



## Un'autobiografia in forma di curriculum. *Asterusher* di Michele Mari

Roberta Coglitore

Università degli Studi di Palermo (<roberta.coglitore@unipa.it>)

**Citation:** R. Coglitore (2019) Un'autobiografia in forma di curriculum. *Asterusher* di Michele Mari. *Lea* 8: pp. 353-371. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10992>.

**Copyright:** © 2019 R. Coglitore. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

### *Abstract*

A recent expanded edition of the book *Asterusher* by Michele Mari (2015 and 2019) suggests some reflections on the completeness of autobiographical discourse. The composition of the autobiographical phototext, with a systematic tripartite form and inspired by the tradition of the emblem, is identical in the two versions. The addition of some pages has not changed the original structure of the volume but asks questions about the possibilities of revision and/or completion of an autobiographical narrative, about the possibilities of rewriting an autobiography in the form of a diary, almost like a “curriculum” with continuous updating.

**Keywords:** autobiography, diary, fetish, Michele Mari, phototext

*Perché il passato è tutto, e siamo suoi*  
Michele Mari, *Dalla cripta*, 2019

### *1. Un'autobiografia interminabile*

Nel suo epocale *Pacte autobiographique* del 1975, pioniere degli studi narratologici del genere, Philippe Lejeune aveva già intuito che, per comprendere l'identità narrativa del soggetto, il lettore avrebbe dovuto allargare la prospettiva dalla singola autobiografia allo spazio autobiografico, quello cioè compreso tra le opere di un autore. Sin da quel primo volume che mirava a stabilire contrastivamente le modalità del genere si legge infatti un'apertura verso una forma indiretta di patto autobiografico, che mette in relazione il romanzo e l'autobiografia:

non si tratta più di sapere se è più vera l'autobiografia o il romanzo. Né l'una, né l'altro, [...] si tratterebbe dunque dell'una più l'altro? Piuttosto dell'una *in rapporto* all'altro. Lo spazio nel quale rientrano le due categorie dei testi, e che non è riconducibile a nessuno dei due, diventa rivelatore.

La creazione per il lettore di uno spazio autobiografico è l'effetto di rilievo ottenuto da questo procedimento. (Trad. it. di Santini in Lejeune 1986, 46)<sup>1</sup>

Passato alla storia come il volume che definisce l'autobiografia nella relazione con i generi affini (biografia, romanzo, memorie, saggio, autoritratto, diario) il *Patto* riconosce dunque, sin dalle sue prime pagine, un'incrinatura delle sue fondamenta. Per chi ha saputo leggere tra le righe di quel primo testo teorico, l'autobiografia non va concepita come necessariamente unitaria, così come non è monolitico il soggetto cui si riferisce, e di questo Lejeune ha reso conto nel corso della sua ricca e longeva produzione, disinvestendo sulla costruzione autobiografica e dedicandosi principalmente allo studio della scrittura diaristica (Lejeune 2005, 2013).

Autobiografia e diario si differenziano non tanto per la loro vocazione rispetto alla realtà o per un grado diverso di finzionalizzazione, piuttosto per la loro concezione del tempo e della fine. Se l'autobiografia è una forma di scrittura terminativa, dove la fine della storia coincide con il presente della scrittura e dove è impossibile ricordare e tantomeno ricostruire la nascita, al contrario, il diario è incoativo, perché attribuisce una grande enfasi all'origine della storia e ne procrastina indefinitamente il termine. Esistono ovviamente molte forme miste che prevedono un'autobiografizzazione del diario, inteso come forma di scrittura progressiva, e una diarizzazione dell'autobiografia, una sorta di scrittura del sé che si può comporre nel corso della vita, si può cioè completare come un curriculum in base alle esperienze che via via si acquisiscono.

Queste varianti sono sperimentate dai cosiddetti scrittori autobiografici o prevalentemente autobiografici, la cui opera è interamente riconducibile a narrazioni del sé e della propria vita o che hanno distribuito la propria scrittura autobiografica in diverse pubblicazioni, elaborando progetti ambiziosi e impegnativi.

Basti pensare a Simone de Beauvoir che, dopo *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), dedica altri quattro volumi alle diverse fasi della sua vita o a Mark Twain, che decide di registrare la propria vita attraverso gli appunti dei diari e le foto scattate quotidianamente, oggi raccolti in tre poderosi volumi (2010; 2013; 2015), cento anni dopo la sua morte, rispettando le sue volontà. Se non si vuol credere, come sostiene Paul De Man, che ogni scrittura è comunque autobiografica (De Man 1979).

Il progetto di Michele Mari per *Asterusher* (2015) – un fototesto autobiografico che presenta la vita dell'autore attraverso le citazioni dalle sue opere precedenti e le fotografie degli oggetti del cuore – fornisce un'ulteriore variante alla scrittura dell'autobiografia in forma di curriculum, cioè scritta non in un'unica occasione ma ripresa più volte nel corso della vita.

Sebbene il sottotitolo dell'opera, *Autobiografia per feticci*, riporti per la prima volta nell'opera di Mari l'indicazione di questo specifico genere letterario, le vicende editoriali contraddicono la presunta unitarietà di questa definizione. Si tratta di un caso molto particolare di autobiografia perché una prima edizione (2015<sup>2</sup>) felicemente

<sup>1</sup> “Il ne s'agit plus de savoir lequel, de l'autobiographie ou diu roman, serait le plus vrai. Ni l'un ni l'autre; [...] ce serait donc: l'un plus l'autre? Plutôt: l'un par rapport à l'autre. Ce qui devient révélateur, c'est l'espace dans lequel s'inscrivent les deux catégories de text et qui n'est réductible à aucune des deux. Cet effet de relief obtenu par ce procédé, c'est la création, pour le lecteur, d'un 'espace autobiographique' ” (Lejeune 1975, 42).

<sup>2</sup> D'ora in avanti A 2015 seguito dall'indicazione del numero di pagina.

accolta dalla critica (Falco 2015; Orecchio 2015; Manganelli 2016; Di Bello 2017) è stata seguita a distanza di pochi anni da una “nuova edizione accresciuta” di sole sedici pagine (2019<sup>3</sup>), lasciando apparentemente intatta la struttura dell’opera, come se si trattasse di un aggiornamento minimo per un’edizione esaurita, senza alcuna implicazione teorica. Eppure a partire da queste poche integrazioni è possibile fare alcune riflessioni sulle forme miste di scrittura autobiografica e sulla possibilità di una loro compiutezza.

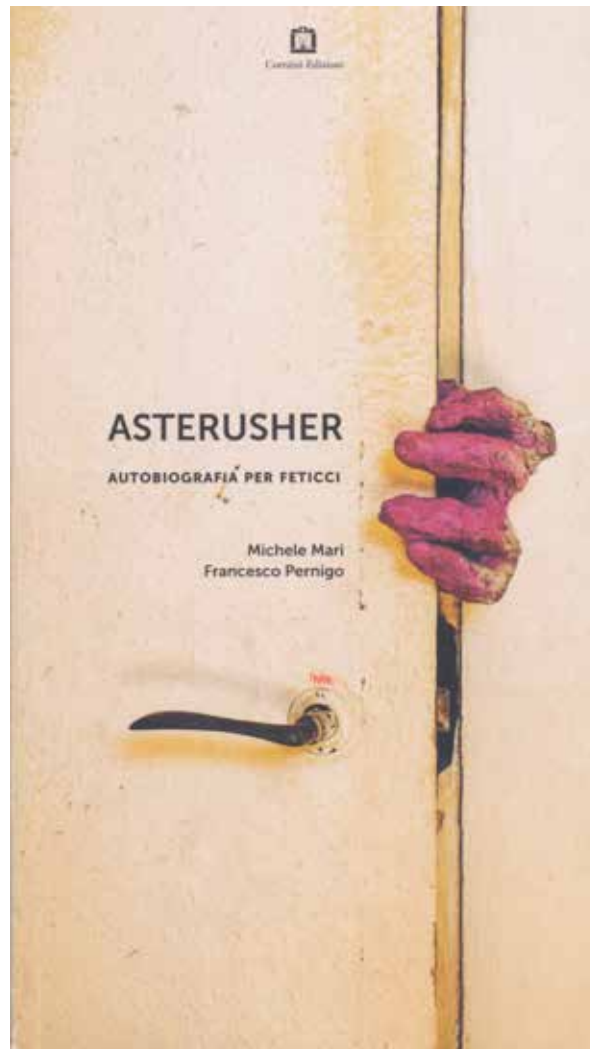
In realtà la genesi dell’opera è complessa perché la prima versione ha avuto alcune anticipazioni e ulteriori sviluppi. Il volume è stato preceduto da prodromi in altre forme espressive: una performance teatrale, *Ballata triste di una tromba*, dove Mari mette in scena, in occasione del festival “Pordenone legge” nel 2012, un atto unico con le musiche di Nicola Straffellini e le immagini di Roberto Conz, successivamente ripubblicato in *Fantasmagonia* (2012); e una conversazione durante la rassegna “Roland: Macchine e animali”, ideata da Marco Peano e Giorgio Vasta nel 2012, dove lo scrittore era stato invitato, insieme a Walter Siti, ad offrirsi al pubblico a partire da alcuni oggetti emblematici. In entrambi i casi era stato esposto sulla scena un barattolo di vetro che conteneva molti mozziconi di matita consumati fino all’osso, la cui immagine raddoppiata ritorna anche nella prima edizione del volume *Asterusher* (A 2015, 83) e nella seconda edizione viene addirittura duplicata e ingrandita (A 2019, 94, 95). Entrambe le occasioni vengono ricordate nella prefazione al volume, identica nelle due edizioni, e sottolineano l’aspetto circolare della scrittura di Mari, capace di insistere sui medesimi aspetti, su episodi e dettagli che ritornano più volte nelle sue opere, sotto forma di motivi, personaggi, funzioni o fonti di ispirazione. Ne è prova il fatto che alcune foto scartate dalla prima edizione ritorneranno nella seconda perché il caso le riporterà alla luce, oppure perché troveranno giustificazione ulteriore nella produzione letteraria successiva. Per esempio, in un’intervista uscita dopo la pubblicazione della prima edizione, Mari ha dichiarato:

Ancora adesso rimpiango immagini che sono rimaste fuori (una di queste, in particolare, non figura in *Asterusher* soltanto perché il suo oggetto è venuto alla luce quando il libro era già chiuso: si tratta di un antico pallone di cuoio, deformato e gibboso, perfetto per illustrare un passo dei *Palloni del Signor Kurz*). (Falco 2015)

Ovviamente la foto del pallone, insieme alle altre quindici aggiunte, ha trovato posto nella nuova edizione accresciuta (A 2019, 53). Ci sono state quindi delle ragioni accidentali che hanno incoraggiato la nuova edizione, ma non sono le uniche.

Nella seconda versione sono poche le novità. Il formato del volume è identico, soltanto con sedici pagine supplementari. Le nuove pagine, aggiunte in maniera simmetrica nelle due sezioni, modificano ovviamente il ritmo e l’ordine precedente e ne suggeriscono nuovi, arricchiscono di ulteriori dettagli che avvalorano alcune tesi. L’immagine della copertina è cambiata, così come pure il colore delle doppie pagine che precedono il frontespizio del volume, nella prima erano rosa, nella seconda sono celesti, entrambe comunque intonate ai colori prevalenti della copertina. Sulla copertina della prima edizione c’è la foto di una porta gialla dalla quale spuntano le grosse dita di una mano impiastricciate di terra e stranamente tinte di rosa che afferrano la porta per aprirla, nascondendo l’essere che sta dietro. E tutto si colora della consueta tonalità inquietante e spaventosa che ritroviamo in molte opere di Mari.

<sup>3</sup> D’ora in avanti A 2019 seguito dall’indicazione del numero di pagina.

Figura 1<sup>4</sup>

La fortunata raccolta *Cento poesie d'amore a Ladyhawke* (2007) diventa invece motivo ispiratore della nuova copertina, nonostante Mari abbia dichiarato più volte di non considerarlo la sua opera più riuscita (Mazza Galanti 2019, 49). La scelta della foto dei due anelli nella copertina e nel retro del volume cambia decisamente il nucleo centrale della riflessione, perché sostituisce il mostro inquietante raffigurato nella prima copertina con l'immagine di un occhio incastonato in un anello, feticcio di un'esperienza d'amore, quella raccontata nella più famosa raccolta di poesie. E soprattutto, un oggetto che rappresenta un bulbo oculare insiste naturalmente sulla dimensione della visione, dello sguardo da rivolgere agli oggetti rappresentati nel volume piuttosto che riferirsi a un'esperienza di paura, disinvestendo dal terrore la prospettiva generale di lettura.

<sup>4</sup> Ringraziamo Michele Mari per la gentile concessione alla riproduzione delle immagini.

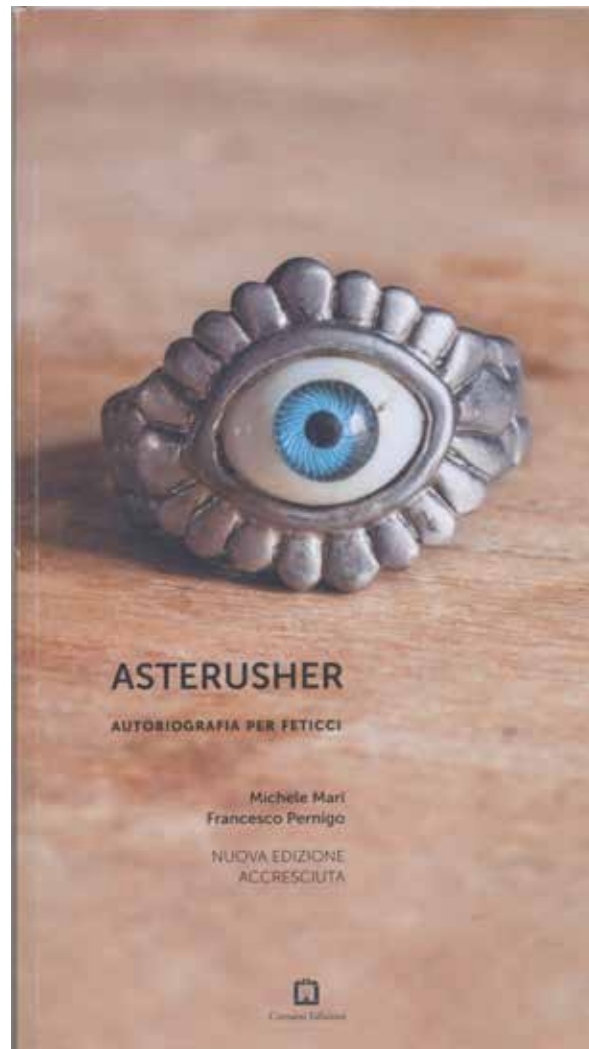


Figura 2

L'esigenza di completezza richiesta da un'autobiografia, intesa come una narrazione retrospettiva che ricostruisce l'intero percorso di vita, ha reso tuttavia necessaria una seconda versione ampliata dopo la pubblicazione di un romanzo autobiografico importante e di successo, *Leggenda privata* (2017), che entra prepotentemente, e non da solo, nelle pagine del nuovo *Asterusher* (2019), fornendo così un'ulteriore spiegazione per la nuova edizione accresciuta.

Diverse sono dunque le ragioni dell'autore per ritornare sulla prima composizione autobiografica, che sembrano tutte ruotare attorno alla questione della compiutezza, dei confini e della fine della rappresentazione. Così intesa la scrittura del sé richiama quell'oscillazione tra lavoro terminabile e interminabile che aveva caratterizzato la terapia psicoanalitica sin dai suoi esordi. All'inizio del Novecento Sigmund Freud si interrogava nel celebre saggio: "se l'azione esercitata sul paziente è stata portata tanto avanti che da una continuazione dell'analisi non ci

si possa ripromettere alcun ulteriore cambiamento” (Freud 1979 [1937], 24-25). Ma se nel caso della terapia freudiana una fine sembra prevedibile: “L’analisi deve determinare le condizioni psicologiche più favorevoli al funzionamento dell’Io; fatto questo, il suo compito può dirsi assolto” (ivi 66), nel caso della letteratura il compito non può mai dirsi assolto perché, nonostante le nuove frontiere degli studi letterari propongano forme di medicina narrativa (Cometa 2017; Charon 2019), la narrazione autobiografica non è mai stata considerata da Mari una cura risolutiva. È semmai un processo interminabile e inarrestabile, l’unico che per l’autore vale la pena percorrere indefinitamente, e che dà:

l’impressione di scrivere sempre lo stesso libro, come un unico continuo referto di se stesso. Però quello che sarebbe un referto in sede clinica o diaristica, o erudita, filologica, in letteratura viene modulato, affabulato con grande libertà, con molte opzioni linguistiche, strutturali, metriche, tonali eccetera, quasi nel tentativo di negare questa micidiale identità con se stessi. Scrivere è un po’ illudersi di essere anche qualcos’altro. Ma in realtà più sperimenti, più vari, più ribadisci l’identità. (Mazza Galanti 2019, 63)

## 2. *Un calco del soggetto*

Nella stessa recente intervista Mari ha ribadito la necessità autobiografica della sua scrittura e ne ha esplicitato la circolarità dei temi e la persistenza di un nucleo identitario:

Mi sembra che tutti questi libri si tengano per mano e rimandino uno all’altro, che ogni libro viva anche di saturazione e riflessione, sulla memoria degli altri. La mia impressione è di aver scritto un unico libro con diciotto varianti più che diciotto libri. Di aver sempre più o meno scritto lo stesso libro, senza aver mai avuto la libertà di fare altrimenti. Ho una visione molto biopsichica e deterministica della creazione letteraria. Penso che ognuno per quanto possa mediare, stilizzare, cristallizzare, di fatto metta se stesso nella pagina, metta la sua vita, le sue pulsioni primarie, i suoi traumi, le sue ferite, i suoi lutti, le sue frustrazioni, le sue aspirazioni. E siccome la vita è troppo breve per cambiare radicalmente io fondamentalmente sono lo stesso di quando avevo cinque, dieci o vent’anni. I miei libri corrispondono a questo sostrato invariabile. (Ivi, 50)

Per *Asterusher* Mari decide di raccontarsi attraverso i suoi amati oggetti scrivendo, appunto, un’autobiografia per feticci, come recita il sottotitolo. In tal modo l’autore intende conferire concretezza al fantasioso titolo, prodotto della crisi delle due opere letterarie di riferimento, *La casa di Asterione* (1947) di Borges e *Il crollo della casa Usher* (1839) di Poe. L’operazione messa in campo da Mari nel complesso palinsesto di *Asterusher* è quella di far parlare gli oggetti familiari raccolti in due case simbolo, quelle di Nasca e Milano, attraverso due forme espressive che vengono giustapposte nel fototesto. Si tratta di alcune fotografie, realizzate ad hoc da un fotografo professionista, Francesco Pernigo, e di altrettante citazioni tratte delle sue opere precedenti o di brevi testi narrativi composti per l’occasione.

Queste due forme dell’espressione compongono un’autobiografia basata su oggetti particolarmente significativi per l’autore e diventati quasi oggetto di culto per la sua vita e per la sua scrittura. I feticci sono oggetti investiti di valori simbolici, affettivi ed emotivi, ma non nel senso di inautentico che Marx e Freud avevano tratto dall’antropologia per trasferirlo all’economia politica e alla psicoanalisi, ma secondo una certa venerazione per gli oggetti (Fusillo 2012) – erede forse di una *it narrative* o di una *poétique des objets* e comunque iscritta nella linea lombarda di una poetica delle cose (A 2019, 36) che tende a rianimare l’inanimato restituendogli una funzione centrale nella letteratura (Orlando 1993).

Mari sceglie di raccontarsi attraverso la presenza di oltre un centinaio di oggetti – qui narrati e fotografati – e che pertanto evidenziano l'assenza della rappresentazione del soggetto, di quell'io che dovrebbe essere centrale nella narrazione autobiografica. L'idea di soggetto che si riesce a ricostruire nell'autobiografia consiste allora nel calco, nell'impronta che i feticci rivelano con le loro concavità e convessità. Inoltre gli oggetti, proprio perché carichi di un significato emotivo-affettivo, sono i principali rievocatori di ricordi e testimoniano le diverse fasi della vita del soggetto, anche in base agli spostamenti e alle loro ricollocazioni nelle case e nel tempo, feticci, appunto, capaci di ricollegare passato e presente, ma anche luoghi distanti come la campagna e la città. Gli oggetti vengono rappresentati come referti di documentazione della vita, agenti della memoria e conseguentemente elementi decisivi della scrittura di Mari: nel senso che sono entrati a farne parte, come temi, personaggi, funzioni e sono stati motivi di ispirazione e forieri di immaginazione per le sue letture e per la sua scrittura.

Quindi *Asterusher* è una restituzione del sé dell'autore non attraverso la descrizione di elementi della sua personalità o la narrazione di episodi significativi della sua vita o ancora attraverso la confessione di relazioni private o pubbliche, come recitano le definizioni più accreditate del genere autobiografico, o come ritroviamo anche in altre opere di Mari (Mazza Galanti 2011), ma grazie all'individuazione di oggetti che erano stati centrali nelle opere precedenti e che vengono ora fotografati ed esposti, producendo dunque una reificazione della sua scrittura. Attraverso la ricollocazione degli oggetti riconosciuti come motivo ispiratore della narrazione, si crea così il calco di un soggetto e si può ridisegnare *in absentia* l'impronta dell'autore. I feticci lo immortalano nell'assenza e ne testimoniano lo slancio vitale dentro alle scene immobili rappresentate nelle fotografie o a quelle sedimentate nella narrazione.

L'identità narrativa viene ribadita attraverso una pluralità di oggetti e per frammenti, attraverso singole unità che sono doppie, perché fatte di parole e immagini, e senza alcun apparente legame narrativo o logico-cronologico tra loro. Si tratta di una sorta di album per frammenti che inclina verso una dimensione museale, quasi un catalogo di una casa museo (Manganelli 2016), come *L'innocenza degli oggetti* (2012) di Orhan Pamuk che l'autore compone però sulla propria vita.

### 3. Una struttura contenitiva

Mari ha già sperimentato le forme miste in altre occasioni. Ha composto un iconotesto dedicato alla città natale, *Milano fantasma* (2008), in collaborazione con Velasco Vitali e un altro con Gianfranco Barucchetto, *Sogni* (2017), nel quale i due autori trascrivono i propri sogni nelle forme espressive della scrittura e del disegno. Ma ha anche pubblicato *Filologia dell'anfibio* (1995), un diario militare composto di brevi narrazioni accompagnate dai propri disegni sull'esperienza della vita militare dei primi mesi di addestramento della leva. E tra breve uscirà *La morte attende vittime* (2019), dove verranno raccolti i suoi fumetti e le sue illustrazioni per *Il Visconte Dimezzato* (1952) di Calvino, *I sepolcri* (1807) di Foscolo, *L'Orlando furioso* (1516) di Ariosto, tra gli altri. Così come ha già pubblicato un romanzo autobiografico, *Leggenda privata* (2017), dove ha raccontato di sé nell'infanzia e nell'adolescenza, anche grazie ad alcune foto di famiglia e ad altre scattate per l'occasione, foto che scandiscono il flusso della narrazione con un ritmo vario e con alcune incursioni rivelatrici di profonde dinamiche familiari (Marchese 2017; Pich 2017; Coglitore 2018).

Dal punto di vista grafico *Asterusher* è una sorta di album con foto commentate la cui struttura è molto regolare, elemento che consentirà all'autore di estenderla senza modificazioni apparenti nell'edizione successiva. E nella sua forma aperta, ampliabile all'infinito come un

diario, va infatti rintracciata un'altra decisiva spiegazione della seconda edizione e di possibili ulteriori aggiornamenti.

Il volumetto ha un formato rettangolare, verticale e stretto. La narrazione si apre con una breve prefazione, a firma di Mari, che introduce il volume composto da due parti simmetriche, denominate Nasca e Milano, dal nome dei due luoghi maggiormente significativi nella vita dell'autore, dove si situano la casa di campagna dell'infanzia e quella cittadina dell'età adulta.

Le due sezioni sono perfettamente bilanciate per numero di pagine (45 per ciascuna sezione nella prima edizione e 53 nella seconda) e identiche per composizione fototestuale: in ciascuna pagina, sia a destra sia a sinistra, nella parte inferiore c'è una foto a colori, in verticale, che occupa oltre la metà dello spazio a disposizione e nella parte superiore si trova una composizione verbale fatta da citazioni tratte dalle opere dell'autore e corredate dal titolo dell'opera in grassetto, oppure, le più numerose, un testo dell'autore composto per l'occasione, senza alcun titolo. Una sorta di struttura tripartita o emblematica con alcune varianti (Cometa 2016). Fanno eccezione quattro casi con l'indicazione "senza parole" quando la parola si ferma per dare pieno spazio all'immagine, ovvero, sia nei tre casi che costituiscono gli ingrandimenti di foto precedenti (A 2019, 33, 51, 95), sia quando la fotografia raffigura la prima pagina del manoscritto del racconto *I giornalini*, riconoscibile dai lettori di Mari anche senza l'indicazione del titolo (A 2019, 96).

Molto spesso le fotografie insistono su cornici di quadri, porte e finestre, ante di armadi e specchi, una sorta di *mise en abyme* di immagini e riquadri, varianti di *metapicture* (Mitchell 2017) per sottolineare ancora una volta che la questione principale sono i confini della rappresentazione letteraria e fotografica.

Nella prefazione l'autore spiega la scelta compositiva e motiva la collaborazione con il fotografo Pernigo, pronto a fornire un punto di vista alternativo sugli oggetti emblematici della vita dell'autore:

Molti oggetti 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 (vedi p. 111), ora per la selezione chirurgica delle opzioni, dovuta non solo a una *ratio* estetica ma anche alla saggezza distonica di chi è meno coinvolto. (A 2019, 6)

Il contributo del fotografo dunque non è affatto secondario, è anzi fondamentale nel processo creativo dell'opera. Non si tratta soltanto dello sguardo estetizzante di un professionista, ma di una diversa visione che individua soggetti, esalta le geometrie o ingrandisce i dettagli ma, in generale, di uno sguardo provvisto di quella saggezza che può essere espressa da un punto di vista altro, più distante perché meno coinvolto emotivamente nella rappresentazione.

Si tratta dunque a tutti gli effetti di un'autobiografia collaborativa, che come tale permette un decentramento dell'esclusiva collocazione centrale del soggetto, seppure l'autore la rivendichi per sé nel poliplotto dell'incipit:

Le case sono mie; mia la vita trascorsavi; miei gli oggetti e il senso che li investe; miei i ricordi; mia l'idea di questo libro e miei i testi. (A 2019, 6)

La collaborazione di Pernigo permette però di evitare alcuni pericoli frequenti nell'autobiografia:

[...] è verosimile che lasciato a me stesso io avrei teso al catalogo esaustivo, documentando la mia vita, o meglio quanto nella mia vita è reificato nelle cose e negli spazi, con lo stesso zelo analitico imposto dall'imperatore Borges ai suoi cartografi. Né sfugga, soprattutto per la casa di campagna, la scelta profilattica di evitare quasi completamente gli esterni o le visioni d'insieme, secondo l'idea o la poetica,



per cui in assenza di riferimenti e perimetri ogni lettore potrà ricostruirsi mentalmente la casa che vorrà. (A 2019, 7)

Il pericolo principale, esposto sin dalle prime pagine, sembra dunque annidarsi in un progetto cartografico interminabile, in aperto contrasto con la tentazione all'esaustività dell'auto-biografia e soprattutto nella difficoltà del riconoscimento del perimetro di una tale operazione. Simbolicamente Mari dichiara in modo precauzionale di non voler includere fotografie degli esterni delle case in modo da dare al lettore la possibilità di ricreare l'insieme, in base al proprio modello di casa. Ciò rende impossibile tracciarne i confini, seguirne il perimetro, avere una figura completa della casa e un'immagine complessiva del soggetto. Si vedono solo elementi, dettagli, frammenti. L'impossibilità di avere una visione conchiusa e di definire una volta per tutte le dimensioni della collezione dei feticci diventa la condizione indispensabile per pensare a successive integrazioni all'opera.

Per il suo progetto di casa e di scrittura Mari si dichiara debitore di molta letteratura che cita "in ordine sparso" Huysman, Proust, Landolfi, Canetti, Poe, Gadda, Borges, King, Sebald, Bioy Casares, Gombrowicz, Buzzati, Peake, Benjamin, Kafka, Manganelli, Lovecraft, Céline, Gozzano, De Maistre, tutti autori fondamentali per la triade oggetti-case-letteratura. Così come nel finale ricorderà il suo *Fantasmagonia* che ha preceduto questa indagine sulla casa modello.

A sottolineare ancora una volta l'importanza data al perimetro dell'opera, Mari inserisce due tavole all'inizio e alla fine della narrazione, composte graficamente alla stessa maniera delle altre ma con citazioni tratte da due opere assai significative per illustrare il concetto di casa. Si tratta de *La casa di Asterione* di J.L. Borges e *Il crollo della casa Usher* di E.A. Poe, due casi esemplari in cui la casa è interpretata in una maniera però non del tutto rassicurante.

Nel primo caso Asterione, singolare riscrittura del mito del Minotauro, sembra perdersi nei meandri interni della sua eccentrica abitazione, un labirinto dentro il quale gira e rigira isolato dal resto del mondo ("So che mi accusano di superbia e forse di misantropia, o di pazzia" recita l'incipit del racconto di Borges e della citazione di Mari), consapevole della sua eccezionalità di soggetto e di conseguenza dello spazio che lo contiene. Ad accompagnare la prima citazione di Borges una foto della facciata di una casa di campagna vista dall'esterno, con una sola finestra che lascia intravedere, dietro una griglia, una figura di un uomo con le mani in tasca, avvolta in una luce magrittiana e una folta vegetazione in primo piano che circonda la casa. Le ultime parole della citazione sono: "E troverà una casa come non ve n'è sulla faccia della terra" che sembra fare eco alle promesse di originalità dell'incipit delle *Confessioni* di Rousseau "Ecco il solo ritratto d'uomo, dipinto esattamente al naturale, e in tutta la sua verità, che esiste e che probabilmente esisterà mai" (trad. it. di Valente in Rousseau 1990, 54)<sup>5</sup>.

Nel secondo caso la generale decadenza della casa di Roderick Usher sembra annidarsi nel particolare della fessura a zig zag osservata nel muro esterno della casa dal misterioso narratore protagonista, incrinatura che anticipa il fragoroso crollo nel finale del racconto di Poe. Nell'ultima pagina di *Asterusher* la fotografia che si ispira alla narrazione del racconto di Poe ritrae una crepa nell'angolo di un interno della casa di campagna, dove fanno bella mostra un disegno infantile di un mostro e un ritratto fotografico d'epoca, appesi alle pareti, quasi a misurare la lunga gestazione dell'incrinatura. Nelle due case-simbolo poste ai due estremi del volume, a delimitare il perimetro dell'opera di Mari, si iscrivono quindi i maggiori pericoli delle case e dei soggetti che le abitano: l'isolamento e le incrinature profonde.

<sup>5</sup> "Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais" (Rousseau (2012 [1782-1789], 65).

All'interno dei confini tracciati dai due modelli di abitazione, la struttura regolare dell'impaginazione dà modo all'autore di sperimentare numerose varianti, innanzitutto nella scelta delle foto e dei testi verbali, poi nelle loro combinazioni e infine nei rimandi interni alla sezione o all'intera opera. Le fotografie della prima parte, quella dedicata alla casa di Nasca, si concentrano soprattutto sugli oggetti e gli spazi della lettura nell'infanzia, mentre le seconde sui libri e sulla scrittura nella casa di Milano, ma ovviamente sono presenti spostamenti di oggetti nello spazio e nel tempo tra le due sezioni.

Nella prima parte le citazioni rinviano a *Fantasmagonia*, *Euridice aveva un cane*, *Di bestia in bestia*, *Tu, sanguinosa infanzia*, *Verderame*, *Roderick Duddle*, ma anche ai saggi raccolti ne *I demoni e la pasta sfoglia*. E anche le pagine aggiunte nella seconda edizione ritornano sulle stesse opere. Nella seconda parte invece alcune fonti delle citazioni si ripetono come per *Di bestia in bestia*, *Tu, sanguinosa infanzia*, *Fantasmagonia* e anche *I demoni e la pasta sfoglia*, altre invece sono nuove perché tratte da *Filologia dell'anfibio*, *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*, *Leggenda privata*.

Nei testi scritti *ad hoc* per accompagnare le immagini non mancano riferimenti ad opere di altri autori: *L'Adalgisa* di Gadda, *I canti orfici* di Campana, *Il giorno* di Parini, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Heyde* o il *Don Giovanni* o rinvii all'autobiografia di Vico o a saggi come *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* di Francesco Orlando, o a film di fantascienza come *Paranormal Activity* o *Il pianeta delle scimmie*, o ancora film horror come *La casa dalle finestre che ridono* di Pupi Avati, o *Brood: la covata malefica* di Cronenberg o ai fumetti di Jacovitti e ai prototipi di giochi come *I Sedici Animali* di Danese. Oppure, insolite eccezioni, un suo racconto, *La morte, i numeri e la bicicletta* (1993) e un suo romanzo, *Rondini sul filo* (1999), vengono citati in corsivo nel testo ma non evidenziati in grassetto. Così come pure è possibile elencare gli scrittori citati, oltre quelli già nominati nella prefazione: da Dante a Benjamin, da Borges a Vasari, da Faulkner a Caldwell, da Walpole a King a Peake, o gli artisti come Burri o Escher, van Gogh, Cezanne, Klee, Vermeer, Morandi, Pontormo, Pisanello, Rembrandt, Bruegel, Goya, Van Dyck, tra gli altri, che permettono di ricostruire l'immaginario letterario di Mari e la sua cultura visuale.

#### 4. Oggetti-case-letteratura

Nella prefazione l'autore presenta il volume come una documentazione, condotta con zelo analitico, della propria vita o meglio di quanto della vita "è reificato nelle cose e negli spazi", e in considerazione del fatto che si tratta di due case-libro, cioè dove sono stati letti e scritti molti libri, il progetto prende la forma di una meta-libro, un libro che contiene gli altri libri. Il progetto segue dunque una *ratio* che prevede un graduale slittamento metaforico dalla vita, agli spazi, agli oggetti e ai libri e dove gli oggetti selezionati assumono le sembianze di feticci perché sono transitati nella scrittura, in una qualunque fase di essa: l'esercitazione della fantasia, il motivo d'ispirazione, la trasformazione in personaggi, le sedimentazioni emotive, la trasmissione, la tradizione. Da qui la necessità di implementare il testo dopo il successo di *Leggenda privata* (2017), dove sono stati rivelati episodi, situazioni e relazioni dell'infanzia e dell'adolescenza che non possono essere esclusi da quella sorta di album commentato o di enciclopedia per frammenti *à la Barthes*, come si è presentato *Asterusher* sin dalla prima edizione.

La varietà degli oggetti-feticcio è tale per cui l'enumerazione induce alla vertigine. Proverò a raggrupparli in tipologie, seppure contravvenendo allo spirito frammentario del testo. Innanzitutto i giochi dell'infanzia (l'orsino di pezza, il pallone di cuoio, le automobili di ferro, i soldatini, i puzzle), poi gli oggetti che, decontestualizzati, servono per scatenare la fantasia (la

radice di mandragora, la falce, il pezzo di scambio ferroviario, la catena e il gallo, l'albero veliero fatto con quadranti di orologio e i semi congelati nella resina ad opera del padre, le pareti screpolate), o gli angoli della casa che sono stati l'alcova dei sogni (il divano per le letture, la poltrona accanto ai fucili, la camera da letto, il tavolo da pranzo e il pianoforte, il quadro della donna e l'autoritratto della madre in camera da pranzo, la botola sopra le scale, le cantine e i solai, il fienile e la legnaia, la stanza della frutta, lo sgabuzzino), o, al contrario, quegli anditi divenuti luoghi di nascita degli incubi (il camino, lo specchio, il fregio sopra l'armadio, il Gargoyle), o, ancora, i dettagli della casa che ne rappresentano i sogni (il *trompe-l'œil*, alcune screpolature), gli oggetti che segnano il trascorrere del tempo con la loro longevità o con il loro evidente decadimento (i lettini di diverse misure corrispondenti alle età dell'uomo, lo scaldabagno che ha la stessa età dell'autore, i mozziconi di matite raccolti nei barattoli di vetro, il pugnale di ferro dalle tante vite), gli oggetti divenuti simbolo delle figure genitoriali (i fumetti di Linus del padre, il fiore di legno offerto in dono alla madre, i libri della madre, i due puzzle regalati ai genitori), le raccolte o le collezioni di oggetti o i contenitori che ne raccolgono alcuni alla rinfusa (i libri ben ordinati nelle librerie, la collezione di Urania e di Linus, la scatola delle etichette, i pezzi di ceramica, il mini-archivio fatto con scatole di fiammiferi), le composizioni di immagini (il trittico nel bagno, il dittico tra lo studio e il corridoio, il trittico accanto all'interruttore), o invece gli oggetti accostati per opposizione (statuette religiose e libri mitologici, libri e animali mummificati, le due teste, le quattro teste), le foto di disegni e manoscritti (il primo libro, i disegni della bici, i fogli dei racconti), gli oggetti che segnano l'inizio o la fine di un'epoca (il manoscritto del suo primo libro, la foto delle penne prima della resa al computer, la divisa militare), gli oggetti simbolo dei numi tutelari (i ritratti di Foscolo, un busto di Dante, la prima edizione dei *Canti orfici*, alcune vignette con la dedica di Jacovitti), le zone della casa che corrispondono a organi del suo corpo o a momenti della vita (le scale come rappresentazione per il cervello, l'immagine del bambino nell'etichetta del Borotalco), o che segnano i confini invalicabili (le persiane, il cancello).

Si tratta di oggetti che, selezionati, disposti e immortalati per disegnare gli ambienti e permettere di immaginare gli spazi della casa, in realtà permettono di ritrovare anche la dimensione del tempo. Per Mari sono oggetti che hanno attraversato indenni più generazioni, dai nonni ai genitori, a sé e ai suoi figli, così come sono oggetti che i lettori di Mari hanno già conosciuto nelle altre opere precedenti e che vedono finalmente reificati in immagini fotografiche<sup>6</sup>.

In particolare due immagini meritano un'attenzione particolare perché attraverso una tecnica ricorsiva riflettono sul modo di fare autobiografia e pertanto possono essere definite meta-autobio grafiche. La prima è il caso del seggiolone (A 2019, 41), il ricordo di una situazione che richiama alla memoria un'altra illustre autobiografia, quella di Vico. Anche Mari, come Vico, è caduto dal seggiolone e intende far sue le parole illustri del suo predecessore, nella speranza di condividerne la natura malinconica e ingegnosa. In una sorta di *mise en abyme* l'autobiografia di Mari cita dall'autobiografia di Vico la famosa scena dell'incipit e la foto cristallizza il ricordo dell'esperienza infantile per condividerlo con i lettori. Il secondo esempio riguarda invece le copertine. L'immagine della prima edizione diventa una delle foto della prima sezione del volume, accompagnata da un commento che accresce la sensazione di inquietante mistero dell'ignoto ospite "E noi, noi avremo il coraggio di non lasciarlo entrare, lui che nell'ombra ha sempre saputo di noi?" (A 2015, 54). La stessa composizione fototestuale si ritrova identica anche nella seconda edizione (A 2019, 62).

<sup>6</sup> Un procedimento simile si ritrova nel *Photojournal* di Annie Ernaux (in *Écrire la vie*, 2011) dove vengono pubblicate le numerose fotografie che sono state descritte nelle sue opere precedenti.

Questa volta però non si tratta di una semplice citazione dell'esterno del testo, ma della citazione di un'altra autobiografia, in questo caso dell'autore stesso. La seconda edizione fagocita la prima, ma non la dimentica. Un procedimento analogo di *mise en abyme* avverrà per la seconda copertina, anch'essa inclusa tra le pagine della seconda edizione (A 2019, 91).

### 5. Alcune doppie pagine

Tra le foto e i testi verbali nella stessa pagina vi sono dei rimandi diretti, come nei casi appena citati, dove il testo verbale, nella parte superiore della pagina, commenta la foto situata nella parte inferiore. Ma vi sono casi di doppie pagine consecutive con lo stesso tema, dove le foto sono simili per metonimia, per esempio ingrandimenti di dettagli o prospettive complementari dello stesso ambiente (per esempio quella delle scale [A 2019, 26-27] e delle cantine [A 2019, 30-31] nella prima parte), quasi come se il ritmo della narrazione si estendesse nella doppia pagina; mentre in altri casi i rimandi sono lontani nel testo, quando, per esempio, alcuni dettagli vengono riproposti a distanza di alcune pagine (per esempio il camino [A 2019, 16] e l'ingrandimento della decorazione del velluto di protezione [A 2019, 51]).

Un'attenzione particolare andrebbe dedicata ai rimandi contigui o distanti delle doppie pagine. All'interno di questa casistica vorrei ricordare alcune pagine esemplari. Innanzitutto la doppia pagina delle soglie, quella che completa la prima parte del volume dedicata a Nasca (A 2019, 66-67).



Figura 3

Nella pagina a sinistra vengono raffigurate le copertine dei libri di Mari pubblicati da Einaudi, *Verderame* e *Fantasmagonia*, che raccontano storie sulla casa, con i loro preziosi disegni fatti da Karel Thole e Dan Mc Carthy, autori ricordati nel testo che li accompagna. Nella pagina a destra invece si trova la foto del cancello della casa di campagna che la separa da quella vicina, così come ricordato dalla citazione tratta da *Euridice aveva un cane*. Soglie dei volumi e soglie della casa vengono accostati e si confrontano direttamente nella doppia pagina.

Altro caso è quello delle pagine singole ma che si completano a distanza. Nella prima pagina della sezione di Milano vengono descritte le due singolari teste in legno massiccio, assai determinanti per il destino dello scrittore: una cosiddetta “il signore”, con volto rassicurante ma simbolo dell’inganno, l’altra detta “il mostro” con volto ghignante, e tuttavia simbolo della verità, acquistate dal padre e ora esposte sopra una libreria nella casa milanese (A 2019, 71).



Figura 4

Sei pagine dopo un'altra foto simile, ma questa volta con quattro teste, di cui l'unica rivolta verso la parete è di donna, presunta strega e pertanto pericolosa, che sono esplicitamente imparentate con il *Doppelgänger* della pagina antecedente, come descrive il testo che le accompagna (A 2019, 79).



Figura 5

Alle sculture in legno dei volti Mari attribuisce un ruolo fondamentale nel suo apprendistato letterario. Ma ancora più interessanti sono le pagine degli autoritratti di famiglia che si susseguono in due pagine doppie e che assumono un'importanza strategica soprattutto nella seconda versione dell'opera dove vengono aggiunte le prime due, a completare l'insieme rafforzandolo, colmando il debito nei confronti dei suoi genitori, reso esplicito dopo la pubblicazione di *Leggenda privata*. Nella prima doppia pagina (A 2019, 108-109)



Figura 6

vengono ritratte le foto, qui a colori, dei puzzle dei due genitori che Mari realizza e regala loro in occasione del Natale del 1969, episodio che si legge in *Leggenda privata* e che qui viene riassunto più brevemente nel caso del padre e più distesamente nel caso della madre, insistendo sull'ekphrasis dell'immagine materna. Mari fotografa i suoi genitori ma soprattutto la distanza da essi, ricordata dopo molti anni. Nelle pagine successive (A 2019, 110-111) ritroviamo invece due testi scritti per commentare le immagini che sono, a loro volta, combinazioni di foto e immagini, due splendide *metapicture*.



Figura 7

Nella pagina a sinistra la foto inquadra un angolo delle pareti del bagno e presenta idealmente tre zone verticali dove si collocano, a sinistra la copertina di Boringhieri progettata da Enzo Mari che moltiplica *ad infinitum* il volto del figlio, nella parte centrale della foto un poster di Maradona con un tatuaggio di Che Guevara sul braccio e a destra la cornice dello specchio che inquadra a sua volta la finestra nella parete di fronte e dotata di due ulteriori riquadri. Una foto che incornicia altre foto che includono riquadri e inquadrature diverse. Questo il commento esplicito:

Da piccolo avevo in camera il poster di Che Guevara: oggi quel ritratto campeggia sulla spalla di un incongruo e sublime Maradona, che mi tiene d'occhio da un angolo del bagno. Al suo fianco la mia immagine moltiplicata, così come la elaborò mio padre per la copertina di un volume della Universale Scientifica Boringhieri. Prigioniero di un libro, prigioniero dei libri. (A 2019, 110) Nella pagina a destra invece una meravigliosa fotografia di Pernigo riprende due ambienti

differenti della casa milanese: lo studio a sinistra e il corridoio a destra, separati al centro dallo spessore del muro divisorio. Due spazi della casa che in realtà diventano nella foto tre zone verticali distinte, qui fotografati però con identiche proporzioni.

Sia nello studio che nel corridoio vi sono librerie piene di volumi: nello studio una libreria in metallo traccia una serie di linee verticali e orizzontali e si intravede sulla parete di fondo un quadro, ancora una volta con evidenti giochi di riquadri e incorniciamenti, nel corridoio invece le librerie in legno segnano diverse profondità e anche altezze diverse, e si riconosce in alto l'effigie sorridente del marchio di Michelin, con cui l'autore si è più volte identificato nelle sue opere. Ma al centro della foto, nello spessore della parete divisoria, il fondo bianco viene ulteriormente segmentato secondo la logica della duplicazione e non più della tripartizione. Due foto quadrate (che si ritrovano a lungo commentate singolarmente in *Leggenda privata*), rappresentano la famiglia secondo lo sguardo materno (il figlio insieme al padre nello studio Danese) e secondo lo sguardo paterno (il figlio ritratto insieme alla madre in una località di montagna in vacanza, immagine così importante da essere ripresa anche nella copertina di *Leggenda privata*). Accostate a queste due foto altre due coppie, mute, fanno però da rima alle posizioni del figlio nelle foto con i genitori: gli interruttori affiancati in orizzontale mimano la foto con il padre e le cassette elettriche accostate in verticale quella con la madre. Nella parte centrale della foto una catenella riunisce le due zone di energia.

Le parole di commento di Mari sono un elogio del fotografo e della sua profonda capacità di rappresentazione e della propria esperienza di sofferenza:

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. (A 2019, 111)

La ricomposizione delle due coppie genitoriali si ritrova già nella casa milanese, ad opera del figlio, ma il fotografo ne evidenzia le ritmicità e il commento ne sancisce il valore legato alla distanza dagli oggetti e all'emozione che emanano.

## 6. *Quale fine per l'autobiografia?*

Nell'explicit della prefazione il narratore, che nell'incipit aveva rivendicato per sé l'auto-rialità dell'opera, si esprime collettivamente includendo nel proprio destino anche quello dei suoi lettori o magnificandosi con ironia nel plurale:

Perché questo noi siamo: la nostra scrittura e le nostre cose; questo il nostro lascito e, ben più esattamente che in una nota biografica, il nostro curriculum. (A 2019, 8)

Se noi siamo fatti di scrittura e di cose, il nostro curriculum è destinato ad aggiornarsi continuamente, queste le parole conclusive dell'autore. L'autobiografia così come viene proposta da Mari è dunque parallela al corso della vita e ne segue le evoluzioni, quasi come un diario. Ciò significa in linea di massima che su questo volume Mari potrà ritornare altre volte in futuro, ogniquale volta la narrazione del sé rivelerà qualcosa che non potrà essere estromessa dalla sua autobiografia.

Già in *Leggenda privata* Mari aveva trattato il tema spinoso della conclusione della narrazione autobiografica e lo aveva risolto secondo una modalità fantastica. Nel finale della cornice narrativa Mari inventa la figura angelicata di Gheri cui consegnare il manoscritto della sua



autobiografia ancora da completare, invenzione che farà il paio con gli orrendi mostri delle due accademie dell'incipit.

In *Asterusher* invece decide di sfruttare la particolare struttura aperta dell'opera per rendere infinita e rivedibile la sua narrazione. La forma ad album per frammenti e insieme la versione diaristica dell'autobiografia, permettono di cancellare qualsiasi cronologia nella narrazione che viene parcellizzata in un'unità minime e pertanto eventualmente rimodulabile. In effetti la struttura permette, in linea di massima, di aggiungere un numero infinito di pagine ogni qualvolta l'autore lo ritenesse opportuno per completare e alimentare la sua personale collezione di feticci e di oggetti ispiratori delle sue opere. In ultimo, la struttura circolare che permette di iniziare la lettura senza seguire un ordine prestabilito, permette una circolarità che si sposa perfettamente con l'opera di Mari e con la circolazione di motivi e temi all'interno della sua opera. Scrivere un'autobiografia in forma diaristica, sganciandosi cioè da una narrazione che sancisce esclusivamente la parte finale del proprio percorso di vita, ne permette quindi un continuo aggiornamento, eludendo la fine della vita oltre che la cronologia del racconto.

Philippe Lejeune ha recentemente attirato l'attenzione sulla fine e sull'inizio delle due tipologie di narrazione autobiografica (2013). Il diario è una forma di scrittura con un inizio facilmente riconoscibile e databile che si apre al futuro, è una modalità di scrittura che tenta di cancellare la fine della vita, perché si ripete quotidianamente, cercando di procrastinare la morte. Mentre al contrario per l'autobiografia il futuro si ricongiunge nel presente della scrittura, motivo per cui la scrittura autobiografica tradizionale non può immaginare un futuro ulteriore, in quanto considerata un progetto concluso, e tenta semmai invano di ricostruire il passato, alla ricerca impossibile di un'origine remota.

Sebbene possa sembrare che soltanto l'autobiografia viva sotto l'influenza della finzione e dunque abbia naturalmente un valore estetico, tuttavia anche il diario, nonostante abbia un debole per la verità, possiede un proprio valore artistico (Lejeune 2013, 394). Lejeune sostiene che il diario sia "una sorta di 'installazione', che gioca con la frammentazione e la deriva, secondo un'estetica della ripetizione e della vertigine molto diversa da quella del racconto classico"<sup>7</sup>.

*Asterusher* conferma queste caratteristiche: libro d'artista, frammentazione, ripetizione e vertigine. Mari trasforma la sua autobiografia in un diario, abolendone la dimensione esaustiva del progetto, ma conservandone una visione d'insieme nella collezione di immagini commentate. Per questo adotta la forma dell'album, senza alcun ordine logico-cronologico da seguire, ma ben adatta a eliminare, spostare, aggiungere pagine del catalogo museale del sé, ovvero una scrittura per frammenti, integrabile e implementabile. In questo tentativo di trasformare un'autobiografia in un curriculum, ovvero in una forma diaristica, sta l'illusione della scrittura circolare, un uroboro senza inizio e senza fine.

#### Riferimenti bibliografici

- Arribert-Narce Fabien (2014), *Photobiographies pour une écriture de notation de la vie* (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux), Paris, Honoré Champion.
- Bacholle-Bošković Michèle (2014), "Annie Ernaux ph-auto-biographe", *Women in French Studies* XXII, 1, 72-86.
- Barthes Roland (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil.
- (2003), *La préparation du roman I et II*, Paris, Éditions du Seuil.

<sup>7</sup> Trad. propria. "Une sorte d' 'installation', qui joue sur la fragmentation et la dérive, dans une esthétique de la répétition et du vertige très différente de celle du récit classique" (Lejeune 2013, 396).

- Charon Rita (2019), *Medicina narrativa*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Coglitore Roberta (2014), "I dispositivi fototestuali autobiografici: retoriche e verità", *Between* IV, 7, <<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1170>> (11/2019).
- (2016), "Le verità dell'io nei fototesti autobiografici", in Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Roma, Quodlibet, 49-68.
- (2018), "Soglie narrative e fotografiche in *Leggenda privata* di Michele Mari", *CoSMo* XIII, 1, 331-346, doi: 10.13135/2281-6658/3093.
- Cometa Michele (2016), "Forme e retoriche del fototesto letterario", in Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Roma, Quodlibet, 69-115.
- (2017) *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Compagnon Antoine (2009), *Écrire la vie II*, Résumé du Cours au Collège de France "Littérature française moderne et contemporaine: histoire, critique, théorie" 2009-2010, <[https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL66272\\_Compagnon.pdf](https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL66272_Compagnon.pdf)> (11/2019).
- de Man Paul (1979), "Autobiography as De-facement", *MLN* XCIV, 5, 919-930.
- Di Bello Andrea (2017), "Abitare in difesa: case, cantine, biblioteche e feticci nella narrativa di Michele Mari", *PENS*, <<https://www.centropens.eu/archivio/articoli/item/42-abitare-in-difesa-case-cantine-biblioteche-e-feticci-nella-narrativa-di-michele-mari>> (11/2019).
- Ernaux Annie (2011), *Écrire la vie*, Paris, Gallimard.
- Falco Antonella (2015), "Asterusher è la mia casa: Intervista a Michele Mari", *Nazione indiana*, <<https://www.nazioneindiana.com/2015/09/23/asterusher-e-la-mia-casa-intervista-a-michele-mari/>> (11/2019).
- Freud Sigmund (1979 [1937]), "Analisi terminabile e interminabile", in Id., *Opere 1930-1938. L'Uomo Mosè e la Religione Monoteista e altri Scritti*, vol. XI, Torino, Bollati Boringhieri, 499-535, 12 voll.
- Fusillo Massimo (2012), *Feticci. Letteratura, cinema e arti visive*, Bologna, Il Mulino.
- Lejeune Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil. Trad. it. di Franca Santini (1986), *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.
- (2005), *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions du Seuil.
- (2013), *Autogenèses. Les Brouillon de soi 2*, Paris, Éditions du Seuil.
- Manganelli Massimiliano (2016), "Michele Mari, il collezionista di se stesso", *Alfabeta2*, <<https://www.alfabeta2.it/2016/01/31/michele-mari-collezionista/>> (11/2019).
- Mari Michele (1989), *Di bestia in bestia*, Milano, Longanesi.
- (1993), *Euridice aveva un cane*, Milano, Bompiani.
- (1995), *Filologia dell'anfibio. Diario militare*, Milano, Bompiani.
- (1997), *Tu, sanguinosa infanzia*, Milano, Mondadori.
- (1999), *Rondini sul filo*, Milano, Mondadori.
- (2002), *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, Torino, Einaudi.
- (2007), *Verderame*, Torino, Einaudi.
- (2012), *Fantasmagonia*, Torino, Einaudi.
- (2014), *Roderick Duddle*, Torino, Einaudi.
- (2017), *Leggenda privata*, Torino, Einaudi.
- (2019), *La morte attende vittime*, Roma, Nero Editions.
- Mari Michele, Francesco Pernigo (2015), *Asterusher. Autobiografia per feticci*, Mantova, Corraini Edizioni.
- (2019), *Asterusher. Autobiografia per feticci*, nuova edizione accresciuta, Mantova, Corraini Edizioni.
- Mari Michele, Vitali Velasco (2008), *Milano fantasma*, Torino, EDT.
- Marchese Lorenzo (2017), "Leggenda privata, o Michele Mari come scrittore nostalgico", *La Balena Bianca*, <<https://www.labalenabianca.com/2017/05/15/legenda-privata-michele-mari-scrittore-nostalgico/>> (11/2019).
- Mazza Galanti Carlo (2011), *Michele Mari*, Firenze, Cadmo.
- , a cura di (2019), *Scuola di demoni. Conversazioni con Walter Siti e Michele Mari*, Roma, Minimum Fax.
- Mitchell W.J.T. (2017), *Pictorial Turn: Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Valeria Cammarata, Milano, Raffaello Cortina Editore.

- Orecchio Davide (2015), "Michele Mari, *Asterusher*: l'autobiografia per feticci di un puer aeternus", *Nazione indiana*, <<https://www.nazioneindiana.com/2015/09/23/michele-mari-asterusher-lautobiografia-per-feticci-di-un-puer-aeternus/>> (11/2019).
- Orlando Francesco (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- Pamuk Omar (2012), *L'innocenza degli oggetti*, Torino, Einaudi.
- Pich Federica (2017), "Fotografia e ultracorpi: *Leggenda privata* di Michele Mari", *Arabeschi X*, 165-184, <<http://www.arabeschi.it/fotografie-e-ultracorpi-leggenda-privata-di-michele-/>> (11/2019).
- Rousseau Jean-Jacques (2012 [1782-1789]), *Les confessions*, in Id., *Oeuvres complètes*, vol. I, Geneve-Paris, Éditions Slatkine-Éditions Champion, 24 voll. Trad. it di Valentina Valente (1990), *Le confessioni*, Milano, Mondadori.

