



ROBERTA COGLITORE

Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari

The aim of the paper is to investigate the structure of authorship in three iconotextual and autobiographical work by Michele Mari: *Filologia dell'anfibio. Diario militare* (1995), *Asterusher. Autobiografia per feticci* (2015) and *Leggenda privata* (2017).

In his diary, *Filologia dell'anfibio*, Mari writes in the form of a pseudo-treatise the period spent at the military recruitment in Como. The text is illustrated by drawings taken from his diaries of the time. In *Asterusher. Autobiografia per feticci*, following the tripartite form of the emblematic, Mari juxtaposed photographs of familiar objects and some quotations from his previous works. *Leggenda privata* is an autofiction where Mari narrates the years of his childhood and adolescence and his relationship with his parents. This work is also illustrated with some family photos and with others taken ad hoc, according to a wide variety of photo-textual combinations.

For each of the three works Mari has carefully chosen a specific iconographic form: the picture book, the emblem and the atlas. These forms correspond to three different authorship modalities: unitary, decentralized and multiple. Mari's autobiographical gaze is represented through the obsessive experimentation with these iconocentric forms.

1. Le circostanze editoriali

Nel 2019 Michele Mari ha dedicato particolare attenzione alla componente visuale della sua scrittura. Ha infatti ripubblicato due opere: *Asterusher. Un'autobiografia per feticci*, un fototesto che viene dato alle stampe in una nuova edizione accresciuta, e *Filologia dell'anfibio. Diario militare*, un iconotesto riproposto con leggere modifiche nell'impaginazione.

Sempre nello stesso anno è apparsa la *summa* del suo lavoro grafico, il volume di grande formato, *La morte attende vittime*, che raccoglie alcuni disegni e alcuni fumetti dell'autore, e le sue versioni illustrate di grandi classici della letteratura: *Il visconte dimezzato*, *I sepolcri*, *L'Orlando furioso*.¹

Le ultime circostanze editoriali, seppure occasionali, hanno evidenziato dunque l'interesse per le forme miste che Mari ha sempre coltivato sin dagli inizi della sua carriera,² e la meticolosa cura per la composizione grafica delle sue opere. Il suo doppio talento – comune a molti scrittori italiani, da Dino Buzzati a Carlo Levi, da Umberto Eco a Dario Fo – si è manifestato sempre più apertamente, esprimendo in tal modo un aspetto essenziale della sua idea di letteratura.

Questi elementi autorizzano a riconsiderare l'opera di Mari a partire dagli aspetti visuali della sua scrittura. Mari produce e descrive immagini e il suo sguardo autobiografico si incarna in complessi dispositivi iconotestuali.

Oggetto di questo contributo sarà dunque la questione dell'autorialità in tre composizioni iconotestuali e autobiografiche di Mari: i già citati *Filologia dell'anfibio* e *Asterusher*, ai quali va necessariamente aggiunta anche la sua più recente esperienza fototestuale, *Leggenda privata*. Si tratta rispettivamente di un diario, di un'autobiografia e di un'autofiction, ma per comprenderli a fondo, sarà necessario integrare queste definizioni con riflessioni specifiche sulla loro natura visuale.



2. La letteratura autobiografica e le immagini

Come ha sostenuto Fabien Arribert-Narce alcuni scrittori fanno ricorso alle fotografie come *notation de la vie*.³ Autori come Roland Barthes, Denis Roche o Annie Ernaux hanno utilizzato in modi diversi le fotografie, ma sempre per accrescere il valore testimoniale dei loro scritti autobiografici. In questi casi le immagini sono utilizzate per rafforzare quanto è stato già pienamente espresso dalla scrittura.

L'oggetto di studio cambia completamente natura se si considera invece la composizione autobiografica come un dispositivo doppio, una forma mista creata e immaginata combinando le potenzialità delle due forme di espressione: la scrittura e l'immagine. Se si considerano infatti entrambi gli aspetti del dispositivo iconotestuale si è costretti a immaginare un autore che non è soltanto uno scrittore, ma un doppio talento in grado di governare anche tutte le componenti visuali della propria creatività.

Come ha fatto notare Michelle Bacholle la questione dell'autorialità è fondamentale nei casi di scrittura autobiografica che scelgono di utilizzare i due media espressivi.⁴ Infatti queste particolari forme miste hanno una doppia istanza autoriale: chi scrive la parte verbale, da un lato, e chi invece ha scattato le fotografie o fatto i disegni, dall'altra. Non sempre queste due funzioni coincidono nella stessa persona e questa caratteristica mette in crisi l'unitarietà dell'autore che è invece requisito essenziale della scrittura autobiografica.

Esistono diversi tipi di composizioni doppie e autobiografiche. Ci sono iconotesti e fototesti nei quali l'autore crea sia la parte verbale che le immagini e in questi casi l'unitarietà dell'autore viene riaffermata nella sua duplicità espressiva.

La questione si complica invece quando, tipicamente nei fototesti, l'autore delle fotografie è diverso dall'autore della parte verbale e letteraria, sia nel caso in cui svolge la funzione di selezionatore delle immagini, precedentemente scattate, come nel caso degli album di famiglia, sia nel caso in cui è co-autore delle fotografie, commissionate *ad hoc* a un fotografo professionista.⁵ In questi casi, per esempio, sono molte le indicazioni che lo scrittore può dare al fotografo sulla scelta dei soggetti, sulla prospettiva dell'immagine, sul taglio e la messa a fuoco, sugli elementi di primo piano e di sfondo, per citare soltanto alcuni aspetti. Inoltre va aggiunto che la composizione stessa dell'opera doppia prevede sicuramente l'intromissione oltre che dell'editor e del redattore per la parte letteraria, anche del *graphic designer* il quale può incidere in maniera sostanziale, per esempio sulla scelta del colore o la dimensione delle foto, sull'impaginazione nel suo complesso e addirittura sul tipo di carta utilizzata per la stampa.

Quale idea di autorialità dobbiamo allora considerare per queste opere che si dichiarano apertamente autobiografiche ma che lasciano intervenire più di un autore nella creazione e nella effettiva composizione? Se la scrittura autobiografica è già di per sé almeno doppia, perché prevede al suo interno un confronto tra il sé del passato e il sé del presente, la questione del dispositivo iconotestuale, a sua volta doppio, complica ulteriormente le relazioni che si instaurano tra le diverse istanze autoriali.⁶

Particolarmente significativi sono allora quegli autori che, come Michele Mari, sperimentano forme di composizione iconotestuale per rivelare parti diverse del proprio sé. Un'analisi delle scelte formali è dunque essenziale per comprendere la sostanza autobiografica delle sue opere. Nelle prossime pagine confronterò le collaborazioni autoriali tra scrittore, disegnatore e fotografi nelle diverse edizioni di *Filologia dell'anfibio*, *Asterusher* e *Leggenda privata*.



3. Dell'autore unitario

Nel primo caso, *Filologia dell'anfibio*, il sottotitolo attribuisce all'opera un preciso genere letterario. Si tratta di un *Diario militare* che Mari ha iniziato a scrivere ad alcuni anni di distanza dai due mesi trascorsi al Centro di Addestramento Reclute di Como nel 1979. Il diario è dunque una rielaborazione delle annotazioni e dei disegni fatti durante la leva.

Le tre edizioni del volume presentano minime differenze.⁷ Quelle più evidenti riguardano la copertina, dove la calzatura tipica dei soldati che dà il titolo al volume compare in tre forme diverse.⁸ Inoltre il numero di pagine è lievemente inferiore nella seconda edizione, perché i paragrafi non iniziano in una nuova pagina.

La struttura del volume è però identica nelle tre versioni. Nella breve premessa iniziale, la cosiddetta *Giustificazione*, l'autore richiama l'attenzione sulla inconfutabilità dei confini dell'unità narrativa, propria di una fase della vita in sé conclusa e che cerca di espungere dalla totalità della propria esistenza. L'autore agisce come coloro che si affidano alla letteratura, cercando invano di riprodurre la continuità della vita e «sconsolati dall'indicibilità di questa pienezza, e angustiati dall'impegno di dover sezionare la vita come macellai» si aggrappano «come a una zattera a quei lembi di passato che la vita abbia generosamente già delimitato per loro».⁹ A questa premessa seguono sessantanove paragrafi con ottantatré disegni che insieme costituiscono l'oggetto della narrazione.

Nonostante il sottotitolo alluda a un genere di scrittura del sé abbastanza codificato come il diario – che prevede una annotazione giornaliera dei fatti più importanti della vita, e dunque una narrazione per frammenti e dal carattere ripetutamente incoativo – *Filologia dell'anfibio* non segue una precisa cronologia ma si presenta semmai come una trattazione tematica rigorosa della vita di una recluta in caserma. La suddivisione in paragrafi non riguarda quindi una precisa unità temporale, corredata di data e luogo, ma alcuni aspetti specifici dell'organizzazione militare: la prima visita, l'adunata, i servizi, i gradi, la mensa, le esercitazioni, la libera uscita, le guardie.

La vita in caserma, tanto odiata perché totalmente estranea alle aspirazioni del futuro scrittore, viene però celebrata nella sua ritualità, esaltando la liturgia dell'organizzazione militare. Per descrivere una tale materia prosaica, considerata quasi l'esaltazione di un'ossessione collettiva, Mari sceglie un linguaggio iperletterario, alla maniera del classico *Diario militare* di Pietro Verri. Inoltre l'autore utilizza con ironia il metodo filologico, sottolineato sin dal titolo dell'opera ed esemplificato nel corredo di note, osservazioni, postille che arricchiscono i paragrafi. Il metodo filologico, esercitato sin dagli albori della sua formazione accademica, è adottato come una forma di resistenza, seppure a distanza di tempo, nei confronti dell'assurdità di quei due mesi vissuti al CAR, periodo alieno rispetto alla totalità della propria vita.

Dal punto di vista genetico l'opera segue diverse fasi di elaborazione: prima è un'annotazione diaristica, successivamente diventerà un trattato.¹⁰ Dal punto di vista formale è un ironico studio filologico camuffato da diario, sebbene sarebbe più esatto parlare di memorie.¹¹

Se invece lo si osserva dalla prospettiva della composizione doppia, si avrà un iconotesto e una narrazione che procede utilizzando le parole e i disegni secondo un ritmo molto vario. I disegni conservano l'originale sfondo delle righe del quaderno, per dare l'effetto di una concrescenza genetica delle due espressioni artistiche.¹² Si tratta di disegni in B/N che illustrano la caserma e le attività dei militari.¹³ Si ritrovano le più varie rappresentazioni: oggetti di uso quotidiano, planimetrie di spazi e edifici, schemi e traiettorie, movimenti di singoli e di squadra, sequenze di movimenti e ritmi. Inoltre i disegni funzionano

generalmente come illustrazioni, a supporto della parte narrativa e descrittiva, e possono così essere posti in maniera riassuntiva alla fine del paragrafo, oppure intervallano le descrizioni, le spiegazioni o in alcuni casi sostituiscono addirittura le parole, per completare le frasi.¹⁴

Vi sono raffigurate alcune situazioni complesse, come l'adunata, la mensa e la guardia, dove l'immagine è disegnata utilizzando prospettive diverse – dall'alto, ad altezza d'uomo e ravvicinata agli oggetti –, con l'indicazione di posizioni fisse e/o in movimento delle figure umane rappresentate, e con legende che facilitano la lettura dell'immagine, o addirittura con didascalie che sostituiscono parzialmente le immagini, per semplificare il disegno.

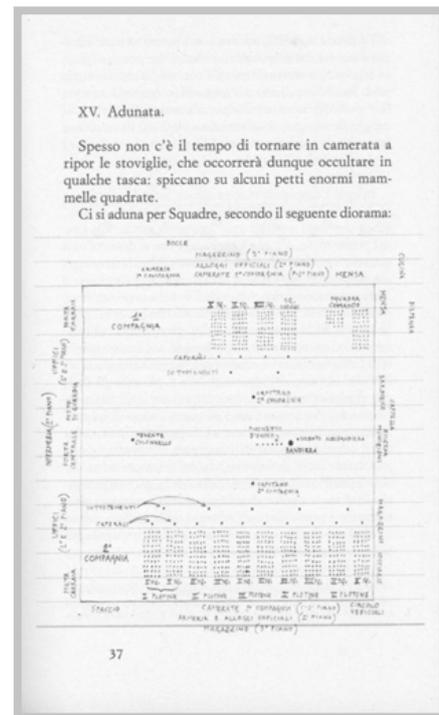
Assai sporadicamente, solo in quattro casi (pp. 32, 36, 164, 167), i disegni illustrano il sé dell'autore, ovvero il commilitone Mari. Questo aspetto contribuisce a sottolineare, da un lato, la perdita dell'individualità nella vita in caserma, dove vige un modello di organizzazione collettiva che tende a spersonalizzare i singoli, e, dall'altro, a ironizzare sul titolo e sottotitolo dell'opera, che alimentano aspettative che non verranno confermate perché, al posto della scrittura intimistica e personale di un singolo soldato, si ritroverà l'esaltazione della vita collettiva, seppure trattata con la necessaria e inevitabile distanza che si addice a un oggetto di studio.

In *Filologia dell'anfibio* un unico autore dal doppio talento ha disegnato le illustrazioni e ha scritto le pagine di un diario che si è trasformato successivamente in un filologico trattato sulla vita militare di una recluta. Con ironia Mari racconta l'esperienza vissuta in una situazione eccentrica, ma ben scandita. Il reclutamento del milite è ormai alle spalle, mentre la formazione del filologo è stata avviata e dà prova della sua solidità.

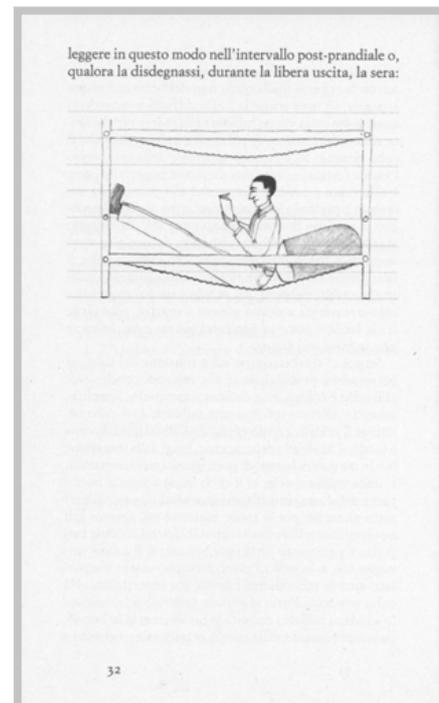
4. Dell'autore decentrato

Anche nel secondo caso, *Asterusher*, l'autore utilizza il sottotitolo per dare una netta indicazione di lettura. Si tratta di un'autobiografia declinata attraverso i feticci, raccontata cioè attraverso oggetti investiti di valori simbolici, affettivi ed emotivi, attraverso i quali è possibile ricostruire una rappresentazione dell'autore.

Gli oggetti si trovano in due case: quella di Nasca, la casa di campagna dell'infanzia e delle letture, e quella di Milano, la casa cittadina dell'età adulta e della scrittura, luoghi che danno il nome alle due sezioni del volume. E si tratta ovviamente di quegli oggetti e di quei luoghi che hanno ispirato la scrittura di Mari.



L'adunata



La lettura



Una *Prefazione* spiega la collaborazione con il fotografo professionista Francesco Pernigo che firma con Mari il volume. Infatti non si tratta soltanto di aggiungere un valore estetico-ornamentale all'opera, ma di adottare una forma di composizione che preveda una collaborazione paritaria tra i due autori, in maniera da disallineare il proprio punto di vista per adottarne un altro, e avere un costante decentramento. Gli autori quindi hanno competenze diverse ma collaborano attivamente allo stesso progetto unitario. In particolare il contributo di Pernigo ha il carattere di contenimento del lavoro dello scrittore, come Mari ricorda in premessa:

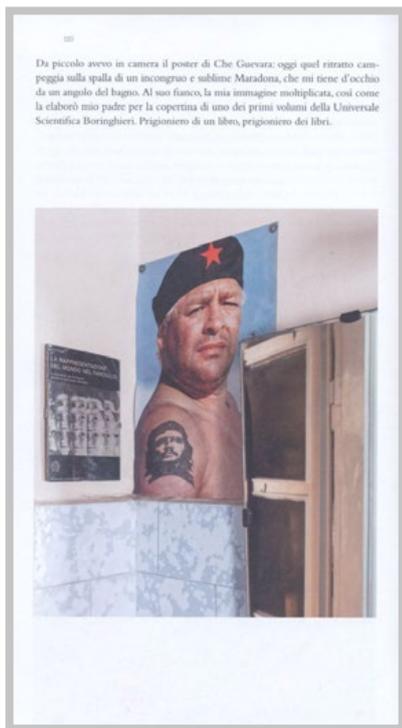
Molti soggetti sono stati suggeriti (per non dire imposti) da me, ma altri sono stati scelti da Francesco, anzi, più che scelti, inventati. Ma il suo contributo è stato importante anche per i soggetti che via via gli indicavo: ora per la riduzione di un ente complesso a un particolare, ora per l'esaltazione di nascoste geometrie, ora per la selezione chirurgica delle opzioni, dovuta non solo a una ratio estetica ma anche alla saggezza distonica di chi è meno coinvolto: è verosimile che lasciato a me stesso io avrei teso al catalogo esaustivo, documentando la mia vita, o meglio quanto della mia vita è reificato nelle cose e negli spazi.¹⁵

La struttura del volume è identica nelle due edizioni, soltanto nella seconda sono state aggiunte sedici pagine che rispettano la medesima impaginazione. In ciascuna sezione, Nasca e Milano, vi è un identico numero di foto a colori che ritraggono oggetti o ambienti delle case,¹⁶ accompagnate da altrettante citazioni o commenti scritti *ad hoc*, secondo una forma tripartita tipica dell'emblematica: una foto a colori nella parte inferiore della pagina, una citazione dalle proprie opere o in rari casi da altri autori, o ancora un commento nella parte superiore, e al centro della pagina, in grassetto, il titolo dell'opera da cui è tratta la citazione. Un'identica impaginazione ingessa il ritmo che si movimenta grazie ai naturali rimandi tra la foto e la parte narrativa in ciascuna pagina e anche attraverso i rinvii agli oggetti di due pagine accostate o addirittura a oggetti di pagine distanti tra loro.

Fanno eccezione le due pagine di incipit ed *explicit* che citano invece due autori differenti, Jorge Luis Borges e Edgar Allan Poe, e due loro racconti che tematizzano in modi diversi la dimensione dell'abitare, *La casa di Asterione* e *Il Crollo della casa degli Usher*, i cui nomi propri, per crasi, danno il titolo al volume, appunto *Asterusher*.

Così come sono casi eccezionalmente complessi per la costituzione degli oggetti fotografati, due composizioni di dittici e trittici che si susseguono nella seconda sezione del volume. Nella prima foto tripartita in zone verticali, dove si riflettono una serie di specchi e cornici di porte e finestre, ritroviamo il sé bambino, rifratto in mille immagini che si ripetono identiche nella copertina della collana Universale Scientifica Boringhieri progettata dal padre Enzo Mari («prigioniero di un libro, prigioniero dei libri», p. 110). Nella pagina accanto un'altra tripartizione vede al centro due foto di coppie genitoriali, il figlio con la madre e con il padre, due rappresentazioni che segnano la scissione vissuta e che verrà tematizzata in *Leggenda privata* («Qui lo sguardo del fotografo, al modo del teologo e del dialettico, tripartisce. Ma altri fotografi mezzo secolo fa bipartirono: il padre e il figlio nello scatto della madre, la madre e il figlio nello scatto del padre. Debitamente scisso, il figlio poté poi, soltanto, pietosamente giustapporre», p.111).

Nella seconda versione del volume questa doppia pagina viene preceduta e intensificata dalle foto dei puzzle dei due genitori tratte da *Leggenda privata*, dove erano state pubblicate in B/N due anni prima. Si tratta di due puzzle che il piccolo Mari aveva regalato

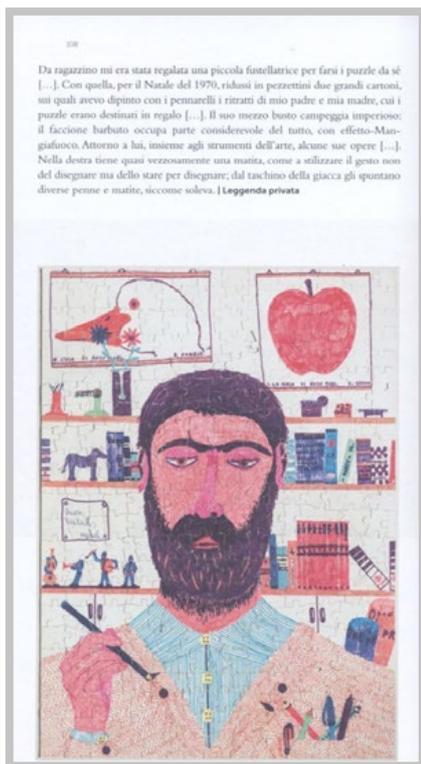


Prigioniero di un libro



La scissione

per Natale ai suoi genitori e che ritroverà casualmente da adulto nelle loro rispettive case.¹⁷ Le due mirabili *ékphrasis* che Mari compone in *Leggenda privata* sono qui ritagliate e accostate alle foto dei due disegni a colori in modo da fare emergere le differenze emotive delle due relazioni genitoriali.



Il puzzle del padre



Il puzzle della madre



I feticci sono dunque le unità che permettono di consolidare un complesso progetto autobiografico che in partenza si presenta doppio, se non quadruplo. Una doppia composizione, narrativa e fotografica, e un doppio autore, Michele Mari e Francesco Pernigo, che collaborano all'unisono per ciascun feticcio, per ciascuna pagina, come i due fuochi di un'ellisse, operando quel necessario decentramento dell'autore che permette di vedere meglio, proprio grazie alla distanza.¹⁸ Un'autobiografia che si compone come una costellazione di immagini fotografiche e letterarie, progettata per essere eventualmente implementata.¹⁹

5. Dell'autore multiplo

Al contrario dei due casi precedenti, *Leggenda privata* non ha alcun sottotitolo, né tantomeno l'autore o l'editore forniscono indicazioni di lettura nel frontespizio. L'unico indizio sul genere letterario è contenuto nel titolo stesso dell'opera, apparentemente contraddittorio. Si tratta di una narrazione che ha i caratteri della leggenda, ovvero di una storia riferita generalmente alla vita di un santo o di un eroe che viene raccontata per magnificare le imprese e che di solito viene arricchita di particolari a ogni rielaborazione, una sorta di narrazione mitica e quindi, per definizione, una storia senza un'unica origine e un unico autore. La leggenda va declinata però in senso personale, cioè riferita all'autore, perché l'attributo pone l'accento sulla vocazione intimistica e mal si accorda con le ambizioni pubbliche del racconto leggendario e con il quale deve però fare i conti. In questo accostamento tra pubblico e privato, tra modelli generazionali e vita individuale, e nella loro complessa dinamica, si condensa l'*autobiographical core* del volume.

Sebbene Mari in alcune interviste lo definisca un romanzo, non sempre la critica ha confermato questa indicazione, considerando *Leggenda privata* talvolta come un'autobiografia, seppure parziale, o un'*autofiction*, non sempre indice delle prove più riuscite della scrittura contemporanea.

La definizione di *autofiction* è autorizzata dall'enfasi data alla cornice narrativa horror-gotica, della quale sono protagonisti alcuni demoni fantastici che Mari inventa per preparare il lettore alle confessioni sui reali demoni della sua vita, ovvero i suoi genitori, origine delle sue ossessioni personali. Sono quegli stessi demoni che alla fine della narrazione riappariranno sotto le spoglie di una creatura fantastica angelicata, trasfigurazione dei suoi desideri erotici adolescenziali, la quale salverà l'autore dal tentativo di spossamento del sé, ovvero dal pericolo in cui si incorre quando si scrive un'autobiografia completa.²⁰

Gli indizi autofinzionali si concentrano nell'apparato paratestuale, innanzitutto nella copertina, e in particolare nella cornice narrativa, dove sono illustrati i criteri della narrazione autobiografica, ovvero gli indici di veridicità e la possibilità dell'autore di raccontarsi grazie a storie di vita alternative, possibili e parallele – tutti elementi sui quali la critica ha molto insistito.

Nella cornice narrativa alcuni fantomatici demoni delle due accademie, della cantina e della sala del camino, discutono con un personaggio – al contempo la voce narrante e lo scrittore dell'opera commissionata – sulla possibilità di realizzare una nuova scrittura autobiografica, ancora più autentica delle precedenti. I mostri vorrebbero imporre alcuni precisi criteri per la nuova opera, comunque finalizzati all'esautorazione del soggetto, e il personaggio-scrittore-narratore cede lacerti di confessione per rispondere alle richieste dei committenti, tentando di sciogliere alcuni «nodo-grumi irrisolti» della sua vita, anche



se in realtà si oppone con tutte le forze al totale spossessamento del sé, nella netta convinzione che è impossibile esaurire l'argomento autobiografico («Ci sono dei grumo-nodi irrisolti, nella mia vita, che voglio lasciare irrisolti: ne avrò ben diritto, perdio!», p. 11). Ciò risulterà talmente autentico che nella conclusione fantastica lo scrittore consegnerà alla figura femminile il manoscritto incompleto e le chiederà di intercedere in suo favore presso i committenti.

Per ricreare la «leggenda privata» della sua famiglia la memoria dello scrittore ritorna ai suoi primi vent'anni, per risalire da lì all'incontro dei genitori e ancora prima alle loro vite individuali, per finire alle storie dei nonni materni e paterni. Una storia che dunque si ricostruisce non soltanto in base ai ricordi individuali, dell'autore-protagonista-narratore, ma che si arricchisce della narrazione dei ricordi altrui, dunque vere e proprie memorie familiari.

Il racconto però non si svolge in maniera lineare, cioè non segue una successione cronologica degli eventi, nemmeno a ritroso, ma procede attraverso alcuni episodi che si susseguono attraverso collegamenti tematici o associazioni libere, quasi a mimare un flusso di coscienza, un arrovellamento del pensiero o semmai la genesi stessa dell'opera. Questo produce un particolare effetto di veridicità della narrazione, diverso da quello che permette di verificare una storia fattuale, documenti alla mano. Si tratta invece di una veridicità che mimeticamente produce l'effetto di stile di un'autentica narrazione alla Mari, ovvero una riproposizione di *topoi* che restituiscono la condizione esistenziale dello scrittore, più di qualsiasi altra cronaca di vita. Mari inventa per il suo protagonista una situazione dove le *contraintes* a cui viene sottoposto nella finzione – costretto dai demoni committenti a scrivere un'autobiografia – ripetono le difficoltà e le ossessioni della propria vita. E così il discorso autobiografico diventa letteratura fantastica, quella capace di leggere le paure più autentiche dell'uomo.

Nonostante le dichiarazioni di Mari indichino che l'apparato fotografico è stato aggiunto successivamente alla scrittura integrale del volume, nell'epitesto lo scrittore stesso si dichiara il selezionatore delle foto (Mazza Galanti 2019) e, secondo alcune preziose indiscrezioni, anche l'esteta della confezione del volume (Cortellessa 2019), esercitando ancora una volta la sua piena autorialità.

In seguito alla proposta della foto per la copertina, e dietro il suggerimento dell'editore, Mari decide di aggiungere le altre foto, tratte perlopiù dall'album di famiglia per documentare la narrazione. Le trentatré foto in B/N rappresentano alcuni momenti tipici della storia, in particolare fissano in maniera iconica le dinamiche familiari e la distanza emotiva dell'autore da alcuni oggetti speciali.

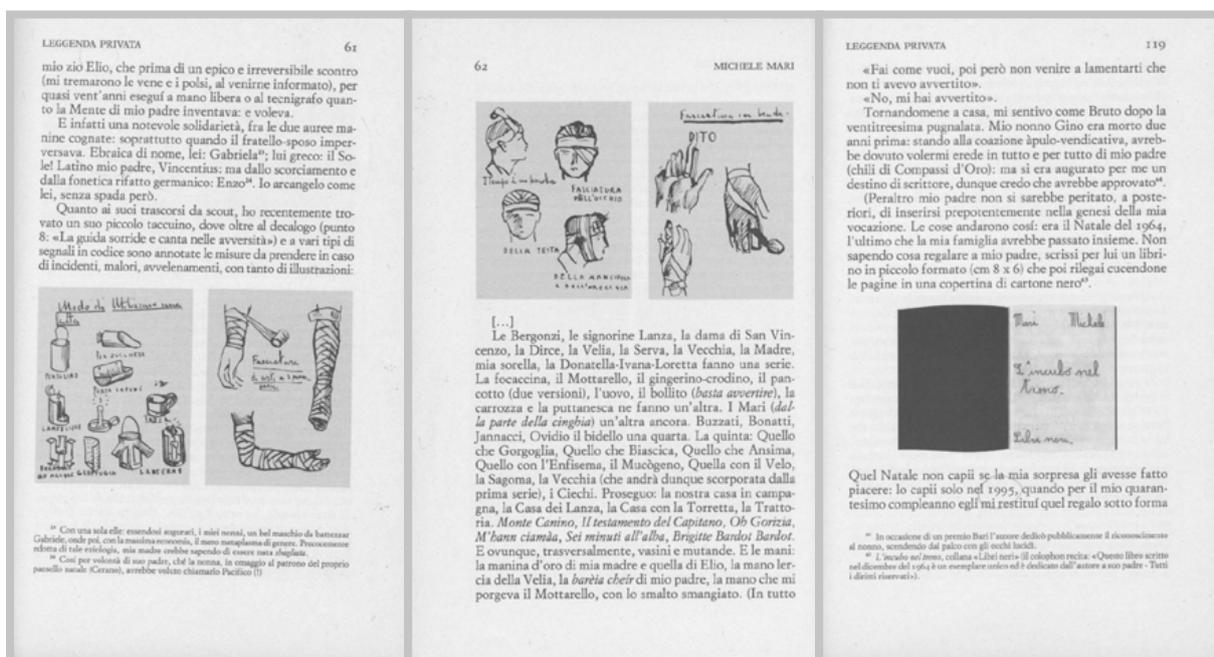
In un'intervista Mari sottolinea che, sebbene alcune immagini fotografiche abbiano riportato alla luce alcuni ricordi indelebili, che a loro volta hanno determinato l'elaborazione delle sue opere, nel processo genetico del volume le foto pubblicate sono state aggiunte successivamente alla scrittura e per far ciò l'autore ha creato appositi incastri tra parole e immagini: «Il libro l'avevo già scritto tutto senza foto e quindi ho dovuto metterci mano per creare gli incastri: in alcuni casi mi sono limitato a inserire l'immagine tra due paragrafi, in altri l'ho dovuta sorreggere con un piccolo ingresso verbale o una didascalia».²¹ Dunque nel volume si ritrovano foto senza alcun accompagnamento, foto precedute da una breve premessa verbale e foto con didascalia. Attraverso questa varietà di forme Mari ritiene necessario esplicitare l'ancoraggio barthesiano delle foto al testo, e procedere alla letterarizzazione della fotografia, secondo quanto scriveva Walter Benjamin a proposito della didascalia.²² Questa multiformità di intrecci tra verbale e visivo si iscrive nell'enorme variabilità dei registri che si giocano in *Leggenda privata* e nella stratificazione e complessità del suo sistema.

Il ritmo delle foto è assolutamente vario, apparentemente casuale, ma crea un andirivieni tra le pagine del volume, secondo quella pretesa cinematografica propria della forma fototestuale dell'atlante.²³ In una narrazione autobiografica che sconfessa apertamente la continuità temporale – perché suddivisa in paragrafi, separati da puntini di sospensione tra parentesi quadre, per marcare le necessarie e legittime omissioni della storia – le foto creano ulteriori pause e intervalli.

Il soggetto delle foto è strettamente legato al tema del libro. Per ricostruire il racconto leggendario di Mari sono necessari una collezione di eventi fuori dall'ordinario e un'amplificazione fantastica di episodi che gravitano attorno alla vita del protagonista.

Le foto infatti provengono in gran numero dall'album di famiglia e ritraggono l'autore bambino e adolescente, i suoi genitori e i suoi nonni, la sua classe scolastica e alcuni oggetti-feticci. Va ricordato che di per sé le foto di famiglia sono immagini già letterarizzate dalla narrazione familiare, perché vengono raccontate dalle generazioni successive e pertanto conservano in sé le sedimentazioni di storie che le hanno ricostruite, ampliate, contestualizzate, rievocate, sognate, immaginate o idoltrate.

Ma *Leggenda privata* non è soltanto un album di famiglia, una sorta di *Freundschaftsbuch* nel quale le foto permettono di seguire le tappe fondamentali della vita del protagonista, o dove si ricostruisce l'albero genealogico oppure vengono registrati gli incontri decisivi di una vita. Alcune foto sono state realizzate *ad hoc* per il volume. Si tratta di oggetti particolarmente significativi per la narrazione, dopo *Asterusher* si potrebbe dire feticci. È il caso dei puzzle dei genitori (che non a caso ritorneranno nella seconda versione di *Asterusher*), di alcuni disegni fatti dalla madre da giovane, e del primo libro interamente realizzato – dalla invenzione della storia al progetto della copertina – da Mari bambino, *L'incubo nel treno*.²⁴



I disegni della madre

I disegni della madre

L'incubo del treno

Va fatto notare che queste foto commissionate *ad hoc* sono tutte riproduzioni di disegni o di opere di grafica: in particolare tre sono dell'autore e quattro della madre. Queste foto, da un lato, servono allo scrittore per auto-rappresentarsi come disegnatore e grafico, sul modello dei suoi genitori, attraverso le prime opere realizzate da bambino; dall'altro, la pubblicazione dei disegni della madre contribuisce a ristabilire un merito professionale, troppo spesso misconosciuto dalla leggenda familiare.



Le foto pubblicate nel volume sono dunque scattate da autori diversi, in tempi diversi, in alcuni casi non si limitano neanche alla sola vita dell'autore, ma accreditano un passato familiare di diverse generazioni. Generalmente l'autore degli scatti è sconosciuto e anonimo. Quando non viene esplicitato nella didascalia l'autore delle foto è rivelato da alcuni indizi, esplicitati a volte dalla narrazione, se non addirittura convocato dagli sguardi di chi, fotografato, permette di identificarne il fotografo. Mi riferisco per esempio, alla foto dell'intera famiglia fatta con l'autoscatto (p. 17), o alla foto che si ritrova in copertina, scattata dal padre e che ha per oggetto la coppia madre-figlio (p. 15) e a quelle fatte dalla madre che inquadrano la coppia padre-figlio (pp. 96, 113).

Assolvendo al compito di selezionatore delle foto Mari adotta inevitabilmente il punto di osservazione di ciascun fotografo: sia di quello anonimo, sia di quello rivelato nella narrazione, e, in forma palese, del committente delle foto più recenti. Decidendo sulla disposizione delle foto, Mari gestisce la temporalità della storia: la sua frammentazione, la sua circolarità e ricorsività, e anche la sua forza cinematografica. Nel ruolo di creatore degli incastri tra immagini e narrazione esibisce la sua ritrosia a rivelare più del dovuto, la sua impossibilità ad andare fino in fondo, pena l'esautorazione del soggetto.

La molteplicità delle funzioni dell'autore delle fotografie ben si accorda con quanto avviene nella narrazione autofinzionale, dove le regole del genere invocano una molteplicità di voci: il narratore dei primi vent'anni, il dialogo tra lo scrittore adulto e i demoni/angeli nella cornice narrativa, l'elaborazione dei pensieri e delle riflessioni dello scrittore, gli interrogativi rivolti al lettore.

In *Leggenda privata* l'autorialità – delle parole e delle immagini – è dunque multipla, complessa e stratificata, condivisa con numerose figure del passato e del presente, rielaborata e rimuginata ossessivamente. Incrinare e sfaldare l'unitarietà dell'autore autobiografico non significa però che Mari perda di vista il nucleo tematico dell'opera. Anzi, il protagonista di cui si racconta la leggenda privata si vede rifratto in mille voci e in mille figure possibili, complementari e contraddittorie, si ricostruisce sicuramente arricchito, in una versione più completa e autentica delle precedenti.

6. *L'ossessione per la forma*

Dall'analisi fin qui condotta apparirà chiaro che fermarsi alla categorizzazione del genere letterario, e cioè considerare i tre casi di studio soltanto un diario, un'autobiografia e un'*autofiction*, finirebbe per sfocare la complessa articolazione autoriale di queste opere. È stato necessario dunque fare ricorso alla tradizione di forme miste per comprendere le potenzialità espressive di ciascun caso di studio.

Per ciascuna delle tre opere Mari ha scelto accuratamente una specifica composizione iconotestuale, in particolare: libro illustrato, emblema, atlante.²⁵ A queste forme corrispondono tre diverse modalità autoriali: unitaria, decentrata e multipla. Lo sguardo autobiografico di Mari si rappresenta attraverso questa ossessiva sperimentazione delle forme iconotestuali.

Nella raccolta di saggi *I demoni e la pasta sfoglia*, un libro accademico ma non per questo meno autobiografico, Mari chiarirà i termini della propria ossessione, proiettandola sui suoi scrittori preferiti: «scrittori al servizio della propria nevrosi, pronti ad assecondarla e a celebrarla»,²⁶ scrittori «assedati» dai propri demoni «che li signoreggiano, finché, posseduti, essi diventano quegli stessi demoni».²⁷ L'elemento fondamentale dell'ossessione è soprattutto la forma: «Come sa chi ci sta, l'ossessione è soprattutto una forma,



come lo schema molecolare di un cristallo o un retino ottico. A quella forma soggiacerà tutto, dalle cose di cui si vuole scrivere alle parole con cui scriverne alla sintassi alla punteggiatura». ²⁸ E in ultimo, riferendosi esplicitamente anche a se stesso, Mari afferma di non concepire «letteratura che non parta dalle viscere e non passi per le idiosincrasie e le ossessioni». ²⁹

L'ossessione dei suoi autori preferiti, e dunque anche la sua, è innanzitutto la ricerca di uno stile e di una forma specifica per ogni singola opera, e dunque la scelta della iconotestualità è ben più che una scelta meramente formale.

Nessuno stupore allora se, a proposito di un classico della letteratura fantastica, tradotto e curato da Roger Caillois, Mari concluda: «sì che davvero non si capisce come un lettore attento come Caillois, che ha brillantemente ricostruito l'intricatissima vicenda filologica del *Manoscritto*, abbia potuto scrivere: "Perché tutta la prima parte della sua opera pulluli di spettri e di demoni, resta un mistero". Perché, rispondiamo, il *Manoscritto trovato a Saragozza* non è un romanzo fantastico: è un'autobiografia». ³⁰

Se i demoni della letteratura fantastica danno forma all'autobiografia di Jan Potocki – e potrei aggiungere anche di Caillois ³¹ – allo stesso modo si potrebbe sostenere che l'ossessione per la cultura visuale che Mari ha respirato sin da bambino è venuta allo scoperto nella sua scrittura autobiografica. La sua ossessione più autentica e viscerale, tra l'assedio dei demoni e il destino della vocazione, si è finalmente dispiegata in tutta la sua complessità.

¹ Si tratta di versioni illustrate che Mari ha disegnato negli anni Settanta e che ha già pubblicato: i *Sepolcri* e il *Furioso* nel volume M. Mari, *I sepolcri illustrati*, L'Aquila, Portofranco, 2000; mentre 'Il visconte dimezzato di Italo Calvino' è uscito a puntate nella rivista *Il caffè illustrato* tra il 2001 e il 2004.

² Cfr. anche i recenti volumi composti in collaborazione con artisti: M. MARI, V. VITALI, *Milano fantasma*, Torino, EDT, 2008; G. BARUCHELLO, M. MARI, *Sogni*, Milano, Humboldt Books, 2017.

³ Cfr. F. ARRIBERT-NARCE, *Photobiographies. Pour une écriture de la notation de vie (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux)*, Paris, Champion, 2014.

⁴ Cfr. M. BACHOLLE, 'Ph-auto-bio-graphie. Écrire la vie par des photos (Annie Ernaux)', *Women in French Studies*, v. 21, n. 1, 2013, pp. 79-93; EAD., 'Annie Ernaux ph-auto-bio-graphe', *Women in French Studies*, 22, 2014, pp. 72-86.

⁵ È la differenza che Maria Rizzarelli pone tra *photo-texts* e *photo-books* in base alla partecipazione esterna di un fotografo nelle composizioni fototestuali. Cfr. M. RIZZARELLI, 'Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo', *Narrativa*, 41, 2019, pp. 41-54. Una simile differenza, ma in uno stato embrionale, era già presente in S. ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017.

⁶ Cfr. R. COGLITORE, 'I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità', *Between*, IV, 7, 2014, pp. 1-37; 'Biopolitica e biopoetica nella pratica autobiografica contemporanea', in D. MARISCALCO, P. MALTESE (a cura di), *Vita, politica, rappresentazione. A partire dall'Italian Theory*, Verona, Ombre Corte, 2016, pp. 153-172; EAD., 'Le verità dell'io nei fototesti autobiografici', in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Lettera-*



tura e cultura visuale, Quodlibet, Roma, 2016, pp. 49-69.

- ⁷ M. MARI, *Filologia dell'anfibio. Diario militare*, Milano, Bompiani, 1995; Roma-Bari, Laterza, 2009; Torino, Einaudi, 2019.
- ⁸ L'anfibio della copertina di Bompiani e di Einaudi è disegnato dallo stesso autore e si trova riprodotto anche nel volume *La morte attende vittime*, Roma, Nero, 2019, p. 284.
- ⁹ M. MARI, *Filologia dell'anfibio*, p. 6.
- ¹⁰ «Come analoghe classificazioni precedenti e seguenti, esse siano ricondotte alla mia vocazione (leggi: disperata esigenza) di inventariare analiticamente le cose della vita nella convinzione di potermene impossessare soltanto dopo averle "sapute", cioè riflesse e mediate nella forma di un ordo enciclopedico-tolemaico che faccia tornare tutti i conti: tutti tutti tutti» (ivi, p. 75).
- ¹¹ C. MAZZA GALANTI, *Michele Mari*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2011, p. 89.
- ¹² Cfr. M. COMETA, *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2012.
- ¹³ Sono tutti disegni in bianco e nero tranne una necessaria eccezione, ovvero il prospetto delle gerarchie militari, rigorosamente a colori nel paragrafo XVII, pp. 45-46, per permettere di distinguere bene i gradi.
- ¹⁴ Cfr. per esempio il paragrafo XXIII, *Esercitazione: Saluti*, p. 69 sgg.
- ¹⁵ M. MARI, *Asterusher. Autobiografia per feticci*, Mantova, Corraini editore, 2019, p. 6.
- ¹⁶ Le foto sono 45 nella prima edizione e 53 nella seconda.
- ¹⁷ In *Asterusher* la citazione riporta al Natale del 1970, mentre in *Leggenda privata* a quello del 1969.
- ¹⁸ Cfr. U. STADLER, 'Vedere meglio, vedere altro! La scienza e la poesia in rapporto all'esperienza visiva', in R. COGLITORE (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, duepunti edizioni, 2008, pp. 101-118.
- ¹⁹ Cfr. R. COGLITORE, 'Un'autobiografia in forma di curriculum: Asterusher di Michele Mari', *Lea*, v. 8, 2019, pp. 1-19, in corso di pubblicazione.
- ²⁰ R. COGLITORE, 'Soglie narrative e fotografiche in *Leggenda privata* di Michele Mari', *CoSMo*, 13, 2018, pp. 331-346.
- ²¹ C. MAZZA GALANTI, *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, Roma, minimum fax, 2019, p. 72.
- ²² «La didascalica include la fotografia nell'ambito della letterarizzazione di tutti i rapporti di vita e senza la quale ogni costruzione fotografica è destinata a rimanere approssimativa» (W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, in ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, p. 77).
- ²³ Cfr. M. COMETA, 'Forme e retoriche del fototesto letterario', in M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Roma, Quodlibet, 2016, pp. 69-115.
- ²⁴ Si tratta del libro che Mari regalerà al padre nel 1964, dopo averne scritto la storia, realizzato l'impaginazione e la copertina, esattamente come un piccolo designer in erba. Il padre sembrerà ancora una volta accogliere distrattamente il dono, salvo convertirlo molti anni dopo, nel 1995, nella prova inconfutabile di essere stato il motivo di ispirazione della carriera dello scrittore, ormai adulto e famoso, capovolgendone totalmente i meriti. Cfr. M. MARI, *Leggenda privata*, pp. 119-120.
- ²⁵ Per uno studio approfondito delle tre forme fototestuali si rimanda a M. COMETA, 'Forme e retoriche del fototesto letterario', pp. 69-115.
- ²⁶ M. MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, il Saggiatore, 2017, p. 24.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ Ivi, p. 25.
- ²⁹ Ivi, p. 26.
- ³⁰ Ivi, p. 69.
- ³¹ Cfr. R. COGLITORE, *Le vertigini della materia. Roger Caillois, la letteratura e il fantastico*, Roma, Quodlibet, 2016.