

ROBERTA COGLITORE

Soglie narrative e fotografiche in *Leggenda privata* di Michele Mari

ABSTRACT: The aim of the paper is to analyze the narrative and photographic thresholds of *Leggenda privata* by Michele Mari (2017). The first case is a rhetorical artifice, a horror-gothic-fantastic narrative threshold, that Mari creates to distinguish the present of writing from the past of memories, intended, as I will try to demonstrate, to problematize the crucial questions of autobiography: incipit and explicit of the narration, literature and bios, fiction and non-fiction. Mari adds another expedient to this one: the inclusion of family photographs, selected from his personal archive, and that, for the variety of their authors, reveal another threshold, that between the writer and the photographer. A main topic of the theory on the autobiographical phototext is thus proposed, that is the hypothetical identity of the author of the photos and that of the narration, and above all their mutual relationship, played in terms of extraneousness, coincidence or partial overlap. The two thresholds serve to highlight the critical aspects of autobiographical writing and to redefine its scope in an autofictional field, where the frontiers between factual and fictional, on the one hand, and between writing and literary theory, on the other, are destined to dissolve.

KEYWORDS: Autobiography, Autofiction, Photography, Michele Mari.

Le fotografie di gioventù sono allo stesso tempo molto indiscrete (è il *disotto* del mio corpo che si offre a una lettura) e molto discrete (non è di «me» che parlano).

Roland Barthes

Se l'opera di Mari può essere considerata in larga parte di ispirazione autobiografica, alcuni testi in particolare manifestano esplicitamente questa vocazione, basti pensare a *Tu, sanguinosa infanzia* (1997), *Asterusher. Autobiografia per feticci* (2015) o al più recente *Leggenda privata* (2017, d'ora in poi LP).

In realtà, nonostante un titolo non esplicito, quest'ultima prova è quella che più rispetta i criteri normativi di una definizione classica dell'autobiografia (Lejeune 1975): è un racconto retrospettivo, seppure in parte, cioè limitato all'infanzia e all'adolescenza dell'autore; presenta il patto identitario autore-narratore-protagonista; ma soprattutto è la

narrazione in cui l'autore rielabora la relazione con i genitori in quanto determinanti per la formazione del proprio sé (*autobiographical self*) (Damasio 2010). Inoltre il nucleo identitario (*core self*) presenta una gamma di emozioni prevalenti: la tristezza, la paura, il terrore, l'angoscia, – “quell'angoscia che mi tempesta da prima che nascessi” (*LP*, 4) –, generate soprattutto dalla colpa di essere esistito – tanto forte da indurre Mari a descrivere l'incontro tra i due genitori come quel “soffocante amplesso fra geni che non si sarebbero dovuti combinare mai in DNA” (*LP*, 168).

Ma la novità di *LP*, rispetto alle altre opere autobiografiche di Mari, è l'individuazione di due soglie. La prima consiste in un artificio retorico, una cornice narrativa horror-gotico-fantastica, che Mari crea per distinguere il presente della scrittura dal passato dei ricordi, ma in realtà, come tenterò qui di dimostrare, per problematizzare le questioni cruciali dell'autobiografia: *incipit* ed *explicit* della narrazione, letteratura e *bios*, *fiction* e *non-fiction*.

A questo espediente Mari ne aggiunge un altro: l'inserimento nel volume di fotografie di famiglia, selezionate dal proprio archivio personale, e che, per la varietà dei loro autori, rivelano un'altra soglia, quella tra lo scrittore e il fotografo. Si ripropone così un tema centrale della teoria sul fototesto autobiografico, ovvero l'ipotetica identità dell'autore delle foto e della narrazione, e soprattutto la loro reciproca relazione, giocata nei termini di estraneità, coincidenza o parziale sovrapposizione.

Le due soglie servono a evidenziare alcuni aspetti salienti della scrittura autobiografica e a ridefinirne l'ambito in un territorio autofinzionale, dove le frontiere tra fattuale e finzionale, da un lato, e tra scrittura e teoria letteraria, dall'altro, sono destinate a dissolversi (Marchese 2014; Tinelli 2017; Tirinanzi De Medici 2017).

Ancora e sempre *autofiction*

La narrazione autobiografica di *LP* che ripercorre gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza di Michele Mari, vissute tra Milano e la casa di campagna di Nasca fino all'incirca all'età di vent'anni, è incorniciata da un ulteriore livello narrativo dove, in un'ambientazione fantastica, alcuni mostri o ultracorpi, componenti di due fantomatiche accademie, commissionano all'autore l'opera stessa.

Questa prima soglia distingue da una parte, l'ambientazione fantasy dei mostri delle accademie che, nel presente della scrittura, pretendono dall'autore il lavoro commissionato secondo precise caratteristiche, e, dall'altra, la narrazione delle paure provate dal piccolo Michele Mari nella

terribile relazione con i genitori, testimoniata dai molti dettagli realistici, dagli incontri con personaggi noti (tra tutti, Eugenio Montale e Dino Buzzati) e dalla documentazione delle foto di famiglia. Sebbene nella sua autobiografia Mari tracci dunque, per la prima volta, un confine tra finzione e non finzione, distinguendo due istanze della narrazione, al presente e al passato, nel volume questa soglia viene più volte attraversata, perché i mostri delle accademie intervengono di continuo a correggere il tiro della scrittura e ad avanzare ulteriori richieste.

Nelle stesse pagine di *LP* Mari esplicita che la sua è “un’autobiografia per i mostri”, ma ciò va inteso in senso ampio ed esteso a tutti i possibili mostri: quelli della finzione, destinatari e ricattatori, quelli della sua vita, i genitori, e infine quelli interiori, i suoi demoni, le sue ossessioni. Così i mostri del presente, quelli delle accademie fantasticate, mitigano il terrore dei mostri familiari del passato, conferendo un aspetto ludico alla drammaticità delle proprie memorie (Verde 2017).

La critica letteraria ha insistito sul carattere autofinzionale di *LP* e ha considerato la soglia tra la cornice fantastica e il racconto dell’infanzia il discrimine tra due regimi di realtà. *LP* è considerata infatti una narrazione che permette di saldare “la verità empirica e quella ctonia” (Marchese 2017a), i due poli dell’infanzia (Pich 2017) e le due fantasmatiche parti del proprio sé corrispondenti alla cantina di Sotto, ovvero all’Es, e a quella di Sopra, cioè all’intelletto: “naturalmente le cose adesso sono diverse, e perché adesso da noi ci sono ben due Accademie, e ci sono proprio perché ci sono io” (*LP*, 22).

Nel finale l’ultracorpo Margherita interverrà per sollevare il protagonista dall’arduo compito di consegnare l’autobiografia agli orrendi mostri, sancendo così l’impossibilità di portarla a compimento se non per mezzo di una persona altra, come nel caso dell’angelica apparizione. L’eterno femminile dunque esonera lo scrittore dall’angoscia per un compito arduo che nel frattempo la narrazione ha rivelato impossibile da realizzare.

Lo scrittore, a sua volta, ammette la sconfitta che diventerà però anche la sua salvezza. Nel dialogo fantastico con i committenti, nell’affrontare le criticità del proprio compito, il narratore si è reso conto che una piena, completa e totale scrittura autobiografica, invece di legittimarlo, avrebbe finito per esautorarlo del tutto, spossessandolo del suo sé.

Nella cornice narrativa dunque Mari non trova soltanto una soluzione perfetta per l’incipit e l’explicit del racconto della sua infanzia, inventando committenti mostruosi che mitigano così l’orrore dei suoi ricordi familiari o trovando, grazie all’apparizione angelica, una via d’uscita per non completare la scrittura autobiografica, nonostante le minacce dei mostri. L’individuazione della cornice è uno stratagemma per interrogarsi sulle

possibilità dell'autobiografia e anche sugli effetti che questa scrittura provoca sui suoi lettori e sull'autore stesso. La qualità specifica dell'artificio narrativo individuato consiste nella possibilità di tematizzare le *contraintes* del genere autobiografico e nella loro ridefinizione in un ambito più ampio, quello dell'*autofiction*.

Nella cornice Mari infatti riprende e ridiscute diverse questioni teoriche: la definizione di autobiografia; la sua capacità di mescolare la finzione alla fattualità; la possibilità che la firma dell'autore ne garantisca l'autenticità; l'eventualità che la conoscenza del soggetto si renda possibile solo attraverso uno sguardo interno o anche esterno; la verità e la menzogna della narrazione; e più in generale se sia possibile rendere attraverso le parole l'essenzialità di una vita, o se invece le storie siano insufficienti a rappresentare il *bios* e ci sia bisogno degli oggetti, in base all'idea di un sé esteso che si riconosce nei feticci o nelle protesi umane (Cometa 2017).

Riporto qui di seguito, a mo' di esempio, alcune citazioni da *LP* sui dilemmi definitivi.

I mostri delle due Accademie, quella di Sopra e quella di Sotto, commissionano allo scrittore qualcosa che di volta in volta cambia nome, e ridefiniscono ogni volta il contenuto della scrittura e le sue modalità. Inizialmente si tratta di un'autobiografia con una finalità precisa:

Vogliono tutti sapere chi sono, come se avermi osservato non contasse nulla: l'idea è che io finga anche quando sono da solo, che mi muova o faccia gesti come uno che finge. Ma fingere cosa, se non c'è nulla *de quo*? «Scrivi!» e io non scrivo. Sono furbi: pensano che mi lasci tentare dalla possibilità di mentire ancora di più, e meglio, ma io so che è proprio in coincidenza con il massimo della menzogna che intendono sorprendermi, candido e ignudo nella mia stessa impudenza. (*LP*, 3-4).

Con la voce falsata e storpiata dalla loro mostruosità o con un'espressione dialettale carica di minacce, gli chiedono di scrivere un ultimo romanzo perché “devono sapere qual è la mia ultimativa menzogna: ‘issshgioman ‘zo con chui ti conshgedi’” (*LP*, 3):

definita la mia leggenda, fra queste ambagi piranesiane e questo fastoso sfacelo, è comprensibile che vogliano cogliermi intento nel mio rituale più scenografico, allora che come un malinconico guerriero, ultimo della propria stirpe, dialogo con la casa commentando i fatti del mondo come cosa non mia. “Issshgioman ‘zo con chui ti conshgedi’” sic! Come se ogni attimo delle mie giornate non fosse romanzo, non sono forse essi stessi a ricordarmelo denunciandomi come istrione? (*LP*, 10).

Ma in maniera più precisa i committenti intimano un romanzo dal titolo auto-bio-grafia:

Così ora mi chiedono un nuovo romanzo, per il quale hanno già scelto il titolo:

Autobiografia. Un titolo da intonarsi, si badi, con una speciale enfasi sull'infisso, così

AUTO-BIO-GRAFIA

(anche se Quello che Biastica pronuncia «whíío»). Polemicissimi, insinuano in questo modo avere io finora prodotto solo delle autografie, senza considerare tutta la paura che mi sono fatto da me, scrivendo. (*LP*, 8).

Oppure si inventano nomi creati *ad hoc* per individuare precise ragioni alla scrittura e indicare con esattezza l'obiettivo impossibile di una "autobiopsicoscopnosografia":

spassarsela nella *fictio* ma senza perdere il *bio*, la concessione graziosa, sbizzarrirsi nel cielo infiocchettando volute ma alla fine, in qualche modo, riconvergere nell'innominabile guazzo, la bioscopia, ecco il senso che mi permetterei di contestare, scusate, e contestatelo con me, ecco, impostare la propria vita come l'uomo-uccello di Leonardo solo per svolazzare nel cielo gramo dell'autobiopsicoscopnosografia, che tristezza. (*LP*, 11).

Gli Accademici vogliono che l'autore racconti i fatti della propria vita e che su questa narrazione venga apposta una firma che ne confermi la verità, come decretato nella definizione classica del genere autobiografico, dove l'oggetto della narrazione coincide con il soggetto che ne diventa il garante:

quello che Gorgoglia mi ha subito disilluso: non il timbro o il tenore a loro interessa, quanto già è dato in embrione o appunto in prolessi, ma la mia vita *in extenso*, istoriata, con la responsabilità di chi in calce, *ex post*, conferma e sigilla. Credo che non ne possano più di avere a che fare con un soggetto, quale magistralmente son stato e permango, e che mi pretendano ora come oggetto; ma pur sempre in forma verbale, perché sono marci di decadenza, i miei Accademici, raffinatissimi e marci. (*LP*, 6).

Facendo leva sulle paure dell'autore gli Accademici domandano l'impossibile quando chiedono di raccontare il *bios* e di realizzare una sorta di "vita-romanzo", ovvero una "biografia". E allora Mari racconta che ha dovuto costruirsi una protezione per difendersi dal mondo: "così come un paguro indifeso, mi son dovuto cercare e trovare una bella coclea, spiraliforme, robusta, placcata di durissima madreperla: e lì stare, fra le mie parole e i miei libri" (*LP*, 88). Ciò per custodire un'interiorità debole che ora, per la prima volta, viene presentata al pubblico, sempre avido di confessioni intime, scabrose e raccapriccianti. Si tratta degli episodi delle numerose enuresi notturne, del dolore e della vergogna per il doppio intervento chirurgico per una fimosi, dell'incertezza dei primi rapporti sessuali, dei tic e delle manie, dei sogni orrendi e delle ossessioni, delle disgustose descrizioni di sostanze umorali nella preparazione dei cibi, del

dolore per le sberle e le cinghiate, tutte esperienze che indurranno il ragazzo verso altrettante forme di socialità deboli, sintetizzate nello sguardo compassionevole e profetico del bidello a scuola: “Ti veggo e ti piango” (*LP*, 6). Secondo gli Accademici infatti la parte più intima dell’io deve essere esposta con impudenza:

Per loro la mia mitologia personale è solo una divisa, quante volte mi avranno visto mimarla, quante volte sentito citarla? Svalutano tutto a priori convinti che *sotto* ci sia qualcosa di forte, qualcosa che ho mistificato talmente bene e perfezionato nel tempo da averne perso io stesso memoria e nozione. Se scrivo qualcosa di nuovo, invece, pur insistendo nel falso potrei offrire al dente della loro ermeneutica la lonza molle del primo concepimento fantastico, l’umida rima in cui insinuarsi per fare leva, e rivoltarmi come un guanto. (*LP*, 5).

Gli accademici inoltre intimano di raccontare la storia personale senza fare ricorso a spiegazioni, psicoanalitiche o comunque introspettive, come se fosse possibile riportare esattamente la dimensione fattuale della propria vita, immaginando uno sguardo indagatore che si fa strada attraverso una fantasiosa sonda bioscopica. L’ipotesi di poter essere «rivoltato come un guanto» è la soluzione che gli accademici auspicano e che lo scrittore teme più di ogni altra cosa, perché mira al completo svuotamento dell’individuo:

e di colpo fu tutto chiaro, io ero l’oggetto del fottere, era solo questione di tempo, figuriamoci se chi è capace di ruotarti indietro i bulbi oculari non è in grado di abusarti nel sonno: e se inoltre lo scopo di quell’abuso fosse conoscitivo? Se l’organo mostruoso impiegato alla bisogna fosse anche un organo visivo, come un sondino bioscopico? Ecco la minaccia: non consegnassi il romanzo, ci penserebbero loro a scrutarmi dentro... (*LP*, 19).

Le richieste dei committenti ricalcano le aspettative degli ipotetici lettori di autobiografie: conoscere una verità sconosciuta e inaspettata e a volte anche inammissibile, leggere una confessione scomoda, difficile, magari orrenda, anche più orrenda della vita stessa e dei fatti che nella vita sono stati vissuti. E in questa ricerca dell’orrore a tutti i costi, Mari va ben oltre perché immagina che gli accademici possano chiedergli di commettere atti che nella sua vita non ha mai compiuto, per esempio un omicidio, pur di accontentare il gusto dei lettori.

Ma dietro l’impossibilità di rispondere ai suoi committenti si nasconde la vera salvezza dell’autore. Mari riconosce il più grande pericolo della scrittura autobiografica nello svuotamento totale dell’individuo. Cosa dare in pasto agli insaziabili committenti/lettori pur di placare la loro fame di oscenità e scabrosità ma al contempo mettere in salvo la propria vita? Cosa potrebbe accadere all’autore una volta svelati tutti i segreti inconfessabili o spiegata la sua costante angoscia? Cosa ne resterebbe dopo una, per

fortuna solo ipotetica, conoscenza completa?

ma ammesso che Quelli di Sotto e Quelli di Sopra ottengano ciò che vogliono, cosa sarà poi di me? Smunto e svuotato verrò appeso a uno spino, come l'antica vesta dei suicidi? Verrò definitivamente collocato in Cantina? Verrò restituito a mia madre? Verrò ripartorito e ricomincerà tutto daccapo, fimosi ed enuresi comprese? Di nuovo coscine di pollo, pancotto, buono e men buono? Innescherò una catena retrorsa per cui Gino Mari si troverà ancora orfano, Spinazzola 1917? L'unico aspetto positivo di quest'incubo è rivedere la Lori, la sua epifania tra le strisce di plastica, qualcos'altro? (*LP*, 87-88).

Bisogna dunque trovare quel limite nella scrittura autobiografica che pur rispondendo alla curiosità e all'interesse per il genere letterario garantisca la salvezza dell'autore. Mari ci riesce con una triplice strategia. In primo luogo ammantata la propria narrazione fattuale con la malia della leggenda, così come ha dimostrato con le mitologie familiari e con l'invenzione della cornice fantastica, intrecciata continuamente al racconto retrospettivo. La seconda tattica messa a punto da Mari è quella di nascondersi dietro i nomi propri – Michele, Mike, Danilo, Gheri – cercando di sfuggire alla cattura dei suoi committenti. Dietro una complessa onomastica si nascondono storie, profili e attitudini diverse che rendono il soggetto inafferrabile. E in ultimo, la parzialità dello sguardo retrospettivo, giustificato dal necessario distacco dal presente della scrittura. Da qui la decisione di scrivere soltanto della sua vita improduttiva, à la Roland Barthes, prima ancora che la scrittura e i suoi libri ne avessero consolidato la formazione.

Inoltre scrivere della sua vita da adulto avrebbe significato per Mari scrivere della sua scrittura o, come commenta egli stesso, «fare letteratura di secondo grado, cosa che mi riesce fin troppo facile» (*LP*, 19). Ma come ho cercato di dimostrare fin qui, nella cornice narrativa Mari non si erge a critico di se stesso, ma discute delle possibilità stesse dell'autobiografia. La scrittura autobiografica non ha più libertà o condizionamenti di altre forme, ma contiene alcuni pericoli insidiosi che non vanno sottovalutati. È un genere letterario impossibile, non per ragioni moralistiche o di mercato, ma perché è fondato su una contraddizione: mentre tenta di mostrare il sé dell'autore, lo nasconde e lo elimina del tutto. La piena rivelazione del sé – la possibilità di rivedere i bei ricordi, insieme a quelli orrendi, e di rivivere il proprio passato – comporta l'annullamento del soggetto, il suo svuotamento o annichilimento:

La mia autobiografia sarà il testamento con cui li autorizzerò a succhiarmi medulla e cerebro. Oppure no, si limiteranno a sapermi, e saputo, impazzirò. Ovvero, finissimi esegeti, interpreteranno la mia scrittura, e mi ci metteranno davanti come a uno

specchio, e allora altro che impazzire, allora mi ricongiungerò tutto e per sempre all'angoscia che mi tempesta già prima che nascessi (*LP*, 4).

In forma autoritrattistica

Un'ultima questione cruciale, quella di rendere il proprio sé attraverso l'autobiografia o l'autoritratto, viene affrontata da Mari con la scelta di una forma mista tra narrazione e immagine fotografica, il cosiddetto fototesto autobiografico (Bacholle-Bošković, 2013, 2014; Coglitore, 2014, 2016).

In altre occasioni Mari ha già utilizzato forme ibride: in *Filologia dell'anfibio* (1995) compone la narrazione con i propri disegni e in *Asterusher* (2015) con illustrazioni fotografiche, scattate *ad hoc* dal fotografo Francesco Pernigo. Ma soltanto in *LP* il fototesto autobiografico diventa un'operazione davvero complessa.

Qui l'ausilio delle foto è la soluzione per far fronte ad un altro aspetto cruciale del genere autobiografico, l'istanza autoriale, classicamente triplicata nell'identità con il narratore e il protagonista, ma profetizzata come identica e unitaria nonostante tutte le vicende della vita: "perché l'autobiografia promuove l'illusione di autodeterminazione: io scrivo la mia storia; io so chi sono; io creo me stesso. Il mito dell'autonomia è duro a morire, e la teoria dell'autobiografia non ha ancora pienamente affrontato la questione di come il Sé è definito e vive della sua relazione con gli altri" (Eakin 1999, 43).

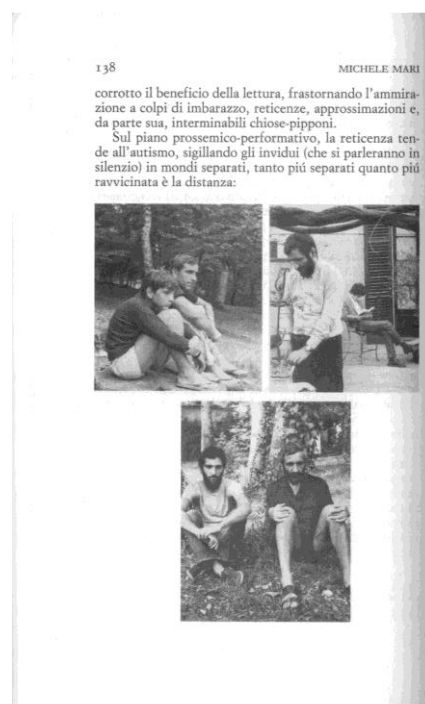
Chi compone un fototesto autobiografico invece presuppone la partecipazione di diversi autori, almeno un fotografo e uno scrittore, dimostrando così la necessità di esprimere il proprio sé attraverso altre forme espressive e altre voci, attraverso sguardi interni ed esterni, secondo modelli che la teoria dell'autobiografia e dell'autoritrattistica hanno ormai messo a punto. È infatti davvero difficile trovare casi di fototesti autobiografici dove lo scrittore e il fotografo coincidono in un'unica persona, e si deve pertanto ipotizzare un autore doppio che infici alla base la scrittura unitaria e autonoma di un unico soggetto narrante.

Generalmente avviene che lo scrittore diventa anche autore delle fotografie in vari modi: per esempio, assolvendo il ruolo di selezionatore delle foto, oppure in quanto fotografo ma non protagonista delle foto, o ancora autore remoto di un autoscatto. Altrimenti l'autore della narrazione diventa semmai l'oggetto di uno sguardo altrui esplicito, tanto da trovare posto nelle didascalie o nel *colophon* dell'opera, oppure l'oggetto di uno sguardo impersonale se attribuito a un fotografo sconosciuto o automatico, come nel caso dell'autoscatto collettivo.

Mari seleziona foto scattate da sconosciuti, dal padre, da se stesso e anche autoscatti, dimostrando così che in *LP* l'autorialità fotografica è un'istanza complessa alla quale partecipano diversi sguardi. Di seguito presenterò alcune varianti dei tre casi che si presentano in *LP*: l'autore della foto e della narrazione coincidono ma non sono il protagonista della foto, oppure i due autori si sovrappongono parzialmente o si escludono categoricamente.

La forma del fototesto scelto da Mari è quella tipica dell'album di famiglia. Si tratta di foto dei nonni, dei compagni di classe, degli amici di famiglia, dei genitori e dello scrittore scattate da fotografi diversi.

Il gruppo più numeroso è composto dalle foto di famiglia, perlopiù di autori sconosciuti ma selezionate dall'autore per ritrarre gli episodi o i momenti più significativi, esattamente come gli episodi della propria vita sono selezionati al fine di raccontare la propria autobiografia. L'autore qui non è tanto chi ha scattato materialmente la foto ma chi l'ha selezionata tra le foto di famiglia e composta secondo una particolare impaginazione. Queste funzioni sono particolarmente importanti nel caso di Mari come dimostrano le composizioni di foto della madre e del padre, disposte come un trittico, come una pala d'altare o a forma di una croce:



Altro caso esemplare potrebbe essere quello in cui l'autore della foto e quello della narrazione coincidono ma non sono identici al protagonista

della foto. Si tratta per esempio delle foto dei puzzle dei due genitori – presumibilmente scattate dall'autore, o sicuramente da lui commissionate.

Le descrizioni dei due puzzle, che si leggono nella seconda parte del volume, servono a ricomporre le immagini dei due genitori dopo le infelici e terribili narrazioni della prima parte. I disegni preparatori dei puzzle sono serviti a definire il padre e la madre, la realizzazione dei puzzle a scomporli, la loro riscoperta casalinga a riviverli nel ricordo e la nuova riproduzione nelle pagine del volume a ricondurli alla razionalità, se non ultimo attraverso la poesia ecfrastica:

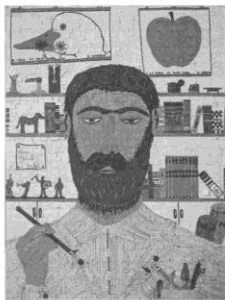
I miei genitori li ho fissati in due puzzle. Da ragazzino mi era stata regalata una piccola macchinetta di ferro: una fustellatrice per farsi i puzzle da sé (Meccano Jig Saw Puzzle-Maker, rossa fiammante). Con quella, per il Natale del 1969, ridussi in pezzettini due grandi cartoni, sui quali avevo dipinto con i pennarelli i ritratti di mio padre e mia madre, cui i puzzle erano destinati in regalo. (LP, 130).

Ma quei primi due puzzle rimangono unici e fatidici. Già nel disegnarli ebbi la sensazione di *definire* i miei genitori (definire, intendo, *ne varientur*): nel ridurli a pezzetti, poi, mi sentii spregiudicato notomista: finalmente nel ricomporli fui stregone che riporta alla vita, e scienziato che riduce il caos a una *ratio*. Ma, naturalmente, li ricomposi una volta soltanto, passati poi in proprietà dei destinatari (LP, 131).

132

MICHELE MARI

te, alcune sue opere: L'Oca⁷⁹ e La Mela, un portamatite, un calendario, un vaso, una zuccheriera, un altro portamatite, un portaceneri, coste di libri Beringhieri, alcuni soldatini di latta che aveva comperato da un rigattiere e che gli invidiavo moltissimo; più sotto, due mobili a *caulisse* disegnati da lui, e due rotoli di progetti. Nella destra tiene quasi vezzosamente una matita, come a stilizzare il gesto non del disegnare ma dello *stare per disegnare*; dal taschino della giacca gli spuntano diverse penne e matite, siccome soleva.



⁷⁹ Questa famosa Oca fu definita formalmente dopo un maniacale scrutinio di migliaia di profili di teste d'oca, non diversamente da quanto si racconta di Zesai (e poi di Raffaello), che per effigiarne il volto della donna perfetta convocò e ritrasse le modelle più belle del proprio tempo; secondo l'idea platonica dell'archetipo. Se dietro a questa ricerca c'è la mente di mio padre, nel disegno finale c'è la mano di mio zio Ello, che non vedeva l'ora di liberare lo studio da tutti quei penzoni.

134

MICHELE MARI

Non posso fare a meno di notare che, se il «Buon Natale» per mio padre è inscritto in un piccolo cartiglio, quello per mia madre si snoda vistoso come fosse esso stesso un quadro, e si amplia nel pregnante dativo «a te». (A te, sì, a te per cui il Natale è solo una scoccatura, a te che non sei abituata all'affetto: dal tuo bimbin).



Ulteriore constatazione: entrambi hanno il collo impiccato dal primo bottone: secondo la prassi che riserbavo a me stesso.

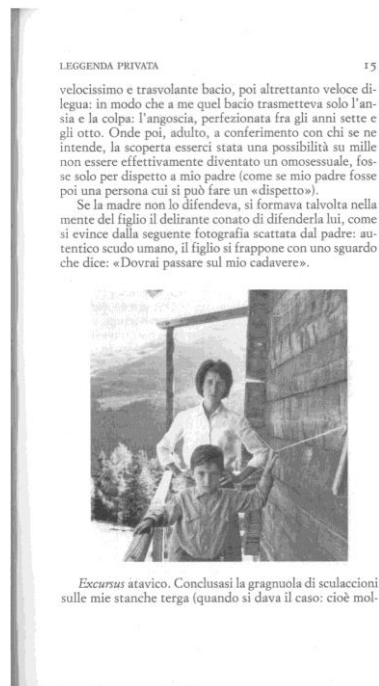
Valente anglofona, dopo un po' di tempo dall'inizio della convivenza con il Donald mia madre smise di pronunciare *pàsol*: diceva «puzzle» esattamente com'è scritto, e talvolta, con ulteriore sfregio, «pìsel». Il gollino di «casimira», «uno bello filmo», l'uovo «alla còcra» (vuoi un uovo?),

Nel caso della copertina è chiaro che l'autore della foto non coincide con quello della narrazione verbale, che qui è il padre dell'autore, come si legge nella didascalia in sovracopertina: "Iela e Michele fotografati da Enzo Mari, 1962". La copertina presenta immediatamente una precisa dinamica familiare che vede centrale la figura del figlio schierato a dirimere le contese tra i due genitori, la vittima/schiava e il carnefice/dominatore, nella dinamica di un padre burbero e violento e di una madre che cerca di difendersi facendosi scudo con il figlio.

In particolare la successione delle prime tre foto del volume (*LP*, 15, 17) ben presenta il clima di violenza familiare che si respirerà nelle pagine successive. Una gita in montagna si trasforma in un'occasione esemplare dei conflitti tra la madre e il padre in cui a farne le spese è, come in genere accade, il figlio.

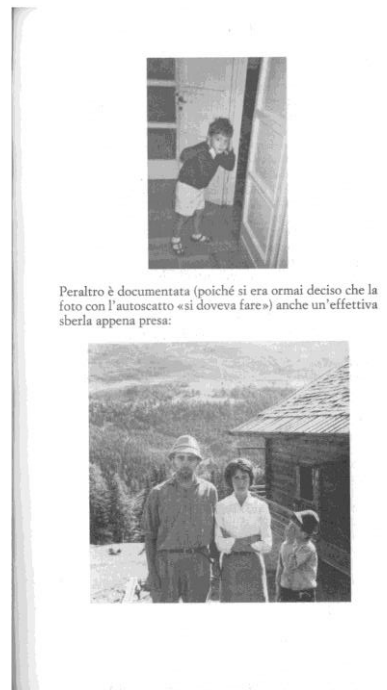
Nella prima foto, che ripete quella ritagliata della copertina, madre e figlio sono ritratti in un balcone della casa in montagna. Il figlio fa da scudo con il proprio corpo alla volontà del padre di catturare il ritratto della madre, opposizione sancita dalle braccia aperte del figlio che poggiano su due elementi del balcone, la ringhiera e una corda che corrono paralleli e ai quali il piccolo Michele Mari si aggrappa per difendere lo spazio della madre dalle incursioni paterne. Il suo sguardo è talmente serio e incattivito da sembrare un'aggressione piuttosto che un'azione di difesa. La madre, naturalmente più alta e in piedi alle sue spalle, ha invece le mani ai fianchi e uno sguardo imbronciato, come in molte altre foto del volume. I due sembrano incorniciati, a sinistra e in alto, da una ringhiera del balcone che li protegge dall'abisso del paesaggio di montagna alle loro spalle. Nella introduzione della prima foto si legge:

Se la madre non lo difendeva, si formava talvolta nella mente del figlio il delirante conato di difenderla lui, come si evince nella seguente fotografia scattata dal padre: autentico scudo umano, il figlio si frappone con uno sguardo che dice: "dovrai passare sul mio cadavere" (*LP*: 15).



Nella seconda foto viene documentata invece la postura abituale del bambino al solo avvicinarsi del padre, quasi a volersi difendere da una imminente sberla per denunciare quell'atteggiamento paterno violento che si tramandava da generazioni, diminuendo di intensità dal bisnonno al nonno e al padre, e che si interromperà con il figlio dell'autore:

In ogni caso il confronto con gli antenati non impediva che, al profilarsi della sculacciata o del papagno, io istintivamente e preventivamente mi rattrappissi-schermissi: anche senza motivo, come dimostra una foto che mio padre mi scattò a tradimento, chiamandomi perché guardassi verso di lui: al solo sentirmi chiamato reagii come da immagine (*LP*, 15).



L'ultima foto della serie invece può essere ricondotta allo stesso episodio della prima, perché madre e figlio hanno lo stesso abbigliamento e lo sfondo della casa in montagna è identico. Questa volta però il padre è visibile anche nella foto e presente non solo come sguardo.

L'autoscatto permette, unico caso in tutto il volume, la rappresentazione dell'intera famiglia, schierata come davanti ad un plotone di esecuzione, diretto dal padre. Questi campeggia nella parte sinistra della foto con il suo cappello ben calzato sulla testa e le braccia lungo i fianchi e ha lo sguardo rivolto in macchina. La madre, nella parte destra della foto accanto al figlio, ha invece le braccia conserte a mo' di protezione e difesa e lo sguardo dritto in macchina, ma decisamente imbronciato. Il figlio ha un cappellino in testa simile a quello del padre, sembra già un «piccolo omino», come si definirà alcune pagine più avanti, non guarda in macchina perché ha appena ricevuto una sberla dal padre, e ha il viso rivolto verso i genitori, anche se lo copre con la mano sinistra, cercando di difendersi da ogni sguardo. Qui l'obiettivo fotografico non va considerato un neutro automatismo ma una protesi dello sguardo paterno, un'estensione della violenza che assoggetta i corpi e gli individui.

Se i tre soggetti si sono posti consapevolmente di fronte all'obiettivo della macchina per produrre il proprio autoritratto grazie all'autoscatto, è pur vero che questa scelta è stata loro imposta, diretta e preparata dal padre. Le parole che precedono la terza foto documentano inesorabilmente l'imposizione della volontà paterna e al contempo la sua autoritaria

presenza nella disposizione di corpi nello spazio e nella determinazione delle loro dinamiche: “Peraltro è documentata (poiché si era ormai deciso che la foto con l’autoscatto ‘si doveva fare’) anche un’effettiva sberla appena presa” (LP, 17).

L’ultima foto del volume (LP, 168) fa il paio con la prima, e con quella della copertina, e ridisegna una nuova soglia, quella relazionale dell’io con la propria famiglia.

Lo sguardo del padre ha immortalato madre e figlio nella foto dell’ultimo viaggio della famiglia a Zagabria, assoggettandoli ancora una volta, ma le loro risposte adesso sono completamente cambiate. Nessuna reciprocità di sguardi, né extradiegetica, né intradiegetica. Madre e figlio sono infatti ritratti pienamente assorti nelle loro letture, rispettivamente un giornale e un albo illustrato, mentre sono seduti in un vagone del treno. Michele adolescente ha ormai riprodotto anche nella relazione con la madre «i due mondi paralleli e inseparabili» che avevano sempre caratterizzato la relazione con il padre, dimostrando di avere assimilato così il modello familiare, e può dunque procedere nella sua vita da adulto.



Ma anche in questo caso si ripresenta una contraddizione della legittimazione del sé: la tragicità della separazione dei genitori, documentata dalla foto, garantirà forse l’unica speranza di vita possibile per il giovane Mari: “dal male nasceva tuttavia un bene, la separazione, che se non risolveva i problemi consentiva però di navigare un po’ più

guardinghi fra Scilla e Cariddi: e soprattutto era ossigeno, rispetto al soffocante amplesso fra geni che non si sarebbero dovuti combinare mai in DNA” (*LP*, 168). Uno spazio di libertà e un processo di individuazione che aspetta ancora di essere raccontato e fotografato.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, R. 1978. *Barthes par Roland Barthes*, Paris: Seuil.
- BACHOLLE-BOSKOVIC, M. 2013. “Ph-auto-bio-graphie. Écrire la vie par des photos (Annie Ernaux).” *Women in French Studies* 21/1: 79-93.
- . 2014. “Annie Ernaux ph-auto-bio-graphie.” *Women in French Studies* 22: 72-86.
- BEAUJOUR, M. 1980. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris: Seuil.
- CARERI, G. 2017. *Caravaggio. La fabbrica dello spettatore*. Milano: Jaca Book.
- COGLITORE, R. 2014. “I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità.” *Between*, 4/7: 1-37.
- . 2016a. “Le verità dell'io nei fototesti autobiografici”. In *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e R. Cogliatore, 49-68. Macerata: Quodlibet.
- . 2016b. “Biopolitica e biopoetica nella pratica autobiografica contemporanea.” In *Vita, politica, rappresentazione. A partire dall'Italian Theory*, a cura di D. Mariscalco e P. Maltese, 153-172. Verona: Ombre Corte.
- COMETA, M. COGLITORE, R. (cur.). 2016. *Fototesti. letteratura e cultura visuale*. Roma: Quodlibet.
- COMETA, M. 2017. *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*. Milano: Raffaello Cortina.
- DAMASIO, A. 2012 [2010]. *Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*. Milano: Adelphi.
- FARINA, M. 2018. “#PremioBgi8 – Leggenda privata di Michele Mari”. *La Balena Bianca*: <http://www.labalenabianca.com/2018/03/22/premiobgi8-leggenda-privata-di-michele-mari/>
- EAKIN, P.J. 1999. *How Our Lives Become Stories: Making Delves*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- LEJEUNE, PH. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- MARCHESE, L. 2014. *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*. Massa: Transeuropa.
- . 2017a. “Leggenda privata, o Michele Mari come scrittore nostalgico.” *La Balena Bianca*: <http://www.labalenabianca.com/2017/05/15/leggenda-privata-michele-mari-scrittore-nostalgico/>
- . 2017b. “Genealogia dell'autofinzione italiana.” *Il verri* 64 (giugno): 40-59.
- MARI, M. 1995. *Filologia dell'anfibio. Diario militare*. Milano: Bompiani.
- . 1997. *Tu, sanguinosa infanzia*. Torino: Einaudi.
- . 2015. *Asterusher. Autobiografia per feticci*. Torino: Einaudi.
- . 2017. *Leggenda privata*. Torino: Einaudi.
- MAZZA GALANTI, C. 2011. *Michele Mari*. Fiesole: Edizioni Cadmo.

- . 2016. "Tutti gli scrittori di Michele Mari." Conversazione con M. Mari. *Il Tascabile*: <http://www.iltascabile.com/linguaggi/intervista-a-michele-mari/>
- PICH, F. 2017. "Fotografia e ultracorpi: *Leggenda privata* di Michele Mari." *Arabeschi* 10: 165-184.
- TINELLI, G. 2017. "Autofiction: nevrosi autobiografica e debacle soggettiva." *Il verri* 64 (giugno): 5-18.
- TIRINANZI DE MEDICI, C. 2017. "Su alcuni aspetti dell'autofinzione. Una ricognizione delle posizioni critiche." *Il verri* 64 (giugno): 19-39.
- VERDE, C. 2017. "Tra muri e mostri con Michele Mari." *Gli Stati Generali*: <http://www.glistatigenerali.com/letteratura/tra-muri-e-mostri-con-michele-mari-intervista/>
- VILLA, F. (cur.). 2012. *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*. Cosenza: Pellegrini.
- VOLPI, C. 2017. "La leggenda privata di Michele Mari." *Doppiozero*: <http://www.doppiozero.com/materiali/la-leggenda-privata-di-michele-mari>.