



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli studi di Padova**  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in  
Lettere

Tesi di Laurea

**Sull'impossibilità dell'*autobiographie des femmes*. I casi di Beauvoir, Djébar ed Ernaux.**

Relatrice  
Prof.ssa Marika Piva

Laureanda  
Francesca Pregnolato  
n° matricola 1199495 / LTLT

Anno Accademico 2022 / 2023



# Indice

<b>Introduzione</b> .....	5
<b>Capitolo I – L’autobiografia in Francia</b> .....	6
1. La nascita dell’autobiografia .....	6
1.2. <i>Le Pacte autobiographique</i> .....	7
1.3. La questione femminile .....	9
1.4. <i>L’autobiographie des femmes</i> .....	10
<b>Capitolo II – L’autobiographie des femmes</b> .....	15
2. Simone de Beauvoir .....	15
2.1. Il rapporto con la <i>vérité</i> in <i>Mémoires d’une jeune fille rangée</i> .....	16
2.2. Assia Djebar .....	20
2.3. Il dilemma della lingua in <i>L’amour, la fantasia</i> .....	21
2.4. Annie Ernaux .....	24
2.5. L’importanza degli altri in <i>Les années</i> .....	25
<b>Capitolo III – Una storia, tre narrazioni</b> .....	29
3.1. <i>Une mort très douce, Une femme e Le Blanc de l’Algérie</i> .....	29
3.1. I diversi volti della morte .....	31
3.2. Donne e madri nella società .....	35
<b>Conclusione</b> .....	39
<b>Bibliografia</b> .....	41
<b>Sitografia</b> .....	43



## Introduzione

Questa tesi di laurea si propone di indagare la definizione di *autobiographie des femmes* e la limitazione che questa etichetta presenta nel definire la scrittura femminile francese del secolo scorso. L'*autobiographie des femmes* raggruppa a sé tutte i testi femminili autobiografici non secondo criteri di scrittura, ma attraverso una valutazione basata sulla presunta « absence de créativité<sup>1</sup> ». Le opere sono valutate solo per il genere delle scrittrici e relegate a una categoria letteraria un gradino più in basso rispetto alla scrittura maschile. Grazie all'analisi di *Le Pacte autobiographique* (1975) di Philippe Lejeune è possibile osservare però il complesso rapporto tra le donne e la stessa scrittura autobiografica, attraverso elementi che mettono in crisi la definizione di *autobiographie des femmes*.

Lo scopo di questo elaborato è quindi indagare criticamente la definizione per mettere in luce i punti fondamentali che non solo permettono di sostenerne l'impossibilità, ma anche di poter osservare come sia diversificata e creativa la scrittura femminile del sé. Per dimostrare ciò, lo studio si basa su diversi testi di Simone de Beauvoir, Annie Ernaux e Assia Djebar: le tre autrici, diversissime tra loro e scelte appositamente proprio per questo, si pongono come parziale ma esplicita dimostrazione di quanto detto precedentemente. Le opere del corpus sono state selezionate per dimostrare la diversità di scrittura in due modalità distinte

Dopo il capitolo iniziale, in cui si ripercorre la storia dell'autobiografia e si indaga precisamente l'*autobiographie des femmes*, il lavoro procede infatti in maniera bipartita. Nel secondo capitolo vengono analizzati *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), *Les années* (2008) e *L'amour, la fantasia* (1985) per mettere in luce tre tematiche diverse e specifiche di ogni autrice. L'analisi si concentra nell'evidenziare esplicitamente le caratteristiche che distinguono le varie scritture. Nel terzo e ultimo capitolo invece, *Une mort très douce* (1964), *Une femme* (1987) e *Le Blanc de l'Algérie* (1995) permettono di indagare una tematica comune in tutte e tre le scritture: la morte.

---

<sup>1</sup> Nicolas Boileau, *Un genre à part : l'autobiographie et la gynocritique*, in Claude Le Fustec e Sophie Marret (éd.), *La fabrique du genre : (dé)constructions du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophones*, Rennes, 2008, pp. 289-304, disponibile online <http://books.openedition.org/pur/30730>, [23/04/2022].

# Capitolo I

## L'autobiografia in Francia

### 1. La nascita dell'autobiografia

Il genere autobiografico vanta una storia che si può dire incommensurabile. L'origine si fa risalire al 387 d.C., anno in cui vengono scritte le *Confessioni* dove Sant'Agostino racconta in una prospettiva religiosa la propria vita, soffermandosi sui momenti più importanti. Il testo di Sant'Agostino propone una prima idea di cosa possa intendersi per autobiografia:

Intus haec ago, in aula ingenti memoriae meae. Ibi mihi et ipse occurro, meque recolo, quid, quando et ubi egerim quoque modo, cum agerem, affectus fuerim. Ibi sunt omnia, quae sive experta a me sive credita memini.

[Là incontro anche me stesso e mi vedo rivivere nelle mie azioni, nel tempo e nel luogo e nello stato d'animo in cui le ho compiute. Là c'è tutto quello che ricordo d'aver vissuto o creduto.]<sup>2</sup>

Questo estratto ci permette di capire come questo genere fosse inizialmente un racconto delle proprie memorie, traslato poi in una definizione generale di “racconto della propria vita”, che riporti però nella narrazione anche i sentimenti legati alle vicende affrontate. Nonostante la moltitudine di opere dall'antichità fino ad oggi classificabili in tale genere, l'autobiografia è rimasta a lungo in bilico tra varie definizioni, divisa tra la documentazione storica della vita dell'autore e la soggettività tipica del testo lirico<sup>3</sup>. Secondo Enzo Neppi l'autobiografia è soggetta a diverse norme letterarie, «quella di attenersi rigorosamente e esclusivamente alla verità, [...] quella di essere soggettiva e espressiva<sup>4</sup>». I primi studi di fine Ottocento cercano di risolvere questa incertezza, ripulendo l'autobiografia dalle contaminazioni e ponendo i testi sotto una lente di ingrandimento storica, che evidenzia i testi che rispettano la “veridicità” che si ricerca<sup>5</sup>, quasi eliminando l'aspetto soggettivo delle opere. Il problema rimane senza soluzione per quasi un secolo, fino al 1975, anno in cui Philippe Lejeune all'interno di *Le Pacte autobiographique* delinea i criteri stilistici del genere autobiografico: con la propria opera definisce non solo il genere, ma permette anche di individuare tra gli scritti fino ad allora pubblicati quelli che possono essere considerati testi autobiografici e quelli invece che devono essere annoverati in altri generi.

---

<sup>2</sup> Agostino d'Ipbona (Sant'), *Le confessioni*, trad. italiana di Roberta de Monticelli, Milano, Garzanti, 2014, p. 149.

<sup>3</sup> Enzo Neppi, *L'autobiografia come spia*, in *Studi sull'autobiografia*, «Levia Gravia», XII/12, 2010, pp. 146 – 147, disponibile online <https://www.italinemo.it/fascicolo/levia-gravia-2010-n-12/>, [15/04/2023].

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 148.

## 1.2. *Le Pacte autobiographique*

Per Philippe Lejeune ogni autobiografia si basa su quattro principi che definiscono una prosa o un racconto della propria vita in cui l'identità dell'autore e del narratore-personaggio coincidono. Questi, ovvero « forme du langage, sujet traité, situation de l'auteur, position du narrateur<sup>6</sup> », non possono mai essere assenti, in quanto rappresentano le categorie principali che ogni scrittore deve rispettare e riportare nel proprio testo. Il primo punto trattato dal critico riguarda il tipo di scrittura e parte dalla distinzione tra romanzo e autobiografia, sulla base del concetto di *vérité*:

Quelle est cette « vérité » que le roman permet d'approcher mieux que l'autobiographie, sinon la vérité personnelle, individuelle, intime, de l'auteur, c'est-à-dire cela même que vise tout projet autobiographique ? Si l'on peut dire, c'est en tant qu'autobiographie que le roman est décrété plus vrai<sup>7</sup>.

Lejeune scardina non solo la concezione di inferiorità del genere, ma dà anche all'autobiografia un'identità propria basata sulla *vérité*. Infatti, all'interno di *Le Pacte autobiographique* questo rimane uno dei concetti principali attorno cui ruota tutto il discorso dell'indagine autobiografica. Lejeune rimarca spesso come la verità della storia narrata sia la base di ogni autobiografia e l'elemento che più distingue questo genere da altri, soprattutto dal romanzo. Più precisamente, arriva a dimostrarlo citando direttamente due autori, Gide e Mauriac: sottolinea come entrambi « rabaisent le genre autobiographique et glorifient le roman<sup>8</sup> » non rendendosi conto di come la verità che ritengono possibile solo attraverso il romanzo, in realtà non sia altro che « la vérité personnelle, individuelle, intime, de l'auteur<sup>9</sup> » cioè ciò su cui si sviluppa il testo autobiografico. Philippe Lejeune insiste molto su questo argomento, giungendo ad affermare come la *vérité* dell'autobiografia sia presente all'interno del romanzo attraverso la sua « forme indirecte<sup>10</sup> » e, di conseguenza, come l'autobiografia non possa essere inferiore rispetto ad un genere che utilizza lo statuto primario del genere autobiografico.

Procede poi a stabilire l'argomento del testo, ovvero la vita personale. Per Philippe Lejeune è importante sottolineare come la narrazione debba essere realistica, ma non passiva: non è indispensabile citare tutti gli avvenimenti accaduti e sta ad ogni scrittore scegliere e decidere di cosa parlare. La storia di ogni autore si intreccia quindi alla soggettività e attraverso la scelta di momenti precisi è possibile creare una narrazione che sia contemporaneamente veritiera e personale. Grazie a

---

<sup>6</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 12.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

questi due punti, Philippe Lejeune sembra risolvere in parte il problema dell'incertezza del genere riportata, tra gli altri, da Enzo Neppi.

Gli ultimi due elementi, infine, sono quelli che Lejeune ritiene i più complessi e che spiega ampiamente all'interno della propria indagine. L'identità fra autore e narratore e, successivamente, l'identità fra il narratore e il personaggio principale sono per il critico i veri cardini dell'autobiografia, ed è importante mettere in chiaro come l'identità non sia la mera persona grammaticale che narra gli avvenimenti nel testo – il cosiddetto problema del *je, tu, il*<sup>11</sup> – ma l'uguaglianza tra colui che scrive e colui che narra. Ancor di più indispensabile è il fatto che il narratore sia il centro dell'opera e il personaggio principale. Per Lejeune, se l'autore dell'autobiografia usa uno pseudonimo per pubblicare le proprie opere, questo non implica la dissoluzione dell'identità tra autore-narratore e personaggio principale; l'autore autobiografico, però, non può dare al narratore del suo libro un altro nome, come nel caso del romanzo *Claudine à l'école* in cui l'autrice – Sidonie-Gabrielle Colette – fa parlare un narratore con un nome diverso dal proprio per raccontare i fatti accaduti durante la sua vita.

La celeberrima definizione che Lejeune propone dell'autobiografia è:

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité<sup>12</sup>.

Il lavoro del critico funge da spartiacque e permette di distinguere l'autobiografia da altri tipi di scrittura, quali per esempio la biografia, le memorie o il diario intimo che non soddisfano tutti i principi fondamentali del genere autobiografico. Philippe Lejeune precisa di non aver analizzato il genere autobiografico nella sua interezza, ma di aver deciso di prendere in indagine la sola letteratura europea dal 1770 al 1970, e di aver scelto dei libri che a suo avviso rappresentavano al meglio le caratteristiche principali di questo genere. *Le Pacte autobiographique*, infatti, risente dell'influenza di Rousseau e di *Les Confessions* di quest'ultimo, modellando il discorso del genere autobiografico quasi interamente su questo testo. Lejeune stesso ammette:

La situation du « définisseur » est ainsi doublement relativisée et précisée : historiquement, cette définition ne prétend pas couvrir plus qu'une période de deux siècles (depuis 1770) et ne concerne que la littérature européenne ; cela ne veut pas dire qu'il faille nier l'existence d'une littérature personnelle avant 1770 ou en dehors de l'Europe, mais simplement que la manière que nous avons aujourd'hui de penser à l'autobiographie devient anachronique ou peu pertinente en dehors de ce champ<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 11.



La precisazione di Philippe Lejeune riguardo il suo metodo di indagine ci permette di capire non solo il *modus operandi* utilizzato durante l'analisi dei testi, ma anche le difficoltà nel descrivere universalmente questo genere letterario. Scegliere un preciso arco temporale, un luogo e dei modelli permette a Lejeune di differenziare al meglio il genere autobiografico, ma allo stesso tempo evidenzia sia l'impossibilità di definire questo tipo di scrittura nella sua interezza, sia la soggettività dell'analisi svolta. Le scelte del corpus di Lejeune, seppure ampiamente giustificate, possono apparire estemporanee soprattutto rispetto alle opinioni dell'epoca. La scrittura femminile del XX secolo presenta un'importante presenza di testi nel campo del sé: il diario intimo, l'epistola e il testo autobiografico. La critica del periodo associa sempre in maniera dispregiativa la scrittura dell'io, l'intimità della vita e la memoria alla penna delle donne, piuttosto che agli scritti maschili. *Le Pacte autobiographique* presenta una novità in quanto Philippe Lejeune nel proprio testo cita solamente opere autobiografiche maschili. Si può faticare quindi a capire il perché Philippe Lejeune, nell'impresa di scrivere un testo che spiegasse cos'è l'autobiografia, non abbia inserito all'interno del proprio lavoro neanche un'opera femminile.

### 1.3. La questione femminile

La domanda sulle scelte bibliografiche di Lejeune apre un discorso molto più vasto, riguardante il rapporto tra la critica e le opere autobiografiche femminili. Questo, che si può tradurre nel concetto di "questione femminile", è un altro degli scogli che si sono dovuti superare nel descrivere il genere autobiografico.

È interessante analizzare come il rapporto tra queste e il genere autobiografico sia molto travagliato e come tali opere contengano al loro interno elementi che non solo sono stati scartati da Lejeune, ma che spesso mettono in crisi la stessa classificazione autobiografica del testo preso in esame. Analizzando infatti diversi testi autobiografici, pubblicati prima e dopo l'uscita de *Le Pacte autobiographique*, si può vedere come la scrittura femminile influenzi molto la definizione del genere autobiografico e porti i critici a rivalutarla, ampliandola. Lo stesso Philippe Lejeune ritorna più volte sulla questione, non solo per modificare ma anche per contestare la sua stessa definizione di autobiografia: la concezione dell'intera critica letteraria è quindi oggi molto diversa rispetto a quella del 1975, quando era stato pubblicato il *Le Pacte autobiographique*.

Nel frattempo, però, le autobiografie femminili hanno subito una pesante critica che ha portato non solo la svalutazione delle singole opere, ma anche dell'intera scrittura delle donne. È bene sottolineare come per la critica esistesse all'epoca una divisione netta tra le opere

autobiografiche maschili e quelle femminili. Anche dopo la pubblicazione del testo di Philippe Lejeune e la rivalutazione del genere, non erano comunque state riprese in considerazione le opere precedentemente scartate. Jacques Guilhaumou spiega:

Une certaine stigmatisation des femmes de lettres s'est élaborée autour de la catégorie « femme auteur », « bas bleu », introduisant un marquage sexué amalgamant sous ces dénominations quasi-biologiques tous les auteurs féminins et donc jugeant et classant leurs œuvres dans une séparation tranchée entre une « littérature première » écrite par les hommes et une « littérature seconde » écrite par les femmes<sup>14</sup>.

Quando si parlava di autobiografia femminile, si usava il termine per descrivere non degli elementi tipici della scrittura delle donne, ma per riunire in modo dispregiativo tutta la produzione femminile. È quindi da una stigmatizzazione letteraria che nasce il concetto e la definizione di « autobiographie des femmes<sup>15</sup> ».

#### 1.4. *L'autobiographie des femmes*

L'esistenza di un'autobiografia femminile si rifà all'idea secondo cui « un texte d'autobiographique permettait de déprécier le travail des auteures en soulignant leur absence de créativité<sup>16</sup> ». Prima di *Le Pacte autobiographique* e della rivalutazione di questo genere, l'autobiografia era fermamente legata al concetto di assenza di creatività: questo era principalmente dovuto alla posizione di inferiorità che l'autobiografia aveva nei confronti del romanzo. Scrivere autobiografia significava riportare la propria vita in maniera passiva, senza aggiungere quegli elementi di fantasia o di creatività che solo il romanzo sembrava poter contenere e, implicitamente, si riteneva che le donne non possedessero. Basandosi su queste motivazioni della critica si possono trarre due conclusioni: la prima, che la scrittura intima sia l'unico possibile genere per le donne e la seconda, che tutta la produzione delle donne sia stata influenzata dalle opere di altre autrici e che questo abbia portato ad una omologazione degli scritti, che prova l'"assenza di creatività" osservata dalla critica letteraria.

Ma è mai esistita veramente un'*autobiographie des femmes*? Il concetto, come detto precedentemente, non ha origine dallo studio sui testi autobiografici femminili, ma dalla volontà di

---

<sup>14</sup> Jacques Guilhaumou, *Écriture-femme : Souffrance de soi et conscience singulière du temps*, in Isabelle Luciani e Valérie Piétri (éd.), *Écriture, récit, trouble(s) de soi : Perspectives historiques*, Aix-en-Provence, 2012, pp. 97-109, disponibile online <http://books.openedition.org/pup/13648>, [29/04/2023].

<sup>15</sup> Eliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie des femmes*, in Audrey Lasserre (éd.), *Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ?*, «Fabula-LhT», n. 7, 2010, disponibile online <http://www.fabula.org/lht/7/lecarme-tabone.html>, [23/04/2023].

<sup>16</sup> N. Boileau, *Un genre à part : l'autobiographie et la gynocritique*, cit.

rilegare tutta la scrittura femminile ad una categoria inferiore rispetto a quella degli scritti maschili. Dopo la pubblicazione del libro di Philippe Lejeune, la critica diviso in due l'autobiografia: da una parte quella maschile, che trovava un riscontro evidente nel testo di Lejeune e dall'altra quella femminile, che non era altrettanto valida. La specifica che la critica fa, ponendo *des femmes* accanto al genere di autobiografia, sembra inoltre sottintendere che gli scritti delle donne parlino di tematiche diverse rispetto a quelli degli uomini: l'esperienza di cui gli autori e le autrici narrano nei loro testi è però la medesima, la vita personale. La distinzione in autobiografia e *autobiographie des femmes* non ha ragione di esistere, se non quindi per una sola svalutazione dell'intero operato femminile. Per citare Nicolas Boileau:

Le genre autobiographique dans toutes ses déclinaisons (correspondance, journaux intimes, etc.) circonscrivait les femmes à l'intérieur de la sphère privée, et devenait à la fois l'instrument de la domination masculine sur la scène littéraire et le signe de l'inadaptation des femmes à tout ce qui n'appartient pas à l'intime<sup>17</sup>.

Dal punto di vista sociale, l'*autobiographie des femmes* è una specifica che la critica fa per sottolineare l'impossibilità per le donne di scrivere testi che fossero considerati al pari di quelli maschili, sia per ragioni di contenuto – si ritiene infatti che la vita delle donne non sia abbastanza importante per essere trascritta in testo – sia per ragione di mero carattere sociale. In una società fortemente legata alla figura maschile non era possibile unificare l'autobiografia, ma bisognava diversificarla: le donne non avevano la stessa importanza degli uomini in nessun ambito.

Il rapporto travagliato tra l'autobiografia e le donne, però, non riguarda solo la critica ma anche le stesse autrici. Si può in tal senso prendere in esame nuovamente ciò che dice Nicolas Boileau: il critico infatti parla di come « curieusement, les femmes et l'autobiographie ne font pas bon ménage<sup>18</sup> ». L'analisi dei testi autobiografici permette cercare gli elementi che mettono in crisi non solo il rapporto tra autobiografia e donne, ma anche la stessa definizione di *autobiographie des femmes*. Il concetto di *autobiographie des femmes* perde la propria forza se si pensa che « les autobiographies de femmes restèrent longtemps lettre morte<sup>19</sup> ». Dire che la scrittura femminile rimane a lungo *lettre morte*, senza pubblicazione, implica il fatto che le autrici non potessero essere influenzate dalle altre opere in quanto quelle opere non esistevano, se non nel privato di ognuna.

Eliane Lecarme-Tabone sottolinea ancor di più la problematicità tra donne ed autobiografia evidenziando un altro aspetto, la questione del nome: « ainsi, le rapport au nom propre se révèle souvent problématique pour elles, surtout lorsque, mariées, elles doivent, selon l'usage, adopter le

---

<sup>17</sup> N. Boileau, *Un genre à part : l'autobiographie et la gynocritique*, cit.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

nom du (ou des) conjoint(s)<sup>20</sup> ». La stessa condizione sociale femminile diventa un ostacolo per la classificazione delle loro opere perché le autrici non sono solo donne, ma anche mogli e spesso perdono il proprio cognome. La trasformazione del sé è aggravata inoltre dal sentimento di vergogna che nasce dallo scrivere riguardo la propria intimità e che le porta spesso a distruggere i testi per pudore<sup>21</sup>. È proprio a causa di questo sentimento che talvolta le autrici utilizzano nomi diversi dal proprio per parlare di sé stesse, distaccandosi completamente dal *je* narrativo di Philippe Lejeune e dalla sua stessa definizione autobiografica.

Inoltre « la place accordée aux autres [...] pouvait engendrer des formes inhabituelles<sup>22</sup> ». Relativamente al problema dell'individualità, la coralità della narrazione nell'autobiografia rimane ad oggi uno degli elementi distintivi di questo tipo di scrittura. Jacques Guilhaumou, rifacendosi a *Le récit de soi* di Judith Butler, dice « Le problème central de cet ouvrage concerne la différence entre parler de soi et rendre compte de soi<sup>23</sup> ».

Les scènes d'interpellation que nous découvrons au fur et à mesure de la lecture des récits de femmes montrent, de façon plus complexe, des personnes qui souffrent, du fait de leur prise de conscience de soi face à autrui [...] En effet, la norme sociale ne définissant pas la place d'autrui une fois pour toutes, le récit de soi tient compte de la présence de l'autre, avec sa part d'échec, ne serait-ce que par la reconnaissance de la souffrance d'autrui<sup>24</sup>.

È chiaro come questo fattore potesse apparire come un annullamento della personalità femminile e, di conseguenza, portare ad una pesante critica circa lo statuto delle opere femminili. Per anni tali opere erano state rilette nella sola definizione di scrittura del sé; poi, si era scoperto come queste non fossero nemmeno totalmente scrittura del *je*, ma molto spesso scrittura del *nous*. Il problema del parlare di sé riecheggia davvero per tutta la storia dell'autobiografia femminile: come precedentemente affermato, già la sola condizione femminile di figlie prima e mogli poi impediva alle donne la singolarità. Questo ha però – contrariamente all'idea della critica – permesso alle autobiografie femminili di sviluppare la ricerca del sé attraverso nuove forme e non comporta mai un annullamento della propria persona, bensì un'indagine diversa e un modo di porsi di fronte al mondo non come un *je* singolare ma come un *je* corale. Il rendere conto a sé stesse diventa un modo per analizzare non solo la propria situazione – di donna, nella società e nella vita privata – ma anche un momento di conoscenza personale, costruita attraverso un confronto con gli altri.

Eliane Lecarme-Tabone afferma che se esiste e si parla di un'*autobiographie des femme* allora dovrebbe esistere pure un'ipotetica *autobiographie des hommes*, in quanto « les

---

<sup>20</sup> E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie des femmes*, cit.

<sup>21</sup> N. Boileau, *Un genre à part : l'autobiographie et la gynocritique*, cit.

<sup>22</sup> E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie des femmes*, cit.

<sup>23</sup> J. Guilhaumou, *Écriture-femme*, cit.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

autobiographes masculins rendent compte, eux aussi, d'un vécu spécifique, qui ne se donne plus, d'emblée, comme universel<sup>25</sup> ». Non parlando più di situazioni universali – che accumulano uomini e donne – anche l'autobiografia maschile diventa specificamente *des hommes*, in quanto parla di tematiche legate alla sola sfera maschile. Questo, ovviamente, non accade e l'autobiografia maschile non diventa mai *des hommes*, ma rimane semplicemente autobiografia. Si sottolinea ancora una volta l'impossibilità di definire un'intera scrittura *des femmes* o di relegare tutta la scrittura femminile ad una definizione che non si basa su modalità stilistiche specifiche, ma solo su un mero concetto di genere e importanza all'interno della società. Attraverso questi elementi – che è bene ricordare sono solo alcuni degli esempi della criticità del rapporto tra donne ed autobiografia – è possibile vedere come la posizione della critica fosse molto lontana dalla realtà concreta dei testi e come l'*autobiographie des femmes* poggiasse su un terreno molto instabile. È corretto quindi parlare di *autobiographie des femmes* solo se lo si fa nel contesto delle innovazioni di scrittura – la coralità della narrazione, l'uso di un pronome personale diverso –. Sono questi elementi specifici della scrittura femminile a fornire il terreno su cui si sviluppano le analisi letterarie, supportate dalla nascita della *gynocritique*.

Con la *gynocritique* è stato possibile conoscere e analizzare testi che prima erano ai margini e che ora fungono talvolta da modello per l'autobiografia moderna. Il termine viene coniato dalla critica statunitense Elaine Showalter ed è usato per una nuova branca della critica letteraria – sviluppatasi in America il 1970 e il 1980 – che mira alla rivalutazione delle opere femminili. In Francia l'avvento della *gynocritique* avviene alla fine degli anni '80 del XX secolo e permette ai critici di rivedere le precedenti accuse all'autobiografia delle donne attraverso il loro aspetto principale, quello di essere proprio scrittura delle donne. Sorge ora un'ulteriore domanda: perché l'essere donna diventa l'elemento principale per la rivalutazione della scrittura femminile? Dopo secoli in cui l'essere donna veniva considerato – implicitamente ed esplicitamente – il motivo principale per la svalutazione dell'operato femminile in diversi ambiti, tra cui quello letterario, è molto difficile comprendere il perché la *gynocritique* utilizzi proprio questo elemento nella rivalutazione della scrittura. In realtà, la spiegazione è data dalla stessa Elaine Showalter:

The program of gynocritics is to construct a female framework for the analysis of women's literature, to develop new models based on the study of female experience, rather than to adapt male models and theories. Gynocritics begins at the point when we free ourselves from the linear absolutes of male literary history, stop trying to fit women between the lines of the male tradition, and focus instead on the newly visible world of female culture<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie des femmes*, cit.

<sup>26</sup> Elaine Showalter, *Towards a Feminist Poetics*, in K. M. Newton (éd.), *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, London, Red Globe Press London, 1997, pp. 216-220.

Essere donna diventa l'elemento principale per la *gynocritique* poiché si comprende come la svalutazione della scrittura femminile sia dovuta all'utilizzo di un metro di giudizio che si basa sui modelli maschili. Quello che la *gynocritique* fa è liberare la scrittura femminile da queste imposizioni, analizzando non solo le opere ma anche le tematiche femminili attraverso nuovi modi, che si ricollegano in maniera stretta alla situazione personale ed intima dell'essere donna in una società ostile. Le difficoltà che le donne hanno dovuto affrontare nella scrittura rendono ancora oggi molto difficile classificare le opere sotto un'unica definizione che riesca a riprendere tutte le caratteristiche contenute all'interno degli scritti. Se è vero che alcuni elementi accumulano queste scritture – la pluralità, ma anche la sofferenza personale e nei confronti del proprio tempo – ci sono moltissimi altri elementi che non rendono facile legare le autobiografie femminili le une alle altre e molto spesso è difficile inserire le opere all'interno della stessa definizione di testo autobiografico

Grazie a questi elementi è possibile però capire perché Philippe Lejeune non abbia riportato nessun testo femminile all'interno di *Le Pacte autobiographique*: di fatto, quelle opere non sono autobiografie nel senso dato dal critico. Se si pensa al genere autobiografico semplicemente rifacendosi alla definizione di Philippe Lejeune, sono pochi i testi che possono essere inseriti o che potrebbero essere d'esempio: anche quelli più canonici, come *Mémoires d'une jeune fille rangée* di Simone de Beauvoir, contengono comunque al loro interno elementi inaspettati. Attraverso l'analisi degli elementi principali della scrittura delle donne e al lavoro della *gynocritique*, si capisce inoltre perché la definizione di *autobiographie des femmes* sia legata al contesto sociale e di genere, e non alla reale interpretazione delle opere. Una delle ragioni evidenti per cui tutti questi libri erano stati accumulati tra loro, era la posizione di inferiorità che le donne avevano da sempre avuto in tutti gli ambiti. Inoltre, erano poche le donne che potevano essere scrittrici o che potevano impiegare la propria vita in qualcosa che non fosse ciò che era loro imposto. Andare contro le norme sociali le ha poste sotto una luce negativa non solo per la società ma soprattutto per la critica e ha fortemente condizionato l'opinione nei confronti delle loro opere.

In questa parte si sono indagate quindi le motivazioni che hanno portato Philippe Lejeune a non considerare nessuna opera femminile all'interno di *Le Pacte autobiographique* e le caratteristiche per cui è lecito affermare che l'*autobiographie des femmes* non esiste. Nel prossimo capitolo verranno analizzate tre autrici diversissime tra loro, per gli anni in cui vivono, i luoghi che abitano e il tipo di vita che affrontano. Di Simone de Beauvoir, Assia Djebar e Annie Ernaux sono state scelte tre opere autobiografiche: *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *L'amour, la fantasia* e *Les années*. Attraverso l'analisi di un tema specifico per ognuna delle tre autrici, sarà possibile osservare come queste autobiografie differiscono tra loro e come proprio queste tematiche rendano impossibile inserire i testi all'interno della definizione di *autobiographie des femmes*.

## Capitolo II

### *L'autobiographie des femmes*

#### 2. Simone de Beauvoir

Simone de Beauvoir nasce a Parigi « le 9 janvier 1908, dans une chambre aux meubles laqués de blanc, qui donnait sur le boulevard Raspail<sup>27</sup> ». La sua vita, dalla nascita alla vecchiaia, viene narrata dall'autrice stessa nella serie autobiografica che raccoglie i testi *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *La Force de l'âge*, *La Force des choses* e *Tout compte fait*. Attraverso questi scritti è possibile non solo leggere dell'evoluzione dell'autrice, ma anche osservare i cambiamenti sociali che coinvolgono la Francia a lei contemporanea. Di Simone de Beauvoir, infatti, non si può non citare l'importanza nel campo dei diritti femminili: con la pubblicazione nel 1949 di *Le Deuxième Sexe* l'autrice si impone come voce principale del movimento femminista scrivendo quello che, ancora oggi, viene considerato il testo cardine della questione femminile. L'autrice diviene non solo la madre del movimento femminista ma anche un importante modello per le lotte sociali: durante la Seconda guerra mondiale prende parte a vari movimenti di resistenza all'occupazione nazista. Figlia di una coppia alto-borghese, Simone de Beauvoir si avvicina alla letteratura all'età di cinque anni, quando inizia a frequentare l'Istituto Désir: la lettura – che come lei stessa ammette è una delle prime cose che i genitori le hanno insegnato – è uno dei cardini su cui si basa la propria vita. La letteratura diventa non solo il modo per raccontarsi agli altri, ma anche la possibilità di ottenere un lavoro remunerato e dei riconoscimenti personali, in una situazione sociale sfavorevole all'emancipazione femminile. Sarà in ambito universitario che conoscerà Jean-Paul Sartre, compagno di vita e convinto sostenitore delle sue idee.

Nella vita dell'autrice spicca il ruolo della religione, soprattutto in età preadolescenziale. Questo aspetto è importante poiché fa da spartiacque tra l'immagine di sé plasmata dagli insegnamenti religiosi che gli adulti le avevano trasmesso e la *vérité*, riscoperta grazie ad una presa di coscienza del sé ripulita dagli "altri". La *vérité*, così come la pensa Simone de Beauvoir, è uno dei temi più interessanti dei *Mémoires d'une jeune fille rangée*.

---

<sup>27</sup> Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958, p. 13.

## 2.1. Il rapporto con la *vérité* in *Mémoires d'une jeune fille rangée*

A poche pagine dall'inizio di *Mémoires d'une jeune fille rangée*, il testo di Simone de Beauvoir mette in crisi la definizione di autobiografia così com'è stata presentata nel capitolo precedente, giacché l'autrice dichiara fin da subito di aver creato un *personnage* di sé stessa. Ancor di più, sottolinea come questa idea l'abbia portata a identificarsi del tutto in quel personaggio, spingendola a credere che quella fosse la verità della propria vita. Inserendosi nell'immagine che di lei avevano i genitori – « pendant plusieurs années, je me fis le docile reflet de mes parents<sup>28</sup> » – racconta nel testo una realtà influenzata degli altri. Se si considera il testo per intero, questo processo avviene non solo nella prima parte ma in ognuna dei passaggi tra le sezioni di cui si compone l'opera: in ognuna, infatti, vi è una ripresa e rivisitazione di quanto detto precedentemente. Per arrivare a capire questo meccanismo di scrittura bisogna prima procedere ad una precisazione: quando si parla della *vérité* di Simone de Beauvoir non ci si rifà all'idea esposta da Philippe Lejeune nel *Pacte autobiographique*, ma ad una concezione diversa che è poi la caratteristica principale della sua narrazione autobiografica.

Come spiegato da Élisabeth Badinter:

Son exigence de vérité était sensiblement différente de ce que l'on entend par là aujourd'hui. De nos jours, l'exigence de vérité s'apparente à la quête d'une absolue transparence. Si l'on n'a pas tout dit, on n'a rien dit. Pire, on a caché, dissimulé. On a menti, et l'on est donc condamnable<sup>29</sup>.

Cos'è invece la verità per Simone de Beauvoir? « Dire la vérité, c'est braver les préjugés et la bienséance<sup>30</sup> » significa poter parlare liberamente e prendere posizioni non in linea con le idee del tempo, raccontare di come l'influenza degli altri e della società possano imprimere in noi un'immagine che non ci appartiene del tutto. L'autrice organizza i propri testi riprendendo spesso quello che aveva detto in precedenza e ragionando sul contenuto della propria scrittura: per Simone de Beauvoir la *vérité* non è quindi universale, ma un elemento temporaneo e fortemente condizionato da ciò che le esperienze e gli altri imprimono sulla vita personale di ognuno. L'autrice, infatti, modifica continuamente il sé raccontato, permettendo alla sua scrittura di delineare un'immagine ed un pensiero che alla fine appaiono quanto più fedeli a quelli reali. Il concetto è

---

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 34

<sup>29</sup> Élisabeth Badinter, *Simone de Beauvoir ou les chemins de la liberté*, in *Trois conférences : Simone de Beauvoir; Marguerite Yourcenar; Nathalie Sarraute*, Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2002, pp. 7-16, disponibile online <http://books.openedition.org/editionsbnf/1055>, [22/05/2023].

<sup>30</sup> *Ibidem*.



esplicitato nella narrazione : « Je décidai de “dire la vérité, mais brutalement, sans commentaires” : ainsi éviterais-je à la fois de travestir ma pensée<sup>31</sup> ».

Si stacca quindi dalla concezione che vede il testo autobiografico come una riscrittura e una giustificazione di ciò che era accaduto in vita, in favore di una nuova modalità di scrittura che permette di essere onesti, facendosi carico della possibilità di mentire. Il termine mentire richiede un'ulteriore precisazione: non significa qui riportare qualcosa che non è mai accaduto – questo andrebbe contro il principio fondamentale del genere autobiografico – ma permette di specificare come ciò che prima si credeva fosse la verità, in realtà non lo è affatto. Il verbo mentire assume quindi l'accezione di rivedere, modificare la propria idea in base al cambiamento del sé. Attraverso questo gioco di riprese, la scrittrice racconta a chi legge un'immagine in continua evoluzione, che cambia con il passare del tempo e che modifica la propria essenza quando entra in contatto con nuovi aspetti della realtà.

*Mémoires d'une jeune fille rangée* rappresenta uno degli esempi più espliciti di questo sistema. Il testo, che narra gli avvenimenti accaduti dalla nascita fino alla prima età adulta, quando l'autrice ha vent'anni, permette di vedere fin da subito come questa torni spesso sul concetto di verità/non verità. Una prima ragione per questo continuo ritorno può essere trovata nella composizione del libro: si parla di un periodo della vita fitto di cambiamenti personali e caratteriali. Ciò che si sperimenta e si vive quando si è piccoli, spesso cambia una volta cresciuti: le passioni, le relazioni personali e il modo di percepire il mondo subiscono una variazione naturale dovuta dalla crescita e da una maggiore consapevolezza personale. Simone de Beauvoir, quindi, esplicita un processo del tutto naturale che permette di conoscere non solo l'autrice in tutte le varie sfaccettature, ma anche la *vérité* – o quello che crede essere la verità – dei molteplici momenti della vita.

Riprendendo ora il testo parafrasato all'inizio di questa parte, l'autrice dice « les premiers temps, j'avais composé mon personnage ; il m'avait valu tant de louanges, et dont j'avais tiré de si grandes satisfactions que j'avais fini par m'identifier à lui : il devint ma seule vérité<sup>32</sup> ». Ci sono diverse influenze che la spingono a creare quel personaggio o maschera di sé: il peso della famiglia sulla sua vita e gli insegnamenti religiosi che la madre le impartisce. L'influenza degli altri porta l'autrice a definirsi in diversi modi nel corso della sua vita. Nel momento in cui cresce e comincia a conoscere in prima persona il mondo, seguendo passioni e formulando idee che spesso si discostano da quelle della famiglia, l'autrice ha la possibilità di riscoprirsi sotto una nuova luce e di indagare su quella immagine che precedentemente aveva pensato fosse una manifestazione reale del proprio sé.

---

<sup>31</sup> S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, cit., p. 198.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 34.

Alcuni estratti permettono di esplicitare i motivi per cui l'autrice crea, in diversi momenti della sua vita, un'immagine che anni dopo capisce essere una maschera:

Les adultes me garantissaient le monde et je ne tentai que rarement de le pénétrer sans leur secours. Je préférais les suivre dans les univers imaginaires qu'ils avaient créés pour moi. [...] On ne me donnait que des livres enfantins, choisis avec circonspection ; ils admettaient les mêmes vérités et les mêmes valeurs que mes parents et mes institutrices<sup>33</sup>.

E ancora:

Il m'était bien difficile de penser par moi-même, car le système qu'on m'enseignait était à la fois monolithique et incohérent. [...] Une doctrine unique et rigoureuse aurait fourni à ma jeune logique des prises solides. [...] Je n'avais d'autre ressource que de me réfugier, tête baissée, dans l'autorité. Je m'y soumettais aveuglément<sup>34</sup>.

La sicurezza creata degli insegnamenti ricevuti – dai genitori e dal mondo religioso – impedisce alla giovane autrice di contestare quell'immagine che crede essere la propria.

Continuando nella lettura, l'autrice ci permette di capire come questi i suoi atteggiamenti fossero percepiti da chi le stava intorno. « Je ne gênais plus les adultes par ma turbulence ; d'autre part mes goûts s'accordaient avec la vie que je menais, si bien qu'on me contrariait peu<sup>35</sup> », facendoci capire come i suoi gusti, seppure discostandosi da quelli degli altri non fossero ancora giudicati negativamente, in quanto in linea con la vita che l'autrice conduceva e che, implicitamente, era ancora in linea con gli insegnamenti e le aspettative degli adulti. Con l'avanzare della lettura però, ci si accorge di come Simone de Beauvoir non risparmi di riportare le critiche o lo scontento che i suoi cambiamenti causano alle persone vicine a lei. Nel momento in cui l'autrice comincia ad interrogarsi sul proprio passato, le scelte e le passioni che crede essere sue – e, di conseguenza, inizia a delineare la propria reale persona – si nota lo stacco tra Simone de Beauvoir e ciò che si trova intorno a lei. L'autrice lo riporta in un passaggio del testo, in cui dice:

Ainsi, mes rapports avec ma famille étaient-ils devenus beaucoup moins faciles qu'autrefois. Ma sœur ne m'idolâtrait plus sans réserve, mon père me trouvait laide et m'en faisait grief, ma mère se méfiait de l'obscur changement qu'elle devinait en moi. S'ils avaient lu dans ma tête, mes parents m'auraient condamnée ; au lieu de me protéger comme naguère, leur regard me mettait en danger<sup>36</sup>.

Le parole dell'autrice ci permettono di capire che non è più quell'« imaginaire blanche et rayonnante comme l'hostie dans l'osten<sup>37</sup> » della madre e che l'autrice ha fatto sua, la giovane

---

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 53

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 136.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 33.

comincia a diventare altro ed è ben chiaro come questo non sia ben accettato. La narrazione permette al lettore di conoscere una donna in evoluzione che cresce e cambia opinione; le scelte che l'autrice compie sono giudicabili anche dal lettore, che non si trova quindi davanti ad una narrazione passiva di eventi ormai avvenuti, ma all'interno di un testo che cambia insieme alla sua autrice. È bene specificare che, se è vero che Simone de Beauvoir ripensa e riscrive la propria immagine, non elimina mai ciò che è stata in precedenza: questo è il motivo per cui si definisce spesso durante la narrazione personaggio o maschera. Se durante la narrazione questo cambiamento è esplicitato al lettore già a poche pagine dall'inizio, per l'autrice la presa di coscienza personale avviene molto più tardi:

« Je ne crois plus en Dieu », me dis-je, sans grand étonnement. [...] C'est pourquoi j'éprouvai si peu de surprise quand je constatai son absence dans mon cœur et au ciel. Je ne le niai pas afin de me débarrasser d'un gêneur : au contraire, je m'aperçus qu'il n'intervenait plus dans ma vie et j'en conclus qu'il avait cessé d'exister pour moi<sup>38</sup>.

Di fatto, la rottura con la religione è uno dei momenti più importanti per il cambiamento personale e segna definitivamente la fine dell'influenza soprattutto della madre sulle idee e scelte dell'autrice. In *Mémoires d'une jeune fille rangée*, quindi, il carattere autobiografico è fortemente legato al concetto di *vérité* nella maniera in cui questa viene usata non universalmente, ma temporalmente, per parlare di tutte quelle versioni del sé, che seppure diverse e apparentemente scostanti, in realtà servono per creare la personalità dell'autrice. Questo meccanismo permette di conoscere Simone de Beauvoir in tutte le sue sfaccettature, di capire le motivazioni che l'hanno portata a parlare di determinati argomenti o di interessarsi a specifiche situazioni e restituiscono al lettore un'immagine dell'autrice che cambiando e modificandosi, appare alla fine più reale di un'immagine statica.

---

<sup>38</sup> S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, cit., p. 141.

## 2.2. Assia Djébar

Dalla bibliografia di Assia Djébar<sup>39</sup> emerge un'immagine di una donna fortemente impegnata nella protezione e rivalutazione della cultura araba. Nasce con il nome di Fatima-Zohra Imalayène il 30 giugno 1936, in una città costiera dell'Algeria. Così come Simone de Beauvoir, anche Assia Djébar sarà per tutto il corso della vita socialmente impegnata nella lotta all'emancipazione femminile e la condizione delle donne – soprattutto quelle del suo paese – verrà presentata spesso in diversi suoi testi. Entra a far parte del mondo letterario nel 1957 con il romanzo *La soif*: la protagonista, una ragazza franco-algerina, cerca di sedurre il marito di un'amica per far ingelosire il proprio compagno. Il testo diventa per l'autrice un modo per liberarsi dall'oppressione imposta alle donne del suo paese e per sperimentare, nei limiti del libro, la libertà personale. Sarà proprio a causa del contenuto di questo romanzo che deciderà di scrivere sotto pseudonimo, trasformandosi in Assia Djébar. Nel testo del debutto troviamo già alcune delle tematiche care all'autrice che verranno riprese nei testi successivi. La prima è, come già detto, la condizione della donna: i romanzi di Assia Djébar sono utili per conoscere le dinamiche di un paese come l'Algeria, perché permettono di denunciare la condizione femminile e il ruolo che la società algerina imponeva alle donne.

Il secondo elemento è la rottura che l'autrice sente per tutta la vita tra il suo essere araba e il suo essere francofona. Il testo più celebre sull'argomento è senza dubbio *L'amour, la fantasia*. In questo, Assia Djébar sceglie di far parlare non solo sé stessa ma anche le donne algerine del 1830; loro, testimoni dello sbarco della flotta francese ad Algeri, servono come pretesto per raccontare la guerra ma soprattutto il complicato rapporto tra algerini e francesi e la tematica dell'amore. Le problematiche che l'autrice evidenzia sono esplicitate durante la lettura dal rapporto difficile tra la lingua francese e lingua araba: attraverso la questione linguistica, Assia Djébar parla di una situazione travagliata che crea molteplici difficoltà.

Il dilemma della lingua caratterizza tutta la scrittura di *L'amour, la fantasia* e rappresenta il fulcro su cui si snoda la narrazione di Assia Djébar.

---

<sup>39</sup> Le informazioni riportate sull'autrice in questa prima parte sono tratte da articoli biografici che la riguardano. Nello specifico sono stati consultati: Samir Hachani, *Assia Djébar, écrivaine et historienne (1936-2015)*, in Florence Piron (éd.), *Femmes savantes, femmes de science : Tome 1*, Québec, Éditions science et bien commun, 2014, pp. 128-136 e The Editors of Encyclopaedia Britannica, *Assia Djébar*, in *Encyclopedia Britannica*, Chicago, 2023, disponibile online <https://www.britannica.com/biography/Assia-Djebar>, [29/05/2023].

### 2.3. Il dilemma della lingua in *L'amour, la fantasia*

La rottura interiore che Assia Djébar sente nei confronti della lingua è, in realtà, figlia di una situazione più generale<sup>40</sup>. Dopo l'occupazione di Algeri nel 1830, il numero di cittadini di nazionalità francese sul suolo algerino comincia a crescere a dismisura: nel 1899 viene votata una legge<sup>41</sup> sulla naturalizzazione. Le nuove generazioni vivono in una situazione totalmente diversa da quella dei genitori, abitando in una terra che ospita due culture profondamente diverse, saranno loro a soffrire maggiormente la divisione interiore del sé. In un primo momento, la cultura francese-europea e quella araba sembrano poter coesistere insieme: questa situazione non dura però a lungo e sia la Francia che la stessa Algeria tentano di stabilire l'egemonia della propria cultura sul territorio algerino. La prima più volte cerca una colonizzazione ufficiale, cercando di imporre la lingua e cultura francese ed europea, la seconda attua la *ta'rib*, la campagna di arabizzazione con lo scopo di eliminare la lingua dell'invasore e conseguentemente gli insegnamenti degli "stranieri", in favore di una scolarizzazione basata sugli insegnamenti della cultura islamica. Nessuna delle due riesce però ad ottenere mai un pieno controllo. Inoltre, come spiega Roseline Baffet, a causa della lotta tra cultura europea e araba, la letteratura contemporanea ad Assia Djébar assume un carattere fortemente problematico. La critica dice « Dans une période de renouveau islamiste et de repli sur les "valeurs-spirituelles-refuges", l'accusation de "faire concurrence à la parole de Dieu" ne peut être prise à la légère<sup>42</sup> ».

Questi fatti ci permettono di gettare le basi per capire al meglio la difficoltà che l'autrice prova e manifesta in *L'amour, la fantasia*. In una società profondamente spaccata e divisa, non stupisce affatto leggere di come queste siano anche le problematiche espresse relativamente a sé dalla stessa Assia Djébar: all'interno del libro è possibile vedere come fin da bambina, la cultura e la situazione che la circonda la metta in crisi. Ancor di più, l'autrice ha la capacità di far sperimentare al lettore la frattura che lei stessa prova, utilizzando espressioni sia francese che araba che spesso rende difficile la comprensione del testo a causa della mancanza di una traduzione adeguata (soprattutto rispetto ai termini in lingua araba).

---

<sup>40</sup> Tutte le informazioni sulla situazione storica dell'Algeria sono state compilate grazie all'articolo di Roseline Baffet, *Le Silence dans l'œuvre d'Assia Djébar*, in Michèle Finck e Yves-Michel Ergal (éd.), *Écriture et silence au XXe siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, pp. 59-70, disponibile online <http://books.openedition.org/pus/2361>, [30/05/2023] e all'articolo di Benedetto Manacorda e André Nouschi, *Gli Europei in Algeria, Dal 1830 al 1954*, in «Studi Storici», Vol. 5 n. 4, 1964, pp. 675-690, disponibile online <http://www.jstor.org/stable/20563406>, [01/06/2023].

<sup>41</sup> Benedetto Manacorda e André Nouschi, *Gli Europei in Algeria*, cit.

<sup>42</sup> R. Baffet, *Le Silence dans l'œuvre d'Assia Djébar*, cit.

L'autrice esplicita subito nel primo capitolo non solo le motivazioni che l'hanno spinta ad avvicinarsi alla lingua francese, ma anche la rottura precedentemente citata che sarà poi la tematica centrale di tutto il libro. Dice infatti di sé di essere una « fillette arabe allant pour la première fois à l'école<sup>43</sup> » quando si immette nel cammino della lingua francese. Questo fatto è espresso sia fisicamente, attraverso l'azione dell'autrice che cammina insieme al padre nel villaggio natale, sia attraverso il movimento degli occhi dei vicini, i quali sembrano compiangere con dieci o quindici anni di anticipo<sup>44</sup>. L'autrice non specifica mai cosa i vicini arabi compiangano e il lettore rimane in bilico tra il generico lamento nel vedere una bambina imparare la lingua del nemico o il lamento per ciò che avverrà in futuro, ovvero l'inserirsi all'interno della tematica amorosa proprio a causa della lingua francese.

Il padre, che è « instituteur à l'école française<sup>45</sup> » è un'altra importante figura all'interno del dilemma arabo-francese sperimentato dall'autrice. Citando ancora Roseline Baffet:

Assia Djébar n'a cessé de dire « l'exil intérieur » qu'elle ressent entre sa langue maternelle, l'arabe, et « la langue de l'Autre ». Son père, instituteur de l'école française, était convaincu lui aussi de la nécessité pour sa fille de faire des études françaises. D'où le sentiment d'Assia Djébar que le français serait comme une « langue paternelle<sup>46</sup> ».

Il connubio tra il francese e la figura del padre è interessante da analizzare perché, nonostante sia proprio quest'ultimo a spingere la figlia ad apprendere la lingua straniera, sarà poi lui stesso ad impedire che questa la usi per rispondere ad una lettera d'amore ricevuta da un uomo di una città vicina. La figura del padre rappresenta per noi la manifestazione del connubio travagliato tra cultura europea ed araba: l'uomo vede nella lingua francese al contempo una possibilità ed un pericolo. Per Assia Djébar diciassettenne, invece, il francese diventa un modo per sfidare l'autorità paterna e per scoprire una realtà diversa da quella che conosce. Il rifiuto del padre e il suo punire la figlia rinchiudendola in casa sono le prime motivazioni che la spingono a guardare al francese come un'alternativa esistenziale. Lo dice la stessa autrice:

Les mots conventionnels et en langue française de l'étudiant en vacances se sont gonflés d'un désir imprévu, hyperbolique, simplement parce que le père a voulu les détruire. Les mois, les années suivantes, je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour ; l'intrigue s'est épanouie du fait même de la censure paternelle<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> Assia Djébar, *L'amour, La fantasia : roman*, Paris/Alger, J.-C. Lattès/ENAL, 1985, p. 17.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> R. Baffet, *Le Silence dans l'œuvre d'Assia Djébar*, cit.

<sup>47</sup> A. Djébar, *L'amour, la fantasia*, cit., p. 18.

Il testo ci restituisce spesso l'impressione di un interessamento alla lingua francese dovuto più ad un rifiuto delle regole imposte, dai genitori o dallo stesso governo. Se viene insegnato il francese a scuola, perché vietarlo nel momento in cui si entra nella sfera personale? Tutte queste situazioni contraddittorie non solo aumentano l'interesse nei confronti della cultura europea, ma spingono anche coloro che vivono questi anni a ricercare un significato o un'importanza nella lingua degli altri che, di fatto, non esiste. Il francese è una lingua, così come lo è l'arabo: la libertà che sembra essere possibile grazie al suo utilizzo è solo apparente e momentanea. La stessa autrice, sempre nel primo capitolo, spiega come le parole francesi assumano una connotazione diversa solo perché sono parole vietate, soprattutto nel contesto in cui lei le sperimenta: le prime esperienze e gli scambi epistolari amorosi avvengono nella lingua degli altri. Le azioni del padre spingono quindi l'autrice non solo ad utilizzare maggiormente la lingua francese ma soprattutto la allontanano dalla lingua materna. Dichiara infatti di come « *cette langue que m'a donnée le père me devient entre-metteuse et mon initiation, dès lors, se place sous un signe double, contradictoire...*<sup>48</sup> ».

Assia Djébar parlando della lingua araba lo fa in maniera completamente diversa: se il francese è la lingua dell'amore e delle nuove esperienze, l'arabo invece quasi fino alla metà del libro non viene mai utilizzato. L'arabo non rappresenta un modo – come il francese – per esplorare una nuova libertà, ma serve per spiegare il contesto in cui ci si trova, la cornice. La lingua materna viene descritta quasi sempre in maniera dolorosa, come « *les eaux sombres du corridor*<sup>49</sup> » o un « *espace éperdu de cris sans voix*<sup>50</sup> », evidenziando l'incertezza che gravita attorno ad essa ma anche gettando le basi per un sentimento di buio e perdita. Raggiunta un'età più matura e dopo aver sperimentato la libertà collegata alla lingua francese, Assia Djébar presenta la lingua materna sotto una luce completamente nuova:

En fait, je recherche, comme un lait dont on m'aurait autrefois écartée, la pléthore amoureuse de la langue de ma mère. Contre la ségrégation de mon héritage, le mot plein de l'amour-au-présent me devient une parade-hirondelle. [...] L'amour, si je parvenais à l'écrire, s'approcherait d'un point nodal : là gît le risque d'exhumer des cris, ceux d'hier comme ceux du siècle dernier<sup>51</sup>.

Il tema dell'amore rientra nuovamente nella narrazione, mescolandosi con la ricerca della lingua madre. L'amore si divide in due: da un lato è possibile solo grazie al francese, perché il pudore della lingua araba non permette di parlarne apertamente; dall'altro entra in gioco una nuova sfera amorosa, che non è fatta più solo di lettere trasmesse in segreto ad amanti stranieri, ma diviene una ricerca personale di un qualcosa più grande e che si sente di aver perso. Durante la lettura, si ha

---

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 78.

la possibilità di vedere come la situazione iniziale venga stravolta. Attraverso la ricostruzione delle parole delle antenate e grazie al cambiamento personale dell'autrice, l'arabo non è più oscuro come appare nel primo capitolo e, allo stesso modo, il francese non rappresenta più l'unica via per la libertà. Quando si arriva alla fine del testo, al quinto movimento intitolato *La tunique de Nessus*, la situazione si presenta quasi speculare rispetto al primo capitolo. Assia Djébar evidenzia come il francese diventi lingua oscura, legata alla collera e ai mutismi improvvisi<sup>52</sup> dell'autrice e l'arabo invece sia lingua dell'amore, che i poeti utilizzano per descrivere le proprie amate, ricorrendo a frasi ed espressioni che risultano vuote quando vengono tradotte in altre lingue.

In *L'amour, la fantasia* la convivenza tra arabo e francese permette di conoscere Assia Djébar mettendo in scena la frattura linguistica e culturale di un paese e riflettendolo nell'autobiografia di una donna altrettanto fratturata. Come detto precedentemente, questo sentimento non trova una soluzione: l'immagine che si delinea dell'autrice è duplice; questa ci presenta una descrizione che spesso è contraddittoria, che si giustifica momentaneamente, che sembra non trovare una soluzione finale alla ricerca della verità del proprio sé. In effetti, la lotta tra francese e arabo non ha fine: l'autrice non dice mai esplicitamente di aver scelto una lingua o cultura rispetto all'altra. Il testo ci permette di conoscere profondamente non tanto ogni aspetto della vita vissuta dall'autrice, ma il un elemento caratteristico della sua personalità. Così come precedentemente Simone de Beauvoir non aveva mai negato le maschere passate, pur commentandole e modificandole dopo aver preso conoscenza di sé stessa, allo stesso modo qui Assia Djébar descrive il proprio sé nella maniera più vera possibile, mettendo in scena la frattura che prova e sperimenta fin da giovanissima.

#### 2.4. Annie Ernaux

Annie Ernaux è una delle scrittrici francesi più note nel panorama contemporaneo, autrice di libri fortemente impegnati nella lotta sociale e dei diritti delle donne. Nasce a Lillebonne il 1° settembre 1940, nel contesto della Seconda guerra mondiale, ma trascorre quasi tutta la sua vita in Normandia. Si avvicina alla letteratura diventando prima insegnante di lettere all'Università di Rouen e Bordeaux e poi autrice. Il suo testo più famoso è probabilmente *Les années*.

L'autrice rappresenta per il genere autobiografico un'incognita. Seppure scriva diverse opere considerate come autobiografiche, l'autrice non si chiude mai all'interno di un genere preciso, ribadendo anzi più volte di rifiutare le etichette. Il suo rifiuto nel definirsi in modo rigido è uno

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 231.



degli aspetti caratteristici della sua scrittura, che rendono i suoi testi dei nuovi modi di fare – e considerare – l'autobiografia, e che permettono nuovamente di poter sottolineare non solo la criticità della definizione di *autobiographie des femmes* ma anche l'importanza che queste autrici hanno nella rivalutazione e nell'ampliamento della definizione del genere autobiografico. Le innovazioni in campo letterario sono alla base del Premio Nobel per la letteratura assegnato ad Ernaux nel 2022.

Come Assia Djebar, Annie Ernaux pubblica le proprie opere con un nome diverso da quello che le era stato dato alla nascita. A differenza dell'altra autrice che sceglie un nome di penna, Annie Duchesne assume il cognome che le conosciamo dopo il matrimonio con il marito Philippe e decide di mantenere il nome anche dopo la fine del matrimonio. La scelta di mantenere qualcosa che non era interamente suo, rendendolo parte integrante di sé, può essere associata ad uno degli aspetti principali che verranno analizzati in riferimento al testo autobiografico *Les années*: l'importanza della storia degli altri nell'evoluzione e nel racconto del sé.

## 2.5. L'importanza degli altri in *Les années*

« Je ne pratique pas l'écriture de soi<sup>53</sup> » ; in numerosissime interviste, Annie Ernaux dichiara esplicitamente di non praticare la scrittura del sé o meglio, di non scrivere dei testi pienamente autobiografici. La scelta di analizzare un suo testo, che può sembrare contraddittoria in questa sede, ci permette di evidenziare nuovamente l'impossibilità della definizione di *autobiographie des femmes*: si può veramente dire che Annie Ernaux non scrive autobiografia? O meglio, qual è il carattere autobiografico dei suoi testi e in particolare di *Les années*?

Bisogna sottolineare da subito che Annie Ernaux pubblica il testo molti anni dopo il *Le Pacte autobiographique* e la svalutazione e limitazione del genere autobiografico<sup>54</sup> – che le due autrici precedenti sperimentano – non è più così incidente come allora. Annie Ernaux, vive comunque l'eredità dell'incertezza del genere: questo la porta ad indagare non solo la natura dell'autobiografia, ma anche della propria scrittura. All'interno di *Une Femme*, giunge infatti a dire della propria opera « Ceci n'est pas une autobiographie, ni un roman naturellement, peut-être

---

<sup>53</sup> Aurélie Adler, *Annie Ernaux : émiettement et consolidation du sujet auctoria*, in *Éclats des vies muettes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 177-192, disponibile online <https://books.openedition.org/psn/2174>, [03/06/2023].

<sup>54</sup> Quando viene pubblicato *Les années* nel 2008, la definizione di autobiografia è già stata rivista ed ampliata, anche dallo stesso Philippe Lejeune. Include molte più alternative e specificità di scrittura rispetto ai testi che originariamente potevano essere inseriti nella definizione.

quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire<sup>55</sup> ». Il suo non considerarsi autobiografia può essere legato ad un'idea che vede nei testi autobiografici una scrittura passiva della propria vita. *Les années* infatti si presenta, fin dalle primissime righe, un testo molto particolare. Graficamente si come una poesia formata da strofe brevi che si susseguono o ad un album di fotografie, che contiene delle istantanee di vari momenti storici. Il testo di Annie Ernaux è, infatti, fortemente legato all'immagine: si apre con la frase « Toutes les images disparaîtront<sup>56</sup> » e prosegue con la descrizione dettagliata di due fotografie di bambini, per collegarsi alla descrizione di « La photo en noir et blanc d'une petite fille en maillot de bain foncé, sur une plage de galets<sup>57</sup> », che rappresenta il primo momento propriamente autobiografico nella narrazione.

Oltre agli espliciti richiami alla fotografia, il testo è legato fortemente alla storia e al contesto sociale e politico, e l'autrice riporta non solo le vicende personali ma soprattutto la realtà che la circonda. Il testo esaspera questo aspetto al limite, quasi concentrandosi più su quello che accade fuori dalla vita dell'autrice – la Seconda guerra mondiale, i cambiamenti sociali ed economici – che sul proprio sé. Ancora, l'importanza data agli altri è fondamentale per la narrazione e l'autrice non si risparmia nel dedicare pagine a sconosciuti che incontra mentre viaggia o a persone che fanno parte della sua vita, narrando attraverso questi una storia che non sempre le appartiene appieno (soprattutto la narrazione degli eventi legati alla Seconda guerra mondiale).

Tuttavia, quando si legge *Les années* ci si accorge che Annie Ernaux in realtà rimane fedele al genere autobiografico, ma lo fa in maniera diversa e nuova. Lei stessa, infatti, dice:

Au sortir de la guerre, dans la table sans fin des jours de fête, au milieu des rires et des exclamations, on prendra bien le temps de mourir, allez ! la mémoire des autres nous plaçait dans le monde. Hors des récits, les façons de marcher, de s'asseoir, de parler et de rire, héler dans la rue, les gestes pour manger, se saisir des objets, transmettaient la mémoire passée de corps en corps du fond des campagnes françaises et européennes<sup>58</sup>.

Attraverso questa narrazione storica della fine della guerra, Annie Ernaux esplicita la propria idea di autobiografia, dicendo che è la memoria degli altri a collocarci nel mondo. In questa affermazione è racchiusa non solo una giustificazione autobiografica, ma anche il nuovo sentimento che l'autrice indaga ed amplia. Nei casi precedentemente citati l'autobiografia vede negli altri un aspetto importante, ma non fondamentale: in Simone de Beauvoir influenzano il sé e in Assia Djebar non sempre permettono una piena conoscenza di sé stessi. In questo testo invece, l'autrice utilizza sempre la storia degli altri per ricollegarsi alla propria: non è una semplice spiegazione di cosa la circonda, ma il fatto di collegare e costruire la propria narrazione intorno all'alterità e,

---

<sup>55</sup> Annie Ernaux, *Une femme*, Paris, Gallimard, 1988, p. 105.

<sup>56</sup> Annie Ernaux, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008, p. 9.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 29.

effettivamente, capire cosa realmente si è. L'autrice quindi non si considera autobiografa nella maniera più pura, ma il suo testo parla comunque del sé di una donna profondamente inserita nella storia del tempo che vive e nelle vicende di chi le sta intorno.

Un altro elemento che ci permette di capire l'importanza degli altri nella storia dell'autrice è la scelta del pronome utilizzato durante la narrazione. Durante la narrazione, il testo alterna l'impersonale *on* e *nous* e viene utilizzata anche la terza persona singolare, *elle*, per descrivere una foto che la ritrae. Annie Ernaux non parla mai in prima persona singolare: usa tutt'al più la prima persona plurale, facendo ruotare la narrazione intorno ad un *nous* che si muove per tutta l'opera. *Nous* identifica coloro che partecipano alla guerra, i partigiani o gli ebrei inviati ai campi di concentramento<sup>59</sup> ma spesso si trasforma in privato, diventando « nous, le petit monde<sup>60</sup> » di casa durante un pranzo familiare, noi « on attendait avec impatience la communion solennelle<sup>61</sup> » o « nous, on préparait nos certificats de licence en écoutant le transistor<sup>62</sup> ». Questo rappresenta l'elemento più forte nella scrittura autobiografica dell'autrice, saldando definitivamente il connubio tra storia degli altri e storia personale.

Come dichiara da Aurélie Adler:

L'œuvre d'Ernaux présente ainsi des glissements énonciatifs constants, qui témoignent de l'impossible appartenance du sujet à un lieu d'énonciation fixe. Elle noue des dialogues non seulement entre moi et l'autre (figures familiales, figures de la domination culturelle), mais aussi entre les différentes instances de l'autobiographie (auteur, narrateur, personnage), l'une n'assumant pas forcément ce qu'affirme l'autre<sup>63</sup>.

La forza autobiografica del testo di Annie Ernaux è visibile solo nel momento in cui si capisce come l'autrice consideri la propria storia: non è un *je* ma un *nous*. Annie Ernaux nel suo testo non è solo narratrice-personaggio, ma diviene parte integrante di una collettività di cui si parla sempre. Il testo può quindi essere considerato un'autobiografia: l'autrice parla, seppur celandosi nella collettività, della sua vita, racconta la storia di una donna attraverso i momenti storici in cui è inserita, sempre permettendo al lettore di sapere cosa le accade personalmente. Alla fine, al lettore è possibile conoscere non solo le dinamiche sociali della Francia prima e dopo la Seconda guerra mondiale o la storia di coloro che abitano l'Europa in questi anni, ma anche il carattere di Annie Ernaux e la sua storia da quando si legge di quella foto ritraente una bambina in costume da bagno<sup>64</sup> fino alla foto di « une femme d'un certain âge aux cheveux blond-roux<sup>65</sup> ».

---

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>63</sup> A. Adler, *Annie Ernaux*, cit.

<sup>64</sup> A. Ernaux, *Les années*, cit., pag. 33.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 255.

Annie Ernaux ci permette di conoscere, attraverso la scrittura di *Les années*, un nuovo modo di fare autobiografia, fortemente legato ai ricordi fotografici e nelle memorie della collettività. L'importanza che l'autrice rimarca sempre nei confronti di chi le sta attorno rimane il carattere più forte del testo analizzato e, sicuramente, una spinta che dà all'autobiografia la possibilità di potersi espandere. La presenza di fotografia e storia rende la narrazione veloce e fitta di eventi e permette ad Annie Ernaux e alla collettività di viaggiare in sincrono. Il testo le permette non solo di « sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais<sup>66</sup> », ma anche di far conoscere al lettore un nuovo modo di fare autobiografia, che mescola intrinsecamente il *je* al mondo in cui vive.

---

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 266.

## Capitolo III

### Una storia, tre narrazioni

#### 3.1. *Une mort très douce, Une femme e Le Blanc de l'Algérie*

Grazie a Simone de Beauvoir, Annie Ernaux e Assia Djebar è possibile indagare ulteriormente come la definizione *autobiographie des femmes* risulti riduttiva se non contraddittoria laddove ci si riferisce alla sua pretesa « absence de créativité<sup>67</sup> ». Diversamente dal capitolo precedente, in cui sono state presentate alcune tra le peculiarità di scrittura delle autrici, in questa parte i testi sono avvicinati da alcuni elementi centrali che condividono. Attraverso *Une mort très douce, Une femme e Le Blanc de l'Algérie* è possibile analizzare la similarità dei temi per dimostrare come questi vengano esposti e sviluppati in maniera molto diversa all'interno delle varie opere.

Precedentemente, con *Mémoires d'une jeune fille rangée, Les années e L'amour, la fantasia*, l'analisi ha permesso di mettere in luce alcuni elementi formali – quali la coralità della narrazione e l'uso di un pronome personale differente dal *je* – e di utilizzare proprio questi come elementi principali per la rivalutazione della scrittura femminile<sup>68</sup>. In questo capitolo, sarà possibile invece poter osservare come la scrittura delle donne, anche nella trattazione di tematiche comuni, si differenzi. Questo elemento è del tutto normale e scontato: un contenuto simile non implica assolutamente l'omologazione della scrittura, in quanto l'esperienza personale, la struttura e lo stile di ognuno variano. Stabilire quindi il *focus* sulle differenze di scrittura serve per sottolineare nuovamente come la definizione *autobiographie des femmes* nasca da una concezione misogina e come non si basi assolutamente su caratteristiche di scrittura o di lingua. La trattazione di tematiche uguali ci permette, inoltre, di poter osservare nuovamente le caratteristiche della scrittura autobiografica di Simone de Beauvoir, Annie Ernaux e Assia Djebar e di poter constatare come queste siano effettivamente elementi fondamentali nella scrittura di queste tre autrici.

Il tema centrale in questa seconda parte è quello della morte. Benché la morte ricopra un ruolo centrale nelle tre narrazioni, costituendo di fatto il fulcro su cui esse si snodano, fin da subito è possibile notare una differenza: la morte ha volti molto diversi e viene rappresentata in maniera

---

<sup>67</sup> Nicolas Boileau, *Un genre à part : l'autobiographie et la gynocritique*, cit.

<sup>68</sup> Si faccia riferimento alla posizione della *gynocritique* e del critico Nicolas Boileau nel primo capitolo, in maniera particolare, il discorso sul perché l'essere donna rappresenta la caratteristica fondamentale per la rivalutazione della scrittura femminile.

potenzialmente positiva solo in un testo, quello di Assia Djébar. L'autrice fin dalle prime pagine dichiara esplicitamente:

J'ai voulu, dans ce récit, répondre à une exigence de mémoire immédiate : *raconter* la mort d'amis proches [...] ce que chacun de ces trois intellectuels représentait, dans sa singularité et son authenticité, pour les siens, pour sa ville d'origine, sa tribu<sup>69</sup>.

Il testo ha un forte valore storico, in cui la sfera privata – ovvero le amicizie personali della scrittrice – incontrano il progetto di narrare la storia dell'Algeria. Questo avviene non attraverso « un récit sur la mort en marche, en Algérie<sup>70</sup> », ma con una narrazione che mette in luce l'importanza della personalità di queste figure. La morte, quindi, assume una connotazione positiva in quanto la si associa all'intento di descrivere la storia dell'Algeria non attraverso le morti sanguinose in battaglia, ma attraverso quelle culturali. Simone de Beauvoir digredisce invece molto sull'aspetto terreno e l'impatto generale che la morte ha su tutti gli esseri umani, concentrandosi specificamente su una morte – quella della madre. Essa rappresenta un avvenimento assolutamente negativo, il termine *très douce* del titolo è infatti ironico. L'ultimo testo, quello di Annie Ernaux, sembra invece proiettare il lettore nel sentimento di perdita e smarrimento che l'autrice prova nei confronti della morte, facendo vivere – o rivivere – lo sconforto che si prova dopo un lutto.

Assia Djébar diversamente dalle due altre autrici, parla di tre amici, indaga la storia dell'Algeria, degli abitanti e della lingua, senza concentrarsi specificamente su una sola figura o su una sola morte per tutta la narrazione e inserendo un piano metaforico. Relativamente alla tematica della morte è più facile trovare un posizionamento rispetto a questo avvenimento – ovvero l'espressione di cosa le autrici pensino della morte – nei testi di Simone de Beauvoir e Assia Djébar, piuttosto che in quello di Annie Ernaux. Quest'ultima, infatti, si limita a raccontare la morte della madre. Sebbene anche Simone de Beauvoir faccia ruotare la narrazione intorno ad un'esperienza personale, Annie Ernaux non dà mai un giudizio o una spiegazione: il sentimento di sconforto e perdita di cui si è parlato precedentemente è una impressione che il lettore giunge ad avere senza che questo venga esplicitato.

---

<sup>69</sup> Assia Djébar, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Hachette, 2002, p. 11. Mio il corsivo.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

### 3.1. I diversi volti della morte

On ne meurt pas d'être né, ni d'avoir vécu, ni de vieillesse. On meurt de quelque chose. Savoir ma mère vouée par son âge à une fin prochaine n'a pas atténué l'horrible surprise. [...] Il n'y a pas de mort naturelle : rien de ce qui arrive à l'homme n'est jamais naturel puisque sa présence met le monde en question. Tous les hommes sont mortels : mais pour chaque homme sa mort est un accident et, même s'il la connaît et y consent, une violence indue<sup>71</sup>.

On ne sait pas que j'écris sur elle. Mais je n'écris pas sur elle, j'ai plutôt l'impression de vivre avec elle dans un temps, des lieux, où elle est vivante. [...] Aussitôt le sentiment de sa mort me submerge, je suis dans le vrai temps où elle ne sera plus jamais. Dans ces conditions, « sortir » un livre n'a pas de signification, sinon celle de la mort définitive de ma mère. Envie d'injurier ceux qui me demandent en souriant, « c'est pour quand votre prochain livre ? »<sup>72</sup>.

En somme, les morts qui partent, après une longue attente, même si celle-ci est zébrée de souffrance physique, ces morts partent presque en nous souriant — ils nous proposent un legs obscur, pas seulement les quelques choses possédées qui les entouraient et que souvent ils nous laissent plutôt, surtout, un surprenant message : ils nous signifient avec une ineffable mélancolie que ce sera bientôt notre tour<sup>73</sup>.

Come già anticipato, la morte si presenta in forma molto diversa nelle tre narrazioni. Ponendo l'attenzione su questi estratti è possibile avere un'idea generale del posizionamento delle autrici, aspetto che poi si ritrova nel corso di tutta la narrazione.

I. Simone de Beauvoir ne parla in maniera molto diretta e negativa, giungendo a definire la morte come una *horrible surprise* e una *violence indue*. Durante la narrazione, l'attenzione si concentra sempre di più sulle condizioni fisiche della madre, Françoise, annullando il mondo esterno al minimo, riportando solo le interazioni con « médecins indifférents et [...] infirmières surmenées<sup>74</sup> ». Ciò che Simone de Beauvoir vive in prima persona, il modo in cui vede la madre soffrire e peggiorare giorno dopo giorno, i medici interessarsi solo alle sperimentazioni scientifiche e non ai pazienti, la porta a descrivere la morte come un evento che è orribile e violento. L'autrice dichiara anche che « Savoir ma mère vouée par son âge à une fin prochaine n'a pas atténué l'horrible surprise<sup>75</sup> ». Questo trova un riscontro diretto poi nelle azioni di Françoise: la diretta interessata rifiuta le parole dei medici che la vedono prossima a spirare, dicendo anche ironicamente al confessore che « – Oh ! Je suis très bien avec lui (*Dieu*). Mais je n'ai pas envie d'aller le voir tout de suite<sup>76</sup> ». Quando la situazione clinica peggiora, la donna afferma « Je ne veux pas mourir<sup>77</sup> » e poi muore poco dopo, soffocando.

---

<sup>71</sup> Simone de Beauvoir, *Une mort très douce*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 80-81.

<sup>72</sup> Annie Ernaux, *Une femme*, Paris, Gallimard, 1988, p. 28.

<sup>73</sup> Assia Djebar, *Le Blanc de l'Algérie*, cit., pp. 90-91.

<sup>74</sup> S. de Beauvoir, *Une mort très douce*, cit., p. 70.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 43. Mio il corsivo.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 64.

La morte, seppure riconosciuta come una condizione finale e improrogabile nella vita di ogni essere umano, continua ad essere un qualcosa che si cerca di ritardare il più possibile e che quando sopraggiunge rappresenta una forma di violenza. Bisogna specificare che Simone de Beauvoir non mantiene questa linea di pensiero per tutto il corso della narrazione, anche se esplicitamente parla sempre della morte in maniera negativa. In realtà alla fine del libro dichiara:

« Il a bien l'âge de mourir. » Tristesse des vieillards, leur exil : la plupart ne pensent pas que pour eux cet âge ait sonné. Moi aussi, et même à propos de ma mère, j'ai utilisé ce cliché. Je ne comprenais pas qu'on pût pleurer avec sincérité un parent, un aïeul de plus de soixante-dix ans. Si je rencontrais une femme de cinquante ans accablée parce qu'elle venait de perdre sa mère, je la tenais pour une névrosée : nous sommes tous mortels ; à quatre-vingts ans on est bien assez vieux pour faire un mort...<sup>78</sup>

L'esperienza diretta le permette quindi di conoscere cosa realmente questa significhi e solo dopo la morte della madre Françoise l'autrice capisce come questo fatto, anche a settanta o ottanta anni, rimanga comunque un evento inaccettabile per l'essere umano, la cui essenza principale è proprio l'essere vivo. La concezione generale della morte come un passare ad una "miglior vita" qui viene del tutto rifiutata, con una narrazione che fa capire l'incidenza negativa che questo avvenimento ha per tutti gli uomini. L'autrice poi pone l'attenzione sul come questo evento venga descritto dal personale medico, che le dice: « Mais, Madame, a répondu la garde, je vous assure que ç'a été une mort très douce<sup>79</sup> ». La *mort très douce* dovrebbe confortare Simone de Beauvoir, ma invece trasmette al lettore tutta l'amara ironia che l'autrice prova nei confronti di questa definizione; per i medici la madre è stata fortunata a essere morta velocemente, senza soffrire troppo. Il libro invece racconta una situazione differente in cui la morte non è solamente l'atto in sé, ma tutta la sofferenza che si è dovuta sopportare per arrivare a quel momento.

Attraverso la narrazione, Simone de Beauvoir dà modo al lettore di riflettere su questo tema, sull'importanza della vita presente e sul modo in cui la morte non porti conforto a chi la sta per affrontare o ai parenti di chi è deceduto. La sua è una presa di posizione molto forte, che si discosta totalmente dall'idea della religione cristiana riguardo la morte e la vita ultraterrena<sup>80</sup> dopo questa, e che ci permette di osservare nuovamente come lo stacco – soprattutto dalla religione stessa – e le

---

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>80</sup> Per capire il fulcro dell'idea cristiana riguardo la morte, si può utilizzare come esempio ciò che scrive Sant'Agostino, in un commento al Vangelo di Giovanni: «E chiunque vive nel corpo e crede in me, anche se temporaneamente muore per la morte del corpo, non morirà in eterno per la vita dello spirito e per l'immortalità della risurrezione». Si veda Gianfranco Bertagni, *Sant'Agostino, Omelie sul Vangelo di Giovanni*, in «In quiete», disponibile online <http://www.gianfrancobertagni.it/Discipline/misticacristiana.htm>, [03/07/2023]. La religione cattolica trasmette a chi sta per morire un senso di continuità. Per l'autrice la morte ha un senso di finizione, non porta nulla all'uomo se non sofferenza.



varie prese di coscienza che l'autrice narra in *Mémoires d'une jeune fille rangée* continuino a venire evidenziate anche in questa opera.

II. Una situazione simile è quella presentata da Annie Ernaux, che racconta sempre della madre, in questo caso già deceduta. Il modo di narrare si discosta però immediatamente da quello di Simone de Beauvoir e l'autrice pone il lettore in una narrazione bipartita: vi è il racconto biografico della vita della madre (che procede a ritroso nel passato) e quello autobiografico dell'autrice dopo la morte (che procede dal presente verso il futuro). Rispetto al tema, l'autrice ci trasmette chiaramente i suoi sentimenti nei confronti di questo evento, ma non dà mai un giudizio preciso né riguardo la morte né rispetto cosa questa possa significare. Il testo dell'autrice, come si è detto, è fortemente legato alla narrazione biografica e autobiografica, concentrandosi quasi totalmente su cosa la morte scateni su di lei in prima persona; tra i tre testi, infatti, questo è quello che appare più personale. Il termine merita una precisazione, in quanto anche le opere delle altre due autrici parlano di avvenimenti che sconvolgono e incidono sulla loro vita personale, ma che vengono narrati in maniera più universale. Come abbiamo già visto, in Simone de Beauvoir, il testo si pone anche come una sorta di riflessione generale. Questo vale anche per l'opera di Assia Djebar.

In *Une femme*, Annie Ernaux invece permette di conoscere precisamente tutta la storia della madre, dalla nascita alla morte, soprattutto permette al lettore di immedesimarsi nelle emozioni dell'autrice. Non vi sono insegnamenti o giudizi, ma il testo appare come uno spazio personale che l'autrice utilizza per metabolizzare la perdita. Lo si coglie da alcune frasi, come « Avant-hier seulement, j'ai surmonté la terreur d'écrire dans le haut d'une feuille blanche [...] “ma mère est morte”<sup>81</sup> », « On ne sait pas que j'écris sur elle<sup>82</sup> » e « Dans ces conditions, “sortir” un livre n'a pas de signification, sinon celle de la mort définitive de ma mère<sup>83</sup> ». La scelta di una scrittura inizialmente privata si riflette bene nel testo, riportando in maniera cruda la sensazione di smarrimento che questa perdita causa. Questo è uno degli aspetti più interessanti da analizzare, in quanto si intreccia strettamente con la morte in diversi modi. Lo smarrimento si trova esplicitamente nelle parole dell'autrice, soprattutto quando ammette « J'ai perdu le dernier lien avec le monde dont je suis issue<sup>84</sup> ».

La morte è, per Annie Ernaux, la perdita definitiva del mondo da cui proveniva; non solo dalla vita infantile e adolescenziale, ma in maniera più lata, lo stacco definitivo dalla vita, originatasi dalla madre. Ora che la madre ha cessato di esistere, in un certo modo una parte dell'autrice smette di esistere. Lo smarrimento non è solo un sentimento, ma anche un'azione

---

<sup>81</sup> A. Ernaux, *Une femme*, cit., p. 10.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 44.

concreta che si materializza durante il testo con la perdita di vari oggetti: durante la narrazione la madre, che soffre di demenza, perde alcuni oggetti personali: dei gioielli, un golfino, un ditale. Questi elementi, che vengono inseriti passo a passo nella narrazione, sembrano in qualche modo illustrare il modo in cui la madre viene a mancare un po' alla volta; la perdita materiale viaggia pari passo con quella del corpo e della mente e anticipa la perdita finale, ovvero la morte. Materialità e immaterialità si mescolano quindi per creare una narrazione che mostra come la morte porti via lentamente, pezzo per pezzo, la vita. Lo smarrimento reale ed emozionale rimane il concetto principale di questa narrazione e ricopre ogni cosa, anche la stessa memoria dell'autrice che ammette « J'ai relu les premières pages de ce livre. Stupeur de m'apercevoir que je ne me souvenais déjà plus de certains détails<sup>85</sup> ». Il testo di Annie Ernaux apporta un altro punto di vista, non tenendo conto di come la morte appare – violenta e orribile per Simone de Beauvoir – ma di che cosa si porti via, sia per chi muore e sia per chi rimane in vita.

III. Nell'ultimo testo in analisi, quello di Assia Djébar, la morte, come si è detto, coinvolge più persone. L'autrice narra della perdita di tre amici – « un sociologue, un psychiatre et un auteur dramatique<sup>86</sup> » – ma all'interno del testo fa riferimento a diversi altri personaggi, soprattutto della storia Algerina, per parlare specificamente del modo in cui sono morti. In una sezione specifica del libro, intitolata *La mort inachevée*, Assia Djébar si accosta momentaneamente all'idea espressa da Simone de Beauvoir, dicendo: « J'ai parlé si longtemps de cette mort qu'on pour-rait dire normale (comme si mourir, même à quatre-vingts ans, c'était normal, c'était la vie !)<sup>87</sup> ». L'autrice sostiene che non sia possibile parlare di una naturalità della morte e che la morte non debba essere considerata una tappa naturale della vita degli uomini.

Il testo dell'autrice è l'unico a non mettere in scena solo la morte naturale, parlando della morte di scrittori algerini assassinati, e al contempo l'unico a parlare del tema in maniera positiva. Rifacendosi all'estratto riportato all'inizio del capitolo, si può vedere come anche per l'autrice la morte sia un evento malinconico e improrogabile; il significato positivo della morte lo si vede nel contesto generale dell'opera, soprattutto nel modo in cui Assia Djébar specifica di come le morti sanguinose di chi combatte non portino nulla all'Algeria, a differenza di quelle che racconta lei, le morti di uomini di cultura che, con la propria voce, hanno permesso di trasmettere la cultura di un intero popolo al mondo. La morte quindi si presenta positiva non per chi muore, ma per chi vive e ha la possibilità di imparare da chi ha avuto il coraggio di ribellarsi. L'autrice lo spiega attraverso le parole che Tahar Djaout, scrittore e giornalista algerino, utilizza parlando della morte di un poeta, Bachir Hadj Ali:

---

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>86</sup> A. Djébar, *Le Blanc de l'Algérie*, cit., p. 11.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 91.

Quelques jours après, Tahar Djaout, en écrivant longuement sur Hadj Ali, dans *Algérie-Actualité*, conclut : « Heureusement que les artistes ne vivent pas, que par leur présence physique, qu'ils nous lèguent, au-delà de ce que la nature doit leur reprendre/ les fruits des arbres qu'ils ont plantés. Car sinon, comment imaginer une Algérie sans Issiakhem, sans Mouloud Mammeri, sans Kateb Yacine, sans Mohammed Khedda et Bachir Hadj Ali ? »<sup>88</sup>.

La morte diventa eredità e l'importanza di quell'eredità e di ciò che i morti lasciano – soprattutto nel contesto generale dell'Algeria – è l'elemento principale di questo libro. Diversamente da Simone de Beauvoir e Annie Ernaux, che descrivono la finitezza e lo smarrimento che questo evento causa, in questo libro la morte permette una certa continuità nella vita.

Concludendo, è possibile vedere come la morte presenti non solo forme, ma caratteri e volti molto diversi all'interno delle narrazioni. Pur rifacendosi al medesimo evento, le autrici presentano e motivano delle idee e delle prese di posizione che variano molto.

### 3.2. Donne e madri nella società

In *Une mort très douce* di Simone de Beauvoir e *Une femme* di Annie Ernaux il discorso sulla morte ruota intorno alla figura della madre, che svolge un ruolo più metaforico in Assia Djebar. La madre rappresenta al contempo un momento di scrittura autobiografica – nella maniera in cui le autrici, parlando della storia delle madri, hanno la possibilità di narrare anche gli avvenimenti della propria vita – e di scrittura femminile: la possibilità di conoscere la storia di queste donne permette anche di conoscere la società ed evidenziare il ruolo inferiore che le donne ricoprivano in passato. Il contesto e la scrittura anche in questo caso sono diverse tra le tre: Simone de Beauvoir racconta della madre ancora viva e i suoi ultimi momenti, il libro di Annie Ernaux inizia invece con la notizia data all'autrice della morte della madre. In *Le Blanc de l'Algérie*, Assia Djebar parla della morte materna traslandola in un contesto generale e metaforico: utilizza nuovamente il connubio arabo-francese analizzato in *L'amour, la fantasia* per parlare della perdita della lingua madre.

In Assia Djebar, il discorso si sposta interamente sul piano linguistico, riportando l'attenzione sulla questione della lingua in Algeria. La figura materna nel testo diventa metaforica e viene utilizzata per parlare delle due lingue dell'autrice, il francese e l'arabo: in *Le Blanc de l'Algérie* queste convivono pacificamente tra loro, mescolandosi nell'utilizzo di tutti i giorni. Come spiega Hervé Sanson:

---

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 200.

Djebar [...] entend déjouer les logiques binaires, et dans sa mise en œuvre des voix au sein de l'écrit en langue française Ce français qui n'exclut pas les autres langues maternelles qu'[Assia Djebar] porte[en elle], sans les écrire, accepte de se laisser déborder, et avoue son ambivalence<sup>89</sup>.

Attraverso le parole del critico, si capisce come Assia Djebar accetti finalmente di essere *déborder* da una lingua francese che non esclude la lingua araba, com'era invece precedentemente avvenuto in *L'amour, la fantasia*. Nella prima sezione del libro, che si intitola *La langue des morts*, Assia Djebar dialoga con gli amici scomparsi proprio in francese. Dice infatti « J'ai déjà dit que nous parlons français. Là, en terre américaine, notre français d'avant l'aube se déroule aussi simple, après tout, qu'aurait dû être la langue maternelle que nous partageons<sup>90</sup> ». Ciò che Hervé Sanson intende, quando parla del travolgimento della lingua francese, è l'accettazione della lingua in ogni sua sfumatura. Il francese viene ora assimilato da Assia Djebar come una parte del sé, che comprende al proprio interno anche tutte le altre sfumature linguistiche, tra cui l'arabo. Il francese cessa di essere il problema principale per l'utilizzo della lingua madre e diviene a sua volta *langue maternelle*. Bisogna infatti ricordare che nell'altro testo, solo l'arabo veniva definito come lingua madre: qui, invece, entrambe le lingue sono definite nello stesso modo<sup>91</sup> e l'importanza dell'una e dell'altra è la medesima. Definire il francese come *langue maternelle* permette di eliminare la concezione negativa che veniva data a questa lingua. La critica Laakri Cherifi sostiene infatti che « Le français est paternel par le fait que Djebar l'a appris de son père et par le caractère paternaliste de la colonisation. Le français est aliénant, parce qu'il la sépare de son identité algérienne et de ses compatriotes algériennes<sup>92</sup> ». L'aggettivo *maternelle* svolge quindi un ruolo duplice: da un lato serve per spiegare meglio l'importanza del francese, dall'altro per ripulire la questione linguistica dell'impronta negativa della colonizzazione, che viene definita più volte *paternelle*. Il discorso si inserisce perfettamente all'interno del problema della lingua francese, che è *paternelle* non solo perché le viene insegnata dal padre, ma anche a causa di ciò che si trascina dietro: l'invasione, la colonizzazione e l'eliminazione della cultura araba.

Questo ultimo aspetto è particolarmente interessante perché permette di indagare maggiormente un altro elemento, ovvero il sentimento negativo legato al termine *paternelle*. Come già detto, in Assia Djebar questo termine è strettamente connesso alla colonizzazione francese in terra algerina e permette all'autrice di far capire in maniera indiscutibile il suo pensiero nei confronti di questa. Anche in Simone de Beauvoir e Annie Ernaux questo concetto ritorna e

---

<sup>89</sup> Hervé Sanson, *D'une éthique de la traduction : Assia Djebar ou les apories de l'écriture en langue française*, in «Multilinguales», 2015, disponibile online <https://journals.openedition.org/multilinguales/860?lang=fr>, [07/08/2023].

<sup>90</sup> A. Djebar, *Le Blanc de l'Algérie*, cit., p. 16.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 30 per la definizione circa la lingua araba.

<sup>92</sup> Laakri Cherifi, *La lutte des langues dans la vie d'Assia Djebar*, in «Éditions L'Harmattan», disponibile online <https://www.editions-harmattan.fr/auteurs>, [03/08/2023].

permette di indagare il carattere fortemente patriarcale della società e l'imposizione che questa aveva nel definire e rifinire il carattere delle donne. La realtà descritta è diversa da quella di Assia Djebar: non si parla di colonizzazioni vere e proprie, ma le scritture delle due autrici trattano di un'imposizione *paternelle* ora sul genere femminile. La società descritta da Simone de Beauvoir e Annie Ernaux mostra come l'idea imposta alle donne fosse quella di non avere un valore in sé, ma di esistere solo in quanto appendice di altri: il padre e soprattutto il marito. Ancora una volta è possibile vedere come la figura *paternelle* sia fortemente presente e influenzi non solo il modo di porsi nei confronti del genere ma anche la stessa autovalutazione femminile: le donne avevano la possibilità di valutare sé stesse solo grazie al matrimonio. Questo è esplicitato da Simone de Beauvoir che, in *Le Deuxième Sexe*, dichiara « La destinée que la société propose traditionnellement à la femme, c'est le mariage. [...] C'est par rapport au mariage que se définit la célibataire<sup>93</sup> ».

Il matrimonio rappresentava l'obiettivo principale e l'esplicita manifestazione del dominio della società patriarcale all'interno della vita privata. Le madri delle autrici e le stesse vivono in un periodo della storia in cui «il potere dell'uomo sulla donna viene rafforzato, poiché la donna è completamente soggetta alla figura maschile ed è tenuta a seguire il marito ovunque e in ogni circostanza<sup>94</sup>». Annie Ernaux afferma « Pour une femme, le mariage était la vie ou la mort<sup>95</sup> ». L'autrice permette di capire come il matrimonio fosse un evento spesso negativo, che poteva comportare la *mort* della donna in sé. La narrazione di Annie Ernaux descrive bene questa società; nel raccontare la vita della madre, l'autrice si ferma spesso ad evidenziare i lati negativi del periodo. Lo spiega esplicitamente in due passaggi:

Mais à une époque et dans une petite ville où l'essentiel de la vie sociale consistait à en apprendre le plus possible sur les gens, où s'exerçait une surveillance constante et naturelle sur la conduite des femmes, on ne pouvait qu'être prise entre le désir de « profiter de sa jeunesse » et l'obsession d'être « montrée du doigt »

La jeunesse de ma mère, cela en partie : un effort pour échapper au destin le plus probable, la pauvreté sûrement, l'alcool peut-être. À tout ce qui arrive à une ouvrière quand elle « se laisse aller » (fumer, par exemple, traîner le soir dans la rue, sortir avec des taches sur soi) et que plus aucun « jeune homme sérieux » ne veut d'elle.<sup>96</sup>

Le parole dell'autrice permettono di capire quanto le donne in passato fossero soggette ad una serie di regole non scritte che dovevano rispettare.

---

<sup>93</sup> Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe II*, Paris, Gallimard, 1990, p. 330.

<sup>94</sup> Barbara Francia, *La questione femminile*, in «Lavoro Italiano», 2020, disponibile online [https://www.uil.it/lavoro\\_Italiano](https://www.uil.it/lavoro_Italiano), [03/08/2023].

<sup>95</sup> A. Ernaux, *Une femme*, cit., p. 16.

<sup>96</sup> A. Ernaux, *Une femme*, cit., pp. 14-15.

Assia Djébar riporta, in un passaggio di *Le Blanc de l'Algérie*, un avvenimento che le accade personalmente. Durante uno spettacolo, a cui assiste insieme alla madre e alla figlia, si trova a ridere a voce alta durante la rappresentazione, scatenando la vergogna della madre che le intima « “Ne sois point une spectatrice si bruyante !”<sup>97</sup> ». Nonostante questo estratto non permetta di poter sostenere con certezza che l'azione della madre sia dovuta al rispetto di regole imposte alle donne, ci permette comunque di poter vedere come l'attitudine richiesta a una donna sia di discrezione.

La situazione femminile non stupisce, in quanto fin dall'antichità il ruolo della donna è sempre stato un gradino più in basso dell'uomo. Nel periodo in cui vivono le madri delle autrici e le autrici stesse la situazione è ancora più critica, in quanto le Guerre mondiali e l'avvento dei totalitarismi relegano le donne ad una sola posizione di madri e mogli. In Italia «a designare la figura femminile come “regina del focolare domestico” contribuì la retorica del regime fascista, che vedeva nella donna una figura finalizzata alla procreazione e alla cura della casa<sup>98</sup>». Non a caso, infatti, sarà proprio dopo la fine della Seconda Guerra mondiale e la caduta dei totalitarismi in Europa che la situazione cambierà<sup>99</sup>. Simone de Beauvoir, Annie Ernaux e Assia Djébar sono quindi l'esempio perfetto per dimostrare come i problemi relativi alla questione femminile fossero risolvibili solo grazie alle donne stesse. Attraverso la visione della società vissuta sia dalle madri che da loro stesse, le autrici hanno avuto la possibilità di riflettere sulla condizione femminile e di scardinarla, sia nella pratica – ovvero battendosi per i diritti delle donne – sia attraverso la propria scrittura. Eliane Lecarme-Tabone spiega « L'un des renouvellements récents de l'écriture de soi : [...] le sujet se cherche à travers l'héritage transmis par ses ascendants. [...] Se tournent vers leurs ascendants pour mieux les connaître et pour mieux se comprendre<sup>100</sup> ». L'esperienza delle madri diviene il modo migliore per poter scrivere di sé, attraverso la comparazione diretta tra quello che doveva essere una donna secondo la società e quello che poteva essere realmente: tutto ciò che voleva, senza limitazioni.

Grazie ai testi di queste tre autrici è possibile contestare l'*autobiographie des femmes* concretamente, avendo la possibilità di osservare brevemente anche la società in cui questa stessa definizione si era sviluppata. Simone de Beauvoir, Annie Ernaux e Assia Djébar permettono di riscontrare il carattere fortemente innovativo ed originale delle opere femminili e di riconoscere il valore della scrittura delle donne, rimasta intrappolata per troppo tempo in una definizione riduttiva e maschilista.

---

<sup>97</sup> Ivi, p. 43.

<sup>98</sup> Luca Battaglia, *La condizione femminile da fine Ottocento alla riforma del diritto di famiglia*, in «Policlic», n. 9, 2021, disponibile online <https://www.policlic.it/la-condizione-femminile-da-fine-ottocento-alla-riforma-del-diritto-di-famiglia>, [23/08/2023].

<sup>99</sup> B. Francia, *La questione femminile*, cit.

<sup>100</sup> E. Lecarme-Tabone, *L'autobiographie des femmes*, cit.

## Conclusione

Questa breve analisi ha permesso di indagare i motivi per cui è errato parlare di un'*autobiographie des femmes*, etichetta che di fatto relega l'intera scrittura di sé delle donne all'interno di una definizione che non rispetta l'originalità di questo tipo di scrittura, ma che si basa sulla sola svalutazione di un intero genere.

Dopo un veloce riepilogo della storia travagliata dell'autobiografia dalle origini fino al '900, ci si è soffermati sulla definizione apparentemente definitiva di *Le Pacte autobiographique* di Philippe Lejeune. L'analisi dell'opera del critico ha permesso di comprendere le caratteristiche principali che rendono un testo autobiografico, ma anche di indagare il *modus operandi* attuato da Philippe Lejeune; in particolare, la mancanza di opere femminili all'interno del saggio del 1975 ha permesso di affrontare la "questione femminile". Fino ad allora, infatti, la creazione femminile era per lo più associata alla scrittura del sé, all'intimità, al diario e soprattutto alla scrittura autobiografica. Quest'ultima soprattutto era da sempre stata associata alla penna delle donne, piuttosto che a quella degli uomini, in quanto considerata come un genere poco creativo. Questo ha portato alla definizione dell'*autobiographie des femmes*, dove gli scritti femminili del sé sono stati riuniti non per similarità di scrittura o particolari aspetti tematici o formali, ma semplicemente per sottolinearne l'inferiorità rispetto agli scritti maschili. È stato possibile analizzare i vari motivi per cui l'*autobiographie des femmes* rappresenta un'etichetta limitante. Attraverso il ricorso della *gynocritique*, si è poi potuto motivare ulteriormente come l'*autobiographie des femmes* poggi su un terreno instabile.

Nel secondo capitolo sono stati analizzati tre scritti diversamente connessi al genere autobiografico: *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *Les années* e *L'amour, la fantasia*. Questi sono stati scelti proprio perché molto diversi tra loro. Attraverso l'analisi di tematiche specifiche per ognuna delle tre autrici – Simone de Beauvoir, Annie Ernaux e Assia Djebar – è stato possibile vedere come le opere differiscono, non solo per le tematiche di cui parlano, ma anche per il modo in cui le autrici impostano la narrazione. Questa parte presenta una prima dimostrazione di come l'autobiografia femminile sia fortemente diversificata.

Nell'ultimo capitolo è stata sfruttata l'idea alla base dell'*autobiographie des femmes* (l'assenza di creatività), prendendo in analisi tre opere unite dalla stessa tematica. Indagando il tema della morte in *Une mort très douce*, *Une femme* e *Le Blanc de l'Algérie* è stato possibile vedere come questo appaia profondamente diverso nelle tre opere e come le autrici interpretino la morte

stessa in maniera dissimile. Il tema della morte ha permesso di individuare e indagare brevemente un secondo tema, quello dell'importanza della figura materna. In Assia Djebar questo appare solo metaforicamente attraverso la lingua materna, mentre in Simone de Beauvoir e Annie Ernaux la presenza della madre è centrale nella narrazione. Nel trattare questo secondo punto, l'attenzione si è concentrata sul come la società abbia influito a lungo e negativamente sulla personalità, la libertà e il pensiero delle donne e come questa influenza sia una delle motivazioni principali alla base della svalutazione della scrittura femminile. Nel complesso, è stato possibile sottolineare ancora una volta come l'*autobiographie des femmes* sia un'etichetta poco funzionale

In conclusione, la questione alla base di questa indagine, ovvero perché è impossibile parlare di un'*autobiographie des femmes*, è stata affrontata attraverso l'analisi di diverse opere di queste autrici. L'indagine ha avuto lo scopo di dimostrare come la svalutazione sia legata alla condizione femminile e non si fondi su alcun fattore letterario.



## Bibliografia

### Bibliografia primaria

- Beauvoir, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958.
- Beauvoir, Simone de, *Une mort très douce*, Paris, Gallimard, 1964.
- Djebar, Assia, *L'amour, la fantasia : roman*, Paris/Alger, J.-C. Lattès/ENAL, 1985.
- Djebar, Assia, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Hachette, 2002.
- Ernaux, Annie, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008.
- Ernaux, Annie, *Une femme*, Paris, Gallimard, 1988.

### Bibliografia critica

- Adler, Aurélie, *Annie Ernaux : émiettement et consolidation du sujet auctoria*, in *Éclats des vies muettes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 177-192, disponibile online <https://books.openedition.org/psn/2174>, [03/06/2023].
- Badinter, Élisabeth, *Simone de Beauvoir ou les chemins de la liberté*, in *Trois conférences : Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar, Nathalie Sarraute*, Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2002, pp. 7-16, disponible online <http://books.openedition.org/editionsbnf/1055>, [22/05/2023].
- Baffet, Roseline, *Le Silence dans l'œuvre d'Assia Djebar*, in Michèle Finck e Yves-Michel Ergal (éd.), *Écriture et silence au XXe siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2010, pp. 59-70, disponibile online <http://books.openedition.org/pus/2361>, [30/05/2023].
- Battaglia, Luca, *La condizione femminile da fine Ottocento alla riforma del diritto di famiglia*, in «Policlic», n. 9, 2021, disponibile online <https://www.policlic.it/la-condizione-femminile-da-fine-ottocento-alla-riforma-del-diritto-di-famiglia>, [23/08/2023].
- Boileau, Nicolas, *Un genre à part : l'autobiographie et la gynocritique*, in Claude Le Fustec e Sophie Marret (éd.), *La fabrique du genre : (dé)constructions du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophones*, Rennes, 2008, pp. 289-304, disponibile online <http://books.openedition.org/pur/30730>, [23/04/2022].

Britannica, The Editors of Encyclopaedia, *Assia Djébar*, in *Encyclopedia Britannica*, Chicago, 2023, disponible online <https://www.britannica.com/biography/Assia-Djébar>, [29/05/2023].

Guilhaumou, Jacques, *Écriture-femme : Souffrance de soi et conscience singulière du temps*, in Isabelle Luciani e Valérie Piétri (éd.), *Écriture, récit, trouble(s) de soi : Perspectives historiques*, Aix-en-Provence, 2012, pp. 97-109, disponible online <http://books.openedition.org/pup/13648>, [29/04/2023].

Hachani, Samir, *Assia Djébar; écrivaine et historienne (1936-2015)*, in Florence Piron (éd.), *Femmes savantes, femmes de science : Tome 1*, Québec, Éditions science et bien commun, 2014, pp. 128-136.

Ippona, Agostino d' (Sant'), *Le confessioni*, trad. italiana di Roberta de Monticelli, Milano, Garzanti, 2014, p. 149.

Lecarme-Tabone, Eliane, *L'autobiographie des femmes*, in Audrey Lasserre (éd.), *Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ?*, «Fabula-LhT», n. 7, 2010, disponible online <http://www.fabula.org/lht/7/lecarme-tabone.html>, [23/04/2023].

Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Manacorda, Benedetto e Nouschi, André, *Gli Europei in Algeria Dal 1830 al 1954*, in «Studi Storici», Vol. 5 n. 4, 1964, pp. 675-690, disponible online <http://www.jstor.org/stable/20563406>, [01/06/2023].

Neppi, Enzo, *L'autobiografia come spia*, in *Studi sull'autobiografia*, «Levia Gravia», XII/12, 2010, pp. 146 – 152, disponible online <https://www.italinemo.it/fascicolo/levia-gravia-2010-n-12/>, [15/04/2023].

Sanson, Hervé, *D'une éthique de la traduction : Assia Djébar ou les apories de l'écriture en langue française*, in «Multilinguales», 2015, disponible online <https://journals.openedition.org/multilinguales/860?lang=fr>, [07/08/2023].

Showalter, Elaine, *Towards a Feminist Poetics*, in K. M. Newton (éd.), *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, London, Red Globe Press London, 1997, pp. 216-220.

## Sitografia

Bertagni, Gianfranco, *Sant'Agostino, Omelie sul Vangelo di Giovanni*, in «In quiete», disponibile online <http://www.gianfrancobertagni.it/Discipline/misticacristiana.htm>, [03/07/2023].

Cherifi, Laakri, *La lutte des langues dans la vie d'Assia Djébar*, in «Éditions L'Harmattan», disponibile online <https://www.editions-harmattan.fr/auteurs>, [03/08/2023].

Francia, Barbara, *La questione femminile*, in «Lavoro Italiano», 2020, disponibile online [https://www.uil.it/lavoro\\_Italiano](https://www.uil.it/lavoro_Italiano), [03/08/2023].