



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

# *Letteratura e autobiografia nell'opera di Michele Mari*

Relatore  
Prof. Fabio Magro

Laureanda  
Teresa Visentin  
n° matr.2058276 / LMFIM

Anno Accademico 2023 / 2024

## SOMMARIO

<b>Introduzione</b> .....	2
<b>Capitolo 1.</b>	
<b>Le forme del doppio</b> .....	6
1.1 Le linee stilistiche e tematiche .....	6
1.2 Il romanzo d'esordio .....	8
1.3 L'omaggio a Leopardi: un'opera singolare .....	18
1.4 Gli altri e sé .....	27
<b>Capitolo 2.</b>	
<b>Infanzia, fantasmi e altri mostri</b> .....	34
2.1 Raccontare l'infanzia .....	34
2.2 Verderame: la storia di un'amicizia .....	41
2.3 Anatomia di un mostro .....	44
2.4 L'infanzia selvaggia di Sendak e Mari .....	52
2.5 Il mito romantico dell'infanzia .....	58
<b>Capitolo 3.</b>	
<b>Leggenda privata. Teorie e analisi di un'autobiografia</b> .....	70
3.1 Autobiografie e letteratura in Michele Mari .....	70
3.2 La narrazione del sé tra autobiografia e autofiction .....	74
3.3 Mostri e fantasmi: i ruoli e gli aspetti .....	80
3.4 L'amore e le sue sfaccettature nell'opera di Mari .....	88
3.5 La famiglia e le origini .....	97
3.6 Ritratto d'autore .....	110
<b>Conclusioni</b> .....	118
<b>Bibliografia</b> .....	121

## INTRODUZIONE

La scrittura di Michele Mari, così come lo stile, l'immaginario e i temi più significativi della sua opera, esercitano al giorno d'oggi un potente ascendente sulla narrativa contemporanea. Essendo un autore poliedrico, risulta complesso raggruppare i suoi scritti all'interno di un genere, in quanto, anche se si limita l'analisi alla sua produzione narrativa, si notano modalità e tematiche ampie, innovative, talvolta sfuggenti a una classificazione o a una catalogazione.

Sembra, tuttavia, esserci un filo conduttore tra alcuni dei suoi romanzi, ossia un legame più o meno velato tra la letteratura e la propria vita. A partire da tale concetto, si tenterà qui di analizzare il rapporto tra la scrittura letteraria di Michele Mari e la sua autobiografia, analizzando le opere più pertinenti allo scopo. L'obiettivo è quello di individuare ed esaminare personaggi, situazioni e contesti familiari all'autore, confrontandoli fra loro e con le interviste e dichiarazioni rilasciate. Si cercherà, dunque, di smascherare i travestimenti che Mari utilizza per parlare di sé, soprattutto nei romanzi dove la percentuale di invenzione e trasfigurazione romanzesca è più alta.

Per farlo, si è scelto di affrontare e sviscerare alcune delle opere ritenute più spiccatamente autobiografiche di Michele Mari, nonostante sia comprovata la presenza di istanze personali e legate alla vita dell'autore nella maggior parte della sua produzione letteraria.

Si è, inoltre, deciso di dedicare ciascuno dei tre capitoli a un tema specifico, nel quale raggruppare le opere più significative a tale proposito. Si tenga, però, conto dell'inevitabile contaminazione dal punto di vista tematico fra un romanzo e l'altro, in quanto l'autore è incline a trattare più volte e con diverse accezioni e modalità alcuni nuclei tematici selezionati.

Nel primo capitolo si sono presi in analisi due romanzi e un racconto, ossia l'opera d'esordio *Di bestia in bestia*, il volume *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* e il racconto *Euridice aveva un cane*, tratto dall'omonima raccolta. I criteri secondo i quali sono state selezionate le opere sono, come già detto, di carattere tematico. In particolar modo, a essere presi in considerazione sono il tema del doppio e l'eterna lotta tra cultura e natura.

La modalità con cui tali tematiche vengono affrontate è, nei primi due romanzi, di matrice fantastica, con una marcata connotazione horror - gotica, mentre l'ultimo scritto segue la fisionomia della maggior parte degli altri racconti di Mari, caratterizzati, cioè, da un maggior

realismo. È infatti spontaneo identificare l'autore con il protagonista di *Euridice aveva un cane*, mentre appare a prima vista più complicato nelle due opere analizzare precedentemente, se non si conosce lo stile e l'immaginario di Mari.

A emergere, dunque, è il sentimento di doppiezza intrinseco all'autore che, nel binomio natura - cultura, sembra parteggiare in modo manifesto per la sfera culturale, essendo egli un intellettuale e, ancor prima di essere riconosciuto e stimato, un bambino ossessionato dalla lettura e un ragazzo prigioniero dei propri studi umanistici.

Allo stesso tempo, però, ciò che rimane latente è comunque destinato a venire alla luce e, nell'opera di Mari, sembra essere qualcosa strettamente connesso all'atto dello scrivere, soprattutto nel genere che più sembra concederle, ossia la narrativa.

In questo primo capitolo, dunque, si assiste allo svisceramento da parte dell'autore del proprio rapporto con la letteratura, da un lato salvezza, dall'altro ossessione, e del ruolo non sempre positivo che ha occupato nella propria vita, nel rapporto con gli altri e nella costruzione della propria personalità.

Il secondo capitolo, a sua volta, si collega a quello precedente per quanto riguarda l'ultima istanza, ossia lo sviluppo e la formazione dell'identità dell'autore, confinata in un periodo fondamentale: l'infanzia. Se la letteratura scientifica attribuisce alle prime fasi della vita una funzione essenziale e determinante nell'assetto del proprio io, del carattere e della natura specifica di ognuno, Mari si collega a tale tesi e da essa parte per ricamare le trame di alcune sue opere. Secondo la sua visione, infatti, l'infanzia non è solo il periodo per eccellenza per quanto riguarda lo sviluppo della psiche dell'individuo, ma è l'unica fase della vita degna di essere raccontata, in quanto dopo di essa non sembra esserci un granché, essendo tutto già stato vissuto.

È dalla propria infanzia, infatti, che l'autore sembra attingere in modo cospicuo per alimentare il repertorio della propria scrittura. Le opere qui trattate sono *Verderame* e alcuni racconti tratti da *Euridice aveva un cane* e *Tu, sanguinosa infanzia*. Denominatore comune degli scritti analizzati è la grande dose di realismo presente in queste opere, compresi i dettagli e i riferimenti a persone, luoghi e situazioni la cui esistenza è testimoniata nella vita dell'autore.

Un ulteriore aspetto che sembrano avere in comune le opere indagate nel secondo capitolo, è il loro modo di intendere l'infanzia, slegato, cioè, dalla tipica concezione di un'età pura, innocente e incorruttibile.

L'infanzia di Michele Mari e dei suoi personaggi, infatti, nasconde un lato oscuro, problematico ed equivoco, ma innegabilmente autentico. Negare la presenza di sentimenti

ambigui, di fantasmi e presenze mostruose nell'immaginario infantile, d'altronde, significa negare la realtà nei suoi aspetti più scomodi. Se l'opinione comune, infatti, tende a rassicurare i più piccoli sulla non esistenza dei mostri, Mari dà vita a bambini che dialogano con loro e che sono inequivocabilmente affascinati da ciò che li spaventa.

Nel secondo capitolo si assiste, dunque, al ritorno dell'elemento mostruoso, destinato a non essere mai lasciato in disparte nelle opere dell'autore e all'indagine del ruolo che ricopre nella sua esistenza.

Il binomio infanzia - elemento mostruoso sembra legarsi a doppio nodo e manifestarsi in molte pagine di Michele Mari, dando vita a personaggi autentici e complessi.

L'eredità di quanto affrontato finora sembra raccogliersi nell'ultimo capitolo, con l'analisi di *Leggenda privata*, l'opera più espressamente autobiografica dell'autore milanese. Si è scelto di lasciare ampio spazio a quella che Mari definisce la propria autobiografia proprio per l'importanza che tale testo sembra assumere in quest'indagine.

In esso, infatti, confluiscono tutti i temi presi in considerazione fino a questo momento. In primo luogo l'infanzia, essendo il periodo maggiormente trattato e descritto (i riferimenti all'età adulta e in generale a tutte le fasi che seguono la giovinezza sono molto limitati), e il rapporto privilegiato con la presenza dell'elemento mostruoso non solo durante la fase iniziale della vita, ma come presenza costante. Quelli che per il Mari bambino sembrano essere dei mostri annidati nella cantina della casa dei nonni o sotto il letto della sua camera, diventano con il passare del tempo fantasmi che si trasferiscono in modo stabile nella sua mente e, crescendo con lui, lo seguono per il resto della vita.

Oltre all'infanzia, *Leggenda privata* affronta anche i temi riscontrati nel primo capitolo, dunque il doppio, il dualismo natura - cultura e la letteratura come libertà e allo stesso tempo prigione, inserendoli in un contesto narrativo ampio e articolato, accostandoli ad episodi, vicende e circostanze legata alla vita dell'autore.

Un altro tema particolarmente interessante è quello dell'amore e del sesso, meno rappresentato rispetto agli altri, ma comunque rintracciabile in determinati passaggi e affrontato all'interno di quest'ultima opera nei suoi aspetti più strettamente legati alle pulsioni adolescenziali e alle fantasie giovanili, più che all'atto effettivo. Spontaneo è, dunque, il collegamento a un'altra opera di Michele Mari, *Rondini sul filo*, anch'essa di matrice autobiografica e piuttosto singolare rispetto a qualsiasi altro romanzo dell'autore.

Infine, a essere indagato in profondità, è il rapporto con i genitori, ritenuti responsabili in buona parte del carattere e della personalità dell'autore. Parlare di loro è, infatti, un modo

per parlare di sé stesso, della propria storia, e di rintracciare le origini della propria personalissima natura.

In ogni opera analizzata nei tre capitoli si è, inoltre, cercato di porre l'attenzione sulle strategie utilizzate da Mari per narrare sé stesso. Nonostante, infatti, si tratti di un autore particolarmente incline alla rappresentazione del proprio io, si assiste in modo manifesto a una volontà di reticenza per quanto riguarda il totale svelamento dell'identità.

Da un lato, dunque, un autore restio al concedere interviste, dall'altro uno scrittore produttivo sul versante autobiografico. Quello che a prima vista può apparire come un concetto antitetico viene in realtà risolto grazie alle strategie messe in campo dall'autore e ampiamente analizzate nei capitoli seguenti: dai travestimenti alle cornici narrative, dal sapiente utilizzo dell'onomastica alla scelta di avvalersi di espedienti autofinzionali.

Riguardo al proprio rapporto con l'esibizionismo letterario, Michele Mari ne parla in questi termini:

Tendo un po' a difendermi, a scomparire, sono molto riservato, e proprio per questo accumulo segreti, reticenze, silenzi e poi ogni tot dico signori adesso vi confesso un po' di cose, mi alleggerisco. Ma questo succede ogni cinque o dieci anni. Piuttosto che improntare la mia vita a una trasparenza continua preferisco farlo in maniera saltuaria, a ogni libro un po' di verità. Per il resto mi faccio i fatti miei.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> MAZZA GALANTI 2019, 56.

# CAPITOLO 1

## LE FORME DEL DOPPIO

### 1.1 LE LINEE STILISTICHE E TEMATICHE

Michele Mari è uno degli autori più riconosciuti all'interno del panorama letterario italiano contemporaneo. Nato a Milano nel 1955, racconta, in una lunga conversazione con Carlo Mazza Galanti, poi riportata nel volume *Scuola di demoni*, di aver scritto il suo primo libro a soli nove anni (*L'incubo del Treno*), mentre l'esordio vero e proprio avviene con *Di bestia in bestia*, nel 1989, quando l'autore è poco più che trentenne.

Da quel momento in avanti le sue opere, pubblicate con costanza all'incirca ogni due o tre anni, sono diventate un punto di riferimento per critici e lettori, tanto da essere già entrate a far parte del canone letterario. I riconoscimenti giungono per lo più dagli ambienti colti, essendo Michele Mari un autore dall'alto tasso di letterarietà, poco conosciuto, dunque, nell'ambito della letteratura di consumo. La sua ritrosia non si misura solamente nella mancata pubblicazione di bestseller e nella rara presenza in televisione o ad altri eventi mediatici, ma anche nel rifiuto del ruolo di guida morale o faro ideologico tipico degli intellettuali di altri tempi.<sup>2</sup> Definito un artista «anacronistico, isolato ed estraneo alle insorgenze della modernità»,<sup>3</sup> Mari, durante la sua carriera, ha spaziato tra diversi generi, dalla narrativa alla poesia, dai saggi alle traduzioni.

Durante la conversazione con l'autore, Carlo Mazza Galanti affronta numerose questioni, ponendogli domande che si muovono dalla concezione della letteratura al suo ipotetico futuro, dal ruolo dello scrittore al legame con i generi e con il canone. Nella parte introduttiva, dopo alcuni cenni biografici, vengono descritte le linee stilistiche e concettuali della scrittura di Mari. Quest'ultima viene intesa come un'adesione all'essenzialità, ma anche al disincanto. Infatti, se nei romanzi di Mari si assiste a una limitazione della materia dichiaratamente civile e politica, non viene mai meno una critica spietata alla «vecchia cara

---

<sup>2</sup> MAZZA GALANTI 2019, 9.

<sup>3</sup> Ivi, 7.

idea progressista di una Storia che avanza illimitatamente verso il meglio». <sup>4</sup> Il rifiuto di parlare di attualità in modo diretto, e la destituzione dal ruolo di scrittore-vate, infatti, non sono frutto di un'idea deresponsabilizzante della scrittura letteraria, ma vogliono semplicemente restituirla «a una dimensione più essenziale», <sup>5</sup> liberandola «dalle impalcature che l'accompagnano (e l'accompagnarono) limitandola o soffocandola». <sup>6</sup>

Per fare ciò, Michele Mari si affida da una parte a uno stile impressionante, stratificato, iperletterario, dall'altra a una materia narrativa che ha molto a che fare con il fantastico. Secondo l'autore, infatti, non solo «la vera letteratura è sempre fantastica», <sup>7</sup> ma, addirittura, rischia di snaturarsi nel momento in cui sfocia nel giornalismo, nella critica, nella denuncia, diventando dunque altro da sé stessa. <sup>8</sup>

I romanzi di Mari, a partire dall'opera d'esordio *Di bestia in bestia* (1989) fino a *Locus Desperatus* (2024), hanno dunque un denominatore comune, sono cioè imbevuti di una fitta rete di elementi fantastici.

Si tratta, dunque, di una visione alternativa e trasfigurata della realtà, la quale, non occupandosi di attualità, decide di elevare a ruolo centrale «la dimensione intimistica e autobiografico-sentimentale (con tutto il suo corredo di ossessioni)» <sup>9</sup> di un autore «molto problematico, pieno di nevrosi, pieno di rimuginazioni». <sup>10</sup>

È lo stesso Mari che in più occasioni ammette che ogni scrittore, «per quanto possa mediare, stilizzare, cristallizzare, di fatto mett[e] sé stesso nella pagina, mett[e] la sua vita, le sue pulsioni primarie, i suoi traumi, i suoi lutti, le sue frustrazioni, le sue aspirazioni». <sup>11</sup> E nonostante il suo percorso letterario si snodi per almeno tre decenni, l'autore è convinto di aver parlato di sé stesso in ciascun libro, cambiando sì lo stile e la struttura, ma rimescolando gli stessi temi sotto forme diverse. I temi in questione sono profondamente legati a una dimensione autobiografica, talvolta più esplicita, come ad esempio nella tematica dell'infanzia e per quanto concerne il rapporto con i genitori, spesso più latente e

---

<sup>4</sup> Ivi, 8. La citazione è una chiara ripresa del verso 51 (“Magnifiche sorti e progressive”) de *La ginestra* o *Fiore del deserto*, lirica di Giacomo Leopardi scritta nel 1836 e pubblicata postuma nel 1845.

<sup>5</sup> Ivi, 9.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Ivi, 43.

<sup>8</sup> Ivi, 42.

<sup>9</sup> Ivi, 10.

<sup>10</sup> Ivi, 28.

<sup>11</sup> Ivi, 50.

inconfessata, come nell'indagine sul concetto del doppio ma anche nei temi quali l'amore, il sesso, l'atto mancato.<sup>12</sup>

Sorge spontaneo domandarsi come un autore come Michele Mari, apertamente incline a un tipo di narrativa fantastica, dichiara di aver parlato di sé per buona parte delle pagine che ha scritto, tramite personaggi e ambientazioni talvolta ai limiti della plausibilità. Una delle abilità di Mari può essere, dunque, quella di celarsi dietro dei travestimenti.

All'interno della sua produzione, in realtà, si possono trovare due filoni narrativi non sempre ben distinti, talvolta labili e contaminati fra loro, ma che riescono a mantenere comunque delle differenze. Da una parte una produzione più spiccatamente autobiografica, o autofinzionale, in cui si assiste a una sorta di smascheramento esibito dell'autore, il quale si racconta scegliendo modalità diverse, ad esempio utilizzando il genere del racconto (come accade in *Euridice aveva un cane* e in *Tu, sanguinosa infanzia*) o quello del diario (come in *Filologia dell'anfibio*), talvolta compiendo scelte stilistiche più azzardate, come ad esempio scrivendo un monologo tormentato di stampo celiniano (è ciò che accade in *Rondini sul filo*), fino a una vera confessione autofinzionale della propria vita, (in *Leggenda privata*).

Dall'altra un tipo di produzione prettamente fantastica, modulata in ambienti e contesti diversi, talvolta più simili al reale, talvolta totalmente ai limiti della verosimiglianza, dove però non è raro accorgersi di alcuni personaggi particolarmente affini ad alcune istanze autoriali. Come già detto, d'altronde, Mari non nasconde mai il fatto di aver messo sé stesso in ogni sua pagina, che a una lettura ulteriore significa ammettere l'idea di aver parlato di sé usando dei travestimenti letterari.

Si tenterà qui di analizzare la produzione dell'autore milanese, spaziando nei diversi temi narrativi da lui esplorati, a partire dalla strettissima connessione fra la vita e la letteratura, spesso avvertita come necessaria, talvolta sinonimo di ossessione e prigionia, approfondendo quello che è il legame tra l'immaginario romanzesco e quello personale.

## 1.2 IL ROMANZO D'ESORDIO

Volendo analizzare il complesso itinerario delle opere di Mari, è inevitabile cominciare con il suo romanzo d'esordio, *Di bestia in bestia*. Pubblicato poco più che trentenne è un volume

---

<sup>12</sup> Ivi, 51.

fondamentale in quanto tratta di alcuni temi che da quel momento in avanti costituiranno una pietra miliare della sua produzione, tanto da essere costantemente ripresi sotto forme diverse, e che già tra le pagine di *Di bestia in bestia* assumeranno una caratterizzazione articolata e approfondita.

La storia è ambientata in un castello isolato, arroccato tra i ghiacci, dai contorni desolati, e contenente una sterminata biblioteca. Qui arrivano i tre protagonisti, - due docenti universitari, il Professore e Pésumai, e la loro segretaria, la signorina Ebebléchei, incaricata di fare da interprete - dopo essersi persi, a causa di una tempesta di neve, nel tentativo di raggiungere il ritrovo di un congresso a cui avrebbero dovuto partecipare. Gli unici abitanti della fortezza sono Osmoc, un uomo di lettere tanto colto e raffinato quanto misantropo, e il suo rozzo maggiordomo Epeo. In attesa che le condizioni meteorologiche migliorino e le strade tornino a essere praticabili, i tre protagonisti sono ospiti dello strano duo, sul quale fin da subito aleggia un'aura di sospetto e non detto.

I primi episodi difficili da spiegare cominciano a verificarsi già dalla prima notte, ma sembra che a ciascuna incongruenza Osmoc riesca a trovare un senso. Il Professore, Pésumai e la signorina Ebebléchei si ritrovano in una sorta di limbo. Da un lato la tentazione di lasciarsi rassicurare dalle spiegazioni del padrone di casa, conciliando così l'ordine naturale e razionale delle cose, dall'altro quel perenne presentimento che Osmoc non stia dicendo la verità, che ci sia qualcun altro ad abitare nel castello oltre a loro. Non è chiaro fino a che punto i tre siano consapevoli della possibilità che sia qualcosa di paranormale a tirare i fili delle loro perplessità, ma i sospetti che li agitano faranno innescare una serie di eventi a catena che nessuno di loro avrebbe potuto prevedere. Esattamente come i protagonisti, anche il lettore si trova a riflettere su quali siano i confini della realtà all'interno della storia. Nei suoi romanzi, d'altronde, l'autore lavora molto sulla rappresentazione dei fatti, la quale, come scrive in un articolo Simone Giorgio, «è perseguita attraverso un costante lavoro intorno al realismo, teso a portare le vicende raccontate ai limiti della plausibilità».<sup>13</sup> Questa lettura critica della scrittura di Mari si può estendere a gran parte dei suoi romanzi.

Il vero protagonista della narrazione, tuttavia, è il tema del doppio. Il doppio sembra, infatti, dipanarsi ovunque, a partire dalla somiglianza ai limiti dell'incredulità fra la signorina Ebebléchei e la defunta moglie di Osmoc, di cui c'è un ritratto imponente nella biblioteca. Sarà proprio questa corrispondenza tra le due a scatenare i sospetti riguardanti le presunte molestie che la segretaria lamenterà di aver ricevuto mentre si trovava nella sua stanza.

---

<sup>13</sup> GIORGIO 2017.

L'apice, tuttavia, sarà raggiunto con l'aggressione della stessa a opera di Osmoc, almeno a una prima e più logica ricostruzione dei fatti. Il tutto ha inizio con una trappola architettata dai protagonisti, i quali sospettano che Osmoc soffra di una sorta di schizofrenia, patologia che lo indurrebbe a compiere azioni avventate e distanti anni luce dalla compostezza che lo contraddistingue di solito. Il responso della signorina Ebebléchei è chiaro e viene esposto con lucidità, con la convinzione di chi riesce a trovare un barlume di razionalità in una vicenda dai contorni piuttosto ambigui:

Un uomo non è mai stato insieme a una donna. Il suo problema è molto comune, incapace di staccarsi dall'immagine della madre defunta, in ogni donna il suo inconscio gli propone la madre. Un giorno – ormai ha trent'anni<sup>14</sup> – gli capita di vedere nuda una giovine donna... È la visione di un attimo, ma gli basta per restarne sconvolto. Non capisce cosa gli stia succedendo. Crede di impazzire, e inorridisce. Ma intanto ha desiderato quella donna. Deve scontare il peccato. La notte chiede perdono alla madre profanata, la invoca... la invoca... Ed ecco che la madre rivive pronta a fare giustizia, a punire l'incestuosa passione nella persona di colei che l'ha suscitata... Si arma di mannaia e massacra la giovine donna, infierisce sul povero corpo (...) Al mattino non si ricorderà di nulla, novellamente puro, sinceramente innocente...<sup>15</sup>

Nella storia, com'è specificato nel romanzo, la madre viene sostituita con la moglie defunta, ma la sostanza del quadro non cambia. L'inammissibile somiglianza tra la segretaria e la moglie, dunque, rappresenta quella che può essere definita una casualità, ma che in realtà non può esserlo, in una narrazione dove ogni duplicità assume un'importanza essenziale. Se in questo caso il dualismo è identificato in due persone distinte ma uguali nell'aspetto, così non accade per la personalità di Osmoc. Si ipotizza che nella stessa persona convivano due soggetti diversi, una sorta di creatura stevensoniana, e che l'origine di tale male possa attribuirsi a una patologia medica, la schizofrenia per l'appunto. Per la maggior parte del tempo, Osmoc è un uomo rispettabile, un gradevole padrone di casa e, soprattutto, un raffinato intellettuale, capace di citare a memoria qualsiasi libro della sua biblioteca, verso la quale nutre un amore sconfinato. C'è qualcosa, però, in lui, che si ribella a questa entità di facciata, e lo trasforma, secondo quanto credono i tre protagonisti. Tali presentimenti sulla

---

<sup>14</sup> Come già detto, l'opera viene pubblicata da Mari poco più che trentenne. Interessante appare, dunque, la coincidenza d'età con Osmoc.

<sup>15</sup> MARI 2013, 62.

personalità indecifrabile di Osmoc non rivelano, tuttavia, se egli sia consapevole o meno della propria duplicità, tanto che il Professore si tormenta più volte: «Forse sapeva... forse aveva sempre saputo, e rovesciava in quel modo il suo male, lo uccideva a colpi di letteratura».<sup>16</sup>

Allo stesso tempo, la personalità di Osmoc, asserragliata come il castello in cui vive, ha dimostrato, di tanto in tanto, qualche crepa sottile, dimostrandosi consapevole dei limiti della propria conoscenza, così come della sua esclusione dai piaceri terreni. È lui stesso a dire ai suoi ospiti che quanto di più caro poteva essergli al mondo, ossia la letteratura, i professori, i congressi, erano irrimediabilmente inadatti alla vita e addirittura inadeguati in determinate situazioni, ad esempio al cospetto della bellezza femminile.<sup>17</sup>

I tre protagonisti, dunque, chiusi in biblioteca insieme ad Osmoc ed Epeo, attendono impazienti una sorta di confessione da parte dell'uomo. Quando il finale sembra essere già stato scritto, ha in realtà inizio la seconda parte della storia, ossia il lungo monologo di Osmoc in cui racconta la sua verità. Non è lui a essere diviso internamente, ma si trova comunque ad essere la parte di un intero, la cui altra metà è composta da un fratello gemello. Mari sembra ribaltare i suoi modelli e giocare sul doppio in modo non convenzionale. Osmoc e Osac sono due figure opposte, fin dalla tenera età, eppure legate in modo inscindibile. Mentre Osmoc è un uomo dall'intelletto brillante, Osac è affetto da una grave forma di demenza che non gli impedisce, tuttavia, di possedere una forza sovrumana. La loro diversità si manifesta fin da bambini, concretizzandosi sempre di più con l'avanzare dell'età. A mano a mano che Osac cresce, e con lui la sua forza, diventa sempre più motivo di disonore per la famiglia, la quale lo tiene nascosto agli occhi della società:

La cosa notevole, e della quale incominciai a rendermi conto ben presto, era questa: che mentre in quegli anni così intensi e decisivi allo sviluppo del fanciullo la mia personalità evolveva precipitosamente, quella di Osac restava identica a se stessa, sottratta ad ogni corso di tempo e di storia, sublime natura appagata nel primordiale candore di sua propria demenza... sì, crescevo, ed ero già tutto degli studi amatissimi e della scuola, ove additato alla pubblica stima andavo mietendo le mie prime soddisfazioni... Che anni, e quale fervore! Studiavo come si respira, e non c'era pagina che non mi si trasformasse in sangue d'incanto, ed in linfa vitale... La mia sete di

---

<sup>16</sup> Ivi, 64.

<sup>17</sup> Ivi, 14.

conoscenza non aveva limiti, ma già mi venivo affisando a quel cibo che più di altri era mio, Provenza cortese e 'l Dolce Stil Novo io dico, e mi tengono ancora... E quello giaceva in cortile di tra gli animaj tutto sconcacato, e non prendeva nemmeno l'iniziativa di scacciarsi le mosche e i tafani dal volto...<sup>18</sup>

Ma quell'essere privo di raziocinio è comunque il fratello gemello di Osmoc, il quale non riesce e non riuscirà mai ad abbandonarlo.

Un elemento interessante è l'evidenza che i due abbiano una sorta di rapporto speciale, difficile da esprimere o anche solo da ammettere. Nel momento in cui il padrone di casa si lascia sfuggire la frase: «Con lui mi sentivo vivo in un modo particolare, spiacevolmente vivo»,<sup>19</sup> si assiste a un primo indizio del fatto che non fosse semplicemente il legame di sangue ad unirli, ma probabilmente il riconoscimento nell'altro di qualcosa che non si potrà mai essere e al quale, però, in fondo e in un certo qual modo, si aspira. È per questo che quando Osmoc si sposa, chiederà a Osac di assolvere ai suoi doveri nuziali, sgusciando di notte da un pertugio e sostituendosi al fratello nell'atto sessuale. Osmoc non è in grado di affrontare un amore che non sia sublimato come quelli delle pagine dei libri che legge, e osserva a distanza ciò che accade, prima istruendo il fratello su come domare la propria furia e canalizzarla, poi subendo la soddisfazione dell'amata Emilia, la quale si lascerà scappare che il marito è molto più interessante la notte rispetto al giorno. Osmoc, dunque, osserva a debita distanza il perpetuarsi della passione di entrambi, fino a quando Emilia muore inspiegabilmente e per Osac viene meno l'oggetto del suo desiderio. Da quel momento in poi il rapporto tra i fratelli cambia, Osac diventa sempre più difficile da gestire, soprattutto quando la signorina Ebebléchei mette per la prima volta piede nel castello. Così simile ad Emilia, risveglia in Osac quello che sembra un impulso cieco, di cui ha già dato prova negli spiacevoli episodi precedenti, e che Osmoc teme si possa liberare da un momento all'altro.

In verità, però, quando Osac riesce a raggiungere gli ospiti, chiusi a chiave nella biblioteca di Osmoc, è su quest'ultimo che il gemello si getta, e non sulla segretaria, proprio come aveva sospettato e previsto il padrone di casa:

Fino a poco fa credevo anch'io che volesse la signorina e la signorina soltanto: ma il suo indugiare nella mia biblioteca e il suo accanirsi ai miei libri mi dicono, e adesso

---

<sup>18</sup> Ivi, 83.

<sup>19</sup> Ivi, 160.

credo di saperlo con certezza, che quella passione amorosa si è velocemente evoluta in profondissimo odio verso di me e tutto ch'a mia persona pertiene... Del resto è noto come i soggetti psichicamente involuti liberino del continuo energia, e che questa si traduca in aggressività, nella lubido dei sensi o nel gioco ha solo una relativa importanza [...] Per Osac possedere la signorina ed uccidermi è qualitativamente la stessa istessissima cosa, ed è me che adesso egli vuole, me me solo me... Durante la sua quete amorosa la mia immagine si dev'essere sovrapposta più volte a quella della signorina, lei sotto la mia protezione, lei a braccetto con me sulla torre, lei chiusa nella mia biblioteca, lei ora scomparsa insieme a me e senza dubbio per opera mia... Ce n'è abbastanza per dirottarne l'empito da lei a me: non altrimenti 'l cecchino che ha colto dal melo 'l teotisco lontano rivolge 'l fucile contro l'inviso sergente che già si piaceva angariarlo... La mia morte dovrebbe appagarlo, e se tutto accadrà secondo i miei voti dovrete salvarvi.<sup>20</sup>

Nonostante il finale non riveli alcuna certezza, quel che è chiaro è che i due fratelli spariscono insieme. Si assiste alla chiusura di un cerchio, la dimostrazione della diversità tra i due, ma anche della loro innegabile complementarietà. Se infatti Osmoc rappresenta tutto ciò che Osac non sarà mai, dunque intelligente, colto, capace di parlare con le persone, allo stesso tempo Osac è la parte di naturalezza e spontaneità che Osmoc ha sempre cercato di domare. Si tratta di un uomo che è prigioniero della propria educazione umanistica, e che ha scelto come unici compagni di vita migliaia di libri che custodisce gelosamente. Oltre a essi, le uniche presenze che tollera sono il fratello Osac, per quanto riesca a controllarlo, e il rozzo Epeo, che con la sua difficoltà nel parlare correttamente e i modi di fare bruschi, ha poco a che vedere con un essere umano civilizzato. L'unica compagnia che accetta, dunque, è quella di chi è totalmente altro da sé, forse perché ne è terribilmente affascinato. Non è, inoltre, da sottovalutare un aspetto che i due fratelli hanno in comune, ossia la marginalità in cui si trovano rispetto alla società. Se l'uno non può integrarsi per i suoi modi che poco hanno a che vedere con la civiltà, l'altro la respinge volontariamente, cercando e trovando conforto solo in mezzo ai suoi libri.

Tornando all'analisi sulla questione del doppio, un'ulteriore aspetto da approfondire è la singolare corrispondenza tra Osmoc e il Professore, che verso la fine del romanzo si tramuta prima in solidarietà e poi, per quello che sembra uno strano meccanismo narrativo, in una sorta di sostituzione tra i due.

---

<sup>20</sup> Ivi, 163-164.

Il protagonista del racconto, nonché narratore in prima persona, è, esattamente come Osmoc, un uomo profondamente legato alla letteratura e allo stesso tempo consapevole di quanto questo vincolo abbia dei rischi. Entrambi asserragliati nella loro passione letteraria, considerano la biblioteca come uno dei pochi mondi possibili, se non l'unico. Tutto sembra ruotare attorno ai libri, nella vita di Osmoc e in quella del Professore, che non a caso arriva addirittura a sognarli: «Facevo fatica a stare in piedi ma sapevo che per non cadere dovevo continuare a guardare i libri senza fare assolutamente nient'altro».<sup>21</sup>

La letteratura, dunque, sembra essere un aspetto totalizzante, non solo nella dimensione presente, ma anche in quella futura. Significativo, è, infatti, il finale. Osmoc, anche in punto di morte, consapevole dell'imminente attacco del fratello, ha come unico e ultimo pensiero il mettere in salvo tutti i libri che ha faticosamente e diligentemente collezionato: «Per prima cosa penserete ai libri. Non oso pensare a cosa potrete trovare là fuori, ma confido nel vostro amore di uomini di cultura per tutto ciò che cultura trasmette».<sup>22</sup> In particolare affida la sua biblioteca al Professore, il quale diventa unico erede del prezioso assortimento. Questo incarico grava totalmente sulle sue spalle anche per il ritiro degli altri due partecipanti alla spedizione, i quali, una volta tornati a casa, hanno voluto dimenticare al più presto la spiacevole vicenda. Il narratore, invece, mantiene la sua promessa, non solo per il debito nei confronti di Osmoc, ma perché sente di condividere con quest'ultimo la stessa inafferrabile sensazione, ossia che avere una missione è ciò che rende la vita degna di essere vissuta. Per questo, la sua casa comincia a riempirsi di scatoloni contenenti l'immenso patrimonio di Osmoc. La biblioteca dell'uomo si trasferisce dunque a casa del Professore, e, a causa delle similitudini tra i due, è facile notare una sovrapposizione che, ancora una volta, richiama la tematica del doppio. È lo stesso Mari a confermarlo, parlando del suo primo libro:

Il tema del romanzo, declinato goticamente attraverso la vicenda di due gemelli di segno opposto, era sì il dualismo fra cultura e natura che fa di ogni uomo un ossimoro, ma a sua volta quella cultura era vissuta contraddittoriamente come luce (o salvezza) da una parte, e come fardello accademico e impedimento alla vita dall'altra; come trionfo, e come disfatta; come orgoglio, e come lutto.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Ivi, 39.

<sup>22</sup> Ivi, 164.

<sup>23</sup> Ivi, 220.

Impossibile, a questo punto, non cogliere un parallelismo autobiografico tra alcune sfumature caratteriali del Professore e l'autore stesso. È a partire da questa riflessione che ci si domanda se sia possibile identificare l'autore con il narratore in prima persona del romanzo. Se così fosse, dopo le precedenti considerazioni, viene spontaneo associarlo anche allo stesso Osmoc, che altro non è, però, che un'unica parte con Osac.

Michele Mari affronta l'argomento, dichiarando di essere «Osmoc e Osac di *Di bestia in bestia*»,<sup>24</sup> e dunque attribuendo su di sé le loro opposte caratteristiche. È certamente più immediato capire gli aspetti in comune con Osmoc, le loro somiglianze per quanto riguarda l'ossessione per la letteratura, più volte descritta con metafore ambivalenti, ad esempio quella del demone (da cui il titolo dell'intervista di Mazza Galanti e del saggio *I demoni e la pasta sfoglia*). La velleità di Osmoc, il suo parlare per citazioni astruse, altro non è che una parodia nei confronti di una certa parte di sé stesso, «una vendicativa resa dei conti con una giovinezza interamente dedicata alla letteratura».<sup>25</sup> In diverse interviste dell'autore è presente questo ricordo, legato soprattutto agli anni universitari:

Invece di vivere mi mortificavo chiudendomi in biblioteca, e forse per questo è maturata abbastanza presto in me una sorta di reazione, d'insofferenza. (...) Oggi se metto piede in una di quelle tre sale mi sento male, vedo orde di fantasmi che mi risucchiano perché vedo la mia giovinezza, sicuramente ben impiegata dal punto di vista della formazione culturale, però anche massacrata.<sup>26</sup>

Non è un caso che dopo tali ammissioni, l'autore parli del suo romanzo d'esordio, come fosse una sorta di reazione:

Scrivere narrativa, come ho fatto da *Di bestia in bestia* in poi, mi consente di celebrare quei fasti della cultura, però allo stesso tempo di prenderne le distanze. *Di bestia in bestia* è un libro in cui parlo di un individuo innamorato della propria biblioteca, di un prigioniero della propria biblioteca, che alla fine, come Kien in *Autodafé* di Canetti, se ne lascia travolgere. Ho sempre avuto il senso della bellezza della cultura e dei suoi simboli, però anche del suo aspetto mortifero.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> MAZZA GALANTI 2019, 51.

<sup>25</sup> MARI 2013, 220.

<sup>26</sup> MAZZA GALANTI 2019, 21.

<sup>27</sup> Ivi, 21-22.

Mari, dunque, nei suoi anni universitari, sopraffatto dallo studio e dalla presenza costante in biblioteca, si immedesima in Osmoc, il cui anagramma è Cosmo, ad abbracciare ulteriormente un'immagine totalizzante. Il carico accademico gli impedisce addirittura di scrivere:

All'università, invece, sono stato assorbito dallo studio, ho continuato a rinviare, sapevo che volevo scrivere ma studiavo veramente tanto, dal primo giorno alla laurea non ho quasi tirato il fiato, come in apnea, sentivo che l'università andava fatta così, volevo farla al meglio, di conseguenza non trovavo il tempo né le energie per scrivere. Ho cominciato appena ho avuto un attimo di tregua, cioè da militare.<sup>28</sup>

Un ulteriore scorcio autobiografico si può cogliere quando a un certo punto dell'opera Osmoc racconta agli ospiti di aver iniziato a scrivere un romanzo, *Le ragioni dei morti*, che, però, è rimasto incompiuto. Mari, a proposito di quel romanzo, dice di averlo iniziato a scrivere davvero, ma di averlo poi abbandonato abbastanza presto, poiché non lo convinceva. Un mese dopo, ha cominciato *Di bestia in bestia*,<sup>29</sup> il cui destino è fin troppo noto.

Per l'autore, dunque, scrivere è anche liberarsi da certi vincoli, riequilibrare le parti nell'eterno conflitto tra natura e cultura, dove, se quest'ultima è intesa nel suo insieme, compresi i limiti che la caratterizzano, la prima si manifesta nell'atto della scrittura.

Una delle possibili interpretazioni all'ammissione di essere Osac è proprio questa, il poter esprimere una parte della propria personalità tramite non solo la scrittura, ma anche la rappresentazione di personaggi tormentati. Osac potrebbe rappresentare la parte inconscia dell'autore, quella slegata dai vincoli e dalle convenzioni. A questo proposito, non è un caso che il fratello compaia per lo più di notte, nel momento dell'atto sessuale, a evidenziare ulteriormente i suoi aspetti irrazionali e impulsivi.

Cosa potrebbe rappresentare, dunque, Osac nella vita dell'autore? Una delle ipotetiche risposte potrebbe essere la scrittura narrativa, in quanto tale pratica potrebbe risultare azzardata se associata a un determinato contesto, ossia la preoccupazione che la carriera universitaria di Mari potesse avere ripercussioni a causa della sua cosiddetta seconda vita. Questo timore, tuttavia, sembra preoccupare maggiormente il suo maestro universitario, come viene appunto confermato dall'autore: «Barbarisi era anzi un po' imbarazzato da

---

<sup>28</sup> Ivi, 18.

<sup>29</sup> Ivi, 19.

questa mia seconda vita perché conoscendo i colleghi, conoscendo il mondo accademico, temeva che potesse nuocermi per la carriera». <sup>30</sup> Scrivere, dunque, per Mari significa anche avere un'altra vita, una sorta di personalità alternativa, un alter ego.

Nel 2013 *Di bestia in bestia* viene ripubblicato in una versione ripensata e rimaneggiata, non tanto dal punto di vista narrativo, quanto stilistico. La lingua di Mari è sempre stata contraddistinta da un profondo tasso di letterarietà, ma, tra le pagine del suo primo romanzo, questa sua inclinazione viene portata all'eccesso, tanto da insinuare un controcanto parodico. L'autore ha dunque deciso di riscrivere la storia tagliando alcune parti e modificandone altre con minime aggiunte. Gli interventi effettuati hanno smussato alcune ridondanze classicheggianti e diminuito le abbondanti citazioni.

Per citare alcuni esempi, si può già notare un rimaneggiamento nella prima pagina dell'opera. La versione originale, quella del 1989, inserisce alcune note che il protagonista del romanzo appunta su un diario:

crepacci (i nostri «orridi»  
ghiaccio  
rapaci *ch'in lente rote* etc.  
pietra violacea  
il regno del lichene  
Blechi addormentata  
sempre più freddo - raffiche di vento  
e le antiche (vecchie) vertigini?  
rupi grandiose. Prometeo.<sup>31</sup>

Nella versione del 2013 tali note vengono tagliate. A essere smussate, dunque, sono alcune peculiarità del linguaggio del protagonista, particolarmente dense di arcaismi e latinismi.

Ciò non avviene solamente per quanto riguarda la lingua utilizzata nella forma scritta, ma anche nell'oralità. Ad esempio, se nella nuova versione il Professore si rivolge alla segretaria chiedendole in modo semplice come mai si fosse svestita, nella versione originale le parole scelte sono molto più ricercate: «E cosa, se lice, l'aveva indotta a spogliarsi?».<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> MAZZA GALANTI 2019, 19-20.

<sup>31</sup> MARI 1989, 12.

<sup>32</sup> Ivi, 43.

Secondo la visione di Mari, tuttavia, questa seconda edizione non si sostituisce alla prima, né tantomeno le è superiore, in quanto «quel diluvio di formule accademiche, quel modo di parlare come una postilla erudita o secondo cadenze metriche»<sup>33</sup> di cui la prima redazione del romanzo è satura, erano comunque «un eccesso dovuto e funzionale».<sup>34</sup> Anzi, «l'attuale versione, in ogni suo tratto di lingua e di stile, era già tutta nella primissima».<sup>35</sup>

### 1.3 L'OMAGGIO A LEOPARDI: UN'OPERA SINGOLARE

L'anno successivo alla pubblicazione del suo primo romanzo, Michele Mari torna all'interno del panorama letterario con un'opera unica nel suo genere, profondamente originale ed eccentrica, che è allo stesso tempo un omaggio ad uno dei più grandi scrittori della storia della letteratura e un'analisi dei turbamenti più profondi dell'animo umano.

Si tratta del volume *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, una sorta di diario che comincia il nove febbraio 1813 e si conclude il nove maggio dello stesso anno. A scriverlo è Orazio Carlo, figlio del conte Monaldo e della moglie Adelaide, fratello del poeta e scrittore Tardegardo Giacomo Leopardi. All'epoca, Orazio ha tredici anni e nota nel fratello alcuni cambiamenti. Con il passare dei giorni, il comportamento di Tardegardo diventa sempre più indecifrabile, turbando profondamente il fratello, che annota ogni cosa nel suo diario. I riferimenti velati, mai dichiaratamente espliciti, sembrano portare a una verità assurda: Tardegardo è un licantropo. La storia, che diventa un racconto del mistero, accresce la sua ambiguità a mano a mano che l'intreccio si infittisce e senza offrire un finale risolutivo fa nascere nel lettore ancora più domande. A sorprendere, oltre alla singolare e innovativa trama della narrazione, è la precisione con cui Mari ricostruisce il contesto dell'epoca, a cominciare dall'ambiente familiare, dominato dal conte Monaldo e dalla famigerata severità con cui si occupa dell'educazione dei figli, affiancato dall'oppressiva personalità della madre Adelaide. Ciò traspare a più riprese nelle parole di Orazio:

Se il mio signor Padre sapesse che sono ormai alcune settimane ch'io vo disertando la Santissima Scrittura del Diodati per attendere a coteste carte, oh allora sì che sarei

---

<sup>33</sup> MARI 2013, 220.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ivi*, 222.

servito! Quanto alla signora Madre, nemmeno oso pensare al tremendo castigo cui mi serberebbe, ch  certo saprebbe scovarne uno buono de' suoi! Ma in cotesta casa   sempre andato e sempre andr  che si debba vivere come sorvegliati da' birri, e che non s'abbia pace neanche nel chiuso della propria stanza.<sup>36</sup>

E ancora: «Ma avvertendo un romore provenir dallo scalone, credetti prudente l'escirmene. Son questi i bei frutti del nostro «Sistema di Educazione», secondo non si stanca di ripetere il signor Padre! Sempre un trasalire, un troncare a mezzo i discorsi, un prestar orecchio di qua per scappare di l ».<sup>37</sup>

Altro elemento significativo dell'opera   lo stile. Il linguaggio, infatti, deve ricalcare la lingua dell'epoca e Mari non solo   in grado di ricostruirlo sapientemente, ma anche di renderlo vivo e reale. La patina arcaizzante serve, dunque, a collocare la storia nell'epoca esatta, donandole veridicit  e realismo, al contrario di quanto avviene nel romanzo precedente, dove il linguaggio classicheggiante di Osmoc lo rende pi  difficile da collocare, quantomeno in un tempo preciso.

D'altronde, che l'autore nutra una profonda ammirazione per lo stile leopardiano   chiaro, tra le altre cose, anche dall'inserimento di quest'ultimo all'interno de *I demoni e la pasta sfoglia*. Si tratta di un saggio fondamentale per provare a ricostruire il complesso legame di Mari con la tradizione, in cui sono presenti tutti gli autori per lui fondamentali, e in cui ricrea una sorta di canone alternativo, inserendo nomi talvolta molto noti, ma anche alcuni poco riconosciuti dalla critica. Non   un caso che il poeta di Recanati venga inserito nella sezione intitolata "La violenza della calligrafia", insieme a Goethe e Stevenson, ma anche Manganelli, Gadda, Calvino e Levi. La prepotenza della sua penna e del suo sguardo non solo hanno illuso, come soltanto i grandi scrittori sanno fare, di aver creato i propri precursori, come se ciascun movimento precedente dovesse tendere e portare a lui, ma addirittura non c'  alcuno scrittore novecentesco che possa considerarsi estraneo all'influenza leopardiana.<sup>38</sup>

Chi  , dunque, Leopardi, per Mari? Nient'altro che «un poeta letteratissimo che come nessun altro sapeva trarre la poesia dalla filologia e dall'erudizione (...) e nelle glosse pi  peregrine andava eroicamente e paradossalmente a cercarsi il palpito stesso della vita».<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> MARI 1990, 9.

<sup>37</sup> Ivi, 10.

<sup>38</sup> MARI 2017, 600.

<sup>39</sup> Ivi, 598.

Quello che però viene descritto tra le pagine del romanzo è un ancora un fanciullo, e, agli occhi ammirati e affettuosi di un fratello minore, appare come un giovane dalla grande gentilezza, il cui orizzonte di vita nasce e si conclude nell'eccezionale biblioteca di famiglia. Di lui si dice, infatti, che la domenica, giorno considerato sacro dalla madre e dove, dunque, vige il divieto assoluto di mettere mano a qualsiasi libro o pezzo di carta, si trovasse sconcolato, come se non concepisse altro all'infuori dello studio: «ma Tardegardo, oh dovrete vederlo! Privato della sua amatissima Biblioteca ei sembra un pesce fuori dell'acqua, e si va aggirando irrequieto per casa senza sapersi che fare».<sup>40</sup> Dalle osservazioni preoccupate di Orazio si apprende il metodo di studio di Tardegardo, il quale tende a passare da un libro all'altro non trovando pace quando solitamente è abituato a immergersi profondamente in un argomento, senza sollevare il naso dai libri prima di averlo sviscerato a sufficienza.<sup>41</sup>

A questo punto, è significativo notare come la finzione del racconto si intrecci con la verità storica. Sono, infatti, presenti alcuni riferimenti a opere dell'autore di Recanati. Innanzitutto il *Dialogo della Terra e della Luna*, operetta morale dominata dall'ironia, dove la tematica principale è la presunzione degli uomini, convinti di conoscere ogni cosa, sbagliando. È Tardegardo a rivelarlo a Orazio, durante una loro passeggiata: «Immaginai che fosser la Terra e la Luna, e 'l titolo che medito si è perlappunto Dialogo della Terra e della Luna. L'idea mi venne attendendo a' miei Errori popolari, de' quai l'operetta sarà come una breve appendice».<sup>42</sup>

Nel parlare dell'operetta, Tardegardo fa riferimento all'altro trattato a cui sta lavorando, il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*. Scritto effettivamente durante la giovinezza, il saggio appartiene a una fase aurorale della produzione leopardiana, spesso definita illuminista. Lo scopo dell'opera non è tanto quello di smentire i presunti errori riguardanti le credenze e le tradizioni degli uomini antichi, quanto il bisogno impellente di cercare il vero in ogni sua sfumatura, appellandosi allo sguardo severo della Ragione.

Ciò risulta particolarmente interessante, in quanto, come si vedrà in seguito, l'intero romanzo qui analizzato può essere inteso come una ricerca della verità, nelle sue diverse accezioni. Orazio indaga il comportamento del fratello perché vuole sapere cosa provoca i suoi turbamenti. Tardegardo, a propria volta, si accorge di essere vigilato e incalza Orazio

---

<sup>40</sup> MARI 1990, 30.

<sup>41</sup> Ivi, 10.

<sup>42</sup> Ivi, 71.

sul «perché mai lo andass[e] sorvegliando così, ch'eran più settimane (...) da ch'ei si sentiva alla nuca i [suoi] occhi». <sup>43</sup> Quel che Tardegardo, a sua volta, vuole è «la schietta verità». <sup>44</sup> Gli abitanti del villaggio vogliono scoprire dove si nasconde il lupo che fa strage dei propri animali. Ma soprattutto, Tardegardo vuole indagare per conoscere l'oscurità dell'animo umano, compreso il proprio.

Sarà su questo intento che muoverà la scrittura del giovane Leopardi, secondo Michele Mari. Il punto fondamentale da cui parte la riflessione che è alla base del trattato, è la convinzione che non esista al mondo sentimento più forte della paura, e che sia proprio questa a tessere i fili della maggior parte delle storie, a partire da quelle antiche. Ricercare tale sentimento nei miti dei Greci, nei libri della Bibbia, e in quelli che parlano di vampiri e fantasmi, porta a un'unica innegabile verità: la paura serve a rendere vive le storie, a rendere partecipe il lettore di un'esperienza comune e già vissuta, perché richiama i giochi puerili, l'ansia di non riuscire a trovare in tempo un posto in cui nascondersi e la trepidazione con cui si attende di essere trovati. <sup>45</sup> Senza il sentimento della paura: «rimarrà solo la nuda relazione delle cose, e senza quel meraviglioso che nasce dall'ignoto, e che fa palpitare l'animo del lettore o dell'uditore, tai racconti più non diletteranno, e 'l dotto e l'incolto, e l'adulto e 'l fanciullo riguarderangli con noja». <sup>46</sup>

Altro punto significativo su cui si fonda non solo il saggio leopardiano, ma anche la trama del romanzo, è la presenza della luna, e in particolare il rapporto di Tardegardo con essa. A dire il vero, non è difficile credere a un legame speciale tra il poeta di Recanati e la luna, come dimostra la presenza del satellite in numerosi componimenti, nonché, come si è visto, in un'operetta. Eppure, essendo questo diario profondamente personale, ogni elemento viene indagato in modo più intimo. Mazza Galanti scrive a proposito: «Mari è stato capace di trarre un'immagine "oscenamente" umana, una narrazione accattivante e un'interpretazione critico-fantastico intorno alle pieghe più profonde della filosofia e della poetica dello scrittore di Recanati». <sup>47</sup> Anche la luna, dunque, diventa motivo di analisi introspettiva, e, in particolar modo, assume un ruolo centrale, se si pensa al sospetto che aleggia dall'inizio alla fine del romanzo, ossia quello di un Leopardi licantropo. I riferimenti sono molteplici, e in questa sede si citeranno i più significativi, a cominciare dai primi

---

<sup>43</sup> Ivi, 20.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Ivi, 39-40.

<sup>46</sup> Ivi, 41.

<sup>47</sup> MAZZA GALANTI 2016.

indizi, scorti e annotati sul diario: «Questa sera Tardegardo, come suo costume, si trattenne lunga pezza al verone a contemplare il notturno stellato [...] Mi parve anche che tremasse, e osservandolo meglio (pur discosto com'ero), che movesse le labbra alla volta della luna, splendidissima e tersa qual da tempo non si mostrava».<sup>48</sup>

È, però, all'interno del trattato che la luna viene elevata a un ruolo potenzialmente sacro, in quanto riesce a influenzare i più disparati aspetti della vita degli uomini, dalle maree fino all'indole dei nuovi nati. Soprattutto, è la luce della Luna che «rivela il vero volto delle cose»,<sup>49</sup> ed è dunque essenziale per quella ricerca della verità che Tardegardo sta compiendo. Tale è la sua importanza che, nel momento in cui il conte Monaldo si stupisce che l'anno bisestile abbia una qualche relazione con la luna, il giovane Leopardi interviene con queste parole: «Tali e di tanta potenza son gl'influssi lunari sul nostro globo, che non s'allontanerebbe dimolto dal vero colui che, capovolgendo l'usato modo di guardare alle cose, affermasse non esser la Luna satellite alla Terra, ma cotesta esserlo a quella».<sup>50</sup>

All'interno della tradizione classica, la luna rappresenta un topos letterario ripreso da numerosi autori. Particolarmente ricorrente nella letteratura greca, il satellite viene scelto da Teocrito nell'idillio *Le incantatrici*, dove diviene amica e confidente della protagonista, ma anche da Saffo, che canta la bellezza della luna nel frammento 34, ispirandosi all'VII libro dell'*Iliade*. Così recita la traduzione di Salvatore Quasimodo: «Le stelle, certo, attorno alla bella luna / indietro nascondono il luminoso volto, / quando, piena, più che mai risplende / sulla terra tutta».<sup>51</sup> Nell'opera omerica la luna era attorniata dalle stelle ed era funzionale alla descrizione del luogo, ossia la piana davanti a Troia disseminata di fuochi. Saffo riprende l'immagine e la potenza, inserendo l'elemento del plenilunio.

Non sempre, tuttavia, il satellite è investito di un'aura positiva, talvolta rimane simbolo di oscurità e tenebra, come a sottolineare il dualismo che lo contraddistingue. Nella morte di Cesare, descritta da Plutarco, la luna diventa la spettatrice ideale della scena che anticipa l'assassinio. La luce lunare, infatti, illumina Calpurnia, che si lamenta nel sonno, come se si preparasse a piangere il marito.

Un ultimo aspetto da considerare è quello della malinconia. Il satellite, infatti, diviene compagno fidato del dolore umano, soprattutto dei poeti. È sempre Saffo che vi si rivolge, stavolta nel frammento 168. Si tratta di un frammento particolarmente fortuito per le

---

<sup>48</sup> MARI 1990, 16.

<sup>49</sup> Ivi, 21.

<sup>50</sup> Ivi, 35.

<sup>51</sup> SAFFO, trad. QUASIMODO 1940.

traduzioni future, tra cui spicca proprio quella leopardiana: «Oscuro è il ciel: nell'onde / La luna già s'asconde, / E in seno al mar le Pleiadi / Già discendendo van. / È mezzanotte e l'ora, / Passa frattanto, e sola / Qui sulle piume ancora / Veglio ed attendo invan». La solitudine dell'io, dunque, viene trasposta sul paesaggio circostante. Anche in età ellenistica il binomio luna-eros viene ripreso da numerosi autori, specialmente di epigrammi. Tornando, però, alle numerose accezioni che la caratterizzano, e prendendo ora in considerazione la letteratura latina, interessante è il ruolo che assume nel celebre libro IX dell'*Eneide*, quando a causa del luccichio di uno suo raggio, Eurialo e Niso vengono scoperti. A nulla serve la supplica di Niso, né tantomeno i numerosi sacrifici che erano stati offerti dalla sua famiglia. In questo caso, la luna diventa maligna e traditrice, oppure, semplicemente indifferente alle preghiere degli uomini.

Il dialogo eterno tra gli autori e la luna si ripropone anche all'interno del panorama letterario italiano, a cominciare da Dante, il quale, nel *Paradiso*, dedica al satellite una sorta di trattato scientifico, in cui indaga l'origine delle macchie lunari. Petrarca, invece, parla della luna conferendole il ruolo di spettatrice dei suoi stati d'animo malinconici e malati di nostalgia. È in Ariosto, però, che possiamo individuare uno dei modelli fondamentali del poeta di Recanati. L'atmosfera di calma descritta ne *L'Orlando Furioso*, contrasta con la frenesia degli affari umani. La Terra, osservata in prospettiva, è un luogo di pazzia, dove gli uomini non riescono a fare i conti con la propria sconsideratezza. Sulla luna, invece, si raccolgono tutte le cose che perdono gli esseri umani, compreso il senno di Orlando. L'idea che si nasconde dietro la trama è una riflessione sulla condizione umana, che appare assurda grazie all'utilizzo di alcune tecniche parodiche.

Leopardi stesso è passato alla storia come uno degli interlocutori privilegiati della luna, e, la notevole influenza sul Novecento di cui si è parlato in precedenza, ha a che vedere, tra le altre cose, anche con questo tipo di immaginario. Non è solo la visione della luna a fungere da modello per i posteri, ma soprattutto la prospettiva distaccata nei confronti della condizione umana che si serve della luna per riflettere su sé stessa, sulla propria natura e sul proprio destino. E leggendo i racconti e i dialoghi di Calvino, Buzzati, Volponi, Pasolini, è impossibile non riconoscere il filtro dell'esperienza leopardiana.

Tornando alla concezione ariostesca espressa ne *L'Orlando Furioso*, si può notare come abbia molto in comune con la visione di Leopardi, soprattutto nella sua fase giovanile. La luna, all'interno di *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, riveste sia il ruolo di amica leale a cui il poeta si confida, sia di signora spietata che altro non può fare che rivelare al mondo la reale

natura delle cose. Da una parte conforto, dall'altra ossessione. Che cos'è, però, che la luna rivela? Nient'altro che i risvolti più cupi e tormentati dell'animo umano.

Nel romanzo, infatti, Tardegardo nasconde un segreto. Al lettore non è dato sapere se la sua presunta licanthropia sia reale o meno, quel che però si manifesta è la descrizione di una personalità tormentata, ancora una volta divisa in due parti. Da un lato un giovane di buona famiglia, eccellente negli studi e nelle arti, dall'altro una creatura mostruosa, capace di uccidere gli animali non per sfamarsi, bensì solo per il gusto di farlo. Fin troppo immediato è il richiamo a *Di bestia in bestia*, e alla somiglianza tra Osmoc e Tardegardo. Due figure prigioniere della propria formazione, ma in questo caso il doppio si manifesta nello stesso individuo, grazie a uno dei più antichi espedienti letterari, ossia la metamorfosi.

Esiste, però, una differenza abissale, perché in questo caso la dualità sembra essere dapprima indagata, e infine accettata. Nella sua inesauribile sete di conoscenza, Tardegardo non mente a sé stesso ignorando la propria natura, anzi, la riconosce come principio ineluttabile non solo degli animi tormentati, ma di ogni cosa esistente:

Secondo la gramatica di cotesto linguaggio, c'è più vero nell'arcano del Minotauro che nella morale di tutte le favole di Fedro [...] Or questo io voglio scoprire nel mio Saggio sopra gli errori popolari degli Antichi, questo io debbo, imparare a riconoscere il vero che si cela nel bello, e sceverando bello da bello nutrir me e i miei lettori della sapienza antica, che le paure ed i mali dell'uomo cristallizzò in favoloso sistema.<sup>52</sup>

Le conclusioni a cui giunge, in questa ricerca del vero, hanno a che fare, ancora una volta, con la paura, sentimento costitutivo per eccellenza dell'uomo. Ma la paura non è qualcosa da cui tenersi alla larga, bensì da conoscere, da addomesticare, e, in fondo, da accettare come estensione del proprio essere: «L'uomo è la propria paura; se potrà attraversarla, se potrà viaggiare dentro di essa come in un paese straniero, allora quella paura sarà più bella, ed ei potrà riguardarla come una favola, o una animata pittura».<sup>53</sup>

Questo racconto sembra affermare che ciascun uomo, anche il più colto e raffinato, nasconde un istinto di bestialità. Anzi, proprio gli animi più elevati intellettualmente, sono prigionieri più degli altri di questa dualità. È quello che traspare chiaramente grazie al rapporto che Tardegardo instaura con Torquato Tasso all'interno del romanzo. La patologia tassiana, all'epoca non riconosciuta e scambiata per pazzia, viene invece

---

<sup>52</sup> MARI 1990, 67.

<sup>53</sup> Ivi, 67-68.

empatizzata da parte del giovane Leopardi, il quale si rivolge a lui chiamandolo fratello. Quando, infatti, il padre gli chiede chi preferisse tra Ariosto e Tasso, Tardegardo ammette che, seppur il poema del primo fosse più bello, il suo cuore era «con Torquato».<sup>54</sup> A una richiesta di spiegazioni, Tardegardo non tarda a rispondere: «Quel ch'essa significa, ch'io l sento uno spirito fraterno, e che se di Messer Ludovico io debbo leggere almen qualche ottava per esser rapito dalla sua maravigliosissima fantasia, di Torquato è sufficiente ch'io pensi alla persona od al nome per commuovermi tutto, e sentire una vaghissima melancholia molcermi il cuore».<sup>55</sup> Esattamente come accade con Leopardi, anche in questo caso Mari ci spinge a credere alla licantropia di Torquato Tasso senza mai, però, darcene conferma, in un vortice di fantasmatica ambiguità.

Si è già sottolineato come il tema del doppio, affrontato in precedenza nel romanzo d'esordio, venga qui riproposto, insieme all'inconciliabile conflitto fra natura e cultura. Ancora una volta, dietro la maschera del protagonista, si cela la personalità dell'autore, che è partecipe delle vicende e delle riflessioni attorno alla natura umana. Riportando le parole di Carlo Mazza Galanti:

Il libro di Mari allunga la catena delle relazioni poetiche dall'immaginario leopardiano a quello personale dell'autore. La bestialità, la nostalgia, la ricerca filosofico-letteraria, la giovinezza tormentata, sono coordinate tematiche di quell'altra, più segreta, mitografia che attraversa e sostanzia l'intera produzione di Michele Mari : la storia che l'autore ha raccontato, in quasi trent'anni di scrittura, sulla propria persona e sulle proprie ossessioni.<sup>56</sup>

Viene però introdotto un nuovo tema, che risulterà centrale in molte delle opere successive dell'autore, ossia quello dell'infanzia. Orazio, infatti, ha tredici anni, e gli occhi con cui scruta il fratello sono quelli di un fanciullo, talmente ingenui che riescono addirittura a credere che qualcuno si possa trasformare in un lupo alla vista della luna piena. La tematica dell'infanzia viene affrontata in relazione a un profondo sentimento di nostalgia, che tende a tratteggiarla come un'età non solo di purezza, ma anche di vitalità. Parlando dei giochi infantili e delle abitudini dei bambini a nascondersi, rincorrersi, fingere di morire giocando alla caccia, Tardegardo afferma: «Non fummo mai così vivi com'allor che ci uccidemmo e

---

<sup>54</sup> Ivi, 86.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> MAZZA GALANTI 2016.

morimmo, resuscitando per morire ed uccidere ancora. Solo allora, fratellino mio, solo allora eravamo in armonia con la legge della Natura, e con il mistero della sua arcana energia». <sup>57</sup>

L'età infantile, dunque, è l'unico momento in cui l'uomo è in equilibrio con sé stesso, perché non ha bisogno di reprimere gli istinti vitali, anzi li può sfogare tramite il gioco. Crescendo, invece, la vita perde quella permissività che aveva un tempo, e l'uomo si ritrova prigioniero delle convenzioni sociali, ma anche della proprie indole. Tardegardo, esortato dalla sua predisposizione allo studio e dall'imposizione del padre, si ritrova così a dover reprimere qualsiasi istinto fuoriesca dall'ammissibile, senza considerare il fatto che ciò che si soffoca, prima o poi, troverà il modo di venire alla luce. E ciò che emerge è qualcosa di molto più cupo e inquietante delle favole con cui si spaventano i bambini: «Essi temono l'Uomo Nero e la Strega, certo, ma non conoscono quest'angoscia straziante del sapersi vivi; il lor terrore è lo straordinario: l'ordinario si è il nostro». <sup>58</sup> È per questo che non esiste mito, o favola, o racconto che non muova dal sentimento della paura, emozione umana per eccellenza, e che dunque chieda all'ascoltatore di guardare le cose con gli occhi di un bambino. Tutte le storie, dunque, non possono nascere da nient'altro che da un profondo senso di nostalgia per quell'idillio perduto: «Sai tu donde questo procede? Non d'altro, Orazio mio, che da nostalgia». <sup>59</sup>

La funzione della luna all'interno della storia è, dunque, quella di illuminare questa innegabile verità. Non è un caso che la sua posizione, come si è visto sia nel romanzo sia nel corso della tradizione letteraria, sia ambigua, come d'altronde lo è l'animo di chi è influenzato dalle sue fasi. Rimane da chiedersi se ci sia o meno la possibilità di un antidoto alla malinconia, o quantomeno un modo per trovare pace. Emblematica in questo senso è l'ultima frase pronunciata da Tardegardo: «La poesia, quella che salvò in gioventù l'infelice Torquato, forse salverà anche me...». <sup>60</sup> Queste parole, dal punto di vista storico, aprono a una nuova fase della produzione leopardiana, ossia quella poetica. Da un altro punto di vista, quello che lega l'immaginario narrativo e le istanze autobiografiche dell'autore, tale frase apre uno spiraglio molto ampio sui possibili significati che le si possono attribuire.

---

<sup>57</sup> MARI 1990, 123.

<sup>58</sup> Ivi, 122.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Ivi, 130.

Di fronte alla molteplicità delle ipotesi, il lettore si trova nella stessa posizione di Tardegaro, in una continua e ossessiva ricerca di ciò che più si avvicina alla verità: «Così, adesso ch'io so più cose, mi scopro più ignorante ch'io non era stamani».<sup>61</sup>

#### 1.4 GLI ALTRI E SÉ

Nei paragrafi precedenti si è dunque visto come i primi due romanzi di Michele Mari affrontino alcuni temi comuni, che tenderanno sì a riproporsi nuovamente anche nelle opere successive, ma che qui rappresentano le colonne portanti, attorno a cui si sviluppa l'intreccio della storia. A spiccare sembra essere la consapevolezza per quanto riguarda i limiti dell'educazione letteraria e umanistica, vista da un lato come l'unico destino possibile non solo per la propria persona ma anche per quella di scrittori antichi di cui si condivide la sorte, dall'altro come una sorta di prigione che allontana dal resto della società.

Facendo ora un salto in avanti per quanto riguarda la produzione di Michele Mari, si propone l'analisi di un racconto appartenente alla raccolta *Euridice aveva un cane*, in quanto riprende appieno tale tematica e sembra avere delle istanze spiccatamente autobiografiche. Si tratta, tra l'altro, del testo che dà il nome alla raccolta. Il racconto parla di un luogo profondamente caro al protagonista, ossia il paese dove per tutta la vita fino al momento attuale della narrazione ha trascorso le vacanze estive, ossia il paese di Scalna.

In realtà, come si afferma già nelle prime righe, con Scalna l'autore non intende il paese intero, ma una piccola porzione del territorio, ossia la casa dei nonni dove alloggia e quella di una vicina molto anziana, la signora Flora. Il resto, le altre case, la chiesa, le strade e i parchi seppur contenuti nei confini geografici di Scalna, non rappresentano per l'autore dei luoghi del cuore, e tende, dunque, a non identificarli nella sua visione del paese. Si tratta di un ragionamento tipico dell'infanzia, e, d'altronde, si insinua nella mente del protagonista quando è bambino, e da lì tende a non svincolarsi nemmeno da adulto.

Fulcro del racconto è il rapporto con i vicini di casa, i Baldi. Questi ultimi sono una famiglia composta da numerosi membri, di cui molti bambini, che, come si apprende, crescono di anno in anno, a mano a mano che le estati avanzano e, a propria volta, generano altri figli. Essendo la loro casa confinante con quella del protagonista Michele, le rispettive esistenze entrano spesso in relazione fra loro, nonostante Michele avrebbe voluto

---

<sup>61</sup> Ivi, 44.

che ciò non accadesse mai. Questo perché i Baldi rappresentano l'antitesi della vita in campagna intesa dal protagonista. Sono numerosi, estroversi, chiassosi. Soprattutto, a infastidirlo, è la loro gentilezza, il fatto che fin da piccoli provino a coinvolgerlo nei loro giochi rumorosi, nelle loro attività con gli altri bambini del paese e profanino in questo modo il bisogno di solitudine e tranquillità del protagonista.

L'unico vicino con cui Michele non si sente a disagio è un'anziana signora la cui età non viene mai esplicitata, ma che già dai primi tempi è molto anziana, e passa le sue giornate a coltivare il giardino che è tutto orto e a far compagnia al suo cane Tabù. Tra le mura di quella casa, Michele si sente protetto come quando si rinchiude in biblioteca a studiare, lasciando all'esterno il resto del mondo. Ma i Baldi riescono a violare persino quel confine, andando a trovare la vicina, aiutandola con le faccende domestiche e con i piccoli lavori in casa di cui non riesce a occuparsi. E lo fanno con un senso di praticità e comodità che irrita a dismisura il protagonista, come quando sostituiscono agevolmente una lampada mal funzionante con una nuova, invece di cercare un elettricista capace di riparare quella vecchia. Michele ne rimane turbato, come se i Baldi avessero profanato la sacralità della casa, dove ogni oggetto, mobile o utensile racchiude in sé il segno distintivo di antichità e dunque di una purezza tanto incontaminata quanto perduta: «Dunque era accaduto. Dunque, con la loro reiterata presenza i Baldi erano infine riusciti a introdurre in quella casa un oggetto posteriore alla guerra! Un oggetto che partecipava della categoria del nuovo e del giovane, cioè della loro!».<sup>62</sup>

A segnare un punto di svolta nel racconto e nella vita di Michele è il momento in cui, all'inizio di un'estate, arriva a Scalna e vede l'orto della signora Flora completamente abbandonato. Il portone è chiuso, le serrande abbassate, e della padrona di casa e del suo cagnolino non vi è traccia. Di lì a poco, e grazie all'intromissione dei Baldi, si scopre che la vicina ha gravi problemi di salute e che al momento si trova in una casa di cura per anziani. Con il passare degli anni Michele non sa più nulla di lei e, nonostante si riprometta di passare a trovarla, dopo qualche tempo viene a sapere della sua morte, avvenuta quasi tre anni prima.

*Euridice aveva un cane* è il racconto più esteso dell'omonima raccolta e si può dire che getti una chiave di lettura per capire il senso degli altri. Si tratta della prima volta in cui la scrittura dell'autore sembra attingere al genere dell'autobiografia, per lo meno nei suoi modi più noti e codificati. Lo si può notare dalla presunta coincidenza tra narratore e autore,

---

<sup>62</sup> MARI 1993, 67.

dalla scrittura in prima persona e dalle corrispondenze tra alcuni elementi della narrazione e della vita di Mari. Il protagonista, infatti, si chiama Michele e il paesino di Scalna altro non è che Nasca, luogo di villeggiatura dove molti milanesi trascorrono l'estate.

Il nono dei diciotto racconti presenti nell'omonima raccolta è, dunque, fondamentale per diversi aspetti. In esso sembrano confluire alcune delle tematiche che Mari ha ampiamente affrontato in precedenza, soprattutto nei suoi primi due romanzi e che hanno a che fare con il binomio letteratura-vita. Tanto per cominciare il suo rinchiudersi in biblioteca, atteggiamento che imiterà soprattutto durante il periodo universitario, ma che come si può notare, getta le sue radici fin dall'infanzia. La biblioteca dei nonni è una sorta di rifugio e allo stesso tempo una prigione, perché, se da un lato lo tiene al sicuro da ciò che c'è all'esterno, dall'altro lo rende consapevole di tutto quello che si sta perdendo:

Essa divenne il rifugio pietoso che escludeva tutto il resto. Ai nonni che mi sollecitavano a non ammuffire lì dentro adducevo gli esami e la necessità d'un tavolo capace di dizionari e di risme, ma, sol che lo avessi voluto, mi sarei potuto organizzare anche fuori, sotto il pruno o l'abete.<sup>63</sup>

È dunque un esilio volontario quello di Michele, che fin da bambino si nega le uscite con i suoi coetanei e arriva, addirittura, a chiudere le finestre e serrare gli scuri, accendendo la luce in piena estate pur di non sentire il vociare allegro dei Baldi. Questo atteggiamento ormai familiare della personalità autoriale viene qui approfondito a partire dal contrasto rispetto ai vicini di casa. Il protagonista, a tale proposito, afferma: «Di questa diversità mi accorgevo in continuazione, per mille indizi»,<sup>64</sup> ossia per il modo in cui si comportavano le persone in sua presenza.

Questo continuo evitare il contatto con gli altri viene messo in relazione alle diverse abitudini di stampo familiare. I nonni di Michele, infatti, sono piuttosto riservati, e i genitori per lo più assenti durante i mesi estivi, a differenza dei Baldi, perfettamente integrati nelle relazioni sociali del paese. Ci si può dunque domandare quanto il carattere ereditario possa aver influito nella personalità di Michele. Sicuramente si è dinanzi non solo a una giovinezza negata, ma anche a un'infanzia privata di molti aspetti.

Riprendendo il concetto autoriale affrontato nei libri precedenti secondo cui l'infanzia è il periodo di spensieratezza per eccellenza, si nota come la personalità ombrosa del

---

<sup>63</sup> Ivi, 53.

<sup>64</sup> Ivi, 55.

protagonista lo porti a isolarsi, ricercando la quiete al posto della vitalità. Si tratta di una scelta consapevole, che non si astiene, tuttavia, dal provare un sentimento di malinconia per qualcosa di cui non si riesce a far parte. È quello che avverte Michele mentre guarda i Baldi prepararsi per andare a messa, come fosse una sorta di cerimonia prima della cerimonia vera e propria, da un lato infarcita di convenevoli, dall'altro teatro di quella che sembra una vera e propria allegria condivisa: «Riuscivo a provare – un attimo, poi passava – un senso di ignorante esclusione. Andavano ad annoiarsi a morte, come se non lo sapessi, eppure chissà, mi dicevo, forse qualche volta la noia è meno triste del divertimento».<sup>65</sup>

Da dove deriva, dunque, questa esclusione intenzionale? Leggendo il racconto si percepisce una profonda inquietudine che tormenta Michele, ossia la paura che le cose cambino, si trasformino e diventino irriconoscibili. È ciò che accade nel paesino di Nasca, dove le case vengono riverniciate, i sentieri diventano strade asfaltate e tutto sembra tendere al progresso. Emblema di questa spinta alla modernità sono i Baldi, che non si fanno scrupoli a sostituire ciò che è vecchio, senza provare nemmeno a ripararlo, come accade con la lampada della Flora. Sembra non abbiano rispetto per la sacralità della campagna, per il suo silenzio che riempiono di urla chiassose, e nemmeno per ciò che è antico, nel momento in cui non è più funzionale. In questo precario equilibrio la biblioteca diventa una roccaforte dove rifugiarsi:

Ma le cose avevano cominciato a cambiare e gli alberi a crollare molto prima, ed era anche per guardarmi intorno il meno possibile che negli ultimi anni non uscivo quasi mai dalla biblioteca, dove almeno tutto continuava a restare com'era, i libri ingialliti e le macchie d'umido sul muro, il divano color pera abate e il telescopio in un angolo. Lì veramente Scalna era Scalna, lì la verità della nostra casa si riassumeva, inaccessibile e impartecipabile a tutte le altre case del paese.<sup>66</sup>

Nell'inesauribile lotta fra natura e cultura, la natura è una forza che non può sottrarsi alla spinta innovatrice, mentre la cultura può rappresentare l'antidoto a un mondo in continua evoluzione. L'altro baluardo di salvezza è l'anziana Flora, e con lei si intende anche la sua casa e il cane Tabù: «Di tutto il paese, la casa e l'orto della Flora erano l'unica zona a cui sentivo che era giusto estendere il nome di Scalna, come se fra lei e noi non ci fosse alcun

---

<sup>65</sup> Ivi, 56.

<sup>66</sup> Ivi, 53.

muro».<sup>67</sup> La casa della vicina viene percepita come un luogo sicuro non solo per la sua presenza confortante, ma anche per il fatto che in quelle mura sembra che il tempo si sia fermato. Michele avrebbe potuto giurare che, a parte le lampadine, non ci fosse nemmeno un oggetto risalente a un periodo antecedente alla guerra. Ma la presenza dei Baldi sembra contaminare anche quell'ambiente, deturpandolo della sua purezza originaria. Da bravi cittadini vengono a trovare l'anziana signora e ogni volta che Michele li incrocia subisce impaziente quell'invasione, consapevole della sua stranezza agli occhi del paese e dei nonni stessi, i quali guardano insospettiti al legame tra il giovane e l'anziana signora.

Quando quest'ultima non si trova più a Scalna, sembra si sia interrotto qualcosa all'interno del regolare ciclo vitale di Michele, abituato a considerarla parte integrante delle sue estati. Eppure, nonostante il loro legame sembri indissolubile, tanto da essere preferito a quello con chiunque altro, il protagonista non la va mai a trovare. Anzi, scopre dopo tre anni che è morta, in quella che potrebbe essere una conversazione casuale.

Per tutto quel tempo Michele non si è mai informato delle sue condizioni di salute, non ha mai realmente provato a contattarla o a farle visita. Ancora una volta, in quello che può sembrare un comportamento disinteressato derivante da un presupposto caratteriale, è possibile cogliere lo sgomento nei confronti delle cose che cambiano. Se Flora non fa più parte di Scalna, se non passa le giornate a prendersi cura del suo orto e ad aspettare l'arrivo di Michele, allora ogni cosa è destinata a essere effimera, a non durare. Vederla in un ambiente diverso rispetto a quello in cui il protagonista è sempre stato abituato a trovarla, significa ammettere che nella vita le cose cambiano, che non esiste qualcosa che rimanga immutato nel tempo, che i Baldi avevano ragione. «Il paese è cambiato. Anche se rimango chiuso in biblioteca sento tutti i cambiamenti, li sento uno sopra l'altro come cicatrici di frustate sulla mia schiena, i più remoti scandalosamente attuali come i più freschi».<sup>68</sup>

Nel racconto, dunque, Flora è l'Euridice di cui si parla nel titolo, e Michele è Orfeo che però non riesce nemmeno ad andare a cercarla. Come scrive Mazza Galanti:

Quando la donna si ammalerà e sarà trasferita in una casa di cura, Michele, incapace di scendere a compromessi con la mortalità dell'essere adorato, rifiuterà di cercarla al di fuori del suo "tempio" (e del suo tempo), e la perderà per sempre. La parabola di Orfeo/Michelino è quella di un eroismo passionale che si confonde tragicamente con

---

<sup>67</sup> Ivi, 59.

<sup>68</sup> Ivi, 61.

una forma di viltà. L'imperativo di non voltarsi, non cercare Flora nella sua nuova dimensione, è imposto dal bisogno insormontabile di conservare uno status incontaminato: l'assolutezza dei luoghi, la protezione del ricorrente, dello storico (o meglio, del *mitico*) a scapito della realtà presente.<sup>69</sup>

La matrice mitica del titolo non solo dà una chiave di lettura e di interpretazione al racconto, ma mette in gioco ulteriori elementi, ad esempio la discesa agli inferi che Michele compie in quanto Orfeo. Il tema della mostruosità è particolarmente caro a Mari, come si è visto e si vedrà ancora in seguito, ma a una prima analisi non è possibile identificare la presenza di elementi che richiamano il fantastico. Questo perché il doppio, in questo caso, viene indagato in maniera non convenzionale. Non c'è nessun essere mostruoso, indicibile o ripugnante a fungere da snodo narrativo. Il vero nemico, se si toglie l'inesorabilità dello scorrere del tempo, sono i Baldi. Ma non si tratta di presenze terrificanti, almeno come ci si può aspettare avendo letto le opere precedenti dell'autore. La vera cifra distintiva dei vicini di casa, infatti, è il contrario, ossia la gentilezza:

Questo mi disturbava, la loro gentilezza. Mi sembrava un colpo basso, un modo astuto per disinnescare la mia vocazione guerresca, retaggio antichissimo che ben mi sapevo. Non bastava che vociassero ininterrottamente dalla mattina alla sera, che non si sentissero in compagnia se non invitavano almeno dieci conoscenti, che coltivassero la religione dell'infante viziato e il principio «I bambini devono urlare: sono bambini»; non bastava che ad ogni estate esibissero un nuovo neonato, sì da perennemente frustrare il mio auspicio «Dovranno pure invecchiare»; che offendessero la norma estetica con bermuda a fiorami e canottiere gialle, che si in gloriassero di motociclette e di radio: no, anche questo, si doveva essere gentili con loro perché loro erano gentili con noi!<sup>70</sup>

Qui il doppio non ha a che fare con quello a cui l'autore ha abituato i suoi lettori, ma con qualcosa di consueto, di cui ciascuno fa esperienza nella propria vita. L'altra parte di sé è quella che compare nel momento in cui si entra in relazione con gli altri, in cui si fa esperienza della socialità, in cui ci si rende conto che le persone sono diverse e spesso non condividono tra loro la stessa visione della vita.

---

<sup>69</sup> MAZZA GALANTI 2011, 86.

<sup>70</sup> MARI 1993, 69.

In questo caso l'idea di una personalità estroversa, perfettamente a proprio agio negli ambienti mondani e nei contesti sociali assume le connotazioni dell'Altro, cioè del doppio, e, se da un lato viene avvertita come qualcosa a cui in parte si aspira, dall'altro, come qualsiasi possibile manifestazione di sé fuori dal normale, viene guardata a distanza, con disprezzo.

Proprio attraverso questo concetto, che traspare chiaramente dalle pagine del racconto, è possibile mettere in contatto la narrazione con il pensiero dell'autore, il quale è solito rimarcare la propria introversione caratteriale, ma soprattutto l'avversione verso ciò che è nuovo. Non si tratta tanto di sdegno incondizionato, quanto di un limite alla fiducia smisurata nei confronti della novità a cui si assiste negli ultimi tempi. Tra le parole di Mari è immediato sovrapporre la voce di Michele in *Euridice aveva un cane*:

Sono uno che cambia qualcosa solo quando è inevitabile, quando l'oggetto collassa fisicamente. Uno che se va al supermercato a comprare uno shampoo o un detersivo per la lavatrice e vede scritto «nuova formula» non lo compra. Siamo andati avanti cinquant'anni così, perché mi devi dire nuova formula, non ti compro più. La Ford Fiesta aveva una bella forma rigorosa, l'hanno rifatta e introciata sette volte perché ogni sei mesi deve esserci un nuovo modello. Perché? Se dipendesse da me ci sarebbero ancora le Volvo anni Settanta. Anzi, dipendesse da me, probabilmente saremmo ancora all'età della ruota...<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> MAZZA GALANTI 2019, 64-65.

## CAPITOLO 2

### INFANZIA, FANTASMI E ALTRI MOSTRI

#### 2.1 RACCONTARE L'INFANZIA

Come già anticipato nel capitolo precedente, l'infanzia riveste un ruolo fondamentale nell'opera di Michele Mari. In *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* rappresenta l'età che per eccellenza è caratterizzata dalla spontaneità, l'unico periodo della vita in cui il gioco e la fantasia hanno uno spazio consentito e accettato. Nel racconto *Euridice aveva un cane*, l'infanzia è la prima fase in cui si percepisce quella che è la differenza rispetto agli altri, il diverso modo di concepire e vivere la vita, come accade al protagonista. Due accezioni che in un certo qual modo sono collegate fra loro, e che contribuiscono a tratteggiare uno scenario complesso e articolato per quanto riguarda il modo di intendere questa tematica. È grazie al gioco, infatti, che il bambino riesce a entrare in contatto con individui esterni alla propria famiglia ed è la prima realtà in cui sperimenta la differenza rispetto agli altri.

Tuttavia, non sono le uniche modalità con cui l'autore tratteggia tale tematica, anzi, sarà una materia che troverà ampio spazio all'interno della sua produzione. Questo avviene poiché Mari è convinto che l'infanzia sia una fase fondamentale, «un mito romantico»<sup>72</sup> che «fa pensare che le cose assimilate prima della critica, prima della maturità, siano quelle più profonde».<sup>73</sup> È da ragazzino, infatti, che per la prima volta legge gli autori che lo accompagneranno in seguito per tutta la vita, arricchendo e plasmando il suo immaginario.

Come si può notare leggendo le sue opere, dunque, gli scrittori di romanzi d'avventura e di mistero che hanno reso suggestivi gli anni della sua infanzia e della sua adolescenza, sono responsabili del suo sguardo sul mondo.

Secondo Carlo Mazza Galanti: «Il culto dell'infanzia è in Mari l'espressione più compiuta di una nostalgia per il passato e per le origini che dall'autobiografismo si prolunga in un disagio di ordine storico-sociale e, ancora oltre, metafisico. Autobiografia, critica sociale e riflessione filosofica si implicano e si confondono».<sup>74</sup> Questo è possibile in quanto molte

---

<sup>72</sup> Ivi, 57.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> MAZZA GALANTI 2011, 56.

delle vicende narrate dal punto di vista autobiografico si riferiscono proprio al periodo dell'infanzia. Denominatore comune di numerosi scritti sul tema è la presenza, a volte celata, dell'elemento mostruoso. I mostri sembrano essere una costante all'interno dell'opera autoriale, assumendo forme diverse, a volte benevole, più spesso maligne, ma continuando in ogni caso a esercitare un'innequivocabile forza attrattiva. I protagonisti dei romanzi e dei racconti di Mari sono tanto spaventati quanto affascinati dall'inspiegabile, credono nei mostri e dialogano con loro, a volte ne diventano amici.

È quello che accade, ad esempio, in *Verderame*, romanzo ambientato nel 1969 a Nasca, nella stessa casa dei nonni di cui si parla in *Euridice aveva un cane*. A partire da quest'opera, si tenterà qui di tracciare un'analisi il più approfondita possibile sul rapporto che si instaura tra l'infanzia e l'elemento mostruoso in Michele Mari.

Per cominciare, è bene specificare che, rispetto al precedente racconto, nonostante l'ambientazione rimanga la stessa, in *Verderame* vengono fornite indicazioni più precise. Innanzitutto il paese non viene più anagrammato in Scalna, e, inoltre, si trovano descrizioni più puntuali rispetto ai luoghi e alle persone che vi abitano.

La storia parla dell'improbabile amicizia tra Michelino, tredicenne che trascorre le vacanze estive dai nonni, e Felice, che di anni ne ha sessanta ed è custode della casa da molto prima che Michelino nascesse. La trama è articolata sulla ricerca della vera identità di Felice, tramite la ricostruzione del suo passato. Si tratta di un'operazione complicata, in quanto l'uomo è affetto da una malattia che gli sta facendo perdere la memoria, al punto da non ricordare non solo le sue origini, ma nemmeno il nome degli oggetti comuni. Per ovviare alla possibilità che tale impedimento possa provocargli il licenziamento da parte dei nonni, Michelino escogita degli stratagemmi, per lo più giochi di parole e associazioni di immagini, che per un periodo si rivelano effettivamente utili nel fargli ricordare il nome delle cose, nonostante la memoria dell'anziano diventi giorno dopo giorno sempre più labile.

Per quanto riguarda l'indagine sulla storia di Felice, invece, alla fine del romanzo si giunge a una possibile verità, o meglio, a una parziale e ipotetica ricostruzione del passato dell'uomo, che però passa in secondo piano, rispetto al filone narrativo principale.

Il fulcro della trama, infatti, sta nel rapporto tra Michelino e Felice, il loro conoscersi a vicenda che diventa motivo di formazione e crescita per il primo, in un'estate fondamentale come lo sono spesso i periodi della vita a cavallo tra l'infanzia e l'adolescenza. Scavare nei ricordi di Felice significa per Michelino fare i conti non solo con il passato dell'uomo, ma

anche con sé stesso, con le proprie paure e i propri fantasmi. La ricerca dell'identità, dunque, non è estesa solamente a Felice, ma ad entrambi.

Agli occhi di Michelino, Felice è una sorta di uomo-mostro. Questo perché ha un aspetto sgradevole, parla solo in dialetto e ha dei modi di fare particolarmente rozzi. Nelle righe di apertura del romanzo, viene subito presentato mentre fa strage di lumache, colpendole in modo violento e suscitando compassione in Michelino, che più di una volta lo prega di risparmiarle:

Dimidiata da un colpo preciso di vanga, la lumaca si contorceva ancora un attimo: poi stava. [...] Io pure mi allontanavo, per tornare dopo qualche ora ad assistere al lavoro delle formiche, che coperti completamente i due monconi della lumaca ne suggevano la linfa riducendo la spoglia a fascio di fibre mummificate.<sup>75</sup>

Nella testa del fanciullo, Felice viene associato al colore viola e la spiegazione che viene fornita è che tutto in quell'uomo sembrava ricordarglielo: «Il viola della sua voglia di vino, il viola delle sue labbra di annegato, il viola delle venuzze che gli istoriavano il naso, il viola sotto le unghie quando aveva fatto la vendemmia».<sup>76</sup> Si tratta di tipiche associazioni infantili, illogiche e irrazionali, che sottolineano ulteriormente i connotati mostruosi dell'uomo.

L'aspetto di Felice non spaventa solamente il tredicenne, ma riesce a turbare anche molte delle altre persone con cui ha a che fare. Michelino, ad esempio, nota che la nonna tende a tenerlo a distanza, non invitandolo mai in casa loro, e riservandogli il minor numero di parole possibili, rafforzando nel ragazzino l'idea che l'uomo sia un essere a metà tra l'umano e il mostruoso:

Chiesi al nonno se gli avesse dato l'impressione di essere un uomo abbandonato, ma mi rispose che al di fuori della sua straordinaria bruttezza quell'essere non dava nessuna impressione. Mia nonna ne aveva persino un po' paura, soprattutto quando quello rideva e spalancava una bocca enorme intorno a quei pochi denti già marci.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> MARI 2007, 3.

<sup>76</sup> *Ivi*, 29.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

Allo stesso tempo, però, l'idea che qualcosa di spaventoso si annidi in Felice, non sembra spingere Michelino ad allontanarsi da lui, almeno per due ragioni. La prima riguarda l'incredibile forza magnetica che il custode della casa dei nonni sembra esercitare su di lui, contro qualsiasi spiegazione razionale, anzi, è proprio grazie alla sua natura enigmatica e indefinibile che riesce ad affascinare il protagonista della storia: «Era l'essere più terragno e torpido che io conoscessi, eppure qualcosa di magnetico abitava in lui, come un interno fascio di luce che rimbalzasse da tutte le parti in cerca di un'uscita».<sup>78</sup>

La seconda ragione ha a che fare con la particolare affinità che Michelino sembra avere con i mostri. Dalle pagine di *Verderame*, infatti, emerge una personalità affascinata dal gotico, in tutte le sue forme, e la tendenza a ricercare nella realtà dei fatti le tracce dei racconti di Poe e Stevenson: «Non ero forse un cultore di mostri, disposto con ogni mia fibra a farmeli amici, a capirli, ad amarli?». <sup>79</sup> E poiché tutti a quell'età hanno bisogno di un mostro, Felice rappresenta per Michelino la cavia ideale su cui proiettare il proprio desiderio di evasione e crescita. Questo perché sembra avere tutte le caratteristiche adeguate per ricoprire quel ruolo: nessuno sa da dove venga Felice, nemmeno il nonno, dunque si potrebbe ipotizzare che sia sempre stato lì, in quella casa, sfidando la logica del tempo. Inoltre, a prescindere dall'aspetto mostruoso, in certi momenti sembra comportarsi come un essere senza cuore, uccidendo le lumache non perché rovinano la lattuga, ma perché Felice agli occhi di Michelino è un carnefice e deve comportarsi come tale. Immediato è il richiamo a Tardegardo, o meglio alla sua figura di licantropo, nel momento in cui fa strage di animali non per sfamarsi, ma perché fa parte della sua natura, come se esistesse qualcosa di connaturato all'essere mostro. Un istinto intrinseco che possiedono molti dei personaggi di Mari, spesso identificati come mostruosi.

Questa ricostruzione ideale comincia a vacillare nel momento in cui Felice inizia a perdere la memoria. A quel punto Michelino scopre che dal mostro stesso che egli ha un passato, ma non solo, anche degli antenati, e che esiste una sorta di maledizione che da generazioni colpisce tutta la sua famiglia. La maledizione in questione è, probabilmente, la malattia che si sta insinuando nel cervello dell'uomo e che potrebbe essere genetica. Agli occhi del ragazzino, tuttavia, sembra impossibile che Felice abbia una famiglia, degli antenati, un passato normale, perché questo significa ammettere la possibilità che per qualcuno non deve essere stato un mostro, bensì un uomo a tutti gli effetti:

---

<sup>78</sup> Ivi, 43.

<sup>79</sup> Ivi, 10.

Per un verso quest'idea mi contrariava, perché un mostro con l'albero genealogico era una cosa ridicola, per un altro verso mi seduceva, perché mi dava modo di indugiare sul concetto di tara ereditaria, concetto a me carissimo perché all'intersezione delle idee di tabe, di degenerazione e di maledizione. Ogni figlio più mostruoso del padre, ma più mostruoso di tutti il capostipite perché capace di infettare tutte le generazioni a venire... Una vicenda biblica e gotica insieme, darwiniana e lombrosiana: potevo ben dirlo anche nella mia giovane età, visto che i romanzi gotici erano stati il mio primo pane.<sup>80</sup>

Inizia, dunque, tra i due, un rapporto insolito e difficile da comprendere fino in fondo, nel quale Michelino si offre di aiutare Felice a recuperare la memoria, nonostante l'anziano peggiori di giorno in giorno e a tratti infarcisca i pochi ricordi rimasti con particolari inspiegabili. La motivazione del comportamento di Michelino si trova nell'affetto che prova nei confronti del custode, dapprima celato tra le pagine del romanzo, ma col tempo sempre più palpabile ed esplicito.

Tuttavia, è opportuno soffermarsi sul personaggio di Michelino, in quanto nonostante venga descritto come un ragazzino nel pieno dei suoi tredici anni, non ha le caratteristiche adatte all'età che porta addosso. Si tratta, infatti, di una personalità a metà tra il bambino e l'adulto. Lo si può capire dal linguaggio utilizzato e dalla maturità che sembra dimostrare nelle situazioni in cui viene coinvolto. Nella letteratura critica, Michelino viene descritto così:

Michelino, come "Giacomino" (più volte affettuosamente invocato da Mari), scrittore in nuce, già segnato dallo stigma della diversità, troppo "serio" e meditativo per interagire normalmente con i compagni, già irreversibilmente sfigurato dalle nevrosi, gelosamente attaccato ai suoi libri e alla sua fetale clausura domestico-bibliotecaria.<sup>81</sup>

Dunque, nonostante il protagonista venga denominato "ragazzino" per un dato oggettivo come l'età anagrafica, lo si può intendere, invece, come una personalità intrinsecamente matura, talvolta molto più del suo interlocutore, Felice.

---

<sup>80</sup> *Ivi*, 9.

<sup>81</sup> MAZZA GALANTI 2011, 55.

Michelino, quindi, sente di avere un rapporto speciale con i mostri, e si sente lusingato dal fatto che uno di essi abbia scelto proprio lui per confidarsi. Soprattutto perché Felice sembra essere un mostro diverso dagli altri, con un ingegno sviluppato dietro il modo di esprimersi rozzo ed elementare, tanto da essere capace, in determinate occasioni, di tirare le redini di quell'improbabile amicizia: «Sorrisse come solo i mostri più evoluti sanno fare. Io già fremevo perché questa volta sarebbe stato lui a trascinarci con sé fra le cose segrete»,<sup>82</sup> o ancora: «Aveva un modo di sorprenderti aprendo improvvisamente spiragli spaventosi su cose che non poteva conoscere che... o le conosceva? E io avevo sempre la debolezza di lasciarmi portare da lui anziché governare la conversazione».<sup>83</sup>

Il rapporto tra i due, dunque, sembra evolversi nel corso della storia, ma rimane comunque inafferrabile, senza che si riesca a riconoscere chi sta aiutando l'altro. Quello che appare chiaro è l'affetto che si instaura da parte di entrambi. Felice, nonostante i comportamenti bruschi e sbrigativi, non smette mai di cercare la presenza di Michelino, arriva addirittura a confessargli un segreto potente e terribile, ossia gli scheletri di tre SS, a sua detta ammazzate da lui e da altre due persone del paese, note a Michelino. D'altra parte, Michelino si sente fortunato ad avere Felice come amico ed essere certo dell'affetto che egli prova nei suoi confronti, in quanto «essere amato da un mostro è la migliore delle protezioni dall'orribile mondo».<sup>84</sup>

In virtù dell'attrazione che sa di esercitare sul ragazzino, l'uomo tende a nascondergli parti di sé di cui si vergogna, come la sua dipendenza dall'alcol, che Michelino ipotizza ma che diventa una certezza quando cerca di indagare sul passato dell'uomo:

– Senti, tu sei medico e i segni dell'alcolismo li riconosci. Il Felice è uno che beve tanto? – Dir tanto è poco! Non vedi che naso ha? Basta guardargli il naso e sai esattamente com'è conciato il suo fegato. – Perché allora mi dice che beve anche la gazzosa, la cedrata, il tamarindo, l'orzata...? – Che domanda! Perché si vergogna, no? Adesso deve venire a confessarsi a un ragazzino? – Ma a me dice tutto! – Lo credi tu. Pensi che sia facile per un adulto dire a un bambino che è un ubriacone?<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> Ivi, 33.

<sup>83</sup> Ivi, 43.

<sup>84</sup> Ivi, 4.

<sup>85</sup> Ivi, 97.

A poco a poco, chiedendo ai nonni e agli altri anziani di Nasca, Michelino tesse le fila di un ipotetico passato del custode. Sceglie tuttavia di non dirgli nulla, nonostante la sua indagine fosse partita proprio con l'intenzione di aiutarlo a riportare alla mente la storia della propria famiglia. In particolare, Felice sente il bisogno di ricordare suo padre, verso il quale, nonostante abbia dimenticato ogni cosa, ha una venerazione assoluta. Quando parla di lui con Michelino, l'anziano signore perde il suo fare sgarbato e arriva ad avere un tono piagnucolante e bambinesco, come se il rapporto tra padre e figlio fosse rimasto invariato a prescindere dall'età. È a questa incolmabile mancanza che viene ricondotto il vizio del bere. Felice, come dice lui stesso, trova nel vino quello che non ha più. Nonostante il tredicenne gli faccia notare che la figura paterna rappresenta per tutti un elemento fondamentale della propria identità, Felice racconta che per lui suo padre è molto più importante che per qualsiasi altro, anche se non riesce a spiegare il perché, suggerendo a Michelino numerose riflessioni a riguardo:

Perché suo padre doveva essere più importante per lui che per un altro? Potevo rispondermi con l'ovvia constatazione per cui, nel bene o nel male, per ogni maschio il proprio padre è la figura più importante del mondo? Non potevo. E non potevo perché nella sua protesta avevo colto una sfumatura analogica: lo sapeva benissimo che ognuno ha il suo, di padre, e che per tutti è insostituibile; quello che stava dicendomi è che, in proporzione, per come si era svolta la sua vita, la figura del padre, o meglio la sua memoria, aveva un peso che non aveva in tante altre vite, forse nemmeno nella mia...<sup>86</sup>

Il tema della figura paterna tornerà spesso all'interno dell'opera di Mari, a volte affrontato in modo più esplicito, altre, come in questo caso, attraverso personaggi e travestimenti, ma non smetterà mai di rappresentare un nucleo tematico fondamentale.

Quella che però Michelino si trova a ricostruire è una storia diversa da ciò che ci si può aspettare. Il padre di Felice, infatti, non è stato presente nella sua vita, anzi, è probabile sia scappato prima ancora che lui nascesse. I ricordi dell'uomo hanno a che fare con i racconti della madre, la quale ha scelto di descriverglielo fin da quando era piccolo come un uomo eccezionale, un «dragone scintillante di gloria».<sup>87</sup> Michelino è incredulo, non riesce a trovare un senso né alla scelta della madre né all'adorazione che Felice ha sempre avuto per lui e

---

<sup>86</sup> Ivi, 22.

<sup>87</sup> Ivi, 123

che deve essere aumentata a dismisura con l'inizio della perdita della memoria. Ciò che ritiene più straziante, tuttavia, è «il pensiero del Felice che per più di mezzo secolo insegue quel fantasma».<sup>88</sup>

A questo punto Michelino si trova lacerato dai dubbi: non dire nulla al Felice equivaleva a venir meno alla promessa che si erano fatti e rendere vani quei mesi di ricerca. Dirgli la verità, tuttavia, non avrebbe portato a nulla se non alla sua eterna infelicità, qualora avesse mai accettato di credergli:

Ma ormai, dirgli che suo padre era un poco di buono che se l'era filata subito dopo aver messo incinta sua madre era forse anche peggio, cosa dovevo fare? Ero un ragazzino inesperto della vita, e non potevo chiedere consiglio a nessuno! Avessimo invertito le età gli avrei detto che ero io suo padre, me lo sarei stretto al petto e l'avrei coperto di baci, ma questo era un sogno che non potevo nemmeno incominciare...<sup>89</sup>

La scelta di Michelino, dunque, vira in direzione della felicità dell'uomo, risparmiandogli quell'amara verità. In virtù dell'affetto che li lega, tutta la presunta storia di Felice, l'abbandono del padre e lo scandalo a cui la madre va incontro, rimane un segreto.

## 2.2 *VERDERAME: LA STORIA DI UN'AMICIZIA*

Prima di analizzare alcuni aspetti innovativi dell'opera, può essere utile riconoscere nel romanzo diversi temi già incontrati in precedenza. Primo fra tutti, quello del doppio, esplorato, però, in una forma inconsueta, ossia tramite il rapporto dei due protagonisti. Ciò non significa che essi rappresentino due parti dello stesso intero, ma che tramite la loro improbabile amicizia riescano a far luce l'uno sulle zone d'ombra dell'altro, rivelando la parte di umanità nel bestiale Felice e indagando i fantasmi nella mente Di Michelino.

Questi due personaggi, dunque, diventano un ulteriore espediente per indagare la dualità intrinseca dell'essere umano. Più precisamente, la ricostruzione del passato di Felice porta alla luce i sentimenti dell'uomo che si nascondono sotto la superficie, permettendo così a Michelino e al lettore di conoscere altre sfaccettature del suo carattere.

---

<sup>88</sup> *Ibidem.*

<sup>89</sup> *Ibidem.*

Nel tentativo disperato di ricordare il padre, si coglie un'angoscia esistenziale che non si sarebbe mai potuta attribuire al Felice delle prime pagine, un essere rozzo e mostruoso, senza sentimenti né alcun desiderio che sembri andare oltre i bisogni primari.

Allo stesso modo, Michelino viene tratteggiato da subito come un ragazzino estremamente intelligente e maturo per la sua età, ma anche profondamente spaventato e attratto da quelli che definisce mostri. Se ne proclama un cultore, dice di conoscerli, di parlarci, di portare loro una reverenza assoluta:

In questa struttura abitavano i mostri, i miei mostri. L'avevo sempre saputo e per questo avevo sempre fatto di tutto per rendermeli amici. Alcuni mi ispiravano tenerezza, altri mi terrorizzavano, ma a tutti portavo un immenso rispetto, e a tutti ero sinceramente affezionato perché altri che mi facessero compagnia, nella vita, non ne avevo.<sup>90</sup>

E, se da un lato queste possono sembrare le parole di un ragazzino ancora immerso nelle sue paure infantili, dall'altro non si può fare a meno di traslare le immagini di *Verderame* su un piano allegorico. I mostri di cui parla Michelino possono avere a che fare con i fantasmi della mente? In questo caso non si tratta di creature meno reali e che spariscono con il passare del tempo, ma che semplicemente possono cambiare forma con l'avanzare dell'età:

Quell'estate avevo tredici anni e mezzo. Adesso che ne ho cinquanta posso dire che da allora non è cambiato niente, perché la doppiezza è sempre stata la mia condizione: mai però sono riuscito ad accertare se la mia scissione sia solo psichica o anche ontologica. Secondo il Felice convivevano in me un morto ed un vivo: devo ritenermi un vile se non sono mai voluto andare a fondo alla questione? Anche perché il fascino di tutta quella storia era legato al fatto che riguardasse un'altra persona, e quegli altri per eccellenza che sono i mostri: ma scoprire che anch'io ero un mostro non era più tanto divertente, soprattutto se dovevo fidarmi delle parole di un avvinazzato.<sup>91</sup>

Ciò che appare chiaro da questo passaggio è come l'indagine sul passato di Felice si trasformi presto in un'indagine personale e introspettiva. Quello che la mette in moto è proprio l'interloquire tra i due, il rapporto simbiotico grazie al quale l'uno si riconosce

---

<sup>90</sup> Ivi, 47.

<sup>91</sup> Ivi, 65.

nell'altro e allo stesso tempo ne prende le distanze. E la modalità che Mari utilizza per scavare negli angoli più reconditi della mente umana è far interagire fra loro due personaggi opposti e improbabili. Michelino e Felice sono diversi fra loro non solamente per l'età, ma anche per il carattere. Il primo parla un italiano corretto, il secondo si esprime solamente in un dialetto sgarbato, che, grazie allo stile dell'autore, non diventa mai artificioso. Se Felice sembra aver accettato con rassegnazione molte delle credenze di cui è convinto, Michelino tende a indagare ogni cosa, anche la più banale.

La ricerca riguardo il passato dell'uomo, infatti, avviene perché il ragazzino non può fare a meno di gettarvisi a capofitto, anche nel momento in cui Felice sembra tirarsi indietro, perché non pare avere la stessa motivazione dell'amico. Michelino, allora, inizia a sentirsi tremendamente solo, non tanto perché l'uomo apportava degli aiuti concreti, quanto più perché la sua presenza gli era essenziale sotto un altro punto di vista: «Avrei voluto che prendesse un forcone e mi inseguisse, perché del mio mostro non solo avevo una gran nostalgia, ma anche un bisogno pratico per poter andare avanti nelle indagini insieme a lui. Era più divertente, con lui, molto più divertente».<sup>92</sup> Si tratta, dunque, di un rapporto essenziale, in cui l'uno ha bisogno dell'altro. Non ci sono mai, infatti, dei ruoli perfettamente definiti, in quanto, se all'inizio Michelino si pone da guida nei confronti dell'uomo e per cercare di fargli recuperare la memoria arriva addirittura a fargli da insegnante, si rende conto ben presto che in certe occasioni è Felice a tirare le redini delle loro conversazioni, a orientarlo nelle sue ricerche, a fargli delle osservazioni tali da sconvolgerlo e convincerlo a indagare oltre.

I due si trovano protagonisti di una ricerca che riserva colpi di scena e momenti di tensione, come un vero e proprio romanzo d'avventura, in cui ciascun elemento sembra aprire un varco sempre più ampio e dove diventa difficile riuscire a distinguere ciò che è reale dagli elementi meno plausibili.

In tutto questo, Michelino finisce con il chiedersi più di una volta quale sia il ruolo suo e di Felice in quella determinata vicenda: «Mancavamo il Felice ed io, però, ma che carte eravamo? Il Contadino e Il Ragazzo? L'Ubriaco e Il Bambino? O dovevo chiamarci con i nostri nomi, Felice e Michelino?».<sup>93</sup>

Entrambi sembrano dunque essere sullo stesso piano e, d'altronde, la tenerezza che si prova nei confronti dell'angoscia esistenziale di Felice, non può che essere colta, nella

---

<sup>92</sup> Ivi, 115.

<sup>93</sup> Ivi, 104.

stessa quantità, anche nella ricerca spasmodica di Michelino. Proprio come l'anziano custode non scoprirà mai la verità ma continuerà a cercarla all'infinito dentro un bicchiere di vino, allo stesso modo il ragazzino non rinchiuderà mai i suoi mostri in cantina per non aprirne mai più la porta, perché questo significherebbe ammettere che la vita non ha nulla di più da offrire, rispetto alla realtà dei fatti:

Io non ero uno scienziato che indaga per amore della verità: ero un esteta in erba che indagava per amore del brivido e dell'effetto, e in mancanza di tornaconto me ne sarei tornato in biblioteca a fare la vita di sempre... Ma questo potevo spiegarlo al Felice? Potevo fargli capire che sarei stato al suo fianco solo finché mi avesse assicurato un congruo titillamento dei nervi e dello spirito? Anche questo però non era del tutto vero, perché gli volevo bene, a quell'orso, e pensarlo nella sua stanzetta alla disperata ricerca di oggetti di cui non ricordava più la sede o il nome mi stringeva il cuore.<sup>94</sup>

### 2.3 ANATOMIA DI UN MOSTRO

*Verderame* può essere considerato un romanzo di formazione, come lo sono spesso i romanzi di Mari, con forti connotazioni autobiografiche. Si possono dunque prendere in considerazione diversi elementi, estrapolandoli dal contesto narrativo, per cercare di capire quanto di Michele Mari ci sia in Michelino. Innanzitutto i riferimenti alla grande Storia, che aiutano a collocare nel tempo la cosiddetta piccola storia, ossia le vicende dei due protagonisti. A tale proposito, queste sono le parole dell'autore per quanto riguarda la presenza della storia in *Verderame*:

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 – e questo ha abbastanza riscontri autobiografici – in una grande casa fuori del mondo, in una specie di microcosmo torpido, con giornate ripetitive, con la sublimazione dello studio però senza amici, senza coetanei, senza espansioni vitali.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Ivi, 65.

<sup>95</sup> MAZZA GALANTI 2019, 46.

Tra le pagine del romanzo traspare l'ammirazione di Michelino per i partigiani - e dunque quella nei confronti di Felice dopo che gli ha mostrato i cadaveri delle SS - e il suo odio verso i democristiani («Mostri, potevo tollerarne fino all'estreme esperienze dell'immaginazione, ma mostri democristiani no»<sup>96</sup>). Allo stesso tempo, ci sono riferimenti alla sua squadra del cuore, il Milan, e alle sue vittorie del 1969, anno in cui svolge la vicenda.<sup>97</sup> Ci sono inoltre altri due episodi datati 1964 e 1972. Si tratta di due ricordi dell'autore, il primo avvenuto a soli otto anni. Era il 29 gennaio e Michelino si trovava a cena dai nonni. Quella sera scoprì che era morto Alan Ladd, senza, però, sapere chi fosse. Fu così che guardò per la prima volta *Il cavaliere della valle solitaria*, un film che avrebbe poi riguardato in numerose occasioni, e che l'avrebbe portato a identificarsi in Joey, uno dei personaggi. Otto anni più tardi, il 6 luglio 1972, mentre Michelino si trovava a Nasca dai nonni, venne a sapere della morte di Brandon de Wilde, l'attore che lo interpretava.<sup>98</sup> Questi racconti sono indispensabili all'autore per introdurre il sogno di Michelino dove lui era Joey, mentre Felice era Shane, ma riescono anche a dare ulteriori riferimenti fortemente autobiografici.

Particolarmente interessante da questo punto di vista è la figura di Michelino, che sembra essere a tutti gli effetti un omaggio all'io autoriale nel pieno dei suoi tredici anni. Uno degli elementi che ritorna maggiormente a riprova di questa tesi non è solo il forte legame di Michelino con la letteratura, ma anche la menzione di alcuni scrittori, autori dei suoi libri preferiti, che sembrano coincidere con quelli del Mari adulto: Poe, Hoffmann, Lovecraft. Michelino li cita come i più grandi affabulatori di narrativa fantastica mai esistiti, e, con il passare del tempo, Michele Mari non smette di considerarli suoi modelli e maestri (in *Verderame* Michelino diceva: «Hoffmann scriveva così: non a caso fin da allora lo ritenevo uno dei più grandi scrittori del mondo»,<sup>99</sup> anni dopo, Mari parla così degli autori della sua infanzia: «Ricordo tuttora le letture di Poe o di Hoffmann, di Melville, di Stevenson o di London come letture entusiasmanti, commoventi e fondative»<sup>100</sup>).

La scelta stessa di far coincidere la sua ricerca del passato con un'avventura ai limiti di un romanzo del mistero, non è altro che un omaggio affettuoso verso quegli autori che gli avevano dato talmente tanto durante la sua infanzia da colmarlo di gratitudine e

---

<sup>96</sup> MARI 2007, 25.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> Ivi, 125-126.

<sup>99</sup> MARI 2007, 64.

<sup>100</sup> MAZZA GALANTI 2019, 34.

riconoscenza nei loro confronti. Tali sentimenti si sono trasformati col tempo in un bisogno, ossia quello di restituire con la scrittura i temi e gli stili di chi lo aveva ispirato durante la sua vita.

Un altro elemento autobiografico è la presenza della biblioteca, seppur in misura minore rispetto alle opere e ai racconti affrontati precedentemente. Compare quando Michelino si rende conto che senza la presenza di Felice la sua estate si sarebbe ridotta al rinchiudersi lì dentro, ma anche quando fa da sfondo alle ricerche con il nonno sulle lumache che sembrano ossessionare l'anziano custode.

Un'ultima analisi può essere fatta basandosi sulla personalità del protagonista, e sulle analogie che si riscontrano leggendo altre opere di Mari. Michelino sembra avere da un lato un temperamento audace e spericolato, dall'altro un'indole profondamente riflessiva, che, talvolta, è la causa di momenti di sconforto e tristezza esistenziale. La sua ricerca meticolosa e infrenabile, infatti, sembra non essere capita dagli altri, che lo fanno sentire «l'essere più solo al mondo».<sup>101</sup> La differenza verso il resto delle persone viene percepita da un lato come una «tristezza indicibile»,<sup>102</sup> dall'altro come una sua particolarità intrinseca, speciale poiché lo rende simile ai suoi autori preferiti: «Io credevo di essere un adolescente stevensoniano, ed ora scoprivo che da fuori la mia inquietudine romanzesca non si vedeva, si vedeva solo morbosità e rottura di scatole... Me ne andai incollerito, ma bastarono pochi metri per dire a me stesso che in fondo non era mica male, la morbosità».<sup>103</sup>

Secondo Carlo Mazza Galanti:

Mari ha ripetutamente dichiarato nelle sue interviste di «non avere avuto un'infanzia vera e propria» eppure quest'infanzia mancata ha continuato ad ispirare e ad alimentare la fantasia del narratore. Perciò forse l'interesse di Mari nei confronti di Michelino è un interesse prevalentemente antiquario, archeologico, feticistico. Nessun flusso memoriale, nessuna continuità diacronica favorisce lo scorrere del passato nella coscienza del presente.<sup>104</sup>

Il protagonista di *Verderame*, dunque, sembra avere molto in comune con quello del racconto di *Euridice aveva un cane*. Per entrambi, infatti, l'infanzia assume un valore

---

<sup>101</sup> MARI 2007, 97.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> *Ivi*, 145.

<sup>104</sup> MAZZA GALANTI 2011, 57.

emblematico.<sup>105</sup> La vitalità dei Baldi si contrappone alla vita del protagonista, molto più a suo agio con l'anziana vicina. Allo stesso modo, Michelino è un ragazzino già anziano. Da un lato, dunque, la giovinezza, intesa non come dato anagrafico, ma come vicinanza al moderno e quindi collegata al consumo, alla corsa tecnologica. Dall'altro la vecchiaia, concepita come un valore, la cui purezza è una dote intrinseca.<sup>106</sup>

Michelino sembra fare esperienza di quello che Marco Mongelli identifica come l'atteggiamento tipico e fondamentale di tutti i protagonisti dei libri di Mari, ossia una visione della vita che ha a che fare con un destino già scritto. Tale destino riguarda la distanza rispetto agli altri esseri umani e la solitudine come condizione naturale. Si tratta di scelte che non vengono prese per motivazioni casuali ma per una fedeltà al proprio modo di essere, e che, soprattutto, si sviluppano già durante l'infanzia.<sup>107</sup> Proprio per questo, come si è visto anche in precedenza, l'infanzia è il periodo della vita per eccellenza, tanto che, citando nuovamente Marco Mongelli, l'età adulta sembra essere «un mero prolungamento temporale in cui ossessioni e compulsioni restano le stesse».<sup>108</sup> Tutto, dunque, sembra essere già stato scritto in quella decina di anni insostituibili.

A prova di questa tesi, si può notare come molte opere di Mari siano ambientate durante l'infanzia, o ne parlino in qualche frangente. Oltre a *Verderame*, infatti, vi sono altri due libri irrinunciabili, o meglio due raccolte di racconti, dove l'infanzia viene declinata ed esplorata nelle sue forme più svariate: *Euridice aveva un cane* e *Tu, sanguinosa infanzia*.

Uno dei racconti dove si possono riscontrare maggiori somiglianze con *Verderame* e con le riflessioni ad esso collegate è *I palloni del signor Kurz*, tratto dalla prima raccolta. Si tratta della prima forma breve del libro e in un certo senso è una delle più rappresentative.

Il protagonista è un certo Bragonzi di cui non si sa molto, a parte che vive in un collegio dove le uniche occasioni di felicità sono costituite dalle partite di pallone con i compagni. Allo stesso tempo, però, questi momenti sono intrisi da una profonda angoscia. Quello che spaventa i ragazzini è la possibilità, già sperimentata, che, a causa di un tiro particolarmente sfortunato, il pallone vada a finire oltre il muro del collegio, nel giardino del signor Kurz.

Il signor Kurz, nel racconto, viene descritto con tutte le caratteristiche tipiche del mostro. Se per Michelino di *Verderame* durante l'infanzia tutti hanno bisogno di un mostro, si può dire che i ragazzini del collegio "Quarto dei Mille" abbiano trovato il loro.

---

<sup>105</sup> Cfr. MAZZA GALANTI 2011, 57.

<sup>106</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>107</sup> MONGELLI 2016, 35.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

Le poche notizie che si hanno di lui, infatti, sono talmente confuse e improbabili che potrebbero risalire a qualche racconto inventato e infarcito di dettagli spaventosi appositamente dai ragazzi più grandi per spaventare i nuovi arrivati. Quello che però si sa per certo è che qualsiasi pallone finisca nel suo giardino non farà mai ritorno. Tutto ciò non sarebbe un grosso problema, se il Collegio fosse dotato di una vasta scelta di palloni, ma gli unici su cui si poteva contare erano quelli che i genitori donavano ai loro figli in occasione delle visite o della grandi occasioni. Tutto questo caricava ciascuna partita di un'ansia smisurata, dove «più della battaglia fra le due squadre contava quella non detta che si giocava fra tutti loro e l'uomo crudele in agguato».<sup>109</sup>

La caratteristica principale del mostro Kurz, dunque, sembra essere l'avidità nel tenere per sé i palloni che trovava nel suo giardino e l'odio irrazionale per tutti i bambini del Collegio, ma come ogni mostro che si rispetti accresceva la propria aura grazie al fatto che nessuno, a parte le Signorine del Collegio, lo avesse mai visto. Risulta, dunque, facile poterlo immaginare come un essere mostruoso, su cui ciascun ragazzino poteva riversare le proprie paure più profonde:

Si abituò a pensare al signor Kurz come a un enorme ragno nero immobile nel mezzo del suo cortile, ma rapidissimo a gettarsi sui palloni che come grassi insetti cadevano nella sua rete: allora, afferratili con le sue immonde zampe, li succhiava orribilmente fino a lasciarne floscia la spoglia... Questa avidità era la cosa più spaventosa, perché fasciava di sé il pallone prima ancora che andasse di là, lo chiamava infettandolo di una lebbra azzurrina, e giocarci era un po' come contrarre quel morbo.<sup>110</sup>

La svolta narrativa avviene nel momento in cui i bambini decidono di provare a recuperare uno dei palloni gettati oltre il muro e mai restituito. Di notte, escogitano un piano per rubare le chiavi del Collegio e, recuperata una scala, Bragonzi arriva nel giardino del signor Kurz, e si precipita nella serra. Lì dentro fa una scoperta devastante, ossia ripiani e ripiani di scaffali interamente colmi di palloni, ma non solo: ciascun pallone è sorretto da un vaso, dove spicca la scritta precisa di una data, probabilmente quella in cui l'oggetto era finito nel giardino. Bragonzi osserva la sua scoperta tremando, fino a quando decide di tornare indietro e raccontare ai suoi compagni di non essere riuscito a trovare niente.

---

<sup>109</sup> MARI 1993, 5.

<sup>110</sup> Ivi, 8.

L'episodio più significativo, tuttavia, accade giorni dopo, quando il ragazzino, ricevuto un pallone dal padre in visita, aspetta di essere solo nel giardino del Collegio per sferrargli un calcio e mandarlo di proposito nella residenza del signor Kurz. Si tratta di un finale sorprendente, come accade di frequente in Mari. L'autore, infatti, tende a proporre spesso finali che colpiscono il lettore, slegandosi dalla tradizione novecentesca che tende a non considerare il finale un elemento di importanza decisiva.<sup>111</sup> In questo caso, infatti, sembra capovolgere le aspettative del lettore, senza però coglierlo impreparato, nel caso non fosse la prima volta in presenza delle opere di Mari.

Quello che accade nella mente del protagonista è un comportamento già riscontrato nei personaggi dell'autore milanese, ossia l'umanizzazione del mostro e l'empatia nei suoi confronti. Il signor Kurz perde le sue connotazioni crudeli e comincia a essere un signore anziano profondamente solo e malinconico, tanto da tenere in modo smisurato ai palloni che finiscono per caso nel suo giardino. Bragonzi lo immagina mentre li attende, per poterli non solo catalogare e riporre sui suoi scaffali, ma anche preservarli da un destino di distruzione e noncuranza:

Considerò che i palloni con cui un individuo gioca in sua vita si perdono per mille strade, finiscono nei fiumi e sui tetti, lacerati dai denti dei cani o bolliti dal sole, si sgonfiano come prugne appassite o esplodono sulle picche dei cancelli, o semplicemente scompaiono, credevi d'averli e li cerchi dovunque, ma non ci sono più, chissà da quanto li hai persi.<sup>112</sup>

Di fronte all'attaccamento del signor Kurz nei confronti di alcuni semplici oggetti, addirittura malridotti, il protagonista sembra trovare un antidoto contro la precarietà della vita, una sorta di amuleto, come quelli che usava Michelino di *Verderame* per scendere in cantina, il luogo abitato dai suoi mostri. E, nella mente del ragazzino, traspare chiaramente il pensiero che chiunque compia tali azioni non può essere del tutto un mostro: «E notò un'altra cosa, che gli fece venire un groppo in gola: il signor Kurz aveva disposto ogni pallone nel vaso in modo da porne in vista la parte migliore, quella meno ammaccata o meno scucita, o quella con le facce o le firme, come se a quei palloni volesse bene».<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> MONGELLI 2016, 33.

<sup>112</sup> MARI 1993, 14.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

Un'ulteriore interpretazione del comportamento del protagonista ha a che fare con un altro concetto già riscontrato nei personaggi di Mari, ossia la paura che ogni cosa sia effimera. Si tratta di una tematica profondamente collegata a un modo di intendere e concepire la vita, indagata, per esempio, nel racconto *Euridice aveva un cane*, tratto dalla stessa raccolta de *I palloni del signor Kurz*.

L'unico modo, dunque, che Bragonzi trova per opporsi a tale condizione è fare in modo che un pallone rimanga per sempre un oggetto importante, anche solo per Kurz. Ne parla Paolo di Piramo:

Tuttavia il giovane, acquisita nuova consapevolezza dall'ultima esperienza, decide di lanciarlo oltre il muro per sottrarlo al tempo che lo avrebbe spazzato via dal mondo. Solo così qualcosa di loro, dei collegiali, potrà continuare a vivere quando, ormai, non saranno più vivi. Grazie alla rinuncia dell'oggetto salvifico, egli può innalzarlo a santa vestigia, contenitore del passato: proprio come le parole antiche della letteratura. Il ragazzo travasa la sua vita nel pallone per garantirgli un futuro, e quella dei collegiali, le memorie, gli attimi più belli. Allo stesso modo le parole, le citazioni, i riferimenti, come fossili letterari e frammenti di memorie, racchiudono tutto un mondo colmo di significazioni: la vita passata.<sup>114</sup>

I mostri che incontrano i personaggi di Mari, dunque, capita che rivelino il loro lato umano, ma allo stesso tempo, in altri racconti, mantengono la loro aura feroce e il loro temperamento agghiacciante, in quanto non vogliono sempre essere “risolti”, come nessuna mente umana lo è, d'altronde.

Nel racconto *La legnaia*, tratto dalla medesima raccolta, si assiste allo sfogo esasperato di un padre nei confronti del figlio, il quale a dieci anni è colpevole di avere ancora paura dei mostri: «Ora che hai dieci anni sei grande, già già, un bell'ometto, sei grande ti dico, e non puoi più credere ai mostri, mi hai capito? non esistono, i mostri, sono stufo di ripetertelo, basta, hai compiuto gli anni e papà tuo non te lo ripeterà più».<sup>115</sup>

Per cercare di fargli superare la paura, decide di sottoporlo a una sorta di rito di iniziazione, che consiste nel lasciarlo da solo nella legnaia in modo che abbia la prova tangibile della non esistenza di alcun mostro. La legnaia sembra rappresentare per il ragazzino quello che la cantina dei nonni significava agli occhi di Michelino, ossia il luogo dei misteri per

---

<sup>114</sup> DI PIRAMO 2020.

<sup>115</sup> MARI 1993, 106.

eccellenza. Nonostante la paura, Bastiano vuole accontentare il padre. Dopo un cambio di scena improvviso, il racconto si chiude con un tipico finale a sorpresa di Mari, dove il punto di vista passa ai mostri della legnaia, mentre chiacchierano e succhiano «il midollo di una piccola vertebra».<sup>116</sup>

Che siano reali o frutto dell'immaginazione, i mostri di queste storie riescono allo stesso tempo a spaventare e attrarre, non solo i personaggi, ma l'autore stesso, che si cela di frequente dietro i protagonisti, a volte in modo velato, a volte in modo più esplicito. All'interno della seconda raccolta sopra citata, *Tu, sanguinosa infanzia*, si trova un racconto, ad esempio, di chiaro stampo autobiografico. *Le copertine di Urania*, infatti, si riferisce a una collana di libri realmente esistita, nata in Italia nel 1952 e particolarmente longeva per quanto riguarda il genere fantascientifico.

Il racconto parte da un sogno del protagonista, dove uno dei suoi autori più amati, Robert Louis Stevenson, gli chiede se può prendere in prestito alcuni dei suoi "Urania". A quel punto inizia a ricordare quello che quei volumi hanno rappresentato per lui, non solo durante l'infanzia, ma anche l'influenza che hanno esercitato sul resto della sua vita. La loro importanza ha origine, ancor prima che nel contenuto, nella loro copertina, di cui viene riportata una descrizione tecnica per quanto riguarda i cambiamenti che subisce nel tempo: a un certo punto si passa, per fare un esempio, da un'illustrazione quadrangolare a una tonda. Ma quello che sembra attirare maggiormente l'attenzione del Mari bambino sono le figure di mostri sopra tutti quei libri:

Le copertine di Urania... mostri su mostri anzitutto, d'ogni genere e forma: loricati e squammosi, catafratti, pelosi, bavosi, mucosi, ungulati, fiammanti, bituminosi, lobati, crestati, gassosi, colanti, informi e deformati, araldici, immani, abominevoli, solinghi, aggruppati, prognati, deliranti, insinuanti, chtoni, zoomorfi, cachinnomorfi, metafisici, ulcerati, petrosi, grumosi, fibrosi, esplosi, amebici, crepuscolari, guizzanti, ancestrali, tabefatti, rutilanti, maestosi, filamentosi, vermiformi, consapevoli, orripilanti, sempre orripilanti.<sup>117</sup>

È, dunque, grazie a quei volumi che l'autore entra in contatto per la prima volta con quella che in futuro costituirà la sua idea di letteratura. Non è un caso che questa iniziazione sia avvenuta in un periodo ancora una volta dichiarato fondamentale, ossia l'infanzia, dove i

---

<sup>116</sup> Ivi, 107.

<sup>117</sup> MARI 1997, 25.

mostri sembrano veri, e diventano creature temute e allo stesso tempo desiderate. In questo frangente, le copertine di “Urania” sono indispensabili per due motivi: da un lato rappresentano il concretizzarsi delle proiezioni mentali del protagonista, dall’altro offrono un ricco ventaglio di immagini nuove con cui egli può alimentare le proprie fantasie. I mostri che vede stampati sui volumi del nonno sono la prova tangibile che esistono, in quanto sono stati pensati per essere creati e infine disegnati per arrivare a lui, affinché vi si rispecchiasse senza rimorsi:

Perché c’era questo di intenso nelle copertine di Urania, che l’orrore vi si alternava all’incanto, e spesso vi si combinava in un’ambiguità che mi struggeva. Odiati mostri, mostri adorati, quanto mi siete stati vicini! E voi, bizzarre creaturine perplesse, lemùridi lisci, suadenti ectoplasmi, esseri disgregati, vampireschi grumi di energia, e voi cristalli, e voi gelatine, e voi filosofe mantidi, e voi peduncolati bacelli, quanto eravate plausibili, quanto eravate perfetti!<sup>118</sup>

A questa ossessione che mano a mano si impossessa di lui, il protagonista-narratore aggiunge un ulteriore aneddoto della sua infanzia, ossia il momento in cui suo padre decide di raccontargli che i muri delle loro case erano internamente abitati da larve, animaletti, dunque, non cattivi ma molto intelligenti. Il ragazzino finisce con il convincersi di tale affermazione soprattutto perché trova, tra i vari “Urania” del nonno, un volumetto intitolato *Gli uomini nei muri*. Nel momento in cui smetteva di contemplare le copertine dei libri, che sembravano addirittura chiamarlo per l’attrazione che esercitavano su di lui, non smetteva di essere intrappolato nelle proprie ossessioni, poiché rimaneva tra i muri della sua casa, dove strisciavano le larve: «Perché anche quando io mi scioglievo fra tutti gli Urania del nonno le mie larve mi aspettavano là, nei muri miei».<sup>119</sup>

#### 2.4 L’INFANZIA SELVAGGIA DI SENDAK E MARI

Una delle riflessioni che sorge spontanea leggendo le opere di Michele Mari, in particolare quelle appena trattate, riguarda l’impatto che la componente di mostruosità esercita sul periodo dell’infanzia. Nel pensiero comune, infatti, gli adulti tendono a rassicurare i più

---

<sup>118</sup> Ivi, 33-34.

<sup>119</sup> Ivi, 37.

piccoli per quanto concerne l'esistenza dei mostri, i quali, nel pensiero infantile, sono creature terribili e malefiche, il concretizzarsi dei loro incubi.

Nelle pagine lette e analizzate qui sopra, invece, gli adulti non costituiscono sempre una presenza confortante, talvolta contribuiscono ad alimentare le angosce e i batticuori, o addirittura sono i bambini stessi a ricercare la presenza del mostruoso per molteplici ragioni, una fra tutte quella di sentire il brivido dell'ignoto, senza il quale la vita non sembra degna di essere vissuta.

I libri di Michele Mari, pur facendo parte di un tipo di narrativa generalmente rivolta a un pubblico adulto, non si esimono dal mettere in scena, come si è visto in precedenza, riferimenti a personaggi le cui letture principali durante l'infanzia sono per lo più opere fantascientifiche e fantastiche. Può, dunque, un tale tipologia di letteratura non solo essere tollerata, ma anche diventare fondante per quanto riguarda lo sviluppo e la crescita della psiche infantile? Come può cambiare la percezione di un giovane o giovanissimo lettore nei confronti della realtà, se le storie che incontra parlano di mostri e creature spaventose?

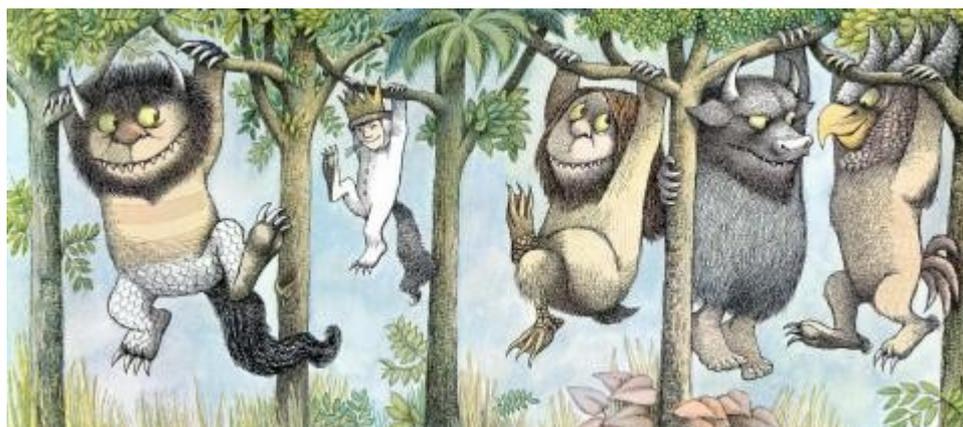
A questa domanda non si intende rispondere con considerazioni di stampo pedagogico, non essendo questo il campo adatto, bensì riportando un caso editoriale particolarmente interessante e pertinente. Si tratta di un albo illustrato pubblicato da Maurice Sendak nel 1963, il cui titolo è *Nel paese dei mostri selvaggi*. Ad oggi, tale opera, è ancora considerata una pietra miliare per quanto riguarda la letteratura per l'infanzia. L'intreccio della narrazione è piuttosto semplice, si tratta della storia di un bambino caparzio, che risponde male ai genitori e per questo viene definito "selvaggio". Spedito nella sua camera come punizione, inizia un viaggio fantastico in una terra sconosciuta, abitata proprio dai mostri selvaggi, creature descritte come deformi e terrificanti, con artigli spaventosi e i denti digrignati. Max, il protagonista della storia, non ha paura di loro, anzi, essendo considerato il più selvaggio di tutti, finisce con l'essere proclamato loro re. A quel punto decidono di scatenare il finimondo tutti insieme, fino a quando Max non decide di ritornare a casa, mancandogli «qualcuno che lo amasse terribilmente».<sup>120</sup>

Quando il libro venne pubblicato per la prima volta non riscosse un successo immediato, al contrario fu oggetto di critiche da parte di chi lo considerava da un lato spaventoso, inadatto per essere una lettura che conciliasse il benessere dei bambini, dall'altro diseducativo, perché incentivava la disobbedienza nei confronti dei genitori e promuoveva dei comportamenti "selvaggi".

---

<sup>120</sup> SENDAK 1969, 17.

Secondo Angela Dal Gobbo, esperta di illustrazione e letteratura per l'infanzia, fu grazie al sostegno di alcuni editor e altrettanti critici statunitensi che l'opera iniziò a ottenere un discreto successo. Tuttavia, fu merito del pubblico infantile se l'opera di Sendak diventò, rimanendo tutt'ora, uno degli albi illustrati più letti al mondo. Da quel momento in poi, sembrava che non ci fosse più alcun bisogno di scrivere storie che raccontassero di bambini buoni ed esempio di virtù, dal momento che «Maurice Sendak aveva introdotto nella *nursery* un eroe, Max, che apriva le porte della fantasia e liberava i mostri, quelli che abitano i recessi oscuri, terribili e imperscrutabili della psiche umana». <sup>121</sup> La storia comincia con Max che «ne combina una delle sue», <sup>122</sup> e per farlo indossa un costume da lupo, come se si sentisse a metà tra un animale e un essere umano. Spontaneo è il collegamento con molti dei personaggi di Michele Mari, a partire da Tardegardo, diviso fra la compostezza signorile che conviene e la bramosia famelica del licantropo, arrivando a Michelino, che si lascia convincere del fatto che in lui convivano due persone, un vivo e un morto. Max rappresenta il sentimento di tutti i bambini, diviso tra un forte desiderio di indipendenza e le imposizioni che arrivano dagli adulti, ma che ben presto saranno date dalle circostanze e da tutta quella serie di convenzioni imposte dalla società. È per questo che risponde alla mamma, dopo il suo rimprovero, con una frase piena di tenera ferocia: «E allora ti mangio!» <sup>123</sup> (che in alcune traduzioni diventa ancora più potente con la formula “E io ti sbrano!”), scatenando la preoccupazione di una parte di genitori ed educatori, che temevano un comportamento imitativo in direzione dei bambini. <sup>124</sup>



---

<sup>121</sup> DAL GOBBO 2013, p. 9.

<sup>122</sup> SENDAK 1969, 3.

<sup>123</sup> Ivi, 5.

<sup>124</sup> DAL GOBBO 2013, 10.

Eppure la storia di Max sembra appassionare così tanto non per l'aggressività che dimostra, quanto più per la sua autenticità. Negare la forte presenza di impulsi e l'evidente emotività nella psiche infantile non aiuta a plasmare un certo tipo di mentalità ed educare a un comportamento corretto. Al contrario, l'esperienza del riconoscimento all'interno di vicende simili, può essere considerata non solo utile ma addirittura fondante.

È in questo frangente che può inserirsi la letteratura, assumendosi il compito di dare libero sfogo ai pensieri più reconditi e tormentati della mente. Questo può avvenire in quanto il testo letterario non ha l'obbligo di rispondere a un imperativo morale, o di porsi come guida comportamentale per il bambino, il ragazzo ma anche l'adulto. La letteratura può divenire sì uno strumento importante dal punto di vista pedagogico, ma non perché debba offrire dei modelli esemplari da seguire, al contrario poiché può permettere a chi ne usufruisce di vivere esperienze fuori dall'ordinario, intense e inammissibili.

Michele Mari, ad esempio, porta una rappresentazione dell'infanzia che da alcuni punti di vista può apparire problematica. I protagonisti più giovani delle sue storie non sono mai caratterizzati dalla spensieratezza, bensì tormentati dagli incubi, con il costante presagio che qualcosa di angosciante stia incombendo su di loro. Certamente si tratta di una visione a tratti esasperata della realtà, ma che mette in luce l'esistenza di una parte inconscia, spesso poco associata al periodo dell'infanzia. Il pensiero comune tende a preferire una letteratura comoda, più docile ed esemplare, senza però tenere in considerazione quello che è un bisogno istintivo e naturale presente anche nei bambini, ossia quello di vivere momenti in cui si sentono come Max: «Tuttavia sappiamo bene, come lo sa Max, che i mostri non si possono sopprimere: essi sono l'istinto, per quanto primordiale, sono la parte oscura, quel miscuglio di conscio e inconscio [...]».<sup>125</sup>

Tralasciando il fatto che il pubblico dell'opera di Sendak e di quella di Mari sono differenti, emerge una similitudine di pensiero per quanto riguarda la concezione dell'infanzia. Non si tratta solamente di un periodo di purezza e serenità, ma di una vera e propria fase a cui, talvolta, risulta difficile sopravvivere, data l'intensità esperienziale.<sup>126</sup>

Parlando di sé e della sua opera, Sendak diceva: «Se ho un particolare talento, non è quello di disegnare o di scrivere, meglio degli altri - non mi sono mai illuso in proposito. Piuttosto

---

<sup>125</sup> Ivi, 13.

<sup>126</sup> Ivi, 18.

io ricordo cose che gli altri hanno dimenticato: i suoni, le sensazioni, le immagini di particolari momenti dell'infanzia, nella loro dimensione emotiva».<sup>127</sup>

Entrambi gli autori, Michele Mari e Maurice Sendak, devono molto, dunque, alla propria infanzia, e, tra le altre cose, anche al rapporto con il proprio padre. L'aneddoto narrato ne *Le copertine di Urania*, quando il giovane protagonista apprende che i muri della casa sono internamente abitati da larve, costituisce per lui un momento fondamentale nella formazione della psiche,<sup>128</sup> perché sarà responsabile di alimentare le sue fantasie in direzioni totalmente imprevedibili. In particolare, costituisce il ricordo della sua infanzia da cui è partito per scrivere quel racconto, e forse molti altri.

Allo stesso modo, Sendak dice che l'espedito narrativo che l'ha ispirato per la sua opera deriva da un ricordo d'infanzia dove il protagonista è suo padre, descritto come un «grande affabulatore»<sup>129</sup>, per citare un sostantivo particolarmente caro a Mari, nonché artefice di molte delle «idee che ispirarono il suo lavoro».<sup>130</sup> L'idea che Max, protagonista del libro, possa riuscire a dominare e ammansire i mostri semplicemente fissandoli negli occhi senza battere ciglio, deriva dallo stratagemma che il padre di Sendak aveva trovato per rassicurarlo sulla sua imminente guarigione, durante uno dei periodi di malattia che lo affliggevano da bambino: «Lo aveva invitato a guardare attentamente la finestra e a osservare se fosse apparso un angelo; avrebbe rappresentato un segno di fortuna e una promessa di guarigione. “Ma se batti le ciglia lo perderai”, aveva aggiunto».<sup>131</sup>

Lo stretto legame con la memoria della propria infanzia consente a questi due autori di far riflettere il lettore sul fatto che non sempre quella determinata fase della vita sia un tempo obbligatoriamente sereno e felice, ma può anche essere «tormentato da innumerevoli occasioni di conflitto, durante le quali, talora, i mostri selvaggi sembrano avere la meglio».<sup>132</sup>

E ancora: «Ci ricorda che crescere è doloroso. E che, tuttavia, i bambini riescono a sconfiggere noia, paura, dolore e ansia e riescono a provare gioia».<sup>133</sup>

Mari, dunque, sembra concordare con le teorie che intendono l'infanzia (e l'adolescenza) come il periodo della vita in cui nascono la maggior parte delle nevrosi che avranno poi tempo di svilupparsi con l'età matura. Uno degli esempi più pregnanti per quanto riguarda

---

<sup>127</sup> LANES 1980, 7.

<sup>128</sup> MARI 1997. 35.

<sup>129</sup> DAL GOBBO 2013, 14.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> LANES 1980, 12-13.

<sup>132</sup> DAL GOBBO 2013, 17-18.

<sup>133</sup> Ivi, 18.

tale affermazione, può essere rintracciato nel racconto *La morte, i numeri, la bicicletta*,<sup>134</sup> che parla dell'ossessione di un uomo che fin da bambino tenta di trovare una «corrispondenza fra il numero di pompate alla ruota della bicicletta e quello degli anni di vita destinatigli in sorte».<sup>135</sup> Si tratta di un comportamento innescato in giovane età, quando, nel gonfiare le ruote della bicicletta, il protagonista tenta di tenere sotto controllo gli anni della propria vita. Con il passare del tempo, questa ossessione non smette di tormentarlo, anzi rimane con lui, espandendosi e trovando spazio. La soglia degli anni inizia ad aumentare, in quanto il bambino cresce e i cinquant'anni che profetizzava da piccolo e che corrispondevano al numero delle pompate che riusciva a sostenere, non appaiono più come un limite lontanissimo, ma come qualcosa di tangibile e reale. Si fanno strada nella sua mente nuovi dubbi, che finiscono con il perseguirlo anche in età adulta:

Quello che non aveva mai saputo, e che rabbrivendo continuava a ignorare, era se quella corrispondenza avesse solo il valore di una predizione o se quelle pompate avessero invece un valore causale, con il loro arrestarsi determinando la data esatta della sua morte. In questo secondo caso gonfiare le gomme diventava un'operazione solenne, la più importante della sua fragile vita: allora si concentrava come un sacerdote in raccoglimento, e accovacciarsi, svitare la valvola, inserire il becco della pompa erano gesti da eseguirsi con sentimento sacrale; ne traeva anche una serietà che lo metteva al riparo, così gli sembrava, da ogni disonestà, come se non fosse il suo arbitrio a dirgli quando smettere, ma la pompa lucente.<sup>136</sup>

A una lettura più approfondita si potrebbe pensare a una sorta di patologia psichica, ad esempio un disturbo ossessivo. Tuttavia lo sguardo di Mari non è uno sguardo che opera da un punto di vista clinico, anzi, non sembra minimamente interessato a valutare o dare un nome a ciò che affligge il protagonista del racconto. Al contrario, tenta di abbracciare quelle che possono essere le fissazioni e le manie del genere umano senza connotarle di stranezza, ma sdoganandole da giudizi e classificazioni arbitrarie. L'uomo spera in qualche modo di poter mantenere un controllo su qualcosa che non può essere controllabile e in questo tentativo disperato e destinato a non avere successo, finisce con l'inseguire le proprie ossessioni. La letteratura critica tende a sottolineare tutto questo, mettendo in rilievo come i

---

<sup>134</sup> Cfr. MARI 1993, 49-51.

<sup>135</sup> *Ivi*, 49.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

personaggi di Euridice aveva un cane siano «impotenti di fronte a un vuoto incolmabile, preoccupati – nel tentativo di reagire a questa vertigine esistenziale – di ripercorrere calligraficamente le formule di rituali inefficaci». <sup>137</sup> Per questo «erigono barriere e confini che nessuno vorrà condividere e rispettare, rasentano la follia della forma assoluta per far fronte alla violenza della vita». <sup>138</sup>

Come detto in precedenza, lo sguardo dell'autore non condanna, né giudica, al contrario sembra caratterizzato da un velo di tenerezza, come si nota nelle righe finali del racconto: «Tra poco comparirà a quella svolta, eccolo, lo si riconosce al maglione bordeaux, guardate come sfreccia, sembra ancora un ragazzo, solo lui taglia le curve a quel modo, un batter di ciglia ed è subito a valle. Il giorno in cui smetterà di andare in bicicletta, quel giorno morirà». <sup>139</sup>

## 2.5 IL MITO ROMANTICO DELL'INFANZIA

Si è visto come la tematica dell'infanzia sia stata esplorata da Michele Mari in molteplici forme, e sia diventata oggetto principale della trama di diverse opere. In particolar modo, si è tentato di mettere in luce gli aspetti più impenetrabili e sfuggenti di un'età comunemente sentita come leggera e serena, per setacciare i fondali più tetri dell'inconscio umano.

C'è, però, un'ultima prospettiva da cui questa tematica può essere guardata, altrettanto presente nell'opera di Michele Mari, talvolta intrecciata agli aspetti già incontrati, come i fantasmi della mente e la presenza del mostruoso, ma sviluppata in modo da potersi definire una corrente autonoma.

Si tratta di una visione dell'infanzia che ha a che fare con il sentimento della nostalgia. Tale questione è già stata affrontata in una delle prime opere di Mari, ossia in *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, dove la fase iniziale della vita assume le caratteristiche di un'età in cui non è necessario reprimere gli istinti vitali, né tantomeno la fantasia, poiché tutto, il gioco, la paura, la spontaneità, è ancora concesso, forse per l'ultima volta. Non si tratta di una visione parziale dell'infanzia, ma consapevole: nonostante le ferite che provoca (basti pensare al titolo della raccolta *Tu, sanguinosa infanzia*) e la presenza comprovata di

---

<sup>137</sup> MAZZA GALANTI 2011, 87..

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> MARI 1993, 51.

inquietudini paragonabili per intensità a quelle tipiche dell'età adulta, molti dei personaggi di Michele Mari si ritrovano a guardare indietro con un profondo senso di nostalgia.

In *Tu, sanguinosa infanzia* sono presenti tre racconti particolarmente pregnanti per esemplificare quanto detto. Il primo che si intende analizzare, nonché testo di apertura della raccolta stessa, si intitola *I giornalini*, e racconta di un professore di cui si scopre fin da subito che sta per diventare padre. Uno dei primi pensieri che formula sembra essere quello di mettere in salvo i giornalini della sua infanzia, in modo che il futuro bambino non possa farne uso. Si tratta di una decisione che il protagonista tiene nascosta a tutti, soprattutto alla moglie, la quale, entusiasta, qualche tempo prima aveva pronunciato la frase: «Pensa a quando i tuoi vecchi fumetti verranno buoni per Filippuccio»,<sup>140</sup> provocando così nel professore una feroce agitazione, che lo spinge ad agire immediatamente.

I giornalini della sua infanzia costituiscono un plico che da trent'anni «occupava uno dei palchetti più alti della sua vasta biblioteca, in una posizione che se relegava quegli album fra le impervie altitudini degli Urania e delle storie di mostri, anche li ingloriava di un'eminenza cui tutti gli altri libri – i libri «veri», i libri «seri» – dovevano inchinarsi».<sup>141</sup> Appare chiaro, fin dalle prime righe, quella che potrebbe essere definita una suddivisione della biblioteca, che presenta, però, degli strascichi anche nella vita reale. Sul piano più alto stanno i libri considerati poco seri, i giornalini dell'infanzia, che racchiudono le storie di mostri e quelle di fantasia, di cui il professore si vergogna un po' ma che allo stesso tempo lo inorgoliscono talmente tanto da pensare bene di nasconderli, per non farli trovare a nessun altro, nemmeno a suo figlio. Il professore sa bene che i libri importanti e di valore sono altri, e occupano posizioni di spicco all'interno della sua biblioteca, sono posizionati in modo che chiunque entri li veda e percepisca la sua formazione di spessore:

Il professore lo sapeva, che la nobiltà della sua biblioteca era costituita dalle cinquecentine e dagli in-folio barocchi, dai Parnasi zattiani e dalla beltà dei Bodoni, e che le sue cuspidi scientifiche avevano nome e sostanza di edizioni critiche e di edizioni nazionali; lo sapeva da tanto tempo, che quell'immensa famiglia era cresciuta attorno ai Silvestri e ai Sonzogno, alle Meduse e agli Struzzi, e che poi si era raffinata negli azzurrini oxoniensi e nel giallo-mattone delle Belles Lettres, nell'humana dovizia della Pléiade e dei Ricciardi o nel defunto rigore di Lerici.<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> MARI 1997, 9.

<sup>141</sup> Ivi, 7.

<sup>142</sup> Ivi, 7-8.

Eppure, nonostante questa consapevolezza, ne esiste un'altra altrettanto consistente che riguarda quei giornalini che avevano rappresentato per lui il primo approccio alla lettura, non solo, gli ricordavano la sua infanzia e la magia collegata a essa. Senza di loro non sarebbero arrivati gli altri, quelli che ora occupano i primi scaffali. Quello che sembra dire è che se non si fosse perso fra quelle pagine, non sarebbe poi riuscito ad apprezzare fino in fondo la vera letteratura:

Però sapeva anche che senza quel fondamento originale la sua biblioteca – quindi la sua vita – sarebbe stata come un grande frutto senza picciuolo, quasi che staccate da quella tenera linfa aurorale le dotte scritture fossero destinate ad avvizzire, a rinsecchirsi. I fanciulli pascoliani non c'entravano, chiosava irritato fra sé: era piuttosto questione di sequenze corrette, di materiale giustificazione: non sarai titolare di un letto se non avrai dormito in un lettino, se non ti avrà contenuto una culla; non leggerai e non possederai Columella o Malebranche se non avrai letto e posseduto Collodi o Salgari.<sup>143</sup>

Sancita dunque l'importanza di quei giornalini, rimangono da approfondire due questioni. La prima considera ciò che rappresentano per il professore, il motivo per il quale costituiscano una questione così fondamentale ai suoi occhi. La seconda, strettamente collegata alla prima, riguarda la motivazione per cui sembra essenziale che non finiscano in mano a qualcun altro, in questo caso Filippuccio, il bambino in arrivo. Oltre alla funzione di iniziazione alla letteratura, i giornalini rappresentano per il professore il correlativo oggettivo della sua infanzia, una sorta di documento che attesta una fase della vita a cui guarda con malcelata nostalgia:

Lui nella casa di campagna ce li aveva ancora tutti i suoi lettini, allineati in una medesima stanza come un'allegoria delle età dell'uomo: e non avrebbe dovuto conservarsele sacre le sue prime letture? Non erano forse un documento – una prova! – della sua infanzia e insieme del suo angosciato dibattersi per non uscirne mai, da quella infanzia, mentre invece tutto aveva congiurato a strappargliela via a sangue a colpi di paure, di orrende prurigini, di ambigue conquiste intellettuali («Il risveglio epico!»! «Il cammino dell'uomo!»), di botte da orbi? Sentiva in profondo che se la vita è

---

<sup>143</sup> Ivi, 8.

corruzione ed abiura, dovrebbe essere altissimamente morale contrapporre alla sua mina il movimento contrario del riscatto, del disseppellimento affettuoso.<sup>144</sup>

Proprio per questo li aveva conservati, strappandoli all'incuria del tempo, provando un senso di trionfo ogni volta che sentiva qualche suo coetaneo domandarsi dove fossero finiti i suoi di giornalini, non avendo avuto la stessa premura di conservarli. La ragione per cui sono ancora collocati nella sua biblioteca è, dunque, per permettergli di ricordare i tempi perduti, ma non solo, anche per riconsentirne l'accesso, grazie alla rilettura: «Come gli era sempre successo in simili occasioni, fu sufficiente un impercettibile supplemento di indugio su una copertina per cedere all'impulso di sollevarla: e sollevatala, per incominciare a rileggere quella storia; e incominciatala, per giungere fino in fondo».<sup>145</sup>

Perché, dunque, il professore si rifiuta di prestare i suoi giornalini al figlio? La risposta ha a che fare con un aggettivo, utilizzato da Michele Mari per definirli, ossia «impartecipabili».<sup>146</sup> Si tratta di libri che hanno reso unica la sua infanzia e dunque non possono essere condivisi. Le ragioni sono molteplici, potrebbero avere a che fare con la paura che il figlio non apprezzi ciò che per il padre ha sempre rappresentato un valore insostituibile: «Ma le sacre scritture, Filippo, non tollerano la critica dei moderni, e non lo tollero io che ne son sacerdote»,<sup>147</sup> mostrando un'innegabile verità, ossia che non si tratta di giornalini speciali, in quanto potrebbero anche annoiare, non piacere, provocare reazioni indifferenti e, dunque, ammettere che la parte più speciale dell'infanzia del professore non è poi così speciale:

L'oltraggio, Filippo, non sono soltanto i ghirigori o gli strappi: lo sono anche l'indifferenza, lo sguardo che unisce e non sa gerarchia, l'adiafora passività del profano. Chiudo gli occhi e ti vedo, fantasmio veloce che cerchi, che frughi, che trovi, che sfogli, ti vedo buttare lontano questo liso Uomo Mascherato dopo poche pagine, tu, sceso dai lombi miei, non impazzire d'amore per l'Uomo Mascherato! Ti ho visto: hai sbuffato, sei insofferente!<sup>148</sup>

Un'ulteriore motivazione, oltre al bisogno di continuare a credere che la propria infanzia sia sinonimo di unicità, essendo stato un periodo fondante e imprescindibile, è anche la

---

<sup>144</sup> *Ibidem.*

<sup>145</sup> *Ivi*, 9-10.

<sup>146</sup> *Ivi*, 13.

<sup>147</sup> *Ivi*, 11.

<sup>148</sup> *Ibidem.*

volontà che tale consapevolezza rimanga privata, non venga contaminata dal resto del mondo, persino dalle persone più care, perché ciò vorrebbe dire correre il rischio di perdere una parte di sé stessi. Rovinare un giornalino, esattamente come non apprezzarlo quanto ha fatto il protagonista (il contrario risulterebbe comunque impossibile ai suoi occhi), significa oltraggiare il suo spirito, che ha trovato la propria strada e il proprio modo di essere grazie a quelle pagine:

Questi coaguli mostruosi, questi sovrumani concentrati della mia malinconia, questi monumenti della mia solitudine, queste cose SACRE dovrebbero finire in mano di una creatura (amata, certo, consanguinea, anche) di una creatura sbavante che me li pasticcerà con osceni pastelli, con più oscene penne biro? Sono pregne delle mie continuazioni e rielaborazioni, siffatte entità, incasellano irripetibili giorni, codeste vignette (amati quadrati, adorati rettangoli, emblemata della mia camera, insegne del letto mio), sì, sì, sono storia, museata chiosata laudatissima historia, sono una docta collectio (signata, schedata) che merita scienza, distanza, l'amor che si debbe ai classici (Tacito Proust Guicciardini, Soldino Geppetto Eta Beta), e sono, e son tradizione, e son religione. E son commozione.<sup>149</sup>

L'unico modo, dunque, è lasciare che il bambino trovi da solo le sue letture, che forse andranno a costituire il fiore della sua infanzia, la sua vera essenza, esattamente come è successo per il padre. Più avanti potranno condividere altro, i libri seri, quelli di Stevenson e la *Divina Commedia*, ma non quei giornalini.

Ciò che traspare da questo primo racconto è una struggente nostalgia nei confronti dell'infanzia, periodo fondamentale e al contempo descritto con termini quali solitudine e malinconia, per evidenziarne gli aspetti più cupi, non solo spensierati.

A partire da tale riflessione è possibile individuare dei riferimenti autobiografici. Non è complesso, infatti, far combaciare il protagonista con la figura autoriale, in quanto non sfuggono passaggi e luoghi familiari, a partire dalla presenza degli Urania tra i libri confinati sugli scaffali più alti. Si aggiungano poi, naturalmente, le riflessioni sull'infanzia, e sull'incidenza che hanno avuto determinati volumi su di essa, osservazioni già trovate in altri libri di Mari e in alcune sue interviste, nonché la visione tormentata della vita infantile, tanto quanto quella adulta. Tuttavia, è sul finale del racconto che si riesce a intravedere un'ipotetica somiglianza, per non dire coincidenza, fra la figura del professore e quella di

---

<sup>149</sup> Ivi, 10.

Michele Mari. Il protagonista, infatti, rivolgendosi al figlio, gli spiega direttamente perché non può prestargli questi giornalini, perché se lo facesse sarebbe costretto ad ammettere un segreto inconfessabile, ossia l'attrazione che esercitano ancora su di lui, costringendolo, talvolta, a rileggerli di nascosto, per non intaccare la sua figura professionale, stimata e riconosciuta di professore, ma anche di padre:

Ma questi giornalini, Filippo, sono impartecipabili, sono il fiore della mia infanzia, capisci, dunque sono la mia essenza, se me li togli mi uccidi, toglimi la Divina Commedia, toglimi Moby Dick oppure prendi Aulo Gellio, tutta la Loeb, vuoi il Battaglia? Vuoi i Rerum Italicarum Scriptores, il Ramusio? Ma non chiedermi Kamumilla Kokobi, non chiederlo mai, non sorridere mai ai santi nomi, io quel sorriso te lo spengo nascondendo il tesoro, tu ammetterai, se non lo facessi sarei costretto all'umiliazione del sotterfugio, valutala bene questa umiliazione, un professore universitario che si chiude a chiave in bagno per rileggersi un Tintin senza che suo figlio se ne accorga! E anche nel mio studio mi nasconderei, "Papà, cosa stai facendo?", "Sto allestendo l'edizione critica delle egloghe latine del Castiglione, suvvia, vedi di non disturbare", e invece no, il cervello di papà si sta facendo seghe con i coleotteri metallici di Jeff Hawke, se allunghi il collo lo vedi, l'album di Jeff Hawke che spunta dalle egloghe, non costringermi a tanto, un giorno se vuoi ti terrò una lezione di sette ore sulle seghe ma adesso basta, lasciami chiudere, se dagli antemundia ove sei adesso mi stai vedendo ecco, sto chiudendo, vedi, ho chiuso».<sup>150</sup>

Il secondo dei tre racconti che si intende analizzare, ossia *L'uomo che uccise Liberty Valance*, sempre appartenente alla medesima raccolta, fa anch'esso parte di una visione nostalgica dell'infanzia, vissuta come un'età ormai perduta, a cui si vorrebbe fare ritorno e verso la quale si prova un inestinguibile senso di malinconia. Si tratta di un sogno, e pare che tale sogno abbia dei contorni esplicitamente autobiografici, in quanto, oltre alla narrazione in prima persona, l'interlocutore del protagonista, nonché padre di esso, lo appella con il nome di Michele. Si è, dunque, in presenza di un dialogo immaginario tra padre e figlio, in un contesto dichiaratamente onirico, che è a metà tra il sogno e l'incubo. Il protagonista, Michele, è adulto e comincia il suo racconto da sveglio, mentre in un lungo flashback ricorda quanto appena sognato. Davanti a lui c'è la figura paterna, che imperturbabile gli mostra alcuni oggetti della sua infanzia, inesorabilmente perduti. Comincia da un

---

<sup>150</sup> Ivi, 13-14.

Winchester di cinquanta centimetri, a cui Michele era affezionato, ma che fu perso il 9 maggio 1964, «scivolato tra le assi di una panchina di Piazza Napoli».<sup>151</sup> La sequenza degli oggetti nominati dal padre continua, sotto lo sguardo sempre più mortificato del protagonista, che altro non può fare che tentare di giustificarsi, ammettendo subito dopo il proprio torto. Interessante, tra gli oggetti perduti, è la presenza di un libro, che istantaneamente rimanda al racconto sopra analizzato, in quanto si tratta di un volume donato da Michele a un cugino più piccolo, e mai più restituito.

Saturnino Farandola, quanto l'hai amato! Ma questo non ti ha impedito, un giorno, di lasciare che qualcuno si mettesse fra te e lui. Un nonno zelante che correttamente ti chiese, perché te lo chiese, se lo si poteva dare a un cugino piccino quel libro, tanto tu...» «Non dirlooo!» «Tanto tu ormai eri “grande”... Vuoi la data, la data esatta del tuo tradimento?» «Quel cugino, quanto lo ho odiato per quello!» «Già. E chissà se dopo di lui ce ne stato uno ancora più piccolo, di destinatario, o se lo ha tenuto sempre con sé, il Saturnino, o se invece un giorno lo ha buttato nella spazzatura, chi può dirlo?»<sup>152</sup>

In questo passaggio si percepisce la stessa angoscia de *I giornalini*, che viene, però, estesa anche ad altri oggetti. Tale angoscia non si riferisce alla perdita in sé, quanto al rendersi conto dell'inevitabile scorrere del tempo, che rende ogni cosa, ogni oggetto, materiale e non, effimero. Tentare di recuperare tutto, non lasciarsi sfuggire nulla, potrebbe allora essere una difesa contro il tempo che passa e che mostra come le cose non siano durevoli, nonostante l'affetto che si prova nei loro confronti. Come sostiene Giovanna Nappi, si è in presenza di un dialogo tra padre e figlio il quale «ricorda che il nostro attaccamento alle cose è destinato ad essere fallace, dimenticato in virtù del nuovo. In questo dualismo tra passato e futuro muove i suoi passi l'uomo, talvolta incespinando, spesso sbagliando».<sup>153</sup>

Un'altra interpretazione è quella di Marco Mongelli, il quale afferma che: «Tenere tutto ciò che si è amato anche un solo istante non è [...] un'operazione difensiva che serve ad allontanare il rimpianto, ma la spia di quell'atteggiamento di feticistica conservazione che ogni personaggio di Mari deve avere verso la sua infanzia e le sue manifestazioni

---

<sup>151</sup> Ivi, 16.

<sup>152</sup> Ivi, 17-18.

<sup>153</sup> NAPPI 2020.

tangibili».<sup>154</sup> Secondo questa teoria, tutto ciò che appartiene al passato, «gli oggetti, i giornalini, i puzzle, i fumetti, i palloni, le figurine sono oggetti dal valore assoluto e non negoziabile, marchi di un'appartenenza stabilita una volta per sempre e quindi incancellabile».<sup>155</sup> L'infanzia stessa arriva ad avere un valore assoluto, diviene l'età dove ogni cosa viene vissuta per non essere più ripetuta con la stessa emozione, non ci sarà mai più nulla di nuovo, nessuna fase della vita più importante, o più interessante. Il passato, con l'avanzare degli anni, continuerà ad esercitare una forza magnetica potente e inarrestabile, la quale, tuttavia, non riuscirà ad avere la meglio sul presente e su quelle che Mari chiama “distrazioni”:

Vedi, Michele, non si è mai abbastanza morbosi, perché per quanto si viva del passato c'è sempre qualcosa di ineludibile, nel presente, che ci plagia e ci umilia. Distrazioni, pulsioni, scuse buone per scrollarsi di dosso un po' di coperte, così quell'aria chiusa in cui consistevi riceve aria nuova, ciao consistenza, nuove scuole, nuove case, nuove luci.<sup>156</sup>

A emergere, tra gli altri temi, è anche la nostalgia nei confronti del rapporto paterno, a metà tra il rimpianto e la rabbia. Due, in particolare, sono gli episodi narrati. Il primo ha a che fare con un fortino, costruito da padre e figlio in un determinato periodo, il quale, però, con il tempo viene dimenticato, in quanto considerato un qualcosa di infantile. Probabilmente, deve esserci stato un periodo in cui il protagonista si vergognava di quel fortino, ritenendosi cresciuto. Deve essere dunque stata una sua scelta non giocarci più, un abbandono volontario e non una perdita dovuta alle circostanze del caso, come è invece accaduto per altri oggetti, persi o scambiati. Forse è per questo che da quel momento in avanti, Michele ammette con il padre di averne sentito la nostalgia per tutta la vita. Anche nei momenti in cui non lo sapeva, quell'emozione lo inondava:

Questo fortino ad esempio, un giorno ti sei dimenticato di averlo, e non ci hai pensato più. Ma dentro di te, da quel giorno, esso ha incominciato a mancarti, ti mancava quando guardavi quella certa compagna di classe al Liceo e quando studiavi Thomas Hobbes, quando lustravi la tua bicicletta, quando ti sei sposato ti mancava, quando è

---

<sup>154</sup> MONGELLI 2016, 36.

<sup>155</sup> Ivi, 35.

<sup>156</sup> MARI 1997, 19.

morto Berlinguer, tutte le volte che hai preso il tram 29, sempre ti è mancato, sempre. Anche ieri mattina, dall'inizio alla fine del Consiglio di Facoltà, ha continuato a mancarti.<sup>157</sup>

Di fronte a tale provocazione, il protagonista non può che concordare con quanto detto dal padre, e ricercare dentro sé le cause di quel sentimento. In questo caso non si tratta solamente del legame con il fortino, ma soprattutto della relazione con il proprio genitore, suggellata in un momento specifico, quello in cui insieme si è costruito l'oggetto, che da quel momento in avanti sarà per sempre la testimonianza e la prova concreta dell'amore tra i due:

È così, papà, perché l'abbiamo fatto insieme con il Vinavil, ed è tanto impregnato di noi che adesso quasi mi sembra osceno, questo fortino, quasi non riesco a guardarlo. Tu avevi una camicia bianca con i polsini sporchi d'inchiostro, e io un golfino bordeaux; e canticchiavi "Besciamboeu, la vacca e '1 boeu". Oh papà, com'è stato possibile che un giorno io abbia smesso di pensarci? Io, che per tutta la vita sono sempre stato un feticista e un conservatore morboso di tutte le cose mie, io che tutto archivio con affezion maniacale, com'è stato possibile che io abbia tradito tante volte?<sup>158</sup>

Il secondo episodio riguarda ancora una volta il rapporto tra padre e figlio, ma l'emozione più potente, in questo caso, non è l'affetto ma la rabbia. Il tutto parte da un orso di stoffa grigia, malconcio e ingiallito, nonché ultimo oggetto che il padre di Michele tira fuori, in questa carrellata di cose perdute e mai più ritrovate. La differenza sta nel fatto che a causare l'allontanamento tra Michele e l'orso sia stato il padre del protagonista, di proposito. Il suo intento era quello di fare il genitore, poiché a tredici anni compiuti, Michele non trascorrevva una notte senza di lui. Quello che gli si chiedeva, a quel punto, era di diventare adulto, contro la sua volontà. Per questo il padre era intervenuto, e ora, dopo ventisette anni gli restituiva l'orso, scatenando la sua frustrazione. Michele sembra ragionare in modo infantile, come se fosse ancora un bambino, convinto del fatto che sia stata colpa del padre se lui era cresciuto. Dalle sue parole sembra che l'oggetto sia esattamente come il fortino, come qualsiasi altra cosa che in questo racconto è stata persa o dimenticata e che con il

---

<sup>157</sup> Ivi, 18-19.

<sup>158</sup> Ivi, 19.

tempo ha acquisito un valore assoluto. A nulla serve il perentorio richiamo del padre, di fronte a questo scoppio di emotività: «Hai quasi quarant'anni, non puoi più fare il bambino»,<sup>159</sup> in quanto il protagonista sa bene di non esserlo più, ed è proprio per questo che si commuove, per l'impossibilità di tornare all'infanzia perduta.

Per concludere questa riflessione sul valore dell'infanzia nell'opera di Michele Mari, può essere interessante parlare di un ultimo racconto, il conclusivo della raccolta *Tu, sanguinosa infanzia*. Il titolo - *Laggiù* - appare come particolarmente evocativo, in quanto si riferisce a qualcosa di lontano, che, senza bisogno di essere esplicitato, inizia a mostrare il proprio significato fin dalle prime righe, dove vengono presentati i protagonisti e l'ambientazione della vicenda. Si tratta di due signori anziani, che, nell'anno 2030, sono seduti in un ospizio a parlare, o meglio, a ricordare. Le loro voci alternate raccontano per lo più episodi buffi, tipici di un'età in cui la fantasia si mescola alla realtà e sono soliti ragionamenti illogici e grotteschi:

Da piccolo credevo che le albicocche secche fossero orecchie, e mi domandavo a quali infelici fossero state tagliate. Quando fui costretto ad assaggiarne una, prelevandola da una composizione natalizia di datteri e frutta candita, mi dissi: «Di questo dunque sanno le orecchie».

Io invece credevo in una polvere magica che, disciolta nell'acqua e bevuta, avrebbe preservato dai brutti sogni: e sempre fiducioso ne bevvi. Dopo molt'anni, chiesto a mia madre di mostrarmela, mi sentii rispondere che, una volta vista nel suo stato naturale, la polvere avrebbe perso il suo potere. Mai più ne dimandai.<sup>160</sup>

Non mancano, tuttavia, gli accenni al lato oscuro dell'infanzia, già ampiamente esplorato nelle opere precedenti:

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

---

<sup>159</sup> Ivi, 21.

<sup>160</sup> Ivi, 130.

E io, quando da grandicello vidi L'esorcista, La cosa, La casa, Lo squalo e Alien, non vidi nulla che non mi fosse familiare, molto familiare da sempre.<sup>161</sup>

In particolare, un passaggio appare decisamente rilevante: «Io, quando mia madre mi spiegò che «mostro», per gli antichi, voleva dire prodigio, e perfino miracolo, mi sentii per un attimo placato, come vivessi in un mondo migliore».<sup>162</sup> Queste parole sembrano descrivere in modo romantico quelle che sono delle presenze fondamentali nella vita e nella letteratura di Mari, ossia i mostri, con le loro forme e sfaccettature. Si possono dunque cogliere alcune istanze velatamente autobiografiche, se si pensa all'importanza che tale affermazione comporta. Nonostante la comprovata esistenza di alcune zone d'ombra, il periodo infantile, quel laggiù tanto agognato, sembra rimanere l'oggetto del desiderio più ambito, anche in questo racconto.

È qui, nelle ultime righe di *Tu, sanguinosa infanzia*, che si può cogliere un'affinità con le parole dell'autore già citate a inizio capitolo. Michele Mari non ha scritto molto di sé, dopo la prima adolescenza, in quanto tutto ciò che c'è di fondamentale l'ha esperito e provato prima, durante l'infanzia.<sup>163</sup> Allo stesso modo, i due anziani, si trovano a concordare sul fatto che tutto quello che è successo dopo, non è poi un granché: «Non c'è stato molt'altro, nella vita./ No, è quasi tutto laggiù».<sup>164</sup>

Cos'è, dunque, l'infanzia, se non un periodo tremendamente complesso da definire e al quale, tuttavia, si desidera intensamente tornare? E, soprattutto, come si risolve questa apparente contraddizione nel pensiero e nell'opera di Michele Mari? In questo caso ci viene in soccorso l'analisi di Carlo Mazza Galanti:

Di fronte alla rappresentazione disforica di un'infanzia tormentata e quasi deterministicamente responsabile del futuro «meritocrate estremo... ossesso iterativo-compulsivo... logomane pedante... sanguinario violento...» {Rondini sul filo, p. 310), constatiamo una più canonica, apparentemente contraddittoria, nostalgia dell'infanzia perduta, contemplata dal luogo della presente corruzione come oasi di pienezza primigenia e di intatta purezza (...) La contraddizione (infanzia sanguinosa ma “pura” e avidamente rimemorata) potrebbe essere risolta dalla seguente considerazione: piuttosto che la radicale alterità della fanciullezza rispetto all'età adulta, è la natura

---

<sup>161</sup> Ivi, 132-133.

<sup>162</sup> Ivi, 135.

<sup>163</sup> MAZZA GALANTI 2019, 57.

<sup>164</sup> MARI 1997, 136.

pregressa della prima, e soprattutto la sua dimensione virtuale a conferirle, agli occhi di Mari, il valore delle cose sacre.<sup>165</sup>

---

<sup>165</sup> MAZZA GALANTI 2011, 55-56.

CAPITOLO 3  
LEGGENDA PRIVATA. TEORIE E ANALISI DI  
UN'AUTOBIOGRAFIA.

3.1 *AUTOBIOGRAFIA E LETTERATURA IN MICHELE MARI*

Nel 2017 viene pubblicata *Leggenda privata*, l'opera più espressamente autobiografica di Michele Mari. Si tratta del racconto degli anni dell'infanzia e dell'adolescenza dell'autore milanese, mentre la fase della maturità viene totalmente tralasciata, se non per sporadici accenni. Non è una novità, se si considera l'importanza che Mari attribuisce ai primi periodi della vita, tanto da attingere sempre e unicamente da essi nei precedenti scritti. A cambiare, in questo caso, è la dichiarazione dell'autore su quanto sta scrivendo. Fin dalle prime pagine, infatti, emerge la volontà di redigere la propria «Autobiografia. Un titolo da intonarsi, si badi, con una speciale enfasi sull'infisso, così: AUTO - BIO - GRAFIA».<sup>166</sup> Un intento insolito, se associato a un autore tendenzialmente poco incline a esibire sé stesso e la propria vita, se non attraverso travestimenti letterari e cornici gotico-fantastiche. A meno che non si tratti, come afferma Roberta Coglitore di «un'autobiografia ai limiti delle sue possibilità, ovvero di un approdo alle forme di *autofiction* che sanciscono ormai un'impossibilità della forma autobiografica per Mari, ma forse anche per gli scrittori del nostro tempo».<sup>167</sup> Procedendo per gradi, se per autobiografia si intende, con quella che è la sua definizione classica, un «racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità»,<sup>168</sup> tale definizione non si può estendere a *Leggenda Privata*, per molteplici ragioni. La prima riguarda la modalità con cui gli accadimenti vengono presentati, ossia secondo quello che è un ordine mentale che procede tramite ricordi e associazioni libere, senza che vi sia un assetto lineare e cronologico. A questa prima motivazione si lega quella successiva, che muove dalla scarsa volontà autoriale di informare in modo chiaro il lettore, disorientandolo con salti temporali ed episodi volutamente non

---

<sup>166</sup> MARI 2017, 8.

<sup>167</sup> COGLITORE 2019, 1-2.

<sup>168</sup> LEJEUNE 1975, 12.

progressivi. La spiegazione sta nel fatto che Mari non sembra minimamente interessato a parlare di sé, e ciò trova conferma già nel titolo, piuttosto insolito per un testo autobiografico. Da un lato, infatti, il termine “leggenda”, che richiama una dimensione fiabesca, dall’altro l’aggettivo “privata”, che riporta il lettore a una dimensione personale e intimistica. Un titolo antitetico che sembra a tutti gli effetti un primo tentativo di depistaggio, seguito dalla cornice narrativa attorno cui Mari decide di costruire la sua opera. Il testo, infatti, viene commissionata, tramite quella che pare un’autentica minaccia, da due “Accademie”, come si vedrà in seguito. Costretto a parlare della propria vita, dunque, lo fa nell’unico modo possibile, ossia sbugiardando qualsiasi possibilità concreta di scrivere un’autobiografia, anzi dimostrando continuamente quanto la narrazione di sé, nell’epoca contemporanea, sia sfuggibile e complessa, rispetto al passato, e richieda dunque nuove modalità di rappresentazione. Come afferma Roberta Cogliatore: «Sebbene Mari in *Leggenda privata* sembri adottare esplicitamente le forme della scrittura autobiografica, ne esibisc[e] più che altro i limiti, le difficoltà, l’impossibilità, per indicare invece un approdo verso una complessa strategia autofinzionale, seppure mai citata».<sup>169</sup>

Il concetto di autobiografia, in Mari, è dunque complesso e articolato. Tratti autobiografici, come si è visto, compaiono in svariate sue opere, di saggistica e di narrativa, come ad esempio *Verderame*, *Fantasmagonia*, *Euridice aveva un cane*, mentre si ampliano in altre, facendole in questo modo rientrare in modo più esplicito all’interno del genere autobiografico. È quello che accade in *Filologia dell’anfibio. Diario militare* (1995) e in *Asterusber. Autobiografia per feticci* (2015 e 2019).

Il primo è il resoconto del servizio militare che Michele Mari compie nella caserma “Gaetano de Cordevolis” di Como, annotando con un umorismo pirandelliano le strane leggi che regolano la vita in caserma. A un primo impatto sembra non possa esserci una realtà più distante rispetto alla vita dell’autore, il quale, come afferma lui stesso, è convinto di essere stato reclutato dalla letteratura, a differenza di quello che vede succedere al resto dei suoi coetanei. Eppure, in un contesto che sembra incomprensibile, Mari riesce a trovare il suo posto, non tanto tra i ripetuti cameratismi che deve sopportare, né nell’esaltazione della vita militare, quanto nell’ammirazione per l’ordine quasi maniacale, per la routine semplice e ripetitiva che viene imposta come obbligo. In questa concezione del tempo e della vita, Mari riesce a riconoscersi, perché la ritiene un antidoto a una realtà dominata dall’esibizione narcisistica del sé, dal chiasso e dalla competizione sfrenata. La caserma

---

<sup>169</sup> COGLITORE 2019, 1-2.

diventa un'isola silenziosa in cui si attutisce il rumore della sovraccitazione che sembra dominare l'epoca moderna. Questo pensiero verrà ribadito anni dopo nella conversazione con Carlo Mazza Galanti, il quale discute con l'autore riguardo il suo rapporto con «la depressione e in generale le passioni tristi»:<sup>170</sup>

Sì, è un modo per non essere sempre in pista, o chiassosi, o rampanti, in gara col collega. Quando sento le radio nelle stazioni di servizio, nei ristoranti, c'è sempre questa sovraeccitazione, gente che si parla sopra. Se c'è un ristorante o un bar strapieno e un altro vuoto tutti si mettono in sesta fila davanti a quello pieno anziché andare in quello vuoto. La cultura del luogo abbandonato e silenzioso non esiste più: devono tutti stare dove c'è casino, essere al centro del mondo.<sup>171</sup>

L'autore, dunque, nel contesto della vita militare, mette da parte l'inettitudine del giovane laureato e comincia ad apprezzare il sottile piacere di quell'esperienza, di cui decide di scrivere un diario. Già a partire dal titolo si coglie il collegamento con la letteratura, che, come sempre accade in Mari, è strettamente connessa a ogni fase della vita. Citando nuovamente Carlo Mazza Galanti: «Nell'ordine militare la recluta scopre qualcosa di simile a ciò che lo scrittore cercava nell'ordine delle parole».<sup>172</sup> Ci si trova davanti, dunque, a un vero e proprio diario, dove l'elemento autobiografico costituisce la centralità della narrazione, senza maschere o camuffamenti.

La seconda opera sopra citata, *Asterusher. Autobiografia per feticci*, è a propria volta ancora più pertinente per quanto riguarda il genere autobiografico, come specifica il sottotitolo. Si tratta di una raccolta di fotografie scattate da Francesco Pernigo, che inquadrano oggetti fondamentali della vita di Mari, equamente divisi tra le quarantacinque istantanee della sezione di Nasca e le altrettante della sezione di Milano. Ancora un volta si fatica a capire dove finisca l'uomo e inizi lo scrittore, in quanto la letteratura è presente anche in questo caso sin dal titolo, che costituisce una crasi dei nomi di due personaggi, Asterione, derivante dal racconto “La casa di Asterione” di Jorge Luis Borges, e Usher, da “La caduta della casa degli Usher” di Edgar Allan Poe.

---

<sup>170</sup> MAZZA GALANTI 2019, 66.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> MAZZA GALANTI 2019.

A collegare le due opere non è solamente la presenza comprovata di tratti dichiaratamente autobiografici, ma anche alcune scelte stilistiche che si rivelano particolarmente importanti, in quanto presenti altresì in *Leggenda privata*. Si tratta della scelta di contaminare la scrittura letteraria con altre arti, come ad esempio la fotografia e il disegno. Nel suo diario militare, Michele Mari inserisce numerosi disegni («illustrazioni, schemi, mappe, prospetti»<sup>173</sup>), da lui stesso realizzati, i quali, «intervengono laddove l'insufficiente precisione della scrittura richieda un complemento iconico».<sup>174</sup> In *Asterusher*, invece, le fotografie rappresentano il veicolo principale attraverso il quale la narrazione si articola e si esprime. Anche in *Leggenda Privata*, come si vedrà in seguito, le fotografie rivestono un ruolo notevole nell'arricchire la scrittura o comprovare quanto appena detto, andando oltre la funzione della letteratura, la quale, in determinate occasioni, ha bisogno di essere compensata con la collaborazione tra diverse forme d'arte. Le occasioni a cui si fa riferimento sono, tra le altre, quelle legate al genere autobiografico. Non è infatti una casualità che l'autore decida, nelle sue opere più espressamente autobiografiche, di attuare tali scelte stilistiche. Anzi, si tratta di una peculiarità dell'*autofiction*, che, come già detto in precedenza, è un genere a cui Mari guarda con interesse, come la maggior parte degli scrittori contemporanei. Determinate circostanze editoriali, hanno dunque evidenziato «l'interesse per le forme miste che Mari ha sempre coltivato sin dagli inizi della sua carriera, e la meticolosa cura per la composizione grafica delle sue opere».<sup>175</sup>

Prima di arrivare a un'analisi più specifica della scrittura autofinzionale, può essere interessante approfondire un'altra caratteristica che lega le tre opere, ma anche il resto della produzione di Mari, ossia il fitto legame tra autobiografia e letteratura. Tale concetto può essere indagato sotto diversi aspetti, a partire dal ripescaggio di episodi, fatti e circostanze del proprio passato che diventano materiale per la trama di molti romanzi. Ma anche nell'importanza che la letteratura assume in ogni vicenda, tanto da legarsi in modo permanente e ossessivo alla vita dei protagonisti. Infine, è lo stesso Mari a parlarne più volte e in diverse occasioni, come ad esempio nella citazione che introduce *Filologia dell'anfibio*, dove sembra evidenziare il legame simbiotico tra le vicende personali, connesse al passato, e la letteratura, che funge da collante ma anche da salvezza, in quanto diventa

---

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> *Ibidem*.

<sup>175</sup> COGLITORE 2020, 103.

l'unico rimedio a una malinconia incurabile. Interessante è il fatto che la seguente citazione sia anticipata dal titolo “Giustificazione”, come probabile spiegazione non solo di questo volume, ma della sua opera integrale. L'obiettivo, dunque, di trasformare tutto, la propria storia e la propria vita, in letteratura sembra essere determinato da due ragioni. La prima riguarda la volontà di cercare un rimedio alle proprie *sanguinose* ferite, mentre la seconda è quella che viene definita una considerazione dell'autore «sulla inconfutabilità dei confini dell'unità narrativa, propria di una fase della vita in sé conclusa e che cerca di espungere dalla totalità della propria esistenza».<sup>176</sup>

Ci sono persone per le quali il passato è la sola dimensione reale. Per queste persone vivere significa essenzialmente aggiornare il proprio passato; di tale aggiornamento esse hanno coscienza discontinua, apparendo loro talvolta come conservazione, talvolta invece come perdita. È in simili momenti di lutto che queste persone, inorridite dal dilapidante cangiare della vita, chiedono soccorso alla letteratura. Ma la letteratura è dea intollerante, e gelosa della vita esige da loro il sacrificio di ciò che più le ricorda la rivale: va così che quelle persone debbano rinunciare a ciò che più premeva loro, riprodurre la continuità della vita fra il suo accendersi nella nascita e il suo spegnersi nella morte. Può allora capitare che, sconsolate dall'indicibilità di questa pienezza, e angustiate dall'impegno di dover sezionare la vita come macellai, si aggrappino come a una zattera a quei lembi di passato che la vita abbia generosamente già delimitato per loro.<sup>177</sup>

### 3.2 LA NARRAZIONE DEL SÉ TRA AUTOBIOGRAFIA E AUTOFICTION

La combinazione di più forme d'arte e l'assunzione di altre modalità di rappresentazione come scelte stilistiche adottate per le proprie opere autobiografiche avvicinano Mari a un genere nuovo nel panorama letterario, ossia l'*autofiction*. Come definizione si può assumere qui quella di Lorenzo Marchese, che insiste in particolar modo sull'ambivalenza di quanto è vero e quanto è falso.<sup>178</sup> L'*autofiction*, dunque, è un:

---

<sup>176</sup> Ivi, 105.

<sup>177</sup> MARI 1995, 5.

<sup>178</sup> COGLITORE 2019, 2.

Componimento in prosa di varia lunghezza in cui un autore scrive quella che in apparenza è la propria autobiografia, ma nel contempo fa capire attraverso strategie paratestuali e testuali che la materia della storia che si racconta è da interpretarsi come falsa, cioè non corrispondente alla realtà dei fatti avvenuti e non credibile come resoconto testimoniale.<sup>179</sup>

La storia dell'*autofiction* può essere fatta partire nel 1975, con la pubblicazione di *Roland Barthes par Roland Barthes*, un volume che in apparenza sembra svolgere le funzioni di un diario, ma non di accadimenti, quanto più di idee. Due anni dopo, nel 1977, compare sul mercato il primo caso dichiarato di genere autofinzionale, ossia *Fils* di Serge Doubrovski.<sup>180</sup> Queste opere mettono in risalto l'esigenza di trovare nuove forme di narrazione del sé, in un'epoca come quella moderna dove vengono meno le caratteristiche unitarie dell'individuo. Lo scrittore, così come l'intellettuale, fatica a pensarsi come un soggetto intero, soprattutto a partire dalla crisi del Novecento, con la scoperta della psicanalisi e la crisi dell'io. Per questo le forme classiche dell'autobiografia vengono a mano a mano abbandonate, proprio per la loro inadeguatezza nella rappresentazione dell'individuo. Ne *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune, specifica come in un romanzo autobiografico debba esserci una coincidenza identitaria tra l'autore, il narratore e il personaggio.<sup>181</sup> È a partire da questa coincidenza che si può iniziare a parlare delle caratteristiche dell'*autofiction*, in quanto si tratta di un genere che tende continuamente a mettere in dubbio tale concetto, facendo vacillare il lettore su quanto sia vero e su quanto sia falso. La si può intendere come «una narrazione in cui, come in un'autobiografia, autore, narratore, protagonista coincidono; ma in cui, come in un romanzo, il protagonista compie atti che l'autore non ha mai compiuto, e ai fatti riconosciuti come empiricamente accaduti si mescolano eventi riconoscibili come non accaduti».<sup>182</sup> Non bisogna, dunque, cercare prove della veridicità di quanto detto dall'autore riguardo la propria vita, in quanto «molto più efficace sarebbe invece comprenderne la portata meta-letteraria che mette in crisi la narrazione dell'io e la configurazione stessa del soggetto».<sup>183</sup>

Un'altra caratteristica fondamentale dell'*autofiction*, infatti, è la notevole componente di meta-letterarietà presente al suo interno, che ha un'alta funzione di critica sociale ma anche

---

<sup>179</sup> MARCHESE 2014, 10.

<sup>180</sup> COGLITORE 2019, 2.

<sup>181</sup> LEJEUNE 1975, 13.

<sup>182</sup> DONNARUMMA 2011, 32.

<sup>183</sup> COGLITORE 2019, 5.

letteraria, nei confronti cioè di sé stessa e dell'ossessione che ciascun individuo ha per la propria unicità.<sup>184</sup> Vi è sempre, dunque, un'indagine intrinseca, più o meno marcata, sulla forma narrativa che si sta utilizzando. Quest'indagine viene poi molto spesso estesa ad altri aspetti dell'opera, come ad esempio alle strategie autofinzionali che vengono messe in atto nella scrittura.

*Leggenda privata* è sicuramente uno degli esempi più interessanti di autofiction degli ultimi anni, sia per il percorso di sperimentazione che l'io compie, sia per i limiti e le possibilità che sembra evidenziare al suo interno. Fin dal principio, Mari sembra voler mettere in chiaro le ragioni che l'hanno spinto a scrivere tale opera. Si tratta, secondo Roberta Coglitore, di «una strategia comune dell'autobiografia moderna»,<sup>185</sup> che «da Rousseau in poi, vuole che sul paratesto si concentri l'attenzione del lettore per intendere le ragioni dell'opera e il regime di verità del discorso autobiografico».<sup>186</sup> Michele Mari è costretto a scrivere *Leggenda privata* in quanto a chiederglielo, sotto forma di minaccia, sono i componenti di due Accademie, ossia esseri mostruosi e strane entità. In particolar modo le due Accademie sono quella di Sotto e quella di Sopra, e sembrano richiamare due luoghi della vita dell'autore, la prima Nasca e la casa dei nonni, la seconda Milano, la città d'origine.<sup>187</sup> Sembra che in ciascuno dei posti in cui l'autore è cresciuto, abbia conosciuto dei mostri e che tali mostri, in un periodo della sua vita, abbiano deciso di forzarlo, con modalità e toni diversi, a scrivere un'autobiografia:

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 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

---

<sup>184</sup> Cfr. incipit SITI, 2006.

<sup>185</sup> COGLITORE 2019, 5.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> Anche in *Asterusber. Autobiografia per fetici* (2015), nella presentazione delle fotografie, c'è una divisione fra la casa di Nasca, considerata la casa dell'infanzia, e quella di Milano. L'altra casa a cui l'autore è legato, ossia quella di Roma, non compare nell'opera, né tantomeno in altri luoghi, non essendo legata agli anni dell'infanzia e dell'adolescenza.

qualcosa dev'essere trapelato: Quello che Gorgoglia ha infatti precisato che la mia autobiografia dovrà essere diversa da quella che eventualmente sto già preparando.<sup>188</sup>

La richiesta più importante a cui sottostare è quella di raccontare nient'altro che la verità sulla propria vita. La scelta di utilizzare dei mostri, talvolta chiamati ultracorpi o entità aliene, come cornice narrativa, deriva sia dalla volontà di affidarsi a una strategia autofinzionale pensata e ricercata, sia dal bisogno di preparare il lettore con demoni fittizi ai veri e propri fantasmi che dominano la sua vita fin dall'infanzia.<sup>189</sup>

Le reazioni di Mari a queste richieste sono svariate. Innanzitutto emerge la paura, costante e vivida nei loro confronti, poi l'esigenza di obbedire che si mescola al desiderio di ingannarli, nonostante emerga il sospetto più o meno velato che non sia possibile un inganno a loro spese. C'è, però, anche la volontà di scrivere qualcosa non solo che lo rispecchi, ma che si avvicini anche al suo modo di intendere la vita. Ottiene dunque la possibilità di parlare di sé tramite l'utilizzo del genere gotico, che da sempre è una cifra distintiva delle sue opere:

Poi sono tornati sulla loro richiesta, che ho finto di accettare promettendo di consegnare la mia autobiografia entro un mese. «Sai cosa succede se non rispetti il termine?» ha chiesto Quello che Ansima, poi senza lasciarmi il tempo di rispondere ha aggiunto: «Non è una domanda retorica: tu non lo sai perché non lo puoi immaginare», e se lo ha detto sarà così. Però una cosa sono riuscito a ottenerla, spiegando che se l'autobiografia sarà un romanzo (come essi si aspettano), e che se il romanzo sarà un romanzo dell'orrore (come fin dall'inizio è parso scontato a entrambe le parti), con orrore si intenderà qualcosa che ha a che fare molto da vicino con l'angoscia e anzi con la semplice tristezza, e dunque questo si aspettino da me, un romanzo triste/angosciato e dunque caratterizzato da una certa quota di divertimento e di virtuosismo. Hanno annuito, e per un attimo mi è parso che anche la creatura velata annuisse.<sup>190</sup>

L'autore, dunque, sembra accettare quanto gli viene richiesto, nonostante il pensiero di scrivere un'autobiografia, seppure alle sue condizioni, lo spaventi moltissimo. La paura più profonda ha a che fare con la possibilità di perdere sé stesso, rivelando quei «nodo-grumi

---

<sup>188</sup> MARI 2017, 3.

<sup>189</sup> COGLITORE 2020, 109.

<sup>190</sup> MARI 2017, 19.

irrisolti»<sup>191</sup> che caratterizzano la sua vita e che vuole a tutti i costi lasciare come tali («Nacqui. Ci sono dei grumo-nodi irrisolti, nella mia vita, che voglio lasciare irrisolti: ne avrò ben diritto, perdiò!»<sup>192</sup>). È per questa ragione che Mari compie delle scelte stilistiche finalizzate a mettere in crisi la riuscita stessa della propria opera. Ad esempio, la decisione di raccontare del proprio passato senza un ordine cronologico o una qualche parvenza di struttura lineare, bensì tramite la giustapposizione di ricordi collegabili fra loro tramite associazioni libere. Ciò fa in modo che, talvolta, si possa riscontrare un legame tematico tra due episodi narrati a poche righe l'uno dall'altro ma collocati nel tempo a distanza di anni, e che spesso compaiano passaggi che sono vere e proprie trascrizioni di pensieri intrusivi e ossessivi, che non servono a dare maggiori dettagli su fatti e avvenimenti, quanto più a coinvolgere il lettore in un vortice di domande senza risposta. Ad emergere è la paura di essere scoperto nella propria verità o, come dice l'autore stesso, di essere “veduto” nella propria vulnerabile nudità. Tale preoccupazione lo accompagna sin da quando è bambino, non solo nel momento in cui si trova a dover scrivere di sé. È, infatti, terrorizzato dai mostri che abitano le sue due case e che lo seguono la notte quando si alza per andare in bagno o lo tormentano nei sogni, oppure quando decide di scendere di sua spontanea volontà in cantina, perché il fascino di essere visto e scoperto talvolta supera la paura stessa. Ma lo è anche durante il giorno, sotto la luce del sole, quando, ad esempio, racconta di Ovidio, il bidello della scuola, la cui presenza lo terrorizza al punto da ipotizzare che si tratti di un ultracorpo, di qualcuno che senza dubbio è in contatto con i mostri della Cantina. Per questo durante la ricreazione cerca di evitare a tutti i costi il suo sguardo, come se questo potesse penetrarlo e coglierlo nella flagranza dei suoi segreti più profondi:

Ovidio, dunque, era il bidello più anziano della scuola: alto e ingobbito, con un naso eminente, disponeva a embrice su un tavolino le focaccine avvolte nella carta oleata (lire cinquanta cadauna): messo di traverso sulla soglia del suo bugigattolo, il tavolino era spalto o bastione che lo separava dagli assalitori, adolescentuli che alla campanella della ricreazione ci assiepavamo all'acquisto. Per quanto l'embricatura si infittisse fino a sfiorare il collasso, ovvero la compiuta verticalizzazione di ogni focaccia individua, mai la cibaria sufficeva al bisogno, sicché il concorso delle genti era convulso e violento: andava così che di quel cibo raramente io partecipassi. Ma quando accadeva, quando fra gli scappellotti e le spinte mi veniva fatto di raggiunger lo spalto, oh allora

---

<sup>191</sup> *Ivi*, 11.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

maravigliosissima cosa era la sospensione del tumulto, anzi del cosmo: ch  fissati come in un bassorilievo neoclassico solo lui ed io eravamo, in assoluta posa e silenzio, lui che mi porgeva il translucido involto come Iddio porge il dito ad Adamo, e con una tale consapevolezza nello sguardo, una tale allusivit  che io ne ero totalmente investito e diventavo parte della sua visione, che era poi, troppo ben lo capivo, era previsione accorata, costernata, al tutto disapprovante, «Ti veggo e ti piango» diceva quello sguardo, lo sguardo di Ovidio, il bidello, l'antico officiante delle merendine che a me solo, fra tutti, a me solo rivelava un barbaglio della sua facolt  di veggente: onde poi, incassatomi nelle spalle per sgusciare all'indietro attraverso la calca, mi allontanavo in preda alla vergogna di essere stato nudo davanti a lui, nudo nella flagranza dei miei nomi segreti, nudo nella verminosa tenerezza di chi gi  secerneva lo stame bavoso di che intessere le infrangibili maglie delle proprie corazze future. Veduto da Ovidio, saputo da Ovidio.<sup>193</sup>

Per tentare, dunque, di ovviare a tale intrinseca angoscia, Mari cerca di non rivelarsi totalmente, nella sua autobiografia, a rischio di, come gi  detto, autosabotarne la riuscita, in un astuto gioco letterario che si crea fra lui e il lettore. Per farlo si serve di episodi della propria vita che appaiono come secondari, slegati fra loro, poco importanti, e che vengono narrati come se fossero stati decisivi nella sua esistenza. Il racconto del bidello Ovidio   un esempio pregnante, ma non   il solo. Moltissimo spazio  , infatti, lasciato alla storia dei propri genitori, di come si sono conosciuti e di com'erano prima che l'autore nascesse, e del rapporto che hanno costruito durante gli anni. Oltre ai genitori, Mari racconta anche dei nonni, materni e paterni, tanto che gli Accademici sembrano rimproverarlo di trovare volutamente degli argomenti per non parlare di s  («Da li mi ha fatto sapere che l'Accademia   ancora scontenta: secondo loro parlare dei miei genitori   un modo per non parlare di me. Molto orrore, ha riconosciuto, ma troppa famiglia!»<sup>194</sup>).

Sembra crearsi una sorta di «contraddittorio sulla teoria dell'autobiografia»,<sup>195</sup> in quanto da un lato   inconfutabilmente l'autore a decidere di scrivere tale testo, dall'altro mette in scena quelle che sembrano delle forme di resistenza per impedire un proprio svelamento. Citando nuovamente Roberta Coglitore:

---

<sup>193</sup> MARI 2017, 5-6.

<sup>194</sup> MARI 2017, 60.

<sup>195</sup> COGLITORE 2019, 6.

Sembra dunque che l'obiettivo proprio dell'autobiografia, la possibilità cioè di raccontarsi con la massima autenticità possibile, sia destinato a fallire, e venga continuamente disatteso dall'autore stesso, combinando la rivelazione con il terrore o la confessione con l'annullamento del soggetto. La questione cruciale risiede nella negoziazione delle quote del proprio sé da consegnare al lettore: quel tanto che basta per soddisfare le richieste voyeuristiche del pubblico, ma non troppo per non essere completamente estromessi dal proprio sé. I pericoli che Mari riconosce in questa operazione sono descritti in maniera molto fantasiosa, ma rappresentano paure reali e pericoli veri: «mi succhieranno medulla e cervello», «mi conosceranno tutto e impazzirò», o «mi ricongiungerò all'angoscia che mi precede».<sup>196</sup>

Il lettore, dunque, non può sapere quanto di vero ci sia in ciò che sta leggendo, e, soprattutto, quanto il non detto superi quello che viene raccontato. Semplicemente può farsi un'idea dalle stesse parole di Mari:

Oh Accademici, nacqui d'inverno: non vi sembra che mi stia sforzando seriamente? C'è il romanzo, c'è la mia vita. Non c'è Milano, d'accordo, non c'è Roma, non c'è Varazze, non c'è Città della Pieve: non ci sono i miei compagni di classe, i miei professori; non ci sono le donne effettive, non ci sono i miei figli; non il mio cane, non i campi di calcio, non il poker, gli scacchi; non c'è nemmeno il cinema, non c'è! Anche la mia collezione di targhe manca all'appello, le mie biblioteche, i disegni, ho giusto accennato alle Mercury e ai soldatini ma è davvero poca cosa, poca cosa. In compenso, avete la casa in cui si è reificata la mia infanzia, l'adolescenza, il sesso mancato e dunque il sesso più vero, la lettura e la scrittura, la misantropia e la nevrosi, l'arresto del tempo, il ripiegamento: la solitudine. Ed i fantasmi. E voi, dentro questa casa, voi che adesso mi tormentate ma che ci state bene, qui.<sup>197</sup>

### 3.3 MOSTRI E FANTASMI: I RUOLI E GLI ASPETTI

Indagato il genere di riferimento di *Leggenda privata* e alcune strategie autofinzionali messe in atto dall'autore, si tenterà ora di analizzare l'opera, affrontandola tramite alcune tematiche che sembrano svilupparsi e riprendersi in diversi momenti e passaggi.

---

<sup>196</sup> Ivi, 8.

<sup>197</sup> MARI 2017, 31-32.

Il primo tema che si intende analizzare è già stato ampiamente sviscerato nei capitoli precedenti, e, tale è la sua importanza per l'autore milanese da tornare nuovamente come elemento preponderante. Si tratta dell'elemento mostruoso, rintracciabile fin dalla cornice horror-gotica della narrazione. Basti, infatti, pensare che sono delle creature mostruose coloro che costringono Mari a scrivere l'opera. Come già detto si dividono in due categorie, ciascuna delle quali risiede in un luogo caro all'autore. I mostri dell'Accademia di Sotto sono i mostri della Cantina, lo stesso posto dove scendeva *Michelino* di Verderame con il cuore in gola, mentre cercava di ricostruire i pezzi della storia di Felice, e sapeva che ad attenderlo, lì sotto, c'erano quegli individui fin troppo familiari. L'Accademia di Sotto è composta da varie entità, che ritornano più volte, come ad esempio la Sagoma, di cui l'autore parla in questo modo:

Lo so che quando mi volto dall'altra parte scende dal suo letto e mi viene a scrutare da vicino, curva su di me come una balia; con un po' di immaginazione potrei sentirne il fiato, invece il suo sguardo non ho bisogno di immaginarmelo perché mi trapassa la nuca, come un dito gelido che frughi in una di quelle asole naturali che si aprono nelle fette di fegato, soprattutto in quelle violacee. [...] E nessuno mi toglie dalla testa che, io bambino, fosse sempre la Sagoma a rubarmi la pipì, quando andavo in bagno al buio e facendola non sentivo il solito «drrrrr» che fa il getto, ma uno strano fruscio.<sup>198</sup>

Oltre a lei, un'altra figura che ritorna spesso è la Vecchia, colpevole degli stessi incubi generati dalla Sagoma:

A volte però, per terrorizzarmi meglio, mi dicevo che a intercettare la mia pipì era la Vecchia, che ci stendeva sotto i capelli convinta si rafforzassero; e una notte sognai addirittura che la Vecchia ci metteva sotto gli occhi spalancati, per fare scorta del liquido indispensabile a simulare le lacrime, necessarie a loro volta per ingannare le anime credule.<sup>199</sup>

Oltre a loro vi sono diverse entità, tra cui Quella dalle orbite vuote, che riaffiorano dai ricordi dell'infanzia, e principalmente dalla casa delle vacanze dei nonni, a Nasca. Sono,

---

<sup>198</sup> Ivi, 8-9.

<sup>199</sup> Ivi, 9.

probabilmente, gli stessi demoni di Michelino, che qui trovano però uno spazio più esteso, e per la prima volta hanno un nome e assumono delle connotazioni più precise.

L'altra Accademia è quella di Sopra, composta da quelli che sono i fantasmi legati alla città d'adozione dell'autore, Milano, ossia, tra gli altri, Quello che gorgoglia, Quello che ansima e Quello che biascica. Sono loro a chiedere l'autobiografia del protagonista con più insistenza, e sembrano rappresentare la cerchia dei critici dell'autore:

Quello che Gorgoglia mi ha subito disilluso: non il timbro o il tenore a loro interessa, quanto già è dato in embrione o appunto in prolessi, ma la mia vita in extenso, istoriata, con la responsabilità di chi in calce, ex post, conferma e sigilla. Credo non ne possano più di avere a che fare con un soggetto, quale magistralmente son stato e permango, e che mi pretendano ora come oggetto: ma pur sempre in forma verbale, perché sono marci di decadenza, i miei Accademici, raffinatissimi e marci.<sup>200</sup>

L'aspetto più interessante è il fatto che i mostri acquisiscano con il passare delle pagine una consistenza sempre più reale. Che i personaggi di Mari siano attratti da queste creature ultraterrene è cosa risaputa, ma in questo caso si assiste all'ineluttabile scena di un uomo adulto che dialoga con entità soprannaturali, costringendo il lettore ad abbandonare ogni scetticismo e ad affidarsi al patto di finzione.

A tal proposito, Bernardo De Luca parla della tensione che si instaura fra i due poli della narrazione, ossia il documento biografico e gli elementi soprannaturali:

Lungo il prosieguo del romanzo, la linea sarà mobile e il sospetto che alcuni personaggi della narrazione autobiografica siano davvero mostruosi si fa più acuto in alcuni frangenti; ma resta un sospetto, e gli eventi soprannaturali veri e propri saranno perlopiù collocati nella cornice e nel presente. Quando cornice e narrazione entrano in contatto destabilizzando questa divisione, vedremo che ci troviamo di fronte a momenti apicali.<sup>201</sup>

Secondo De Luca, Michele Mari, tra le strategie utilizzate, sceglie di dare maggiore rilevanza a quella dello straniamento, grazie alla quale è possibile per il lettore accettare la presenza dei mostri e del soprannaturale:

---

<sup>200</sup> Ivi, 6.

<sup>201</sup> DE LUCA 2023, 168.

Nel caso di *Leggenda privata*, potremmo dire che a monte vi è un procedimento straniante che permette al narratore di tornare sulla propria biografia da un'altra prospettiva, quella mostruosa: l'innesto stesso della narrazione ci viene presentato come debito verso i mostri, anche quando il soggetto ingaggia un confronto agonico con le Accademie. La cornice diventa allora il dispositivo cardinale che permette una narrazione *sub specie monstrorum*, e l'istituzione familiare viene messa radicalmente in discussione.<sup>202</sup>

Seguendo questo ragionamento, la cornice diventa un dispositivo straniante. Con essa è compresa anche la casa di Nasca, sede ufficiale delle creature soprannaturali.

I mostri dell'Accademia di sotto, infatti, compaiono già in altre opere, sono i mostri che infestano le paure infantili e adolescenziali, che però non svaniscono con l'età, anzi crescono e sembrano confermare la propria esistenza, mentre, allo stesso tempo, vengono affiancati da nuovi, diversi per molti aspetti ma simili nella sostanza. Questi mostri tormentano l'autore affinché scriva la sua autobiografia, ma ciò che traspare dalle pagine del romanzo è che la loro è una presenza costante, sia nella dimensione onirica, quanto in quella del giorno. Il protagonista-narratore si sente chiamato da loro, li teme e li accetta come fossero vincoli reali. Particolarmente interessante è un passaggio in cui l'autore racconta che una sera, all'imbrunire, è stato convocato alla "Grande Canfora", ossia un foro all'interno di un albero, dove già da ragazzino aveva paura a infilare la testa. Per alcune vicissitudini fu costretto a farlo da ragazzo, per recuperare una freccetta perduta, senza riscontrare alcuna presenza. È, invece, costretto a farlo ora, perché convocato dai suoi aguzzini:

Oggi all'imbrunire mi sono sentito chiamato alla Grande Canfora. Non c'è stato alcun suono, ma ho sentito. Si apre, nel tronco di quell'albero enorme, un buco di quasi 25 cm di diametro, quel che basta a ficcarci dentro la testa. Da piccolo non osavo, convinto che vi allignassero serpi e pipistrelli; da ragazzo osai una volta, quando giocando a freccette me ne finì dentro una, oltretutto la più bella: così, munito di pila, sporsi dentro il viso al recupero, riscontrando là dentro solo una soffice coltre di foglie marce e di aghi di pino. Ma adesso mi avevano chiamato, e non ci voleva molto a

---

<sup>202</sup> Ivi, 169.

immaginare che mi volevano con la testa nel buco, e per intero. Così per dare a vedere che non avevo paura mi sono avvicinato risolutamente e ci ho infilato la testa.<sup>203</sup>

Sembra quasi che il Mari adulto ripercorra gli stessi luoghi del Mari bambino e ragazzo, ma che ancora adesso debba dimostrare ai suoi mostri che non ha paura di infilare la testa nella Grande Canfora, come se i mostri, che abitano la sua testa quanto i luoghi fisici, non lo conoscessero da anni e non potessero percepire ogni sua emozione reale.

Il ruolo della casa, quindi, diviene fondamentale, poiché «diventa l'elemento mediatore tra i tempi: passato e presente possono sovrapporsi grazie allo spazio specifico della casa; il protagonista e i mostri possono interagire perché abitanti della casa stessa. La dimora, dunque, diventa macchina narrativa che permette la reversibilità del tempo».<sup>204</sup>

In questo modo, l'infanzia non solo non è l'unico periodo in cui la presenza di entità soprannaturali si manifesta, ma il narratore, una volta cresciuto, tende a guardarsi indietro di continuo e a riconoscere l'elemento mostruoso in molti episodi della propria vita. Ad esempio quando racconta del bidello Ovidio e di come con lo sguardo sia capace di frugare all'interno della sua anima per “vederlo” e “saperlo”, esattamente come fanno i mostri nella sua testa. Questo collega Ovidio a una creatura mostruosa, o, se non altro, a qualcuno che in qualche modo deve avere dei contatti con l'Accademia di sotto.

Non è, tuttavia, l'unica figura che a una revisione tarda della propria vita viene associata a qualcosa di soprannaturale. Avviene, per esempio, anche ad Angelina, una donna coetanea dell'autore ma allo stesso tempo molto più vecchia, per aspetto e modi di fare. Viene descritta con tutte le caratteristiche tipiche che si possono trovare in un mostro, dai tratti fisici alterati ai comportamenti sospetti («Cresciuta zitella, è straordinariamente invecchiata, come se a ogni mio anno ne corrispondessero due dei suoi: in effetti al presente sembra una mummia, la pelle disseccata e rugosa come una lastra di rame lavorata al bulino»<sup>205</sup>). Spontaneo è il parallelismo con Felice di *Verderame*, in quanto si tratta di due figure volutamente associate a delle entità ripugnanti, tuttavia, mentre Felice viene accostato a un mostro dalla logica irrazionale di un bambino, Angelina sembra subire le stesse sorti, decise, però, da una voce adulta. Così descritta, sembra essere per l'autore la figura ideale per venire contattata dai mostri che lo seguono da quando è nato e che tessono la trama della sua vita, per diventare così la lettrice designata dell'autobiografia che sta scrivendo:

---

<sup>203</sup> MARI 2017, 44.

<sup>204</sup> DE LUCA 2023, 171.

<sup>205</sup> MARI 2017, 83.

Per esclusione, la lettrice poteva essere lei: individuata e scelta dai Ciechi, che probabilmente l'avevano già contattata. Anzi non escludo che in mia assenza, d'inverno, l'abbiano fatta scendere in Cantina. Decrepita ultracentenaria: ma mia coetanea. Senza studi, ma consapevole di chissà quali misteri: e forse invecchiata così precocemente proprio a causa delle sue conoscenze [...]La stessa Angelina, non poteva-può essere un ultracorpo? Non aveva famiglia, non lavorava, non aveva né orto né bestie eppure non faceva mai la spesa, invecchiava in modo prodigioso (eppure campava gagliarda), gli elementi ci sono... Anche il suo nome doveva essere una finta, al pari della sua devozione bigotta...<sup>206</sup>

Allo stesso modo, altre figure subiscono la medesima rilettura, come un compagno di classe chiamato Osvaldo, soprannominato Oswald: «Mi sembra evidente che Oswald fosse un ultracorpo: guardate la foto che lo coglie nell'attimo preciso in cui è ucciso da Ruby, guardategli l'espressione e ditemi se non ho ragione».<sup>207</sup>

Tali figure vengono identificate come ultracorpi, o come individui che in un modo o nell'altro sono stati assoldati dalle Accademie dei mostri con il compito, non ben specificato, di seguire l'autore in modo da non lasciarlo mai senza i propri fantasmi. È l'autore stesso a dare una plausibile spiegazione di tale frangente, a spiegare con lucidità il motivo per il quale sembra essere stato scelto, ossia per le sue caratteristiche intrinseche, per la sua anima particolarmente affine nel vedere e nell'essere visto: «Ero perfetto per Loro: bambino già vecchio, giovanotto infantile, persona irrisolta e divisa, il varco che offrivo alla presa!».<sup>208</sup> E, con il passare del tempo, ai mostri della Cantina se ne sono aggiunti di nuovi, che l'hanno seguito a Milano e in ogni spazio da lui abitato.

Sembra, quindi, che ci sia una sorta di coesistenza fra i mostri dell'infanzia e quelli che sono arrivati dopo («Peraltro credo che in questa casa i mostri moderni convivano con quelli antichi, ignorandosi vicendevolmente»<sup>209</sup>), ma che il narratore-protagonista- autore prediliga quelli arrivati per primi, l'Accademia di Sotto, le entità della Cantina:

Voi di Sotto siete molto superiori a Quelli di Sopra: lo sapete voi e lo so io. Qui sotto sono sempre venuto nudo, quindi non ho mai potuto mentire: quello che ho scritto su

---

<sup>206</sup> Ivi, 83-84.

<sup>207</sup> Ivi, 90.

<sup>208</sup> Ivi, 151.

<sup>209</sup> Ivi, 118.

in biblioteca non aggiungerà niente, anzi. Lasciate che lo dia a Quelli di Sopra e tenetevi la parte più vera di me, oppure uccidetemi subito.<sup>210</sup>

Tali parole confermano alcune delle tesi già ipotizzate nei capitoli precedenti, come ad esempio la centralità dell'infanzia e la presenza consolidata dei mostri nella vita dell'autore. Si tratta di creature che Mari non riesce a guardare senza un velo di tenerezza, perché in fondo, come lui stesso ammette, lo conoscono meglio di tutti, addirittura molto meglio rispetto alle nuove creature, quelle che sono nate con la fase della maturità. E, d'altronde, a prescindere dalla tenerezza, emerge nuovamente il brivido che mischia terrore e fascinazione e che, come per Michelino, rende la vita degna di essere vissuta:

Come quando, pusillo, scivolavo fuori dal letto e dal pigiama per scendere ignudo nella cantina buia reggendo una candela, «Eccomi» sussurravo rivolgendomi a imprecisate Entità, e anche se non succedeva nulla di terribile era come se succedesse. Se però pensate si trattasse di puro terrore vi sbagliate, perché c'era qualcosa, in quell'effettivo terrore, che lo inquinava, ed era la consapevolezza del senso della cosa, sentirmi premorto per sentirmi vivo, il che, converrete, bastava a ridurre quelle Entità a dimension di strumento (sicché a compensare, ignudo là sotto, spegnevo la fiammella ed emettevo a mezza voce gli immondi suoni del mio essere risucchiato e spolpato, donde un accrescimento dell'orrore e della sua vitalità, e un pizzico di compiacimento di troppo perché si desse purezza).<sup>211</sup>

Non è un caso che l'autobiografia dell'autore, commissionatagli dagli esponenti delle Accademie, si nutra di episodi che molto spesso sfociano in confessioni angoscianti, le quali sembrano richiamare i libri fantastici e dell'orrore che fin da piccolo componevano le letture dell'autore. La realtà, dunque, si mescola ad elementi inverosimili in un modo talmente profondo che nella maggior parte dei casi non si riesce a distinguere ciò che è oggettivo da ciò che non lo è. Anzi, come afferma Roberta Coglitore:

La verità massima si registra appunto nella finzione, nella fantasia che si invera. E i due aspetti, vita reale e vita immaginata, non sono affatto distanti o distinguibili, non c'è alcun modo per separarli: tanto la propria vita è stata vissuta nel terrore e nella

---

<sup>210</sup> Ivi, 146.

<sup>211</sup> Ivi, 11.

paura, altrettanto la letteraturizzazione ce la restituisce piena di atmosfere gotiche e di effetti horror.<sup>212</sup>

Tra i passaggi che maggiormente riescono a esemplificare da un lato la fusione tra realtà e finzione, dall'altro l'angosciante progressione di violenza che talvolta assumono le confessioni, è possibile citare un efferato omicidio che l'autore non ricorda di aver commesso, ma che gli Accademici insistono affinché venga raccontato:

E invece adesso mi si presentava quel coltello, che poteva significare solo due cose: o che lo avevo fatto. E non me ne ricordavo più (rimosso il ricordo come la lama nel tronco), o... o che dovevo farlo adesso. Ecco cosa succede a cincischiare con gli Accademici, non produci la vita-romanzo che si aspettano allora intervengono direttamente, te ne scrivono un po' loro, di biografia, e ora la loro scrittura prevedeva il compimento di un atto mancato...lei non l'avevo avuta; il Pigi, non lo avevo ucciso, ma si poteva ancora rimediare...<sup>213</sup>

Si noti come con il progredire delle pagine, l'ossessione di aver ucciso il Pigi aumenti sempre di più, intrecciando così la verità storica e l'insieme di incubi, ossessioni e fantasie promosse dai fantasmi della mente: «Più passano i giorni, più ho la sensazione di averlo ucciso davvero il Pigi».<sup>214</sup>

I mostri, dunque, utilizzano la casa per sollecitare di continuo il protagonista della narrazione.<sup>215</sup> La dimora, d'altronde, assume, all'interno dell'opera di Mari una sorta di parallelismo con l'inconscio dell'autore. Non è un caso, infatti, che i mostri dell'infanzia, quelli maggiormente perturbanti, appartengano all'Accademia di Sotto, come se rappresentassero un lato nascosto della personalità del protagonista. Non è l'unico testo dove si evidenzia tale elemento: era già chiaro quando si leggeva di Michelino che scendeva in cantina, o quando Osac faceva il suo ingresso nel cuore della notte.

Si nota, dunque, come nell'opera di Mari la psicanalisi occupa un ruolo significativo e venga associata molto spesso agli spazi dell'abitazione dei personaggi. In realtà non si tratta di un aspetto originale all'interno del panorama artistico, bensì di un espediente già utilizzato, per esempio nel mondo del cinema. Ne parla Slavoj Žižek, individuando una filosofia nella

---

<sup>212</sup> COGLITORE 2019, 11.

<sup>213</sup> MARI 2017, 46-47.

<sup>214</sup> Ivi, 80.

<sup>215</sup> DE LUCA 2023, 171.

ripartizione delle case di alcuni film. In *Psycho* di Alfred Hitchcock, ad esempio, la casa del protagonista è suddivisa in tre piani, i quali ricalcano la psicologia freudiana: il piano terra raffigura l'Io, il primo piano il Super-Io, la cantina l'Es.<sup>216</sup> All'interno dell'opera di Mari traspare chiaramente come la cantina sia strettamente connessa alla parte più nascosta dell'io, quella dominata dalle proprie paure e i propri fantasmi, in altre parole l'inconscio. Tale teoria diventa uno spunto di riflessione per quanto riguarda la narrativa dell'autore milanese e permette di affacciarsi alla sua scrittura in modo più consapevole.

### 3.4 L'AMORE E LE SUE SFACCETTATURE NELL'OPERA DI MARI

La seconda tematica che si vuole analizzare qui di seguito riveste un ruolo decisamente importante all'interno di *Leggenda privata*, e riguarda la sfera dell'amore, intesa soprattutto come pulsione, e del sesso, esplorato per lo più nelle fantasie adolescenziale, dunque, come specifica Mari, nell'atto mancato. Si tratta di un tema qui non ancora affrontato, ma che l'autore annette ai nuclei tematici di cui parla in numerose interviste e che costituiscono i *topoi* delle sue opere: «È come se parlassi sempre della mia infanzia, del doppio, del rapporto tra natura e cultura, dei genitori, del sesso, del non sesso, dell'amore, dell'atto mancato, insomma di questi quattro-cinque grumi o nuclei tematici, però ogni volta in un modo radicalmente diverso».<sup>217</sup>

In *Leggenda privata* tale tematica ruota attorno a una figura, quella di una ragazza che fa la cameriera in una trattoria di Nasca e che per tre estati (ma in realtà per molto più tempo) rappresenta per il protagonista il fulcro delle proprie fantasie. Il primo incontro avviene alla Trattoria Bergonzi, frequentata per lo più dalla gente del posto, con un menù fisso concordato il giorno prima e le solite facce a passeggiare tra i tavoli e il campo da bocce all'esterno. L'episodio viene tratteggiato in modo quasi mitico, ricalcando la forma utilizzata in altre occasioni all'interno del testo, seguendo, d'altronde, le linee stilistiche anticipate dal titolo (*Leggenda*). Non a caso, sarà un incontro fondamentale per il protagonista, destinato a segnare per sempre non solo la sua adolescenza, ma anche molti decenni della sua vita:

---

<sup>216</sup> ŽIŽEK 2020, 219-221.

<sup>217</sup> MAZZA GALANTI 2019, 51.

Ma una volta... una volta discerno dietro le plastiche una figura diversa, più snella, più... più... io già pre-sconvolto, nell'aura, presàgo... mio nonno che ancora a bocca piena mi fa cenno di chiedere il conto, io che meccanicamente alzo la mano sinistra con l'indice verso l'alto, le bandelle che si aprono come i flutti del Mar Rosso lasciando passare una creatura di sogno: una ragazza!<sup>218</sup>

Un elemento interessante è che tale ragazza assumerà diversi nomi nel corso della storia, in quanto il protagonista non verrà mai a conoscenza, se non in un colpo di scena finale, di quello vero: «Non ne seppi mai il nome, sicché dominava le mie fantasie da anonima o polinonima. Né mi soddisfaceva ipotesi alcuna».<sup>219</sup> Inoltre, per almeno tre estati, il suo passato o qualsiasi altra informazione sulla sua vita prima di trovarsi a essere la cameriera della Trattoria Bergonzi, passa in secondo piano, in quanto non sembrano dettagli necessari per la funzione che svolge nella mente del protagonista: «Con sgomento mi accorsi di non essermi mai chiesto dove e come avesse passato la prima parte della sua vita, quei quattordici-quindici anni alla cui altezza la vidi la prima volta. Letteralmente, l'avevo fatta nascere in quel momento, in funzione del mio desiderio».<sup>220</sup>

Per il narratore, dunque, non è fondamentale che la ragazza sia sprovvista di un nome e di un passato, in quanto nasce ed esiste esclusivamente nei suoi pensieri, non viene contemplata come un individuo esterno con un carattere e una storia, ma i suoi tratti caratteriali vengono dipinti a immagine del proprio desiderio. Allo stesso tempo, tuttavia, nonostante vengano ignorate alcune caratteristiche rilevanti della persona, vi sono dei dettagli che assumono un'importanza spropositata e sembrano essere, nella mente del protagonista, addirittura più rivelatori sulla sua identità. Un esempio sono le calzature che porta ai piedi, destinate a rimanere impresse nella mente dell'autore per molto tempo dopo la prima visione:

Così la ragazza si gira per tornare in cucina, ed è allora che, non visto, posso contemplarle le gambe, non altissime, e un po' forti di polpaccio, ma erte sopra due zoccoli alti che mettevano in evidenza i talloni irrorati, rosa-acceso rispetto al biancore latteo della gamba. La gonna, poi, arrivava a mezza coscia, sicché non era propriamente una minigonna, ma lo stesso volume del sedere la sollevava quel tanto,

---

<sup>218</sup> MARI 2017, 23.

<sup>219</sup> Ivi, 25.

<sup>220</sup> Ivi, 29.

rispetto al davanti, che una minigonna sembrava. Ahi quanto quella visione mi si stampò nella mente, soggiogandola per anni e per anni!<sup>221</sup>

Dai ricordi dell'autore e dal suo modo di raccontarli, si apprende quanto il protagonista abbia vissuto gran parte della sua vita nella propria testa, alimentando le fantasie con dettagli ricercati, in compagnia da un lato dei mostri e dei fantasmi a lui cari, dall'altro di alcune figure cresciute e sviluppatasi fra i suoi pensieri. Anche a distanza di anni, infatti, nonostante nella vita reale non ci sia stato un effettivo rapporto tra il narratore e la ragazza protagonista delle sue fantasie, si ritrova nuovamente a pensare a lei, in numerose occasioni. Succede, per esempio, quando imprecisati decenni dopo scopre che la Trattoria Bergonzi è stata messa in vendita, e in un momento gli tornano in mente, più vivide che mai, le «immagini potentissime, immagini del divino»<sup>222</sup> che per anni hanno popolato le sue fantasie. Tale è il legame con quei ricordi, che Mari, ormai adulto, scrive di essersi finto un ipotetico acquirente della trattoria, solamente per organizzare una visita del luogo. Con stupore vi trova una copia di "Grand Hotel", una serie di fotoromanzi in voga all'epoca, senza alcun dubbio appartenente alla cameriera. Non vi è la minima esitazione da parte dell'autore nell'associare la rivista alla ragazza, come se fosse persuaso dall'idea di conoscerla davvero:

Un numero di «Grand Hôtel» 15 del luglio 1970! La seconda di quelle tre estati! E proprio lì, sotto ai gelati, davanti alla punta dei suoi zoccoli! Chi poteva leggere «Grand Hôtel», se non lei? Quei melensi fotoromanzi d'amore! Lei! E io... io adesso... come averne in mano i suoi sogni, il cristallo del suo desiderio... quello che la emozionava, quello che si raccontava nel suo letticciuolo, prima di addormentarsi... L'immobiliarista doveva guardarmi con stupore, mentre reggevo quella reliquia imprimendole il tremore delle mie mani, me ne congedai con fastidio, corsi qui in biblioteca con l'animo dell'umanista che abbia trovato un codice leggendario, un poemetto di Ovidio che si dava perduto, un trattato di Quintiliano...<sup>223</sup>

Da un lato, dunque, il legame potente e inscindibile con il proprio passato, dall'altro il dovere, avvertito con fastidio, di tornare al presente ed essere un uomo maturo ed

---

<sup>221</sup> Ivi, 23-24.

<sup>222</sup> Ivi, 25.

<sup>223</sup> Ivi, 42-43.

equilibrato. Un professore del suo calibro lo si può immaginare nella propria biblioteca, alle prese con Ovidio o Quintiliano, non di certo davanti a un fotoromanzo, emozionato come un bambino. A dire la verità, la distanza fra il Mari adulto e quello adolescente non è l'unica che viene percepita e raccontata. Nel rapporto immaginario fra il protagonista e la ragazza, infatti, si coglie fin da subito una differenza abissale, dovuta alla ferma convinzione che lei appartenesse a un «ceto medio-basso e lacustre»,<sup>224</sup> la cui diversità maggiore si misurava sul livello di studio dei due. Il protagonista, infatti, si racconta, qui come in altre opere, appesantito dai suoi studi e dalla sua malinconia crescente, mentre nel viso della ragazza sembra ritrovare «l'impressione di uno spirito ottuso, forse per l'acquosa inespressività degli occhi, che però, essendo bovini e lutulenti, riuscivano anche interessanti, chi li contemplasse come pura forma e non come segnacolo del pensiero».<sup>225</sup> Eppure questa differenza sembra alimentare maggiormente le sue fantasie, in quanto colpevoli di portarlo, secondo un ragionamento contorto, a un abbassamento di spirito:

Insomma la situazione era questa: io ero principe della nostra-mia biblioteca e depositario di un crescente sapere; malconco nella vita, rifulgevo nell'aristocrazia dello spirito; innamorarmi, mi innamoravo solo di angelette incorporee, cui pensavo sotto la specie esclusiva dell'occhio e del sorriso, stilnovista ortodosso; dunque lì, in vacanza, accidentalmente esposto alle lusinghe del mondo terreno, potevo ben concedermi di scivolare verso il basso, nella concupiscenza di quanto aveva valore in quanto corpo, mero e spensieratissimo corpo: il che già, a prescindere dal censo e dal livello di istruzione, a prescindere dalla miopia e dall'ottusità, conferiva a quella creatura lo stigma dell'inferiorità: cui io mi prosternavo con la voluttà di chi si umilia, tanto più eccitandosi quanto più si umilia.<sup>226</sup>

Una delle fantasie più ricorrenti per il protagonista è quella di darle ripetizioni, in modo da colmare il divario che nella sua testa esiste fra i due. In quel caso gli equilibri sarebbero stati alterati, così come i rapporti di forza. È interessante notare come la parentesi letteraria, caratteristica importante nella vita dell'autore, entri all'interno della sfera sentimentale e serva, tra le altre cose, a sottolineare il divario fra i due: «Non per esser spocchioso, ma insomma, è evidente che se il suo mondo era quello la nostra distanza era più che flagrante,

---

<sup>224</sup> Ivi, 25.

<sup>225</sup> Ivi, 24.

<sup>226</sup> Ivi, 24-25.

io se proprio volevo vedere qualche figura lasciavo Plutarco e scorrevo le tavole dell'Encyclopédie, quindi bene, io in alto lei in basso».<sup>227</sup>

Si tratta, come già detto, di un tema meno ricorrente all'interno dell'opera di Mari. Nei romanzi già affrontati, per esempio, vi sono solamente alcuni tratti riconducibili alla sfera affettiva, senza che questa domini la narrazione o si imponga nella trama principale.<sup>228</sup> Vi sono, tuttavia, delle eccezioni. All'interno di *Euridice aveva un cane*, nel racconto *Cicoria matta*, il protagonista è Giovannino, un ragazzino imbranato ossessionato dall'idea di scoprire l'anatomia femminile, come se quell'azione consacrasse un suo avanzamento di grado all'interno della società. Convinto che l'assenza di tale visione lo costringesse all'ignoranza e all'esposizione al giudizio altrui, decide, dunque, di ingannare quella che nel racconto viene identificata come la scema del paese, la quale, golosa di cicoria matta, si presta al desiderio di Giovannino, in cambio di una cesta d'erba. Tale visione viene descritta come qualcosa di allucinatorio e trasfigurante: «E ad affissare meglio lo sguardo si potevano discernere anche delle scariche elettriche azzurrine, a mo' di piccoli fulmini che correvano da un capo all'altro di quella cavità».<sup>229</sup>

*Cicoria matta* non è l'unico scritto in cui alla tematica affettiva e sentimentale viene dato un adeguato spazio, né tantomeno l'unico passaggio in cui si possono notare, relativamente a ciò, termini e modalità a prima vista esasperate e di sicuro poco equilibrate. Nel 1999, infatti, Michele Mari pubblica *Rondini sul filo*, un lungo monologo dove viene ripercorso il passato sentimentale di una persona, che non è il protagonista, bensì la sua attuale ragazza. Si tratta di una sorta di soliloquio con degli aspetti ai limiti del delirante, dove la sfera intimistica e sentimentale assume dei connotati già riscontrati nella scrittura di Mari, la quale spesso si inerpica su sentieri tenebrosi ricchi di apparizioni, incubi e fantasmi. Il contesto è quello di una relazione dove il protagonista, che sembra ipoteticamente coincidere con l'autore, non riesce a vivere il presente senza fare i conti con il passato. Per questo interroga la propria compagna sulla sua vita sentimentale prima del loro incontro, riportandone i racconti in queste pagine, mediandoli, però, con i propri pensieri. Si arriva,

---

<sup>227</sup> Ivi, 44.

<sup>228</sup> In *Verderame*, Michelino si mostra particolarmente incuriosito per quanto riguarda le esperienze che Felice afferma di aver avuto con delle figure femminili. Nell'interesse di Michelino, così come nel reticente imbarazzo di Felice nel parlare di tale argomento con un ragazzino, si colgono emozioni e aspetti legati all'indicibilità della tematica affettivo-sentimentale.

<sup>229</sup> MARI 1993, 29.

dunque, a un excursus esasperante di stampo celiniano,<sup>230</sup> dove a dominare è l'irrazionalità dei sentimenti, in particolar modo della gelosia. Nella rassegna degli uomini che, per svariati motivi, hanno condiviso parte della propria vita con quella dell'amata, si nota una considerazione dell'amore nella sua parte più fisica e, dunque, distante anni luce dalla visione angelicata e stilnovista dell'adolescente di *Leggenda Privata*. Quest'ultimo, infatti, rifulgeva dal pensare la figura femminile nei suoi aspetti prettamente carnali, persino nella sua fase adolescenziale:

Ecco, detto fatto. Tempo addietro mi aveva invitato a considerare una leggiadra fanciulla sotto la specie intestinale, adesso sotto quella masturbatoria; ma il principio era uguale: abbassare l'altro. Quando tutto il mio essere era fatto per innalzarlo, l'altro, rimuovendone il corpo o viceversa divinizzando quello stesso corpo pezzo per pezzo, come esemplarmente nel caso della Donatella-Ivana-Loretta.<sup>231</sup>

Al contrario, in *Rondini sul filo*, il narratore - protagonista si ritrova a voler sapere dall'amata qualsiasi dettaglio fisico, insistendo fino allo sfinimento affinché nulla venga tralasciato, e finendo con il tormentarsi ancora di più. Emblematico è un passaggio in cui Lei racconta di un amore passato, Enrico, con cui il rapporto è stato puramente spirituale, e Lui sembra non provare gelosia, a differenza di quanto avviene con un altro, definito, tra i molti soprannomi attribuitigli, il "Polpo":

Come nulla? fa lei, ha avuto il mio amore, i miei primi pensieri, per anni... frega niente di niente, così mica è avere... son fatto così, mi ingelosisce la carne... un solo bacettino sul collo del Polpo vale un miliardo di pensamenti intorno all'Enrico, parliamo due lingue diverse...<sup>232</sup>

Non è un caso se, a un certo punto dell'opera, l'autore cita *Cicoria Matta*, essendo i toni utilizzati molto vicini a quelli del racconto, sia per una visione materiale della dimensione affettiva, sia per le scelte stilistiche azzardate con cui entrambe le opere sono state scritte. Da un lato, infatti, una descrizione manieristica dell'anatomia femminile, dall'altro un

---

<sup>230</sup> Céline viene nominato anche in *Leggenda privata*, nella nota 33, in riferimento alle sue celebri invettive, una delle quali nei confronti di Marcel Proust, identificato come uno scrittore che ebbe il suo da fare con la questione del "bacino della buonanotte".

<sup>231</sup> MARI 2017, 76.

<sup>232</sup> MARI 1999, 37.

monologo senza punteggiatura, fatta eccezione per i puntini di sospensione, che spezzano i pensieri dell'autore e allo stesso tempo li legano in una cornice riconoscibile:

Se proprio nella privazione abbiamo misticamente intuito la tua essenza! ho pubblicato un racconto sul tema, Cicoria matta, ho detto tutto già lì... che esista una cosa così! una così evidente manifestazione del trascendente! belle e brutte, giovani e vecchie, le sacerdotesse! inarrivabili per definizione, fortezze sbarrate eppure... pare... ogni tanto il miracolo si ripete, il tesoro è ecumenicamente elargito... la beatificazione dei maschi si compie... con criteri incomprensibili va pure avvertito, ma ogni teologia ha i suoi arcani, qui l'arcano è il criterio...<sup>233</sup>

Un aspetto interessante dell'opera è la parziale e momentanea sovrapposizione fra la protagonista femminile di *Rondini sul filo* e il narratore di *Leggenda Privata*, per quello che potrebbe anche essere un episodio puramente casuale. Come già visto precedentemente, infatti, l'autore, nella sua opera autofinzionale, dopo aver ammesso di essersi emozionato davanti alla copia invecchiata di un fotoromanzo, scrive di essere ritornato a chiudersi nella propria biblioteca, leggendo autori colti, come se dovesse in qualche modo ritrovare se stesso o quantomeno chiedere scusa a una parte del proprio io. È quanto accade alla protagonista di *Rondini sul filo*, la quale comincia a uscire con un uomo che appare come la perfetta antitesi dell'io narrante, chiassoso, frequentatore di goliardiche brigate di uomini d'affari, intenditore dei cosiddetti piaceri della vita. Facendolo, però, ammette di aver rinunciato a una parte di sé stessa, quella più simile al suo attuale compagno, silenzioso, colto, amante della solitudine e della letteratura. Naturalmente non è consentito sapere quanto l'influenza dei pensieri autoriali abbia contaminato il racconto, ciò che però appare come interessante è il fatto che anche Lei si ritrovi a rileggere determinati libri, una volta uscita, per così dire, dal personaggio:

E Joyce? la Chanson de Roland? il Cid, Don Chisciotte? traditi! Horcynus Orca? Grande Sertão? sostituiti dalle scatoline! se se ne vergognava! che dopo ognuna di quelle serate, nelle settimane seguenti, almeno mille pagine! per ritornare se stessa! potersi guardare allo specchio! convengo che è il minimo... dopo un branzino alla rucola alla Terrazzuccia rileggersi Il castello e Il processo! dopo le barzellette incrociate dei due bellimbusti, La montagna incantata! la principale differenza nelle

---

<sup>233</sup> Ivi, 122.

nostre due biografie, che io ho formato una collana ininterrotta, di questi libri, come un ponte di zattere lungo tutta la vita...<sup>234</sup>

Tuttavia, l'aspetto più marcatamente analogo fra le due opere rimane la presenza del tema letterario, ricorrente molteplici volte, soprattutto nel delineare la personalità del protagonista. Si tratta di una dimensione - quella letteraria - costantemente in bilico, a metà tra l'essere consacrata e l'essere rinnegata, a seconda del momento e dei sentimenti di cui il protagonista è preda. Da un lato è una rivendicazione esclusiva, come se determinasse l'accesso a un mondo riservato a pochi, dall'altro è il riconoscimento di un'ossessione distruttiva, di una vita passata all'interno della propria mente e vissuta più nelle idee che nella realtà:

Il bagno d'umiltà garantito, col terra-terra! la vita di tutti, mediocre! la realtà, dopo i sogni d'amore! un bisogno che nemmeno Zola! addio rarefatte rugiate! addio, madreperle della mente! la vita piatta, comune... ma vita, probata... comunque più sana... obnubilarsi, rinnegare il sublime, le altezze... imborghesirsi, annoiarsi... contro le angosce, appiattirsi! st'idea che la norma sia il male, e proprio per questo sia il bene, capitemi... st'intellettualismo alla rovescia, sto sogno, a sua volta, che a calarsi nell'opaco nel crasso passino i tormenti del cervello... come se si potesse abdicare, al celibro... a Giordano Bruno, a Cervantes... a Conrad... a Bach... a come te l'hanno affinato loro, il cervello... scusate, se insisto, ma è arduo, accettare... soprattutto per me che mi ci son massacrato, nei sogni... che mi sono plutarchizzato, nella letteratura, wertherizzato, negli amori impossibili...<sup>235</sup>

A un certo punto il protagonista comincia a sentire il peso del proprio passato («Tutto l'accumulo dei rimpianti, mi sono marciti dentro... troppo tempo a vivere di sole idee, di desideri assoluti, mi sono fregato da me...»<sup>236</sup>), che, confrontato con quello della donna amata, appare confinato nelle proprie proiezioni mentali. Quello che traspare, infatti, da *Rondini sul filo*, non è tanto il racconto di una gelosia retrospettiva ingestibile, a tratti pericolosa e preoccupante, quanto più un sentimento di inesorabile perdita verso una giovinezza non vissuta e nei confronti del tempo che è destinato a non tornare indietro. Questa consapevolezza si materializza tutt'a un tratto davanti al protagonista, e da semplice

---

<sup>234</sup> Ivi, 100.

<sup>235</sup> Ivi, 84.

<sup>236</sup> Ivi, 27.

presentimento diventa una realtà concreta. Di fronte alla verità più cruda, il narratore arriva a desiderare di distruggere ogni riconoscimento letterario, persino i propri romanzi, ben conscio, tuttavia, che non si tratta di un declino verso la follia, ma di una disperata richiesta d'aiuto contro l'irrazionalità del mondo:

Allora impazzivo, la targa del premio scagliata contro uno specchio, ancora adesso mi chiedo com'abbia fatto a non rompersi... nel petto la sensazione di una colata di metallo fuso, si può mica spiegare cos'era... la mattina dopo, in treno, un locale per Pescara pieno di pendolari assonnati, viaggio che mi sembrò d'anteguerra, gente che mangiava sciate di spinaci, carta oleata per terra, un aere crasso e pesante, il popolo ecco, belle facce pasoliniane intorno a noi, mi vedono pallido, mi offrono del pane, del vino, io nemmeno vedo, non sento, da molto tempo che vorrei essere morto, l'ultimo premio della mia vita il Pennasilico perché non scriverò mai più nessun libro, le faccio vedere il concetto, prendo la mia amata stilografica Ero, tutti i miei romanzi passati da quel pennino, tutte le mie lettere, che guardi, la guardi bene per l'ultima volta, l'afferro a due mani e premo al centro coi pollici, scricchiolando si flette, geme isbigottita la trista penna mia, gli abruzzesi mi guardano incuriositi ma procedo lo stesso con il suicidio simbolico, e spézzati!<sup>237</sup>

Di questo testo Michele Mari parla con Carlo Mazza Galanti, riconoscendone la grande componente autobiografica al suo interno. Si tratta dell'unica opera a non essere mai stata ristampata e tale fatto sembra non essere una coincidenza. L'autore, infatti, ammette l'intensità autobiografica presente nell'opera, ma, soprattutto, fa notare che si tratta del racconto di un Mari adulto, uscito da un pezzo dal periodo dell'infanzia e dell'adolescenza, periodi oltre ai quali, come più volte è stato specificato, la vita appare agli occhi dell'autore come meno interessante e, dunque, meno degna di essere raccontata. Michele Mari definisce *Rondini sul filo* come la storia di un'ossessione, il cui fulcro è costituito dalla consapevolezza dell'evidente differenza tra i due protagonisti. La gelosia retrospettiva, in realtà, è un espediente letterario per coprire una sorta di invidia nei confronti «di una persona che aveva fatto cose normalissime»,<sup>238</sup> che negli stessi anni, tuttavia, l'autore non aveva fatto. Si tratta, dunque, de: «l'ammissione di uno smacco esistenziale, di una vita

---

<sup>237</sup> Ivi, 139.

<sup>238</sup> MAZZA GALANTI 2019, 52.

sprecata. Senza però l'onestà narrativa di ammetterlo, scaricando tutte le colpe sull'altra persona che invece aveva fatto la «bella vita».<sup>239</sup>

La tematica dell'amore appare come dominante all'interno del romanzo, eppure si è visto come serva, in realtà, a parlare anche di altro. È quello che accade in modo simile in *Leggenda privata*, dove sembra assumere una rilevanza spropositata quella porzione di vita vissuta nella mente del protagonista, mentre la realtà passa in secondo piano. A emergere sono temi quali la concezione elevatrice dell'esperienza amorosa, la quale, però, si lega alle pulsioni vissute nelle proprie fantasie. Non resta molto da dire sulle vicende e sulle esperienze, in quanto risultano essere concluse nello spazio dell'immaginazione: «È come per le vicende del sesso: dell'adulta compiutezza dell'atto non si può dire, né avrebbe senso: dei primi segnali, invece, i ricami fantastici della mente turbata, si può scrivere a oltranza, e difatti, qui, quegli zoccoli...».<sup>240</sup>

### 3.5 LA FAMIGLIA E LE ORIGINI

Un tema decisamente centrale all'interno di *Leggenda privata* è il rapporto di Mari con i genitori, indagato sotto diversi aspetti. Ciò che ne consegue è il racconto di numerose circostanze, episodi e situazioni che parlano dei legami e dei rapporti tra l'autore e la sua famiglia, e che, da un certo punto di vista, potrebbero far pensare a un decentramento rispetto alla trama principale. Tale ipotesi, come già riscontrato, irrita i componenti delle Accademie, certi che si tratti di un espediente per non parlare di sé. Tuttavia, a una lettura più approfondita, è impossibile non cogliere nei racconti sui propri genitori delle tracce evidenti ed esplicite della personalità dell'autore. La scelta di parlare della propria famiglia, allora, diventa una potente dichiarazione autobiografica, decisamente più personale rispetto addirittura alle confessioni sull'amore e sulle proprie fantasie. Nel delineare le caratteristiche fondanti del carattere dei genitori, Mari non si esime dall'includere sé stesso e quello che potrebbe aver ereditato da loro, o semplicemente dal far notare quanto determinate circostanze abbiano influito sullo sviluppo della propria personalità.

A emergere è un dettaglio significativo sulla storia delle origini della famiglia. Tra i parenti e gli amici alla lontana, spiccano infatti dei nomi conosciuti all'interno del panorama letterario

---

<sup>239</sup> Ivi, 73.

<sup>240</sup> MARI 2017, 113.

italiano. In particolar modo Dino Buzzati ed Eugenio Montale. Il primo è amico intimo della madre (suo compagno di escursioni in montagna, interesse che Mari non ha mai seguito), il secondo un vero e proprio parente. Sembra che proprio a partire dalle origini famigliari, l'autore sia già, in un certo senso, profondamente invischiato con il mondo letterario, ma non solo, anche con uno struggente sentimento di malinconia che sembra non abbandonarlo mai:

Ce n'è di che, mi sembra. E invece no: un altro carico di malessere letterario in famiglia, anzi: la voce ufficiale del male di vivere (spesso incontrato): Eugenio Montale. Dino Buzzati, dunque, dalla parte di mio nonno Giuseppe detto Pio, amico intimo dello scrittore e suo medico curante. Dalla parte di mia nonna, invece, il poeta laureato. [...] Postilla seconda: ingenuo entusiasmo di mio nonno all'idea di fare incontrare, o comunque di mettere in contatto, i due illustri scrittori: il prosatore e il poeta; il bellunese-milanese e il genovese-monterossino. Pare però, a quanto ho appurato, che entrambi, informati dello zelante progetto, abbiano cortesemente declinato: non potendo loro interessare di meno, chiusi ognuno nel proprio mondo, gelosi dei propri privatissimi mali di vivere – privatissimi, altro che universalità dell'opera d'arte.<sup>241</sup>

È a questi legami, di sangue e non, che Mari attribuisce la colpa di una determinata tipologia di personalità, ma, prima ancora che alla sua, si riferisce a quella della madre. Di lei, infatti, parla come di una figura talentuosa e intelligente, ma incredibilmente incline al dolore e all'autodistruzione.<sup>242</sup> Questa sua innata fragilità non ha potuto che peggiorare a contatto con il resto del mondo e, soprattutto, con figure profondamente connesse al mondo letterario: «In casa mia, pertanto, si citavano la Fortezza Bastiani e Dora Markus come fossero luoghi e persone di famiglia: il che non ha certo fatto bene all'animo spugnoso di mia madre, fatto apposta per imbiberarsi di ogni dolenza del mondo».<sup>243</sup>

In particolare, viene lasciato diverso spazio al rapporto tra la madre e Dino Buzzati. È quest'ultimo a suggerirle Danilo, come ipotetico secondo nome di Mari, mentre riposano durante una loro escursione in montagna («Perché? Non si sa. Per tristezza. La letteratura-

---

<sup>241</sup> Ivi, 70-72.

<sup>242</sup> Ivi, 46.

<sup>243</sup> Ivi, 72.

montagna che prende la mano»<sup>244</sup>). Ed è soprattutto la montagna ad alimentare l'immaginario del loro legame, essendo lo sfondo perfetto per i demoni che agitano entrambi. Mari si ritrova a chiedersi più di una volta quanto le loro personalità si siano influenzate a vicenda e se ciò sia stata una cosa positiva o negativa:

Dino Buzzati, quanto influenzò mia madre? In montagna, nel rosa delle albe (rosa-blu per via degli occhiali da ghiacciaio), nell'affilarsi della percezione, quando il pensiero si fa sempre più metafisico, troppo metafisico... Qualsiasi cosa legga, di Buzzati, vi trovo un bisbiglio che può averla condizionata nel modo di guardare alle cose, come un filtro... Bene certo non le ha fatto... Mostri e malinconia, entrambi tersissimi, per finire poi nel frastuono belligerante del bar Jamaica, accompagnarsi all'essere meno metafisico che sia mai esistito...<sup>245</sup>

Analizzando *Leggenda privata*, si nota, dunque, come emerga uno specifico sentimento con cui Mari sembra identificare la madre, ossia la tristezza. Tale indole sembra essere stata ereditata dall'autore, fin da bambino, il quale dice di non essere mai riuscito a sorridere senza sentirsi in colpa.<sup>246</sup>

Come deve essere stato, per lei, l'incontro con Enzo Mari, padre dell'autore? Secondo quanto emerge dalle pagine del romanzo si tratta di una coppia profondamente antitetica, composta da due persone votate entrambe all'austerità, ma di due tipi diversi: lui autoritario, a tratti prepotente («Occupava le persone come un inquilino occupa un appartamento ristrutturandolo secondo razionalissime leggi»<sup>247</sup>), lei dotata di un temperamento fragile, incline alla sottomissione. Date tali premesse, lo scontro risulta inevitabile. Dopo la separazione, la madre Iela si avvia verso un progressivo declino, palesato dalla povertà e dal vizio del bere, mentre il padre Enzo continua la sua ascesa lavorativa («A riscontro, fra le righe, si poteva ricostruire il tema materno, la discesa sociale [eroico-gloriosa, ma pur sempre discesa]: da allora lui non ha mai smesso di salire e lei mai di scendere»<sup>248</sup>). Si tratta dell'inesorabile destino di due personalità profondamente diverse,

---

<sup>244</sup> Ivi, 62.

<sup>245</sup> Ivi, 81.

<sup>246</sup> Ivi, 95.

<sup>247</sup> Ivi, 14.

<sup>248</sup> Ivi, 46-47.

eppure, in qualche modo, legate da quella che Mari definisce la stessa serietà: «Due modi diversi di essere seri, lui e lei: io credo di aver preso il peggio da entrambi».<sup>249</sup>

Tale diversità si manifesta nell'atteggiamento nei confronti del figlio, anzi dei figli, avendo Mari una sorella. La madre, nonostante la struggente malinconia che l'affligge, si dimostra decisamente più affettuosa rispetto al padre, con il quale non si assiste mai a uno scambio, seppur minimo, di tenerezza. Esemplare è l'episodio del bacio della buonanotte. Si tratta di una pratica bandita dal padre, che, come viene scritto, lo considera un gesto inutilmente affettuoso, che potrebbe essere responsabile di quella che secondo Mari è tra le paure più profonde del padre, ossia la possibilità che lui diventi omosessuale. Sua madre, però, decide di non rinunciarvi, ma di praticare tale atto in modo da non essere scoperta, mentre Michele, bambino, si ritrova nel mezzo di una contingenza che lo lascia a disagio, facendolo sentire in colpa:

Anni sette: dalle altitudini paterne cala come un falco il veto al bacio, non sia mai il bambino gli diventi «un culattina»: naturalmente mia madre non si oppone, senonché, a medicare, fa peggio: poiché ogni sera, cogliendo l'attimo di una distrazione, scivola silenziosa fino al mio letto senza accender la luce, mi imprime sulla fronte un velocissimo e trasvolante bacio, poi altrettanto veloce dilegua: in modo che a me quel bacio trasmetteva solo l'ansia e la colpa: l'angoscia, perfezionata fra gli anni sette e gli otto. Onde poi, adulto, a conferimento con chi se ne intende, la scoperta esserci stata una possibilità su mille non essere effettivamente diventato un omosessuale, fosse solo per dispetto a mio padre (come se mio padre fosse poi una persona cui si può fare un «dispetto»)<sup>250</sup>

La severità del padre si manifesta anche in altri episodi, per esempio nella non accettazione di alcune difficoltà del figlio. A questo punto può essere utile citare una confessione particolarmente intima che Mari introduce in *Leggenda privata*, ossia il fatto di aver sofferto fino ai sedici anni di enuresi notturne. Per il protagonista si tratta di una circostanza vissuta con profonda angoscia, a cui consegue il tentativo di occultare le prove in modo che nessuno ne venga a conoscenza. Tale sforzo, tuttavia, non passa inosservato agli occhi della madre, la quale, però, decide di mantenere il segreto, senza che il padre intervenga nella questione. Non sempre, purtroppo, il narratore riesce a nascondere il misfatto, e, in

---

<sup>249</sup> Ivi, 95.

<sup>250</sup> Ivi, 15.

determinate occasioni, viene scoperto dal padre: «Naturalmente mia madre mi era complice, coprendo il misfatto. Ma se (ma se) capitava che mio padre se ne accorgesse, se addirittura (se addirittura) mi svegliava lui ritraendo schifato la mano, oh allora (preterisco), oh allora».<sup>251</sup> In quel caso l'unica conseguenza possibile erano le punizioni inflitte dal padre. Durante il racconto di questa confessione, viene nominato un orsacchiotto di peluche, vittima anch'egli degli episodi di enuresi:

A fare le spese delle mie minzioni notturne era anche il mio adorato orsino di stoffa, che se ne intrideva siccome spugna: io poi lo lasciavo delle ore al sole o su un calorifero e lo asciugavo col phon, ma un nonsoché di umido, al suo interno, non se ne andava mai, e con esso l'odore: tamen, la reliquia è tuttora con me, adagiata in un armadio.<sup>252</sup>

Si tratta, molto probabilmente, dello stesso orsacchiotto di cui Mari ha già parlato in *Tu, sanguinosa infanzia*, nel racconto *L'uomo che uccise Liberty Valance*, strappato via proprio dal padre affinché suo figlio diventasse un adulto. La stessa violenza riscontrata nel racconto, in quel caso allegorica, si manifesta concretamente in *Leggenda privata*, dove il giovane Michele è costretto a subire le vessazioni paterne in seguito agli episodi di enuresi. A riprova dell'impatto che tale violenza ha esercitato su di lui, Mari racconta degli accorgimenti che aveva imparato ad adottare, quando, una volta che i suoi genitori si erano separati, dormiva a casa del padre, dove non avrebbe potuto in alcun modo occultare le prove del misfatto. Il protagonista, conscio del rischio, decide così di non bere più nulla dopo le quattro del pomeriggio («Va da sé che dopo la separazione dei miei genitori la mia vita prendesse due stili: con acqua la sera a casa nostra, senz'acqua la sera da mio padre»)<sup>253</sup>. Vi è, tra gli altri, un ulteriore episodio in cui la personalità paterna si impone nella vita di Michele Mari, ossia quando vieta al figlio di frequentare un altro bambino, un certo Angelo Gioia. Il suo veto è assoluto e viene posto senza ulteriori spiegazioni, lasciando che il protagonista si domandi il motivo di tale decisione:

Naturalmente non gli chiesi perché: mi bastava sapere che in qualche modo aveva preso visione dell'estraneo e non l'aveva approvato. Chissà, forse Angelo aveva usato

---

<sup>251</sup> Ivi, 52-53.

<sup>252</sup> Ivi, 53.

<sup>253</sup> Ivi, 54.

un'espressione non all'altezza di noi Mari, forse il suo Q.I. era parso a mio padre inferiore a 150, soglia minima per poter ammettere qualcuno nel proprio orizzonte. [...] Nei confronti degli altri bambini, quando li vedevo insieme ai loro padri – all'uscita da scuola, al cinema o al parco, nelle libere uscite dal collegio – provavo simultaneamente invidia e compassione. Invidia perché i loro padri erano normali, e compassione proprio perché erano normali. Esenti dagli oneri del Rigore e del Quoziente, liberi di parlare come volevano e di frequentare chi volevano, capaci di rilassamento, quei bambini mi sembravano godere di un privilegio edenico: poi la mia parte malata prendeva il sopravvento e li compativa, miserrimi!<sup>254</sup>

Da un lato, dunque, viene messa in luce la natura controllante del padre, dall'altro non viene, però, negato l'affetto nei suoi confronti. Analizzando *Leggenda privata*, infatti, si percepiscono i sentimenti ambivalenti nei suoi riguardi, senza che si giunga mai a una deliberazione risolutiva che lo pone nella lista dei cattivi o dei buoni. Tale atteggiamento è riferito anche nei riguardi della madre, con delle accezioni leggermente differenti:

Mio padre, non si pensi non gli abbia voluto bene: solo, non è mai stato facile dirlo (dirmelo-dirglielo) questo bene: più facile comunque da lontano, in absentia: e difficile, in ogni caso, sceverare il bene dall'ammirazione. Esattamente come nei confronti di mia madre è difficile distinguere il bene dalla compassione [...] Per il genitore, dunque, affetto ammirato, dimolto guardingo; per la genitrice, affetto afflitto, che non è un'allitterazione: è la verità. Si tenga poi conto che mio padre stesso si sarebbe dispiaciuto di un affetto più pieno e spiegato, ogni morbidezza, ogni intenerimento di medulla equivalendo, nella catabasi àpulo-barbara, a indecorosa svenevolezza.<sup>255</sup>

Un aspetto interessante su cui si basa il rapporto padre - figlio, sottolineato molteplici volte all'interno del romanzo, è una sorta di continuo paragone che avviene tra i due a causa dell'avviata carriera del padre. Michele ne riconosce il talento di designer più volte, non celando il fastidio che tale circostanza gli ha provocato nella vita, ma nemmeno la sottile ammirazione nei suoi confronti. Particolarmente significativo è il fatto che tale condizione sembra verificarsi anche a parti invertite, una volta che Mari, cresciuto, ha iniziato a essere conosciuto come romanziere, sottolineando un rapporto complesso, ma che inevitabilmente va oltre le premesse negative:

---

<sup>254</sup> Ivi, 98.

<sup>255</sup> Ivi, 56.

Regolarmente, prima della fine della serata, mi sentivo chiedere: «Allora, com'è essere figli di Enzo Mari?» E io: «Eh...» (altro non sono mai stato capace di articolare). Aneddoto: per tutta la vita mi sono sentito chiedere: «Ma lei è parente di Enzo Mari?» («sì, è mio padre». «Ah certo, siete identici»). E però c'è stata una volta in cui mi sono sentito dire da lui che, in un incontro pubblico, un tale gli aveva chiesto se fosse il padre di Michele Mari: nel riferirmelo tradiva ad un tempo compiacimento e scocciatura, com'è più che comprensibile.<sup>256</sup>

A dire il vero, a un certo punto della sua vita, il padre propone a Michele di diventare il suo erede. L'episodio è raccontato con toni a metà tra il solenne e il comico, cifre stilistiche piuttosto distintive dell'intero romanzo. Accade un pomeriggio di luglio, finita la maturità, nel momento in cui il protagonista deve decidere che strada intraprendere. Viene convocato - questo è il termine utilizzato - nello studio del padre, ed è qui che si coglie la solennità del momento, come fosse una sorta di rito dove il figlio riceve dal padre il testimone della sua carriera. Tale momento viene caricato di un impeto ancora maggiore, se si tiene conto del temperamento orgoglioso del padre:

Luglio 1974: appena conclusa la Maturità, mio padre mi convoca in studio, più o meno come mi aveva convocato per il caso Lavorini. Mi presenta, mi parla: devo scegliere la mia strada, e la mia strada eccola intorno a me, me la offre nel suo sdipinarsi e svolgersi per deserti e montagne, sinuosa, lunga, gloriosa. La sua guida, il suo studio, il suo nome: il Design.<sup>257</sup>

Per un momento, Michele Mari, di fronte alla proposta e persuaso da una sua propensione alla materia, sembra cedere, non fosse per il provvidenziale intervento di una figura esterna:

Io avevo una gran passione e una gran propensione per la grafica, i cui strumenti (i cartoncini, i lucidi, le chine, gli sgarzini) mi davano un piacere sensuale: lì per lì, tuttavia, fui investito da uno sgomento cosmico: mi pre-vidi spianato come un foglio di pasta per le lasagne, sì, ebbi una visione medioevale di quella che sarebbe stata la mia vita, e mi arroccai sulla negativa. Spiazzato, perplesso, me ne chiese il motivo, cercando di farmi capire quanto la mia scelta sarebbe stata economica: lo sforzo

---

<sup>256</sup> Ivi, 111.

<sup>257</sup> Ivi, 114.

grosso l'aveva già fatto lui (una borsa su cinquecento, il balzo dal sottoproletariato delle campagne foggiane alla Triennale), io dovevo solo coglierne i frutti, proprio come capita agli eredi. Stavo per cedere, non fosse che per la tensione nervosa: poi, come un angelo, entrò un attimo lo zio Elio per consegnargli qualcosa, e mi sorrise. Non credo che mio zio fosse informato dell'argomento della conversazione, ma in quel sorriso io lessi una sola parola: «Scappa!»<sup>258</sup>

Ancora una volta viene sottolineato il rapporto di dominanza tra padre e figlio, senza però nascondere alcuni motivi di ammirazione nei suoi confronti. La borsa di studio citata, infatti, nasconde un altro aneddoto, raccontato precedentemente: Enzo Mari, non avesse vinto quella borsa non avrebbe potuto proseguire gli studi, anzi avrebbe seguito il padre nel suo lavoro. Proprio per questo, per l'intervento del destino che aveva decretato il futuro del padre, Michele Mari scrive di essersi sentito costretto a diventare un bravo scrittore: o un bravo scrittore, oppure niente, era meglio rinunciare in partenza, così come il padre era diventato a suo tempo un designer stimato e riconosciuto. A caricare ulteriormente l'episodio di un'aura provvidenziale, dunque, si trovano questi elementi: da un lato la storia della propria famiglia che pesa sulle spalle come un macigno, dall'altro l'intervento tempestivo dello zio, il quale, avendo provato sulla propria pelle il carattere del fratello, sembra essere una figura arrivata nel momento più opportuno. A decidere, tuttavia, sul destino di Michele Mari, c'è anche qualcos'altro, qualcosa di profondamente radicato nella sua personalità:

La conversazione con me si concluse più o meno così: «Sei il solito zuccone». [silenzio] «E cosa vorresti fare, allora?» «Lettere» (deglutendo). «Lettere!?» «sì» (un filo di voce). «Ossignúr...» (scuotendo la testa). [silenzio] «Mi sembra una scelta del cazzo». «Perché?» «Che razza di lavoro è, Lettere? Se ti piace leggere e scrivere puoi farlo senza andare all'università». «sì ma... intanto così sto ancora qualche anno fra i libri...» «Mi sembra un frin-frin». «E se volessi farlo proprio perché è un frin-frin?» (con l'orgoglio dei disperati). [scuotimento di testa, silenzio] «Fai come vuoi, poi però non venire a lamentarti che non ti avevo avvertito». «No, mi hai avvertito».<sup>259</sup>

---

<sup>258</sup> *Ibidem*.

<sup>259</sup> Ivi, 115.

Mari racconta che, anni dopo, il padre si vantò di essere stato colui che l'aveva avviato alla carriera letteraria, consigliandogli di scrivere un libro quando, da bambino, si stava annoiando. A dire il vero questo ero ciò che il padre andava raccontando agli altri, mentre Mari precisa che l'idea di scrivere il suo primo "librino" gli era venuta dalla necessità di fare un regalo di Natale a suo padre. Quest'ultimo, dunque, sembra appropriarsi del merito di aver indirizzato il figlio verso il suo destino, ma l'episodio viene raccontato senza un filo di rancore, fatta eccezione per un sottile velo di ironia.

Rimane un ultimo aspetto tramite cui è possibile indagare il rapporto di Mari con i propri genitori, ossia le fotografie inserite all'interno dell'opera. Essendo un romanzo autofinzionale, la contaminazione con altre arti non solo è concessa ma serve a rendere più efficace la narrazione. Le fotografie, come specifica l'autore, sono state inserite in un secondo momento, ma interamente selezionate da lui. La loro funzione è quella di rappresentare «alcuni momenti tipici della storia»,<sup>260</sup> e di fissare «in maniera iconica le dinamiche familiari e la distanza emotiva dell'autore da alcuni oggetti speciali».<sup>261</sup>

La selezione delle foto è molto varia e si propone di rappresentare Mari bambino e adolescente, in compagnia della propria famiglia, compresi i nonni (in una compare Eugenio Montale), o della propria classe. Interessante è la foto di copertina, inserita anche all'interno del testo, che ritrae un Mari bambino davanti alla madre.



---

<sup>260</sup> COGLITORE 2020, 110.

<sup>261</sup> *Ibidem*.

A spiccare è, tuttavia, la didascalia che anticipa la foto: «Si formava talvolta nella mente del figlio il delirante conato di difenderla lui, come si evince dalla seguente fotografia scattata dal padre: autentico scudo umano, il figlio si frappone con uno sguardo che dice: “Dovrai passare sul mio cadavere”».<sup>262</sup>

Grazie alla fotografia è, infatti, possibile esperire la distanza emotiva che più volte è stata affrontata in *Leggenda privata*.

Un'altra sequenza importante è quella posta in seguito al racconto della reazione paterna alla pubblicazione di *Tu, sanguinosa infanzia*. Si tratta, come si è visto, di un volume profondamente autobiografico, che, in un certo qual modo, può essere considerato l'antecedente di *Leggenda privata*, proprio per l'intensità intimistica dei racconti al suo interno.

Essendosi consolidata una prassi, tra Michele Mari e il padre, che prevedeva il reciproco silenzio sulla pubblicazione delle opere di entrambi, l'autore non si aspettava una qualche reazione, la quale arriva, tuttavia, qualche tempo dopo. Non si tratta di un parere o di una recensione, bensì di una frase allusiva e parzialmente criptica.

Nel 1997 regalai a mio padre una copia di *Tu, sanguinosa infanzia*. Non mi disse nulla, né me lo aspettavo: non avendo mai fatto commenti sugli altri miei libri (e andava bene così). Qualche tempo dopo, però, una domenica pomeriggio, lo vedo particolarmente corruciato, e come fosse sul punto di dirmi qualcosa. E infatti, passati venti minuti, vuota il sacco: con aria lievemente (non troppo) offesa mi comunica di aver «preso atto» che la mia memoria è molto «selettiva». Al mio sguardo interrogativo risponde con una protesta che in realtà avevo sempre messo in conto: avere io trattenuto e letterariamente condito, di tutte le cose successe («alcune anche belle»), solo «le brutte». Memoria selettiva, appunto (Memore Pisanello): mi permisi di obiettare che la memoria può anche essere «pietosa», e mi sembrò di aver detto fin troppo. Cogliesse o non cogliesse, spostò la conversazione su un piano epistemologico-deontologico, sostenendo che la letteratura non dovrebbe essere mai impiegata per un «regolamento di conti». Preparandomi a contro-argomentare gli diedi momentaneamente ragione, ma sfruttando quel momento di vantaggio disse: «Ecco», e mi fece capire che la conversazione era conclusa.<sup>263</sup>

---

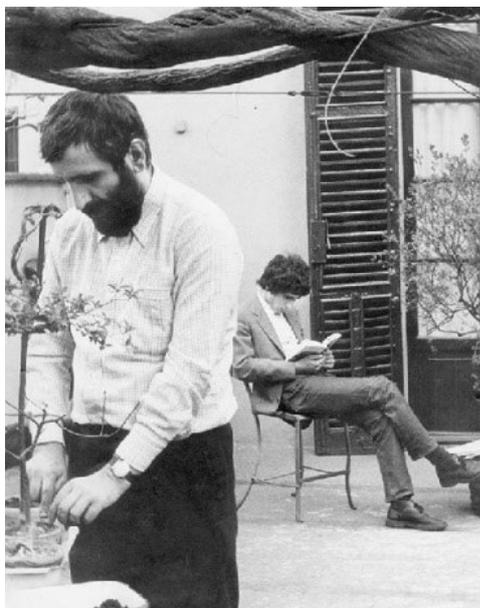
<sup>262</sup> MARI 2017, 15.

<sup>263</sup> Ivi, 133.

L'autore spiega il motivo del perché tra lui e il padre si sia consolidata la prassi di non parlare delle reciproche pubblicazioni. Ha a che fare, naturalmente, con il loro rapporto, attestatosi fin dalle origini e privo di un qualsiasi gesto affettuoso. Proprio per questo i complimenti reciproci avrebbero provocato non solo una sorta di imbarazzo, ma addirittura il rischio che il loro rapporto perdesse l'equilibrio acquisito e consolidatosi durante gli anni:

A onor del vero, devo dire che anch'io, all'uscita dei libri di mio padre, non gli dicevo niente. Quando per esempio uscì uno dei suoi libri più belli, *Funzione della ricerca estetica*, me lo lessi e rilessi, ritrovando nell'apparato fotografico una gran quantità di opere che conoscevo ormai come persone di famiglia. Sentivo, però, e non si trattava solo di viltà ma di lucida convinzione, che parlargliene avrebbe corrotto il beneficio della lettura, frastornando l'ammirazione a colpi di imbarazzo, reticenze, approssimazioni e, da parte sua, interminabili chiose-pipponi.<sup>264</sup>

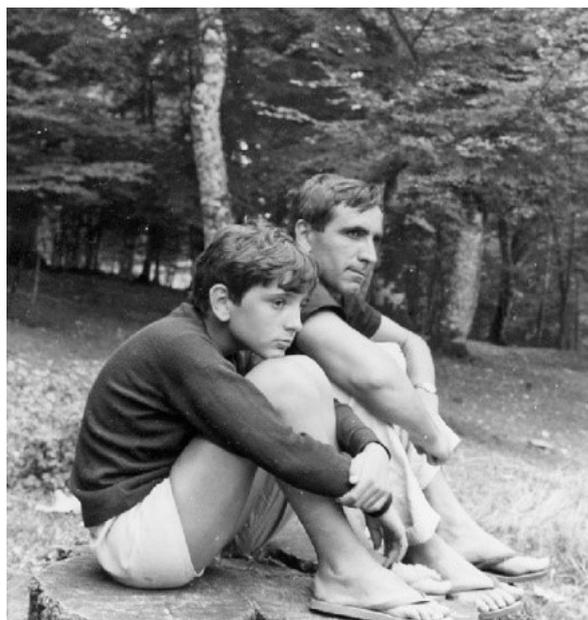
Di seguito, Mari aggiunge tre fotografie in sequenza, la cui didascalia che le precede recita: «Sul piano prossemico-performativo, la reticenza tende all'autismo, sigillando gli individui (che si parleranno in silenzio) in mondi separati, tanto più separati quanto più ravvicinata è la distanza».<sup>265</sup>



---

<sup>264</sup> Ivi, 133-134.

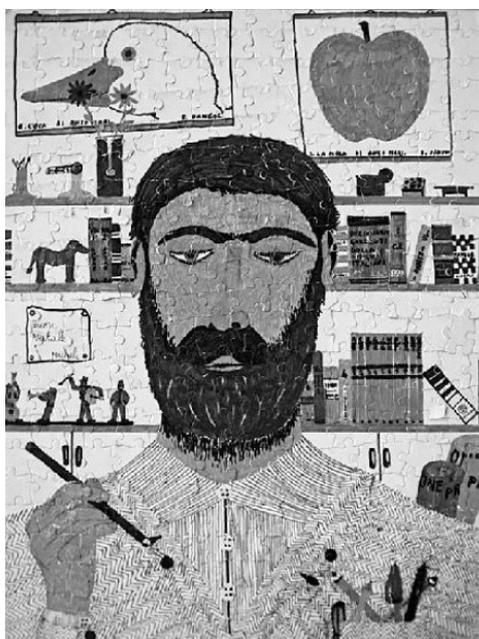
<sup>265</sup> Ivi, 134.



La scelta stilistica di allegare le fotografie alla narrazione permette da un lato di aggiungere alla storia degli apparati visivi, inserendo in tal modo dettagli volti ad arricchire, confermare, spiegare quanto si sta raccontando; dall'altro, le stesse fotografie vengono interpretate, o quantomeno direzionate dalle didascalie o dai passaggi che precedono e che seguono. Per questo è possibile conferirgli un significato, come avviene con le fotografie inserite sopra. L'intenzione di Mari, infatti, sembra quella di far cogliere al lettore il complesso rapporto con il padre, e, soprattutto, il distacco emotivo, percepibile in modo netto dopo essere arrivati a questo punto di *Leggenda privata*.

Scrittura e fotografia si fondono per giungere al medesimo scopo, ossia quello di restituire al romanzo una carica autobiografica intensa e reale. Allo stesso tempo, tuttavia, il racconto di Mari non sembra animato solamente dalla volontà di esternare la propria vita e il proprio passato, ma anche di indagarlo, come se mettendo nero su bianco determinati aspetti della sua esistenza, contribuisse a esplorarla sotto diverse prospettive. Una ricerca nei meandri di sé stesso, come lo sono stati molti altri suoi libri in precedenza, con l'unica differenza che nella maggior parte di questi non aveva scoperto le carte in modo così esplicito. Scrivere della propria famiglia si carica, allora, di un ulteriore significato, quello di indagare le origini e le cause della propria personalità. La fotografia è solamente un nuovo mezzo che può servire a dare delle risposte diverse, e, allo stesso tempo, a fissare concetti, pensieri, addirittura persone. È quello che Mari fa ora che è adulto, ma è la stessa cosa che aveva fatto da ragazzino, quando decide di "fissare" i suoi genitori in due dipinti fatti da lui e poi sminuzzati in molti pezzi grazie a una fustellatrice per farsi i puzzle da sé:

I miei genitori, li ho fissati in due puzzle. Da ragazzino mi era stata regalata una piccola macchinetta di ferro: una fustellatrice per farsi i puzzle da sé (Meccano Jig-Saw Puzzle Maker, rossa fiammante). Con quella, per il Natale del 1969, ridussi in pezzettini due grandi cartoni, sui quali avevo dipinto con i pennarelli i ritratti di mio padre e mia madre, cui i puzzle erano destinati in regalo. Il Natale successivo avrei ritratto i miei due zii, Ippo ed Elio; quindi avrei fustellato diversi disegni di animali. Ma quei primi due puzzle rimangono unici e fatidici.<sup>266</sup>



L'unicità dei due puzzle dipende da molteplici fattori. Il primo ha a che fare con il legame di sangue, più forte e dunque più intenso. Il secondo con la convinzione di essere riuscito a definire, come lui stesso dice, i propri genitori: «Già nel disegnarli ebbi la sensazione di definire i miei genitori (definire, intendo, ne varientur): nel ridurli a pezzetti, poi, mi sentii spregiudicato notomista».<sup>267</sup>

<sup>266</sup> Ivi, 127.

<sup>267</sup> *Ibidem*.

I disegni, dunque, poi trasformati in puzzle, sono una modalità sia per indagare, sia per imprimere le proprie valutazioni e impressioni sui genitori. Non solo, a distanza di tempo, l'autore coglie in quelle riproduzioni i suoi pensieri dell'epoca («Ho così avuto la possibilità di vedere esattamente come vedessi mio padre nel 1969, e non è stato impatto da poco»).<sup>268</sup> Se il padre è delineato nei suoi tratti sicuri e autoritari, con la matita in mano nell'atto di stare per disegnare, la madre ha lo sguardo perso nel vuoto: «La cosa che più mi ha commosso è stata la sua assoluta inespressività, l'impassibilità quasi catatonica, unico modo che avesse per sopportare l'esistenza».<sup>269</sup>

A distanza di anni, dunque, riemergono i pensieri di un tempo, sicuramente influenzati dallo sviluppo delle cose, ma anche pregni di un sentimento originale. In questa analisi che Mari attua all'interno della propria famiglia e che ha come fine l'indagare sé stesso e i propri ricordi, si possono cogliere le molteplici possibilità delle strategie autofinzionali messe in campo dall'autore, dalla scrittura alla fotografia, dal disegno alla scelta di utilizzare una cornice horror - gotica. Diversi metodi, scelti con accuratezza, e utilizzati per il romanzo più espressamente ed evidentemente autobiografico della sua carriera, *Leggenda privata*.

### 3.6 RITRATTO D'AUTORE

Parlare dei propri genitori, nonostante per gli Accademici sia un modo per non parlare di sé, rivela moltissimo sulla personalità dell'autore. Quello che traspare, tra la mancanza di affetto del padre e l'intrinseca malinconia della madre, è una profonda angoscia esistenziale che aleggia sulle due figure, angoscia che Michele Mari avvertirà per tutta la vita, e che, grazie a quest'autobiografia, diventa evidentemente un tratto ereditario. L'autore afferma che tale caratteristica fosse connaturata alla sua persona ancor prima della sua nascita, per il fatto che appartenesse già ai propri genitori:

Ovvero, finissimi esegeti, interpreteranno la mia scrittura, e mi ci metteranno davanti come a uno specchio, e allora altro che impazzire, allora mi ricongiungerò tutto e per sempre all'angoscia che mi tempesta da prima che nascessi. Da prima che nascessi:

---

<sup>268</sup> *Ibidem*.

<sup>269</sup> Ivi, 129.

perché quell'angoscia era già nei miei genitori, per il fatto stesso che io ne ero l'ipotesi: io il responsabile dell'orrore di quell'amplesso fatale, io suo telo e sua ratio.<sup>270</sup>

Dai genitori, come affermato in precedenza, dice di aver preso il peggio, e ciò viene ribadito anche dal padre:

“Sai perché sei così?”, disse mentre la sua mano disegnava un dodecaedro su un foglio. “Perché ti vuoi fare del male. E sai perché? Perché sei figlio di tua madre. Io ti ho dato l'intelligenza e la forza, e te ne ho dato tanto, dell'una e dell'altra: ma lei ti ha dato la fragilità, e ti assicuro, ne è bastata pochissima”.<sup>271</sup>

Dalla madre, dunque, l'innata fragilità; dal padre, probabilmente, altre peculiarità di carattere psicologico. Due figure antitetiche, la cui unione non può essere che mostruosa, aberrante. Michele Mari dice di essere nato da un complesso orrendo, e lo fa più volte, premettendo la formula “Nacqui d'inverno” in modo anaforico. Lo fa per dare adito alle strategie autofinzionali messe in campo, per dimostrare che è impossibile, in realtà, raccontarsi. Si può parlare di alcuni segreti inconfessabili, della storia complessa e riservata dei propri genitori, ma è difficile farlo in modo coerente e ordinato. Eppure, la scelta è già stata compiuta, Michele Mari scrive la sua autobiografia, nonostante tenti in mille modi di far credere il contrario, di dimostrare da un lato l'illusione e la paura di potersi scoprire agli occhi dei lettori, dall'altro la sua costrizione a farlo. Si tratta, naturalmente, di un espediente narrativo. Per quanto ricercato ed efficace, infatti, non invalida la ragione che muove la scrittura di *Leggenda privata*, ossia il bisogno e il desiderio di indagarsi e raccontarsi. Allo stesso tempo, però, Mari lo fa senza rinnegare i propri principi, essendo il suo rapporto con il pubblico piuttosto guardingo. Si evince, all'interno del romanzo, la paura di essere scoperto e saputo, ed è per questo che l'autore è attento a non rivelare mai troppo di sé, o, se non altro, a rivelare qualche verità in modo parcellizzato e mettendo in campo delle strategie. Il suo rapporto con l'esibizionismo letterario, d'altronde, viene indagato nella conversazione con Carlo Mazza Galanti, in *Scuola di demoni*, dove Mari afferma quanto segue:

---

<sup>270</sup> Ivi, 4.

<sup>271</sup> Ivi, 13.

Io mi diverto di più a esibirmi nei momenti di vergogna o di debolezza. Mi sembra più interessante. Tanto è vero che un'altra cosa che tematizzo in *Leggenda privata* è che con l'autobiografia richiestami dalle accademie dei mostri mi fermo all'adolescenza perché non mi interessa parlare di me come scrittore, di me adulto scrittore che parla di se stesso. Sempre riferendosi ai due Borges, quello che vive e quello che scrive, a me interessa parlare del Borges che vive, non parlare del Borges che scrive, altrimenti ce ne sarebbero tre, il Borges che scrive del Borges che scrive del Borges che vive.<sup>272</sup>

Da queste parole appare chiaro come Mari non sia interessato a parlare del sé stesso scrittore, dunque di quella parte della sua persona che in certo qual modo è cresciuta e si è realizzata, anche slegandosi da parte del proprio passato e togliendosi determinate soddisfazioni: «Michele Mari scrittore, cioè Michele Mari strutturato e fortificato, non è un tema letterariamente interessante per me. I miei rapporti con gli editori, i miei rapporti col pubblico, l'autoritratto di me come scrittore: è un tema di nessun interesse».<sup>273</sup>

La fase più interessante della propria vita è quella che precede la maturità e il successo ed è, come si è visto, l'unica presente all'interno dei suoi romanzi, fatte le dovute eccezioni (Mari riguardo *Rondini sul filo*: «Forse anche per questo è il libro che più mi imbarazza e per cui, esibizionismo per esibizionismo, sento la necessità di mettere un velo, o un veto»)<sup>274</sup>.

Questa tendenza non impedisce, tuttavia, di ricavare da *Leggenda privata* un tratteggio più o meno coerente della personalità autoriale, della sua evoluzione durante gli anni e degli eventi che hanno contribuito a plasmarla. Viene messa in evidenza la dualità del proprio essere e dunque la sua mostruosità intrinseca («Nacqui d'inverno, otto mesi dopo l'increscioso viluppo primaverile: otto che è stigma di aberrazione. Non però mostro, fui: sibbene mostruoso fu il rapporto che fin dall'inizio intrattenni con me, mecomé metepsismo»),<sup>275</sup> così come il proprio rapporto con lo studio, in particolare con quegli anni che sotto una certa prospettiva risulteranno spesso sprecati:

Nacqui d'inverno eccetera, l'abominevole coito i miei nomi. Poi, lo studio. Ecco: lo studio. Recupero tutti i miei quaderni di scuola, li dispongo in sinossi, ricalco le chiose, la Guerra dei Trent'Anni, nonostante sia una vecchia amica la ristudio come fosse la prima volta, ma dubito che a quelli interessi la mia regressione, soprattutto Quelli di

---

<sup>272</sup> MAZZA GALANTI 2019, 56-57.

<sup>273</sup> Ivi, p. 57.

<sup>274</sup> *Ibidem*.

<sup>275</sup> Ivi, p. 4.

Sotto, gli umidi. Non so dar loro torto del resto: quante volte mi avranno visto alzare lo sguardo a tutti questi quaderni e a questi raccoglitori come alla mia parte più vera? È triste, ma che la mia identità risieda in queste carte è per loro solo una modalità della mia commedia.<sup>276</sup>

Eppure, oltre ai temi già ampiamente affrontati nelle opere precedenti, si trova qualche proiezione in avanti, qualche traccia che supera l'età della giovinezza, e che parla del Mari scrittore:

Nacqui d'inverno, al nostro i scontento. Fui cupo e spinoso, poi come un buon cactus produssi dei fiori, cibandoli delle mie polpe. I miei libri, quei fiori; il mio stile di vita, le spine; la bio-vita, la polpa; il mondo, il deserto, ove tallotta uno scorpione, un crotalo, un formicaleone; oppure il sitibondo che ti amputa e scortica per succhiarti la fibra: «Ma prendi i miei fiori» gli dici col pensiero, «allietati di quella fragranza»: macché, vuole attingere al bio, colui, né più né meno degli Accademici.<sup>277</sup>

Non è, dunque, alla fase letteraria che gli Accademici puntano, e, in fondo, nemmeno Mari stesso. È come se trovasse più stimolante esibirsi solo sotto determinati aspetti, considerati più interessanti proprio perché non mettono in risalto la sua figura, ma permettono di conoscere la sua personalità. Per questo vengono consegnate al lettore le confessioni più riservate, ad esempio le pulsioni adolescenziali o gli episodi di enuresi notturne, così come lo spazio dedicato alla serie di tic e manie che Mari aveva da bambino, un insieme di ossessioni talvolta visibili anche dall'esterno, tanto da suscitare la reazione del padre:

Da bambino, e poi ancora da ragazzo per molto tempo, sono stato un campionario di tic e manie. Tic come: strabuzzare gli occhi; incassare la testa fra le spalle e riespellerla in alto, più volte; stare sempre in guardia con la spalla sinistra molto più alzata della destra; digrignare i denti (bruxismo volontario); sbuffare dalle adenoidi come un facocero; avere, sempre che lo si possa considerare un tic, lunghe apnee, seguite da respirazione convulsa; e altro che variava così velocemente nel tempo e nei modi da non aver lasciato memoria. Manie come: tirarsi su le calze fin sotto al ginocchio per paura che fossero lievemente-impercettibilmente scese (operazione compiuta anche in movimento, nella deambulazione: con accessi di una tirata a ogni passo, per una

---

<sup>276</sup> MARI 2017, 6-7.

<sup>277</sup> Ivi, p. 9.

ventina di passi consecutivi); enumerare quanto avevo appena mangiato, pena la sensazione di non aver mangiato, con avvistamenti analitici di cui ho già reso conto altrove; tenere abbottonato il bottone del colletto della camicia anche se questo era troppo stretto; allineare perfettamente le scarpe e le pantofole orientandole ortogonalmente al bordo del letto; in genere, allineare tutto al momento di riparlo: soldatini, macchinine, album, eccetera; spegnere-accendere-spegnere la luce per essere ben certo di averla spenta; ripetere incessantemente la lista della spesa come una litania, possibilmente metricizzandola; camminare in modo da evitare di posare la scarpa sulle giunture fra pietra e pietra (porfido rosso); articolare qualsiasi operazione in un numero dispari di segmenti, preferibilmente cinque o un multiplo di cinque; dopo una conversazione, indipendentemente dalla sua importanza, cercare di ricostruirla battuta per battuta, parola per parola, anche imitando ad alta voce l'inflessione dell'interlocutore; lisciarsi-schiacciarsi i capelli sulla fronte perché stessero «giù». Un giorno, dopo avermi osservato, mio padre mi fa: «Ma non puoi essere un po' normale?» Ma come! Non mi voleva eccezionale, diverso da tutti? Non aveva sempre equiparato la normalità alla mediocrità? Evidentemente, a fronte dei miei deficit, la normalità non doveva sembrargli più tanto sconveniente: quel giorno mi deluse.<sup>278</sup>

La scelta di raccontarsi in modo parziale e disordinato trova la sua essenza grazie alla cornice autofinzionale. Si è già parlato di come si tratti di una modalità stilistica consapevole e, arrivati a questo punto dell'analisi romanzesca, appaiono chiare le motivazioni. C'è, tuttavia, un'ulteriore ragione, che spinge l'autore ad attuare tale scelta, e che viene esplorata ampiamente all'interno dell'opera. Si tratta della difficoltà del protagonista a percepirsi come un soggetto unitario, caratteristica particolarmente adatta a una rappresentazione autofinzionale, molto più che autobiografica. Tale condizione è indagata in *Leggenda privata* tramite l'utilizzo di una determinata onomastica. Nel romanzo, infatti, si assiste alla presenza di personaggi senza un nome e di altri che ne hanno più di uno. Il protagonista è tra gli esempi più pregnanti, in quanto, fin dalle prime pagine, si assiste a una carrellata di nomi che gli vengono attribuiti, addirittura da prima della sua nascita. Michele, infatti, era solo uno dei tanti "Michelini" che la madre disegnava, ossia fumetti che a un certo punto del romanzo si dice corrispondano ai figli mai nati. Nei primi anni di vita, invece, gli era stato attribuito un certo "Chila", ma anche Danilo e addirittura Miguel da parte della madre. Per non parlare, poi, della serie di nomignoli affibbiatigli dal

---

<sup>278</sup> Ivi, 105-106.

padre, il cui atteggiamento tipico era di utilizzarli per sminuire chi non gli sembrava all'altezza: «Ma a me, se a furia di diminutivi mi disòno (michelino-chila-culattina-bulletto), resta sempre Danilo, l'arcangelo di riserva. Fra Michele e Gheri, Danilo. Da lí no. Un giorno però, a sorpresa, mia madre mi ispanizza: divento «Miguel». Perché? La stessa storia di «inglès?» Non è dato sapere».<sup>279</sup>

Il nome Danilo, in realtà, ha una spiegazione più razionale. Viene utilizzato in famiglia da entrambi i genitori e, per l'autore, segna l'inizio della sua età adulta:

Ma Danilo, chi mi chiamò? Non me lo hanno mai voluto dire: so solo che il 26 dicembre del 1965, giorno del mio decimo compleanno, ho trovato in cucina, sul tavolo, una busta arancione. Dentro c'era un foglio, e sul foglio la parola: DANILO. La busta doveva averla messa lì mia madre, perché da qualche mese i miei-loro si erano separati: ma la grafia, per quanto dissimulata nel rigoroso stampatello maiuscolo, sembrava piuttosto quella di mio padre. Ecco, il mio regalo di compleanno era quello: e che mi servisse per entrare nella vita adulta. Danilo: da non rivelare a nessuno. In realtà non ci sono cresciuto molto, con quel nome: mi è servito solo per difendermi da certi demoni, ogni tanto, e forse per uccidere qualcuno, probabilmente il Pigi. Ma con la Lori, ad esempio, non sono mai stato Danilo (lei peraltro non ha mai saputo nemmeno il mio primo nome).<sup>280</sup>

La scelta di utilizzare un'onomastica complessa e articolata deriva da un lato dall'abitudine paterna di affibbiare nomignoli agli altri, ma soprattutto dalla volontà di applicare un'ulteriore strategia autofinzionale. Ne parla Roberta Coglitore:

In *Leggenda privata* l'onomastica gioca un ruolo centrale perché alimenta l'ambivalenza e l'indicibilità delle vite raccontate e i loro cortocircuiti. Se nell'autobiografia classica il nome proprio dell'autore è considerato la cifra unitaria del sé e la firma apposta sul documento o il nome sulla copertina del libro conferma l'autenticità della narrazione, nell'autofiction si assiste invece a un proliferare di nomi, pseudonimi, soprannomi e diminutivi che corrispondono a vari profili identitari, tutti compresenti e possibili.<sup>281</sup>

---

<sup>279</sup> Ivi, p. 103.

<sup>280</sup> Ivi, p. 80.

<sup>281</sup> COGLITORE 2019, 12.

L'onomastica assume un ruolo centrale nella vita e nella scrittura dell'autore, e, soprattutto, diventa una maschera dietro cui nascondere il proprio io. Si nota come in *Leggenda privata* la scelta stilistica di utilizzare dei travestimenti letterari venga impiegata fino all'esasperazione. C'è, però, un nome che sembra valere più degli altri. O meglio, un nome attorno al quale si concentra la suspense dell'intero romanzo: «Quanto al terzo non so se sono in grado di scriverne: in ogni caso sarò l'ultimo a conoscerlo».<sup>282</sup> Si tratta di "Gheri", un nome affibbiatogli dagli Accademici per dei motivi non specificati: «"Sarà meglio per te, gheri". "Cosa vuol dire, gheri?" "È il nome che abbiamo deciso di darti, e che significa..." "Sì?" "Non voglio dirtelo". "Motivo?" "Scoprirai anche questo, a suo tempo"».<sup>283</sup>

Solamente alla fine del romanzo si scopre la spiegazione, nel momento in cui il protagonista arriva in una stanza la cui porta è addobbata da una targhetta ovale su cui spicca la parola "Gheri", e dentro la quale non vuole entrare. Dopo esserci deciso, entra nella stanza e si ritrova nel bel mezzo di una maestosa biblioteca. Ad attirare la sua attenzione, però, è una figura femminile. Si tratta della ragazza di Nasca, per anni protagonista delle sue fantasie. Il suo aspetto curato e in apparenza molto più giovane dell'età che avrebbe dovuto avere, così come l'assurdità della situazione, porta a credere si tratti di una visione, o quantomeno di un'esperienza vissuta nella mente del protagonista. Ancora una volta si assiste a un rigonfiamento della realtà dovuto alla propria immaginazione, nel momento in cui la donna rivela all'autore di essere sempre stata in quella biblioteca a studiare, non corrispondendo, dunque, alla figura ottusa e ignorante che per anni aveva interpretato nella mente del protagonista: «"Posso chiederti come ti chiami?" "Margherita, anche se lo sai già come mi hanno sempre chiamata". *Gheri*».<sup>284</sup>

È Margherita che prenderà in custodia l'autobiografia del protagonista, per consegnarla agli Accademici. Questo, e la specificazione di un dettaglio riguardo il suo aspetto («Scintillò»,<sup>285</sup> parola con cui si conclude il romanzo) rende manifesto il suo legame con i mostri, gli ultracorpi e tutte le figure a cui Mari è legato. Gheri, dunque, da un lato è la trasfigurazione della ragazzina desiderata dall'autore durante la sua adolescenza, dall'altro è un alter ego dell'autore, in quanto gli Accademici si rivolgono a lui utilizzando quel nome. Il fatto che lo stesso nome indichi sia una figura maschile sia una femminile potrebbe indicare la realizzazione delle paure più profonde e ancestrali del padre, ossia quella che il figlio diventi

---

<sup>282</sup> MARI 2017, 80.

<sup>283</sup> Ivi, 27-28.

<sup>284</sup> Ivi, 165.

<sup>285</sup> *Ibidem*.

omosessuale: «Se Gheri è davvero il mio terzo nome sono perduto».<sup>286</sup> Ma soprattutto: «Gheri è il nome che lega Mari ai suoi fantasmi e alle parti più nascoste del sé, compresa quella sull'orientamento sessuale e sulle costrizioni che ne hanno determinato la formazione».<sup>287</sup>

Con questo finale, ma in realtà con tutti i suoi romanzi, Michele Mari sembra voler dire con consapevolezza quanto sia difficile, se non impossibile, allontanarsi da quello che siamo stati. D'altronde, nella vita «è quasi tutto laggiù».<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> Ivi, 91.

<sup>287</sup> COGLITORE 2019, 18.

<sup>288</sup> MARI 1997, 136. Il riferimento, già esplicitato nel Capitolo 2, si riferisce all'infanzia, età oltre la quale non esiste molto di entusiasmante.

## CONCLUSIONI

In questo studio si è tentato di indagare e analizzare la componente autobiografica all'interno dell'opera di Michele Mari.

La ricerca è stata svolta prendendo in analisi i romanzi più pertinenti allo scopo, ossia quelli dove la sfera personale emerge nello sviluppo della trama, sia per dichiarazione dell'autore stesso, sia in modo velato e non esibito. Allo stesso tempo, si è cercato di comparare le opere analizzate con la bibliografia critica inerente, costruendo, dunque, una sorta di colloquio tra il testo e il materiale paratestuale a disposizione.

Ciò che è emerso dalla ricerca è la presenza solida e attestata di elementi autobiografici in molte delle opere di Mari, distribuiti per lo più in quei nuclei tematici considerati fondamentali dall'autore e perciò destinati a ripetersi, in misura diversa, in ogni suo libro.

Partendo dal tema del doppio, si può affermare con certezza che sia presente nello sviluppo di ogni trama qui affrontata, in quanto la doppiezza può essere considerata una qualità intrinseca all'autore stesso: «Il tema del doppio ha avuto qualcosa di obbligatorio e di necessario in me prima della letteratura ma oserei dire ancora prima della lettura».<sup>289</sup>

Non è, dunque, un caso che occupi uno spazio considerevole all'interno di *Leggenda privata*, il romanzo per eccellenza più legato al concetto di autobiografia, e, per tale ragione, posto come opera finale in questa analisi. È lo stesso Mari a commentare la rilevanza di tale tema nella sua opera: «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».<sup>290</sup>

Si è riscontrato come per parlare del tema del doppio, Mari abbia utilizzato diverse modalità, perfettamente in linea con la sua formazione letteraria e personale: «Leggevo con piacere Stendhal, Flaubert, Tolstoj, ma mai con quel trasporto che mi potevano dare Bioy Casares, Borges, Poe, Stevenson, Conrad o Melville. Siccome da lettore mi rendevo conto che le emozioni più forti e radicate mi venivano da letture di quel tipo, poi anche da scrittore non ho potuto farne a meno».<sup>291</sup>

---

<sup>289</sup> MAZZA GALANTI 2019, 58.

<sup>290</sup> *Ibidem*.

<sup>291</sup> *Ivi*, 57-58.

Dagli autori che l'hanno formato ed emozionato, Mari eredita la passione per il genere gotico e lo inserisce in numerose trame, declinandolo sotto varie forme, per lo più connesse all'elemento mostruoso, e alla presenza di entità che trascendono l'umano.

È emerso come, all'interno delle sue opere, l'autore si travesta da licantropo o da ultracorpo, per indagare gli aspetti più reconditi e inconfessabili dell'animo umano, e dimostrare che la loro presenza sia connaturata non solo agli individui più rispettabili, ma addirittura ai più piccoli, nell'età considerata in genere più serena e pura.

Un ulteriore tema è quello legato alla sfera affettiva, ma in questo caso si è constatato come Mari non parli quasi mai di relazioni sane ed equilibrate, e si concentri invece su alcuni aspetti disturbanti e collaterali dell'amore. Le pulsioni e le fantasie sembrano essere molto più interessanti da analizzare per l'autore, rispetto al sentimento e all'atto concreto: «Ho parlato di pulsioni, ma fondamentalmente di sesso mancato, di sesso fantasticato, come in *Leggenda privata*, oppure in termini fiabeschi in *Di bestia in bestia*, dove il sesso è qualcosa di grottesco e iperbolico ma l'atto sessuale vero e proprio, quello l'ho sempre lasciato fuori».<sup>292</sup>

In opere come *Di bestia in bestia*, il sesso viene associato a un istinto intrinseco all'essere umano, e dunque al concetto di natura, al quale si oppone la cosiddetta cultura, talvolta identificata con la scrittura.

Mari ne parla, spiegando che non si tratta, in realtà, di un concetto definito: «Mi sembrerebbe riduttivo dire che il sesso è la natura perché il sesso comprende anche una componente di perversione, di feticismo, di voyeurismo. Queste non sono cose naturali [...] proprie dell'uomo e nascono da esasperazioni, da codici formali, dalla moda».<sup>293</sup>

Ad emergere, dunque, non sono concetti slegati gli uni dagli altri, anche se in apparenza opposti, bensì pensieri connessi e contaminati tra loro, come accade, d'altronde, nella vita reale.

È questa, dopotutto, la perenne sensazione che si prova leggendo le opere di Mari, ossia quella di avere a che fare con personaggi autentici ed esperienze reali, che sanno mostrare senza timore le debolezze e i drammi irrisolti.

Con questo studio si è cercato di evidenziare come tale risultato non può che prescindere dalla cospicua componente autobiografica da cui l'autore milanese ha scelto e sceglie di attingere per la maggior parte delle proprie opere.

---

<sup>292</sup> Ivi, 60.

<sup>293</sup> Ivi, 61.

A questo proposito, si intende sottolineare come *Leggenda privata* sia solamente a livello ipotetico l'autobiografia ultima e definitiva di Michele Mari, ma rimane aperta la possibilità che l'autore torni a raccontarsi nuovamente, con forme e temi inediti, arricchendo ulteriormente l'immagine che i suoi lettori hanno di lui.

## BIBLIOGRAFIA

COGLITORE 2019 = R. C., *Strategie autofinzionali in Leggenda privata di Michele Mari*, «Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili», Eds. R. Galvagno - M. Rizzarelli - M. Schilirò - A. Scuderi, *Between*, IX.18, pp. 1-22.

COGLITORE 2020 = R. C., *Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari*, «Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità», Issn: 2282-0876, pp. 103-114.

DAL GOBBO 2013 = A. D. G., *Mostri Selvaggi In Mostra, Cinquant'anni con le creature di Maurice Sendak*, Mialno, Babalibri.

DE LUCA 2023 = B. D. L., *Un romanzo de-familiare: dispositivi stranianti in "Leggenda privata" di Michele Mari*, «inOpera», I, 1, pp. 165-175.

DI PIRAMO 2020 = P. D. P., *Su Michele Mari, i palloni come le parole*, «FrammentiRivista», (articolo disponibile al link: <https://www.frammentirivista.it/su-michele-mari-i-palloni-come-le-parole/>).

DONNARUMMA 2011 = R. D., *Ipermodernità. Ipotesi per un congedo dal postmoderno*, «Allegoria», 64, pp. 15-50.

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

LANES 1980 = S. L., *The Art of Maurice Sendak*, New York, Abrams.

LEJEUNE 1975 = P. L., *Le pacte autobiographique*, Parigi, Seuil; trad. it. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

MARCHESE 2014 = L. M., *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa.

MARI 1989 = M. M., *Di bestia in bestia*, Milano, Longanesi.

MARI 1990 = M. M., *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, Milano, Longanesi.

MARI 1993 = M. M., *Euridice aveva un cane*, Milano, Bompiani.

MARI 1995 = M. M., *Filologia dell'anfibio. Diario militare*, Milano, Bompiani.

MARI 1997 = M. M., *Tu, sanguinosa infanzia*, Milano, Mondadori.

MARI 1999 = M. M., *Rondini sul filo*, Milano, Mondadori.

MARI 2007 = M. M., *Verderame*, Collana Supercoralli, Torino, Einaudi.

MARI 2013 = M. M., *Di bestia in bestia*, Torino, Einaudi.

MARI 2017 = M. M., *Leggenda privata*, Collana Supercoralli, Torino, Einaudi.

MARI 2017 = M. M., *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, Il Saggiatore.

MAZZA GALANTI 2011 = C. M. G., *Michele Mari*, Firenze, Cadmo.

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

MAZZA GALANTI 2016 = C. M. G., *Su Euridice aveva un cane di Michele Mari*, «Le parole e le cose» (articolo consultabile al link: <https://www.leparoleelecose.it/?p=22010>).

MAZZA GALANTI 2019 = C. M. G., *Scuola di demoni. Conversazione con Michele Mari e Walter Siti*, Roma, Minimum Fax.

MAZZA GALANTI 2019 = C. M. G., *Filologia dell'anfibio di Michele Mari*, «Il Tascabile» (articolo consultabile al link: <https://www.iltascabile.com/recensioni/filologia-anfibio-mari/>).

MONGELLI 2016 = M. M., *Infanzia e fantasmi: la forma-racconto in Michele Mari*, «Nuova Corrente. Rivista di letteratura», 157, 1, pp. 31-39.

NAPPI 2020 = G. N., *Tu, sanguinosa infanzia di Michele Mari*, «Exlibris20» (articolo consultabile al link: <https://www.exlibris20.it/tu-sanguinosa-infanzia-di-michele-mari-2/>).

QUASIMODO 1940 = S. Q., *Lirici Greci*, Milano, Corrente (riedito da Mondadori a partire dal 1944).

SENDAK 1963 = M. S., *Where the Wild Things Are*, New York, Harper & Row; trad. it. *Nel paese dei mostri selvaggi*, 1969, Milano, Emme.

SITI 2006 = W. S., *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi.

ŽIŽEK 2020 = S. Z., *Una lettura perversa del film d'autore*, Milano, Mimesis.