

Autofictional Strategies in Michele Mari's *Leggenda Privata*

Roberta Coglitore

Abstract

Leggenda privata (2017) is the latest in a series of autobiographical writings by Michele Mari. The novel is the factual narration of the author's childhood and adolescence, documented by family photos, but is also the narration of a fictional and fantastic situation of writing, where the reader is involved in live recording. In particular, the narrative framework is structured almost like a personal essay that engages dialogically the norms and potentials, opportunities and risks of a theory of autobiography. The purpose of this article is to explore the limits, the difficulties, indeed the impossibility of autobiographical writing in *Leggenda Privata*, which instead verges towards a complex autofictional strategy. The analysis is focused on the narrative framework and the onomastics, and the consequent theoretical questions that they raise, namely the definition of the literary genre and the identification of the subject. As the search for a proper term to identify this new form of writing confirms that Mari's novel does not easily fit into the norms of the autobiographical genre, the multitude of names attributed to the protagonist reveal the difficulty of narrating a unitary identity for the subject.

Keywords

Michele Mari; Autofiction; Autobiography; Onomastics; Narrative Threshold

Strategie autofinzionali in *Leggenda privata* di Michele Mari

Roberta Coglitore

Premessa

Leggenda privata (2017, d'ora in poi *LP*) è l'ultima di una serie di scritture autobiografiche di Michele Mari¹. *LP* è la narrazione fattuale degli anni dell'infanzia e dell'adolescenza dell'autore, ricostruita a partire dalla relazione con i genitori, e documentata da foto di famiglia. Ma *LP* è inoltre la narrazione di una finzionale e fantastica situazione di scrittura, angosciata e angosciante, dove il lettore viene coinvolto in presa diretta. In particolare, la cornice narrativa si articola quasi come un *personal essay* dove si confrontano, in forma dialogica e polemica, le norme e le potenzialità, le libertà e i rischi di una teoria sull'autobiografia. Infine, un'essenziale attenzione all'onomastica ricorre nella narrazione, vi giustifica intrecci dotati di un'avvincente *suspense*, e invita a riflettere sul nucleo identitario del soggetto.

Al di là della sua particolare composizione fototestuale, che pure incide sulla questione dell'autorialità dell'opera (Pich 2017; Marchese 2017; Coglitore 2018), vorrei qui interrogarmi sulle ipotesi del genere letterario cui ricondurre *LP* e di conseguenza sulle aspettative di veridicità che si legano a un eventuale patto romanzesco e/o autobiografico. In altri termini, si tratta di un'autobiografia al limite

¹ Le altre opere espressamente autobiografiche sono: *Filologia dell'anfibio. Diario militare* (1995), *Tu, sanguinosa infanzia* (1997), *Asterusher. Autobiografia per feticci* (2015 e 2019). Tratti autobiografici compaiono anche in diverse opere di finzione come *Verderame* (2007) e *Fantasmagonia* (2012).

delle sue possibilità, ovvero di un approdo alle forme di *autofiction*² che sanciscono ormai un'impossibilità della forma autobiografica per Mari, ma forse anche per gli scrittori del nostro tempo?

Ciò che vorrei dimostrare nelle pagine seguenti è che sebbene Mari in *Leggenda privata* sembri adottare esplicitamente le forme della scrittura autobiografica, ne esibisca più che altro i limiti, le difficoltà, l'impossibilità, per indicare invece un approdo verso una complessa strategia autofinzionale, seppure mai citata.

Un soggetto conteso

È singolare il fatto che *Le pacte autobiographique* di Philippe Lejeune e *Roland Barthes par Roland Barthes* siano stati pubblicati nello stesso anno. La teoria dell'autobiografia moderna ha preso le mosse nel 1975, giusto quando la sua forma classica iniziava a essere messa in crisi e per più di un motivo (Arribert-Narce 2014). Una scrittura come quella di Roland Barthes verrà considerata il punto di non ritorno dell'autobiografia e l'antesignana delle nuove forme di scrittura dell'io, prima fra tutte l'autofiction.

Del resto, il primo caso autodichiarato di genere autofinzionale, cioè *Fils* di Serge Doubrovski, è di appena due anni successivo, cioè del 1977, e troverà come esplicita giustificazione quella di occupare una delle due caselle vuote dello schema delle tipologie di scritture autobiografiche/romanzesche di Lejeune, lasciate senza esempi per timore di incrinare la solidità dell'intero sistema. Fatto che sancisce però la derivazione del genere autofiction dall'autobiografia e in parte anche dal romanzo, ancor prima della sua effettiva nascita.

² Assumo qui come definizione di autofiction quella di Lorenzo Marchese che insiste sull'ambivalenza vero/falso: «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» (2014: 10).

Le due forme di scrittura dell'io, l'autobiografia e l'autofiction, manifestano dunque una comune esigenza di narrazione del sé, condizione intrinsecamente legata alla formazione dell'individuo e all'identità narrativa, se inquadrata in una prospettiva filosofica (Ricoeur 1990; Gusdorf 1991), e addirittura radicata filogeneticamente nella specie, secondo le più innovative teorie della narrazione biopoetica (Cometa 2017). Tuttavia presentano soluzioni assai differenti, legate perlopiù alle forme di scrittura dell'epoca, se considerate come dispositivi di soggettivazione che ne permettono le forme di esistenza (Coglitore 2016a, 2016b).

Nella ricerca sulle tecnologie del sé, cioè sulle condizioni che permettono l'emersione delle soggettività nelle pratiche discorsive, Michel Foucault si è interrogato sulla necessità diffusa di raccontarsi nell'epoca moderna, in maniera da esplicitare in una forma positiva il proprio sé, e sulla possibilità di delinearne le prospettive future:

Abbiamo davvero ancora bisogno di questa ermeneutica del sé, di un uomo positivo, che funga da suo fondamento? Forse il problema che riguarda il sé non è scoprire cosa esso sia nella sua positività, non è scoprire un sé positivo o il fondamento positivo del sé. Forse il nostro problema oggi è scoprire che il sé non è nient'altro che il correlato storico delle tecnologie che abbiamo costruito nella nostra storia. (Foucault 2012: 92)

Le forme di confessione studiate da Foucault possono essere accostate alla nascita del genere letterario autobiografico nell'epoca moderna, dalla fine del Settecento, ma possono altresì indicare un orientamento per lo studio delle forme contemporanee dei processi di soggettivazione (Foucault 1992, 2012). Ogni dispositivo – e semplificando potremmo dire ogni particolare forma di scrittura dell'io o genere letterario autobiografico – permette di costruire soggetti con determinate caratteristiche.

Se gli autori contemporanei abbandonano le forme dell'autobiografia classica novecentesca e scelgono sempre più frequentemente le modalità dell'autofiction, bisognerà allora

interrogarsi su quali forme di soggettività queste strategie mettono in campo. Quale tipologia di soggetto si può delineare con quel particolare dispositivo letterario che chiamiamo autobiografia? E quale con l'autofiction?

Con autofiction si intende qui una forma di scrittura che trova i suoi antesignani nella *fictional autobiography* ovvero nel romanzo autobiografico settecentesco e successivamente, a partire dalla seconda metà del Novecento, nella impossibilità del soggetto a raccontarsi nella sua unitarietà e totalità come una narrazione trionfante, «un privilegio in bello stile, riservato alle persone importanti sul viale del tramonto» (Dobrovsky 1977: 10). Ma con autofiction si intende anche una particolare forma di scrittura che tenga in sospeso il lettore dall'incipit fino all'explicit, secondo il procedimento tipico della letteratura fantastica, e non per spiegare l'apparizione del soprannaturale (che pure secondo alcuni teorici è possibile, si pensi alla *Divina commedia* di Dante per Gérard Genette o per Vincent Colonna), ma per giocare sull'indecidibilità delle vite alternative e inconciliabili che vengono raccontate. Inoltre, a partire dal primo esempio di autodefinizione del genere, e cioè appunto *Fils* di Dobrovsky, all'autofiction si lega generalmente uno sperimentalismo linguistico e/o una pesante influenza della psicoanalisi nella costruzione della trama. In ultimo, essere autori di autofiction significa saper attraversare le frontiere tra la scrittura e la critica letteraria, in modo da diventare narratori e teorici al contempo. Pertanto questa nuova forma di scrittura si configura inizialmente come la nuova autobiografia degli scrittori (quasi una *nouvelle autobiographie* à la Alain Robbe-Grillet), capace di rappresentare pienamente la crisi del soggetto contemporaneo, oggi sempre più alle prese con forme di sovraesposizione e sparizione del soggetto (Esposito 2007). Non sembrerà inusuale allora constatare che le forme di autofiction comportano molto spesso una collaborazione della letteratura con altre arti, la fotografia o il disegno, innanzitutto (Villa 2013).

Ma la novità sostanziale dell'autofiction rispetto all'autobiografia dipende sicuramente dalla quota preponderante di finzionalità che vi si ritrova e dal patto di fiducia con il lettore che nel caso dell'autofiction «è

decisamente più ingannevole» (Marchese 2014: 30). Se si indica con autofiction «una narrazione in cui, come in un'autobiografia, autore, narratore e protagonista coincidono; ma in cui, come in un romanzo, il protagonista compie atti che l'autore non ha mai compiuto, e ai fatti riconosciuti come empiricamente accaduti si mescolano eventi riconoscibili come non accaduti» (Donnarumma 2011: 32), è facile intendere che l'autofiction si presenta come una modificazione dell'autobiografia e del romanzo, in merito alla loro fattualità e finzionalità, sempre mantenute in una relazione di ambivalenza. Inutile dunque andare alla ricerca delle prove di verità nella narrazione autofinzionale, come avveniva, seppure con molte difficoltà, per l'autobiografia, molto più efficace sarebbe invece comprenderne la portata meta-letteraria che mette in crisi la narrazione dell'io e la configurazione stessa del soggetto.

Se dunque con il termine di autofiction si intende un percorso di sperimentazione sull'io e sulle sue potenzialità gnoseologiche ed epistemologiche (Donnarumma 2014; Marchese 2014 e 2017; Tinelli 2017; Tirinanzi De Medici 2017), *Leggenda privata* è sicuramente un esempio tra i più interessanti degli ultimi anni.

Per dimostrare che *LP* non è un'autobiografia classica, ma la manifestazione della sua impraticabilità e semmai l'esibizione della sua inattualità, prenderò in esame due strategie autofinzionali strettamente intrecciate nell'opera: 1. la cornice horror-gotica della narrazione, come artificio per disambiguare la questione della definizione del genere letterario; 2. l'onomastica, e i relativi nuclei identitari che si possono attribuire ai nomi propri, in vista di una definizione del soggetto.

Una cornice dialogica per un'autobiografia impossibile

Una strategia comune dell'autobiografia moderna, da Rousseau in poi, vuole che sul paratesto si concentri l'attenzione del lettore per intendere le ragioni dell'opera e il regime di verità del discorso autobiografico. Già nell'avvertenza delle *Confessioni* di Rousseau il

lettore era invitato a credere e ad affidarsi ciecamente alle trame ordite dall'autore, nell'autofinzione invece sono le stesse strategie a essere palesate e insieme sconfessate dallo scrittore che le ha scelte e che gioca a carte scoperte, o meglio a scoprire, e nascondere al contempo, le carte.

In *Leggenda privata* Michele Mari inventa una cornice horror-gotica dove il narratore/scrittore dialoga con gli esponenti di due Accademie, composte da alcuni mostri/ultracorpi/entità dagli strani nomi. La prima è quella di Sopra, con Quello che gorgoglia, Quello che biascica o Quello che ansima, a formare il circolo del suo pubblico e dei suoi critici, legati alla città di adozione, Milano; la seconda è quella di Sotto, dei Ciechi della Cantina, che raccoglie diverse entità, la Sagoma, la Vecchia, Quella dalle orbite vuote, le quali riaffiorano dai ricordi della casa di campagna di Nasca.

I primi gli intimano di scrivere un ultimo romanzo («isshgioman 'zo con chui ti chonshgedi» con un evidente accento siculo e un'intonazione mafiosa), che assume però strani titoli, «autobiopsicoscopognosografia» o «auto-bio-grafia», mentre i secondi riappaiono dall'infanzia per far riemergere le paure ancestrali che si concentrano invece sulle visioni, sullo sguardo e sugli occhi. In entrambi i casi gli accademici impongono all'autore di raccontare la verità sulla sua vita, sia adottando forme di scrittura autentica e veridica, sia riportando esperienze realmente vissute e ben radicate nella memoria. Mari confronta così due modalità della verità, quella della scrittura e quella della vita vissuta. E le due accademie sono le proiezioni dello scrittore, in realtà sono manifestazioni di uno stesso nucleo di angoscia: un soggetto che è costretto a scrivere delle angosce e uno che è costretto a rivivere il passato angosciosamente.

Inoltre la messa in scena del dialogo con gli Accademici nella cornice narrativa diventa l'occasione per esprimere due tesi opposte in merito alle forme di narrazione utilizzate. Nella negoziazione viziata dalle minacce e dalle paure, dove tutto si tinge di una tonalità orrorifica, e nelle forme di resistenza che il narratore esercita di fronte alle continue ingerenze degli accademici, si esplicita una sorta di contraddittorio sulla teoria dell'autobiografia. Come in un *personal essay*, si discute di un'autobiografia nelle vesti di ultimo romanzo, dove rintracciare le più

profonde verità sul soggetto. Gli accademici incalzano lo scrittore per estorcergli le confessioni più intime e più scandalose, presentate come la richiesta legittima del pubblico dei lettori, ma vissute dall'autore nel terrore dell'annullamento del sé. Per ovviare all'estremo pericolo l'autore deciderà di raccontare verità inedite, vite possibili e menzogne non verificabili, e realizzerà una continua e incessante fuga del soggetto per non essere mai completamente catturato e svelato.

Infatti la strategia generale adottata nella narrazione è quella di parlare dei propri genitori per non parlare di sé («Parlo dei miei genitori per non parlare di me», *LP*: 63). L'autobiografia seleziona una parte della intera vita del protagonista, l'infanzia e l'adolescenza, e in questa le due relazioni più importanti, in virtù delle quali il lettore potrà ricostruire la formazione dell'autore. Mari sceglie di raccontarsi attraverso i propri genitori e, in particolare, mediante le paure reali provate di fronte al padre, di cui rievoca «l'ammirato terrore», e quelle nei confronti della madre, mescolate alla compassione per l'istinto di autodistruzione che l'aveva accompagnata nella sua inesorabile discesa sociale.

Nel dialogo con gli Accademici il narratore palesa tutte le difficoltà che si possono incontrare nella scrittura dell'autobiografia, per esempio quella di selezionare il materiale narrativo, qui espressa secondo una preterizione:

Oh Accademici, nacqui d'inverno: non vi sembra che mi stia sforzando seriamente? C'è il romanzo, c'è la mia vita. Non c'è Milano, d'accordo, non c'è Roma, non c'è Varazze, non c'è Città della Pieve; non ci sono i miei compagni di classe, i miei professori; non ci sono le donne effettive, non ci sono i miei figli; non il mio cane, non i campi di calcio, non il poker, gli scacchi; non c'è nemmeno il cinema, non c'è! Anche la mia collezione di targhe manca all'appello, le mie biblioteche, i disegni, ho giusto accennato alle Mercury e a i soldatini ma è davvero poca cosa. In compenso avete la casa in cui si è reificata la mia infanzia, l'adolescenza, il sesso mancato e dunque il sesso più vero, la lettura e la scrittura, la misantropia e la nevrosi, l'arresto del tempo, il ripiegamento: la solitudine. Ed i fantasmi. E voi, dentro questa casa, voi che adesso mi tormentate ma che ci state bene qui. (*LP*: 32)

Sembra dunque che l'obiettivo proprio dell'autobiografia, la possibilità cioè di raccontarsi con la massima autenticità possibile, sia destinato a fallire e venga continuamente disatteso dall'autore stesso, combinando la rivelazione con il terrore o la confessione con l'annullamento del soggetto.

La questione cruciale risiede nella negoziazione delle quote del proprio sé da consegnare al lettore: quel tanto che basta per soddisfare le richieste voyeuristiche del pubblico, ma non troppo per non essere completamente estromessi dal proprio sé. I pericoli che Mari riconosce in questa operazione sono descritti in maniera molto fantasiosa, ma rappresentano paure reali e pericoli veri: «mi succhieranno medulla e cervello», «mi conosceranno tutto e impazzirò», o «mi ricongiungerò all'angoscia che mi precede».

L'autobiografia, così come viene commissionata dagli Accademici nella cornice narrativa, deve innanzitutto raccontare la vita, il *bios*, traguardo estremo e irraggiungibile, pena l'esautoramento, ovvero la sparizione dell'autore («cosa avevo fatto nella vita e cosa avevo fatto io, se non perdermi? Il romanzo con cui mi congedo è quello dove mi perdo», *LP*: 39).

In *LP* la narrazione va avanti in un crescendo di confessioni sempre più inquietanti e angoscienti, pregne di implicazioni psicoanalitiche, dove la finzione (*fictio*) e la vita (*bios*) sono i due elementi intrecciati e indispensabili:

Ci sono dei grumo-nodi irrisolti nella mia vita che voglio lasciare irrisolti: ne avrò ben diritto perdio! Invece poiché ho dimostrato di saper infiorare qualsiasi bassezza sono convocato alla soluzione: per via estetica, bontà loro, ma sempre di soluzione si tratta. 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'autobiopsicoscopognosografia, che tristezza. (*LP*: 11)

Oppure come nel caso delle confessioni intime e scabrose (per esempio le enuresi notturne fino ai sedici anni o i due interventi per la fimosi) che difficilmente si leggono in un'autobiografia intesa a ricostruire l'identità e la traiettoria di una vita, sebbene siano invece episodi che incidono pesantemente sull'identità del soggetto:

Così questa mattina ritorno alle confessioni-offa. Parleremo di piselli, intesi come membri maschili: di uno: del mio. Così l'autobiografia si va completando, e il romanzo recupera un po' di pathos e di implicazioni psicoanalitiche. (*LP*: 76)

La questione della verità e della menzogna nella narrazione del sé diventa emblematica nell'apologo dell'ennesimo fantasma, il Mucogèno, dove l'identità dell'autore può scorgersi metaforicamente nelle sedimentazioni calcaree di un fossile che è stato un tempo un mollusco, mescolando verità e menzogna:

«dove non è chi non veda come lo starsi dell'informe mollurie nel calcare strutturato partecipi eziando e del falso (poiché mentita è la forma) e del vero (poiché essa è nella Storia). Diximus». Non ci vuole molto a capire l'antifona: cristallizzandomi, mi sono falsificato: e vivendo e scrivendo, e scrivendo della mia vita e vivendo della mia scrittura. (*LP*: 7)

Tra le paure ancestrali che vengono riattivate vi è quella di essere sottoposto al continuo controllo visivo, che si realizza in maniera fantastica attraverso i bulbi oculari dei Ciechi della Cantina, piazzati in casa come telecamere per registrare le paure:

Questa notte, in sogno, ho scoperto una cosa interessante sui Ciechi: lo sono perché, toltisi gli occhi, li hanno disposti per tutta la casa, ben nascosti in luoghi strategici. Poi a certi intervalli, fuoriescono dalla Cantina, recuperano gli occhi e se li riadattano: in questo modo vedono tutto quello che è successo nel frattempo, come la registrazione di un sistema di telecamere a circuito chiuso: ogni tanto però qualcuno si mette il bulbo di un altro, donde una

serie di alterchi. Questo significa che se esplorassi accuratamente la casa e trovassi tutti quegli occhi, e li prelevassi, i Ciechi non mi vedrebbero più, ma... mi chiedo non sarebbe ancora più spaventoso? (LP: 35)

In un'altra eventualità palesata come terrificante i Ciechi potrebbero girare i bulbi nelle orbite per permettere una visione interiore in profondità, secondo la metafora del sondino bioscopico, presentato come il maggiore pericolo in cui l'autore può incorrere:

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)

Nella finzione polemica della cornice narrativa gli accademici dunque insistono sulle richieste esagerate perché sanno che questo potrà interessare il pubblico dei lettori e quindi chiedono di raccontare non soltanto la verità sulla propria vita ma anche di assecondare il gusto del pubblico, fino a richiedere una verità aumentata ben oltre il fattuale e ben oltre i ricordi. Essi vogliono accrescere a tutti i costi l'orrore della storia personale dell'autore, quasi a voler mescolare le atrocità della vita reale con quelle della finzione. Mari stesso dichiara di aver inventato le due schiere di demoni della cornice narrativa per confondere il lettore e per prepararlo alla lettura della sua tragica vita (Mazza Galanti 2019).

In questa escalation di violenza ad un certo momento gli Accademici addirittura chiedono di raccontare un efferato delitto che l'autore non ricorda di aver mai commesso o non ha commesso, l'omicidio del Pigi, convinti di incuriosire il lettore:

E invece adesso mi si presentava quel coltello, che poteva significare solo due cose: o che lo avevo fatto. E non me ne ricordavo più (rimosso il ricordo come la lama nel tronco), o... o

che dovevo farlo adesso. Ecco cosa succede a cincischiare con gli Accademici, non produci la vita-romanzo che si aspettano allora intervengono direttamente, te ne scrivono un po' loro, di biografia, e ora la loro scrittura prevedeva il compimento di un atto mancato...lei non l'avevo avuta; il Pigi, non lo avevo ucciso, ma si poteva ancora rimediare... (LP: 46-47)

Così falsificata la verità invocata e commissionata dagli Accademici deve innanzitutto convincere l'autore o quantomeno insinuare un dubbio («Più passano i giorni, più ho la sensazione di averlo ucciso davvero il Pigi», LP: 80). Nella scrittura fattuale per definizione, l'autobiografia, interviene allora prepotentemente la falsificazione: letteratura e vita si intrecciano, si inverano e si falsificano allo stesso tempo. Per fare ciò l'autore estende la finzione integralmente anche alla vita, vissuta essa stessa come un romanzo («Isshgioman 'zo con chui ti chonshgedi», sic! Come se ogni attimo delle mie giornate non fosse romanzo, non sono forse essi stessi a ricordarmelo denunciandomi come istrione?», LP: 10).

La verità e la menzogna nutrono gli avvenimenti della vita e gli episodi della narrazione ed è veramente difficile distinguerli tanto più che nel momento in cui si fa scrittore della propria vita, l'autore viene letteraturizzato, come se questo potesse diventare una garanzia di veridicità («In entrambi i brani c'è del vero e del falso, ovviamente, il che sconcerta gli Accademici, che mi vorrebbero tutto falso per avermi tutto vero, la pretesa!», LP: 13).

La verità sulla vita di Mari è talmente angosciante da somigliare ai racconti fantastici dell'orrore con i quali si mescola. La verità massima si registra appunto nella finzione, nella fantasia che si inverte. E i due aspetti, vita reale e vita immaginata, non sono affatto distanti o distinguibili, non c'è alcun modo per separarli: tanto la propria vita è stata vissuta nel terrore e nella paura, altrettanto la letteraturizzazione ce la restituisce piena di atmosfere gotiche e di effetti horror:

Il fatto è che scrivo al ribasso. Non invento, non enfatizzo: grado della mitopoiesi molto vicino allo zero. Semmai ometto, attenuo,

eufemizzo. Ma questi mostri vogliono il carnevale, l'euforia della forma: per cogliermi lì, ignudo sotto un travestimento così sfarzoso da non poter diventare una seconda pelle. L'idea è che l'ingombro del travestimento sia tale da trasformarsi in una prigione: ma non lo è già questa casa? Quando scendo inerme in cantina nella favola gotica, nella leggenda piranesiana, nella citazione Poe-Lovecraft, non sono già perfetto per Loro? No: mi vogliono ancora più complice, vogliono la mia firma sotto a isshgioman'zo. (LP: 99)

In ultimo, gli accademici richiedono una firma che garantisca il discorso veridico, nel modo più tradizionale di fare autobiografia. E anche se nelle precedenti prove letterarie Mari ha giocato a raccontare di sé attraverso il filtro della finzione, traslando i personaggi e le situazioni, il tempo e lo spazio, adesso si tratta di raccontare in modo veridico e conclusivo, una sorta di testamento sul quale va apposta la firma che dovrebbe fornire la garanzia della massima autenticità:

Ma quello era un romanzo, benché veridico: adesso ne vogliono un altro, quello del mio congedo: una specie di testamento, dunque, cui una parte di me tuttavia si ribella. (LP: 115)

Ma a questa ulteriore richiesta di garanzia l'autore si ribella, sconfessando in parte il registro autobiografico.

La passione per l'onomastica

In *Leggenda privata* l'onomastica gioca un ruolo centrale perché alimenta l'ambivalenza e l'indicibilità delle vite raccontate e i loro cortocircuiti. Se nell'autobiografia classica il nome proprio dell'autore è considerato la cifra unitaria del sé e la firma apposta sul documento o il nome sulla copertina del libro conferma l'autenticità della narrazione, nell'autofiction si assiste invece a un proliferare di nomi, pseudonimi, soprannomi e diminutivi che corrispondono a vari profili identitari, tutti compresenti e possibili.

I nomi propri diventano così misura della relazione, territorio della condivisione o della esclusività, custodi di una verità nascosta. Essi sono una risorsa indispensabile perché permettono al soggetto di avere molteplici identità possibili che si alternano in base alle relazioni alle attività e alle fasi della vita («Anche Nembo Kid poteva essere Superman o Clark Kent: ovunque trovo conferma all'intuizione che avere più nomi è una risorsa indispensabile», *LP*: 161). Da qui l'intuizione ben presto palesata dall'autore di firmare con pseudonimi le prime composizioni letterarie (Memore Pisanello o Mike Seas) e quindi di inventare per sé schermi dietro ai quali nascondersi o camuffarsi. A ciascun nome corrisponde non solo un'identità ma anche le relative responsabilità, seppure individuate nella finzione:

Oppure può essere andata in quest'altro modo: durante un'esplorazione alla segheria il Pigi mi fa delle avances: io non mi limito a inorridire ma, memore del tabù pugliese, lo uccido: a sprangate. Pigi che poi doveva chiamarsi Mauro: ucciso da me, Danilo. (*LP*: 81)

L'importanza dell'onomastica è continuamente ribadita in tutte le sue diverse manifestazioni: dalla anomia ai soprannomi e ai sottonomi. La possibilità di riconoscersi e nascondersi dietro ai nomi propri diventa un elemento cruciale per ogni scrittura dell'io:

nell'autobiografia di mio padre mia madre è ricordata solo una volta, di sfuggita, come una sua «compagna di scuola»: così Gabriele diventato Gabriella poi Iela è assunto al non-nome, all'irriconoscibilità. Ma a me, se a furia di diminutivi mi disòno (michelino-chila-culattina-bulletto), resta sempre Danilo, l'arcangelo di riserva. Fra Michele e Gheri, Danilo. *Da lì no*. Un giorno però a sorpresa mia madre mi ispanizza: divento «Miguel». Avrò avuto sedici anni e per reazione comincio a firmare i racconti che scrivevo allora con la traduzione inglese del mio nome:

MIKE SEAS

Mio padre non sa nulla né di Miguel né di Mike, naturalmente: però in quello stesso periodo incomincia a chiamarmi «Mic»,

troncamento che poi diverrà l'uso costante di mia sorella: a tutt'oggi («Ciao Mic»). Mic-chila: aferesi, sincopi, apocopi, troncamenti, elisioni, lenizioni, ipocorismi: la festa della riduzione, l'anima conculcata in uno spazio sempre più ristretto. (LP: 106)

In LP i personaggi possono attraversare diverse condizioni onomastiche: da un'assenza ad un eccesso di nomi. Per esempio, i personaggi femminili vengono ricondotti quasi tutti in un'unica figura con diversi nomi intercambiabili. La ragazza desiderata nell'infanzia e mai conosciuta assumerà pertanto nella fantasia del narratore diversi nomi possibili:

Non ne seppi mai il nome, sicché dominava tutte le mie fantasie da anonima o polinonima. Né mi soddisfaceva ipotesi alcuna: dopo qualche tempo capii comunque che i nomi che più le si attagliavano erano quelli tipici di un cetto basso e lacustre: a lungo fu per me Donatella, poi Ivana, per un po' anche Loretta («la Lori»!). (LP: 25)

Mari ritrova le radici della propria passione onomastica nella abitudine paterna a utilizzare diminutivi per ridimensionare le persone verso le quali mostrare il proprio personale disprezzo. Il padre utilizzava innanzitutto nei confronti del figlio vari nomignoli, oppure diminutivi o dispregiativi, con il preciso intento di ridicolizzarlo e con il principale effetto di farlo sentire inferiore.

Se Michele è uno dei tanti Michelini, personaggi dei fumetti che la madre disegnava e che corrispondevano ai figli mai nati («in una lettera di mio padre a mia madre ho trovato la frase: "immagino sarai tra i tuoi michelini", con la m minuscola. Perché mai "michelini", non si sa: lei doveva chiamarli così ma perché non "pierini" o "giovannini"?»; «diciannove michelini abortiti», LP: 82), gli appellativi più usati dal padre sono invece piscialetto, culattina, bulletto che sostituiscono completamente il nome proprio nella relazione filiale.

Mari sa di avere avuto diversi nomi, legati a momenti di passaggio o fasi di transizione importanti. Innanzitutto un Chila, nel primo anno della sua vita, poi un Danilo nome presente nell'annuncio della

separazione dei genitori, in seguito Miguel usato a casa della madre, e alla fine anche un inquietante e fantomatico Gheri, più volte citato nella narrazione e anticipato sin nelle prime pagine del testo ma il cui significato viene tenuto nascosto e ambiguo fino alla fine.

Mari racconta di aver scoperto tardi che i genitori lo avevano chiamato per il suo primo anno con un altro nome, Chila, inventato a partire dai vocalizzi del bambino:

Scoprii così varcati da un pezzo i quaranta, che nel mio primo anno di vita ero stato chiamato «Chila», effato corrispondente al modo in cui io stesso pronunciavo il mio nome. «Chilachilachila»: facendomi il solletico. Sepolto per oltre un quarantennio quel nome resuscitò un giorno, aggiungendo una scaglia alle mie diminuzioni: per verifica, trovandomi qualche tempo dopo da mio padre, gli chiesi se da piccolissimo avessi avuto un soprannome, o meglio un sottonome: «Chila, ti si chiamava», rispose senza neanche pensarci, come se in quei quarant'anni quel nomignolo fosse rimasto a fior d'acqua nella sua coscienza: subito sotto la superficie, e visibile. (LP: 90).

Danilo è il secondo nome utilizzato in famiglia da entrambi i genitori, dunque condiviso, seppure nel momento più tragico della loro avvenuta separazione, per segnare l'inizio dell'età adulta del figlio:

Ma Danilo chi mi chiamò? Non me lo hanno mai voluto dire: so solo che il 26 dicembre 1965, giorno del mio decimo compleanno, ho trovato in cucina, sul tavolo, una busta arancione. Dentro c'era un foglio, e sul foglio la parola DANILO. La busta doveva averla messa lì mia madre perché da qualche mese i miei-loro si erano separati: ma la grafia, per quanto dissimulata nel rigoroso stampatello maiuscolo, sembrava piuttosto quella di mio padre. Ecco, il mio regalo di compleanno era quello: e che mi servisse per entrare nella vita adulta. Danilo: da non rivelare a nessuno. In realtà non ci sono cresciuto molto con quel nome: mi è servito solo per difendermi da certi demoni, ogni tanto e *forse*, per uccidere qualcuno, probabilmente il Pigi. Ma con la Lori, per esempio non

sono mai stato Danilo (lei peraltro non ha mai saputo neppure il mio primo nome). Quanto al terzo non so se sono in grado di scriverne: in ogni caso sarò l'ultimo a conoscerlo. (LP: 83)

Ma la vera costruzione fantastica che imbastisce tutta la narrazione è la suspense giocata attorno al terzo nome del protagonista, Gheri, e che viene costruita ad arte sin dalle prime pagine della narrazione:

«L'orrore c'è già, basta volerlo vedere; ma vi assicuro che ne arriverà di più evidente», protestai. «Sarà meglio per te, *gheri*». «Cosa vuol dire, *gheri*?» «È il nome che abbiamo deciso di darti, e che significa...» «Sì?» «Non voglio dirtelo» «Motivo?» «Scoprirai anche questo a suo tempo». E si tacque. Allora ebbi paura, perché un sesto senso mi disse che *un altro* mi stava guardando da dietro, dai cuscini, e che Questo non avrebbe parlato perché si trattava di uno di Quelli che eseguono. (LP: 28)

Nome pronunciato dai demoni della cornice narrativa e presente nei suoi peggiori sogni, che porta con sé i dubbi più inquietanti («Anche perché mi sembra che dentro quell'effervescenza si moduli una parola, e quella parola sia *gheri*», LP: 36), nome che si palesa nelle situazioni più cariche di pathos:

Michele, sono nudo davanti agli artigli; Danilo (poniamo) ho già una cotta di maglia metallica che qualcosa pur fa: ma Gheri non ho più cotta né pelle, sono carne viva pronta all'estremo supplizio. Michele mi ci han chiamato loro due, gli sciagurati. (LP: 63)

Nella narrazione si ipotizza che il terzo nome del protagonista potrebbe essere quello che lo accomuna agli ultracorpi, come se ogni individuo sulla terra potesse avere alcuni presagi della sua vita dell'aldilà («Gheri. Forse quando sono Gheri sono anch'io un ultracorpo? Tutti prima o poi nella vita, chi più chi meno?» LP: 70). La preoccupazione di scoprire l'identità del terzo nome fa presagire altre paure, legate forse alle verità più profonde, quelle che gli accademici richiedono con insistenza. Gheri diventa foriero di indicibilità («Resta la

questione di Gheri: se davvero è il mio terzo nome, sono perduto», *LP*: 94), ambivalenza («Mi chiedo quanto gli Accademici ci giochino, con la lingua; quanto gheri sia una trovata di genio e quanto all'inverso, corrisponda a un dato di fatto», *LP*: 166), orrore («*Sei orrendo, gheri. Dacci isshgioman' zo*», *LP*: 98), segreto («Lui, meglio che si chiami Pigi, perché se si chiama Massimo sono perduto. Da Massimo a Max il passo è breve, e allora...Non voglio pensarci, *max!*», *LP*: 150).

Ma il vero terrore si manifesta nella scena finale quando verrà scoperta una targa con il nome Gheri e il protagonista incontrerà un personaggio fantastico, un personaggio femminile che avrà il suo stesso nome, o meglio il cui diminutivo coinciderà inaspettatamente con il famigerato terzo nome del protagonista:

«Sono sempre stata qui a studiare, a cento metri da te. Quando studiavi anche tu lo sentivo, perché studiavo meglio». «Posso chiederti come ti chiami?» «Margherita, anche se lo sai già come mi hanno sempre chiamata.» *Gheri. (LP: 170)*

Se dunque nell'incipit l'autore dialoga con i mostri delle due accademie, nell'explicit conclude con la loro trasfigurazione angelica. Mi riferisco all'apparizione finale di Margherita/Gheri, che prenderà in consegna il manoscritto non terminato e si premurerà di restituirlo, completato, ai committenti. Rappresentazione dell'eterno femminile, Gheri è la trasfigurazione della ragazzina desiderata nell'adolescenza, la Lori, e della vicina di casa, Angelica, che tutti i giorni si recava a pregare e portare fiori al cimitero, e quindi in contatto con il regno dei defunti e dell'aldilà e dunque promossa qui a Messaggera, («Quella che potrebbe leggere la mia autobiografia ai ciechi è l'Angelina, ultracorpo anche lei? Messaggera da parte di chi è la questione, e a chi, sta di fatto che?», *LP*: 86).

Secondo la logica della proiezione delle angosce ancestrali l'ultracorpo angelicato potrebbe essere dunque un alter ego dell'autore, la scrittura che Mari avrebbe potuto completare e non ha fatto sino in profondità, oppure si tratta di una vita che Mari non ha scelto di vivere ma che rimane latente. L'autofiction è capace di raccontare non soltanto

la vita che è stata vissuta ma anche alcune sue alternative possibili, se solo non ci fosse stato quel fortuito caso di incontro di spermatozoi e ovuli:

Io oggi, voglio dire il mio omologo, andrei a cavallo nelle mie tenute: lievemente culattina, giusto quel tanto che dà un tono: e berrei del mio vino, ingravidando le cuoche del castello come un vero signore. (*LP*: 127)

Gheri è il nome che lega Mari ai suoi fantasmi e alle parti più nascoste del sé, compresa quella sull'orientamento sessuale e sulle costrizioni che ne hanno determinato la formazione («se Gheri è davvero il mio terzo nome sono perduto», *LP*: 94). È forse la conferma del pericolo imminente agli occhi del padre e della nonna che andava scongiurato («mette conto avvertire quanto in simili circostanze ci si riferisse a una certa vaga possibilità che qualcuno, un giorno, potesse diventare una culattina?», *LP*: 54).

La creazione dei nomi propri, nella finzione letteraria e nella vita, comporta forme di resistenza che garantiscono la sopravvivenza del soggetto. L'unico modo per avere una soluzione all'identità e alla narrazione della vita sembra trovare una via di fuga:

Il risultato però, era uguale: letto, saputo, sgamato. Come con gli Accademici. L'unico modo per avere qualche zona d'ombra è giocare con i miei nomi, non farmi trovare dove mi identificano... (*LP*: 154)

Con le sue strategie di fuga, le procedure di dislocazione e con gli effetti di disorientamento che produce, l'autofiction permette di sfuggire alla verità, all'identità dell'io e soprattutto di rifiutare «l'obbligo, che ci viene imposto, di identificarci con un certo tipo di sessualità e a partire da essa» (Foucault 2013: 245).

Bibliografia

- Arribert-Narce, Fabien, *Photobiographies. Pour une écriture de notation de la vie (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux)*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- Bacholle-Bošković, Michèle, *Annie Ernaux. De la perte au corps glorieux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- Id., "ph-auto•bio•graphie: Ecrire La Vie Par Des Photos (Annie Ernaux)", *Women in French Studies*, 21 (2013): 79-83.
- Id., "Annie Ernaux Ph-Auto-Bio-Graphe", *Women in French Studies*, 22 (2014): 72-86.
- Barthes, Roland, *Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- Colonna, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004.
- Cometa, Michele, "Forme e retoriche del fototesto letterario", *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Eds. Michele Cometa - Roberta Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016: 69-116.
- Id., *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2017.
- Coglitore, Roberta, "I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>
- Id., "Le verità dell'io nei fototesti autobiografici", *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Eds. Michele Cometa - Roberta Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016a: 49-68.
- Id., "Biopolitica e biopoetica nella pratica autobiografica contemporanea", *Vita, politica, rappresentazione. A partire dall'Italian Theory*, Eds. Pietro Maltese - Danilo Mariscalco, Verona, Ombre corte, 2016b: 153-72.
- Donnarumma, Raffaele, "Ipermodernità. Ipotesi per un congedo dal postmoderno", *Allegoria*, 64 (2011): 15-50.
- Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Éditions Galilée, 1997.
- Esposito, Roberto, *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Torino, Einaudi, 2007.
- Farina, Michele, "#PremioBg18 – Leggenda privata di Michele Mari", *La Balena Bianca*, 22.03.2018,

- <http://www.labalenabianca.com/2018/03/22/premiobg18-leggenda-privata-di-michele-mari/>, online.
- Foucault, Michel, *La volontà di sapere*, Torino, Einaudi, 1976.
- Id., *Tecnologie del sé. Un seminario con Michel Foucault*, a cura di Luther H. Martin, Huck Gutman e Patrick H. Hutton, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- Id., *Sull'origine dell'ermeneutica del sé. Due conferenze al Dartmouth College*, Napoli, Cronopio, 2012.
- Id., *Mal fare, dire vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio (1981)*, Torino, Einaudi, 2013.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- Gusdorf Georges, *Lignes de vie*, 2 voll., Paris, Odile Jacob, 1991.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Marchese, Lorenzo, *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014.
- Id., "Leggenda privata, o Michele Mari come scrittore nostalgico" *La Balena Bianca*, 05.15.2017, <http://www.labalenabianca.com/2017/05/15/legenda-privata-michele-mari-scrittore-nostalgico/>, online.
- Id., "Genealogia dell'autofinzione italiana", *Il verri*, 64 (2017): 40-59.
- Mari, Michele, *Filologia dell'anfibio. Diario militare*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- Id., *Tu, sanguinosa infanzia*, Torino, Einaudi, 1997.
- Id., *Verderame*, Torino, Einaudi, 2007.
- Id., *Fantasmagonia*, Torino, Einaudi, 2012.
- Id., *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017.
- Mari, Michele, Pernigo, Francesco, *Asterusher. Un'autobiografia per feticci*, Mantova, Corraini editore, 2015.
- Id., *Asterusher. Un'autobiografia per feticci*, nuova edizione accresciuta, Mantova, Corraini editore, 2019.
- Mazza Galanti, Carlo, *Michele Mari*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2011.
- Id., "Tutti gli scrittori di Michele Mari", *Il Tascabile*, 14.12.2016, <http://www.iltascabile.com/linguaggi/intervista-a-michele-mari/>, online.

- Id., *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, Roma, Minimum Fax, 2019.
- Pich, Federica, "Fotografia e ultracorpi: *Leggenda privata* di Michele Mari", *Arabeschi*, 10 (2017): 165-84.
- Ricoeur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Tinelli, Giacomo, "Autofiction: nevrosi autobiografica e debacle soggettiva", *Il verri*, 64 (2017): 5-18.
- Tirinzani De Medici, Carlo, "Su alcuni aspetti dell'autofinzione. Una ricognizione delle posizioni critiche", *Il verri*, 64 (2017): 19-39.
- Verde, Clelia, "Tra muri e mostri con Michele Mari", *Gli Stati Generali*, 22.05.2017, <https://www.glistatigenerali.com/letteratura/tra-muri-e-mostri-con-michele-mari-intervista/>, online.
- Villa, Federica (ed.), *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Cosenza, Pellegrini, 2012.
- Volpi, Alberto, "La leggenda privata di Michele Mari", *Doppiozero*, 29.04.2017, <http://www.doppiozero.com/materiali/la-leggenda-privata-di-michele-mari>, online.

L'autrice

Roberta Coglitore

Roberta Coglitore è docente di Comunicazione letteraria e Letteratura italiana contemporanea nell'Università degli studi di Palermo. Ha pubblicato: *Pietre figurate. Forme del fantastico e mondo minerale* (Ets, 2004), *Storie dipinte. Gli ex voto di Dino Buzzati* (Edizioni di passaggio, 2012), *Le vertigini della materia. Roger Caillois, la letteratura e il fantastico* (Quodlibet, 2016) e con Valeria Cammarata, Michele Cometa, *Archaeologies of Visual Culture. Gazes, Optical Devices and Images from 17th to 20th Century* (V&R Unipress, 2016). Inoltre ha tradotto R. Caillois, *Parigi. Un apprendistato* (Edizioni di passaggio, 2012, ora in C. Augias, *Racconti parigini*, Einaudi 2018) e ha curato, con Michele Cometa, il volume *Fototesti. Letteratura e cultura visuale* (Quodlibet, 2016).

Roberta Coglitore, *Strategie autofinzionali in Leggenda privata di Michele Mari*

Email: roberta.coglitore@unipa.it

L'articolo

Data invio: 31/05/2019

Data accettazione: 31/10/2019

Data pubblicazione: 30/11/2019

Come citare questo articolo

Coglitore, Roberta, "Strategie autofinzionali in *Leggenda privata* di Michele Mari", *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, Eds. R. Galvagno - M. Rizzarelli - M. Schilirò - A. Scuderi, *Between*, IX.18 (2019), <http://www.betweenjournal.it/>