

UN ROMANZO DE-FAMILIARE: DISPOSITIVI STRANIANTI
IN *LEGGENDA PRIVATA* DI MICHELE MARI

Bernardo De Luca

Università degli Studi di Napoli Federico II
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6184-8169>

ABSTRACT IT

Il contributo propone un'analisi di *Leggenda privata* (2017) di Michele Mari, indagando la relazione tra cornice soprannaturale e narrazione autobiografica. Dopo aver riconosciuto la tipologia di soprannaturale a cui fa ricorso Mari, sulla scorta della classificazione proposta da Francesco Orlando, si individuano le tecniche di straniamento che permettono di raccontare l'autobiografia da una prospettiva non consueta, quella *mostruosa*. Vengono, dunque, analizzati tre elementi che si pongono come dispositivi stranianti: i mostri della cornice, la casa, la figura materna. Ad ognuno di questi elementi è collegata una sfera temporale tra presente e passato. Le conclusioni sono dedicate agli effetti perturbanti (in senso freudiano) provocati dall'immagine degli *ultra-corpi*.

PAROLE CHIAVE

Michele Mari; *Leggenda privata*; Straniamento; Perturbante; Soprannaturale.

TITLE

An unfamiliar novel: estranging devices in Michele Mari's *Leggenda privata*.

ABSTRACT ENG

The contribution proposes an analysis of *Leggenda privata* (2017) by Michele Mari, investigating the relationship between the supernatural frame and autobiographical narration. After recognising the typology of the supernatural that Mari uses, based on the classification proposed by Francesco Orlando, the techniques of estrangement that allow the autobiography to be narrated from an unusual perspective, the monstrous one, are identified. Therefore, three elements are analysed as estranging devices: the monsters of the frame, the house, the mother figure. A temporal sphere between present and past is linked to each of these elements. The conclusions are devoted to the uncanny effects (in the Freudian sense) caused by the image of the body snatchers.

KEYWORDS

Michele Mari; *Leggenda privata*; Estrangement; Uncanny; Supernatural.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Bernardo De Luca insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università di Napoli "Federico II". Ha curato l'edizione critica e commentata di *Foglio di via* di Franco Fortini (Quodlibet, 2018) e pubblicato la monografia *Il tempo diviso. Poesia e guerra in Sereni, Fortini, Caproni, Luzi* (Salerno editrice, 2022). Di recente, ha curato con Vittorio Celotto la riedizione di *Attraverso Pasolini* di Franco Fortini (Quodlibet, 2022). Ha pubblicato i libri di poesia *Gli oggetti trapassati* (d'if, 2014), *Misura* (Lietocolle-Pordenonelegge, 2018), *Campo aperto* (Amos, 2022).

Bernardo De Luca, *Un romanzo de-familiare: dispositivi stranianti in "Leggenda privata" di Michele Mari*, «inOpera», I, 1, dicembre 2023, pp. 165-175.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/22165>

Tra la realtà e la leggenda,
sempre meglio la leggenda.¹

1. TRA FICTIO E BIO

Leggenda privata di Michele Mari si è da subito imposto come uno dei migliori romanzi del primo ventennio del Duemila. Si tratta di un'opera dalla natura peculiare, che conta diversi generi in maniera originale, ponendo il lettore in una posizione di indecidibilità definitoria rispetto all'oggetto letterario che ha fra le mani. Denunciata sin dal titolo, la contrapposizione fondamentale è quella fra due generi: il fantastico (con i suoi sottogeneri) e l'autobiografia. Tuttavia, la contaminazione agisce perlopiù nei modi della contrapposizione, il lettore trovandosi continuamente in tensione tra i due poli della finzione soprannaturale e del documento biografico. Alla cornice, in cui Accademie mostruose pretendono un'autobiografia dallo scrittore, si oppone la ricostruzione degli anni dolorosi dell'infanzia e dell'adolescenza, in relazione al difficile rapporto del piccolo Michele con le figure genitoriali, fino alla loro separazione, evento che conclude la ricostruzione biografica. A fare da cerniera tra le due modalità, vi sono i documenti iconografici tratti dall'archivio familiare dell'autore:² alla contaminazione tra generi letterari, dunque, si aggiunge la natura di iconotesto del libro.

Molto si è discusso se si tratti di un romanzo di autofinzione. Pur non soffermandosi sullo statuto e l'etichetta di quest'opera, bisogna notare preliminarmente che vi sono differenze sostanziali tra l'*autofiction* e *Leggenda privata*: se la definizione di *autofiction* è «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»,³ *Leggenda privata* sembra piuttosto polarizzare l'ambito di pertinenza della finzione (attraverso il soprannaturale) e quello della verità fattuale

¹ CARLO MAZZA GALANTI (a cura di), *Scuola di demoni. Conversazione con Michele Mari e Walter Siti*, minimum fax, Roma 2019, p. 62.

² «Nel caso delle immagini presenti nell'autobiografico *Leggenda privata* si può parlare di foto veridittive (che si vogliono assumere come un discorso vero, per di più desunte da un archivio personale) o comunque poste a fondamento di un discorso ricostitutivo di vicende personali, logica che purtuttavia s'incrinerà in più punti» (ANDREA SANTURBANO, *Tra infanzia e leggenda, dal privato al letterario*, in RICCARDO DONATI, ANDREA GIALLORETO, FABIO PIERANGELI [a cura di], *La letteratura è ossessione. Tredici voci per Michele Mari*, E-book, Studium, Roma 2022). Sulla forma iconotestuale di *Leggenda privata*, vd. FEDERICA PICH, *Fotografia e ultracorpi: "Leggenda privata" di Michele Mari*, «Arabeschi», 10, 2017, pp. 165-184; ROBERTA COGLITORE, *Soglie narrative e fotografiche in "Leggenda privata" di Michele Mari*, «CoSMo», 13, 2018, pp. 331-346; ANDREA CORTELLESA, *Iconologia del demone. Michele Mari a parole e per immagini*, in RICCARDO DONATI, ANDREA GIALLORETO, FABIO PIERANGELI (a cura di), *La letteratura è ossessione*, cit.

³ LORENZO MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014, p. 10. Sulla relazione tra *autofiction* e *Leggenda privata*, vd. ROBERTA

(certificato dai documenti d'archivio). Le due modalità possono intersecarsi, ma il lettore resta disposto, da un lato, a dare credito alla ricostruzione biografica, dall'altro, a percepire la cornice soprannaturale come metafora di forze inconse o allegorie di senso (ad esempio, la conclusiva apparizione femminile).

Nei prossimi paragrafi, mi soffermerò proprio sull'interrelazione tra i due piani, in particolare sulle modalità con cui il soprannaturale della cornice agisce sulla ricostruzione autobiografica. La cornice, oltre a creare l'*occasione* finzionale della narrazione, contiene – a mio giudizio – anche la chiave di lettura dei rapporti familiari descritti nel racconto biografico vero e proprio. I dispositivi fantastici evocati mettono in atto procedimenti di de-familiarizzazione, come spesso accade nella narrativa di Mari.⁴ Grazie al ricorso a figure e tipologie narrative del grottesco e dell'horror, la cornice getta un'ombra che tinge l'atmosfera della famiglia Mari, fino ad agire sulla raffigurazione dei personaggi centrali della narrazione. *L'incipit* del romanzo impone, sin da subito, i due piani, mettendoli in comunicazione:

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 Biascica. *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 qualcosa dev'essere trapelato: Quello che Gorgoglia ha infatti precisato che la mia autobiografia dovrà essere diversa da quella che eventualmente sto già preparando. Mi è stato concesso solo di ripetere l'esordio, come cosa conclamata e ampiamente vulgata: essere io nato da un amplesso abominevole.⁵

Viene delineata l'esistenza di due accademie di mostri, che pretendono dalla voce narrante una narrazione ultimativa: un romanzo autobiografico. Sin da subito, la *mostruosità* della cornice è messa in contatto con la narrazione autobiografica attraverso l'atto di nascita del soggetto, frutto di «un amplesso abominevole». Amplesso che rende mostruoso non il protagonista in sé, ma il rapporto che egli intrattiene con sé stesso: «Non però mostro, fui: sibbene mostruoso fu il rapporto che fin dall'inizio intrattenni con me,

COGLITORE, *Strategie autofinzionali in "Leggenda privata" di Michele Mari*, «Between», IX, 18, novembre 2019 <www.betweenjournal.it> (u. c. 10/11/2023).

⁴ «La scrittura narrativa di Michele Mari suscita smarrimenti, improvvise defamiliarizzazioni, lì proprio dove cova la più incandescente (e formalizzata) brace di *privatizza* di cui è capace un'arte vivente della parola» (TOMMASO POMILIO, *Angeli, demoni, nani. Nelle visioni degli hardware di Mari*, in RICCARDO DONATI, ANDREA GIALLORETO, FABIO PIERANGELI [a cura di], *La letteratura è ossessione*, cit.).

⁵ MICHELE MARI, *Leggenda privata*, Einaudi, Torino 2017, p. 3 (corsivo originale).

mecomé metepsismo».⁶ In questa sottile differenza, mi pare venga tracciata una linea di demarcazione: alla mostruosità *de facto* delle Accademie, collocata nel presente e fulcro della cornice, si associa una mostruosità metaforica riguardante l'infanzia del bambino. 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.

Ma, al di là dei generi di riferimento, di che soprannaturale si tratta, dal punto di vista teorico? Possiamo fare ricorso alla classificazione fornita da Francesco Orlando in *Il soprannaturale letterario*,⁷ nel quale lo studioso distingue diverse tipologie di soprannaturale in base al grado di credibilità che il lettore è disposto a concedere agli eventi straordinari di un'opera letteraria. Come già individuato da Valentina Sturli, in *Leggenda privata* Mari si muoverebbe soprattutto nel campo del *soprannaturale d'imposizione*, tipicamente moderno, che «inserisce in un quotidiano per tutto il resto perfettamente realistico un elemento straordinario dirompente, da leggere in chiave di rinvio figurale».⁸ È lo stesso Orlando a proporre come modello di *soprannaturale di imposizione* la *Verwandlung* di Kafka, mettendo in evidenza come «il recupero riguarda il credito e la forza passata [del soprannaturale], non la ripresa di tradizioni e codici antichi: il soprannaturale letteralmente s'impone e se la trasformazione di Gregor Samsa chiede di essere creduta, nessuna tradizione e nessun codice ne giustificano l'esistenza».⁹ Altra caratteristica del soprannaturale di imposizione, specificamente novecentesca, è la stretta relazione tra prodigio e quotidiano: «il quotidiano diventa consustanziale al prodigioso», senza porre

⁶ Ivi, p. 4.

⁷ FRANCESCO ORLANDO, *Il soprannaturale letterario*, Einaudi, Torino 2017. Per una prima descrizione delle diverse tipologie, si vedano le pp. 89-119.

⁸ VALENTINA STURLI, *Mostri, feticci, letteratura e infanzia: il soprannaturale e le sue forme in "Leggenda privata" di Michele Mari*, in MARCO MALVESTIO, EAD. (a cura di), *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror all'inizio del nuovo millennio*, Mimesis, Milano-Udine 2019, p. 96. Di seguito, la breve sintesi proposta da Sturli delle diverse tipologie di soprannaturale formulate da Orlando: «Il soprannaturale di tradizione – come in *Hänsel e Gretel* dei fratelli Grimm – è quello in cui il credito all'evento straordinario è massimo, ed esso viene affermato come perfettamente credibile all'interno del testo; nel soprannaturale di incertezza l'evento è esposto al dubbio e alla critica, come nel caso dei *Mysteries of Udolpho* di Radcliffe; in quello di indulgenza, come accade nei *Contes* di Perrault, si finge di accettarne tutta la validità, ma in realtà si gioca con esso a una benevola regressione; nel soprannaturale di derisione, tipico di certi pamphlets illuministi ma anche di un'opera come il *Don Chisciotte* di Cervantes, l'evento straordinario [...] viene chiamato in causa solo per essere sconfessato e deriso. Il soprannaturale di trasposizione proietta in uno spazio lontano e mitico (come nel caso del *Ring* di Wagner o del *Vathek* di Beckford) contenuti, angosce, conflitti niente affatto soprannaturali, e anzi caratteristici di una contemporaneità non ancora del tutto compresa e metabolizzata. Il soprannaturale di imposizione [...] inserisce invece in un quotidiano per tutto il resto perfettamente realistico un elemento straordinario dirompente, da leggere in chiave di rinvio figurale» (ivi, pp. 96-97).

⁹ FRANCESCO ORLANDO, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 117.

il problema dell'esistenza o meno del prodigio, poiché «tutto potrà essere detto al lettore, e spesso tutto in una volta, senza mediazione di sorta».¹⁰

Se ritorniamo all'*incipit* riproposto sopra, ritroviamo le caratteristiche appena descritte: un'imposizione soprannaturale (la convocazione dell'Accademia), senza alcuna giustificazione di codice o tradizione, immersa in una ambientazione quotidiana (la casa del protagonista stesso). Ora, proprio il carattere di prodigioso quotidiano, ci permette di associare l'utilizzo di questa tipologia di soprannaturale (e, in generale, quello di *imposizione*) a una tecnica di straniamento, intesa come procedimento che permette di disinnescare l'automatismo della percezione. Mi rifaccio alla classica formulazione di Šklovskij, che individuava nella possibilità di restituire il già conosciuto come se fosse percepito per la prima volta la specificità propria dello straniamento, al fine di «trasmettere l'impressione dell'oggetto, come "visione" e non come "riconoscimento».¹¹ È ben noto che Šklovskij riconosceva nelle finalità dello straniamento lo scopo dell'arte tutta, e che utilizzava esempi tratti da Tolstoj incentrati soprattutto sullo spostamento del punto di vista. Ciò permette di percepire fenomeni familiari come «fenomeni strani e opachi, svuotandoli di significati che vengono loro generalmente attribuiti»,¹² fino a «scardinare l'idea di immutabilità delle istituzioni umane, laddove la consuetudine o l'ideologia ne faceva qualcosa di ovvio e di scontato, e, di conseguenza, di inscalfibile».¹³ 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.

Nei prossimi paragrafi concentrerò l'attenzione su tre elementi che si pongono come dispositivi stranianti: i mostri stessi della cornice, la casa, la figura materna. Ad ognuno di questi elementi è collegata una sfera temporale tra presente e passato. L'analisi, dunque, verterà su questi aspetti specifici del romanzo, che non esauriscono la complessità dell'opera: basti pensare alla *facies* iconotestuale, cui pure già sono stati dedicati studi interessanti. Tuttavia, sono convinto che le strategie stranianti, applicate al contesto familiare, rappresentino uno degli aspetti più inquietanti e, dunque, attraenti di *Leggenda privata*.

¹⁰ Ivi, p. 118.

¹¹ VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in TZVETAN TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968, p. 83 (ed. or. 1965).

¹² CARLO GINZBURG, *Straniamento*, in ID., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 20.

¹³ RAISSA RASKINA, *L'estranità del familiare: "Grotesk", "Ostranenie", perturbante*, «Ricerche slavistiche», XII, 58, 2014, p. 326.

2. I MOSTRI E LA CASA

Nel gran collettore di ossessioni letterarie di Michele Mari (*I demoni e la pasta sfoglia*), non poche pagine sono dedicate ai mostri. La sezione *Atavismo come destino* si apre con uno scritto dedicato a Mary Shelley e al suo *Frankenstein*. Qui, Mari descrive l'utilizzo del soprannaturale, sgombrando il campo da una facile associazione tra fantastico e gotico, e riconducendo l'opera di Shelley a una matrice settecentesca, piuttosto che romantica. Non sarebbero l'inquietudine dell'attesa e del dubbio, e quindi l'ignoto e l'irrazionale, a coinvolgere il lettore di *Frankenstein*, quanto un colloquio della ragione con sé stessa «sull'antico e scabroso tema dei propri limiti». ¹⁴ La novità del romanzo starebbe, infatti, «nello spostamento del punto di vista», non più quello dell'empio creatore, ma quello della sua creazione: «il mostro assume a nobiltà letteraria, parla, legge [...], ci offre la sua versione del mondo e la sua autobiografia». ¹⁵ A ciò si aggiunge la volontà di Mary Shelley di fare ricorso a una figura mostruosa che agevola l'immedesimazione del lettore:

Un mostro simpatico e dolente comporta evidenti vantaggi, siano l'agevolazione del meccanismo immedesimativo nel lettore o la possibilità di giocare argutamente all'interno della convenzione rinnovandola nel segno dello scavo psicologico: la risorsa principale di tale scelta, tuttavia, sembra essere costituita dall'effetto di straniamento che “il punto di vista del mostro”, secondo un titolo di Rugarli, inevitabilmente produce. ¹⁶

In *Leggenda privata* i mostri assurgono a oggettivizzazioni di forze psichiche che osservano e pungolano il protagonista a livello della cornice. Il loro tempo è quello del presente e la loro esistenza nel passato è presupposta e immaginata, ma mai dimostrata. Come detto, a loro si deve l'occasione stessa del romanzo autobiografico: in questo modo Mari crea una netta separazione tra il presente soprannaturale e il passato orrorifico dell'infanzia, ma non soprannaturale. È la stessa voce narrante a sottolineare questa separazione e a rimproverare i mostri stessi:

Ho dovuto fare tutto da solo per tutta la vita, vi ho dovuto *supporre*, fingendo che i miei monologhi fossero dialoghi: e adesso che vi ho consegnato alla forma e vi ho reso storia, adesso vi fate vivi e volete incominciare a giocare. Per questo siete orrendi, non perché siete veri, ma perché siete veri *tardi*. E io nacqui sempre d'inverno. ¹⁷

¹⁴ MICHELE MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, III ed. accresciuta, il Saggiatore, Milano 2017, p. 413 (ed. or. Quiritta, Roma 2004). Sul Settecento di Michele Mari, vd. RICCARDO DONATI, *I veleni delle coscienze. Letture novecentesche del secolo dei Lumi*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 213-231.

¹⁵ MICHELE MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 214.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ MICHELE MARI, *Leggenda privata*, cit., p. 33.

Nel passato, il personaggio Michele presupponeva i mostri: si avventurava nei luoghi oscuri per intrattenere rapporti con figure paurose immaginarie. Nel presente, queste figure si presentano realmente, ed esigono dal protagonista ciò che li ha resi in qualche modo *veri*: la scrittura. Mi pare che si possa mettere in contatto questo passo con quanto detto dall'autore su *Frankenstein*: "il punto di vista del mostro", lo spostamento di prospettiva, viene attuato grazie all'evocazione dei mostri, che si presentano come rimozioni che riemergono e prendono forma. L'allusione alla nascita invernale, poi, è in relazione con l'«abominevole amplesso» che sta a monte del parto mostruoso. Ecco, allora, che il cambio di punto di vista non è affidato alla presa diretta della parola da parte di una creatura mostruosa soprannaturale, ma avviene grazie a una strategia obliqua e ugualmente straniante; questo permette, da un lato, di salvaguardare il credito che il lettore concede alla narrazione autobiografica, dall'altro, di garantire che questa stessa narrazione avvenga dal "punto di vista del mostro".

Le due sfere, tuttavia, resterebbero separate se non intervenisse un terzo fattore a metterle in comunicazione. I mostri e la voce narrante interagiscono in un luogo specifico: la casa di Nasca, situata sulla costa lombarda del lago Maggiore e residenza familiare extraurbana. «Teatro di numerose narrazioni lunghe e brevi dell'autore», la casa rivendica un posto di primo piano «oltre che nella sua vita, nella sua bibliografia». ¹⁸ La dimora, allora, 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, sicché il lettore viene collocato di fronte a una «totale specularità, fuori dalla morsa del tempo, tra scatola abitativa e scatola cranica». ¹⁹ Non a caso, in uno degli incontri tra protagonista e mostri, si fa esplicito riferimento alla relazione tra tempo, casa e creature in funzione della narrazione: «Sono stato appena visitato da Quello che Biascica: "Tohrna hqua", ha detto: "Dehvi stahre di hqua". Immagino intendesse la casa: così, lo accontento, mi muovo lungo l'asse diacronico ma sto sempre qui, in questa casa e nel suo giardino». ²⁰

I mostri, infatti, usano la casa per sollecitare continuamente il protagonista. Ne conoscono gli spazi più intimi, mettono alla prova la voce narrante con sollecitazioni inquietanti correlate al suo passato, sono il prodotto della storia raccontata che abita ora la dimora. Non solo, la relazione tra casa e mostri è così stringente da permettere una suddivisione dei mostri stessi in base allo spazio che occupano: *Quelli di Sopra*, l'Accademia della prima convocazione, che si distribuisce nei piani alti, e *Quelli di Sotto*, i Ciechi, che abitano la Cantina. Non a caso, i paragrafi in cui è suddivisa la narrazione, delimitati

¹⁸ Ivi, p. 9.

¹⁹ RICCARDO DONATI, *I veleni delle coscienze*, cit., p. 228.

²⁰ MICHELE MARI, *Leggenda privata*, cit., p. 142.

dal simbolo che indica una lacuna ([...]), frequentemente iniziano con la descrizione di un'azione dei mostri, che dà avvio alla narrazione del passato. Ecco un esempio:

È notte. Un'ora fa sono salito sulla torretta per contemplare l'idillio leopardiano del cielo stellato, e proprio nel momento di massimo scioglimento ho sentito alle mie spalle la voce del Mucògeno. Era appollaiato sulle tegole, già bene imbrattate delle sue immonde secrezioni. Mi ha dato un ordine: «Dicci dei tic», ha detto.

Da bambino, e poi ancora da ragazzo per molto tempo, sono stato un campionario di tic e manie...²¹

Tirando le fila del discorso intorno al dispositivo straniante che si innesta nella cornice, possiamo così schematizzare gli elementi che vi partecipano: forze psichiche rimosse riergono dal passato e costringono il soggetto a narrarlo sotto nuova luce, quella del racconto mostruoso. Ciò è possibile perché garanzia del contatto tra passato e presente è la dimora che spazializza la memoria, i traumi e le loro conseguenze che hanno formato il soggetto (e oggetto) della narrazione. Con le parole che lo stesso Mari dedica al tema (o meglio *forma*) della casa nella narrativa di Landolfi, possiamo dire che la casa di Nasca diventa «perfetta casa diacronica [...] in cui l'energia del passato si è plasticamente reificata».²² In questo modo, la storia familiare diventa reminiscenza conoscitiva di cose, persone, eventi; i mostri stessi, alla fine del romanzo, si dimostreranno essere più aiutanti che antagonisti: il nome misterioso pronunciato dagli esseri abominevoli (*gheri*), non allude infatti al terzo nome segreto del protagonista (come sospetta la voce narrante), ma in realtà fa riferimento al nome (Margherita) della ragazza, cameriera della locanda del paese, di cui era feticisticamente innamorato il piccolo Michele, e che si rivelerà essere alter-ego dell'autore: la sua apparizione finale, nella dimora tanto opposta quanto simile a quella dei Mari, rappresenta una forma di pacificazione col proprio passato e la conclusione dell'autobiografia.

3. LA MADRE E GLI ULTRACORPI

Ci sono luoghi del romanzo in cui un sospetto di soprannaturale invade il passato. In questi casi, lo straniamento sconfinava nel perturbante, «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare».²³ Si annida qui uno degli elementi più inquietanti del romanzo, se non forse il motore spaventoso che muove la narrazione: quando l'estremamente familiare si rovescia nel suo opposto, e appare sotto le sembianze dell'estraneo. È noto che Freud nel saggio dedicato al perturbante

²¹ Ivi, p. 142.

²² MICHELE MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 205.

²³ SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, a cura di Cesare Musatti, Theoria, Roma-Napoli 1993, p. 14 (ed. or. 1919). Sul perturbante vd. anche GIANCARLO ALFANO, STEFANO COLANGELO, *Il testo del desiderio. Letteratura e psicoanalisi*, Carocci, Roma 2018, pp. 155-170.

(*Unheimlich*) aveva messo in relazione, secondo l'interpretazione di Schelling della parola, la sfera della familiarità e quella della segretezza, sicché perturbante risulta tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato.

Tra i casi esposti da Freud che suscitano il sentimento del perturbante, vi è la figura del doppio, figura decisiva della narrativa di Mari sin dai suoi esordi. In *Leggenda privata*, questa immagine si proietta soprattutto sulla figura materna. Se il padre, Enzo Mari, celebre designer, si impone come l'istanza castrante della legge («all'intersezione tra Mosè con John Huston»),²⁴ che suscita nel piccolo Michele un sentimento di «ammirato terrore», la madre Gabriela (detta Iela), disegnatrice, suscita nel figlio un «sinistro sospetto». Ecco la prima presentazione della figura materna, che vale la pena citare distesamente:

Quando ancora non so cosa voglio farne, del fantasma di mia madre, limitandomi per ora a museificarne le stanze, stanze senza più vita e senza più male ridotte a *étalage* di bellurie, così adesso è quella, mia madre, un precipitato di stilemi, una grazia che molto tempo fa fu persona.

Altrimenti è la sua bocca spalancata, l'urlo strozzato-fischiante ad avvertir tutti gli altri ultracorpi, è così che la sogno, prima apparentemente normale e subito dopo, appena mi avvicino, l'urlo tremendo. Quand'ero piccolo, invece, il suo modo di rivelarsi ultracorpo era un altro: il sorriso. Io ero già a letto, al buio, studiando come un geometra le sottili rime luminose che definivano la porta malchiusa; poi la porta si apriva stendendo fra quelle linee un'estensione di luce giallastra, dentro la quale si stagliava la sagoma scura di lei, che lì si fermava in silenzio senza accennare all'introito, come sol le premesse accertarsi della mia incoscienza. Attimi interminabili passavano, finché non reggendo alla tensione mi palesavo per sveglio, «Mamma?» chiedendo: lei allora anziché avanzare arretrava tirandosi dietro la porta nel mentre blandivami con qualche espressione scontata, ed esibendo nella luce del corridoio, un attimo prima di richiuder la porta, il suo sorriso migliore, un sorriso che di giorno non le vedevo mai, sicché era per me sillogistico trattarsi di simulazione, e chi poteva simulare se non gli ultracorpi?²⁵

L'immagine degli ultracorpi è prelevata dall'immaginario cinematografico, in particolare dal celebre film *The Body Snatcher* di Don Siegel del 1956. Lo stesso autore ci fornisce un'indicazione preziosa: «l'errore popolare designa per ultracorpi gli invasori abusivi, ma pare più corretto riferire il termine alla persona occupata».²⁶ Innestatosi nella psiche del bimbo il sospetto della madre-ultracorpo, lungo la ricostruzione del passato il sospetto si riversa su altri personaggi, fino a proiettarsi sul protagonista stesso: «Forse che quando sono Gheri sono anch'io un ultracorpo?». L'idea ultracorporale diventa il

²⁴ MICHELE MARI, *Leggenda privata*, cit., p. 10.

²⁵ Ivi, pp. 13-14.

²⁶ *Ibidem*.

correlativo di una discesa depressiva che caratterizza l'evoluzione del personaggio materno: «Solo talento e intelligenza, ma talmente autodistruttiva da diventare l'ultracorpo di se stessa, una perfetta macchina di dolore».²⁷

Identificata attraverso l'utilizzo della maiuscola, la Madre si fa depositaria di verità celate che, riaffiorate, turbano profondamente il protagonista, come ad esempio i numerosi aborti che precedono la nascita di Michele e che vanno a formare una schiera di fratelli e sorelle mai vissuti:

Favoleggiava, mia madre, di un numero impressionante di aborti. Un giorno me ne specificò il numero: diciannove. Come che sia, anche applicando una tara, ho un bel po' di fratelli pre-morti che mi svolazzano attorno come falene. Anche loro [...] potrebbero tornare ad esiger qualcosa da me. Anche mia madre, o chi ne ha fatto le veci (*mamma?*). In effetti non sono mai riuscito a stabilire con precisione quando mia madre ha smesso di essere lei: probabilmente fra il 1966 e il 1967.²⁸

Quest'ultima nota temporale, in realtà, è strettamente collegata con la parte conclusiva del romanzo. Infatti, prima del paragrafo finale dedicato a Margherita, scopriremo che Enzo e Iela nel 1965 si sono separati. Se il libro si era aperto con la rievocazione dell'«abominevole amplesso», la conclusione è dedicata alla fine del rapporto mostruoso. Tuttavia, lo statuto perturbante della Madre-ultracorpo si fa figura, potremmo dire, dei meccanismi profondi del rapporto tra mostri e narrazione, e del romanzo stesso. Lo slittamento dalla cornice alla narrazione autobiografica, dagli abominevoli mostri al sinistro sospetto degli ultracorpi, procede come uno scivolamento da procedimenti stranianti a logiche perturbanti, che consistono «nella ripetizione, o ritorno, di qualcosa che si è sempre saputo senza però poterlo sapere legittimamente».²⁹ I dispositivi di straniamento e la logica del perturbante, ognuno afferente a livelli diversi della narrazione, si pongono allora come de-familiarizzazioni dell'istituto che per eccellenza si crede di conoscere: la famiglia.

BIBLIOGRAFIA

GIANCARLO ALFANO, STEFANO COLANGELO, *Il testo del desiderio. Letteratura e psicoanalisi*, Carocci, Roma 2018.

ROBERTA COGLITORE, *Soglie narrative e fotografiche in "Leggenda privata" di Michele Mari*, «CoSMo», 13, 2018, pp. 331-346.

EAD., *Strategie autofinzionali in "Leggenda privata" di Michele Mari*, «Between», IX, 18, novembre 2019 <www.betweenjournal.it> (u. c. 10.11.2023).

²⁷ Ivi, p. 47.

²⁸ Ivi, p. 48.

²⁹ GIANCARLO ALFANO, STEFANO COLANGELO, *Il testo del desiderio*, cit., p. 162.

- RICCARDO DONATI, *I veleni delle coscienze. Letture novecentesche del secolo dei Lumi*, Bulzoni, Roma 2010.
- ID., ANDREA GIALLORETO, FABIO PIERANGELI (a cura di), *La letteratura è ossessione. Tredici voci per Michele Mari*, E-book, Studium, Roma 2022.
- SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, a cura di Cesare Musatti, Theoria, Roma-Napoli 1993 (ed. or. 1919).
- CARLO GINZBURG, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998.
- LORENZO MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014.
- MICHELE MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, III ed. accresciuta, il Saggiatore, Milano 2017 (ed. or. Quiritta, Roma 2004).
- ID., *Leggenda privata*, Einaudi, Torino 2017.
- CARLO MAZZA GALANTI (a cura di), *Scuola di demoni. Conversazione con Michele Mari e Walter Siti*, minimum fax, Roma 2019.
- FRANCESCO ORLANDO, *Il soprannaturale letterario*, Einaudi, Torino 2017.
- FEDERICA PICH, *Fotografia e ultracorpi: "Leggenda privata" di Michele Mari*, «Arabeschi», 10, 2017, pp. 165-184.
- RAISSA RASKINA, *L'estraneità del familiare: "Grotesk", "Ostranenie", perturbante*, «Ricerche slavistiche», XII, 58, 2014, pp. 323-340.
- VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in TZVETAN TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968, pp. 73-94 (ed. or. 1965).
- VALENTINA STURLI, *Mostri, feticci, letteratura e infanzia: il soprannaturale e le sue forme in "Leggenda privata" di Michele Mari*, in MARCO MALVESTIO, EAD. (a cura di), *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror all'inizio del nuovo millennio*, Mimesis, Milano-Udine 2019, pp. 85-102.



Share alike 4.0 International License