



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Maria Dimauro
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestésie

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)

c/o Dott. Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre
2001

www.edizionisinestésie.it – infoedizionisinestésie.it

Rivista «Sinestésie» – Direzione e Redazione c/o Dott.

Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestésie c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestésie.it, specificando titolo e annata.

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari "Aldo Moro"), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari "Aldo Moro"), ANNALISA BONOMO (Università di Enna "Kore"), RINO CAPUTO (Università di Roma "Tor Vergata"), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari "Aldo Moro"), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma "Tor Vergata"), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma "Tor Vergata"), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania) GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli "Federico II"), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma "Tor Vergata")

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i>	9
--	---

SAGGI

CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i>	37
MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i>	49
LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i>	59
MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i>	71
MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i>	89
GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i>	99
LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i>	109
LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i>	119
IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i>	131

DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i>	147
SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnes»</i>	159
ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i>	169
SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i>	187
ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i>	203
CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i>	215
ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i>	225
ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i>	235
SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i>	261
ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i>	273
VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i>	289
LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i>	299
GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i>	309
SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i>	317
MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i>	329

MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i>	341
GIUSEPPE PALAZZOLO, « <i>Il nostro più grande romanzo del '900</i> ». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i>	353
NATALIA PROSERPI, « <i>Forse la realtà è fantastica di per sé</i> » <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi:</i> (<i>Donna di Porto Pim e Notturmo indiano</i>)	365
CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i>	383
VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i>	397
LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i>	411
PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i>	421
ANNAMARIA SAPIENZA, « <i>Ti racconto una storia</i> ». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i>	431
GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i>	441
ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i>	451
LAVINIA SPALANCA, « <i>Ars poetica</i> ». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i>	463
CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i>	473
FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i>	483
GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i>	493
MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i>	501

DISCUSSIONI

<i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino)	513
AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo)	522
SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio)	526
LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio)	530
<i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia)	532
RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco)	538
SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Favaro)	541
ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti».</i> <i>Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa)	544
<i>Abstracts</i>	551
<i>Ringraziamenti</i>	575

Clara Allasia

«INTORCINATA COME UN BUDELLO»:
PER UN «MISENABISMO» DELLA CULTURA NOVECENTESCA

Pour qui écris-tu ça?
mi dice un sifone d'acqua che mi sciacqua un gabinetto [...]
C'est pour ta mère, p'tit con:
E. SANGUINETI, *Postkarten*, 21

– Comunque non credo che questo sia un Duchamp originale.
Conosco quest'opera e dentro è perfettamente pulita.
– E in quasi vent'anni volete che nessuno ci abbia pisciato dentro?
M. MARI, *Tutto il ferro della Torre Eiffel*

Ci sono talora alcuni elementi che, a dispetto di evidenze critiche e biografiche, avvicinano autori apparentemente assai distanti. È questo il caso, sia pure con ovvi distinguo, di Edoardo Sanguineti e Michele Mari. Nell'imponente teca lessicografica della *Sanguineti's Wunderkammer*, Mari non compare mai né, a mia nozione, nei suoi saggi si è mai occupato di Sanguineti e, pur citando di sfuggita il figlio Federico in *Leggenda privata*, non ha perso occasione di ribadire il suo «fastidio» la sua «non empatia»¹ nei confronti del Gruppo '63.

Eppure entrambi gli autori sono accomunati dall'insistenza con cui restituiscono al lettore la propria immagine, sia pure distorta e riflessa, nell'opera letteraria² che è, sempre, inevitabilmente mediata attraverso le altre arti: entrambi vivono una contiguità costante, nel caso di Mari giustificata anche da ragioni familiari, con il mondo dell'arte e del *design*, fino a far diventare note opere d'arte oggetti più o meno centrali nello svi-

¹ *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, a c. di C. MAZZA GALANTI, Minimum Fax, Roma 2019, pp. 22-23, tale opinione era già stata espressa nella più breve *Conversazione con Michele Mari*, in C. MAZZA GALANTI, *Michele Mari*, Cadmo, Firenze 2011, p. 178.

² Non sempre fino «alla sovrapposizione, fluida e maliziosa tra autore ed eroe» (G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2018, p. 98), perché per entrambi tutto il valore della presenza aggiunto si gioca, appunto, sullo scarto. Cfr. in particolare *Scuola di demoni*, cit., pp. 50-51.

luppo narrativo delle loro trame e nei loro versi: dalle tele di Mantegna e Dürer, a *Cassa Sistina* di Ceroli e ai quadri di Carol Rama per Sanguineti³, dalla citazione esplicita di *Falce e martello* di Enzo Mari, inconsciamente replicata dal prodigioso personaggio di Felice⁴ in *Verderame*, fino a, senza alcuna pretesa di esaustività, la fontana di Duchamp e *Cadeau* di Man Ray in *Tutto il ferro della Torre Eiffel*.

Non solo pittura e scultura ma anche cinema, infatti la settima arte fornisce a entrambi continui elementi di ispirazione: da Ejzenštejn fino a Von Trier per Sanguineti⁵, dall'espressionismo tedesco e dal western dei «numi amici»⁶, fino al thriller, alla fantascienza, al fantasy e all'horror per Mari. Si osservi poi che gli scavi serali di Michele in *Verderame* sono scanditi da presunti «sceneggiati a puntate» cioè quello che il protagonista considera, *tout court*, «il male»⁷, indicati (eccetto la stevensoniana *Freccia nera* e l'abborrito *I ragazzi di Padre Tobia* per la «Tv dei ragazzi») con nomi di coppie di divi italiani dell'epoca, fino al vorticoso secondo incubo del protagonista (l'altro è dedicato, appunto, a «uno dei film più belli della sua vita», il *Cavaliere della valle solitaria*⁸, dalla «giacchetta di pelle scamosciata / piena di frange svolazzanti»⁹) che coniuga il volto del più aristocratico vampiro della storia del cinema, Bela Lugosi¹⁰ – aristocratico ma non esente da caduta essendo passato attraverso il purgatorio della collaborazione, troppo tardi rivalutata, con Ed Wood – e le maschere dei nostrani divi dello sceneggiato. In effetti, «involgaritosi nel varesotto» il conte dell'incubo non succhia direttamente il sangue alla sua vittima, la madre di Felice, ma lo fa succhiare, come un qualunque medico ottocentesco, dalle terribili lumache carnivore qui degradate a «sanguisughe», per poi travasarlo nelle bottiglie collocate nei sotterranei della villa: «chi sono? Ma sono il re degli sceneggiati! E voglio vivere in eterno perché gli sceneggiati non finiscano mai! E per questo ho bisogno di sangue, di tantissimo sangue!»¹¹.

Gli incubi di Michele meritano molta attenzione perché, cambiando libro ma non registro, approdiamo a *Leggenda privata* dove l'attacco «Mi vedevo dormire nel sogno,

³ Si vedano N. LORENZINI, *Sanguineti e il teatro della scrittura*, Franco Angeli, Milano 2011, pp. 111-115 e il convincente saggio di E. SOTGIU, *Il giuoco dell'oca nella trilogia di Edoardo Sanguineti*, in «Italianistica», XLI, 2 (2016), p. 144.

⁴ «Aveva sostituito il disegno della falce e martello con un vero falchetto e un vero martello, inchiodati attraverso i manici e poi appesi al muro: solo un anno prima mio padre aveva esposto una cosa simile alla Triennale di Milano», M. MARI, *Verderame*, Einaudi, Torino 2007, p. 25.

⁵ Mi permetto di rimandare a E. SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, a cura di F. PRONO e C. ALLASIA, Bonanno, Roma 2017.

⁶ M. MARI, *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*, Einaudi, Torino 2007, p. 88.

⁷ ID., *Verderame*, cit., p. 160.

⁸ Il film di George Stevens, del 1953, su cui MARI, *Verderame*, cit., pp. 125-127.

⁹ MARI, *Cento poesie*, cit., p. 30.

¹⁰ La locandina di *Dracula* uscito l'anno prima di *Freaks*, nel 1931, con la regia di Tod Browning compare, non commentata, a p. 61 di M. MARI-F. PERNIGO, *Asterbushier. Autobiografia per feticci*, Corraini, Mantova 2015; p. 90 nella nuova edizione accresciuta, sempre per Corraini, 2019. Per una riflessione sui lineamenti di *Dracula* M. MARI, *Stoker*, in *I demoni e la pasta sfoglia*, il Saggiatore, Milano 2017, p. 376.

¹¹ ID., *Verderame*, cit., pp. 161-162.

scorporato da me»¹² fa pensare, immediatamente, al celebre sdoppiamento del protagonista in *Vampyr*, soprattutto quando, poco dopo, il narratore afferma che «in quel momento, rientrato in me, sono passato alla visione in soggettiva», fornendo una precisa indicazione cinematografica e riproducendo uno dei passaggi più celebri del film, quello della soggettiva dall'interno della bara, anche se qui il narratore è voltato di spalle. Se questo riferimento ha un senso, il precedente arrivo della Sagoma che «lo viene a scrutare da vicino, curva su di lui come una balia»¹³, potrebbe essere un richiamo all'anziana e ributtante vampira del capolavoro di Dreyer, film su cui Sanguineti costruisce un intero romanzo, *Il giuoco dell'oca*, e non poche riflessioni¹⁴.

Vampiri, dunque, un'immagine a cui ricorre indirettamente anche Gianluigi Simonetti nello spiegare che la «dimensione più vera» di un autore come Mari «riposa nel riuso creativo, irrorato di sangue fresco, di uno o più modelli consacrati di stile»¹⁵. Il «riuso creativo» non vale solo per i «modelli» ma, anche, per tutto l'armamentario intermediale che entra a costituire, in profondità, la scrittura. La suggestione dell'immagine vampiresca proviene da un saggio, intitolato *Vampirismo letterario*, già già evocato da Franca Sinopoli¹⁶ e contenuto fra le «leggendarie [...] pagine»¹⁷ dei *Demoni e la pasta sfoglia*. Qui il fenomeno del vampirismo (non del vampiro che è, per eccellenza, Dracula «simpatico perché, come Alien, è solo, e perché, malinconico esteta, difendendo se stesso difende il passato»¹⁸) viene declinato in varie fasi, dalla «più semplice, consistente nell'appropriazione di bocconi mondani ma non nella loro digestione», fino al «vampirismo [...] di certa scienza destinata a diventar fantascienza» o, ancora, «di quella speciale realtà che è la tradizione letteraria stessa (lo scrittore come vampiro dei propri padri, cioè succhiatore di un sangue già mille volte succhiato)»¹⁹.

Colpisce subito il fatto che Mari non parli, nella prima parte, propriamente di vampirismo ma di «bocconi» e di mancata «digestione» e, poco prima, di «nutrimento». Potrebbe essere solo un problema lessicale se, fra le pagine dei *Demoni*, non ce ne fossero altre tre, contigue e precedenti a quelle appena evocate, intitolate *Serial killer*. Lì,

¹² ID., *Leggenda privata*, Einaudi, Torino 2017, p. 59.

¹³ Ivi, p. 8.

¹⁴ «Questo è l'elemento che caratterizza [...] tutta l'invenzione del film in quella che è la sequenza più bella: l'uomo, seduto sulla panchina, si sdoppia in un secondo Gray trasparente, fantasmatico [...]. [...] Avviene quindi il magnifico gioco della doppia visione dall'esterno e dall'interno della bara, in quella sequenza straordinaria in cui il trasporto della bara destinata al seppellimento viene visto interamente nell'ottica soggettiva del Gray defunto», SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, cit., pp. 85-86.

¹⁵ SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit., p. 120.

¹⁶ F. SINOPOLI, *Passages della critica e riuso della tradizione letteraria in Michele Mari*, in *Storia e memoria nelle riletture e riscritture letterarie*, a c. di J. BESSIÈRE e F. SINOPOLI, Bulzoni, Roma 2005, pp. 126-142, riprende gli stessi concetti F. LONGO, *Tutta la mia vita nella letteratura: un circolo di scrittori nella narrativa di Michele Mari*, in *Auctor/Actor. Lo scrittore personaggio nella letteratura italiana*, a cura di G. CORABI e B. GIZZI, Bulzoni, Roma 2006, pp. 305-318.

¹⁷ A. CORTELLESA, *Michele Mari, il ritorno del Demone*, in www.doppiozero.com, 28 giugno 2017.

¹⁸ MARI, *Stoker*, cit., p. 378.

¹⁹ ID., *Letteratura come vampirismo*, in *I demoni*, cit., pp. 407-408.

analizzando questa tipologia di «mostro» sostituitosi, ora che «l'idea del Male sembra essersi completamente mondanizzata», al «demone, all'uomo lupo, al vampiro» e, persino, all'«alieno», Mari osserva che il *serial killer*, proprio come il vampiro, «è solo» e pratica una serialità che «è un valore in se stesso», perché «ogni ripetizione appaga e consola, ci risarcisce dell'attesa, ci regala il piacere di riconoscimento e finalmente ci fa intravedere un principio di ordine nel caos dell'esistenza»²⁰. Il suo fascino aumenterà poi significativamente se il mostro saprà articolare un meccanismo in cui tanto più sono «efferate le uccisioni [...] tanto più elegante sarà il disegno che le scandisce»; ma, più ancora di questi elementi, a colpire la fantasia del pubblico («e a incrementare il successo letterario e cinematografico del *Silenzio degli innocenti*») è il cannibalismo a cui l'autore riconosce immediatamente «un altissimo valore rituale»²¹. Naturalmente poi è lo stesso Mari a dover ammettere che è poco probabile che un qualunque Jeffrey Dahmer abbia letto Frye, il *Tieste* o *Il mercante di Venezia*, cioè, diversamente detto, sia in grado di strutturare davvero il complesso discorso simbolico che ci si aspetterebbe da lui. Possiamo abbandonare queste pagine con qualche osservazione: il brano di Frye chiamato in causa (le pagine di *Anatomia della critica* in cui si tratta di *Immagini demoniche*) insiste sul concetto di «*pharmakos*» o «vittima sacrificale, che deve essere uccisa per accrescere la forza degli altri»²²: quello che interessa Mari non è Camporesi, dunque, ma Frye, e non la (cattiva) coscienza rimossa del cannibalismo nelle carestie europee che genera gli orchi delle fiabe, ma un rituale mitico e altamente formalizzato, con cui il *serial killer* deve confrontarsi. Possiamo verificare che non è impresa facile, essendo il *serial killer* frutto, almeno in origine, di un processo di involgarimento, come testimonia un racconto del 2005 dove Sanguineti, per introdurre la polemica, a lui assai cara, sulla pornografia del mezzo televisivo in era berlusconiana, inserisce un *serial killer* cannibale nel racconto breve *Vociferazioni*²³.

Per trovare una versione più vicina al profilo tracciato da Mari bisogna tornare indietro di qualche anno: si tratta del racconto *La serietà della serie*, dove il narratore e colui che tiene in mano le fila della vicenda non si identificano. In una situazione più da episodio di serial televisivo che cinematografica, il narratore, oscuro topo d'appartamento, si

²⁰ ID., *Serial killer*, in *ivi*, pp. 404-405.

²¹ *Ivi*, pp. 405-406.

²² N. FRYE, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969, p. 194.

²³ «E se si fa vivo un uomo, per caso, una donna, non importa chi, non importa perché, io, che sono un criminale vero, che non resiste, io li faccio a pezzi tutti, come si vede bene in tv, tante volte, e gli cavo un occhio, gli occhi, con le dita, e gli strappo tutta la pelle, con le unghie, e gli rompo tutti i denti, con una pietra, e gli addento il cranio, e gli mangio il cuore, e gli succhio il fegato, ecc. ecc. È un'operazione un po' lunga. Ma io ci vado piano, apposta. Vuoi che faccio il cannibale, ancora? E io lo faccio, eccomi qua, di corsa. Vuoi che lo faccio anche con te? Se apri la tv, prima o poi, tu mi vedi. Siamo tutti come clonati, noi, i cannibali che non resistono. Ne vedi uno, facciamo il caso, che è un vero bruto e li hai già visti tutti. La mia vita di bruto, lo sai, è un pezzo qualunque di un qualunque fantasequel. Immagina che tu entri in un immenso sexy shop», E. SANGUINETI, *Vociferazioni*, in *Smorfie*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 418.

contrappone al Collezionista, un mostro senza nome che, dandogli del “voi”, come nella vecchia traduzione di un giallo, si racconta:

Vedete, “nella vita” io facevo il filologo. Avete un’idea di cosa significa? Significa incontrare un testo grasso, flaccido, pieno di macchie e di impurità, e dirgli: testo, io ti riporterò alla tua verità. [...] Allora dovete scegliere gli strumenti più affilati: le lame della paleografia, la grattugia della *recensio*, lo squartamento della tradizione nelle nudità dello stemma, l’amputativo tronchese della variantistica: e poi sezionare, eviscerare, potare: e poi prendere dei secchi, delle casse, scavare delle fosse, e metterci dentro tutto quel crassume escerpato, tutta quella schifosa corruzione, ah! sto male soltanto a pensarci! Insomma, quando avete pulito e asciugato dappertutto siete voi due soli, voi e il testo, perfetto nella sua semplicità originaria, nudo, scheletrico, puro! Avete capito²⁴?

Il povero ladro, penetrato per errore nell’antro, naturalmente naturalmente non può capire, non può capire e infatti gli tocca, prima di essere presumibilmente squartato fuori scena, una spiegazione che è, ancora una volta, un’illustrazione del concetto di «*pharmakos*»:

Penso che non sappiate nemmeno cos’è l’ermeneutica, per cui ve lo dirò io. È la scienza dell’interpretare, sommamente decisiva al filologo e al critico. Ora immaginatevi questo: un uomo che per tutta la sua vita sveste e riveste i testi di interpretazioni, che li ruota fra le mani come prismi per trarne sempre nuove luci, che inventa nuove rubriche ove ascriverli, un uomo che li palpa, i testi, e palmandoli li sente gonfi di tutte le interpretazioni che prima di lui altri uomini han dato loro, interpretazioni cui la sua, sopraggiungendo postrema, conferirà nuovi accenti... I capolavori! ma siamo noi che li abbiamo fatti diventare tali, leggendoli e rileggendoli, e caricandoli di senso fino a saturarli di storia e di energia, ecco, quando ho capito questa cosa io, il significatore, ho incominciato a chiedermi: e a me chi lo conferisce, il senso? chi mi interpreta²⁵?

Ma più corretto sarebbe dire chi fornisce indizi per una lettura? Il Collezionista mescola le carte, bara, dissemina la scena del crimine di falsi indizi. Non direi che, esattamente come il serial killer ipotizzato nei *Demoni*, sia imparentabile a Jeffrey Dahmer che compare, a braccetto di Jack Torrance, il protagonista di *Shining*, in quella raccolta «sul filo del risentimento sottile come una lama»²⁶ che è *Cento poesie d’amore a Ladyhawke*²⁷. Entrambi fanno riferimento al proibito e al tabù, e a una possibile ma non scontata

²⁴ MARI, *La serietà della serie*, in ID., *Euridice aveva un cane*, Einaudi, Torino 2004, p. 98.

²⁵ Ivi, p. 99.

²⁶ B. CAPACI, *L'allegoria della zucca. Cento poesie d'amore a Lady Hawke di Michele Mari*, in ID., *Presi dalle parole*, Pardes, Bologna 2010, p. 217.

²⁷ «Non aprite quella porta / non entrate nella stanza 237 dell’Overlook Hotel, / ricordati figliuolo che puoi andare dappertutto / tranne che nella soffitta / meglio non guardare cosa c’è / nel frigorifero di

ribellione, come nello straordinario catalogo di divieti e infrazioni elencato in *Non aprire quella porta*²⁸.

Il killer de *La serietà della serie* uccide per diventare il significante o, più pianamente, per diventare, da esegeta, autore, scrivendo, convertendo «*in sucum et sanguinem*»²⁹ gli autori che si sono letti (o i cadaveri che si sono mangiati) per rifarci a un'immagine ciceroniana a cui Mari allude quando definisce la sua letterarietà «un demone [...] talmente mediato da essere diventato ormai sangue, linfa, qualcosa che non ha più le caratteristiche del suggerimento libresco»³⁰.

Il Collezionista mangia, mentre espone la sua *Weltanschauung*, «una carne molliccia, come fegato» o, forse, una lingua, e se da un lato c'è l'ovvio omaggio al raffinato (quasi un vampiro!) *serial killer* cannibale di Thomas Harris (*Il silenzio degli innocenti*, già evocato, esce nel 1988 ed è largamente ripreso nelle pagine del saggio), dall'altro bisogna chiedersi come mai anche le lumache carnivore di *Verderame* si nutrano con golosità di fegato³¹, lo stesso fegato ricordato con ribrezzo in *Leggenda privata* e collegato alla comparsa della Sagoma, capace di «trapassare 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»³². Credo che si debba qui ricordare che, secondo la tradizione galenica, lo «spirito naturale [...] dimora in quella parte ove si ministra 'l nudrimento nostro» (*Vita nuova*, II, 4) cioè, appunto, nel fegato³³. A testimonianza di questo si osservi quanto racconta un marinaio dell'equipaggio di Torquemanda del momento in cui viene divorato dai pesci ammaliatori e, ancora una volta, narratori:

È stata una cosa lunga, loro vogliono assaporare ogni boccone per bene. [...] Gli occhi, furono la prima cosa a partire, il fegato l'ultima, o almeno l'ultima di cui mi ricordo, perché è quello il momento in cui muori definitivamente, quando ti strappano il fegato. Si dice tanto del cuore, che certo conta parecchio: ma il fegato è più importante³⁴.

Jeffrey Dahmer...», MARI, *Cento poesie*, cit., p. 37. Da escludere anche l'area semantica del *serial killer* che «fa pagare alle altre donne / la colpa / di non essere lei», ivi, p. 19.

²⁸ ID., *Non aprire quella porta*, in *Fantasmagonia*, Einaudi, Torino 2012, p. 53. Al film di Tobe Hopper allude forse Mari in *Astebusber* (cit., p. 106) quando abbina la fotografia di un paranco conservato nella casa milanese ad alcune righe della *Serietà*.

²⁹ M.T. CICERONE, *Epistole ad Attico* IV 18, 2; in un contesto di critica letteraria si riscontra un uso analogo in *Bruto* 36.

³⁰ MARI, *Il demone della letterarietà*, in Accademia degli Scrausi, *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, a c. di V. DELLA VALLE, Minimum Fax, Roma 1997, p. 159.

³¹ «Ancora pochi momenti, e le lumache si separarono tornando lentamente alle loro lattughe: là dove avevo posato il fegato, solo una macchia umida, tutta impastata di bava», ID., *Verderame*, cit., p. 122.

³² ID., *Leggenda privata*, cit., p. 8.

³³ D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, a c. di D. PIROVANO, in D. ALIGHIERI, *Vita nuova-Rime*, a c. di D. PIROVANO e M. GRIMALDI, intr. di E. MALATO, Salerno Editrice, Roma 2015; p. 81: «secondo questa teoria di tradizione galenica, nell'organismo circola un'unica corrente pneumatica: lo spirito naturale, che ha origine e sede nel fegato, si spande in tutto il corpo tramite le vene e apporta la nutrizione».

³⁴ MARI, *La stiva e l'abisso*, Einaudi, Torino 2018 (2002¹), p. 69.

Più confacente, quest'ultima citazione a quel fegato che, insieme agli occhi e al cervello viene evocato nella sezione gaddiana di *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, là dove Enrico Gadda tenta di tornare in vita, «Nudo, lucente di umori, rimase alla vista [...] qualcosa che teneva simultaneamente di un cervello, di un fegato e di un bulbo oculare escerpato»³⁵ a siglare, in qualche modo, la natura splendidamente barocca del romanzo, per coloro che ricordano quanto è scritto nella *Cognizione del dolore*, ovvero che «il ghiandolone fegato è una polta barocca», considerazione prontamente registrata da Sanguineti nella *Wunderkammer*³⁶.

Approdare a Gadda da una riflessione basata su sangue e fegato, «spirito naturale» e «nutrimento», potrebbe sembrare fuorviante se l'autore «più rivoluzionario in tre minuti che tutto il gruppo '63 in cinquant'anni»³⁷ non rappresentasse un altro elemento di congiunzione forte fra Sanguineti e Mari³⁸ proponendosi come modello per la comune «coincidenza [...] tra l'impulso artistico e l'esplorazione delle ossessioni personali»³⁹ e come oggetto di costante e inesausta ammirazione, testimoniata per Sanguineti dalla numerosità delle schede a lui dedicate nella *Wunderkammer*, con 1417 attestazioni. Seguono, fra gli autori in comune, Manganelli (798 attestazioni) per il quale, in chiusura di *Vampirismo*, Mari osserva che «nel suo caso il sangue del Vocabolario non era meno rosso di quello delle arterie»⁴⁰, e Landolfi (395 attestazioni) che, insieme al Palazzeschi del *Codice* e al Lucini di *Revolverate*, si sarebbe fatto portatore di un'alternativa romanzescantirealista, di area anarchico-surrealista, disinnescata «presto e bene, con il soccorso non indifferente, [...] di una Grande guerra latina e di una piccola Marcia su Roma»⁴¹.

Il quarto scrittore capace, secondo Mari, di completare il «meglio del Novecento italiano»⁴² è, invece, quasi assente nella *Wunderkammer*, dove compare con un solo articolo, tuttavia ritagliato e conservato per intero⁴³. Si tratta di Gesualdo Bufalino, «ventriloquo universale e vampiro» che concentra e racchiude in sé le ragioni che motivano la contiguità condivisa nei confronti degli altri tre, tutti in grado di muoversi «con familiarità lungo l'intero asse diacronico della nostra lingua, restituendo a vita una folla di parole e di modi sintattici che le ragioni dell'economia e della forza [...] hanno da

³⁵ MARI, *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, Einaudi, Torino 2002, p. ??.

³⁶ Archivio Sanguineti's Wunderkammer, d'ora in poi ASW SANG411.

³⁷ *Scuola di demoni*, cit., p. 23.

³⁸ Non così avviene per uno degli altri autori-cardine di Mari, l'«untore di indifendibili sgradevolezze» (*I demoni*, cit., p. 301) Céline, a proposito del quale Sanguineti afferma con convinzione «L'ho letto e non mi piace. Ho iniziato a leggerne alcune pagine e poi mi sono detto: ma chi mi obbliga?», E. SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, a c. di R. IOVINO, il melangolo, Genova 2011, p. 46.

³⁹ MAZZA GALANTI, *Michele Mari*, cit., p. 40.

⁴⁰ MARI, *Letteratura come vampirismo*, cit., p. 408.

⁴¹ E. SANGUINETI, *Postille per un vecchio codice*, in *Ideologia e linguaggio*, a c. di E. RISSO, Feltrinelli, Milano 2001, p. 134.

⁴² MARI, *Bufalino*, in *I demoni*, cit., p. 694.

⁴³ G. BUFALINO, *È kafkiano e un po' boccaccesco (Parliamone)*, in «Tuttolibri», 22 gennaio 1983, ASW, SpecialK19.

tempo condannato a morte»⁴⁴, tutti, insomma, «uomini di lettere» capaci, come Sanguineti postula, di testimoniare «il mistero della nascita, [...] morte, [...] resurrezione, [...] riuso dell'uso, nella sua varia vicenda»⁴⁵ della parola.

E che il trovarobato della parola sia condizione necessaria è ribadito dallo stesso Mari che chiarisce di non essere in grado di «manipolare la lingua» se prima non ha stabilito con essa «un rapporto di lutto, slontanamento», riconoscendola come materiale «sottratto al commercio della quotidianità» del tutto libero da ipoteche di uso e che, quindi, permette di «neologizzare, [...] riformare o deformare, [...] contaminare, saltuariamente ricorrere al dialetto, [...] compiere incursioni dentro i piani più bassi della lingua»⁴⁶. Coerentemente, riflettendo sui molti registri adottati da Mari, Serianni afferma essere il «mimetismo puro e semplice [...] forse la dimensione più aliena dalla [sua] prosa» che non propone dunque «prelievi e citazioni» ma attua «complesse rielaborazioni che ne rimettono in gioco di volta in volta le singole componenti»⁴⁷.

In altre parole la lingua è lo strumento di cui Mari si serve per mettere *en abyme* tutta la letteratura che, assimilata e digerita, gli appartiene, e non è certo un caso che la pratica artigianale e grafica del «misenabismo» una notevole illustrazione, espressa in un unico, interminabile periodo, da parte di Recarte, il marinaio dell'equipaggio di Torquemada che poco dopo si atteggerà a pirata salgariano:

Mio padre era stuccatore, e ogni tanto gli capitava di fare qualche decorazione, e quella che preferiva si chiamava misenabismo del quadrato, un giorno che sono andato con lui mi spiegò come funzionava, e funziona così: si fa un quadrato, poi se ne mette dentro un altro, ma un po' più piccolo e appena inclinato a destra, poi dentro il secondo quadrato se ne fa un terzo, sempre un po' più piccolo con la stessa inclinazione, e così via finché si riesce a disegnare: il mio papà diceva che l'ultimo quadratino non doveva essere un punto, come facevano tutti gli altri decoratori, ma un vero quadrato coi suoi quattro lati, e per quello aveva una punta speciale aguzzissima che teneva dentro un cappuccio di cuoio per proteggerne l'aguzzo, beh insomma, alla fine ti sembrava di guardare dentro una galleria interminabile, tutta intorcinata come un budello, proprio un bell'effetto⁴⁸.

La «punta aguzzissima» di cui si serve Mari è, abbiamo detto, un sofisticato uso non del linguaggio ma dei linguaggi, in tutta la loro ambiguità e nella loro ingannevole promessa di esattezza e quindi di salvezza⁴⁹, come lo stesso Torquemada pare credere

⁴⁴ MARI, *Bufalino*, cit., p. 694.

⁴⁵ E. SANGUINETI, *Prolegomena*, in *GDLI, Supplemento 2004*, diretto da Id., UTET, Torino 2004, p. XIV.

⁴⁶ MARI, *Il demone della letterarietà*, cit., p. 163.

⁴⁷ L. SERIANNI, *Antico e moderno nella prosa di Michele Mari*, in Accademia degli Scrausi, *Parola di scrittore*, cit., p. 157.

⁴⁸ MARI, *La stiva e l'abisso*, cit., p. 213.

⁴⁹ Ho scelto, volutamente, di non trattare le complesse pagine di *Io venia pien d'angoscia a rimirarti* (su cui cfr. Alessandro Iovinelli in «Narrativa», 2001), perché richiederebbero l'apertura di un ulteriore capitolo.

quando, poche pagine dopo l'illustrazione del «misenabismo», riflette sul fascino dei tecnicismi, sul «loro concedersi a metà [...] a chi solo abbia un'infarinatura di scienza etimologica»⁵⁰.

Al capitano, che «rappresenta, linguisticamente parlando, uno dei poli in cui si addensano le cariche espressive del romanzo»⁵¹, si contrappone uno dei più divertenti personaggi comici di Mari, Menzio, perennemente impegnato in un corpo a corpo, tragicamente perdente – a differenza del Felice di *Verderame* – con la lingua che lo sovrasta. Si osservi di passaggio che, nonostante Menzio si nutra, sacrilegamente, di uno dei pesci narratori, nulla in lui muta, non riesce cioè a *digerire* quanto ha mangiato.

L'estrema variabilità del registro linguistico si manifesta non solo fra un racconto e l'altro o un romanzo e l'altro ma, addirittura, all'interno dello stesso racconto e nell'ambito dello stesso personaggio. Restando per ragioni di brevità a la *Stiva e l'abisso*, quando diventa necessario descrivere l'ultimo disperato tentativo, votato al fallimento, dei marinai di Torquemada, l'autore introduce termini e oggetti prettamente salgariani quali il serpente velenoso, subito seguito dal *kriss*. Naturalmente Mari anticipa l'esito della disastrosa spedizione con un commento ironico del capitano⁵², ma il «misenabismo» che anima la narrazione non si accontenta di questo: nelle note in chiusura del romanzo troviamo discussa la voce *babordo*⁵³, in cui il rimando a Salgari, esplicitato nelle note del Mari traduttore dell'*Isola del tesoro*⁵⁴, si complica e si impreziosisce di echi pavesiani⁵⁵, evocati senza che si arrivi mai alla citazione esplicita, ma utilizzati nella stessa direzione delle cinquantacinque voci salgariane presenti nella *Wunderkammer*, che testimoniano, a sorpresa, una lettura piuttosto estesa dell'autore veronese anche da parte di Sanguineti.

⁵⁰ MARI, *La stiva e l'abisso*, cit., p. 217.

⁵¹ SERIANNI, *Antico e moderno*, cit., p. 151.

⁵² «Come avessero sentito fischiare un serpente velenoso i miei compagni si destano dai loro improvvisati giacigli e si caricano di ferraglia: Recarte, come si dice siano usi i pirati, giunge addirittura serrare un kriss malese fra i denti digrignati, mentre Aguapiè, obbedendo a un'analoga ispirazione, si cinge il capo con uno straccio scarlatto ricascante sulla nuca in due cocche: avessimo un Jolly Roger uscirebbero ad ammainarlo. Per sdrammatizzare il momento, chiedo a Diadelfo se non ha una benda nera da mettere su un occhio: eludendo l'ironia esegue alla lettera il suggerimento servendosi di una striscia di tela strappata sulle sue brache: il primo pirata della storia con una benda color Isabella», MARI, *La stiva e l'abisso*, cit., p. 229.

⁵³ «Voce tonda e maliosa, grata agli uomini di penna epperò negletta da quei del mare, ch'all'uso dei primi scuoton la testa chiosando: "Veh i Nesci". Calco dal francese *bâbord*, venuto d'un olandese *bakboord*, il babordo si trova in effetti, per l'ortodossa destra ovver dritta, solo ne' volgarizzamenti e nei romanzi: ma questa stessa sua vita cartacea gli dona una fragile tenerezza e un ingenuo esotismo cui l'arrendersi è bello (*a babordo!* soffia il bambino gonfiando le gote e quella labialità è garanzia di avventura)», ivi, p. 265.

⁵⁴ «Viceversa è solo a malincuore che ho rinunciato [...] ai salgariani "babordo" e "tribordo", araldi di quella regressione per cui scrivere e leggere *L'isola del tesoro* equivaleva per il suo autore a "giocare ai pirati"», MARI, *Nota del traduttore*, in R.L. STEVENSON, *L'isola del tesoro*, trad. di M. MARI, BUR, Milano 2018, p. 6.

⁵⁵ «Oh, da quando ho giocato ai pirati malesi, / quanto tempo e trascorso! E dall'ultima volta / che son sceso a bagnarmi in un punto mortale», C. PAVESE, *I mari del Sud*, in *Le poesie*, a c. di M. MASOERO, intr. di M. GUGLIELMINETTI, Einaudi, Torino 1998, p. 8.

Perché utilizzare per un discorso di questo tenore la parte della produzione di Mari che si ispira al romanzo avventuroso e marinairesco? Perché fra l'altro, partendo da lì, si può verificare un ulteriore aspetto che accomuna in modo non vistoso ma tenace questi due autori ed è quello che Sanguineti ha indicato come «emozione intellettuale», definendola «l'aprirsi conoscitivo e non emozionale verso nuove realtà» e precisando che «se esiste un'emozione conoscitiva, questa è un'emozione intellettuale»⁵⁶. Mari, nel corso di un'intervista, esprime lo stesso concetto, sia pure in modo meno esplicito e riferendolo alla lettura, anziché alla visione di un film (per Sanguineti era *Germania anno zero*): «quando ho letto un romanzo di formazione di settecento pagine mi viene da concludere: io già so come ci si forma, se Melville non avesse raccontato invece *Moby Dick*, non ne avrei mai saputo nulla della Balena»⁵⁷.

Potremmo tuttavia incagliarci ancora una volta di fronte all'affermazione con cui Mari rifiuta ogni forma di sperimentalismo perché «sperimentalismo è termine che rinvia sempre [...] a un'idea di cerebralità e di progettualità, a un conscio provare e riprovare e a un criticismo che io sento di non avere perché la mia scrittura è molto istintiva e viscerale, assolutamente immediata»⁵⁸, il che sembrerebbe allontanare di nuovo dal Sanguineti prosatore, come lontani ne appaiono, in realtà, gli esiti. È il nesso con la lingua quello che ci permette di proseguire, accettando la non perfetta coincidenza tra vita e letteratura, tra le parole e le cose, condizione che impone, secondo Mari, alla letteratura di «avere un suo linguaggio più vicino a quello del sogno che a quello dell'intervento consapevole»⁵⁹: il «palombaro nel mare dei sogni»⁶⁰ di Sanguineti ci aiuta a riprendere il largo sulla base di una riflessione di Renato Aymone, pronto a riconoscere che «l'eloquenza dell'esattezza e quella delle viscere» permettono di «proporre [...] sulla scena sempre più sconvolgenti, ardimentose prodezze linguistiche»⁶¹.

Insomma, la sovversione di cui parla Ajello⁶², sulla scorta di Roland Barthes, ascrivendo l'*Orologio astronomico* di Sanguineti alla «razza dei giochi di parole, delle buffonerie, delle spese inutili»⁶³ diventa intesa anche come potente restituzione, frutto di un costante rapporto dialettico con una tradizione letteraria che si vuole non solo conservare

⁵⁶ «Il suicidio del bambino di *Germania anno zero* di Rossellini non mi richiama niente alla mente, ma mi fa capire cosa può essere un suicidio, la morte di un ragazzino avvenuta in un modo che io non avrei mai immaginato», SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, cit., p. 93.

⁵⁷ Intervista rilasciata a Olga Campofreda l'11 settembre 2013, www.scrittoreiprecari.it.

⁵⁸ MARI, *Il demone della letterarietà*, cit., p. 163.

⁵⁹ *Scuola di demoni*, cit., p. 43.

⁶⁰ Sull'argomento mi permetto di rimandare a C. ALLASIA, «*La testa in tempesta*», *Interlinea*, Novara 2017, pp. 72-74.

⁶¹ R. AYMONE, *Tratti, ritratti, autoritratti, nella poesia di Sanguineti*, in *Sanguineti: ideologia e linguaggio*, a c. di L. GIORDANO, Metafora edizioni, Salerno 1989, p. 57.

⁶² E. AJELLO, «*L'orologio astronomico*», un romanzo «mal fatto», in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, a c. di M. BERISSO e E. RISSO, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, ora in ID., *Carabattole, Il racconto delle cose nella letteratura italiana*, Marsilio, Venezia 2019, p. 123.

⁶³ R. BARTHES, *Le troisième sens*, in «*Cahiers du cinéma*», 222, 1970, poi in *Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, p. 45.

ma trasmettere, perpetuare, assimilare e restituire. Non si tratta, né per Sanguineti né per Mari, della «vegetazione parassitaria» cui allude, per negarla, Andrea Gialloredo⁶⁴ e, tantomeno, di citazionismo postmodernista, ma di una proficua «navigazione lenta e disordinata»⁶⁵ nel mare della letteratura.

⁶⁴ A. GIALLORETO, *Tra fiction e non-fiction. Metanarrazioni del presente*, Cesati, Firenze 2017, p. 166.

⁶⁵ MARI, *Otto scrittori*, in *Tu, sanguinosa infanzia*, Einaudi, Torino 2009, p. 73.

