

Comparatismi 10 2025

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20253124>

L'autoritratto o del vedersi vedere. Forme e retoriche di un non-genere letterario

Viviana Triscari

Abstract • Se l'autoritratto è un genere storicamente codificato e dall'identificazione poco problematica nel campo delle arti figurative molto più complessa appare la sua eventuale collocazione nell'ambito della letteratura. Il riconoscimento a posteriori dell'autoritratto letterario come genere dotato di specificità proprie - che lo distinguano rispetto ad altre tipologie di scrittura del sé - si deve alla proposta teorica del critico francese Michel Beaujour (1980), il quale ne rintraccia la genealogia facendola risalire sino a quello medievale degli *specula*. Prendendo spunto dalle sue riflessioni il contributo intende indagare l'intreccio tra la *forma del testo*, la sua dimensione visiva e la *quête* identitaria ivi intrapresa dall'autore. L'analisi avrà per oggetto quattro testi, riuniti in coppie per via della loro vicinanza cronologica e tematica: *Notturmo* di Gabriele D'Annunzio e *L'âge d'homme* di Michel Leiris, *Autoritratto automatico* di Umberto Fiori e *Autoportrait* di Édouard Levé.

Parole chiave • Autoritratto; Autobiografia; Generi; Identità; Scrittura

Abstract • While the self-portrait is a historically codified genre in the visual arts, its status within literature proves far more elusive. The recognition of the literary self-portrait as a distinct genre - defined by its own specific features and distinguishable from other forms of self-writing - can be traced back to the theoretical framework proposed by the French critic Michel Beaujour (1980), who situates its genealogy as far back as the medieval *specula*. Building on his reflections, this paper examines the interplay between textual form, visual dimension, and the author's quest for identity. The analysis will focus on four texts, grouped according to their chronological and thematic affinities: *Notturmo* by Gabriele D'Annunzio and *L'Âge d'homme* by Michel Leiris, *Autoritratto automatico* by Umberto Fiori, and *Autoportrait* by Édouard Levé.

Keywords • Self-Portrait; Autobiography; Genres; Identity; Writing

L'autoritratto o del vedersi vedere. Forme e retoriche di un non-genere letterario.

Viviana Triscari

I. Preliminari

Esiste l'autoritratto in letteratura? È possibile individuare delle specificità formali che lo connotino come genere autonomo? E, infine, è lecito istituire un nesso tra queste e il tipo di soggettività che nei testi prende la parola e dice *io*? Se le differenze fra autobiografia, *autofiction*, *mémoire*, diario o *journal intime* che dir si voglia,¹ nonostante la loro progressiva diluizione e contaminazione, restano ancora tutto sommato evidenti, molto più arduo – ma non più dibattuto – appare l'eventuale riconoscimento del genere auto-ritrattistico. Il prefisso *autós* accomuna le due pratiche dell'autobiografia e dell'autoritratto, tuttavia la derivazione etimologica di quest'ultimo dai verbi latini *re-traho* (in italiano e spagnolo) e *pro-traho* (in francese, inglese e tedesco) può funzionare quale utile indizio ermeneutico per inquadrare il diverso rapporto che l'autoritratto instaura con l'oggetto della propria rappresentazione (il *sé*): le due forme rimandano infatti rispettivamente a un'idea di *trattenimento* e *ripetizione* della cosa ritratta e ad una concezione *mimetica*, *sostitutiva* della stessa, non riferendosi né l'una né l'altra alla nozione di *bios*.²

Tenendo conto della nascita e dell'impiego del termine nel solo campo delle arti figurative – se si eccettua l'uso metaforico talvolta fatto dagli scrittori – il proposito del contributo sarà quello di indagare anzitutto l'influenza strutturale della visività all'interno di alcune scritture del *sé* non canoniche tra Francia e Italia. Si constaterà come in queste, di là del comune riferimento a immagini, sia artistiche che non, la parola assuma sovente il ruolo di uno strumento per riflettere sull'atto di auto-rappresentarsi e sulla pratica del *vedersi vedere*, trovando l'espressione più adeguata nella creazione di una *forma-frammento* perennemente oscillante tra fuga e avvicinamento rispetto all'immagine che la genera o/e cui essa rimanda, sia questa fisicamente presente nel testo o soltanto evocata.

Per quanto concerne il corpus analizzato sono state scelte sole quattro opere, poi suddivise in due paragrafi distinti per ragioni di vicinanza cronologica e per via di alcune contiguità tematiche: il *Notturmo* dannunziano e *L'âge d'homme* di Michel Leiris, *l'Autoritratto automatico* di Umberto Fiori e *l'Autoportait* del fotografo-scrittore Édouard Levé. Si tratterà in questa sede di proporre un primo sondaggio del quale tuttavia si ritiene utile una successiva espansione, al fine di delineare i contorni di un canone auto-ritrattistico che permetta

¹ La bibliografia dedicata al genere-ventaglio dell'autobiografia è naturalmente molto vasta. Si fa qui cenno soltanto ad alcuni testi e autori ritenuti indispensabili per il dibattito teorico avviatosi dal Novecento e proseguito sino ad oggi: Gusdorf e Lejeune incarnano senz'altro le due macro-prospettive dominanti intorno agli studi sull'autobiografia, la cui opposizione si è massimamente espressa nel confronto che ebbero alla Sorbona nel 1975 durante un convegno sull'argomento.

Per quanto riguarda la vasta morfologia dei generi autobiografici si rimanda ai seguenti titoli: sulla confessione come genere letterario cfr. Zambrano 1943; sul genere memorialistico Jeannelle 2008; sull'*autofiction* Gasparini 2008. Per l'Italia si vedano le ampie ricognizioni di Guglielminetti 1979 e D'Intino 1998. Recentemente Laurent Demanze si è dedicato a quelle che definisce *finzioni enciclopediche*, in Demanze 2015.

² Su questioni etimologiche riflette Calabrese in Calabrese 2012, pp. 133-158.

di guardare diversamente a opere, non di rado tenute ai margini del campo letterario, nelle quali la materia autobiografica si organizza attraverso un principio formale di natura anzitutto spaziale³ e acronica. Pertanto, sebbene in parte ricalcando la proposta teorica e genealogica del critico francese Michel Beaujour (1980), l'obiettivo dei seguenti paragrafi sarà quello di interrogare l'intreccio tra la *forma del testo*, la sua dimensione visiva e la *quête* identitaria ivi intrapresa dall'autore: non apparirà casuale che, fatta eccezione per D'Annunzio, letterato in senso forte ma vocato alla creazione di un'arte totale, l'esercizio autoritrattistico si riveli caratteristico di personalità 'eccentriche', di talenti plurimi o ancora di autori la cui estetica non pare inquadrabile entro confini di un'unica disciplina. Uno sconfinamento manifesto nel caso dell'etnologo Michel Leiris, che fu anche scrittore d'arte vicino al movimento surrealista, come in quelli di Fiori e Levé, i cui testi dipendono strettamente dalla consuetudine intrattenuta dagli autori col *medium* fotografico e richiamano sin dai titoli la pratica tipicamente figurativa dell'autoritratto.

2. "Je ne vous raconterai pas que j'ai fait, mais je vais vous dire qui je suis"

Nel capitolo V, *Piccoli ricordi della mia prima infanzia*, Henry Brulard adulto racconta di aver assistito insieme al fratello del padre, un giovane e brillante avvocato, ad una messa in scena del *Cid* presso il teatro di Grenoble. L'io narrante annette alla descrizione dell'episodio una rappresentazione grafica dello spazio scenico, prassi assai frequente, e come tale significativa, tra le pagine del *Brulard* e frutto di una vera e propria ossessione topografica del protagonista Henry-Stendhal. Verso la fine dello stesso capitolo questi infatti spiegherà:

Ma il lettore, ammesso che se ne trovi uno per queste puerilità, vedrà facilmente che tutti i miei perché, tutte le mie spiegazioni, possono essere molto difettosi. Solo le immagini possono essere molto precise, tutte le spiegazioni mi vengono scrivendo queste cose, quarantacinque anni dopo i fatti (Stendhal 2021, ed. digitale).

Come ha notato Louis Marin, nel *Brulard* si assiste al costante "travail du souvenir, le travail de la mémoire sur elle-même" (Marin 1999, p.84), e si tratta di un lavoro attuato attraverso differenti mezzi: la parola scritta, le immagini di opere d'arte richiamate *in absentia* nel testo, infine gli schizzi realizzati dallo stesso Stendhal, dei quali il filosofo francese ha accuratamente studiato la funzione distinguendo tra *dessin-image* e *dessin-schéma* (ivi, p. 100).⁴ La vocazione visiva della memoria e dei suoi processi è esplicitata dal narratore nel capitolo XIII attraverso una metafora di matrice artistica situata in uno dei passaggi metaletterari più rilevanti dell'opera:

³ La concettualizzazione della *forma spaziale* in letteratura si deve al fondamentale testo di J. Frank, *The Idea of Spatial Form* (al 1945 risale la prima pubblicazione sul tema da parte dell'autore poi confluita in un volume ampliato e ripubblicato nel 1991). Tuttavia per le nostre riflessioni ancor più utile appare la revisione critica che ne fa W. J. T. Mitchell in un articolo del 1980 dal titolo *Spatial Form in Literature: Toward a General Theory*. Qui il teorico americano anzitutto nega l'opposizione dicotomica tra *spazialità* e *temporalità* accolta da Frank, in secondo luogo rinviene la presenza di un principio organizzatore di natura spaziale lungo tutta la storia della letteratura (dunque non soltanto nelle opere del movimento modernista, come sostenuto invece da Frank) e infine propone un ampliamento della nozione di *spatial form* in chiave intersemiotica e *visuale*, indicandola anche come un utile strumento ermeneutico per i comparatisti.

⁴ Marin esplicita in questi termini la distinzione: "Le premier iconise, sémantise la surface: par les tracés du dessin, celle-ci devient représentation, c'est une figure. La seconde sémiotise la surface:

Scrivendo la mia vita nel 1835, faccio molte scoperte, queste scoperte sono di due specie: in primo luogo, 1. Sono grandi frammenti di un affresco su un muro, che dimenticati da tempo appaiono a un tratto, e accanto a questi frammenti ben conservati vi sono come ho detto più volte dei larghi tratti dove non si vedono che i mattoni del muro. L'*éparvèrage*, l'intonaco su cui era dipinto l'affresco, è caduto e l'affresco è perduto per sempre (Stendhal 2021, ed. digitale).

E difatti Sergio Zatti a proposito del Brulard ha scritto che Stendhal inverte i termini del discorso autobiografico: “non è più l'identità che detta la memoria quanto la memoria che costruisce l'identità secondo un principio da cui la letteratura memorialistica del Novecento tirerà le estreme conseguenze” (Zatti 2024, p. 114). Riempire i vuoti della memoria, immaginare la parti mancanti dell'affresco, significherebbe per Stendhal mentire, ricadere nel romanzo e dunque nella finzione; il racconto d'infanzia stendhaliano, accogliendo la lacuna che Rousseau rifiutava, viene a configurarsi come una descrizione delle “rovine” della memoria”, una messa in scena delle “difficoltà, gli ostacoli, gli inganni della ricostruzione archeologica” (*Ibidem*).⁵ Il rifiuto programmatico del *récit de vie*, la presenza dell'elemento metaletterario e meta-memorale, l'importanza attribuita al nesso tra luoghi e ricordi attraverso cui si produce la metamorfosi del *ductus* grafico (da scrittura a disegno), infine la sovrapposizione tra ricordo e suggestione figurativa, fanno di questo testo un necessario punto di partenza per il nostro discorso incentrato sulla dinamica attiva tra visività e scritture dell'io.

La comparazione tra genere letterario e genere pittorico/grafico – spesso obliando la varietà morfologica che li connota - è stata sollecitata in più occasioni sul fronte della riflessione intorno alle arti e al paragone tra linguaggi: da Stefano Ferrari (2002) a Patrizia Magli (2016), da Victor I. Stoichita (2013) a Omar Calabrese (2010) al già citato Louis Marin, mentre nel campo degli studi letterari una prima suggestione in questa direzione era venuta dalle pagine de *Lo specchio di Dedalo* (1990) di Andrea Battistini per poi concretizzarsi nel recente volume curato da Riccardo Castellana su biografia e autobiografia (Castellana 2025).⁶ Tutti gli autori citati finiscono per distinguere i due generi ricorrendo alla dicotomia lessinghiana tra arti del tempo e arti dello spazio:⁷ se l'autobiografia è un discorso narrativo a posteriori, l'autoritratto sarebbe piuttosto un discorso descrittivo al tempo presente la cui organizzazione produce un effetto prossimo a quello simultaneo e discontinuo tipico della visione. Tramite l'adozione di un'*altra forma* l'auto-ritrattista letterario dissolve quindi la presunta pienezza dell'*identità narrativa* del personaggio (l'io, la prima persona) come della struttura autobiografica e/o romanzesca che la sorreggeva (cfr. Ricœur 2009, pp. 93-104). Tuttavia in questa progressione che Ricœur definisce “dramma della disgregazione”, l'autore non rifiuta il soggetto bensì lo accetta in forma negativa, lo riconfigura, rinviando alla nudità della domanda: “Chi?” (ivi, p. 103).

elle est maintenue comme pure surface d'inscription, comme dans le cas de l'écriture, mais la différence est que le schéma est articulé: il est la découpe d'un espace abstrait, il produit une opération constructive *par* l'espace où il s'inscrit” (Marin 1999, p. 101).

⁵ Si veda Zatti 2024, il quale si sofferma con attenzione anche sulla dimensione visiva dei processi memoriali (pp. 109-119). Sul confronto tra poetica della memoria in Rousseau e Stendhal cfr. Orlando 1966.

⁶ Nel volume al tema è dedicato un intero capitolo a firma di Tarcisio Lancioni (Castellana 2024, pp. 249-267).

⁷ Dicotomia negata e problematizzata da W. J. T. Mitchell (vedi *supra*, nota 2).

L'autoritratto dunque, genere storicamente definito e dall'identificazione poco problematica nel campo delle arti figurative, non riceve una altrettanto pacifica collocazione nell'ambito dei generi letterari. La sua codifica *a posteriori* si deve alla proposta – citata in apertura – del critico francese Michel Beaujour il quale in *Miroirs d'encre* ne traccia la genealogia risalendo sino al genere medievale degli *specula* (cfr. Beaujour 1980; Jónsson, 1995). Vale la pena notare come il mondo francofono si sia maggiormente interrogato sulla consistenza – potremmo persino dire ‘ontologica’ – dell'autoritratto letterario nonché circa le ricadute della sua organizzazione formale rispetto alla soggettività che in esso si enuncia, cercando di rinvenirne alcuni caratteri ritenuti tipici. Le riflessioni di Beaujour prendono avvio da alcune precedenti considerazioni di Philippe Lejeune relative all'opera di Montaigne e di Cardano, i cui testi sono definiti dall'autore de *Le pacte* (1975) *ex negativo*, e cioè a partire dalle differenze che intrattengono col discorso autobiografico tradizionale: l'assenza di narrazione lineare dei fatti di una vita e la preferenza per un ordinamento topico-tematico (Id. 1980, pp. 7-8). È stato Beaujour tuttavia a compiere un ulteriore passo avanti teorico ipotizzando l'esistenza di un vero e proprio *genere* all'interno del quale posizionare i casi di autobiografie ‘anomale’, un genere – come sostiene il critico francese – sostanzialmente privo, almeno fino ad una certa altezza, di un autonomo orizzonte d'attesa e ove ogni testo si presenta come un *unicum* (ivi, p. 8).⁸ Nel tracciare il suo percorso l'autore sottolinea inoltre la costruzione eminentemente retorica dei testi che annette al ‘nuovo’ genere, indicando due modelli esemplari per l'età contemporanea: *Barthes di Roland Barthes* (1975) e l'insieme dell'opera autobiografica di Michel Leiris. La proposta di Beaujour, citata ma mai veramente approfondita dagli studiosi, in Italia è stata parzialmente accolta da Battistini (Battistini 1990, pp. 179-181), il quale vede però come un limite l'esclusione del panorama letterario italiano e invita ad una ricognizione all'interno del vasto bacino delle scritture autobiografiche di vociani e crepuscolari.⁹ Anche Zatti, distinguendo tra i due modelli prevalenti del discorso autobiografico delle origini, ovvero il picaresco, esemplificato dall'*Histoire de ma vie* di Giacomo Casanova, e il saggistico, i cui modelli sono proprio il *De vita propria* di Girolamo Cardano e gli *Essais* di Michel de Montaigne, nota come con quest'ultima tipologia l'autobiografia si avvicini “maggiormente alla icalticità dell'autoritratto o del saggio in cui a prevalere è la scelta di una caratterizzazione per temi o per indole piuttosto che la fedeltà a uno sviluppo diacronico di eventi e di maturazioni spirituali o intellettuali” (Zatti 2024, p. 216 e sgg).

In Francia Béatrice Didier – che si è occupata lungamente della forma del *journal intime* – in un articolo del 1983 apparso sul numero 5 della rivista “*Corp écrits*”,¹⁰ interamente dedicato al tema dell'*autoportrait*, si è soffermata sulla distinzione tra diario e autoritratto

⁸ In apertura Beaujour lamentava il fatto che “dans le contexte littéraire, *autoportait* reste obstinément métaphorique; et bien que les autoportraits écrivains écrivent souvent qu'ils “se peignent”, cette métaphore ne se laisse pas filer indéfiniment pour engendrer une description des leur textes. Elle permet seulement de fixer – et de fausser – certains intentions, et des limites certains” (Beaujour, 1980, p. 7). All'interno del suo canone l'autore inserisce testi come gli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola, le *Antimemorie* di André Malraux, l'*Ecce homo* di Nietzsche.

⁹ Scrive Battistini che Beaujour avrebbe potuto trovare in Italia “una schiera di scrittori devoti all'esercizio dell'autoritratto”, partendo dalle “illuminazioni rapsodiche ed epifaniche dei vociani [...] per continuare con gli esami di coscienza dei letterati, i giornali di bordo, le fosforescenze vitali, le meditazioni (milanesi e non), i mestieri di vivere, i diari in pubblico” (Battistini 1990, p. 180) aggiungendo infine che un sondaggio in questa direzione è comunque arrivato da Pietro Gibellini in merito alla scrittura autobiografica di D'Annunzio: cfr. Gibellini 1984, pp. 67-77; Id. 1985, pp. 183-210; Id. 2010, pp. 5-27.

¹⁰ Il fascicolo si apre con un contributo di Michel Foucault, *L'écriture de soi*, e contiene, tra gli altri, saggi a firma di Marin, Arasse, Lejeune.

nonché sulle loro eventuali intersezioni (Didier 1983, pp. 167-182);¹¹ più recentemente Annie Pibarot – sulle cui posizioni torneremo tra poco – ha visto nell’*autoportrait* e nell’*autofiction* le due forme di espressione della soggettività predilette dalla contemporaneo, indicando tra i due modelli similitudini e differenze (Pibarot 2016, pp. 161-178).

2.1. “Io non mi assomiglio mai”. L’autoritratto letterario tra corpo e scrittura

Quando Roland Barthes spiega la funzione delle fotografie nel testo *Barthes par Roland Barthes* fa due affermazioni degne d’interesse per lo sviluppo del nostro discorso: anzitutto esprime il rifiuto à la Montaigne di una visione morfologica dell’identità – “io non mi assomiglio mai” (Barthes 1980, p. 9) – indicando nel repertorio di immagini familiari un *medium* in grado di metterlo “in rapporto con l’*es*” del suo corpo, un elenco di unità minime nel quale sia possibile intravedere “la crepa del soggetto”, ciò di cui nulla può dirsi (*Ibidem*); la seconda concerne invece il fatto che l’autore scelga di inserire immagini fotografiche soltanto della sua ‘vita improduttiva’ poiché – da quando scrive, e cioè da quando la sua vita è divenuta produttiva – afferma Barthes – “è il Testo che mi spossa (felicamente) della mia durata narrativa” (ivi, p. 10). Dunque al corpo che è *stato* nella fotografia si sostituisce così il *corpo del testo*, secondo un processo di transustanziazione dell’io in parole che avviene non attraverso il resoconto delle azioni di una vita ma tramite questa specie di tassonomia alfabetica del sé. Sul testo di Barthes si sofferma anche Anne Pibarot, la quale ritiene che *autofiction* e *autoportrait*, sebbene in maniere antitetiche, rispondano entrambi “au trouble de l’identité à l’époque postmoderne” (Pibarot 2016, p. 168): la prima, infatti, presupponendo la rinuncia al criterio di fedeltà referenziale esprime l’idea per cui se la verità è impossibile l’autobiografia non sarà altro che romanzo, finzione; il secondo, rinunciando alla linearità e al principio di consequenzialità sembra sostenere che il rapporto aporetico tra io e scrittura possa risolversi, semmai, nel procedere per salti e per frammenti oltretutto in una inesausta meditazione dell’io scrivente sullo scrivere. Difatti, come avviene nei casi in cui l’artista si rappresenti a lavoro cogliendosi nell’atto di dipingere sé stesso, anche l’autoritratto letterario si configura sovente quale riflessione dell’autore sulle possibilità e sui limiti dell’autorappresentazione, spesso promuovendo una identificazione tra corpo e scrittura, tra corpo e *corpus* (cfr. Beaujour 1980).

È nel punto cieco situato tra l’interno e l’esterno, tra parola e cosa, che si insinua la passione dell’auto-ritrattista per le immagini: immagini che, come si vedrà, possono essere materialmente presenti nel testo ma più spesso funzionano come innesco per la memoria e/o dettano l’organizzazione formale dell’opera, in assenza. Le immagini possono essere private o desunte dal serbatoio di una memoria collettiva e condivisa, realizzate dall’autore o da terzi. Ad ogni modo ciò che si vuol mettere in evidenza è quanto la dimensione del *vedere*, e meglio ancora del *vedersi vedere* – implicata di necessità nella realizzazione dell’autoritratto figurativo – sia altrettanto centrale in talune tipologie di testi letterari a vocazione autobiografica come quelli qui affrontati. E d’altronde anche Jacques Derrida aveva riassunto il suo *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines* nell’icasticità

¹¹ Riassumendo Didier individua la distinzione fondamentale tra le due forme nella relazione tra autore e lettore: se il *journal* nasce come modalità di scrittura privata, ‘informe’, l’autoritratto prevede invece una ‘messa in posa’ e di conseguenza un’organizzazione fortemente letteraria del testo. Ma ciò che interessa la studiosa è soprattutto comprendere la funzione che la formula dell’autoritratto assume all’interno delle scritture diaristiche: a suo avviso essa sopraggiungerebbe in alcuni momenti particolari, momenti in cui si compiono bilanci o periodi di crisi, legati in particolare all’“angoisse du vieillissement” e più in generale “au sentiment de la mort” e all’ “expérience du miroir” (Didier 1983, p. 168)

di una formula - “Il punto di vista sarà il mio tema” (Derrida 2003, p. 12) – capace di tenere insieme la dinamica di dispersione e centralizzazione dello sguardo sulla quale il genere sembra fondarsi.

3. *Ut pictura memoria*. La ferita e la forma in D’Annunzio e Leiris

Notturmo di Gabriele D’Annunzio e *L’âge d’homme* di Michel Leiris sono accomunati da questioni tanto strutturali quanto topiche: il motivo del corpo ferito si intreccia infatti, in entrambi i testi, all’attenzione per la forma adottata, o potremmo dire *inventata*, dai due autori. In D’Annunzio la ferita è data dalla momentanea cecità che lo affligge ma che pure gli dona una vista *altra*, più profonda e capace; in Leiris, come si vedrà, il corpo ferito ricopre invece un più ampio spettro di occorrenze, informando l’opera a diversi livelli. Ma i due testi sono inoltre avvicinabili per via del ruolo svolto al loro interno dalle immagini, presenti materialmente (nel solo D’Annunzio) o evocate in *absentia*,¹² per l’alto tasso di meta-riflessività e il frequente ripiegamento dell’io scrivente sui meccanismi stessi dello scrivere, per la centralità assunta del corpo e dalla sua osservazione, infine per l’incombere costante del sentimento della morte. Volendo poi allargare lo sguardo dai singoli testi all’insieme della produzione dei due autori emerge una sintonia ulteriore: l’ossessione, diversamente esperita, nei riguardi della propria immagine non trova una forma unitaria, un compimento univoco e singolare, bensì – riprendendo le parole usate da Pietro Gibellini per D’Annunzio – in entrambi l’io si trova “come un Narciso deluso e beffato” che “vede diffratto il mosaico del suo viso in mille tessere luminose ma slegate” (Gibellini 2010, p. 6).

Il poeta pescarese volle che il suo *Notturmo*, pubblicato per la prima volta da Treves nel 1921,¹³ fosse accompagnato dalle incisioni di Adolfo De Carolis:¹⁴ le immagini, “simboli della notte, emblemi della profondità, figure funebri”, avevano la funzione di tematizzare iconicamente l’impossibilità del *vedere* esteriore descritto nell’opera e di scandire quest’ultima nelle sue parti.¹⁵ La xilografia con due ciclopi fabbri posta a sugello della *princeps* e recante il motto *Dant vulnera formam (le ferite creano la forma)* è un’allusione al nesso

¹² Nel *Notturmo* sono numerosi anche i rimandi ad opere d’arte esistenti, descritte dall’io narrante attraverso il ricordo e l’immaginazione. Sull’argomento si veda Mirabile 2016, pp. 116-138.

¹³ La gestazione dell’opera inizia in realtà nel 1916 a seguito di un incidente aereo che lo priva della vista a un occhio e lo costringe ad una lunga convalescenza passata in una casa sita sul Canal Grande nella città di Venezia. Sulla complessa genesi del *Notturmo*, le vicende editoriali e la sua collocazione all’interno della più vasta produzione dannunziana, si veda il commento al testo di Giorgio Zanetti pubblicato in *Prose di ricerca* all’interno della collana “I Meridiani” (2005). Per le citazioni zanettiane in questa sede è stata utilizzata la versione digitale del 2013 che riproduce quella del 2005. Cfr. anche Ledda 2008, pp. XLV-LIX.

¹⁴ Sul rapporto tra D’Annunzio e De Carolis si veda il carteggio raccolto in Raimondo 2018; per la relazione genetica tra immagini e testo nel *Notturmo* si confronti anche Zanetti 2013; infine, per una riflessione più generale sulla forma-frammento *notturna*, il ruolo delle immagini e il tema della cecità si veda Patrizi 2021, pp. 193-2014.

¹⁵ Il testo è suddiviso in tre *Offerte*, ognuna corredata da una testata e da un finale realizzati da Adolfo De Carolis; oltre a queste D’Annunzio richiede all’artista una dedica alla madre morta, un frontespizio accompagnato dall’esergo latino *Et in tenebris* e altre tre xilografie, due per l’indice dei capoversi più un finale, su cui ci soffermeremo tra poco. Il libro si chiude con una ‘impresa’ commissionata dal poeta e costituita dal motto *Io ho quel che ho donato* incorniciato tra due cornucopie.

tra la nuova forma espressiva e la condizione d'impotenza del Vate enunciata sin dall'esordio:¹⁶

Ho gli occhi bendati.
Sto supino sul letto, col torso immobile, col capo
riverso, un poco più basso dei piedi.
Sollevo leggermente le ginocchia per dare inclina-
zione alla tavoletta che v'è posata.
Scrivo sopra una stretta lista di carta che contiene
una riga. Ho tra le dita un lapis scorrevole. Il pollice
e il medio della mano destra, poggiati sì gli orli della
lista, la fanno scorrere via via che la parola è scritta
(D'Annunzio 2008, p. 3).

Nella lettura di Giorgio Patrizi “è la forma della parola – la parola del cantare e del narrare – che scaturisce, nella propria originale fisionomia, dal corpo malato, infranto, ridotto a frammento” (Patrizi 2021, p. 194). Una forma che si costruisce anche in relazione con le immagini che la intercalano: e difatti, come rilevato da Giorgio Zanetti attraverso il carteggio tra il poeta e l'artista, l'interesse di D'Annunzio per le immagini che dovevano corredare l'opera era tale da indurlo a rendere partecipe anche De Carolis del suo travaglio intorno alla struttura del testo (cfr. Zanetti 2013, ed. digitale), ciò in virtù di una letteratura che volendo abdicare al precedente psicologismo “identifica nella parola il luogo in cui si costruisce la coscienza nel suo rapporto sensitivo e vitale con sé stessa e con il mondo” (ivi, p. 3048). Sin dall'*incipit* i temi della vista, della ferita, del corpo e della scrittura si legano nel *Notturmo* in un ganglio unico, in una assolutezza, poiché è dall'impossibilità del “discorrere scolpito” che viene l'idea di comporre a “la maniera delle Sibille” (D'Annunzio 2013, ed. digitale). Nell'*Annotazione*, pubblicata come chiusa dell'opera, l'autore ci tiene a spiegare come in questo “commentario delle tenebre” la scrittura sia “più o meno difforme, secondo la sofferenza del male, secondo la qualità delle visioni incalzanti” (D'Annunzio 2008, p. 319). A questo proposito sempre Patrizi scrive che quella *notturna* “è una scrittura che registra il corpo di chi scrive, del soggetto che verga le lettere su una superficie: un rispecchiamento diretto del corpo nella parola” (Patrizi 2012, p. 196).

La *I Offerta* è in gran parte il resoconto al presente di un processo compositivo in cui la scrittura è restituita alla sua dimensione aptica, in cui l'enfasi ricade interamente sul corpo e sul gesto (“Ho tra le dita un lapis scorrevole. Il pollice/ e il medio della mano destra, poggiati sugli orli della/ lista, la fanno scorrere via via che la parola è scritta”), facendo somigliare il momento creativo più alla descrizione di ciò che accade dentro l'atelier di un artista che nello studio di un letterato, omologia rafforzata ulteriormente dal richiamo alla visione dello scultore Vincenzo Gemito, dal costante rinvio al simbolismo della mano creatrice, *topos* dell'immaginazione dannunziana, e ancora dalla citazione del motto pliniano *Nulla dies sine linea*.¹⁷ Il carattere simultaneo “della vita in forma di allucinazione” prova così a dirsi attraverso il gesto della mano scrivente in uno sforzo estremo di resa del coesistente per mezzo della creazione di linguaggio nuovo: “nel mio occhio piagato si rifucina tutta la materia della mia vita, tutta la somma della conoscenza” scrive D'Annunzio (p. 17),

¹⁶ In una missiva del 17 febbraio 1916 D'Annunzio scrive a De Carolis che il motto allude “ai colpi di martello, e anche all'arte dell'incidere” (Raimondo 2018, p. 116).

¹⁷ “Odo crepitare il cartiglio fra le mie dita che tre/mano. [...] Sento su le mie ginocchia la mano pietosa./ Le sollevo leggermente per ricevere la tavoletta. [...] Fra il pollice, l'indice e il medio prendo/ il cannello. Il medio ha tuttora il solco del lavoro/ostinato. *Nulla dies sine linea*” (D'Annunzio 2008, p. 9).

più e più volte ritornando su questo necessario annullamento della temporalità diacronica legato al suo *status* di cieco e insieme veggente, un annullamento che si compie anche tramite la scelta del supporto, la scrittura su cartiglio, e il ricorso costante alla descrizione di immagini, reali e fantasmatiche, mnemoniche e artistiche, atte a dilatare la consistenza del reale (“Tutte le immagini si affocano” scrive, ad esempio, ricordando la battaglia della Mosa). Ancora nell’*Annotazione* il Poeta cerca di restituire questo processo in parole, il suo trascorrere dall’occhio alla mano:

Il nervo ottico attingeva a tutti gli strati della mia cultura e della mia vita anteriore proiettando nella mia visione interiore figure innumerevoli con una rapidità di trapassi ignota al mio più ardimentoso lirismo. Il passato diveniva presente, con un rilievo di forme e con un’acredine di particolari che ne aumentavano a dismisura l’intensità patetica. Si comprende come il pericolo della follia fosse di continuo sospeso sul mio capo bendato. (D’Annunzio 2008, p. 320).

Il nesso tra temporalità acronica e visione speculare si trova esplicitato in un passo della *Il Offerta* (p. 108): nel chiuso della propria stanza il Poeta dapprima insiste anaforicamente sul suo *vedere* incessante, involontario (“E io vedo, vedo, sempre vedo. E di giorno e di notte, sempre vedo”), finché sbendato e posto innanzi alla sua immagine di miseria (“la tristezza umana è divenuta una materia plastica”) non ha inizio l’agonia metamorfica del suo volto - insieme vecchio giovane e bambino – “come nello specchio”:

Mi vedo bambino grinzuto; mi vedo piccolo mostro
decrepito; appeso alla mammella centenaria.
Eppure mi riconosco; eppure nell’orridezza innaturale è un
baleno della somiglianza, un’impronta della discendenza, un
segno della genitura. [...]
Non posso sfuggire. Non ho ciglia, non ho palpebre.
Il cieco è condannato a vedere sempre (ivi, p. 98).

Con una auto-descrizione fisica incomincia *L’âge d’homme*¹⁸ di Michel Leiris: qui, l’enumerazione delle fattezze esteriori e della gestualità consueta rivela anche i tic interiori del soggetto narrante, in una piena convergenza tra esterno e interno. Da subito la metafora pittorica - e con essa l’eco degli *Essais* – si fa evidente: il contemplarsi accanitamente allo specchio, il posizionarsi prospetticamente per fare un quadro di sé stessi. Nella celebre prefazione apposta all’opera nel 1946, *La letteratura considerata come tauromachia*, Leiris chiarisce il carattere necessario della *forma* conferita alla sua autobiografia, una combinatoria di simboli e di miti psicologici dalla doppia funzione, insieme meccanismo rivelatorio e guida tematica (cfr. Leiris 2003, p. 14). Il suo è un tentativo di risolvere l’aporia della parola rispetto al proprio oggetto (l’*io*) segnando la possibilità di un diverso rapporto tra corpo e linguaggio:¹⁹

Eseguiro un ritratto preciso e somigliante del personaggio che io ero (come certuni dipingono con magnificenza paesaggi ingrati o utensili quotidiani), non lasciar intervenire alcuna preoccupazione d’arte se non per quanto riguardava lo stile e la composizione: ecco ciò che mi

¹⁸ La versione italiana da cui sono tratte le citazioni presenti nel contributo è stata pubblicata per i tipi SE nel 2003 a cura di Andrea Zanzotto (la traduzione zanzottiana risale in verità al 1966) e contiene anche una postfazione del poeta datata 1980. Sul lavoro di traduzione e interpretazione di Leiris da parte di Zanzotto si veda Bassi 2018, pp. 137-147.

¹⁹ Cfr. Bertetto 2021.

proponevo, come se fosse scontato che la mia bravura di pittore e l'esemplare lucidità di cui avrei dato prova avrebbe compensato la mediocrità del modello [...] (Leiris, 2003, p. 14).

Nel corso della prefazione l'autore offre diversi strumenti al lettore per decifrare la natura e lo scopo del suo progetto, insistendo in particolar modo sulla dimensione performativa di una scrittura che si vuole *atto*, coinvolta col reale al punto da implicare un pericolo quasi mortale, "equivalente a quello che per il *torero* è il corno aguzzo del toro" (ivi, p. 12). Leiris si propone - secondo i dettami tipici del discorso autobiografico - l'assoluta professione di veridicità, fare "l'opposto di un romanzo", ricollegarsi al "progetto ispirato a Baudelaire da un passo dei *Marginalia* di Edgar Poe":

mettere il proprio cuore a nudo, scrivere un libro su sé stessi portando a tal punto la preoccupazione di sincerità che sotto le frasi dell'autore 'la carta deve corrugarsi e divampare ad ogni tocco della penna di fuoco (ivi, p. 16).

Età d'uomo è costruito attraverso un montaggio di immagini *in absentia* cui è demandata l'intera architettura dell'opera. Non soltanto, infatti, sul piano macro-strutturale tutti i ricordi gravitano attorno a due polarità emblematiche del femminile, Lucrezia e Giuditta dipinte da Lucas Cranach il Vecchio (cfr. ivi, p. 38),²⁰ ma molte delle rubriche tematiche che compongono il libro nascono a partire da ricordi che sono anzitutto visioni: di riviste illustrate, di spettacoli teatrali, di pitture, infine di sogni.²¹ Alle immagini è attribuita da Leiris una doppia funzione, insieme genetica e agentiva: la loro *dispositio* risponde non al caso bensì a un desiderio programmatico di conoscenza che s'invera (o tenta d'inverarsi) tramite il rispecchiamento fra microcosmo interiore e macrocosmo esteriore, una necessità di natura enciclopedica che organizza le parti dell'io secondo personali nessi tra *images* e *loci*, richiamando l'antica sapienza allegorica dell'*ars memoriae*.²² Una passione, quella per le *images savantes*, che determina – come raccontato nel capitolo *Antichità* - l'abitudine leirisiana a "pensare per formule, analogie e immagini, tecnica mentale di cui il presente scritto non è che un'applicazione, che io lo voglia o no" (ivi, p. 50), ma che risponde anche ad una delle caratteristiche che Beaujour attribuisce al genere dell'autoritratto letterario, ovvero quello di essere "un compromis entre l'individuel et le culturel" (Beaujour 1980, p. 204)

È soprattutto la topica del corpo ferito ad agire quale innesco mnemonico, legando i due macro-temi portanti dell'opera, l'erotismo e la morte: il corpo ferito è talvolta quello di Michel, volontariamente graffiato per soddisfare un desiderio masochistico di punizione; talaltra quello delle eroine del suo personale *pantheon* femminile (Lucrezia è la donna punita per eccellenza) o viceversa degli uomini feriti dalle donne-Giuditta; ma è anche l'occhio accecato durante un gioco d'infanzia o ancora il sesso infiammato delle prime

²⁰ Sulla funzione di queste due immagini cfr. Lejeune 1975, pp. 107-111.

²¹ Lejeune dedica un'intera sezione della sua monografia su Leiris al rapporto tra sogno e autobiografia, poiché lo scrittore ed etnologo francese sarebbe stato il primo, secondo il critico, ad attribuire un ruolo alla dimensione onirica all'interno del discorso autobiografico: il sogno, infatti, consentirebbe di inserire nel testo elementi all'altro, immaginari, senza rompere il *patto* di sincerità (cfr. Lejeune 1975, pp. 91-103).

²² Su questo aspetto insiste Beaujour in Beaujour 1980, pp. 204-219; cfr. anche Huglo 2007 che interpreta l'intero testo alla luce della poetica del fotomontaggio (pp. 41-55).

erezioni.²³ “Non la finirei più – scrive Leiris – se volessi enumerare tutte le storie di ferite di cui è disseminata la mia infanzia” (ivi, p. 105) confermando una centralità tematica manifesta in realtà sin dai titoli delle varie rubriche: “Sacrifici”, “Occhi accecati”, “Fanciulla punita”, “Santa martirizzata”, “Gola tagliata”, “Sesso infiammato”, “Piede ferito, natica morsa, testa spaccata”, “Punti di sutura”, “Ombelico sanguinante”. Le *immagini-ricordo* si situano nella scrittura leirisiana secondo una volontà ordinatoria che ambisce a collocare ogni oggetto entro un *kósmos* personale. Potrei paragonare – scrive Leiris

ciò che tale galleria di ricordi rappresenta ai miei occhi a ciò che era per me [...] il rosario pendente dalla testiera del mio letto: il mondo riassunto in decine in modo da poter essere tenuto in mano (ivi, p. 38).

E tuttavia questo desiderio di riassumersi e tassonomizzarsi secondo regola, sembra fallire man a mano che la scrittura procede:

più scrivo più mi sfugge il piano che mi ero tracciato e si direbbe che più guardo in me stesso, più diviene confuso tutto quanto vedo; giacché i temi che prima credevo di distinguere si rivelano inconsistenti e arbitrari, come se la mia classificazione fosse solo una specie di falsariga astratta, oppure un semplice processo di composizione estetica (ivi, p. 111).

4. Umberto Fiori ed Édouard Levé: l'autoritratto d'autore tra ossessione e sparizione

I due testi oggetto d'analisi all'interno di questo paragrafo sono stati avvicinati, come nel precedente, per via dell'intreccio comune che presentano tra tema e struttura. La quasi completa assenza del dato temporale denuncia in entrambi i casi una *intentio* autoriale esplicitamente volta alla *cattura* dell'identità attraverso l'osservazione, la registrazione e l'archiviazione di parti del sé. L'ossessione auto-analitica di Levé e di Fiori si fonda infatti su una retorica dell'accumulazione che nell'uno e nell'altro sembra aspirare ad una volontà paradossale di oltrepassamento dell'io: tramite la riduzione entro una molteplicità anonima, nel *tutti*, da parte del poeta italiano; attraverso la sparizione del soggetto nella scrittura per lo scrittore-fotografo francese. In entrambi inoltre il medium fotografico partecipa di questa decostruzione identitaria invocando la necessità di una lettura che proceda anche al di fuori del singolo testo.

Nel 2023 è uscito *Autoritratto* automatico, del poeta, scrittore e musicista Umberto Fiori, opera la cui natura foto-testuale²⁴ appare indubbia nonostante la presenza materiale di un'unica fotografia all'interno del libro. Si tratta della riproduzione di una foto-tessera in bianco e nero posta a introduzione del *corpus* di poesie, ove viene reiterata per quattro scatti la faccia dell'autore: messa a fuoco e con lo sguardo rivolto in macchina nella prima della serie, simbolicamente mossa e sfocata, alla maniera dei *fotodinamismi* bragagliani, nelle successive tre. Nelle restanti pagine di *Autoritratto* le fotografie sono fisicamente

²³ L'erotismo è l'altro macro-tema portante del libro ed è strettamente connesso a quelli della malattia e della morte, sin dalle sue prime occorrenze: “Io non riesco a distinguere le mie prime erezioni da questo gonfiore malato e credo che inizialmente l'erezione mi abbia impaurito, perché la prendevo come un ritorno offensivo della mia malattia. [...] Le prime manifestazioni coscienti della mia vita erotica sono dunque poste sotto il segno del *nefasto*” (Leiris 2003, p. 93).

²⁴ Sulla fototestualità si vedano almeno i fondamentali Coglitore, Cometa 2016; Carrara 2020.

assenti, ciononostante esse rappresentano il baricentro attorno al quale l'opera gravita, esistendo quest'ultima a giustificazione delle prime.

A partire dall'esergo che incornicia la *Presentazione* l'autore chiarisce le intenzioni che stanno dietro al suo progetto. Fiori vi riporta la voce "Collezione" desunta dal *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, nella quale è illustrata la differenza rispetto alla forma affine della "raccolta": se questa si prefigge uno scopo e delle norme, l'altra mira piuttosto alla completezza. Le pagine, di natura forse sin troppo didascalica (come lo saranno anche quelle del successivo *Colloquio*), narrano della genesi quasi casuale di *Autoritratto*, la cui idea sorse da una conversazione avuta cinquant'anni prima col fratello fotografo intorno al saggio di Pierre Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965),²⁵ tra i cui temi comparivano anche le foto di gruppo e l'album di famiglia. "Fu allora" – scrive Fiori – "che cominciai a pensare a una raccolta di foto-tessera "automatiche" (una novità in quegli anni)", subito dopo spiegando le ragioni della propria fascinazione verso il nuovo mezzo:

Nell'autoritratto prodotto dalle macchinette mi sembrava di cogliere l'intreccio fra un elemento individuale, singolare (la mia faccia, la mia identità) e una dimensione collettiva, di massa. Un ulteriore elemento di interesse era la tendenziale neutralità del prodotto sotto il profilo estetico, la sua natura popolare, l'assenza di intenti artistici e in generale della soggettività dell'operatore (Fiori 2023, p. 8).

Allo specchio del pittore, strumento imprescindibile per ogni autoritratto figurativo, si sostituisce ora un dispositivo tecnologico, la macchina automatica, l'assolutamente impersonale ("non ha criteri, non dà consigli, non fa commenti" si legge a pagina 81). Ma la collezione che ne viene fuori risponde anche a una serie di regole programmatiche: anzitutto "*non selezionare le foto*" e accettare tutte le facce catturate dalla macchina poiché – spiega Fiori – "non si trattava di costruire un ritratto ideale, ma di scoprire anche i lati nascosti, goffi, sgraziati della mia fisionomia";²⁶ in secondo luogo le norme riguardano anche l'organizzazione delle foto all'interno degli album, oggetti che il poeta conserva presso la sua casa e che mostra solo occasionalmente ai propri ospiti:

Nel collocare i singoli pezzi non rispettavvo un ordine cronologico rigoroso (nelle immagini, di norma, non ci sono date): in ogni pagina (ciascuna di dodici foto, con qualche eccezione) trovano posto ritratti scattati a distanza di mesi, o anche di anni, ai quali occasionalmente si aggiungeva – per contrasto – qualche fototessera "professionale", in studio, realizzata prima che cominciasse la collezione e in seguito tre o quattro polaroid a mezzobusto o a figura intera, persino una radiografia toracica [...] (Fiori 2023, p. 9).

Un ordinamento dunque che si fonda di necessità sull'intervallo, sulla lacuna, sull'assenza di storia ("per costruire un'autobiografia per immagini troppi elementi mancano"). Nel leopardiano *Colloquio fra il Ritratto e un giovane Visitatore* – stralcio di uno scambio (realmente avvenuto?) tra l'autore e un giovane e curioso letterato – si ribadisce l'assenza di qualsiasi intento narrativo per questa iperbolica collezione di circa settecento autoritratti:

²⁵ Il 1972 è l'anno in cui Franco Vaccari partecipa alla Biennale di Venezia con *Esposizione in tempo reale n. 4. Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*. L'artista colloca una *Photomatic* negli spazi espositivi esortando i visitatori a farsi immortalare; il risultato saranno pareti tappezzate di volti d'ogni tipo. Sulla vicinanza tra le due operazioni si sofferma Benigni 2023.

²⁶ In *Collezione*, che affronta proprio questo tema, i versi finali recitano: "La collezione scarti non ne prevede./ Perché dalla nostra faccia – questo ti insegna ogni volta l'oracolo – difese non ce ne sono" (Ivi, p. 24).

la fototessera infatti non vuole suscitare il ricordo, stimolare la narrazione e nemmeno descrivere. Neppure la considerazione in serie – spiega il poeta – riesce a costituire un'auto-biografia per immagini e anzi proprio dalla retorica prodotta dall'accumularsi asindetico “che “toglie” i tempi e i luoghi, i nomi e le storie, e sbatte le fisionomie nude e senza difese” emerge un ““ritratto d'ignoto””, la faccia di tutti (ivi, p. 73). Un'idea che si trova espressa in versi nel componimento *Qui*:

Nelle foto normali/Uno fa sempre qualcosa: si tuffa in mare,
/alza un bicchiere, saluta dal finestrino/scende le scale, sventola una racchetta,
/si rotola nell'erba./Qui si presenta/nudo e fermo/senza cielo né terra, senza gambe./ Così si
sporge/dalla mela/il verme (ivi, p. 43).

L'oggetto della fototessera infatti non è la vita ma la *faccia*²⁷ e la *somiglianza* è il vero tema dell'operazione, non una celebrazione ma piuttosto un'indagine attraverso il cambiamento (*Verso la faccia* è d'altronde il titolo della prima e più corposa sezione poetica).²⁸ L'autore chiarisce inoltre come – per singolare paradosso – la molteplicità data dalla riproduzione potenzialmente infinita della sua faccia abbia avuto per scopo la ricerca di ciò che è statico al di là della contingenza (esemplare in questo senso la poesia *Identikit* [*“Solcata ho la fronte”*]),²⁹ la *quiddità* residua dello scolo di una reiterazione che sfiora l'insensato, “l'inafferrabile della prima persona singolare” (ivi, p. 10). E non a caso la fototessera – è sempre Fiori a sottolinearlo – è immagine di riconoscimento per eccellenza, immagine pubblica ma non estetica.

Tanto i componimenti quanto il *Colloquio* rappresentano il tentativo di rendere conto, e diremmo di giustificare, questa ossessione – e questa operazione – attraverso la scrittura: “Io, io, e ancora/ancora io. Eccomi, hai visto, qui? [...] Non ero una sezione, un collettivo,/un *soggetto di classe*; lì con me/non c'erano le *masse popolari*” leggiamo nei versi di *Soggetto*. Fondamentale poi in questa ricerca della somiglianza di sé stesso a sé stesso è anche lo spazio chiuso della cabina, poiché questo consente la riduzione al minimo dell'interferenza della storia e del mondo (“non c'è mondo, non c'è atmosfera, non ci sono eventi”, p. 83). Ma la metafora spaziale serve anche a dire della relazione che gli album intrattengono rispetto alla parola poetica, una parola – quella di Fiori – che aveva da sempre abolito l'*io* in favore del *noi*:³⁰ questa “spropositata operazione narcisistica” (ivi, p. 83) assume allora tratti compensatori, funziona come “uno sgabuzzino” dove ammucciare la “spazzatura dell'ego [...] una specie di discarica della “personalità”, dell'identità”, il deposito di “scorie tossiche” della scrittura (ivi, p. 85).

Éduard Levé si è suicidato nel 2008. È stato fotografo, artista visivo, scrittore. La rottura dei confini tra le arti si consuma in Levé non attraverso la creazione di opere esplicitamente

²⁷ Fiori spiega la sua preferenza per il termine *faccia* anziché *volto* o *viso*: “Che poi, la parola *volto* mi suona troppo sostenuta. Anche *viso*. Io la chiamo *faccia*” (ivi, p. 79).

²⁸ Le altre sezioni, che seguono il *Colloquio*, titolano *Altre poesie*, *Seconda singolare* e *Tre poesie per l'Orientina*.

²⁹ Il componimento rimanda, per mezzo del verso posto tra parentesi, al celebre autoritratto foscoliano il cui incipit recita, appunto, “Solcata ho la fronte”. Sulla tradizione dei sonetti-autoritratto nella letteratura italiana e sui casi di Alfieri, Foscolo e Manzoni si veda Aronica 2000, pp. 117-130.

³⁰ Sulla vocazione civile della poesia di Fiori cfr. Belpoliti 2017 (<https://www.doppiozero.com/umberto-fiori-la-poesia-e-una-comunita-venire>).

miste ma nella reciprocità estetica che informa i lavori fotografici e quelli letterari. In *Autoritratto*,³¹ da poco tradotto in italiano per Quodlibet ma uscito in Francia da ormai un ventennio (P.O.L., 2005), il discorso, dell'io e sull'io, è organizzato come una raccolta di micro-frammenti disobbedienti tanto a logiche di natura temporale quanto spaziale. Non più assemblaggio di rubriche tematiche à la *Leiris*, né enciclopedia né abecedario del sé à la *Barthes*, piuttosto un susseguirsi di brevi frasi che, senza alcuna soluzione di continuità, saturano lo spazio della pagina coesistendo entro un presente indicativo dilatato ove l'assenza di marche e di vuoti tipografici produce una vertigine cumulativa, un apparente disorientamento dello sguardo vedente-leggente, corrispettivo di una memoria che – epigona dell'*aleph* borgesiano – s'immagina “strutturata come una sfera stroboscopica” (p. 103).³² La predilezione per l'acronia, erede forse del baudelairiano *Mon cœur mis à nu*, è un principio riaffermato, oltre che dalla configurazione del testo, da alcune dichiarazioni disseminate al suo interno:

Non noto lo scarto temporale negli specchi – scrive – Non amo né il cinema di finzione né i romanzi. [...] le arti che dispiegano nel tempo mi piacciono meno di quelle che lo sospendono (Ivi, p. 26).

Il testo nasce da un viaggio in America durante il quale Levé di giorno scatta le foto che confluiranno nel volume *Amérique* e di notte scrive (Léo Scheer, 2006). Concrenza genetica dunque, ma nessuna giustapposizione tra immagine e scrittura sul medesimo supporto. In *Amérique* le fotografie, prive di didascalie o di altri riferimenti testuali, presenti in forma di lista soltanto alla fine dell'opera, ritraggono alcune anonime località statunitensi la cui cifra caratteristica è quella di portare i nomi di altre città note del mondo (Firenze, Berlino, Oxford, Versailles, Baghdad, etc.). Si tratta di una costruzione retorica organizzata secondo i principii, cari all'autore, dell'elencazione e dell'omonimia, strumenti attraverso i quali Levé mette in dubbio e decostruisce il funzionamento dei meccanismi identitari e della relazione tra il *nome* proprio che designa e la *cosa* designata, come già sperimentato nella serie *Portraits d'Homonymes* (1997). Un tema non occasionale quindi, che in *Autoritratto* trova nuova formulazione in riferimento – stavolta – all'identità del suo stesso autore, investendo tanto la dimensione nominale quanto quella fisiognomica: “Il mio nome e il mio cognome non significano niente per me. Se mi guardo allo specchio a lungo a un certo punto il mio viso perde di significato” (ivi, p. 25). E difatti il testo reca l'evidente paradosso di un io che è soggetto e oggetto assoluto del proprio discorso ma che mira – o fa mostra di voler mirare – alla propria sparizione, oscillando entro i poli di un gioco aporetico che si farà irrevocabile solo con la morte *reale* dell'autore (*reale*), ambigualmente anticipata nelle pagine biografiche di *Suicide* (P.O.L., 2007).

Una specie di transustanziazione dell'io in scrittura è quanto si verifica tra le pagine di *Autoritratto*. Né racconto né descrizione, esso rappresenta piuttosto – lo afferma lo stesso Levé in un'intervista – “une empreinte de mon cerveau, obsessionnel et primesautier”,³³ rendendo manifesta una volontà quasi maniacale di archiviare tutto (p. 7), di disporsi – facendosi barthesianamente scrittura – entro un ordinamento aleatorio che è poi

³¹ Le analisi qui contenute a proposito di *Autoritratto* sono l'elaborazione di precedenti riflessioni pubblicate sul blog “Antinomie” (Triscari 2025, <https://antinomie.it/index.php/2025/07/16/sogno-una-scrittura-bianca-appunti-su-edouard-leve/>).

³² A proposito si veda Gaillard 2019, pp. 67-76. Sulla frammentazione autobiografica nell'opera di Levé cfr. anche Nachtergaele 2023, pp. 39-49.

³³ Morice 2017, https://www.telerama.fr/livre/20937-ecrivain_et_photographe_edouard_levé_est_mort.php, ultimo accesso: 02 settembre 2025.

lo stesso attraverso cui la vita si dispiega (“Décrire ta vie dans l’ordre serait absurde: je me souviens de toi au hasard” scriverà a proposito del *tu* di cui in *Suicide* traccia il ritratto). Così, la polverizzazione delle strutture narrative tradizionali si compie nel testo di Levé per mezzo dalla sequela ininterrotta di periodi che tengono insieme i fatti e le visioni, ove chi dice *io* ha scelto di rinunciare all’intenzione tipicamente auto e biografica di restituire in parole la dialettica tra profondità e superficie, preferendo ricondurre ogni aspetto della vita nell’alveo della seconda polarità. L’effetto generato dall’adozione di tale prospettiva, pannotica e acronica, è quello di una disincantata, duchampiana, equivalenza tra i diversi contenuti del discorso, particolarmente evidente quando ci s’imbatta, quasi per caso, nel residuo di un’istanza autoriale che, come negli autoritratti dell’artista a lavoro, scrive del suo stesso fare. In uno dei luoghi metaletterari più significativi del testo, ad esempio, si legge:

In poesia non amo il lavoro sulla lingua, preferisco i fatti e le idee. Sono più interessato all’anonimato della lingua comune che ai tentativi dei poeti di creare una loro lingua, il resoconto fattuale, per me, è la più bella poesia non poetica che ci sia. [...] Sogno una scrittura bianca, che però non esiste (ivi, p. 51).

Dunque, tanto il desiderio di absolutezza di un soggetto che vuole e che può essere specialista *solo di sé stesso* (cfr. ivi, p. 47, 71) quanto il resoconto del fattuale microscopico trovano la più adeguata espressione formale, finanche tipografica, nella tensione sinestetica verso una “scrittura bianca” (ivi, p. 51), nell’assenza di qualsiasi architettura testuale e nella centralità di una prima persona scrivente che fa somigliare la scrittura a un dispositivo di auto-conoscenza per diffrazione:

Non scrivo storie. Non scrivo romanzi. Non scrivo racconti. Non scrivo opere teatrali. Non scrivo poesie. Non scrivo fantascienza. Scrivo frammenti. Non racconto le storie che ho letto o i film che ho visto, descrivo le impressioni, formulo giudizi (ivi, p. 86).

Rifiutare la finzione, abdicare alla cronologia, esporre i fatti in disordine assecondandone l’inconcludenza, e ancora, ricercare la pura registrazione del dato referenziale, insomma, tutto quanto concorra alla presunta negazione dell’artificio e al conseguimento di un’auspicata neutralità, “che però non esiste” (ivi, p. 51), si ribalta in Levé nel suo contrario: nell’assunzione totalizzante da parte dell’io del precetto di matrice *fin de siècle* di una vita interamente fatta ad arte.

5. L'autoritratto letterario come forma simbolica

In un saggio del 2001 Paolo Bagni – sulla scorta del pensiero di Claudio Guillén – insisteva sulla natura *dinamica* dei generi letterari, indicando nel rapporto tra permanenza e modificazione la garanzia della loro durata; nello stesso testo Bagni definisce *disagio dei generi* quanto accaduto nel campo letterario a partire dal Romanticismo e poi deflagrato nel corso Novecento: ovvero la sopravvenuta impossibilità del compiersi del genere nell’opera, la perdita di organicità di quest’ultima. Ne viene fuori un paradosso per cui un testo quanto più si allontana e si contamina - non solo con altri generi ma anche con altri *media* - tanto più “dona visibile esistenza alla norma che trasgredisce, ai generi che disgrega” (Bagni 2001, p. 89). A questo punto, alla domanda su quale sia la funzione del genere Bagni risponde facendo ancora ricorso alle riflessioni di Guillén, il quale intende la categoria al modo di un *Giano bifronte*:

a genre is an invitation to form [corsivo mio]. Now, the concept of genre looks forward and backward at the same time. Backward, toward the literary works that already exist. Forward, in the direction of the apprentice, the future writer, the informed critic (Guillén 1971, p. 109).³⁴

Leggere il genere come una *forma mobile* e in grado di funzionare *negativamente*, consente, crediamo, di cogliere anche il rapporto tra autobiografia e autoritratto letterario di cui ci siamo occupati sin qui. Se lo scarto individuato sul piano della struttura parrebbe dapprima consentire l'eventualità di una scissione tra questa e la materia trattata, l'autoritratto nega tale evenienza in quanto esso risponde a una esigenza conoscitiva diversa rispetto a quella perseguita dall'autobiografo, il suo oggetto non è la *vita* bensì l'identità stessa del soggetto scrivente colta nel suo *farsi* scrittura. In questa distanza formale ed epistemica, i cui caratteri sono stati individuati in apertura, si rivela così una delle funzioni contemporanee del genere, "strumento non per classificare o descrivere ma per significare" (Bagni 2001, p. 87). Al di là della prospettiva genealogica – essenziale nel quadro tracciato da Beaujour – l'autoritratto letterario instaura col genere dell'autobiografia un rapporto di tensione dinamica funzionale alla loro reciproca vitalità: per un verso rappresenta infatti un agente di corrosione delle norme tradizionali (in tal senso un *non-genere*) atto a rispecchiare necessità di ordine storico e culturale, per l'altro si tratta di una forma simbolica osservabile secondo una prospettiva cross-temporale, alla quale, come abbiamo cercato di mostrare, è demandata una specifica modalità di conoscenza ove la visività assume un ruolo fondamentale, sia strutturalmente sia tematicamente.

Bibliografia

- Aronica D. (1999-2000), *Appunti per uno studio comparatistico sui sonetti-autoritratto dell'Alfieri, del Foscolo e del Manzoni*, "Quaderns d'Italia", 4/5, 117-130.
- Bagni P. (2011), *Pertinenze di genere*, "leitmotiv", 1, pp. 86-101.
- Barthes R. (1980), *Barthes di Roland Barthes* [1975], Torino, Einaudi.
- Bassi S. (2018), *La traduzione di un'autobiografia della psiche: Zanzotto e Leiris*, in G. Bongiorno e L. Toppan (a cura di), *Nel "melograno di lingue". Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, Firenze, Firenze University Press.
- Battistini A. (2007), *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino.
- Beaujour M. (1980), *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil.
- Belpoliti M., *Umberto Fiori, la poesia è una comunità a venire*, 2 aprile, 2017, <https://www.doppiozero.com/umberto-fiori-la-poesia-e-una-comunita-venire>, ultimo accesso: 02 settembre 2025.
- Benigni C., *Umberto Fiori, poesia e photomatic*, "doppiozero", 23 marzo 2023, <https://www.doppiozero.com/umberto-fiori-poesia-e-photomatic>, ultimo accesso: 02 settembre 2025.
- Bertetto P., *Michel Leiris, la scrittura e il soggetto*, "Antinomie", 29/09/2021, <https://antinomie.it/index.php/2021/09/26/michel-leiris-la-scrittura-e-il-soggetto/>, ultimo accesso: 02 settembre 2025.
- Calabrese O. (2010), *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico* [2006], Firenze-Lucca, La casa Usher.

³⁴ Cfr. anche Guillén 1992, in particolare i seguenti capitoli: *I generi* (pp. 154-197), *Le forme* (pp. 199-270), *I temi* (pp. 271-333).

- Calabrese O. (2012), *La macchina della pittura. Pratiche teorie della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco* [1985], Firenze-Lucca, La casa Usher.
- Castellana R. (2025) (a cura di), *Biografia e autobiografia. Scritture di vita dall'antichità a oggi*, Roma, Carocci.
- D'Annunzio G. (2008), *Notturmo*, a cura di P. Gibellini, Milano, Garzanti.
- D'Annunzio G. (2013), *Notturmo*, a cura di A. Andreoli, G. Zanetti, Milano, Mondadori, ed. digitale.
- D'Annunzio G. (1921), *Notturmo*, Milano, Treves.
- Derrida J. (2019) *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine* [1990], Milano, Abscondita.
- Didier B. (1983), *Autoportrait et journal intime*, "Corps écrit", 5, pp. 167-182.
- Frank J. (1991), *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick-London, Rutgers University Press.
- Fiori U. (2023), *Autoritratto automatico*, Milano, Garzanti.
- Gaillard J. (2019), *In Search Of "The Aleph Of The Other". Photographic Archive and Narrative Structuring in the Biographic Prose of Édouard Levé*, "COSMO. Comparative Studies in Modernism", 14, pp. 67-76.
- Gibellini P. (1984), *D'Annunzio e la "stolta biografia"*, "Sigma", XVII, 1-2, pp. 67-71.
- Gibellini P. (1985), *Logos e Mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Olschki.
- Gibellini P. (2010), *Introduzione a D'Annunzio G., Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, Milano, Rizzoli, pp. 5-27.
- Guillén C. (1971), *Literature as a System. Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton, Princeton University Press.
- Guillén C. (1992), *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata* [1985], Bologna, Il Mulino.
- Huglo M.-P. (2007), *Le photo-montage dans L'Âge d'homme de Michel Leiris*, in Id., *Le sens du récit*, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 41-55, <https://books.openedition.org/septentrion/13846>, ultimo accesso: 02 settembre 2025.
- Jónsson E. M. (1995), *Le miroir. Naissance d'un genre littéraire*, Paris, Les Belles Lettres.
- Lancioni T. (2025), *Autobiografia e autoritratto*, in R. Castellana (a cura di), *Biografia e autobiografia. Scritture di vita dall'antichità ad oggi*, Roma, Carocci, pp. 249-269.
- Leiris M. (2003), *Età d'uomo* [1949], Milano, SE.
- Lejeune Ph. (1975), *Lire Leiris. Autobiographie et langage*, Paris, Éditions Klincksieck.
- Lejeune Ph. (1986), *Il patto autobiografico* [1975], Bologna, Il Mulino.
- Lejeune Ph. (2010), *L'autobiographie en France* [1971], Paris, Armand Colin.
- Levé É. (2008), *Suicide*, Paris, P.O.L., ed. digitale.
- Levé É. (2025), *Autoritratto* [2005], Macerata, Quodlibet.
- Magli P. (2016), *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*, Milano, Cortina.
- Marin L. (1999), *L'écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, PUF.
- Mirabile A. (2016), *Fili d'oro: Le arti figurative nel "Notturmo" di Gabriele D'Annunzio*, "Italian Issue", 131, 1, pp. 119-138, <https://www.jstor.org/stable/43932933>, ultimo accesso: 02 settembre 2025.
- Mitchell W. J. T. (1980), *Spatial Form in Literature: Toward a General Theory*, "Critical Inquiry", 6, 3, pp. 539-567.
- Morice J. (2007), *L'écrivain et photographe Edouard Levé est mort*, https://www.telerama.fr/livre/20937-ecrivain_et_photographe_edouard_leve_est_mort.php, ultimo accesso: 02 settembre 2025.

- Nachtergaele M. (2023), *Le musée fermé d'Édouard Levé, photographe et écrivain*, "Roman", 20-50, 75, pp. 39-49.
- Orlando F. (2006), *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici* [1966], Pisa, Pacini.
- Patrizi G. (2021), *Il frammento tra dissoluzione e rinascita: D'Annunzio nel Notturmo*, "Archivio D'Annunzio", 8, pp. 193-203.
- Pibarot A. (2016), *Autoportrait et autofiction*, in *Lisières de l'autofiction*, éd. par A. Genon et I. Grell, Presses Universitaires de Lyon, <https://books.openedition.org/pul/31603>, ultimo accesso: 02 settembre 2025.
- Raimondo V. (2018) (a cura di), *Gabriele D'Annunzio e Alfredo de Carolis, "L'Infinito della melodia", Carteggio 1901-1927*. Milano. Silvana Editoriale.
- Ricœur P. (2009), *L'identità narrativa* [1991], trad. it A. Baldini, "Allegoria", 60, pp. 93-104.
- Stendhal (2021), *Vita di Henry Brulard. Ricordi d'egotismo*, a cura di G. Pirotta, Milano, Adelphi, ed. digitale [1° ed. it. 1964].
- Stoichita V. I. (2013), *L'invenzione del quadro* [1993], Milano, Il Saggiatore.
- Triscari V., 'Sogno una scrittura bianca'. *Appunti su Édouard Levé*, "Antinomie", 17/06/2025, <https://antinomie.it/index.php/2025/07/16/sogno-una-scrittura-bianca-appunti-su-edouard-leve/>, ultimo accesso: 02 settembre 2025.
- Zanetti G. (2013), *Notizie sul testo e note di commento* [2005], Milano, Mondadori, ed. digitale.
- Zatti S. (2024), *Il narratore postumo. Confessione, conversione, vocazione nell'autobiografia occidentale*, Macerata, Quodlibet.