

La letteratura italiana oltre i confini



# SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVIII • 2020

Edizioni Sinestesie



# SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

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



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

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 SACCONE (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 / *International Scientific Board*

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)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

LA LETTERATURA ITALIANA  
OLTRE I CONFINI

XVIII – 2020

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*  
XVIII – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

\*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia  
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it  
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)  
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino  
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001  
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

*Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione*  
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com  
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.  
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.

\*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*  
e scaricabili gratuitamente dal sito: [www.sinestesia.rivistadistudi.it](http://www.sinestesia.rivistadistudi.it).

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione  
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile  
*online* sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

\*

Impaginazione / *Graphic layout*  
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*  
a cura di PDE s.r.l.  
presso Mediagraf Spa  
Noventa Padovana (PD)

## INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Ricordo di François Livi</i>	13
--	----

### SAGGI

TERESA AGOVINO, «Non aveva mai, prima d'allora, sparso sangue». <i>Quando il Commissario Montalbano incontrò Padre Cristoforo</i>	17
--	----

CLARA ALLASIA, «Ei serbava il Libro della famiglia in un certo cassone». <i>Ritratti letterari con burattini, ultracorpi e mostri in Michele Mari</i>	31
--	----

SALVATORE ARCIDIACONO, <i>Confini e sconfinamenti negli archivi testuali e nei vocabolari elettronici</i>	45
---	----

NINO ARRIGO, <i>Due apostati della ragione: Sciascia, Eco e la scomparsa della verità</i>	55
---	----

PAOLA BENIGNI, <i>La funzione "drammatica" dello spazio nelle tragedie abruzzesi di Gabriele d'Annunzio</i>	77
---	----

VINCENZO CAPUTO, <i>La «possessione di tutte le [...] virtù»: Giovanni Battista Manso e la «Vita di Torquato Tasso»</i>	97
---	----

SARA CATAUDELLA, <i>Per l'edizione delle «Vite degli eccellenti italiani» di Francesco Lomonaco</i>	115
---	-----

MAURIZIO CLEMENTI, LUIGI CANNILLO, « <i>La grazia dei frammenti</i> ». <i>La poesia di Domenico Cipriano</i>	123
MILENA CONTINI, <i>Stanislas Marchisio: un commerciante a teatro</i>	133
NICOLA D'ANTUONO, <i>Francesco Lomonaco interprete di Prometeo e di Medea</i>	163
NUNZIA D'ANTUONO, « <i>Tempi</i> » ed eroi tra il fango della storia nei « <i>Vecchi e i giovani</i> » di Luigi Pirandello	177
ANTONIO D'ELIA, « <i>Il fu Mattia Pascal</i> »: la resurrezione inattuata e la genealogia accuratamente non-ricreata	193
MARIA DIMAURO, « <i>La Musa mediocre</i> » dell'« <i>anti-poetica</i> » grottesca: una proposta modernista per il teatro di Luigi Cavacchioli	221
ANGELO FÀVARO, « <i>Vendicai l'offesa, / non compii tradimento!</i> »: G. L. Passerini e una prova di poesia moderna nell'adattamento-riduzione in italiano della « <i>Chanson de Roland</i> »	237
ELISIANA FRATOCCHI, « <i>Bisogna che scriva, che dica tutto</i> »: le diverse stagioni della scrittura di Alba de Céspedes attraverso gli ultimi studi critici	253
GIULIO DE JORIO FRISARI, <i>Narrare la malattia. Un modello gnoseologico a partire dalle «Confessioni di un italiano»</i>	267
GIOVANNI GENNA, <i>Considerazioni sparse tra carabattole e oggetti desueti</i>	285
MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA, <i>La trattazione delle tematiche filelleniche nell'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux</i>	297
ROSA GIULIO, <i>Fantastico pirandelliano e città moderna</i>	313
MARIA LEO, <i>La quête de la lumière dans le poème «Voix du poète» de Giovanni Dotoli</i>	339

MAURA LOCANTORE, <i>Pasolini funambolo fra ideologia e pedagogia nella critica militante</i>	351
ELIANA MAIORANO, <i>L'haiku di Yosa Buson nelle «Quartine vallesane» di R.M. Rilke</i>	367
MILENA MONTANILE, <i>Da Dante a Luzi sulle tracce del divino</i>	385
FABRIZIO NATALINI, <i>La memoria di Luigi Magni, tra Roma e Velletri</i>	401
LAURA NAY, <i>Dall'«inconsapevole approccio» all'«inconsapevole esodo»: il “neorealista” Giuseppe Berto</i>	411
FABIO NICOLOSI, <i>La riforma della scrittura scenica e la malinconia degli addii nelle commedie di Carlo Goldoni: «Una delle ultime sere di carnevale»</i>	425
MARIA PIA PAGANI, <i>Natal' ja Gončarova e il dono per Eleonora Duse</i>	447
GABRIELLA PALLI BARONI, <i>La rivista «Palatina», l'arte, la poesia: il carteggio fra Attilio Bertolucci e Roberto Tassi 1951-1995</i>	475
ERIKA PAPAGNI, <i>Inedito ritrovato all'Archivio di Stato di Venezia: il testamento di Don Girolamo Canini della Terra di Anghiari (1631)</i>	485
VANESSA PIETRANTONIO, <i>I demoni di Maupassant</i>	505
FRANCO PRONO, <i>Travete Policarpo. Il piccolo borghese tra Torino e Roma</i>	523
MARIA CHIARA PROVENZANO, <i>Anni ruggenti, safari galante «Il sapore dell'avventura» di Rosso di San Secondo</i>	537
FERDINANDO RAFFAELE, <i>Quando la violenza è “donna”. Sacrificio, mediazione, vendetta nella «Chanson de Guillaume»</i>	547
LORENZO RESIO, <i>Un incubo rosa sangue: Michele Mari e il vampirismo dei Pink Floyd</i>	581

ELEONORA RIMOLO, <i>La ninfa mortale: Lidia nella lirica barocca del Seicento</i>	593
SONIA RIVETTI, <i>Ritratto di mio marito. «Un grido lacerante» di Anna Banti</i>	603
FRANCESCO RIZZO, <i>Dentro e fuori nell'Infinito di Bruno, Leopardi e Gentile</i>	611
VINCENZO SALERNO, <i>John Dryden, «Theodore and Honoria, from Boccace»</i>	627
GIORGIO SICA, <i>Triste, solitario y final. I vari esili di Osvaldo Soriano</i>	651
CHIARA TAVELLA, <i>Un «film da cineforum» nel cuore del romanzo: Marco Rossari tra Joseph Conrad e Wim Wenders</i>	661
PIERA GIOVANNA TORDELLA, <i>Il disegno come soggetto teorico-critico e regione letteraria nel primo Ottocento francese. Da Baudelaire a Baudelaire</i>	675
CAROLINA TUNDO, <i>«La prima cosa viva»: rappresentazioni dell'acqua nella poesia di Camillo Sbarbaro</i>	693

#### DISCUSSIONI

<i>Alcune osservazioni per le foto e le parole di «Instantshooting» di Orazio Longo (Epifanio Ajello)</i>	707
<i>«Le autobiografie della Grande guerra» di Valeria Giannantonio (Marika Boffa)</i>	709
<i>ATTILIO SCUDERI, Il libertino in fuga. Machiavelli e la genealogia di un modello culturale (Angelo Castagnino)</i>	718

- A tavola con le Muse. Immagini del cibo  
nella letteratura italiana della modernità*, a cura di ILARIA CROTTI  
e BENIAMINO MIRISOLA 721  
(Arianna Ceschin)
- GIROLAMO COMI, *Poesie. Spirito d'armonia. Canto per Eva.  
Fra lacrime e preghiere*, a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE  
e SIMONE GIORGINO 724  
(Annalucia Cudazzo)
- SILVIA CAVALLI, *Progetto «menabò» (1959-1967)* 728  
(Antonio D'Ambrosio)
- L'arte esegetica di Padre Michele Bianco* 731  
(Antonio D'Elia)
- EPIFANIO AJELLO, *Carabattole. Il racconto delle cose  
nella letteratura italiana* 767  
(Angelo Fàvaro)
- PAOLO RUMIZ, *Il filo infinito* 771  
(Antonio Fusco)
- FABRIZIO MILIUCCI, *Nella scatola nera.  
Giorgio Caproni critico e giornalista* 773  
(Simona Onorii)
- LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*,  
a cura di GIUSEPPE LANGELLA e DAVIDE SAVIO 775  
(Simona Onorii)
- PAOLO LEONCINI, *Emilio Cecchi. L'etica del visivo e lo Stato liberale.  
Con appendice di testi giornalistici rari. L'etica  
e la sua funzione antropologica* 778  
(Giovanni Turra)
- ALBERTO CARLI, *L'occhio e la voce. Pier Paolo Pasolini  
e Italo Calvino fra letteratura e antropologia* 781  
(Alessandro Viola)

CARLO BRUGNONE, *Piccoli crolli* 784  
(Rosalba Galvagno)

*Sommari / Abstract* 791

Clara Allasia

«EI SERBAVA IL LIBRO DELLA FAMIGLIA IN UN CERTO CASSONE».  
RITRATTI LETTERARI CON BURATTINI, ULTRACORPI E MOSTRI  
IN MICHELE MARI

A quale famiglia bisogna guardare, inoltrandosi nell'opera di Michele Mari? A quella di origine, sempre incombente anche se di fatto spesso assente, perché ha già svolto tutte le possibili funzioni di devastante eppure irrinunciabile formazione, o alle ipotesi di famiglia, più che altro figure femminili in controluce, che si incontrano nelle pagine dell'«unico libro con diciotto varianti» offrendo «quello che sarebbe un referto in sede clinica o diaristica o filologica»? Prima di provare a rispondere bisogna tenere conto che tale referto «in letteratura viene modulato, affabulato con grande libertà, con molte opzioni linguistiche, strutturali, metriche, tonali»<sup>1</sup> e che qualche attenzione va prestata anche alle assenze denunciate dallo stesso autore come rilevanti, non solo a proposito di *Leggenda privata*. Nella sua opera, infatti, «non ci sono [...] i miei figli; non il mio cane»<sup>2</sup> e, neppure, «le donne effettive», a dispetto di due testi che, più esplicitamente di altri, si rivelano una «forma di vendetta», assolvendo alla funzione di «pareggiare i conti» e fornire alla sofferenza «una sua giustificazione teleologica»<sup>3</sup>: si tratta, naturalmente, di quella psicopatologia della gelosia che è *Rondini sul filo* e di *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*, canzoniere molto letto e frainteso, diventato un incongruo «oggetto-regalo»<sup>4</sup> (e per verificare quanto si leggano almeno le considerazioni di Bruno Capaci)<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, a cura di C. MAZZA GALANTI, Minimum Fax, Roma 2019, p. 63; d'ora in poi *SdD*.

<sup>2</sup> M. MARI, *Leggenda privata*, Einaudi, Torino 2017, p. 32; d'ora in poi *LP*.

<sup>3</sup> *SdD*, p. 54.

<sup>4</sup> *SdD*, p. 49.

<sup>5</sup> B. CAPACI, *L'allegoria della zucca. Cento poesie d'amore a Ladyhawke di Michele Mari*, in *Presi dalle parole*, Pardes, Bologna 2010, pp. 217-224.

Anche se Mari ama definirsi «uno che scrive quello che vive», non alla realtà dell'esperienza bisognerà guardare, ma al risultato che una fortissima mediazione letteraria ha prodotto e non solo in termini di mimetismo linguistico o di riutilizzo di «autore/auctoritas intellettuale esibito a personaggio», come constata Franca Sinopoli<sup>6</sup>. I personaggi che si muovono nei suoi libri sono, prima di tutto, personaggi letterari, nel senso pieno e compiuto del termine, hanno cioè subito «un doppio contagio» (anche se in una direzione parzialmente diversa da quella indicata da Francesca Longo<sup>7</sup>) nel senso che non solo si assiste «alla presenza di autori veri» divenuti personaggi, ma anche i famigliari inseriti nei romanzi subiscono un travestimento letterario e, prima di essere abbandonati al fluire della scrittura, diventano personaggi di libri noti e, talvolta, anche di film<sup>8</sup>.

A valle di questi distinguo, e prima di *Leggenda privata*, molto utile si rivela un breve racconto, inserito in *Tu, sanguinosa infanzia: nell'ospizio di Laggiù*, «in una sera d'estate del 2030», due voci senza corpo, in realtà la stessa voce sdoppiata come in un'eco, ripercorrono alcuni momenti fondanti dell'infanzia e dell'adolescenza, suddividendoli in paragrafi che, significativamente, iniziano con «io», «mio padre», «il libro»<sup>9</sup>. Si tratta di frammenti che, riproposti in *Leggenda privata*, si configurano in qualche modo a sostegno dell'affermazione paradossale lì contenuta secondo cui «Il grande genio della psicologia non è Freud: è Pavlov»<sup>10</sup>. Dal momento poi che la famiglia d'origine si associa a un periodo ben preciso dell'esistenza – e poco importa che l'autore ricordi, con molte varianti non tutte equivalenti, di essere «rimasto quasi fino a trent'anni a vivere» con la madre, al punto da sembrare «Norman Bates con la mummia della defunta» – non è un caso che il nome di Pavlov ritorni quando, in una delle interviste poi confluite in *Scuola di demoni*, Mari parla di sé come lettore (e scrittore) «strutturato in modo quasi pavloviano nel senso che [...] di un

<sup>6</sup> F. SINOPOLI, «Passages» della critica e riuso della tradizione letteraria in Michele Mari, in *Storia e memoria nelle riletture e riscritture letterarie*, a cura di J. BESSIÈRE e F. SINOPOLI, Bulzoni, Roma 2005, pp. 126-142.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> C. ALLASIA, «Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca, in «Sinestesia», XVII, 2019, pp. 37-47.

<sup>9</sup> M. MARI, *Laggiù*, in *Tu, sanguinosa infanzia*, Mondadori, Milano 1997, ora Einaudi, Torino 2009, pp. 121-129.

<sup>10</sup> LP, p. 98.

autore individuo subito il nucleo che mi piace perché è quello che mi ha fatto innamorare della letteratura da ragazzo»<sup>11</sup>.

Dopo più di un ironico «conferimento con chi se ne intende», Mari mostra di aver rinunciato a credere che scrivere permetta di «illudersi di essere anche qualcos'altro», perché ben presto si constata come la scrittura serva solo a confermare la «micidiale identità con se stessi»<sup>12</sup> che può essere riproposta e alterata ma mai rinnegata: a questa identità, quindi, e al peccato originale della nascita, bisogna rassegnarsi a guardare. «Nato da due genitori, che non dovevano incontrarsi, due genitori il cui amplesso è stato mostruoso», l'autore si definisce egli stesso «mostro»<sup>13</sup>. Poco importa che questa affermazione, contenuta in *Scuola di demoni*, sia stata attenuata e resa più complessa in *Leggenda privata*, dove si legge «non però mostro, fui: sibbene mostruoso fu il rapporto che fin dall'inizio intrattenni con me» perché – lasciando da parte il suggerimento che ci porterebbe verso la doppia e mostruosa nascita di *Di bestia in bestia* – a ribadire la profonda coscienza della condizione percepita ci soccorre *Laggiù*, dove si legge che «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>14</sup>.

Vittima di un'«angoscia che mi tempesta da prima che nascessi» Mari precisa che «quell'angoscia era già nei miei genitori», esattamente come avviene al «legnosio» *Josef K.*, che parte da Praga verso l'Italia per sapere dei suoi due padri, scoprendo che «mastro Geppetto ti ha dato la legnosità, ma Carlo Lorenzini in arte Carlo Collodi, lui, ti ha dato l'angoscia»<sup>15</sup>. L'ombra della «marionetta» toscana (e della sua complessa rilettura di matrice manganelliana) è molto cara all'autore che, in *Leggenda privata*, ricorda di essere stato concepito su «un bancone da carpentiere» e non esita a definirsi un «me-manichino-pinocchio», arrivando a precisare che «quello del falegname è un lavoro serio, che mio padre non poteva non ammirare, esercitandolo anche in proprio come esecutore dei suoi modellini»<sup>16</sup>. Non stupisce che il padre, pur ignaro, rifiuti l'identificazione in una scenetta divertente in cui Michele, su suggerimento della madre, cerca di «sostituire la parola *papà* con il più affettuoso e collodiano «babbo»» sentendosi rispondere «se ci riprovi [...] io

<sup>11</sup> *SdD*, p. 34.

<sup>12</sup> *LP*, p. 15, *SdD*, p. 63.

<sup>13</sup> *SdD*, p. 58.

<sup>14</sup> *LP*, p. 4; ID., *Laggiù*, cit., p. 127.

<sup>15</sup> *LP*, p. 4; ID., *Josef K.*, in *Fantasmagonia*, Einaudi, Torino 2012, p. 33.

<sup>16</sup> *LP*, pp. 67, 78.

ti chiamerò fanciullo»<sup>17</sup>, e infatti di un ritratto del padre Enzo, fustellato per diventare un puzzle regalo (sulla centralità dell'oggetto-puzzle torneremo fra breve), si dirà che produce «un effetto-Mangiafuoco»<sup>18</sup>. Infine, per completare la nebulosa dei riferimenti usati, bisogna ricordare che un incongruo «bancone da falegname» attira l'attenzione di Mari nelle illustrazioni al volume *La bambola parlante* di Janet suggerendogli di apparentare l'«ingegnere di Norimberga», costruttore della petulante bambina meccanica, a Geppetto e l'insopportabile giocattolo a Pinocchio. Poco dopo, il testo viene avvicinato, ma sarebbe collegamento esile se non fosse sostenuto dalla biografia dell'autore e dalla contiguità dei due saggi nei *Demoni*, a *Pierino Porcospino*, «uno dei più sadici e affascinanti libri per l'infanzia mai scritti e disegnati»<sup>19</sup> e, anche, libro fondamentale dell'educazione di entrambe le voci di *Laggiù*.

Geppetto e Mangiafuoco, secondo la riscrittura proposta da Manganelli ed esplicitamente citata da Mari, rappresentano due aspetti complementari della stessa figura di demiurgo, dal momento che mai di Mangiafuoco si dice essere in grado di costruire le proprie marionette, mentre evidentemente Geppetto non sarebbe capace di gestire una compagnia teatrale. Entrambi, tuttavia, trafficano con la vita dei loro fantocci di legno, come il Céline-Mangiafuoco, «capo-burattinaio» del *Ghigno di Guignol* – il teatro in cui si suppone si trovino le marionette di Paul Klee e dove si conclude *Tutto il ferro della torre Eiffel* – traffica con l'esistenza (reale) dei suoi autori promossi a personaggi. Peraltro proprio sotto il tendone del *Ghigno di Guignol*, fra i *tableaux vivants* allestiti dall'infernale capo-burattinaio, si trovano non solo «la patetica istoria del piccolo Franz» ma anche il terribile episodio di Corrado che si succhia i pollici, cioè, nuovamente, *Pierino Porcospino*. Questa volta è evocato quasi in contemporanea da Bloch, impotente di fronte alla rappresentazione, e da Benjamin che, mentre l'amico è in teatro, sospettando di non riuscire a rie-

<sup>17</sup> Ivi, p. 59. Forse funzione analoga, anche se meno esplicita, ha l'episodio delle carote in *Di bestia in bestia*, (Longanesi, Milano 1989), ora in «nuova versione», Einaudi, Torino 2013, p. 50.

<sup>18</sup> *LP*, p. 59. Michele racconta (ivi, pp. 130-133) di aver ricevuto in regalo «una piccola macchinetta di ferro: una fustellatrice per farsi i puzzle da sé (Meccano Jig-Saw Puzzle Maker, rossa fiammante)» ma inevitabilmente la notizia arriva ad alludere anche al cruentissimo film di James Wan, 2004 *Saw l'enigmista*. I ritratti dei genitori, riprodotti in bianco e nero in *LP*, si trovano, a colori, alle pp. 108-109 della nuova edizione di M. MARI e F. PERNIGO, *Asterusher. Autobiografia per feticci*, Corraini, Mantova 2019.

<sup>19</sup> M. MARI, *Janet, Collodi*, in *I demoni e la pasta sfoglia*, ed. accr., Il Saggiatore, Milano 2017, p. 357; *Hoffmann Donner, Busch, Renard*, ivi, p. 353.

mergere dalla casa ctonia di Céline<sup>20</sup>, passa rapidamente dal figurarsi di essere Jean Valjean al temere di diventare *Pierino Porcospino*.

L'aver ampliato la catena dei riferimenti ci conferma che l'affinità con *Josef K.* va ora abbandonata, perché la *Lettera al padre* di Kafka, richiamata nel racconto dalla vecchia mendicante («uno che un giorno scrisse una lettera a suo padre, accusandolo di voler essere Dio»<sup>21</sup>), non si rivela utile: troppo diverso è il rapporto fra le due coppie di genitori e figli, rispettivamente Kafka e Mari. Qualcosa in più possono invece dirci *Le avventure di Pinocchio* in quanto, allo stesso modo in cui il burattino «trova solo nel proprio finale narrativo la morte autentica»<sup>22</sup>, così il bambino e adolescente Michele cessa di essere tema «letterariamente importante», cioè muore come personaggio, nel momento in cui avviene la sua «fortificazione», la sua evoluzione ad adulto, a quel «Michele Mari strutturato» cui si allude in *Scuola di demoni*<sup>23</sup>.

Eppure è solo il «Michele Mari scrittore», cioè l'adulto, che può perfezionare quel rapporto di «reticenza» che «tende all'autismo» – definito da Federica Pich «gemellarità senza contatto e senza rispecchiamento»<sup>24</sup> – con un padre oggetto fino a quel momento di un sentimento definibile come «ammirato terrore» perché si mostra capace di trasformare ogni rapporto in un «cimento stremante» impossessandosi delle «persone come un inquilino occupa un appartamento ristrutturandolo secondo razionalissime leggi»<sup>25</sup>. Infatti solo il trovarsi di fronte all'adulto attesta che ogni tentativo di «colonizzazione» si è rivelato vano, anche se ha svolto una sua importante funzione, come si ricorda in un passo di autocommento in *Scuola di demoni*:

nel momento in cui dentro ero terrorizzato, appanico dagli oneri, dagli obblighi imposti dall'autorità paterna, e tanto più ero fragile tanto più indurivo, mi schermavo all'esterno, creandomi intorno delle maglie protettive: sovrastrutture, mediazioni che poi ho metaforizzato anche in *Leggenda privata* quando parlo della conchiglia e del mollusco: proprio perché viscido, molle

<sup>20</sup> «Il Benjamin che si aggira fra i *passages*, molti dei quali all'epoca già scomparsi, è una creatura del sottosuolo, un Orfeo ammaliato dai richiami dell'aldilà, l'unico luogo dove il passato ritrova il suo fulgore», A. GIALLORETO, *Tra fiction e non-fiction. Metanarrazioni del presente*, Franco Cesati Editore, Firenze 2017, p. 197.

<sup>21</sup> MARI, *Josef K.*, cit., p. 33.

<sup>22</sup> ID., *Janet, Collodi*, cit., p. 358.

<sup>23</sup> *SdD*, p. 57.

<sup>24</sup> F. PICH, *Fotografie e ultracorpi: «Leggenda privata» di Michele Mari*, in «Arabeschi», luglio-dicembre 2017, p. 171.

<sup>25</sup> *LP*, pp. 12, 14.

e indifeso, il mollusco deve secernere i calcari che diventano una struttura bellissima e che sono la sua gloria, la sua forza. Per me sono i libri, la mia cultura, le mie sovrastrutture<sup>26</sup>.

Grazie all'ammirazione nutrita nei confronti del padre, «tale da impedire sul nascere ogni sano antagonismo»<sup>27</sup>, lo scrittore sceglie di evitare qualsiasi tentativo di emulazione, scongiurando così il rischio di soccombere in un confronto che pure ad armi pari si sarebbe rivelato perdente. Il pensiero va al confronto, crudelmente impari, fra Klaus e suo padre Thomas Mann («mi rimprovererai per non essermi rassegnato a vivere nella tua ombra»), a cui sono state dedicate alcune pagine in *Tutto il ferro della torre Eiffel*<sup>28</sup> esplicitamente richiamate in *Leggenda privata*: «L'errore di Klaus, figlio del Sommo Scrittore Tedesco, fu voler essere scrittore a sua volta: io almeno sono stato più saggio»<sup>29</sup>. Michele infatti rifiuta l'offerta del padre («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*») e, pur nutrendo «una gran passione e una gran propensione per la grafica, i cui strumenti (i cartoncini, i lucidi, le chine, gli sgarzini)» gli danno «un piacere sensuale», dichiara di aver scelto una strada diversa, ottenendo un commento inequivocabile: «Lettere!?! [...] Mi sembra una scelta del cazzo»<sup>30</sup>.

Nulla invece si legge della posizione della madre rispetto alla scelta professionale di Michele, a meno che qualcosa di lei non si voglia ritracciare nella figura femminile di un racconto di *Fantasmagonia*, *La famiglia della mamma*, che narra del rapporto fra Mary Arden coniugata Shakespeare e suo figlio William.

Può essere utile osservare che la figura paterna, non necessariamente coincidente con quella definita «la più compiuta rappresentazione della paternità abramo-mosaica»<sup>31</sup>, riveli insospettabili deformazioni e una sorta di ambiguità in due racconti. Il primo, *Un sogno bruttissimo*, è una *mise en abyme*, in cui il figlio è ossessionato da incubi ricorrenti nel corso dei quali il padre assume atteggiamenti sempre più inquietanti (uno di questi verrà mutuato dalla Dirce di *Leggenda privata* e, in sinossi, di *Laggiù*), e scopre che il padre, a sua volta,

<sup>26</sup> *SdD*, p. 59.

<sup>27</sup> *LP*, p. 11.

<sup>28</sup> *Id.*, *Tutto il ferro della torre Eiffel*, Einaudi, Torino 2002, pp. 155-160.

<sup>29</sup> *LP*, p. 117.

<sup>30</sup> *LP*, p. 117.

<sup>31</sup> *LP*, p. 40.

soffre di incubi analoghi riferiti al nonno. Tuttavia del nonno paterno, calzolaio e parrucchiere, «personaggio di Jack London», capace di «accordarsi coi Mostri» con cui si incontra nel corso della sistematica lettura degli *Urania* – tanto che la sua data di morte sarà resa come incorniciata fra due numeri consecutivi della collana: «mio nonno è morto il 2 febbraio 1973, fra il n. 609 e il n. 610 di *Urania*»<sup>32</sup> – qui nulla si narra. Frammenti di ritratto si trovano invece in *Le copertine di Urania* e *Leggenda privata*, dove si evocano per lui la cinematografia neorealista («intraprese la via Rossellini-De Sica» e, anche Giuseppe De Santis, visto che, raccontando che la nonna era stata «mondina», Mari non manca di segnalare questo elemento con un punto esclamativo), e l'ombra di Montale che, in polemica con la figura del poeta laureato, ridicibile alla famiglia materna, viene sostituita per negazione da esperienze della vita reale: «il male di vivere mio nonno lo ha incontrato a dodici anni [...]. I suoi *Ossi di seppia* li ha scritti facendo il calzolaio e il barbiere»<sup>33</sup>.

L'altro racconto, *La legnaia*, in qualche modo speculare a *Un sogno bruttissimo* ma più complesso, forse ispirato a un piccolo classico come *La cosa in cantina* di D.H. Keller (e si ricordi che in *Le copertine di Urania*, Michele, nelle vesti di «nipotino», prevede di subire «un solo risucchio, una maciullazione immediata»<sup>34</sup>, riflette sull'ambiguità, prontamente rilevata nel finale da «Mostro n. 1», mentre succhia una vertebra del bambino spinto dal genitore a sostenere una prova di coraggio entrando di notte nella legnaia. Non è tanto la mancata o l'affrettata lettura di Frazer, Jung o Lévi-Strauss a creare un clima ambiguo («basterebbe cercare un po' meglio, in quei libri, per trovare quei favolosi capitoli sull'Offerta dovuta...»), quanto il lessico esibito dal padre che vuole convincere il bambino esitante. Si tratta di un linguaggio gravemente sospetto che richiama, appena un po' attenuato, quello di Menzio in *La Stiva e l'abisso*<sup>35</sup> e denuncia che, esattamente come Menzio, il padre, nella sua totale improntitudine, è incapace di provare angoscia e quindi di riconoscere i mostri, la cui stessa assenza avrebbe dovuto peraltro apparirgli sospetta, come accade in apertura di *Leggenda privata*: «perché non mi avete

<sup>32</sup> LP, p. 39; ID., *Le copertine di Urania*, in *Tu, sanguinosa infanzia*, cit., p. 31.

<sup>33</sup> LP, p. 75.

<sup>34</sup> ID., *Le copertine di Urania*, cit., p. 20.

<sup>35</sup> ID., *La legnaia*, in *Euridice aveva un cane*, (Bompiani, Milano 1993), ora Einaudi, Torino 2015 (2004<sup>1</sup>), p. 107; il lessico di Menzio è stato analizzato da L. SERIANNI, *Antico e moderno nella prosa di Michele Mari*, in *Accademia degli Scrausi. Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, a cura di V. DELLA VALLE, Minimum Fax, Roma 1997, pp. 148-157; A. GIALLORETO, *Più nero l'abisso, più fulgenti le storie: gli orrori del mare ne «La stiva e l'abisso» di Michele Mari*, ora in *Tra fiction e non-fiction. Metanarrazioni del presente*, cit.

terrorizzato quando scendevo nudo e tremante laggiù, perché non mi avete onorato partecipando alla Prova?»<sup>36</sup>.

AmMESSO che questi due frammenti di ritratti paterni abbiano qualche affinità con il ritratto del padre che l'autore vuole offrirci, nella sostanza, però, l'unica vera alterazione che Michele riconosce a Enzo è quella della vecchiaia, comunque oltraggiosa («adesso che egli è indebolito dalla vecchiaia e dalla malattia io letteralmente non lo riconosco più»<sup>37</sup>), e i riferimenti chiamati in causa per lui non appartengono mai al genere fantascientifico. Ciò è tanto più significativo perché, guardando ai testi utilizzati per introdurre la figura della madre, sarebbe apparso coerente, per simmetria, almeno sfiorare *La cosa-padre* di Philip K. Dick, un autore a cui Mari dedica alcune pagine (peraltro centrate su altri testi e altri argomenti)<sup>38</sup>.

Molte, e non tutte dello stesso segno, sono le metamorfosi subite dalla madre Iela, fino a quella finale, resa dalla descrizione commossa eppure nitida del figlio, della «baldoria onomastica» quando «a poco a poco, come HAL 9000 dopo che Dave Bowman ha incominciato a sabotarlo, prese a deformare il proprio eloquio»<sup>39</sup>.

Prima della catastrofe finale Iela era stata «autrice dei più bei libri per bambini che siano mai stati creati in Italia» – come afferma Michele un attimo prima di essere rapito dalla sua Milano per approdare alla kinghiana Castlerough e precipitare nella vicenda di *Roderick Duddle* – e creatrice di «michelini» cioè «bambini disegnati d'abitudine, figurine schizzate a tempo perso, in economica stilizzazione», tanto da suggerire all'autore una curiosa riflessione: «prima che una persona, dunque, sono stato un disegno, anzi una serie di disegni»<sup>40</sup>.

Nei confronti della madre Mari non può che provare un «affetto afflitto», essendo «difficile distinguere il bene dalla compassione»<sup>41</sup>. Donna di grande bellezza, «ex scout, ex scalatrice di montagne insieme a Dino Buzzati e perfino Walter Bonatti, talento grafico-pittorico precocissimo, magra come un'acciuga, mascolinamente vestita», è di una tale bontà da indurre qualche sospetto nel figlio bambino, che ribalta il tradizionale disagio infantile descritto da Bettelheim di fronte a una madre che non risponde alle aspettative

<sup>36</sup> LP, p. 33.

<sup>37</sup> LP, p. 12.

<sup>38</sup> ID., Dick, in *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., pp. 478-479.

<sup>39</sup> LP, p. 89.

<sup>40</sup> ID., *Roderick Duddle*, Einaudi, Torino 2014, 2016, p. 8; LP, p. 82.

<sup>41</sup> LP, p. 58.

e viene subito degradata al ruolo di matrigna: «una delle mie ossessioni di infanzia era quella degli ultracorpi, il fatto che le persone buone, soprattutto mia mamma, proprio in quanto tali fossero fortemente sospette di non essere vere»<sup>42</sup>. A tale sospetto si somma, lo leggiamo in *Laggiù*, «anche una pena per il destino degli originali», a cui i micidiali baccelloni si sarebbero sostituiti. Per la madre, dunque, si cambia totalmente ambito, attingendo alla fantascienza letteraria e cinematografica, come mostra una nota in *Leggenda privata* che, collocando il romanzo di Jack Finney nella serie, fondante per Mari, degli Urania Mondadori, ricorda anche il film-culto di Don Siegel del 1956 ma tace dei successivi remake, anche se implicitamente ne evoca il primo, quello del 1978 di Philip Kaufman. Si noti anche che il romanzo, che pure suggerì, nelle sue varie edizioni, vertiginose copertine a Karel Thole, presentandosi come uno di quei casi «in cui Thole, con varianti non peregrine, reillustra se stesso», non compare nel racconto *Le copertine di Urania*, neppure quando, nei frammenti di «*Scheda tecnica*», si discorre della «traduzione dei titoli [...] sempre lodevole per incremento di aura»<sup>43</sup>. L'oscillazione del titolo in italiano fra *Gli invasati* e *L'invasione degli ultracorpi* sarà poi registrata nella nota a *Leggenda privata*, ma neppure qui, particolare curioso, si osserva che il titolo originale del romanzo è *The body snatchers*, cioè quasi un calco di *The body snatcher* dell'amato Stevenson.

Iela è un ultracorporo delicatissimo, «un precipitato di stilemi, una grazia che molto tempo fa fu persona», che non si rivela al figlio bambino attraverso «l'urlo strozzato-fischiante ad avvertir tutti gli altri ultracorpi» ma attraverso «il suo sorriso migliore, un sorriso che di giorno non le vedevo mai»<sup>44</sup>. Incapace di opporsi al veto del «bacino della buona notte» – che, si narra con metafora montana, «cala come un falco» «dalle altitudini paterne» – è però anche determinata a non rispettarlo e «ogni sera, cogliendo l'attimo di una distrazione, scivola silenziosa» fino al letto del figlio «senza accender la luce» e gli «imprime sulla fronte un velocissimo e trasvolante bacio», capace di trasmettere «solo l'ansia e la colpa»<sup>45</sup>.

Proveniente da una famiglia borghese, tutta «talento e intelligenza», Iela si mostra subito «talmente autodistruttiva da diventare l'ultracorporo di se stessa,

<sup>42</sup> LP, p. 51; SdD, p. 58.

<sup>43</sup> MARI, *Le copertine di Urania*, cit., pp. 22, 28. Per una riflessione sulla funzione delle *Schede tecniche* cfr. G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2019, pp. 79-80.

<sup>44</sup> LP, p. 13.

<sup>45</sup> LP, p. 14.

una perfetta macchina di dolore»: dieci anni di matrimonio, molti aborti («diciannove michelini abortiti, nessun pancotto buono per loro»), un nuovo compagno, «un pittore inglese dimolto gentile e *stilé* (e proprio per questo incapace di ricacciare nella tenebra l'ingombrante fantasma di mio padre)»<sup>46</sup>, che non riesce a salvarla dalla deriva dell'alcool. L'autore racconta che «un anno dopo la sua morte, facendo ordine fra le sue disordinatissime cose», ha trovato alcune lettere di suo padre a lei indirizzate in cui è «abbondantemente tematizzata [...] la di lui condizione di proletario vendicatore», «a riscontro, fra le righe, si poteva ricostruire il tema materno, la discesa sociale (eroicogloriosa, ma pur sempre discesa): da allora lui non ha mai smesso di salire e lei mai di scendere: all'incrocio degli opposti vettori» l'incontro<sup>47</sup>.

Il figlio immagina che Iela si presenti al futuro marito, perfetta, nella veste della «vittima intelligente», con l'inconscio obiettivo di autodistruggersi in un legame che non poteva che essere devastante, data l'estrema fragilità di lei, ben nota a Enzo: «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>48</sup>. Eppure, stando agli elementi che ci vengono forniti, il personaggio-madre potrebbe anche essere letto in modo radicalmente diverso e per provare a farlo bisogna partire da un'osservazione inserita in alcune pagine dedicate al *Mago di Oz*, film che Victor Fleming trasse, nel 1939, dal romanzo di Frank Baum. Qui Mari, riflettendo sull'Uomo di latta e partendo dall'ovvia considerazione che «la macchina che si strugge dal desiderio di essere uomo» sia «una situazione squisitamente cinematografica» attribuisce lo stesso desiderio alla scontata «creatura di Frankenstein», al meno scontato «Golem» e, con qualche esitazione («chissà, forse»), «pure agli ultracorpi di Don Siegel»<sup>49</sup>, immaginando un ultracorpo che sogna, in un percorso *à rebours*, di riconvertire la sua natura atarassica in emotiva e umana.

Per proseguire è necessario riflettere sul fatto che la scalata (e di livello medio-alto, dati i partner scelti) a cui Iela si dedica e poi faticosamente abbandona (significativa l'assoluta reticenza nei confronti del marito, constatata con stupore e probabilmente con consapevolezza da Buzzati: «Ma sei sicuro che parliamo della stessa Iela?»), è un'attività in cui il pensiero è sospeso, regala momenti nei quali la razionalità è tutta, esasperatamente, assorbita

<sup>46</sup> LP, p. 90.

<sup>47</sup> LP, pp. 47-48.

<sup>48</sup> LP, pp. 55, 13.

<sup>49</sup> ID., *Baum-Fleming*, in *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 198.

dall'«assoluta purificazione del gesto»<sup>50</sup>. Le parole appena utilizzate, pur perfettamente calzanti, non sono riferite alla pratica alpinistica ma a una pratica che, al di là dell'elemento atletico, le assomiglia da vicino per la capacità di concentrare tutta la razionalità nel gesto. Si tratta dell'esecuzione di un *puzzle* di grandi dimensioni, altra attività prediletta da Iela e anche dall'autore e descritta in *Certi verdini* utilizzando una serie di metafore alpinistiche, come già segnalato da Pich<sup>51</sup>:

Mia madre, che da molti anni si teneva sopra la quota dei cinquemila pezzi, ridiscese a livelli inferiori per il tempo necessario alla mia educazione. Una volta risalita a cinquemila, pervasa da nuova giovinezza, contenne a stento la sua febbre, e dopo avermi lasciato familiarizzare con quella quota mi trascinò con sé su per le altitudini<sup>52</sup>.

In entrambe queste attività non c'è spazio per l'angoscia e Mari ricorda che la madre dichiarava di amare i *puzzle* perché «in quelle occasioni “non pensava”»<sup>53</sup>: lo stesso doveva avvenire in montagna dove era possibile provare, eventualmente, paura, cioè un sentimento molto diverso e più rigenerante. La volontà, rivelatasi autodistruttiva, di accompagnarsi all'«essere meno metafisico che sia mai esistito», capace anche di irrazionali brutalità (si pensi all'immagine «degnata di un onesto film *horror*, e deputata a figurare sulla copertina del DVD»: «un corridoio, schegge di vetro, una scarpa piena di sangue»), può essere letta come un tentativo, estremo, di tenere sotto controllo l'angoscia, sostituendo una realtà totalmente estranea alla paura inebriante della scalata, per sfuggire a quella «via estetico-laica al martirio» che invece avrebbe finito, vinta, per imboccare fino a trasformarsi in ultracorpo, ad affondare in un'«impassibilità quasi catatonica»<sup>54</sup>. Forse in questa direzione si può leggere il senso profondo di uno dei momenti più struggenti di *Leggenda privata*, quando Iela rifiuta, anni dopo, di incontrare nuovamente Buzzati per «vedere gli ultimi lavori» e fargli avere «un parere tecnico»: «non son più la stessa, e [...] se mi vuol bene mi ricordi com'ero, fra le sue montagne»<sup>55</sup>. Certo Buzzati era uomo di «mostri e malinconia, entrambi tersissimi», come lo sono stati, a

<sup>50</sup> LP, p. 129; ID., *Certi verdini*, in *Tu, sanguinosa infanzia*, cit., p. 93.

<sup>51</sup> PICH, *Fotografie e ultracorpi: Leggenda privata di Michele Mari*, cit., p. 183, n. 33.

<sup>52</sup> MARI, *Certi verdini*, cit., pp. 93-94.

<sup>53</sup> LP, p. 133.

<sup>54</sup> LP, pp. 108, 133.

<sup>55</sup> LP, p. 130.

modo loro, molti alpinisti, ma, contrariamente a quanto immagina Mari, non credo che scalasse per vedere «il Colombre» o «i demoni di Val Morel»<sup>56</sup>, ma per impedirsi, almeno un momento, di vederli e, incontrando nuovamente Iela, avrebbe probabilmente compreso fino in fondo il significato drammatico della sua rinuncia alla pratica non solo sportiva che avevano condiviso.

Arrivati fin qui potremmo commentare, insieme al mostro «che Gorgoglia [...] nascosto dietro le ortensie», «molto orrore [...] ma troppa famiglia»<sup>57</sup>. Siamo cioè in grado di rispondere alla domanda da cui siamo partiti constatando che alla famiglia d'origine bisogna guardare, anche se molti dei protagonisti-bambini, «avatar dell'autore», si scoprono a fare i conti non con la presenza di personaggi che ricordano i due ingombranti genitori ma con la loro assenza: il Michelino di *Verderame* e quello di *Euridice aveva un cane*, romanzo e racconto ambientati nella casa di vacanza dei nonni materni sul Lago Maggiore, la stessa della legnaia già incontrata e la stessa che dispone della cantina in cui è rinchiuso Michael, il doppio sordomuto di Roderick. Anche il protagonista di *La freccia nera*, che pure beneficia di una visita del padre, «in quella casa, ospite di quelli che sapevo essergli suoceri alieni», fa in realtà i conti con un'assenza, con un vuoto lasciato dal padre al quale è più facile voler bene «comunque da lontano, *in absentia*»<sup>58</sup>. I bambini letterari di Mari sono già stati forgiati dal crisma di quelle assenze, sono in grado di alimentare e allo stesso tempo fronteggiare le loro ossessioni e, anche, di giocare una consapevole partita con gli oggetti, e qui mi riferisco al racconto di un altro sogno, quello di cui si narra in *L'uomo che uccise Liberty Valance*<sup>59</sup>.

Approdando infine a *Io venia pien d'angoscia a rimirarti*, da cui proviene anche il titolo del saggio, si può invece osservare che non rientrano nella categoria di figli precocemente plasmati sul calco di genitori assenti i tre fratellini recanatesi Orazio Carlo, Tardegardo Giacomo e Paolina detta Pilla, frutto anch'essi di un connubio mal riuscito fra Monaldo, appassionato e apparentemente ottuso erudito, e Adelaide Antici, che ha molto della terribile nonna materna di Michele e dama di san Vincenzo ferale alla figlia. Entrambi, Monaldo e Adelaide, vivono lontani dall'angoscia, a meno che non si voglia accreditare al personaggio di Monaldo, anche in omaggio alla verità storica, qualcosa di più di quello che parrebbe spettargli da una prima lettura delle pagine di Mari: prigioniero di un'immensa biblioteca da lui stesso costruita,

<sup>56</sup> LP, pp. 84, 72.

<sup>57</sup> LP, p. 63.

<sup>58</sup> ID., *La freccia nera*, in *Tu, sanguinosa infanzia*, cit., p. 79; LP, p. 57.

<sup>59</sup> ID., *L'uomo che uccise Liberty Valance*, ivi, pp. 11-18.

non sembra saper vedere, come il padre di *La legnaia*, i mostri, e per questo non li teme, ma è lui, nella sua apparente cecità, a salvare Tardegardo dal pericolo mortale del cacciatore di licanthropi («Ah volete dir Tardegardo, ma state tranquilli, in Biblioteca ei non corre alcun pericolo d'essere mangiato dal lupo!») ed è ancora lui che, negandone l'esistenza («Sigismondo? Poffarre, cotesto poi no, badate la Genealogia non è giuoco da trastullarsi così alla leggiera, e vuole anch'essa il suo zelo»)<sup>60</sup>, induce Orazio a verificare, nel libro di famiglia, la reale e tragica esistenza di un antenato licanthropo dal nome tutt'altro che neutro, giusto per far recuperare al romanzo, come Mari scrive in *Leggenda privata*, «un po' di pathos e di implicazioni psicoanalitiche»<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> ID., *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, Longanesi, Milano 1990, ora Einaudi, Torino 2016, pp. 119, 135.

<sup>61</sup> *LP*, p. 76.