlerà di *meraviglioso*. Questi ultimi si uniscono al fantastico e, come Todorov stesso spiega, «un sottogenere transitorio si fa luce: da un lato, tra il fantastico e lo strano; dall'altro, tra il fantastico e il meraviglioso. Questi sottogeneri includono le opere che mantengono a lungo l'esitazione fantastica, ma che finirebbe per sfociare nel meraviglioso o nello strano»¹⁰⁸

La prima categoria è quella del *fantastico strano*: «certi avvenimenti che sembrano soprannaturali nel corso della storia, ricevono alla fine una spiegazione razionale. Se tali avvenimenti hanno indotto il personaggio e il lettore a credere a lungo nell'intervento del soprannaturale, è in quanto possedevano un carattere insolito»¹⁰⁹. Come esempio di ciò sceglie il *Manoscritto trovato a Saragozza* (1805), in cui il dubbio tra l'esistenza o meno del soprannaturale viene mantenuta fino alla fine e, solo allora, i fatti accaduti vengono spiegati razionalmente.

In secondo luogo, si incontra lo *strano puro*: «nelle opere che appartengono a questo genere, si narrano avvenimenti che si possono spiegare mediante le leggi della ragione, ma che in un modo o nell'altro sono incredibili, straordinari, impressionanti, singolari, inquietanti, insoliti. [...] Esso è legato unicamente ai sentimenti dei personaggi e non ad un avvenimento materiale che sfidi la ragione»¹¹⁰ Emblematico, in questo caso, risulta essere il racconto di Poe *Il crollo della casa degli Asher* (1839), in cui si intrecciano alcune coincidenze che fanno pensare ad un possibile soprannaturale (il ritorno della sorella morta o il crollo finale della casa) a dei tabù che vanno oltre i limiti del consentito.

Addentrandosi negli altri due sottogruppi ci si imbatte nel *fantastico meraviglioso* e nel *meraviglioso puro*: nel primo caso ci si trova «nella categoria dei racconti che si presentano come fantastici e che terminano con un'accettazione del

¹⁰⁸ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p.48

¹⁰⁹ Ibid

¹¹⁰ Ivi, p.50

soprannaturale»¹¹¹. Dunque, nei testi che contraddistinguono il fantastico meraviglioso, il soprannaturale viene proposto ma non razionalizzato come per le due categorie precedenti. *La morta innamorata* (1836) di Gautier è un esempio di ciò che Todorov intende: la prima parte del racconto, in cui al protagonista appare in sogno una donna che resta in vita grazie al suo sangue, può essere spiegata razionalmente facendo leva sul fatto che sia un semplice sogno. La seconda, invece, dopo il verificarsi di alcuni strani episodi, entra totalmente nel soprannaturale: il protagonista, alla fine della vicenda, viene condotto al cimitero da un monaco che gli mostra la donna del suo sogno all'interno di una bara, fresca e in salute. Per provargli che è una creatura demoniaca versa dell'acqua benedetta sul corpo e questo si dissolve come polvere. Come era stato sottolineato precedentemente, dunque, non è possibile nessun'altra spiegazione razionale nel finale se non un evento soprannaturale: la donna non era altro che un vampiro, la quale rimaneva in vita grazie al sangue dell'amato.

Infine, si incontra il *meraviglioso puro*, in cui «gli elementi soprannaturali non provocano nessuna reazione particolari, né nei personaggi, né nel lettore implicito»¹¹². Questo genere non è ben delimitato e, per non confondersi con altri simili, è necessario separare il meraviglioso puro da altre quattro categorie: il meraviglioso iperbolico, esotico, strumentale e scientifico. Nel primo caso, ovvero il *meraviglioso iperbolico*, «i fenomeni sono naturali soltanto per le loro dimensioni, superiori a quelle che ci sono familiari»¹¹³ e l'esempio più significativo è tratto da *Le Mille e una notte* (900; 1400) poiché, in alcune descrizioni, la grandezza degli animali viene esagerata.

Nel *meraviglioso esotico*, invece, «si riferiscono avvenimenti soprannaturali senza presentali come tali; colui che implicitamente recepisce tali racconti si suppone che non conosca le ragioni in cui si svolgono gli avvenimenti; di conseguenza non vi è motivo di metterli in dubbio»¹¹⁴. Un esempio lo si trova nuovamente all'interno de *Le Mille e una notte* (900; 1400), quando Sindbad racconta, mentre era per mare, di aver visto un uccello talmente grande da oscurare il sole: questo animale non esiste realmente ma gli ascoltatori, non sapendolo, lo prendono per vero.

¹¹¹ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p.55

¹¹² Ivi, p.58

¹¹³ Ivi, p.58

¹¹⁴ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p.58

La terza tipologia di meraviglioso è quella *strumentale*, nella quale «appaiono piccoli *gadgets*, perfezionamenti tecnici irrealizzabili all'epoca descritta, ma in definitiva perfettamente possibili»¹¹⁵. Ancora ne *Le Mille e una notte* (900; 1400) sono presenti vari elementi: tappeti volanti, uno pseudo cannocchiale, cavalli volanti, facendo attenzione a non confondere oggetti magici con quelli ideati e prodotti dall'uomo.

Infine, si incontra il *meraviglioso scientifico*, in cui «il soprannaturale è spiegato in maniera razionale, ma sulla base di leggi che la scienza contemporanea non riconosce. All'epoca del racconto fantastico, rientrano nel meraviglioso scientifico le storie in cui interviene il magnetismo. Il magnetismo spiega “scientificamente” avvenimenti soprannaturali»¹¹⁶. Oggi il meraviglioso scientifico corrisponde alla fantascienza e rispetta gli stessi meccanismi dei racconti di Hoffmann (*Lo spettro fidanzato* o *Il magnetizzatore*), di Poe (*La verità sul caso di Mr. Valdemar*) e di Maupassant (*Un pazzo?*), nei quali gli avvenimenti accadono secondo un rigore logico.

A tutte queste tipologie, dunque, si contrappone il meraviglioso puro nel quale la spiegazione del soprannaturale non può avere nessuna spiegazione e deve essere accettato così come si presenta.

A questo punto, dopo aver analizzato e chiarito i passaggi fondamentali e i concetti che stanno alla base delle teorie di Orlando e Todorov, verranno applicate sulle opere di Michele Mari. Nei due capitoli che seguiranno si procederà analizzando i racconti più scherzosi, ovvero *Verderame* (Einaudi, 2007), *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (Einaudi, 2016) e *Di bestia in bestia* (Einaudi, 2013), per poi spostare l'attenzione su quelli più seri, come *Tu, sanguinosa infanzia* (Einaudi, 2009) e *Leggenda privata* (Einaudi, 2017).

¹¹⁵ Ivi, p.59

¹¹⁶ Ivi, p.60

III: Racconti sul divertente

Nei capitoli precedenti sono stati presi in considerazione sia i modelli letterari di Michele Mari sia gli strumenti critici di cui servirsi per capire appieno i contenuti dei suoi romanzi: non resta, dunque, che addentrarsi nel suo mondo.

Sono state lette e analizzate varie opere, di cui si parlerà a breve, e divise in due gruppi: nel primo sono stati inseriti i racconti con una vena più divertente, ovvero *Verderame* (Einaudi, 2007), *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (Einaudi, 2016) e *Di bestia in bestia* (Einaudi, 2013), di cui si parlerà in questo capitolo; nel secondo, invece, sono stati collocati gli scritti più seri, di cui si parlerà nel quarto e ultimo capitolo, vale a dire *Tu, sanguinosa infanzia* (Einaudi, 2009) e *Leggenda privata* (Einaudi, 2017).

Per intraprendere l'analisi dei romanzi indicati poco fa è necessario spostare l'attenzione su ciò che Valentina Sturli scrive nel suo saggio su Michele Mari (*Mostri, feticci, letteratura e infanzia: il soprannaturale e le sue forme in Leggenda privata di Michele Mari*, MIMESIS, 2019): «la maggior parte della produzione in prosa di questo autore si fonda su quattro grandi, peraltro evidentissimi, vertici tematici: il soprannaturale-mostruoso, l'infanzia, la letteratura, gli oggetti feticcio. Questi quattro macro elementi, variamente connessi, fondano il suo universo narrativo»¹¹⁷. Dunque, proprio tramite questi quattro nuclei tematici si andranno ad analizzare i racconti indicati precedentemente per capire come questi vengano sviluppati e adattati alle varie trame e al messaggio che l'autore vuole far arrivare ai suoi lettori.

La prima opera menzionata è *Verderame*, scritta nel 2007, ambientata a Nasca, nella casa dei nonni, durante il periodo estivo. Il protagonista è Michele Mari stesso ma bambino: ci si imbatte, dunque, nel primo macro-argomento di cui Valentina Sturli scrive, ovvero l'infanzia. L'intera vicenda è vissuta dal lettore con gli occhi di un ragazzino, del quale sono evidenti due caratteristiche: l'immaginazione, che usa per ricostruire la storia del signor Felice, e l'estrema curiosità, che lo spinge ad indagare sempre più in profondità nella storia passata della casa in cui ora vivono i suoi nonni. Tre elementi vanno presi in considerazione quando si parla di infanzia in questo

¹¹⁷ Valentina Sturli, *Mostri, feticci, letteratura e infanzia: il soprannaturale e le sue forme in Leggenda privata di Michele Mari*, in «Vecchi maestri e nuovi mostri», MIMESIS, Milano-Udine, 2019, cit., p.85

racconto: il senso di noia per cui la vicenda si avvia, l'ambientazione in cui si svolge e, infine, la storia del suo pesino intrecciata a fatti internazionali, come la Seconda Guerra Mondiale o la Rivoluzione Russa del 1917.

Andando per ordine, la noia a cui mi riferivo poco fa è il sentimento che il bambino prova e descrive nelle prime pagine del libro, quando dichiara che i nonni stavano sempre chiusi in casa¹¹⁸ e che lui passava le giornate osservando Felice uccidere le lumache nell'orto e preparare il verderame da spruzzare nella vigna¹¹⁹. Proprio quel sentimento lo spinge a concentrare sempre di più l'attenzione sul tuttofare, fino a chiedersi chi si occupasse di lui e scoprire, solo successivamente, della progressiva perdita di memoria dell'uomo. Così, cercando dapprima di aiutarlo a ricordare le semplici azioni o mansioni quotidiane, la curiosità del bambino si spingerà ben oltre, in una vera e propria indagine sul passato del vecchio. Di questa noia tratta anche Diego Varini, nel suo articolo *Un vortice binario. Lingua e dialetto in Verderame di Michele Mari* (2018), scrivendo «Senza quel lievito potente e leopardiano che per Michelino è rappresentato dalla noia delle sue giornate agostane solitarie, nella ricca casa di villeggiatura dei nonni sul Lago Maggiore, la vicenda di Verderame non andrebbe nemmeno a incominciare: metaromanzescamente, la miccia d'innescio della narrazione [...] è il desiderio di evasione implicito nella privata confabulazione di Michelino che inizia ad inventare [...] una storia romanzesca e intricatissima sui novecenteschi e gotici segreti riposti nelle mura della casa di Nasca»¹²⁰

Veniamo, dunque al secondo elemento importante collegato al tema dell'infanzia, ovvero la casa stessa in cui l'autore era solito trascorrere le vacanze estive. In questo racconto, l'abitazione dei nonni non è solo lo scenario in cui avvengono i fatti narrati ma anche oggetto d'indagine vero e proprio. Mari, infatti, a distanza di anni, parla di essa rivelando una «progressiva identificazione con la casa di Nasca, sul Lago

¹¹⁸ Mi riferisco a «si era l'inizio di agosto, quando gli acini d'uva in procinto di maturare chiedevano la seconda passata di verderame. Come al solito i nonni stavano chiusi in qualche punto della casa», Michele Mari, *Verderame*, Einaudi, Torino, 2007, p.14

¹¹⁹ Riferimento all'incipit «dimidiata da un colpo preciso di vanga, la lumaca si contorceva ancora un attimo: poi stava» e «dentro di me lo chiamavo l'uomo del verderame, perché di tutte le sue mansioni, che prevedevano la cura dell'orto e degli alberi, la manutenzione spicciola della casa, il taglio del prato, l'allevamento di galline e conigli, la preparazione e l'irrorazione del verderame era per un bambino la più fascinosa», *ivi.*, p.5-6

¹²⁰ Diego Varini, *Un vortice binario. Lingua e dialetto in Verderame di Michele Mari*, 2018 (reperibile al link <https://core.ac.uk/download/188633912.pdf>), cit., p.129

Maggiore, che è la vera protagonista di molti miei libri perché è una casa in cui ho vissuto talmente tanto tempo da solo covando tante di quelle malinconie, fantasie, ossessioni, che alla fine ho dovuto accettare una sorta di completa identificazione con gli spazi, con gli odori, con gli oggetti. È un luogo dove effettivamente ogni volta che torno ho delle palpitazioni, dei trasalimenti, perché è come rientrare nella mia vita, ripercorrere in un tuffo non solo l'estate precedente ma anche tutta la mia giovinezza, la mia infanzia.»¹²¹ Un luogo familiare ma contemporaneamente misterioso per il giovane protagonista di *Verderame*, il quale vuole morbosamente conoscere il passato del luogo in cui vive. Con ciò si arriva all'ultimo argomento legato al tema dell'infanzia, ovvero la Storia vissuta dal punto di vista di un bambino. In questo romanzo, infatti, vengono connessi alle vicissitudini della abitazione di Nasca vari fatti storici legati sia alla Seconda Guerra Mondiale, in particolare alla Resistenza, e alla Rivoluzione sovietica del 1917, motivo per cui la famiglia Krpoff, precedente proprietaria della casa, è fuggita in Italia. La storia funge da collante narrativo e, Mari stesso, dichiara «la vicenda storica che coinvolge la seconda guerra mondiale, i partigiani, il nazismo, è entrata come ingrediente fantastico attraverso gli occhi di un ragazzino che era sempre vissuto [...] in una grande casa fuori dal mondo, in una specie di microcosmo torpido, con giornate ripetitive, con la sublimazione dello studio però senza amici, senza coetanei, senza espansioni vitali»¹²². Risulta, dunque, evidente che questi avvenimenti di portata internazionale siano stati terreno fertile per l'immaginazione del bambino, specialmente perché collegati ad una casa tanto familiare come quella dei nonni: ogni elemento scoperto produceva nella fantasia del protagonista molte altre ipotesi.

Oltre alle due caratteristiche evidenziate poco fa, immaginazione e curiosità, è necessario menzionare anche la paura che il tredicenne prova e che alimenta il secondo macro-elemento di *Verderame*, mi riferisco al soprannaturale-mostruoso. In questo racconto non ci sono mostri veri e propri come quelli che si incontreranno in *Leggenda privata*, per esempio il Gorgogliatore o i Ciechi, bensì alcuni riferimenti o particolari che generano angoscia e inquietudine. Il primo tra questi è certamente Felice,

¹²¹ Luca Valtorta, «*Tutti i mostri sono amici*»: conversazione con Michele Mari e Francesco Bianconi, in «la Repubblica», 25 Giugno 2017, (articolo consultabile al link https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2017/06/25/news/tutti_i_mostri_sono_amici_conversazione_sui_fantasma_con_michele_mari_e_francesco_bianconi-168082454/), cit.

¹²² Carlo Mazza Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., p. 46

coprotagonista della vicenda, l'oggetto di indagine del piccolo Mari: all'inizio del romanzo egli viene descritto come un mostro (più per il suo aspetto¹²³ e l'azione brutale di tagliare in due le lumache), in realtà tra il vecchio e il bambino si instaurerà via via un legame d'affetto che porterà il lettore a simpatizzare per lui. Oltre a questo, ci sono altri elementi che suscitano paura e angoscia nel protagonista e, di conseguenza, nel lettore: la cantina, in quanto luogo oscuro e sotterraneo, in cui è invitato a non addentrarsi dal giardiniere, e il misterioso «Altro». Questo farebbe riferimento ad una doppia identità che solo poche persone possiedono, in questo caso il ragazzino e suo nonno: una delle due è quella normale, visibile quotidianamente, l'altra, invece, dorme in profondità. In vari dialoghi tra Mari e Felice emerge questo particolare dell'Altro, per esempio nello scambio in cui il giardiniere ammette che il tredicenne stesso sia una di quelle persone e lo esorta a non destare questo altro lato dormiente di sé.

Proseguendo con l'analisi dell'opera, ci si addentra nel macro-elemento degli oggetti-feticcio, ovvero tutto ciò che porta in sé traccia di una storia passata e che riporta chi lo possiede ad un momento ben preciso. Succede questo quando il ragazzino cerca degli oggetti appartenuti ai Kropoff: Mari spiega «li usa quasi come dei catalizzatori: li mette in mano a Felice il quale ha dei lampi, degli shining, e si mette a parlare in francese, come se fosse posseduto dall'energia depositata nell'oggetto»¹²⁴

Gli altri due elementi che subito rimandano lo scrittore adulto a quell'episodio della sua infanzia sono le lumache e il verderame: le prime compaiono immediatamente nell'incipit e sono presenti in tutto il racconto, in quanto esserini che hanno un significato nascosto. Le ipotesi circa l'odio di Felice per queste sono molte, interessante è quella a proposito del loro colore, rosso: il bambino immagina che siano così a causa del sangue di coloro che, durante il periodo di guerra, sono stati sepolti proprio sotto la dimora in cui abita. Per quanto riguarda il verderame, invece, risulta subito chiaro sia un elemento fondamentale perché è usato, da un lato, come titolo

¹²³ Riferimento a «lo caratterizzava qualcosa di informe, così nella corpulenza perennemente insaccata nella stessa tuta bluastro come nel volto, complicato da una cicatrice che collegava il ciglio dell'occhio sinistro al ciglio del labbro, da una vasta voglia color vinaccia, e da tutti i pori il cui oggetto era bilanciato dalla cavità di ulcere vaiolose. Segnatamente sconciato era il naso, bitorzolo e spugnoso come quello di un cirrotico, e percorso da un reticolo di venuzze scure. Sgradevolmente lacrimosi a veve gli occhi, con le palpebre quasi incollate dalla resina come per una congiuntivite cronica», Michele Mari, *Verderame*, cit., p.3-4

¹²⁴ Carlo Mazza Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., p.47

stesso del racconto, dall'altro, come appellativo con cui il bambino identifica Felice («uomo del verderame»). Il fatto che questa sostanza attraesse il piccolo Mari, al di là del severo divieto di toccarla, è evidente anche dall'accurata descrizione della sua preparazione e uso, che occupa le prime pagine. Tuttavia, Diego Varini suggerisce uno spunto differente nel suo saggio, ovvero che «il verderame è forse la misteriosa condensazione simbolica di un ideale di linguaggio totalmente pregnante e nuovo, costruito mescolando [...] le opposte e convergenti tentazioni del dotto riuo ipermanieristico e della brutta inserzione di una dialettalità tendenzialmente eslege»¹²⁵.

Così, dunque, ci si addentra nel quarto macro-elemento, la letteratura: in *Verderame*, all'italiano del tredicesimo viene contrapposto il dialetto milanese dell'anziano giardiniere. Ancora una volta Varini spiega «sentendo la lingua come un organismo divaricato nel tempo e nello spazio, lo scrittore-studioso milanese avverte il fascino dell'intarsio cosmopolitico di gerghi, dialetti e pronunce quale un necessario ingrediente che reinnesta, nella costitutiva arbitrarietà del segno linguistico, la fibrillante e caotica verità del mondo»¹²⁶. Emerge, dunque, una delle sue caratteristiche stilistiche principali: il sapersi muovere su vari piani linguistici e conferire autenticità ai fatti di cui sta parlando, non solo tramite l'uso del dialetto, come avviene qui, ma anche riproducendo forme linguistiche utilizzate da altri scrittori, come quella di Leopardi in *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*.

La seconda opera presa in considerazione in questo capitolo è *Di bestia in bestia*, pubblicato per la prima volta nel 1989 e libro d'esordio di Michele Mari. In questo caso, a differenza di *Verderame*, il protagonista non è più l'autore stesso ma un trio di scienziati, due uomini e una donna, che si ritrovano, per una serie di circostanze, in un luogo isolato, in balia di una bufera di neve e che vengono ospitati nel gigantesco castello del signor Osmoc, un misterioso intellettuale. Non a caso prima ho sottolineato la presenza di una donna nel gruppo, la segretaria: sarà proprio per via della sua presenza che l'elemento mostruoso e soprannaturale del racconto si manifesterà. Dunque, ci si imbatte subito nel macro-elemento del soprannaturale-mostruoso, suggerito, innanzitutto, dall'atmosfera gotica che pervade l'intero edificio. Tutte le regole di cui Orlando tratta nel suo saggio, ovvero quelle particolari condizioni

¹²⁵ Diego Varini, *Un vortice binario. Lingua e dialetto in Verderame di Michele Mari*, 2018 (reperibile al link <https://core.ac.uk/download/188633912.pdf>), cit., p.135

¹²⁶ Ivi., p.128

propizie alla manifestazione del soprannaturale, sono presenti: l'enorme castello per la maggior parte in disuso, la bufera di neve che imperversa all'esterno e non rende possibile la fuga ai protagonisti e un uomo solo, elegantemente vestito e colto, di cui non si sa nulla. Tutto è pronto per la comparsa del vero e proprio mostro, Osac, fratello gemello di Osmoc: i due sono l'uno il contrario dell'altro, il primo ha un fisico estremamente forte e mascolino ma non sa esprimersi in alcun modo; il secondo, invece, intellettualmente brillante e capace ma senza alcuna capacità fisica. Come anticipavo precedentemente, Osac appare a causa della presenza della segretaria, la signorina Ebebléchei: il desiderio sessuale che lui prova nei confronti della donna è irrefrenabile ed il mancato possesso sarà il motivo scatenante della sua ira. Nel momento in cui i tre protagonisti vengono attaccati direttamente e intuiscono ci sia qualcosa che Osmoc nasconde, parte una lunga digressione-confessione in cui l'intellettuale narra la storia della sua vita prima di trasferirsi al castello e ammette, di conseguenza, l'esistenza del gemello. Durante i capitoli dedicati al racconto, ci si imbatte nel macro-elemento dell'infanzia: dei due gemelli viene raccontata la nascita e la vita da bambini, durante la quale le differenze tra loro erano già ben evidenti. Racconta del rapporto tormentato tra Osac e il padre, del profondo affetto della madre nei loro confronti e dell'adolescenza, segnata dal suo amore per Emilia. La giovane ragazza diventerà sua moglie e, a questo punto, comincia il perverso meccanismo che porterà Osac alla follia: Osmoc, avendo idealizzato la moglie e provando per lei un amore puramente platonico, educerà il gemello, più virile, a sostituirlo nell'atto fisico. Durante uno degli amplessi, però, Osac, eccessivamente irruento, uccide Emilia e, dopo aver commesso altri omicidi, i due si trasferiranno nel castello, isolati. Riguardo al rapporto tra i due fratelli, Simone Giorgio ritiene che

«il rapporto tra Osmoc e Osac [...] è al tempo stesso una mediazione interna, dove la distanza fra i due è ridotta allo zero, e una mediazione esterna, per cui invece la distanza è amplissima, praticamente incolmabile. Com'è possibile? È possibile, possibilissimo, se teniamo conto del fatto che l'oggetto desiderato, Emilia, è desiderato per ragioni profondamente diverse dai due fratelli. Emilia è un oggetto narrativo [...] che contiene in sé una doppia natura. Ed entrambe le sue nature fungono da oggetto del desiderio dei due fratelli.

Da un lato, c'è Osmoc che è perfettamente consapevole di aver sviluppato una complessa idealizzazione amorosa della sua relazione con Emilia, che rifugge, come abbiamo detto, ogni dimensione fisica. Viceversa Osac, così immerso nelle cose del mondo e facile preda degli istinti umani più semplici, vede in Emilia un semplice strumento di appagamento sessuale. E proprio perché tale passione non ha origine razionale, la morte di Emilia lo condurrà alla follia, un delitto dopo l'altro»¹²⁷.

Un ulteriore elemento interessante, che fa parte del macro-elemento della letteratura, è la lingua ricercata che Osmoc utilizza quando parla, caratterizzata da forme arcaiche e desuete. Alla domanda di Carlo Mazza Galanti «il gioco sulla lingua, l'artificiosità, il pastiche sono elementi centrali di ogni scrittura manierista, come la tua»¹²⁸ Mari risponde: «è una cosa che ho ripetuto spesso per giustificare l'infittirsi di forme auliche, letterarie, classicheggianti. Spesso la scabrosità dell'argomento, la violenza, l'indicibilità di quello che volevo dire poteva essere resa solo attraverso metafore e allusioni o maschere letterarie, quindi attraverso il pastiche, attraverso la voce di altri scrittori»¹²⁹. Proprio ciò che avviene in *Di bestia in bestia*: l'autore conferisce ad Osmoc una lingua sofisticata e raffinata poiché deve narrare ai suoi ospiti fatti talmente oscuri e di difficile comprensione da non poter essere espressi tramite una lingua semplice. Al tema della letteratura si intreccia anche il macro-elemento degli oggettifici, ovvero la biblioteca e i libri stessi dell'intellettuale: ogni manoscritto rappresenta anni di studio ed elaborazione e tutti sono racchiusi in un unico luogo, che può essere considerato, dunque, una parte dell'uomo stesso. L'attaccamento nei confronti dei volumi è così forte da spingere Osmoc a fare una specifica ed ultima richiesta prima di morire al narratore anonimo: lo scienziato avrebbe dovuto conservare e ricreare la biblioteca così come era nel castello, per trasmettere gli studi e i manoscritti redatti in vita al mondo intero. Nel personaggio dell'intellettuale dedito alla lettura e alla scrittura si vede il riflesso di Michele Mari, il quale inserisce sempre nei protagonisti dei suoi romanzi una parte di sé. Ne dà conferma anche Antonella

¹²⁷ Simone Giorgio, *Un realismo decomposto. Su "Di bestia in bestia" di Michele Mari*, in «Centro di Ricerca PENS: Poesia Contemporanea e Nuove Scritture», 14 Dicembre 2017, (articolo consultabile al link <https://www.centropens.eu/archivio/item/124-un-realismo-decomposto-su-di-bestia-in-bestia-di-michele-mari>), cit.

¹²⁸ Caro Mazza Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., p.70

¹²⁹ Ibid

Falco, la quale dichiara «leggere famelicamente i classici della biblioteca di famiglia diviene allora un modo per essere edotti alla vita stando al riparo dalla vita, mentre scrivere proiettando sempre e comunque parti di sé nei personaggi è il risarcimento per una poca vita vissuta e, nello stesso tempo, «un modo per maneggiare il magma incandescente della vita senza ustionarsi»¹³⁰. Dunque, come in *Verderame*, anche qui Mari cerca di comunicare al lettore un messaggio preciso: da un lato, tramite la coppia di gemelli, indaga la duplice natura umana, come essa cambi e le conseguenze per ogni azione; dall'altro suggerisce quale sia per lui il valore della letteratura, ovvero un mezzo per comunicare e contemporaneamente esorcizzare tutti i suoi demoni.

A questo punto rimane solo un'opera da analizzare: *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, pubblicato nel 1990, riguarda l'indagine che Orazio Carlo compie sul fratello, Tardegardo Giacomo Leopardi: pensa che egli potrebbe essere un licantropo. Tutta la trama ruota attorno a questo dubbio, che progressivamente diventa certezza grazie ad una serie di indizi e coincidenze che si incontrano durante la lettura del racconto. Questo è stato sottolineato anche da Carlo Mazza Galanti, il quale scrive nel suo articolo «l'efficacia dell'illusione romanzesca è propiziata dal fatto che Mari, fino alla fine, attraverso un regia dei tempi e delle coincidenze dalla precisione hitchcockiana, ci fa credere alla licantropia del protagonista senza mai darcene conferma, così lasciando all'ossessione di Tardegardo tutta la sua fantasmatica ambivalenza»¹³¹. Il periodo in cui l'autore sceglie di ambientare il racconto è quello dell'infanzia sia del narratore, il fratello minore Orazio, sia del poeta stesso e, dunque, si affronta già uno dei macro-elementi principali. Tramite l'indagine accurata del bambino e la raccolta di indizi che possano confermare la sua teoria, vengono descritte in modo realistico quelle che potevano essere le giornate tipiche della famiglia Leopardi. Il giovane narratore riporta il clima austero e severo che si percepiva in casa, dettato dal fatto che la madre era molto bigotta, e le lunghe lezioni a cui i tre fratelli erano sottoposti (sicuramente Giacomo Leopardi più di tutti), eccetto la domenica. Inoltre, narra anche dello stato d'animo affranto del fratello in quelle che dovevano essere giornate di festa ma che per lui, lontano dai suoi amati libri, divenivano solo un

¹³⁰ Antonella Falco, *Tra infanzia e «demoni»: Michele Mari*, cit., p.143

¹³¹ Carlo Mazza Galanti, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti di Michele Mari*, in «Le parole e le cose», 17 Giugno 2016, (articolo consultabile al link <http://www.leparoleelecose.it/?p=23428>.)

lungo e noioso susseguirsi di ore da riempire in qualche modo. Giorgio Vasta affronta questo argomento nel suo saggio, in particolare scrive «sullo sfondo di una Recanati taciuta ma presente, febbraio lascia il posto a marzo e poi ad aprile, e senza sosta, sempre più in ambasce, Orazio resoconta delle domeniche drammaticamente senza studio alle quali Tardegardo è costretto dalla signora Madre che gli chiude a chiave le porte della biblioteca, così come descrive un misterioso succedersi di delitti animali – pecore, cani – culminante nell'uccisione di Tano, il nipote del fattore (si sospetta di un lupo, di un orso volante).»¹³² Tramite queste uccisioni inspiegabili si entra nel secondo macro-elemento del soprannaturale-mostruoso: già a partire dalle prime pagine, infatti, nei pressi della casa del poeta, vengono ritrovati periodicamente resti di animali che fanno pensare alla presenza di una bestia selvatica nel territorio circostante. L'apprensione diventa maggiore quando viene ritrovato il corpo di un uomo, ovvero il nipote del fattore, e le precauzioni si intensificano per difendersi e trovare la creatura responsabile¹³³. In questo clima, intanto, Orazio inizia a notare uno strano atteggiamento da parte del fratello: irrequieto e incapace di rimanere fermo in alcuni periodi, studioso e silenzioso nel resto del tempo. La cosa che lo fa sospettare maggiormente, tuttavia, è l'improvviso abbandono della letteratura per dedicarsi totalmente alla scienza, in particolare allo studio dei pianeti, soprattutto la luna, e al loro influsso su uomini e animali. Dunque, tramite la presenza di tutti questi indizi, il lettore progressivamente risolve il dubbio che lo assale fin dalle prime pagine del racconto, riuscendo ricostruire e percepire la duplice natura, di lupo e di uomo, del poeta tramite gli indizi che Orazio dissemina lungo tutto l'arco della narrazione. Carlo Mazza Galanti spiega: « Con puntigliosa e maliziosa coerenza, Mari ha infine scelto di ambientare il mistero licanthropico del giovane Leopardi negli stessi mesi in cui lo scrittore prepara il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, come a lasciar indovinare, dietro alla postura illuministica delle sue ricerche, una più ambigua e

¹³² Giorgio Vasta, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti. Gloria e miseria di Giacomo Leopardi*, in «minima&moralia», 26 Settembre 2016, (articolo consultabile al link <https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/io-venia-pien-dangoscia-a-rimirarti-leopardi/>)

¹³³ «Dicon che sembra il lavoro d'un orso, perché un lupo non avrebbe mai potuto conciare Diavolo in quel modo; ma l'unica via per cui può essere entrato nell'ovile è una finestrella quadrata, e senza sbarre, troppo alta dal suolo perch'un orso vi arrivi balzando, e troppo stretta per consentirne il passaggio. Il signor Padre ha comandato una battuta, offrendo a tutti gli uomini una paga straordinaria, e una ricompensa speciale per colui che catturerà o ucciderà la bestia», Michele Mari, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, cit., p.115

pudica fascinazione. [...] è dunque un saggio, travestito da diario, intorno alla “lunghezza” poetica del mito : in questo caso un mitologema proteiforme e ramificato come quello del lupo mannaro, analizzato e percorso nelle sue molteplici manifestazioni storiche e culturali, nonché nelle sue connessioni con l’altrettanto favolosa immagine della luna, dall’intelligenza filologica di Tardegardo»¹³⁴. Tra i numerosi indizi che si possono cogliere durante la lettura uno risulta essere particolarmente interessante e funzionale ad avvalorare la tesi di Orazio: nell’albero genealogico della famiglia Leopardi, infatti, viene inserito un misterioso antenato, Sigismondo, che fu perseguitato dall’Inquisizione per alcuni strani comportamenti¹³⁵. Arriviamo, dunque, al macro-elemento della letteratura, caratterizzato da tutte queste finzioni letterarie appena descritte, che Mari crea per supportare l’idea che Leopardi sia un lupo mannaro, e la lingua ottocentesca che l’autore riesce a riprodurre. A proposito di questo, Antonella Falco, nel suo saggio *Tra infanzia e «demoni»: Michele Mari* scrive «un’altra caratteristica peculiare della scrittura di Mari è data dalla sua capacità di aderire mimeticamente alla lingua letteraria dei secoli passati e, nella fattispecie del Sette e Ottocento, periodi sui quali si concentra maggiormente la sua attenzione di storico della letteratura italiana. Tale propensione, che trova il suo momento culminante in *Io venìa pien d’angoscia a rimirarti*, non è tuttavia assente nel resto della sua produzione»¹³⁶. Infatti, il testo richiama lo stile e la retorica usata da Leopardi nelle sue opere, nonostante sia il fratello a scrivere, e questo rende il racconto molto più autentico e credibile. Le espressioni e le singole parole usate, così come in *Di bestia in bestia*, sono ricercate e auliche, tanto che il lettore, in alcuni punti, deve tornare indietro e rileggere il passo per comprenderne il significato. A questo punto, dunque, risulta evidente che il macro-elemento dell’oggetto-feticcio, in questo caso rappresentato dalla poesia, è strettamente legato al tema della lingua. Come ho riportato precedentemente, Mari inserisce l’Idillio alla Luna tra le prove a favore della

¹³⁴ Carlo Mazza Galanti, *Io venìa pien d’angoscia a rimirarti di Michele Mari*, in «Le parole e le cose», 17 Giugno 2016, (articolo consultabile al link <http://www.leparoleelecose.it/?p=23428>)

¹³⁵ «Tali voci riguardavano la scomparsa di persone n’e dintorni della sua abitazione, e la morte di altre «che si ritrouavano in brani, o con Ferite che fuor d’ogni dubbio eran di Denti & Unghioni di Lupo; & spesso anchora con il Cuore & il Fegato uorati». Qualcuno giurava anche d’aver nottetempo veduto «una grossa Bestia pilosa, che pareva mezzo Huomo & mezzo Lupo» entrare nella residenza di Sigismondo per certi passaggi; altri d’aver udito ululati provenire dalle sue finestre ec. ec.», Michele Mari, *Io venìa pien d’angoscia a rimirarti*, cit., p.198-199

¹³⁶ Antonella Falco, *Tra infanzia e «demoni»: Michele Mari*, cit., p.150-151

tesi che Leopardi sia un lupo mannaro. Questa poesia, posta a metà circa del romanzo, provoca nel lettore un senso di smarrimento: da una parte aumenta il dubbio che egli nutre sulla natura del poeta, il quale prova un nuovo interesse per l'astronomia e le reazioni che gli astri e i pianeti producono negli esseri viventi; dall'altra, tuttavia, l'Idillio è una conferma riguardante il fatto che il giovane recanatese sia un licantropo, dal momento che la Luna è ciò che scatena in queste creature la trasformazione in animale e Leopardi, nel testo, loda e celebra il satellite in modo struggente. La poesia, dunque, in *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, diventa per il giovane autore uno strumento per esprimere la sua vera natura e in essa riversa tutte le sue emozioni e il suo travaglio interiore. Nell'articolo di Il Prisma di Newton si legge: «l'ossessione di Tardegardo in tutta la sua ambiguità è ossessione nel rapporto con la Luna (“Chi riguarda la luna è la luna egli stesso”), specchio impassibile dello stato d'animo del poeta che di fronte ad essa è costretto a mostrare e ad ammettere la propria vera natura ambivalente umana/bestiale. La scoperta di questo potere d'attrazione della Luna (sugli esseri viventi e umani in particolare) diviene allora la scoperta della poesia, quell' ancora di salvezza da un mondo, da una vita sterili. Mai immobile, sempre in aumento o diminuzione, appare e scompare, mostrandosi con una superficie di luci e ombre che ricorda spesso un volto umano, divinità per eccellenza dal metamorfico potere, la Luna è il perfetto emblema della mutevolezza della natura umana, del suo strato visibile e di quello nascosto (come nelle sue due facce)»¹³⁷. In questo modo, come succede in *Di bestia in bestia* con i manoscritti di Osmoc, i testi divengono delle estensioni, delle parti dei loro autori, in cui vengono inseriti alcuni messaggi che vogliono far arrivare ad una moltitudine più ampia.

Dunque, queste tre opere di Mari (*Verderame*, *Di bestia in bestia* e *Io venìa pien d'angosci a rimirarti*) sono state trattate assieme in questo capitolo poiché presentano delle caratteristiche comuni. In primo luogo, il contesto in cui le trame si svolgono, soprattutto per *Di bestia in bestia* e *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, sono luoghi diversi da quelli che costituiranno *Tu, sanguinosa infanzia* e *Leggenda privata*, ovvero quotidiani, familiari. Nelle prime due opere sono scenari in cui aleggia un'aurea

¹³⁷ Il Prisma di Newton, *La faccia nascosta della luna. Io venìa pien d'angoscia a rimirarti di Michele Mari*, in «Il Prisma di Newton», 14 Luglio 2017, (articolo consultabile al link <https://ilprismadinewton.wordpress.com/2017/07/14/la-faccia-nascosta-della-luna-io-venia-pien-dangoscia-a-rimirarti-di-michele-mari/>), cit.

fiabesca, la stessa che si percepisce in *Verderame* quando Mari scopre che nel ripostiglio della stalla ci sono tre scheletri oppure Felice dice di essere stato allevato dal Gran Coniglio. In ciascuno dei tre racconti, l'autore indaga l'ambiguità umana, la doppia natura che ognuno possiede e in alcuni casi si manifesta: si vede in *Verderame* con la presenza dell'Altro in Michelino, in *Di bestia in bestia* con la contrapposizione e complementarità di Osac e Osmoc e, infine, in *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* con la duplice essenza di uomo e lupo di Leopardi.

Infine, i tre testi presentano uno sperimentalismo stilistico e linguistico: nel primo caso Mari fa parlare il giardiniere solo in dialetto milanese; nel secondo il protagonista parla con una lingua colta, ricercata e aulica: infine, nel caso del giovane recanatese l'autore riesce a riprodurre perfettamente la retorica e lo stile ottocentesco.

Capitolo IV: racconti seri

Come anticipato nel capitolo precedente, in questo quarto verranno prese in considerazione due opere fondamentali di Mari, ovvero *Tu, sanguinosa infanzia* e *Leggenda privata*. Rivolgendo l'attenzione al titolo appena sopra si comprende già il motivo per cui esse sono state inserite qui e verranno analizzate assieme: rispetto ai tre racconti trattati precedentemente e caratterizzati da una vena quasi favolistica, questi sono più seri e sembrano essere collegati da un filo rosso invisibile, l'infanzia. Entrambe le opere verranno analizzate prendendo in considerazione i quattro macro-elementi individuati da Valentina Sturli nel suo saggio (*Mostri, feticci, letteratura e infanzia: il soprannaturale e le sue forme in Leggenda privata di Michele Mari*, Mimesis Edizioni, 2019): del soprannaturale-mostruoso, dell'infanzia, della letteratura e degli oggetti-feticcio¹³⁸.

La prima opera di Mari che sarà affrontata è, dunque, *Tu, sanguinosa infanzia*: pubblicata nel 1997, è costituita da undici racconti in cui lo scrittore rivive alcuni episodi della sua infanzia, risvegliati da veri e propri oggetti ma anche da semplici nomi o canzoni. Ci addentriamo subito nel primo macro-elemento, ovvero quello dell'infanzia: sia in quest'opera sia in quella che vedremo successivamente, si comprende quanto quest'età sia fondamentale per Mari, tanto che lui stesso, nell'intervista con Carlo Mazza Galanti, dichiara «forse è un mito romantico che mi fa pensare che le cose assimilate prima della critica, prima della maturità, siano quelle più profonde»¹³⁹. Dunque, si può pensare a questo periodo come una specie di età dell'oro, in cui si vivono esperienze e si acquisiscono conoscenze nel modo più veritiero possibile, senza i filtri che si imparano ad usare nel periodo adulto. Riguardo a questo aspetto si esprime anche Antonella Falco sostenendo che l'infanzia è un «mitico evo popolato di mostri e di misteri, periodo fondante la vita dell'uomo, perduta e rimpianta età dell'oro che rimane, nella nostra esistenza di adulti, come una ferita mai rimarginata e in quanto tale sanguinosa. A questa ferita unico balsamo è il ricordo,

¹³⁸ «da maggior parte della produzione in prosa di questo autore si fonda su quattro grandi, peraltro evidentissimi, vertici tematici: il soprannaturale-mostruoso, l'infanzia, la letteratura, gli oggetti feticcio. Questi quattro macro elementi, variamente connessi, fondano il suo universo narrativo», Valentina Sturli, *Mostri, feticci, letteratura e infanzia: il soprannaturale e le sue forme in Leggenda privata di Michele Mari*, cit., p.85

¹³⁹ Carlo Mazza Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., p.57

nonché un maniacale, fanatico, feticcistico furore conservativo che spinge l'adulto a custodire, repertare, catalogare e in ogni modo sottrarre all'opera distruttrice e obliante del tempo i cimeli e le reliquie che recano testimonianza del bambino che fu»¹⁴⁰. Due punti di questo discorso risultano interessanti: innanzitutto l'elemento del ricordo, ciò che permette a Mari di regredire fino alla sua infanzia e provare le stesse emozioni di allora, un periodo da lui considerato puro e semplice. Il secondo, invece, ci introduce al successivo macro-elemento, quello degli oggetti-feticcio: parla, infatti, di cimeli e reliquie da conservare negli anni che ricordino il bambino di un tempo. In ogni racconto contenuto nell'opera, infatti, è possibile trovare qualcosa che accenda la memoria dell'autore e lo faccia trionfare a molti decenni prima: oggetti, come giocattoli o le copertine di Urania, nomi, come nel racconto *Otto Scrittori*, o vere e proprie paure, ad esempio della sessualità o di stare a contatto con altri bambini. Massimo Fusillo, in *Feticci* (il Mulino, 2013), prende in considerazione i feticci in generale, cosa può essere considerato tale e il valore che assumono nella vita degli uomini, distinguendoli in varie tipologie¹⁴¹. Quella di «oggetto memoriale» racchiude senz'altro l'idea che Mari ha riguardo ai feticci che inserisce nei racconti di *Tu, sanguinosa infanzia*: «la tendenza cioè a proiettare sugli oggetti valori affettivi ed emotivi, che coesiste con la tendenza a valorizzarli invece nella loro autonoma e brutta materialità»¹⁴². Proprio grazie alla concretezza dell'oggetto, al fatto di poterlo vedere e toccare in età adulta così come si faceva da bambini, le emozioni si fanno strada nello scrittore e lo riconducono ad episodi della sua infanzia, come in una sorta di transfert psicologico. In *Tra infanzia e «demoni»*: Michele Mari, Antonella Falco fa una carrellata dei racconti contenuti in *Tu, sanguinosa infanzia*, ad esempio quelli in cui viene detto esplicitamente che i cimeli dell'infanzia devono essere conservati nel tempo e da persone che possono violarne la sacralità, come in *L'uomo che uccise Liberty Valance* e *I giornalini*, oppure quelli che riguardano letture o testi di canzoni che sono in grado di «innescare nella mente del giovane lettore un rovello analitico contenente già, in

¹⁴⁰ Antonella Falco, *I solenni misteri di Urania. Riflessioni su «Tu, sanguinosa infanzia» di Michele Mari*, in «Script&Books», (articolo consultabile al link <https://www.scriptandbooks.it/2019/07/02/i-solenni-misteri-di-urania-riflessioni-su-tu-sanguinosa-infanzia-di-michele-mari/>), cit.

¹⁴¹ Le tipologie in questione sono l'oggetto di seduzione, l'oggetto memoriale, l'oggetto magico, la forza mitopoietica dell'oggetto, la teatralizzazione dell'oggetto-feticcio, l'alterità della materia e l'oggetto-icona, si veda Massimo Fusillo, *Feticci*, il Mulino, Firenze, 2013, Indice

¹⁴² Ivi, cit., p.47

nuce, i prodromi di un'attitudine esegetica di matrice critico-filologica e comparativa»¹⁴³, come in *Otto scrittori*, *La freccia nera* e *Canzoni di guerra*. Tuttavia, la studiosa nota che in ogni racconto, com'è tipico delle opere di Mari, vi è anche una componente mostruosa, soprannaturale, che genera inquietudine e paura nel protagonista. Entriamo, dunque, nel macro-elemento del soprannaturale-mostruoso e, un esempio lampante di ciò, è quello del racconto *Le copertine di Urania*, in cui l'autore descrive la paura che prova nel guardare le immagini in copertina della rivista del nonno. Questa è prodotta sicuramente dalle figure orrende e feroci raffigurate ma si alterna, tuttavia, ad una sorta di attrazione che l'autore prova per quelle narrazioni, che lo spinge a leggere. Tuttavia, come anticipato precedentemente, in quest'opera la paura assume varie sfumature: quella legata alla sfera sessuale che, piano piano, il bambino inizia a scoprire; quella legata al rapporto con i coetanei, non sempre facile per il piccolo Mari che preferisce, piuttosto, immergersi nella lettura; quella legata alla sfera del tempo, al conservare i propri giocattoli o cimeli preferiti per tenere vivo il ricordo. Riguardo a questo argomento si è espresso anche Andrea Cortellessa, fornendo un punto di vista che vale la pena riportare: scrive «Tu, sanguinosa infanzia è infatti la trasfigurazione narrativa di un duello, quello fra Mari Padre e Mari Figlio, che per anni si snoda attraverso una serie di oggetti-feticcio, quelli in cui difensivamente s'è imbozzolata l'esistenza del Figlio: i narratori più amati in Otto scrittori, i canti struggenti degli alpini mandati a morte, I giornalini, Le copertine di Urania, i “suoi lettini, allineati in una medesima stanza” nella “casa di campagna”...Soprattutto i giocattoli di quell'infanzia cui Michele resta sanguinosamente attaccato, ma che il Demone Paterno, spettrale “angelo tesoriere” che dall'alto veglia vindice sulla sua vita, gli mostra aver lui di volta in volta trascurato, perduto, tradito»¹⁴⁴. Dunque, Cortellessa inserisce nella sua interpretazione di *Tu, sanguinosa infanzia* uno degli elementi biografici più sentiti da Michele Mari, quello del rapporto col padre, di cui tratterà ampiamente nella seconda opera affrontata in questo capitolo, ovvero *Leggenda privata*. Il cosiddetto «demone paterno» sovrasta e sorveglia ogni cosa ed il figlio, oltre inadeguato, si sente costantemente sotto giudizio.

¹⁴³ Antonella Falco, *Tra infanzia e «demoni»: Michele Mari*, cit., p.138

¹⁴⁴ Andrea Cortellessa, *Un ritratto: Michele Mari, il ritorno del Demone*, in «Doppiozero», 28 Giugno 2017 (consultabile al link <https://www.doppiozero.com/materiali/michele-mari-il-ritorno-del-demone>), cit.

È evidente, quindi, che Mari è chiamato a rendere conto della sua infanzia, da cui inevitabilmente si è ormai staccato, proprio da suo padre. L'unico modo per assecondare questa richiesta e ritornare a quei giorni passati è tramite la scrittura, tramite il racconto: siamo di fronte al quarto ed ultimo macro-elemento con cui siamo soliti analizzare le opere di Michele Mari, quello della letteratura. Scrivere, come dicevo poco fa, è l'unico modo che permette all'autore adulto di reimmergersi nelle esperienze della sua infanzia e restituire le sensazioni che provava allora. Antonella Falco scrive: «*Tu, sanguinosa infanzia* è un libro che si avvita intorno a un'ossessione: quella dell'infanzia, appunto. Fulcro di tale ossessione [...] è una concezione "regressiva" della letteratura. Scrivere è dunque un ritorno alle origini, un regredire a quel tempo mitico e fatale nel quale viene deciso il destino di tutta una vita [...], un ritorno *in utero*, a quella placenta capace ancora di nutrire e dare rifugio»¹⁴⁵. Questo estratto dell'articolo di Antonella Falco delinea e avvalorava gli aspetti della scrittura di Mari che ho riportato precedentemente: infatti, evidenzia maggiormente che l'atto di scrivere è considerato un vero e proprio strumento di cui avvalersi per far emergere la vera natura di chi la pratica e comunicare, in determinati casi, messaggi che, a voce, sono inesprimibili.

Arriviamo, dunque, alla seconda opera già menzionata più volte nel corso dell'intera ricerca, ovvero *Leggenda privata*. Pubblicata per la prima volta recentemente, nel 2017, fa riferimento alla storia privata di Michele Mari e della sua famiglia: si concentra soprattutto sui suoi genitori, facendo riferimento al loro rapporto tossico e alle conseguenze della loro separazione. Prima di immergersi nei quattro macro-elementi di cui mi servo per delineare gli aspetti fondamentali delle opere dell'autore lombardo, risulta necessario concentrarsi sul titolo del romanzo, il quale fornisce già vari indizi su ciò che si andrà a leggere. Proprio su questo aspetto si sofferma Elena Rausa, dando un'interpretazione sia al sostantivo leggenda sia all'aggettivo privata. Scrive: «La Leggenda del titolo marca lo scarto dalla realtà, una crepa nell'attendibilità del racconto, ma inevitabilmente rimanda anche all'antico gerundivo: dunque parole da leggersi e alle quali il lector in fabula si arrogherà, non meno di chi le ha scritte, il diritto di attribuire un senso più o meno ampliato dal proprio personale pantheon di

¹⁴⁵ Antonella Falco, *I solenni misteri di Urania. Riflessioni su «Tu, sanguinosa infanzia» di Michele Mari*, in «Script&Books», (articolo consultabile al link <https://www.scriptandbooks.it/2019/07/02/i-solenni-misteri-di-urania-riflessioni-su-tu-sanguinosa-infanzia-di-michele-mari/>)

autori letti [...] Inoltre, leggenda privata: a significare che, in questa sfoglia fatta di parole (e di fotografie dall'archivio di casa Mari), l'autore avrebbe finalmente accettato di togliere la maschera ai propri mostri più crudeli, sacrificando all'opera un sé stesso nudo e la propria sofferenza quotidiana, familiare, persino banale, a dispetto dell'eccezionalità dei coprotagonisti»¹⁴⁶. Dunque, ci si trova di fronte ad un'opera che va oltre al racconto standard poiché l'autore affronta eventi realmente avvenuti durante la sua infanzia come se a descriverli fosse lui da bambino, senza la maturità e le consapevolezza raggiunte negli anni. Tuttavia, c'è un'ulteriore questione da affrontare prima di addentrarsi nell'analisi vera e propria: quella dell'autofiction, genere con cui, talvolta, viene identificata quest'opera dai critici. Mi servo anche questa volta di un articolo, di Roberta Coglitore, per chiarire questo punto e fornire uno sguardo più ampio sull'argomento. «La definizione di autofiction è autorizzata dall'enfasi data alla cornice narrativa horror-gotica, della quale sono protagonisti alcuni demoni fantastici che Mari inventa per preparare il lettore alle confessioni sui reali demoni della sua vita, ovvero i suoi genitori, origine delle sue ossessioni personali [...] Gli indizi autofinzionali si concentrano nell'apparato paratestuale, innanzitutto nella copertina, e in particolare nella cornice narrativa, dove sono illustrati i criteri della narrazione autobiografica, ovvero gli indici di veridicità e la possibilità dell'autore di raccontarsi grazie a storie di vita alternative, possibili e parallele »¹⁴⁷. Dunque, troviamo episodi veritieri della vita di Mari uniti ad altri di pura invenzione, come la cornice fantastica del racconto. Perciò i critici si sentono di poter definire *Leggenda privata* un'autofiction, poiché i due elementi principali che caratterizzano questo genere, autobiografia e finzione, sono presenti e perfettamente armonizzati tra loro. Chiariti titolo e sfumature di genere, è il momento di confrontarsi direttamente con l'opera: il primo macro-elemento, già menzionato da Roberta Coglitore, è quello del soprannaturale-mostruoso. Avendo preso in considerazione molte altre opere di Mari, si sa in partenza che questo tassello è fondamentale nelle sue opere, in cui il soprannaturale e i mostri, in generale, si presentano sotto forme diversi per evocare

¹⁴⁶ Elena Rausa, *Leggere Mari con Mari: leggende private e ossessioni letterarie*, in «La ricerca», 14 Luglio 2017, (articolo consultabile al link <https://laricerca.loescher.it/leggere-mari-con-mari-leggende-private-e-ossessioni-letterarie/>)

¹⁴⁷ Roberta Coglitore, *Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari*, in «Arabeschi n.16» (articolo consultabile al link <http://www.arabeschi.it/sguardo-autobiografico-e-dispositivi-iconotestuali-in-michele-mari-/>), cit.

messaggi differenti in base a ciò che l'autore vuol far arrivare ai lettori. In questo caso, tuttavia, non è presente un singolo mostro bensì molti: Valentina Sturli sottolinea «nel testo ci sono almeno tre livelli possibili di “mostruosità”, ordinati secondo una progressione che va dalla letteralità alla figura: 1) i mostri in senso proprio: il Mucògeno, Quella dalle Orbite Vuote, Quello che Gorgoglia, i Ciechi della Cantina, Quello che Bascica, la Vecchia; 2) i personaggi dell'autobiografia, come la madre o la nonna o la Velia, che pur restando all'interno della narrazione realistica sono sospettati di varie collusioni coi mostri, odi essere mostri essi stessi [...]; 3) le mostruosità in senso figurato: la violenza del padre, l'autolesionismo della madre, dinamiche familiari perverse»¹⁴⁸. Il testo è ricco di esempi per ciascuno di questi livelli: nel caso del primo gruppo l'episodio della Vecchia, un mostro con lunghi capelli con i quali raccoglie l'urina del protagonista nel momento in cui va al bagno. Per il secondo gruppo riporto lo stesso esempio indicato da Valentina Sturli, ovvero quello in cui Mari dichiara di aver sempre avuto il dubbio che la madre fosse un ultracorpo¹⁴⁹, ovvero un'entità altra rispetto a quella che si trova davanti, ma anche il caso della nonna estremamente bigotta che si oppone totalmente alle idee della figlia. Il terzo gruppo, tuttavia, è quello più intimo e personale della vita di Mari: parla di mostruosità reale e quotidiana, difficile da affrontare e capire. Qui domina la figura opprimente e violenta del padre, quel «demone paterno» già preso in considerazione precedentemente, in *Tu, sanguinosa infanzia*. Tuttavia, in *Leggenda privata* si sfocia in veri e propri episodi di violenza, come quella sera in cui, dopo un litigio furibondo tra i genitori, il bambino trova sangue ovunque (successivamente si scopre che era stato rotto uno specchio e la madre era rimasta ferita). A testimoniare questo clima di sottomissione che vige in casa Mari non sono solo gli episodi che l'autore descrive ma anche varie foto presenti tra le pagine. Mi riferisco a due in particolare: nella prima sono presenti entrambi i genitori e il figlio, il padre fissa la macchina fotografica ben eretto e una mano è chiusa a pugno, anche la madre guarda dritta l'obiettivo a braccia conserte ma evidentemente infastidita e, infine, il piccolo Mari si tocca il viso con una mano perché reduce da una sberla paterna; la seconda foto ritrae, invece, solo il

¹⁴⁸ Valentina Sturli, *Mostri, feticci, letteratura e infanzia: il soprannaturale e le sue forme in Leggenda privata di Michele Mari*, cit., p.94

¹⁴⁹ «una delle mie ossessioni d'infanzia era quella degli ultracorpi, il fatto che le persone buone, soprattutto mia mamma, proprio in quanto tali fossero fortemente sospette di non essere vere», Carlo Mazza Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., p.58

bambino piegato in avanti per proteggersi da un possibile schiaffo del padre. Federica Pich analizza l'intero corpus di immagini presenti in *Leggenda privata* e si sofferma su entrambe quelle sopra descritte, «L'unica foto dell'intero corpus in cui i tre compaiono insieme [...] è un autoscatto che «documenta» una sberla appena presa dal figlio, l'ostinazione del padre a voler eseguire lo scatto, e il fastidio della madre, già evidente nella prima foto. Tra la prima e la seconda, una foto di Michele più piccolo [...], spaventato e piegato dalla fraintesa minaccia di una sberla paterna e come schiacciato tra lo scatto precedente e il seguente, tra l'intenzione di difendere la madre dal dominio paterno [...] e il fallimento di ogni tentativo di ribellione alla volontà del padre, che riesce a imporre un brutale ritratto di famiglia, anzi un auto-ritratto eseguito dalla sua macchina fotografica»¹⁵⁰. Dunque, anche la madre, oltre al piccolo Mari, è piegata alla volontà paterna, da cui nessuno riesce a ribellarsi: solo la futura separazione sarà l'occasione per lei di liberarsi dal dominio del marito ma, purtroppo, solo apparentemente, dal momento che la stessa cadrà in un profondo stato di depressione.

Finora si è parlato dei mostri, sia reali che immaginari, presenti nell'opera e, così facendo, ci si è imbattuti nel secondo macro-elemento che caratterizza questo testo come tutti quelli prima analizzati: quello dell'infanzia. Ancora una volta Mari ci parla di questo periodo della sua vita partendo dal suo concepimento. Il lettore, infatti, man mano si addentra nel testo viene anche messo al corrente di episodi che non riguardano l'autore stesso ma che hanno delle conseguenze sulla sua vita, primo tra tutti l'incontro tra i suoi genitori. Questo, infatti, ha portato al suo concepimento che, nell'incipit dell'opera, definisce un abominio, in quanto unione di due persone che non avrebbero mai dovuto incontrarsi. Lui stesso, nell'intervista con Carlo Mazza Galanti, dichiara a proposito di ciò «in quel libro racconto della mia doppiezza congenita, dovuta all'incontro tra due patrimoni genetici, due mondi, due caratteri completamente diversi; essendo nato da due genitori che non dovevano incontrarsi, due genitori il cui amplesso è stato mostruoso, io stesso per definizione sono mostro»¹⁵¹. Tutta l'angoscia

¹⁵⁰ Federica Pich, *Fotografie ed ultracorpi: Leggenda privata di Michele Mari*, in «Arabeschi n.10» (articolo consultabile al link <http://www.arabeschi.it/fotografie-e-ultracorpi-leggenda-privata-di-michele/>)

¹⁵¹ Carlo Mazza Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., p.58

che Mari prova riesce a trasmetterla nei vari episodi che racconta proprio grazie al modo in cui lo fa. Entriamo, dunque, nel macro-elemento della letteratura, in quest'opera caratterizzata sia dalla scrittura sia dall'apparato fotografico di cui è corredata. Per quanto riguarda il primo punto si nota fin dall'inizio che l'autore descrive gli episodi uno dopo l'altro, mescolando fatti realmente accaduti alla cornice horror in cui sono inseriti senza una vera e propria separazione. È come se Mari mettesse su carta il flusso dei suoi pensieri così come essi si presentano, senza dar loro un ordine preciso. Questo aspetto della sua scrittura viene trattato anche nel saggio di Antonella Falco, la quale chiarisce «lo scrittore rivendica [...] un'immediatezza di scrittura che è frutto dell'intimo convincimento secondo cui la letteratura deve essere essenzialmente un fatto di "ispirazione", quasi di "invasamento" e quindi di "possessione"»¹⁵². Mari stesso interviene a proposito del suo fare letteratura e confessa «mi diverto a giocare con le parole, mi prende una specie di demone associativo fonico per cui mi vengono in mente calembour, nonsense, filastrocche alla Lewis Carroll, ecolalie alla Gombrowicz, insomma mi piace rimasticare la lingua violentandola, storpiandola, asservendola ai miei usi. [...] Quasi tutti i giochi di parole e le associazioni in *Leggenda privata* non sono arguzie che mi sono venute in mente scrivendo ma schegge di storia familiare»¹⁵³.

Riguardo, invece, al secondo elemento di letteratura presente in *Leggenda privata*, ovvero quello delle fotografie, Mari riferisce che all'inizio non facevano parte del racconto ma sono state aggiunte in un secondo momento su consiglio dell'editore¹⁵⁴. All'interno del teso, infatti, sono presenti foto dell'autore con i suoi genitori, di oggetti o opere fabbricate anche da lui stesso (ad esempio, i due puzzle che lui ha ideato, costruito e regalato per Natale ai genitori). Scrive Andrea Cortellessa: «l'emergere dell'archivio di famiglia in *Leggenda privata* è da mettere in relazione al parallelo emergere "vero" [...] di una biografia familiare precedentemente allusa solo in chiave metafisica (in *Tu, sanguinosa infanzia*) e/o allegorica (in *Verderame*). Sono del resto biografie entrambe profondamente legate all'immagine, quelle dei genitori di Michele trasfigurati nei Demoni che, nel *frame* horror del libro, emergono quali *revénants* per ingiungergli di scrivere la sua autobiografia (che equivale, appunto, alla *loro storia*);

¹⁵² Antonella Falco, *Tra infanzia e «demoni»: Michele Mari*, cit., p.152

¹⁵³ Carlo Mazza Galanti, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, cit., p.69-70

¹⁵⁴ Riferimento a Carlo Mazza Galanti, *Scuola di demoni*, p.72

e che impongono al figlio il disoccultamento di questo suo ereditato tesoro-maledizione»¹⁵⁵. Dunque, tutto in questo testo rimanda ai suoi genitori e alle conseguenze che si sono ripercosse su di lui, come bambino e come letterato. Se la scrittura è un unico flusso di pensiero messo su carta senza un preciso ordine logico ma seguendo esclusivamente l'impeto del momento, ciascuna immagine che si incontra nell'arco della lettura, invece, è posta in quel preciso punto volutamente, per avvalorare in modo concreto ciò che Mari sta esponendo.

Ogni macro-elemento fin qui analizzato (mostri, infanzia e letteratura) è legato agli altri e così anche l'ultimo da affrontare, ovvero quello degli oggetti-feticcio. In *Leggenda privata* i feticci in cui ci si imbatte sono veramente molti, qui ho deciso di analizzare quelli che, a mio avviso, sono i più suggestivi ed influiscono maggiormente nel testo: un paio zoccoli rossi e due puzzle, i quali, rispettivamente, simboleggiano la ragazza senza nome incontrata al bar e i due genitori.

La giovane donna di cui Mari parla è una cameriera che lavorava presso la Trattoria Bergonzi, l'unico bar-ristorante del suo piccolo paesino, e gli oggetti tramite i quali l'autore si ricorda così vividamente di lei sono degli zoccoli rossi. Per la maggior parte della narrazione la ragazza non sarà chiamata col suo vero nome, dal momento che Mari non lo conosce, bensì con quelli che lui ritiene le stiano bene, vale a dire Donatella, Ivana e Loretta. Sia lui sia alcuni suoi familiari, come la nonna materna, la considerano volgare ma, nonostante ciò, lei costituisce la prima persona per cui lo scrittore prova un desiderio, una pulsione sessuale. Alla fine del racconto Mari, ormai adulto, torna a casa dei nonni e va a verificare di persona se l'enorme palazzo lì vicino è ancora disabitato: non è così perché al suo interno, con grande sorpresa, trova la ragazza del bar e scopre che lei, da sempre, è interessata a lui¹⁵⁶. Dunque, non solo scopre che per tutto quel tempo Donatella-Ivana-Loretta lo aveva ricambiato ma anche il vero nome della cameriera: Margherita. La ragazza non è altro che l'autore in chiave

¹⁵⁵ Andrea Cortellessa, *Iconologia del demone. Michele Mari a parole e per immagini*, in «Le parole e le cose», 4 Novembre 2019, (articolo consultabile al link <https://www.leparoleelecose.it/?p=36885>), cit.

¹⁵⁶ Si veda anche «nelle ultime pagine, un Mari sulle soglie della vecchiaia torna nella località di vacanza dei nonni, entra nella casa dei vicini (la Casa della Torretta), la trova abitata. Al suo interno c'è la ragazza, di cui finalmente si osa pronunciare il nome, da sempre saputo e rimosso. Non è quasi invecchiata, gli sorride e confessa, nonostante la fugacità della sua apparizione, di aver sempre pensato a lui», Lorenzo Marchese, *Leggenda privata, o Michele Mari come scrittore nostalgico*, in «La balena bianca», 15 Maggio 2017, (articolo consultabile al link <https://www.labalena Bianca.com/2017/05/15/legenda-privata-michele-mari-scrittore-nostalgico/>)

femminile, sono l'uno alter ego dell'altra: Mari, infatti, spesso nel libro si ripete nella mente «Gheri»¹⁵⁷, come se quell'appellativo potesse in qualche modo proteggerlo dai suoi mostri ma non conoscendone l'origine. A questo punto tutto diventa chiaro: «Gheri» non è altro che l'abbreviazione di Margherita, il suo doppio femminile. Questo passaggio viene chiarito da Federica Pich, la quale riporta «la scissione causata dai genitori è vendicata dalla fantasia e dall'invenzione romanzesca, per cui, nell'agnizione finale, la volgarità e l'ignoranza attribuite alla «Lori» dall'invaghito ragazzino che fantasticava incessantemente su di lei [...] si riscattano nel trionfo del suo doppio, Margherita detta «Gheri», a sua volta alter-ego armonioso e felice di Michele-Danilo, come la Casa della Torretta è un doppio 'alto' della Casa di Nasca. Con un colpo di scena annunciato dal motivo onomastico («Gheri» non è un altro nome di Michele-Danilo, come lui misteriosamente temeva, ma quello del suo doppio femminile), nella descrizione dell'elegante e bellissima Margherita la vitalità erotica della Lori si ricongiunge con la sublime intelligenza e finezza della madre, ma rifiutandone il sacrificio e la tristezza: la presunta estrazione popolare della lettrice di Grand Hotel si trasforma così nella segreta cultura aristocratica di una studiosa assidua, cancellando l'ingiustizia e l'infelicità della scissione tra corpo e mente nell'utopia di un incontro tra simili in una biblioteca che [...]»¹⁵⁸. Il racconto, infine, si chiude con breve discorso diretto tra lo scrittore e Margherita, durante il quale lei lo rassicura sul suo lavoro e gli promette che avrebbe parlato lei con gli Accademici. In un certo senso, dunque, la ragazza diventa salvifica per lo scrittore, quasi una donna-angelo: solo grazie al suo intervento *Leggenda privata* può considerarsi concluso e Mari assolto dal suo oneroso compito.

Il secondo elemento che ho deciso di trattare tra gli oggetti-feticcio riguarda i genitori: in quest'opera la loro presenza ha funto da collante per legare assieme tutti i macro-elementi affrontati. Gianluigi Simonetti fa una sintesi molto evocativa riguardo le personalità di entrambi: «lui autoritario, sadico, votato alla dominazione e all'abbassamento dell'altro [...]; lei incline da un lato alla sublimazione, dall'altro alla

¹⁵⁷ Nel corso della narrazione Mari afferma più volte di chiamarsi in tre modi differenti: Michele; Danilo, il secondo nome, sconosciuto ai mostri delle Accademie, che, perciò, fungerà da nome-scudo; «Gheri», un appellativo con cui gli Accademici lo tormentano e dalle origini sconosciute

¹⁵⁸ Federica Pich, *Fotografie ed ultracorpi: Leggenda privata di Michele Mari*, in «Arabeschi n.10» (articolo consultabile al link <http://www.arabeschi.it/fotografie-e-ultracorpi-leggenda-privata-di-michele-/>)

sottomissione, al masochismo, al dolore [...]. 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»¹⁵⁹ In particolare qui, dal momento che si sta affrontando il macro-elemento degli oggetti-feticcio, è opportuno ricordare i due puzzle che raffigurano il padre in uno e la madre nell'altro: ciascuno, oltre a riportare il ritratto dei due adulti, contiene anche una serie di oggetti che per il bambino caratterizzano i suoi genitori. Per esempio, nel suo ritratto, Enzo Mari è raffigurato con penne e matite in mano e nel taschino della camicia (rappresentative del suo lavoro) oppure, nello sfondo, ci sono una serie di oggetti presenti e custoditi nel suo studio, come i soldatini in fila. Così avviene anche per il ritratto della madre Iela, nel quale è rappresentata intenta a disegnare e cucinare contemporaneamente, dietro di lei sono visibili dei colori o una scopa, oggetti usati quotidianamente. Dunque, attraverso questi puzzle, è come se Mari decidesse di fissare i feticci di entrambi i genitori, che siano essi di uso domestico, lavorativo o da collezione. In *Leggenda privata*, inoltre, molti anni dopo lo scrittore ritrova e ricomponi i puzzle, stupendosi del modo in cui li aveva raffigurati e ricordandosi di come li vedeva da bambino.

Da l'analisi di *Tu, sanguinosa infanzia* e *Leggenda privata* è possibile individuare vari argomenti in comune: in primo luogo la presenza dei due genitori: nella prima opera certamente in minor parte rispetto alla seconda, tant'è che quest'ultima viene definita la sua prosecuzione. Gli elementi forniti in *Tu, sanguinosa infanzia* relative alla figura paterna e materna sono ampiamente sviluppati nell'altra opera trattata in questo capitolo, la quale si incentra totalmente su di loro.

In secondo luogo l'autobiografismo: in entrambe le opere, infatti, vengono raccontati episodi di vita dell'autore, ognuno con un intento o un messaggio diverso, ma tutti significativi per la sua crescita come scrittore. Per esempio, le copertine degli Urania hanno risvegliato l'immaginario del Mari bambino che poi, in età adulta, ha riversato nei suoi testi: come abbiamo constatato in ogni racconto le figure mostruose, reali o meno, sono presenti. In *Verderame*, *Di bestia in bestia* e *Io venìa pien d'angoscia a*

¹⁵⁹Gianluigi Simonetti, *La leggenda privata di Michele Mari*, in «Le parole e le cose», 29 Agosto 2017, (articolo consultabile al link <http://www.leparoleelecose.it/?p=27726>.)

rimirarti i mostri descritti rappresentavano delle pulsioni (sessuali nel caso di Osac, animali, per la licantropia di Leopardi, la mancanza di memoria, come accade a Felice) ed erano immersi in clima fiabesco (il castello isolato al centro di una bufera di neve o la casa familiare ma ricca di misteri nascosti). In *Tu, sanguinosa infanzia* e *Leggenda privata*, invece, l'ambientazione è data da luoghi quotidiani che di fiabesco non hanno nulla. Anche in queste due opere i mostri sono presenti ma si capisce fin da subito che, rispetto a quelli menzionati a proposito degli altri tre racconti, rappresentano qualcosa di più intimo per l'autore. D'altronde, al di là delle orrende e terrificanti creature come il Gorgogliatore o le raffigurazioni delle copertine degli Urania, tra loro inserisce anche i genitori. La differenza ulteriore, dunque, tra *Verderame*, *Di bestia in bestia* e *Io venìa a rimirarti pien d'angoscia* e le due opere affrontate in questo capitolo, sta nel fatto che queste ultime vedono Michele Mari raccontare di sé stesso da bambino. L'autore, per concludere, decide di mettersi a nudo di fronte al lettore e raccontare la sua infanzia per quella che è stata con gli occhi del bambino che era, poiché nei primi anni di vita ogni evento si sperimenta in modo puro, senza i pregiudizi o le consapevolezze acquisite in età adulta.

Conclusione

Questa analisi aveva come obiettivo approfondire la scrittura di Michele Mari soffermandosi soprattutto sul soprannaturale da lui ricreato in ogni opera. Al fine di produrre un elaborato il più completo possibile è stato deciso di trattare in ognuno dei quattro capitoli un argomento diverso: nel primo sono stati presi in considerazione i modelli dello scrittore, con particolare riferimento a Manganelli, Gadda, Landolfi, Bufalino, Leopardi e Zola; nel secondo sono state affrontate due teorie riguardanti il soprannaturale, quella di Francesco Orlando e quella di Tzvetan Todorov; nel terzo sono state analizzate le opere giocose di Mari (*Verderame*, *Di bestia in bestia* e *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*); nel quarto, infine, sono stati esaminati i testi più seri (*Tu, sanguinosa infanzia* e *Leggenda privata*).

Avendo ora uno sguardo più completo riguardo alla produzione di Michele Mari, è possibile concentrarsi sul suo uso del soprannaturale e stabilire, in base alle teorie dei due studiosi menzionati in precedenza, in quale tipologia esso possa collocarsi. Partendo da *Il soprannaturale letterario* di Francesco Orlando, è necessario ricordare che il soprannaturale viene diviso in sei statuti, in base alla preponderanza di credito o critica, che sono quelli di derisione, di indulgenza, di ignoranza sul «se» o sul «che cosa», di trasposizione, di imposizione e di tradizione. Nel secondo capitolo di questa tesi ognuno di questi è stato preso in considerazione e spiegato tramite degli esempi concreti tratti da diverse opere letterarie: tra tutti gli statuti, dovendo collocare il soprannaturale di Mari, sceglierei quello di indulgenza. A proposito di esso Orlando afferma «se la derisione implica il superamento di una razionalità inferiore, l'indulgenza comporta piuttosto un compiacimento nella credulità superata. Il giudizio sullo statuto ontologico, la questione cioè se il soprannaturale sia vero o no, è sospeso da una tendenza edonistica a conservare al soprannaturale uno statuto abbastanza fittizio da poterne consapevolmente godere»¹⁶⁰. Questo atteggiamento è tipico delle fiabe, come già sottolineato nel secondo capitolo: leggendole si è consapevoli che gli eventi descritti (per esempio far addormentare completamente un intero regno per cento anni) o i personaggi protagonisti (si tengano presenti Barba Blu, le Fate Madrine della Bella Addormentata, l'asino che defeca oro) sono fittizi ma ci si compiace

¹⁶⁰ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, cit., p.94

ugualmente di regredire nella loro lettura e ritornare all'infanzia. Questo è proprio ciò che succede anche nel caso del soprannaturale di Michele Mari, soprattutto prendendo in considerazione l'intero corpus di creature orrende e mostruose che è in grado di creare. Questi esseri terrificanti farebbero sicuramente breccia nell'immaginario di ciascun bimbo proprio perché provengono direttamente dall'infanzia dell'autore: il Gorgogliatore, la Vecchia, i Ciechi della Cantina, le raffigurazioni raccapriccianti degli Urania, i licantopi e i due gemelli, uno buono e uno cattivo, su modello di Dr Jekyll e Mr Hyde sono tutti esseri che Mari, da bambino, si è immaginato o ha estrapolato da altri testi e ricondotto, poi, nei suoi. Perciò Antonella Falco, a proposito di queste creature che caratterizzano le opere dello scrittore, spiega: «la narrativa di Mari è da sempre popolata da inquietanti presenze che rimandano ad un mondo sotterraneo e onirico, mostruoso ma al tempo stesso familiare in quanto affonda le radici negli ancestrali e archetipici terrori dell'infanzia»¹⁶¹. Le sue parole sono chiare: quelli incontrati nelle varie opere prese in considerazione durante questa analisi sono mostri tanto spaventosi ed oscuri quanto noti e familiari. Raccontando di essi, seppur adulto, Mari si abbandona al ricordo e regredisce volontariamente, attraverso la letteratura, fino a provare le stesse emozioni e la stessa paura che avvertiva da bambino, quando anche un'ombra o un minimo rumore nel buio si amplificano talmente tanto nell'immaginazione da produrre entità terrificanti e spaventose. Dunque, essendo questi racconti tutti diversi tra loro, da un lato portano il lettore ad affrontare ogni volta una nuova vicenda ed immedesimarsi con i vari protagonisti, dall'altro fanno riemergere in lui vecchie paure, che credeva sepolte da tempo: quelle della sua infanzia.

L'elemento fiabesco che Orlando sottolinea descrivendo lo statuto di soprannaturale di indulgenza è stato riscontrato e sottolineato più volte nelle opere analizzate nel terzo capitolo, mi riferisco a *Verderame*, *Di bestia in bestia* e *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*. Nel primo romanzo, inizialmente, tutto sembra realistico, dal momento che si tratta della casa dei nonni del piccolo Mari, ma, in un secondo momento, la stessa abitazione si rivelerà piena di indizi e segreti nascosti riguardanti un passato di cui nessuno sembra sapere qualcosa e in cui, a detta di Felice, sembra ci abbiano abitato creature fantastiche come il Gran Coniglio. In *Di bestia in bestia* ci si trova davanti al

¹⁶¹ Antonella Falco, *Tra infanzia e «demoni»: Michele Mari*, cit., p.143-144

luogo più propizio per le manifestazioni soprannaturali: un castello enorme e isolato, completamente accerchiato da montagne e immerso in una violentissima bufera di neve che blocca qualsiasi via di fuga. In più, in questo racconto, troneggiano le figure dei due gemelli, l'uno opposto dell'altro, che incarnano la doppia natura umana: quella buona e accondiscendente e quella malvagia che cede ad impulsi e passioni (simili a quelle che emergono nel celebre romanzo di Stevenson *Lo strano caso del Dr Jekyll e Mr Hyde*, Longman, 1886). Nel terzo testo, invece, l'aura fiabesca non è più data dal luogo bensì dal fatto che si torna indietro nel tempo di secoli e che ad essere soggetto alla trasformazione in licanthropo è un personaggio famoso insospettabile: Giacomo Leopardi. Egli, da sempre considerato un grande studioso malinconico e solitario, in *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* appare completamente diverso: irrequieto, incapace di star fermo a studiare e, soprattutto, sportivo in alcuni episodi.

Dopo aver preso in considerazione il soprannaturale di Mari secondo la teoria di Orlando, è arrivato il momento di procedere allo stesso modo con quella di Tzvetan Todorov. Egli idea tre concetti principali: quello di fantastico («esitazione provata da un essere, il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte ad un avvenimento apparentemente soprannaturale»¹⁶²); quello di strano (genere in cui un evento soprannaturale viene spiegato tramite la razionalità); infine quello di meraviglioso (genere in cui i fatti straordinari che accadono non sono spiegabili razionalmente e, dunque, si acquisiscono nuove consapevolezze che vanno oltre la comprensione umana). Quest'ultimo concetto è quello più conforme al soprannaturale elaborato e inserito da Mari nelle sue opere: infatti in ciascuno dei suoi testi il lettore viene messo faccia a faccia con eventi che vanno oltre la realtà e, di conseguenza, non possono essere spiegati razionalmente ma devono essere accettati così come si presentano. Il lettore, quindi, dal momento che si trova di fronte a fenomeni fuori dalla comune percezione umana, avverte un senso di straniamento di cui si libera proseguendo la lettura e accettando ciò che viene descritto. Io stessa l'ho provato quando, per esempio, in *Leggenda privata* Mari parla per la prima volta delle Accademie¹⁶³ facendo

¹⁶² Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., p.28

¹⁶³ «L'Accademia mi ha convocato nella Sala del Camino, alla mezzanotte di ieri. C'erano tutti, credo, ma era troppo buio per vederli. Ha parlato solo Quello che Gorgoglia, e come temevo ha nuovamente sollecitato la mia autobiografia. Secondo loro sono così ambiguo e contorto che prima di decidere devono sapere qual è la mia ultimativa menzogna: «isshgioman'zo con chui ti chonshgedi», ha aggiunto Quello che Bascica. *Prima di decidere*. Il bello è che solo una settimana prima mi era stata chiesta la

riferimento ad alcuni mostri, come Quello che Gorgoglia, Quello che Biascica e i Ciechi della Cantina. Certamente questo non è l'unico episodio in cui al lettore viene chiesto lo sforzo di accettare eventi soprannaturali da parte dell'autore: in *Verderame*, per esempio, avviene lo stesso quando il bambino, dopo essere sceso in cantina, scopre delle bottiglie di vino piene di sangue rappreso oppure nel momento in cui Felice dichiara di essere stato cresciuto e di aver vissuto con i conigli; in *Di bestia in bestia* nella parte finale dell'ultimo capitolo, nella quale Osac, fuggito dal castello, viene assalito da una nuova bestia misteriosa tenuta al guinzaglio da un uomo «immenso qui caput inter nubila condit e per vederlo tutto piego indietro il collo finchè perdo l'equilibrio e cado»¹⁶⁴.

Nelle opere di Michele Mari si incontrano frequentemente episodi come quelli riportati, ovvero ricchi di fatti eccezionali e non spiegabili razionalmente: perciò, dovendo scegliere tra i tre concetti elaborati da Todorov (fantastico, strano e meraviglioso), il genere che più si addice alle opere dello scrittore è quello del meraviglioso.

Concludo questa analisi con una frase tratta da *I demoni e la pasta sfoglia* che racchiude ciò che ho percepito leggendo e approfondendo le opere analizzate finora: «la letteratura [...] non inganna mai: perché ci costringe a credere solo quello che crede l'autore, e nessun autore, come nessun uomo, crede in qualcosa come alle proprie passioni, alle proprie idiosincrasie e alla proprie ossessioni»¹⁶⁵.

stessa cosa dall'altra Accademia, quella dei Ciechi della Cantina: quando ho domandato al loro emissario come avrebbero potuto leggerla, mi ha detto che hanno già chi gliela leggerà ad alta voce, e che dovrei sapere di chi si tratta. In realtà lo ignoro, ma qualcosa dev'essere trapelato: Quello che Gorgoglia ha infatti precisato che la mia autobiografia dovrà essere diversa da quella che eventualmente sto già preparando. Mi è stato concesso solo di ripetere l'esordio, come cosa conclamata e ampiamente vulgata: essere io nato da un amplesso abominevole», Michele Mari, *Leggenda privata*, cit., p.

¹⁶⁴ Michele Mari, *Di bestia in bestia*, cit., p.173

¹⁶⁵ Michele Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p.23

Bibliografia

- BALDI, Valentino, *Rileggere un classico della critica letteraria/4: Illuminismo, barocco e retorica freudiana di Francesco Orlando*, in «laletteraturaenoi.it», 5 Giugno 2019, (articolo consultabile al link <https://laletteraturaenoi.it/2019/06/05/rileggere-un-classico-della-critica-letteraria-illuminismo-barocco-e-retorica-freudiana-di-francesco-orlando/>)
- BAZZOCCHI, Marco. A., (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2021
- CARAMADRE, Paola, *Gurù, l'archetipo femminile nella scrittura di Tommaso Landolfi*, in «Cultura al femminile», 29 Aprile 2017, (articolo consultabile al link <https://culturalfemminile.com/letteratura/guru-il-femminile-nella-scrittura-di-tommaso-landolfi/>)
- CARMINA, Claudia, *La tentazione del moderno. Gesualdo Bufalino e il romanzo europeo del primo Novecento*, in «OpenEdition Journals», 1 Marzo 2020, (articolo consultabile al link <https://journals.openedition.org/cei/6717>)
- COGLITORE, Roberta, *Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari*, in «Arabeschi n.16» (articolo consultabile al link <http://www.arabeschi.it/sguardo-autobiografico-e-dispositivi-iconotestuali-in-michele-mari/>)
- CORTELLESSA, Andrea, *Un ritratto: Michele Mari, il ritorno del Demone*, in «Doppiozero», 28 Giugno 2017 (consultabile al link <https://www.doppiozero.com/materiali/michele-mari-il-ritorno-del-demone>)
- CORTELLESSA, Andrea, *Iconologia del demone. Michele Mari a parole e per immagini*, in «Le parole e le cose», 4 Novembre 2019, (articolo consultabile al link <https://www.leparoleelecose.it/?p=36885>)
- FALCO, Antonella, *Tra infanzia e demoni: Michele Mari*, in «Scrittori in corso. Osservatorio sul racconto contemporaneo», Lorella Anna Giuliani-Giuseppe Lo Castro (a cura di), Rubbettino, Soveria Mannelli, 2012
- FALCO, Antonella, *I solenni misteri di Urania. Riflessioni su «Tu, sanguinosa infanzia» di Michele Mari*, in «Script&Books», (articolo consultabile al link <https://www.scriptandbooks.it/2019/07/02/i-solenni-misteri-di-urania-riflessioni-su-tu-sanguinosa-infanzia-di-michele-mari/>)
- FUSILLO, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, riviste e arti visive*, Il Mulino, Bologna, 2012
- GERVASI, Paolo, *Pulsazioni della coscienza. Forma breve ed emozioni primarie nella scrittura di Michele Mari*, in «Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e

frammento nelle letterature occidentali», Stefano Pradel-Carlo Tirinanzi De Medici (a cura di), *Labirinto*, Trento (articolo consultabile al link https://www.academia.edu/36968109/Brevitas_Percorsi_estetici_tra_forma_breve_e_frammento_nelle_letterature_occidentali)

GIORGIO, Simone, *Un realismo decomposto. Su "Di bestia in bestia" di Michele Mari*, in «Centro di Ricerca PENS: Poesia Contemporanea e Nuove Scritture», 14 Dicembre 2017, (articolo consultabile al link <https://www.centropens.eu/archivio/item/124-un-realismo-decomposto-su-di-bestia-in-bestia-di-michele-mari>)

IL PRISMA DI NEWTON, *La faccia nascosta della luna. Io venìa pien d'angoscia a rimirarti di Michele Mari*, in «Il Prisma di Newton», 14 Luglio 2017, (articolo consultabile al link <https://ilprismadinewton.wordpress.com/2017/07/14/la-faccia-nascosta-della-luna-io-venia-pien-dangoscia-a-rimirarti-di-michele-mari/>)

MALVESTIO, Marco-STURLI Valentina (a cura di), *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror all'inizio del nuovo millennio*, Mimesis edizioni, Milano-Udine, 2019

MARCHESE, Lorenzo, *Leggenda privata, o Michele Mari come scrittore nostalgico*, in «La balena bianca», 15 Maggio 2017, (articolo consultabile al link <https://www.labalenabianca.com/2017/05/15/legenda-privata-michele-mari-scrittore-nostalgico/>)

MARI, Michele, *Tu, sanguinosa infanzia*, Einaudi, Milano, 2009

MARI, Michele, *Verderame*, Einaudi, Milano, 2010

MARI, Michele, *Di bestia in bestia*, Einaudi, Milano, 2013

MARI, Michele, *Io venìa a rimirarti pien d'angoscia a rimirarti*, Einaudi, Milano, 2016

MARI, Michele, *I demoni e la pasta sfoglia*, ilSaggiatore, Milano, 2017

MARI, Michele, *Leggenda privata*, Einaudi, Milano, 2017

MAZZA GALANTI, Carlo, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti di Michele Mari*, in «Le parole e le cose», 17 Giugno 2016, (articolo consultabile al link <http://www.leparoleelecose.it/?p=23428>)

MAZZA GALANTI, Carlo (a cura di), *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, minimum fax, Roma, 2019

ORLANDO, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Milano, 2015

ORLANDO, Francesco, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Einaudi, Torino, 2017

PICH, Federica, *Fotografie ed ultracorpi: Leggenda privata di Michele Mari*, in «Arabeschi n.10» (articolo consultabile al link <http://www.arabeschi.it/fotografie-e-ultracorpi-leggenda-privata-di-michele/>)

RAUSA, Elena, *Leggere Mari con Mari: leggende private e ossessioni letterarie*, in «La ricerca», 14 Luglio 2017,(articolo consultabile al link <https://laricerca.loescher.it/leggere-mari-con-mari-leggende-private-e-ossessioni-letterarie/>)

RUOZZI, Gino, *Gesualdo Bufalino. Io e gli altri*, in «OpenEdition Journals», 1 Marzo 2020, (articolo consultabile al link <https://journals.openedition.org/cei/6877>)

SIMOETTI, Gianluigi, *La leggenda privata di Michele Mari*, in «Le parole e le cose», 29 Agosto 2017, (articolo consultabile al link <http://www.leparoleele cose.it/?p=27726>)

TODOROV, Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 2022

VALTORTA, Luca, “*Tutti i mostri sono amici*”: *conversazione con Michele Mari e Francesco Bianconi*, in «laRepubblica», 25 Giugno 2017, (articolo consultabile al link https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2017/06/25/news/_tutti_i_mostri_sono_a_mici_conversazione_sui_fantasm_i_con_michele_mari_e_francesco_bianconi-168082454/)

VARINI, Diego, *Un vortice binario. Lingua e dialetto in Verderame di Michele Mari*, 2018 (reperibile al link <https://core.ac.uk/download/188633912.pdf>)

VASTA, Giorgio, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti. Gloria e miseria di Giacomo Leopardi*, in «minima&moralia», 26 Settembre 2016, (articolo consultabile al link <https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/io-venia-pien-dangoscia-a-rimirarti-leopardi/>)