



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Filologia Moderna

Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Dall'autofiction all'autobiografia impersonale:
nuove direzioni dell'io contemporaneo*

Relatore
Prof. Emanuele Zinato

Laureando
Anna Tasson
n° matr.1084897/ LMFIM

Anno Accademico 2016 /2017

Indice	pgg:
. 1. Introduzione	1
. 2. Ricognizioni teoriche	
. 2.1 Le scritture dell'io, origini	5
. 2.2 La svolta settecentesca	9
. 2.3 Ottocento e oltre: forme e sviluppi	13
. 3. Autofinzioni contemporanee	
. 3.1 L'antefatto	23
. 3.2 Introduzione a Giulio Mozzi	31
. 3.3 Fantasmi e fughe	33
. 3.4 Introduzione a Sergio Garufi	53
. 3.5 Il nome giusto	55
. 4. L'autobiografia impersonale	
. 4.1 Ipotesi sull'io contemporaneo	77
. 4.2 Introduzione a Annie Ernaux	83
. 4.3 Gli anni	85
. 4.4 Introduzione a Clara Sereni	113
. 4.5 Via Ripetta 155	115
. 5. Ipotesi conclusive	
. 5.1 Derive autofittive	131
. 5.2 L'io verso nuove tendenze	137
. 6. Bibliografia	149

1. Introduzione

Tutti i romanzi in tutti i tempi indagano l'enigma dell'io. Dal momento in cui si crea un essere immaginario, un personaggio, ci si trova automaticamente di fronte alla domanda: che cos'è l'io? In che modo lo si può cogliere?¹

L'autobiografia in quanto narrazione letteraria della vita di un soggetto autoriale, si diffonde in epoca moderna in concomitanza con l'approfondirsi dell'indagine filosofica riguardo ai rapporti tra l'individuo e il proprio essere nel mondo. Essa assume contorni maggiormente definiti e si costituisce in quanto genere letterario, acquisendo spessore critico lungo il corso del Novecento.

L'oggetto di questo elaborato consiste nell'analisi delle diverse direzioni intraprese dal soggetto nelle scritture autobiografiche contemporanee. In tempi recenti le scritture dell'io hanno conosciuto una certa fortuna critica oltre che editoriale, in esse si sono potuti rilevare alcuni atteggiamenti che pongono il soggetto contemporaneo in una luce diversa rispetto alla tradizione. A questo proposito in questa sede sono state identificate due possibili linee di tendenza in cui il soggetto di oggi si esprime: l'autofiction e l'autobiografia impersonale.

L'autofiction si configura come fenomeno ormai riconosciuto dal panorama letterario, in cui il soggetto autobiografico, pur dichiarando di star narrando la storia della propria vita, opera una falsificazione dell'io distorcendo la verità empirica.

L'autobiografia impersonale invece è un fenomeno originato dall'interrogazione riguardo a cosa accada al soggetto contemporaneo nel caso in cui decida di non autofinzializzarsi, oltre ed al di là dell'autofiction. L'autobiografia impersonale dunque si costituisce in quanto fenomeno collegato ad un'autrice in particolare, Annie Ernaux, la quale evitando in toto l'utilizzo del pronome Io, "salva" la narrazione della sua vita tramite l'immissione del pronome Noi.

Il soggetto autofinzionale fa capolino per la prima volta nell'anno di pubblicazione del primo tomo della trilogia che ha reso celebre Walter Siti: *Scuola di nudo*, edito nel 1994. L'autobiografia impersonale invece ha visto la luce nel 2015, anno di edizione de *Gli*

¹Kundera M., *L'arte del romanzo*, Adelphi Edizioni, Milano, 1986, cit. p. 43

anni di Annie Ernaux.

Nel primo capitolo tramite una ricognizione teorica si sono ricercate le origini delle scritture dell'io: si è proceduto dunque a ritroso al fine di tentare di delineare i momenti salienti per la teorizzazione del soggetto in letteratura, focalizzandosi sul mutamento antropologico che ha presieduto all'emergere del soggetto moderno. Questo excursus storico diviene funzionale alla comprensione del panorama contemporaneo, infatti l'analisi del passato non sussiste in quanto sede di trattazione approfondita ma diviene un punto di partenza grazie a cui poter usufruire di un quadro più esaustivo riguardo al genere autobiografico.

Successivamente si è proseguito attraverso l'analisi dell'autofiction e dell'autobiografia impersonale, le due tematiche in cui l'indagine dell'io si biforca, costituendosi in due blocchi distinti seppur dialoganti. La trattazione dei due fenomeni costituisce la parte centrale di questo elaborato: per entrambi prima si è ricercato un inquadramento teorico e successivamente si sono analizzati i testi nello specifico, alla ricerca di quelle spie formali che rilevassero le configurazioni del soggetto letterario odierno.

Per quanto riguarda l'autofiction il primo autore trattato è Giulio Mozzi in *Fantasmie e fughe*, unica delle opere trattate ad aver visto la luce negli anni Novanta e precisamente nel 1999; il secondo autore è Sergio Garufi in *Il nome giusto*, libro pubblicato nel 2011. Le date delle uscite editoriali di questi due autori permettono di inquadrare meglio il fenomeno autofittivo a partire dai primi momenti in cui è stato registrato fino alla più stretta contemporaneità.

La seconda parte di questa analisi relativa al soggetto contemporaneo è caratterizzata da un carattere più sperimentale, relativamente a quel fenomeno già definito autobiografia impersonale. Infatti sebbene per quanto riguarda il fenomeno autofittivo esista una teorizzazione critica ampia ed esaustiva, lo stesso non si può dire del fenomeno dell'autobiografia impersonale. Questa definizione è stata impiegata nel tentativo di esprimere la postura autoriale particolare dell'autrice Annie Ernaux, dunque si è operato soprattutto nel concreto dell'analisi testuale in un tentativo da cui è in seguito emersa un'ipotetica teorizzazione. La scrittrice restituisce un'idea di soggetto autobiografico originale ed in aperto dialogo con la contemporaneità e proprio per questo si è scelto di renderla oggetto di questa trattazione nonostante la sua nazionalità francese.

Infine l'ultima autrice affrontata è Clara Sereni in *Via Ripetta 155*, edito nel 2015. Questo scritto autobiografico è stato preso in esame in quanto non appartiene al filone autofittivo e riporta per certi versi delle concordanze con l'atteggiamento impersonale di Annie Ernaux.

L'analisi del soggetto a partire dalla ricerca sul campo testuale ha permesso di mettere in risalto come, anche per quanto concerne la letteratura contemporanea, si sia ancora in grado di rintracciare alcuni modelli e rimandi teorici appartenenti alla tradizione letteraria. Al fine di un'astrazione teorica ed a fronte di una doppia difficoltà ermeneutica determinata dalla contemporaneità dei fenomeni e dall'instabilità del soggetto autobiografico di oggi, le ipotesi critiche sono state ricondotte il più possibile agli schemi canonizzati dalla critica letteraria novecentesca. Dunque per questi motivi nell'analisi testuale sono stati utilizzati comparativamente i modi più definiti del genere poetico, del romanzo e del teatro.

Alcuni esempi relativi a come si è operato a questo proposito: il saggio di Testa *Dopo la lirica*² analizza le nuove tendenze inclusive del soggetto nella poesia degli anni Sessanta, andando a rilevare alcuni aspetti che possono essere attribuiti anche alla prosa delle scritture autoreferenziali di questi ultimi anni. Vista la vicinanza temporale dei fenomeni e con la dovuta consapevolezza in merito alle differenze che intercorrono tra il soggetto lirico e quello autobiografico, l'analisi di Testa è stata utilizzata al fine di comprendere il nuovo atteggiamento corale dell'autobiografia: essa fuoriuscendo dall'autoreferenzialità diviene in grado di abbracciare diverse e forse nuove dimensioni del reale storico.

Un altro frangente in cui si è usufruito dell'espedito di comparazione tra i generi letterari, riguarda la nuova differenza che si instituisce tra l'autore e il soggetto autobiografico rappresentato. Esso infatti si costituisce dialetticamente tra una presa di distanze dell'autore nei confronti dell'io letterario, giustificata dalla difficoltà del potersi riconoscere totalmente in una struttura letteraria e, dall'altro lato, dalla riabilitazione di questa distanza. Ciò implica l'uscita del soggetto dalla referenzialità, al fine di ricostruire attorno a sé un nuovo dialogo con la realtà esistente. A questo proposito viene citato il teatro di Pirandello³, al fine di comprendere meglio perché ed in che modi

²Testa E., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2005

³Pirandello L., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano, 1960

avvenga questa autonomia rispetto all'autore del soggetto rappresentato. La stessa funzione è stata attribuita all'analisi del romanzo operata da Michail Bachtin⁴ relativamente al concetto di extralocalità: il soggetto autobiografico rappresentato divenendo più autonomo rispetto all'io autoriale, è in grado di restituire nell'opera letteraria una visione consapevole e spesso funzionale della realtà esterna.

L'ultima parte di questo elaborato è stata riservata alle conclusioni: esse sono state presentate sotto forma di ipotesi in quanto la provvisorietà determinata dalla contemporaneità dei risultati ottenuti, detiene il limite e il merito di poter lasciare aperta la questione ponendola in divenire.

Le ipotesi conclusive si articolano su di un duplice fronte: il soggetto letterario, nelle sue configurazioni autofinzionali ed impersonali, sembra colto nell'atto di includere in letteratura dell'altro oltre all'io. Questo "altro" di difficile definizione, può essere inteso come apertura verso aspetti della realtà esterna e contemporanea, che per il genere autobiografico risultano inediti. Questa configurazione inclusiva del soggetto autobiografico contemporaneo consente all'autore di rivisitarsi all'interno dell'opera letteraria, al fine di costituirsi parte attiva di un disegno artistico prestabilito. La seconda ipotetica conclusione si incentra sulla distanza che intercorre tra l'autore e l'io autobiografico: distanza che nei testi analizzati invece di ostacolare le scritture dell'io, consente all'autore di osservare la propria vita rappresentata con un distacco che si tramuta in consapevolezza e dunque in questo senso possibile riabilitazione funzionale del genere autobiografico.

⁴Bachtin M., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino, 1988

2. Ricognizioni teoriche

2.1 *Le scritture dell'io, origini*

Per quanto riguarda la possibilità di rintracciare una linea storicizzante delle scritture dell'io, la critica sembra concordare nell'individuare un punto di svolta fondativo all'altezza del XVIII secolo.

La concezione dell'individuo nell'antichità era radicalmente diversa poiché gli antichi si identificavano con un ordine universalmente stabilito e credibile, escludendo così la possibilità di poter considerare fondativo l'io modernamente inteso. Al fine di delineare l'origine dell'autobiografia sarà necessario partire dal principio per poi proseguire attraverso le linee di questa identificazione antropologica.

Dunque, prima di arrivare al Settecento, occorre soffermarsi su alcuni elementi precursori della moderna autobiografia: sant'Agostino, sospinto dal suo credo religioso, si è fatto interprete della prima elaborazione formale del viaggio introspetto nella propria anima. Il cristianesimo, professando l'uguaglianza di tutte le anime di fronte a Dio, ha contribuito ad attribuire un valore intrinseco ad ogni esistenza umana a prescindere dalla sua condizione mondana, a forgiare una concezione della vita come processo dinamico e drammatico e dunque ad attribuirle una valenza storica.

Le *Confessiones* sono però indubbiamente la prima opera che amalgama elementi sparsi della tradizione cristiana e pagana nella compiuta storia di una vita dall'infanzia fino al presente in forma distesamente narrativa⁵.

Agostino in una lunga narrazione in prosa, ha aperto all'autobiografia la via maestra dell'interiorità, delineando un netto cambio di tendenza rispetto a quella che era la concezione dominante del mondo antico: la considerazione dell'io irrimediabilmente unita in un'unica relazione con gli esseri viventi e non. L'io dell'antichità si esprimeva realizzandosi in un'esteriorità oggettiva, sfociante in un cosmo interamente comprensibile razionalmente. Il cristianesimo invece inizia a porre l'accento sul rapporto individuale e segreto tra ogni singola anima e Dio, permettendo così all'aspetto

⁵D'Intino F., *L'autobiografia moderna. Storia forme e problemi*, Bolzani Ed., Roma, 1988

interiore di assumere per la prima volta uno statuto determinante alla salvezza dell'individuo.

Qui si sancisce, dunque, l'impossibilità di risolvere l'insicurezza dell'animo umano negli equilibri esterni del cosmo come era sempre avvenuto⁶, e tale esigenza viene supplita nella ricerca di Dio tramite lo scavo del sé. Dunque seppur l'individuo si ponga ancora in una netta dipendenza nei confronti di Dio e del suo giudizio sulla condotta morale, inizia ad esserci un primo rivolgimento verso l'interiorità dell'anima.

Proseguendo nella linea del tempo vi sarebbero stati altri precedenti alla svolta settecentesca: il profilo del XVI secolo tracciato da Taylor⁷, identifica il cogito cartesiano come determinante per la nascita della concezione moderna dell'io. La dimostrazione di questa tesi ruota attorno all'idea di padronanza di sé ("la padronanza di sé consiste nel fatto che la nostra vita sia plasmata dagli ordini che la nostra capacità di ragionamento costruisce secondo i criteri appropriati"⁸) e oggettivazione dell'esperienza. Questa nuova interpretazione del reale sancisce il definitivo capovolgimento dei rapporti tra uomo e mondo: non vi sarebbe più un ordine naturale e universalmente perfetto e prestabilito, dentro cui rientrerebbe anche l'uomo e la sua capacità di comprensione e condivisione dell'ordine stesso. L'oggettivazione dell'esperienza ruota attorno all'idea che il campo del sensibile non detiene più delle caratteristiche intrinseche, uniche e date di fatto, che costituiscono la norma. La mente umana, a riguardo, deve assumere un atteggiamento di distacco e ricostruire la realtà in modo oggettivo così da poterne trarre delle considerazioni conoscitive.

Al di là d'ogni implicazione filosofica, ciò che in questa sede interessa è l'estrema rilevanza che assume la coscienza individuale e quindi l'io in sé. Il distacco moderno esorta a separarsi da sé mediante l'autooggettivazione e qui sta il carattere paradossale di questo aspetto del soggettivismo: esso si sviluppa in coincidenza con il massimo sforzo di oggettivazione mai richiesto all'uomo.

Invita, me personalmente a rendermi conto della *mia* attività di pensiero e dei processi di formazione delle *mie* abitudini per prendere le distanze da essi e per

⁶Bruni F., "In quella parte del libro de la mia memoria": verità e finzioni dell'io autobiografico, Marsilio Editori, Venezia, 2003

⁷Charles Taylor, *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli Ed., Milano, 1993

⁸*Ibidem*, p. 191

oggettivarli.⁹

Dunque adottare un atteggiamento di distacco verso se stessi vuol dire definire una visione nuova dell'agente umano e dei suoi poteri caratteristici.

Dopo aver preso in esame alcuni dei fattori che hanno contribuito alla nascita della nozione del sé, determinante sarà stabilire da dove venga l'impulso all'autoanalisi. Essa si configura come la necessità da cui prende spunto il genere autobiografico pre-settecentesco, ciò che D'Intino chiama "attitudine confessionale"¹⁰. Lo studioso individua l'autoanalisi come inclinazione sviluppatasi durante la Riforma protestante: essa avrebbe contribuito alla secolarizzazione della pratica della confessione, contribuendo a modificare il rapporto tra colui che si confessa e il suo interlocutore. Agostino ad esempio palesa un atteggiamento di stretta dipendenza e soggezione nei confronti del divino, confessandosi al fine di sottoporsi al suo giudizio. Il protestantesimo invece modifica i rapporti tra l'uomo e la sua religiosità, ponendo il credente nell'ottica di svincolarsi dall'autorità delle istituzioni, della Bibbia e della chiesa ed ad assumersi tutte le responsabilità del rapporto diretto con Dio, senza interferenze e rassicurazioni. La dottrina della grazia spinge il fedele verso una libera e spregiudicata osservazione del proprio io, al fine di rintracciare i segni di una predestinazione certa: "Il risultato è un'attenzione maniacale e metodica per tutti i sintomi che possano testimoniare l'opera della grazia, e per quelli, al contrario, che rivelino la tentazione demoniaca"¹¹. Così in questo periodo si registra una vastissima produzione diaristica ad opera di protestanti, i quali nel tentativo di tracciare la loro via verso la salvezza, forniscono interessanti esempi di minuziosissima analisi introspettiva. Un altro apporto fondamentale dato dalla Riforma consiste nell'impulso ad esprimersi per iscritto e poi a stampare il proprio testo: questo perché il pubblico, reale o immaginario, deve raccogliere le esperienze trascritte e approvare, giustificare e apprendere. Dunque il costituirsi di un'idea di soggetto autosufficiente e l'incentivo ad analizzarlo, potrebbero costituire alcuni degli elementi da cui ha avuto origine la spinta autobiografica.

⁹*Ibidem*, p. 223

¹⁰D'Intino F., *L'autobiografia moderna. Storia forme e problemi*, cit. p. 25

¹¹*Ivi*

2.2 La svolta settecentesca

La svolta settecentesca viene intesa in quanto tale da diversi punti di vista: ciò che interessa in questi capitoli è stabilire che cosa avrebbe spinto l'uomo, ad un certo punto, a parlare dell'io e a farne letteratura.

Nel Settecento avviene l'espressione di quel percorso modificativo dell'identità e della mentalità umana, risultante dalla commistione di fattori antropologici, religiosi e filosofici. Tale espressione ha come conseguenza la crescita sensibile, sia a livello di produzione che di consumo, del genere autobiografico. Celati in merito allo studio a proposito dei generi letterari di questo periodo, affronta i cambiamenti avvenuti nei rapporti tra l'uomo e la società durante il XVIII secolo¹². Egli considera il *novel* come un genere letterario fiorito in conseguenza alle modificazioni verificatesi nella società, consistenti nel ripiegamento del soggetto nell'interiorità individuale della vita quotidiana. Questi cambiamenti sociali, in questo elaborato, vengono presi in esame in quanto rappresentano le stesse premesse che in questo periodo pervengono alla costituzione del genere autobiografico¹³.

Egli asserisce un mutamento della prospettiva simbolica all'interno della società, avvenuta tra il XVII e il XVIII secolo, basandosi sul deperimento dell'alto grado di ritualismo segnico vivo nella cultura precedente. Il ritualismo segnico privilegiava l'esibizione simbolica della vita pubblica, nel senso in cui qualunque segno cerimoniale diveniva sineddoche della totalità gerarchica della cultura e quindi segnalava il posto che l'individuo doveva avere nella società: ogni forma di attività per avere un valore sociale doveva trasformarsi in rituale.

Questa concezione tesa al riconoscimento dell'individuo in funzione e grazie alla struttura della società, implicava che fosse riservata un'alto grado di importanza alla ritualità finzionale della vita pubblica, la quale si faceva contenitore di ogni valore. Dall'altra parte necessariamente, veniva attribuita una minor rilevanza alla sfera del

¹²Celati G., *Finzioni occidentali*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1986

¹³Sulla connessione che intercorre in questo periodo, tra autobiografia moderna e *novel*, che Barbara Foley definisce "romanzo postfattuale": si veda Marchese L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa Ed.Massa, 2014, cit. p. 48

quotidiano e della vita privata. La sfera pubblica nel Seicento inizia ad essere percepita come posticcia messa in scena e le pratiche cerimoniali ad essere recepite come fuorvianti, come un occultamento della realtà dei fatti. Questo fastidio nei confronti di strutture fittizie e menzognere si traduce in un nuovo rifiuto dell'allegorismo: prende corpo l'idea che la verità ed il valore dell'individuo risiedano nel soggetto in quanto tale ossia nella sua identità specifica, l'annullamento del carattere esemplare della società lascia il posto all'affidabilità dell'individualità empirica. Questi mutamenti sociali avrebbero contribuito così a fare in modo che il fulcro della credibilità del reale si restringesse sempre di più all'interno dell'io, contribuendo al ripiegamento del soggetto nelle frange dell'interiorità.

A questi aspetti sociali si devono aggiungere quelli scientifici, le cui premesse sono state esposte tramite Cartesio nel paragrafo precedente. La fiducia nell'azione dell'uomo proviene dalle nuove consapevolezze acquisite attraverso le scoperte scientifiche. Fondanti in questo senso sono state le scoperte di Darwin, le quali mettono in discussione le sacre scritture e pongono l'uomo in una prospettiva evuzionista, di origine e di sviluppo; il maturare della scienza filologica, l'acquisizione del senso del tempo e quindi della storia, che sta alla base dello sviluppo del genere autobiografico.

Queste coordinate fondamentali rispecchiano esattamente i problemi dominanti della forma moderna del genere autobiografico: la liberazione dall'autorità di un sistema chiuso e statico e la conquista di una legittimazione soggettiva al discorso che si basi sull'autorità di una esperienza presente orientata verso il futuro.¹⁴

Rousseau, da molti considerato il padre del genere autobiografico, porta a termine *Le confessioni* nel 1770, esemplificando l'acquisita consapevolezza riguardo al sè e al diritto all'autobiografia:

Trattandosi però di un denudamento in pubblico, si pone evidentemente un problema di legittimità, di decoro e convenienze sociali, [...] sarà Rousseau, nella seconda metà del Settecento, a rivendicare il diritto alla sua biografia [...]

¹⁴D'Intino F., *L'autobiografia moderna. Storia forme e problemi*, cit. p. 36

affrancandola da intenti apologetici e vacillanti obiettivi didascalici, e trasformando l'indecenza in sicuro effetto di reale e garanzia di veridicità; e così dando un nuovo corso alla storia dell'autobiografismo occidentale¹⁵.

Dunque prende corpo una delle prime forme di quell'autonomia del soggetto le cui premesse erano state trattate nel paragrafo precedente. Rousseau non cerca nessuna giustificazione che lo autorizzi a parlare del proprio io, il diritto a fare del sé una storia è insito nella forza del soggetto stesso.

Mi impegno in un'impresa senza precedenti, e la cui esecuzione non avrà imitatori. Voglio mostrare ai miei simili un uomo nella nuda verità della sua natura; e quest'uomo sarò io.¹⁶

Rousseau chiama Dio come testimone muto del suo monologo, egli si presenta solo nella sua interiorità poichè egli non appartiene né si riconosce in nessuna comunità. Egli si situa al di fuori di ogni legge divina e la sua solitudine diviene la sua forza, in un senso totalmente romantico. Dio è trattato alla stessa stregua di qualsiasi altro lettore, scompare la lode e si fa strada l'apologia di un soggetto che si proclama svincolato da qualsiasi struttura ulteriore all'interiorità. L'orgoglio dell'affermare con forza la propria solitudine ed individualità si evidenzia in quanto novità per quanto riguarda gli scrittori di autobiografie: partecipa alla svolta settecentesca diviene così la nuova luce di cui è investito lo scrittore qualunque. Precetti tipici della letteratura autobiografica precedente, prevedevano che fossero autorizzati a scrivere della propria vita solo gli uomini illustri ed in qualunque caso ogni scrittura doveva avere un fine pedagogico o educativo. Infatti le scritture autoreferenziali dei puritani del Seicento avevano come scopo mostrare pubblicamente come fosse avvenuto il loro cammino verso la salvezza, in modo da fungere da esempio. Tuttavia in questo momento l'autore inizia a slegarsi dai nodi della tradizione, si fa creatore e proclama la soddisfazione di esserlo. Il nuovo polo di attrazione è divenuto l'interiorità della vita domestica e il soggetto rimane l'unica

¹⁵Fiorella L.C., "Io non posso scrivermi." Barthes, De Man, Derrida e la teoria dell'autobiografia, in "Contemporanea", n. 9, 2011, cit. p. 125

¹⁶Rousseau Jean-Jacques, *Le confessioni*, di Felice Filippini, Rizzoli, Milano 1996

autorità riguardo a se stesso e alla sua quotidianità, si fa spazio dunque la legittimazione all'autobiografia anche dell'uomo qualunque: ogni individuo ha il diritto di narrare la propria vita senza esclusioni, prende dunque avvio una “nuova concezione democratica della pratica letteraria”¹⁷.

¹⁷D’Intino F., *L'autobiografia moderna. Storia forme e problemi*, cit. p. 45

2.3 Fine Ottocento e oltre: forme e sviluppi

La rivoluzione francese ha contribuito a sua volta ad allargare l'idea di autorizzazione all'autobiografia: il XIX secolo vede la luce all'insegna di un aumento sensibile sia della produzione che del consumo del genere autobiografico non religioso e verso la fine del XVIII secolo ogni lingua europea consta di un suo modello autobiografico imitabile.

Lo sviluppo di questi fattori tendenti verso una sempre maggior consapevolezza e autodefinizione dell'uomo moderno, contribuiscono all'evolversi in epoca post-romantica di un'ulteriore modificazione della concezione dell'individuo. Verso la fine del XVIII secolo si assiste alla crisi del soggetto epistemologico e l'incrinarsi della costitutività dell'io cartesiano.

La causa è da ricercarsi nell'affermarsi dello spirito come massimo creatore del pensiero sia oggettivo che soggettivo e dunque il rimescolarsi delle due sfere conoscitive, la nuova "costitutività dell'io rispetto ai suoi oggetti di esperienza"¹⁸.

Per quanto riguarda l'autobiografia, interessante è notare come avvenga un cambiamento di prospettive all'interno del procedimento memoriale. Se l'epoca dei lumi privilegiava l'età adulta come momento di massimo splendore intellettuale dell'individuo, fase in cui l'uomo uscito dall'ignoranza grigia della giovinezza acquisiva tutto il suo potere razionale, lo spirito demiurgo dell'artista postromantico dimostra una spiccata nostalgia per l'infanzia: nell'incipit della narrazione autobiografica si focalizza sugli anni di vita in cui immaginazione, innocenza e sensibilità sono ancora intatti e non ancora corrotti dall'imbarbarimento causato dal sopraggiungere della maturità. La decisione di far coincidere l'inizio del racconto con la nascita dell'individuo, pone quest'ultimo in una prospettiva di totale indipendenza rispetto allo sfondo storico, culturale e familiare. Non si invoca più nessuna autorità divina o terrena e l'individuo è il solo e unico soggetto dell'opera artistica.

In questo periodo si registrano i primi accenni di interesse al genere da parte della critica letteraria, ravvisabili anche dalle prime documentazioni dell'uso del termine

¹⁸Fiorella L.C., "Io non posso scrivermi." Barthes, De Man, Derrida e la teoria dell'autobiografia, cit. p. 26

“autobiografia”: dicitura che si affianca così alle altre in circolazione: confessioni, memorie, memoriali, diari, vite.

Ivan Tassi dipinge una storia del termine in questione definendolo caratterizzato da “cruciale ed elastica mobilità”¹⁹: sembra che a livello europeo la dicitura “autobiografia” sia apparsa per la prima volta in Inghilterra nel 1786, nella prefazione ai *Poems* di Ann Yersley; in Germania, in un frammento di Schlegel del 1798 e in Francia nel *Dictionnaire de l'académie française* non prima del 1838, mentre in Italia è stato segnalato dal Tommaseo-Bellini intorno alla seconda metà del XIX secolo.

Nata sotto gli auspici dell'individualismo borghese, l'autobiografia moderna viene subito considerata una sorta di scrittura storica, un derivato della biografia, e non solo sotto il profilo etimologico, dato che ne mutua l'impianto celebrativo e necrologico, quello dell' *historia de viris illustribus*. [...] Contemporaneamente l'autobiografia si specializza, dedicandosi all'esposizione dell'interiorità, piuttosto che alla narrazione della vita pubblica²⁰.

Durante il XIX secolo si dipartono nuove prospettive riguardo alle scritture dell'io, le quali vengono incrementate dall'affastellarsi delle teorie sviluppatesi all'inizio XX secolo, riguardanti la problematizzazione del soggetto. Nietzsche, Marx, Kierkegaard, e soprattutto Freud sconvolgono letteralmente il “cogito ergo sum” ponendo l'uomo all'interno di campi di forze che sfuggono al suo controllo, spossessandolo di quelle qualità che l'avevano reso il massimo garante riguardo alla narrazione autobiografica.

La fiducia nell'autotrasparenza, e quindi nello statuto recitativo dell' *ecrit de vie*, s'incrina quando si dimostra che il soggetto *non* è necessariamente la fonte più autorevole sul proprio conto (conseguenza da un lato dell'io ‘mascherato’ di Nietzsche e dall'altro da quello Freudiano, stretto tra ‘es’ e ‘super-io’).²¹

Partendo da questi presupposti e non potendo più contare sull'affidabilità assoluta del

¹⁹Tassi I., *Storie dell'io, Aspetti e teorie dell'autobiografia*, cit. p. 8

²⁰Fiorella L.C., “Io non posso scrivermi.” *Barthes, De Man, Derrida e la teoria dell'autobiografia*, cit. p. 124

²¹*Ibidem*, p. 127

soggetto autoriale, si inaugura la stagione della critica letteraria riguardante le scritture autobiografiche e lo statuto ontologico del soggetto. L'autobiografia diviene così oggetto di numerosi studi novecenteschi finalizzati ad un inquadramento teorico, in cui viene problematizzata e sviscerata al fine di comprendere le diverse sfaccettature del rapporto tra soggetto autoriale e soggetto autobiografico e opera artistica.

E quindi *Che cos'è l'autobiografia?* Wilhem Dilthey²² la considera un documento storico insostituibile alla comprensione dei vari stadi della vita spirituale dell'umanità. Georg Misch, discepolo di Dilthey e detentore del merito di aver risvegliato l'interesse per la questione autobiografia in area anglofona, ha composto un fornitissimo compendio del genere autobiografico dall'antichità alla contemporaneità, suscitando non poche ambiguità tra autobiografie e testimonianze storiche. Questo tipo di impostazione guarda soprattutto al vero delle rappresentazioni, andando in direzione di una percezione dell'autobiografia che miri al raggiungimento di un significato storico-culturale. Bernard Neumann²³ amplifica il lavoro di Misch rendendo l'autobiografia, attraverso l'utilizzo del marxismo e della psicanalisi di Freud, la storia di un'individuazione psicologica: ovvero compone la teoria secondo cui ad ogni tipo sociale corrisponda una particolare forma autobiografica. La critica inizia dunque ad interrogarsi riguardo all'aderenza o meno al vero, l'affidabilità della voce narrante e la verificabilità dei fatti narrati.

Da un lato si affermano i difensori di quella veridicità del quotidiano e del reale, secondo cui l'uomo qualunque diviene la massima autorità riguardo alla propria vita ("ciascuno conosce la propria storia [...] meglio di chiunque altro"²⁴) e dall'altra parte prendono posizione coloro i quali dubitano estremamente che negli scritti autobiografici vi possa risiedere alcun tipo di realtà attendibile e dunque di conseguenza alcun tipo di conoscenza che vada al di là dell'estetica. Ciò che del genere autobiografico desta più sospetto fin dalla sua nascita è "l'influsso di materiali romanzeschi" e la difficoltà di "separare le parti finzionali da quelle «vere»"²⁵. Ad esempio Hans Glagau considera l'autobiografia figlia del romanzo a causa di elementi che spingono l'autore

²²Fiorella L.C., "Io non posso scrivermi." Barthes, De Man, Derrida e la teoria dell'autobiografia, cit. p. 123

²³Anglani B., *Teorie moderne dell'autobiografia*, Edizioni B. A., Bari, 1996

²⁴D'Intino F., *L'autobiografia moderna. Storia forme e problemi*, cit. p. 236

²⁵*Ibidem*, p. 237

inevitabilmente verso la finzionalizzazione: la precarietà della memoria, l'attività creatrice della fantasia, l'influsso di modelli letterari di riferimento di tipo romanzesco. Questa sorta di attenzione all'aspetto "storico" dell'autobiografia, viene presto affiancata da un altro atteggiamento critico: invece di concentrarsi sulla resa o meno del realistico, alcuni come Georges Gusdorf²⁶ iniziano a concepire gli scritti autoreferenziali come strumenti artistici di conoscenza. Dunque lasciando da parte la questione del vero, essi prestano una nuova attenzione alla verità in quanto esperienza di vita, non in quanto referente attendibile o meno di una realtà esterna:

Ogni opera d'arte è la proiezione del mondo interiore nello spazio esterno, dove prende coscienza di sé nel processo del suo farsi. Scaturisce di qui la necessità di una critica seconda che, invece di verificare la correttezza materiale del racconto o di lumeggiarne il valore artistico, cerca di esternarne il senso intimo e personale, considerandola come il simbolo o come la parabola, in qualche modo, di una coscienza alla ricerca della sua identità.²⁷

E così Roy Pascal, ponendo al centro della narrazione l'io e le sue sfaccettature ("E' l'io, non il mondo esterno, a costruire il centro del suo interesse"²⁸) considera la narrazione autobiografica una reinterpretazione che la mente opera sul reale. L'accento viene posto dunque sulla capacità ricostruttiva della memoria, attraverso la visione retrospettiva l'autore prende coscienza della propria vita ed è in grado di restituirne un senso, il quale può essere così recepito anche dal lettore.

Altro approccio viene invece da coloro i quali privilegiano l'attività espressiva: James Olney ritiene che il modo in cui viene composta l'opera autobiografica, le forme linguistiche e strutturali che vengono utilizzate, compongono l'identità del soggetto rappresentato, quindi è il linguaggio e non i fatti narrati a modellare il processo autobiografico. Il linguaggio risulta così fondativo per l'operazione autobiografica: per Starobinski è lo stile a singolarizzare l'autobiografia, lo stile personale assicura che sia

²⁶Gusdorf G., *Conditions et limites de l'autobiographie*, in AA. VV., *Formen des Selbstdarstellung*, Duncker & Humblot, Berlin, 1956, in Anglani B., *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit. p. 3

²⁷*Ibidem*, cit. p. 14

²⁸Pascal R., *What is an Autobiography?*, In *Design and truth in autobiography*, Routledge & Kegan Paul, London, 1960, pp. 1-20, in Anglani B., *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit. p. 19

rispettata nel presente l'attività conoscitiva di ricostruzione del passato.

Da queste ultime teorizzazioni formali prende vita il più celebre termine post-quem della questione autobiografica, *Il patto autobiografico* di Philippe Lejeune²⁹. Il libro, uscito nel 1975, diviene ben presto un punto fermo per quanto riguarda gli studi autobiografici, grazie al proposito dell'autore di sistematizzare una volta per tutte i confini piuttosto incerti del genere autobiografico. Seppur contestato da molti, l'intera critica successiva agli anni Settanta del Novecento non ha potuto fare a meno di misurarsi con le sue teorie. *Le pacte autobiographique* fonda la teorizzazione sulla dimensione extralinguistica del testo, originata dalla commistione di istanze formaliste ad un approccio contrattuale incentrato sull'attendibilità autoriale. La dimostrazione assume come presupposto che il nome dell'autore garantisca la soddisfazione dello statuto veridico della narrazione. Il secondo punto fondamentale consiste nel fatto che, condizioni minime perchè si possa parlare di autobiografia, siano il rispetto dell'identità nominale (e attraverso il nome anche di fatto) tra autore, narratore e protagonista (A=N=P) e l'esistenza di quel contratto stipulato dall'autore per il lettore, in cui il primo assicura al secondo di essere lo scrittore e di star narrando la vera storia della sua vita. Lejeune lo definisce "patto referenziale" per cui si intende la "definizione dell'ambito del reale e enunciato circa le modalità e il grado di somiglianza ai quali il testo tende", che in ambito autobiografico prende per l'appunto il nome di "Patto autobiografico"³⁰.

Dunque secondo Lejeune il nome dell'autore è garanzia di veridicità e attendibilità dei fatti, poichè "*la firma*" è legata per convenzione sociale all'impegno di responsabilità di una "persona reale", la cui esistenza è fuori da ogni dubbio, "eccezioni e abusi non fanno altro che sottolineare il credito generale che ha questo tipo di contratto sociale".

Nel 1980 William C. Spengemann pubblica *The forms of autobiography*³¹ individuando una sorta di storia dello sviluppo dell'autobiografia e suddividendola in tre fasi: una fase storica nel primo Settecento, una seconda fase filosofica tra il secondo Settecento e l'Ottocento e una terza fase poetica nel Novecento, tracciando così il divenire

²⁹ Lejeune P., *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna, 1986

³⁰ *Ibidem*

³¹ Spengemann W.C., *The forms of autobiography: episodes in the history of a literary genre*, Yale UP, New Haven-London, 1980, in Angliani B., *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit. p. 67

dell'autobiografia da un momento di maggior aderenza al vero, ad un aumento progressivo nel tempo del quoziente finzionale.

Dunque fino a questo momento gli esponenti fin qui analizzati, seppur in modo differenziato, ripongono ancora una certa fiducia nel ruolo dell'autore e dell'autobiografia in quanto genere letterario. La corrente che vedrà la luce nelle prossime righe eleggerà la dimensione linguistica come unica portatrice di senso, smantellando sistematicamente il ruolo del soggetto e l'incidenza della volontà autoriale.

Paul De Man pubblica nel 1979 *Autobiography as De-Facement*³², l'autobiografia come sfiguramento, scritto in cui dopo aver lamentato lo statuto labirintico delle scritture autobiografiche e l'impossibilità di sciogliere alcuni nodi nevralgici della questione ad esse connessa, attacca direttamente la teoria di Lejeune attraverso l'esempio della fotografia. Infatti nel caso in cui fosse sufficiente il nome dell'autore a rassicurare di essere in presenza di un racconto veridico, ciò vorrebbe dire che il volto rappresentato nella foto sarebbe esso stesso il soggetto "reale". Mentre De Man specifica che in entrambi i casi si tratta di "sostituzioni, sia la foto sia il nome proprio, sostituiscono il soggetto, precisamente come avviene in un documento di identità, la cui autenticità è stabilita per un atto performativo, una convenzione"³³.

De Man, primo esponente della corrente decostruzionista, sposta dunque l'attenzione sull'atto linguistico come mezzo fondativo e dunque ontologico del gesto autobiografico:

Laddove il linguaggio è inteso come ordine simbolico [...] per cui il soggetto che tenta di esperire se stesso e il mondo, potendo farlo solo nel linguaggio, basa ogni processo di conoscenza su una serie di sostituzioni tropologiche.³⁴

Paul Jay si porrà sulla stessa linea di De Man, aggiungendovi interessanti spunti colti dalla psicanalisi di derivazione lacaniana. Egli infatti interpreta l'autobiografia in senso

³²De Man P., *Autobiography as De-Facement*, in *The rhetoric of romanticism*, Columbia UP, New York, 1979, in Anglani B., *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit. p. 51

³³Fiorella L.C., "Io non posso scrivermi." *Barthes, De Man, Derrida e la teoria dell'autobiografia*, cit. p. 137

³⁴Ivi

terapeutico: partendo dal presupposto che il linguaggio appartenga allo stesso sistema simbolico valido per tutti, lo scrittore come il paziente in analisi ripercorre la sua vita a ritroso al fine di raggiungere la “guarigione”.

Percorrendo la scia critica che si diparte da De Man si incontra Jacques Derrida, i due, pur da un capo all’altro dell’oceano Atlantico, rappresentano i massimi esponenti della corrente decostruzionista. Sia De Man che Derrida criticano la presunta traducibilità del soggetto all’interno dell’opera d’arte, asserendo l’impossibilità di rintracciare una coincidenza tra il soggetto vero e il soggetto rappresentato, “Un io che proferisce per un io che riceve l’enunciato”³⁵. Questo sdoppiamento provoca dunque un avvitemento che rende impossibile la totalizzazione del soggetto, vanificando l’attività conoscitiva del genere autobiografico:

La promessa dell’autobiografia non può essere mantenuta e la sua natura è proprio quella di restare nell’impossibilità di una chiusura, nella perenne tensione tra dire e voler dire la verità, fra costatazione e *performance*: se leggere significa *comprendere* allora l’autobiografia è illeggibile³⁶.

Sopraggiungendo alla più vicina contemporaneità, John Sturrock pubblica nel 1993 *The language of autobiography*³⁷ ove critica alcune posizioni dei decostruzionisti. Egli asserisce l’impossibilità di limitarsi alla sfera del linguaggio per criticare l’autobiografia, poiché questa operazione mina l’interezza del testo letterario, composto anche dalla dimensione extralinguistica.

Chi maggiormente si è opposto a questa tendenza ‘smantellatrice’ del soggetto è Paul John Eakin³⁸, il quale riponendo al centro della questione la persona in senso proprio, individua nel corpo l’elemento di connessione tra le necessità linguistiche e socio-culturali e l’individuo fisicamente inteso.

Il percorso che si è tracciato relativamente alla fine del XX secolo, indica un ritorno di diffidenza nei confronti dell’individuo che del sè fa letteratura, tanto che alla fine degli

³⁵*Ibidem*, p. 138

³⁶*Ibidem*, p. 139

³⁷Sturrock J., *Introduction*, in *The Language of Autobiography. Studies in the First Person Singular*, Cambridge, 1993, in Anglani B., *Teorie moderne dell'autobiografia*, cit. p. 129

³⁸Fiorella L.C., “Io non posso scrivermi.” *Barthes, De Man, Derrida e la teoria dell'autobiografia*, cit.p. 146

anni Ottanta sembra che si percepisse come imminente la scomparsa definitiva della soggettività: Lévy-Strauss, Greimas, Barthes, Foucault, Lacan, postulano un soggetto folle, fantasma, infranto, gettato in una rete di relazioni preesistenti a esso e in mezzo alle quali è assolutamente impotente. L'io diviene passivo spettatore di meccanismi ad esso estranei, pronunciatore di discorsi vuoti che non lo riguardano, in cui non può riconoscersi. Il cosiddetto "pensiero debole" si traduce in letteratura nell'incapacità di utilizzare il pronome Io, nell'autocostruzione fittiva di un sè meccanico, di plastica, che scivola nell'afasia e nel non-sense. L'io diventa terza persona, si nasconde nel romanzo, si paralizza nella routine del quotidiano, ride di sè nel postmoderno, diventa inconoscibile. Gli studi si concentrano sul testo, abbandonano il soggetto e concepiscono la pagina come auto-prodotta: cercano le costanti formali al fine di studiarne la meccanica, stilare statistiche, è la nuova fabbrica delle lettere, montaggio e smontaggio di testi dell'industria culturale.

Nascono i soggetti autofinzionali che celano la verità, la confondono, mescolano le carte. Finzionalizzano ciò che Rousseau aveva rivendicato come un diritto ineluttabile di ogni individuo, oltre che una nuova conquista dell'uomo moderno, la possibilità e la dignità di analizzarsi introspettivamente e di costituirsi come testo letterario.

Guardando alla dimensione dell'io degli anni Zero non si può che prefigurarsi un avvicinamento alla prospettiva apocalittica che aleggiava come uno spettro alla fine del Novecento: è l'avvento della realtà virtuale. Posthuman, inorganic, sono queste le parole che si leggono all'inizio degli anni Novanta. Se l'uomo postmoderno aveva iniziato a sostituirsi e ricostituirsi chirurgicamente, l'epoca dei Social Networks trasla l'autocostruzione del sè all'area semantica dell'identità, giungendo a comprendere i rapporti interpersonali, le opinioni, la vita intera.

Lollini, parafrasando Remo Bodei³⁹, definisce questa dimensione "colonizzazione delle coscienze"⁴⁰: i totalitarismi novecenteschi hanno contribuito al diffondersi dell'omologazione di massa in cui il cittadino si adegua ad un dettame imposto dall'alto e ciò ha preannunciato la massificazione dell'epoca dei consumi avvenuta negli anni successivi.

³⁹R. Bodei, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2002

⁴⁰Lollini M., *Autobiografia nell'epoca dell'impersonale*, *Intersezioni*, n. 3, Dicembre 2007, p. 366

Ne nasce un narcisismo di massa chiuso nella dimensione del presente immediato e nell'ideologia del consumo che manipola l'individuo con facili promesse di successo personale, finendo in realtà per mantenerlo in una sorta di anonimato di massa. In questo modo si realizza uno sterile appiattimento delle coscienze e un arido svuotamento dell'individuo, che produce l'eclissarsi dell'idea stessa di persona sempre più ridotta a frammenti decontestualizzati⁴¹.

Il soggetto contemporaneo si prefigura stretto tra individualismo narcisistico, che pone il sè al centro e al di sopra di ogni cosa e lo smarrimento, la liquefazione in una società spersonalizzante e appiattita sul "così fan tutti".

E' la fine della soggettività?

⁴¹*Ibidem*, p. 367

3. Autofinzioni contemporanee

3.1. L'antefatto

Per rintracciare le origini della questione attorno all' autofiction, sarà necessario risalire alla nascita del termine stesso, il quale appare per la prima volta su di una quarta di copertina. Lo scrittore francese Julien Serge Doubrovsky ha pubblicato nel 1977 *Fils*⁴², il cui protagonista è chiamato prima J. S. D., successivamente Julien Serge, e alla fine Doubrovsky. Di fronte all'identità nominale tra autore e protagonista difficile non aspettarsi una forma autobiografica, invece Doubrovsky definisce *Fils* un romanzo, decisione che ha dichiarato di aver maturato dopo aver letto un articolo di Lejeune pubblicato su "Poétique" del 1973, in cui lo scrittore introduceva la nozione di patto autobiografico.

Ed è proprio qui che si delinea la questione concernente l'autofiction, Doubrovsky nel volume *Autobiographiques*⁴³ afferma di aver voluto colmare la famosa casella lasciata vuota da Lejeune⁴⁴, ossia quella relativa alla compresenza nella narrazione di patto autobiografico e di paratesto romanzesco, eventualità che Lejeune lascia semplicemente in sospenso.

Insomma, *Fils* vuole presentarsi come un 'vero' romanzo che è però allo stesso tempo una 'vera' autobiografia, oppure, insinua l'autore, nessuno dei due, anzi, un nuovo genere, (o sotto-genere?), per il quale conia appunto il termine *autofiction*.⁴⁵

Lejeune risponderà a sua volta nel saggio *Moi aussi*⁴⁶, a cui farà seguito un intero numero della rivista «Ritm», minimizzando la scoperta che Doubrovsky aveva acclamato come tale:

Nel suo libro del 1986, *Moi aussi*, Lejeune ha ripreso il discorso

⁴²Doubrovsky J.S., *Fils*, Galilée, Paris, 1977

⁴³Doubrovsky J.S., *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, PUF, Paris, 1988

⁴⁴Lejeune P., *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna, 1986

⁴⁵D'intino F., *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Bulzoni Editore, Roma, 1988

⁴⁶Lejeune P., *Moi aussi*, Seuil, Paris, 1986

sull'autobiografia, dimostrando che la trovata di Doubrovsky, sebbene contenesse degli spunti originali, rientrava comunque nell'ambito delle opere definibili come romanzi.⁴⁷

La nuova prospettiva inaugurata da Doubrovsky prevede che la psicanalisi freudiana sia lo snodo fondamentale da cui si sancisca l'impossibilità di trattare ancora l'autobiografia nel senso più genuino del termine, ossia come spontanea e sincera confessione alla Rousseau:

Non è concesso affidarsi innocentemente alla sincerità e alla memoria come a strumenti di accesso a una verità capace di manifestarsi indipendentemente da griglie e schemi linguistici. Scrivere un romanzo autobiografico significa, in questa prospettiva, affidarsi al potere della scrittura, lasciarsi parlare dal linguaggio, utilizzare le parole come sonde capaci di rivelare la struttura dell'inconscio⁴⁸.

Successivamente Vincent Colonna, allievo di Gerard Genette, introduce il concetto di *fictionnalisation de soi*, ponendo l'accento sul carattere fittivo del procedimento autofinzionale ed estremizzando il sistema dell'identità nominale di Lejeune. Così facendo giunge a comprendere nel novero dell'autofiction tutti gli scritti in cui il protagonista coincide nominalmente con l'autore del romanzo, considerando così l'autofiction come un fenomeno che da sempre ha abitato la letteratura. Posto che tra le opere che Colonna cita vi sono la Divina Commedia e la Recherche, risulterà chiaro come sia difficile sciogliere facilmente la questione. Essa tocca aspetti molto problematici, in primis l'applicazione di categorie novecentesche a letterature di epoche passate ("L'autofiction non è il nome nuovo di un genere di lungo corso. Al contrario essa è un'ibridazione recente dell'autobiografia moderna e della *fiction* [...] che tiene conto della tradizione letteraria del '900 e di specifiche eredità culturali⁴⁹"), tralasciando

⁴⁷Martemucci V., *L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori*, in "Contemporanea", 2008, n. 6, p. 159

⁴⁸Mazza Galanti C., *Autofinzioni*, in Minima&Morali, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/autofinzioni/>

⁴⁹Marchese L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa Ed., Massa, 2014

così gli sviluppi antropologici e sociali che hanno portato alla messa in evidenza dell'autofiction, senza addurre soluzioni utili alla comprensione del fenomeno poiché ibridate alle stesse categorie del romanzesco.

Anche Genette tende ad assumere una postura di scetticismo nei riguardi dell'autofiction, relegando lo sforzo autofinzionale ad una necessità da parte dell'autore di evitare l'aspetto indiscreto delle scritture dell'io nascondendosi dietro agli elementi finzionali, dunque nessuna crisi del soggetto, ma piuttosto una "protesi ingegnosa"⁵⁰ di narratori esperti. L'unico procedimento autofinzionale degno di nota secondo Genette è anche l'unico rimandabile ad una tradizione certa e verificata, ossia la tecnica dell'inserimento dell'autore reale all'interno del romanzo stesso senza che questo alteri il gradiente di veridicità o finzionalità della narrazione, considerazione che implica che il fenomeno non rappresenti un'innovazione degna di nota.

Si potrebbe proseguire a lungo stilando un elenco degli appartenenti all'area francofona che si sono occupati di autofiction, come ad esempio Philippe Gasparini, Philippe Vilain, Cloè Delaume⁵¹. Tuttavia in questa sede interessa notare come negli ultimi anni la nota carenza critica dell'ambiente italiano stia iniziando ad essere colmata, grazie anche alla cospicua proliferazione di opere autofinzionali. Nella più stretta contemporaneità sono state tracciate in merito alcune interessanti prospettive: Martemucci per esempio, delinea un quadro esaustivo degli autori autofittivi "da Albinati a Bregola, a Busi, per continuare con Lodoli, Mari, Scarpa, Siti e Trevi"⁵² caratterizzati da una tendenza che:

Riprende la concezione doubrovskyana sull'*autofiction* e ne sottolinea lo statuto ambiguo, a metà tra autobiografia e romanzo – con conseguenze significative sul piano dell' 'orizzonte d'attesa': il dispositivo ambiguo, oscillante, del genere pone il lettore di fronte a un'asserzione di cui la veracità resta inafferrabile⁵³.

⁵⁰*Ibidem*, p. 163

⁵¹Piva M., *Autofiction e Autocritique. L'io e il genere letterario nella letteratura francese contemporanea*, in Gullotta A., *Scritture dell'io. Percorsi tra i generi autobiografici della letteratura*, i libri di Emil, Bologna, 2011

⁵²Martemucci V., *L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori*, cit. p. 163

⁵³*Ivi*

Con l'individuazione di peculiari caratteristiche: "Solitamente la prima persona narrativa è associata al genere autobiografico, e, nella *fiction*, a un effetto di realtà: una sorta di sigillo che attesta la veridicità di quanto si racconta⁵⁴". Interessante sarà la prospettiva d'insieme tracciata dalla studiosa, corredata da intervista agli autori interessati, la quale riporta la necessità di attribuire una restituzione di senso ad un proliferare così sostanziale di questo tipo di scritture, nel fatto che:

[...] nei romanzi autofittivi la dichiarata mistificazione della vita dell'autore mista all'effetto di realtà si trasforma, almeno nei casi migliori e più riusciti, in conoscenza specifica del nostro tempo.

Dunque a questo proposito impossibile sarà evitare di citare Walter Siti e la sua produzione di testi autofinzionali, autore alquanto inconsueto in quanto "ha esordito inventando se stesso⁵⁵". Siti costituisce un caso editoriale a partire dalla grande consapevolezza teorica riguardante la finzionalizzazione del sè, dimostrata anche dalla produzione saggistica⁵⁶. La prima trilogia che l'ha reso celebre, *Scuola di nudo* (1994), *Un dolore normale* (1999) e *Troppi paradisi* (2006), è tutt'ora al centro del dibattito attivo in Italia riguardo alle scritture autofinzionali. Il protagonista di tutta la serie di libri si chiama Walter Siti, fa lo stesso mestiere dell'autore e la finzione agisce sui dettagli all'apparenza reali che vengono a volte distorti, oppure nella descrizione di esperienze talmente estreme da risultare finte. Allo stesso modo è d'obbligo annoverare nella serie di autofiction italiane i nomi di Edoardo Albinati in *Maggio Selvaggio* (1999), Tiziano Scarpa *Kamikaze d'Occidente* (2003), *Casanova di se stessi* (2004) di Aldo Busi, Giuseppe Genna con *Italia de profundis* (2008)⁵⁷.

Il saggio di Marchese punta sulla necessità di dare una definizione esaustiva e sistematica del genere, il quale non concorda con Martemucci in alcune attestazioni di fiction che essa attua, criticando la categorizzazione di "letteratura del sè" in quanto insufficiente ad identificare l'autofiction, che invece risulta essere:

⁵⁴Ivi

⁵⁵Marchese L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, cit., p. 245

⁵⁶Ad es., Siti W., *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, in "Le parole e le cose", <http://www.leparoleelecose.it/?p=1704>

⁵⁷Martemucci V., *L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori*, cit. p. 167

[...] una divaricazione evidente, sia pure dai contorni mobili, fra autobiografia e *fiction* (deve esserci insomma una biforcazione a un certo punto percepibile) palesata nel testo o nel paratesto, e deve avvenire uno sdoppiamento narratologico dei piani di verità nell'opera. Altrimenti, si ha una semplice autobiografia appena romanzata [...] ⁵⁸

Con conseguenti differenze anche nella scelta degli autori antologizzati. Queste diversità d'approccio potrebbero essere anche la causa delle remore che dimostra la critica nell'occuparsi del fenomeno, poichè esso non ha ancora trovato una definizione stabile e condivisa. Ad esempio non si è certi del fatto che possa essere inteso come un genere, eventualità che ad esempio Marchese esclude, definendolo come un "sottogruppo dei generi del romanzo", sistemandolo sotto l'etichetta di "forma di scrittura" ⁵⁹. Egli giustifica teoricamente questa acquisizione nel fatto che l'autofiction non possiede quelle caratteristiche diacroniche e archetipiche che le permettono di essere sistematizzata in una forma rigida, sostanzialmente si tratta di un fenomeno ancora troppo recente.

Le chiavi interpretative con cui Enrico Testa intende dare nuova luce al personaggio romanzesco in conseguenza allo strutturalismo degli anni Settanta, non sono finalizzate per le scritture autofinzionali in senso proprio, tuttavia si adattano ad un modo di intendere l'autofiction che va al di là della dicotomia tra realtà e finzione e si spinge in avanti fino a rintracciare il significato nato dalla commistione dei due aspetti contrapposti. L'autore sente viva la necessità di rivedere le categorie critiche tradizionalmente utilizzate a proposito del personaggio romanzesco, al fine di uscire dall'ottica della "stucchevole opposizione di personaggio-individuo e personaggio-funzione" ⁶⁰, sarà cioè necessario:

[...] abbandonare una visione mimetica del personaggio, inteso come diretta imitazione della vita reale (e, in particolare, di quella del suo autore) e come

⁵⁸Marchese L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, cit. p. 138

⁵⁹*Ibidem*, cit. p. 132

⁶⁰Testa E., *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2009, cit. p. 4

ricalco preciso di una persona concreta⁶¹.

Questa nozione risulta interessante in quanto prevede l'instaurarsi di un altro rapporto critico col personaggio rappresentato, ossia, al di fuori di ogni "effetto-specchio" viene inteso come:

[...] il luogo di un commento e di un'interpretazione della vita reale che si realizza producendo una vita possibile: con i tasselli del concreto, insomma, mosaico della finzione in cui a prevalere è l'*intentio* cognitiva su quella imitativa⁶².

Ciò risulta fondativo di un modo di intendere il personaggio autofittivo come espressione di "io sperimentali collocati su una scala di gradazioni intermedie tra essere e possibilità di essere⁶³". Dunque ponendo l'accento sul carattere finzionale della questione, ossia considerando come l'autore concepisca il sè fittivo e dunque in che modi e a che fine operi quando attua i dispositivi della fiction, si arriva a comprendere l'autofinzializzazione del sè come restituzione di senso di una concezione della realtà dell'autore e di cui la letteratura si fa tramite.

Per concludere questo capitolo introduttivo all'autofiction: il panorama della critica e della produzione letteraria in merito è estremamente variegato, vi sono stati anni in cui l'etichetta di scrittura autofinzionale è stata apposta in modo piuttosto arbitrario e screditante. Celebre è stato il caso di *Gomorra* di Saviano ("[...] sembra più naturale porre *Gomorra* nel regno dell'*autofiction*: come è stato messo in luce da Alessandro Dal Lago è lecito il dubbio che molti eventi raccontati da Saviano non siano stati vissuti in prima persona⁶⁴") in cui il fatto che egli abbia deciso di narrare la sua docufiction in prima persona ha provocato la dipartita di qualsiasi aspirazione alla credibilità dei fatti narrati. Invece l'intento dello scrittore era esattamente l'opposto: porsi come elemento di realtà al fine di assicurare al pubblico di trovarsi di fronte ad una storia vera,

⁶¹*Ivi*

⁶²*Ivi*

⁶³*Ibidem*, p. 5

⁶⁴Tirinzani De Medici C., *Il vero e il convenzionale. Rappresentazioni della realtà nel romanzo contemporaneo*, Utet, Novara, 2012

espediente che effettivamente è stato utilizzato da molti scrittori autofinzionali come si vedrà più avanti, e d'altronde, “perchè Saviano se lo dovrebbe inventare⁶⁵?”

La perplessità risulta comunque legittima e motivata dalla difficoltà di orientarsi tra queste nuove e volubili etichette letterarie in cui realtà e finzione diventano spesso problematiche nella loro indistinguibilità.

⁶⁵Marchese L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, cit. p. 174

3.2 Introduzione a Giulio Mozzi

Giulio Mozzi nasce a Camisano Vicentino, il 17 giugno 1960. Lavora prima presso l'ufficio stampa della Federazione regionale dell'artigianato veneto e successivamente presso la Libreria internazionale Cortina di Padova. Alla fine degli anni Novanta ha lavorato per la casa editrice Theoria. Dal 2002 al 2009 ha curato la narrativa italiana per la casa editrice Sironi, da Marzo 2008 a Febbraio 2014 è stato consulente di Einaudi Stile Libero. Nel 2006 ha dato vita con degli amici, la casa editrice Vibrisselibri, ora di fatto cessata. In rete cura dal 2000 il blog Vibrisse, bollettino.

Dal 2009 al 2013 ha collaborato con l'istituto per la sperimentazione didattica ed educativa (Iphrase) della provincia di Trento.

Attualmente è consulente per la narrativa italiana di Marsilio Editori e vive a Padova.

Oltre al mestiere di scrittore, si occupa di talent scouting di giovani scrittori emergenti.

La sua opera scrittorica comprende un numero piuttosto consistente di opere, da una prima attitudine alla forma del racconto (*Questo è il giardino*, Theoria, 1993; *La felicità terrena*, 1996, Einaudi; *Il male naturale*, 1998, Arnoldo Mondadori editore; *Fantasmie e fughe*, 1999, Einaudi), passando attraverso componimenti in versi, (*Il culto dei morti nell'Italia contemporanea*, 2000, Einaudi; *Le vostre mani, appese*, 2008, Lulu.com; *Dall'archivio*, 2013, Nino Ragno Editore), per approdare all'opera saggistica, (*Lezioni di scrittura*, 2001, Fernandel Editore; *L'insegnante in fiera. Incontri con editori al Salone del Libro di Torino 2010 e percorsi didattici sull'editoria*, 2011, Iphrase) e alle scritture d'attualità, (*Quello che ho da dirvi. Autoritratto delle ragazze e dei ragazzi italiani*, 1998, con Giuseppe Caliceti, Einaudi; *10 buoni motivi per essere cattolici*, 2011, Laurana Editore).⁶⁶

⁶⁶Mozzi G., *Vibrisse. Bollettino*

3.3 *Fantasmî e fughe*

L'opera di Giulio Mozzi, pur essendo la piú datata tra quelle che verranno analizzate, si iscrive in quel panorama storico culturale e letterario che negli anni Novanta riponeva poca speranza nella sopravvivenza della letteratura.

Il paratesto dell'opera potrebbe già dire molto riguardo al contenuto di questo libro: *Fantasmî e fughe*, non sembra esattamente un titolo che suggerisca di trovarsi di fronte ad una scrittura dell'io. Tuttavia si tratta di una narrazione svolta alla prima persona singolare, il che implica che un io, seppur frantumato e fantasmatico, ha dichiarato di esistere e di essere il protagonista, l'autore e il narratore di questa storia e di poter fare letteratura:

Noi postmoderni, poi, abbiamo un godimento particolare dalle macerie del moderno. La nostra crudeltà non ha limiti⁶⁷.

La struttura del libro è suddivisa in otto capitoli, ciascuno posto all'interno di uno schema ricorrente: ogni capitolo è introdotto da una breve spiegazione in cui vengono enunciate le parti in cui verrà a costituirsi il capitolo, successivamente vi è un componimento in versi, due racconti brevi, e un'altra poesia di chiusura. Dunque *Fantasmî e fughe* è un prosimetro, tecnica che si inserisce “entro una direzione sperimentale⁶⁸” che sarà tipica anche della produzione successiva di Mozzi.

Questo schema procede invariato lungo l'intero corso del libro, dunque la materia trattata, per quanto rarefatta, viene ingabbiata in una solida cornice geometrica e scandita dai titoli che precedono ciascun capitolo, ossia “i passi dietro al toro”.

La struttura ricorsiva dei capitoli suggerisce dunque una spiccata sistematicità nella costruzione dell'impalcatura formale, ingegneria che è quasi totalmente annullata se si prosegue all'analisi della materia letteraria in sé, in cui manca un ordine cronologico e

⁶⁷Mozzi G., *Fantasmî e fughe*, Einaudi Tascabili, Torino, 1999

⁶⁸Marchese L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, cit. p. 158

un'omogeneità di toni, uno svolgimento e una conclusione che siano coerenti con il capitolo incipitario del libro, il quale è di natura totalmente autobiografica:

Io non sono mai stato bravo a viaggiare. Andare da un posto a un altro, questo lo so fare. Prendo il treno o la corriera, o il mezzo che serve, e vado. Arrivo, prendo un autobus o la metropolitana, o vado a piedi, e vado. Ho nel cassetto biglietti delle metropolitane degli autobus di Milano Roma Torino Fermo Gorizia San Benedetto del Tronto Bologna Reggio Emilia eccetera. Oltre che di Padova , s'intende, che è la mia città. Io so andare. A casa non ci sono quasi mai: lo sanno gli amici, che mi cercano e non mi trovano. Tre, quattro volte la settimana prendo un treno e vado. E' il mio mestiere, naturalmente: io sono un giovane scrittore ambulante.⁶⁹

Qui si ritrovato due elementi, il mestiere e la residenza, che corrispondono alla biografia dell'autore e che contribuiscono dunque al consolidamento del patto autobiografico. E di seguito:

Anni fa, facevo un altro lavoro. Lavoravo in un sindacato di artigiani. Un'associazione datoriale, si dice, cioè di datori di lavoro. Una confindustria in sedicesimo, la Confartigianato.⁷⁰

Nello stesso momento in cui Mozzi instaura il patto col lettore, esso viene messo in crisi da elementi fortemente finzionali riguardanti l'affidabilità dell'io narrante.

Ciò che anzitutto agisce come straniamento sul personaggio è la nevrosi provocatogli dal lavoro precedente a quello di “giovane scrittore ambulante”, nevrosi che gli causa spaesamento e perdita di aderenza alla realtà:

Questo è il lavoro dell'ufficio stampa. Delle due l'una: o credi davvero a tutto quello che dici, oppure menti tutto il giorno e tutti i giorni. Io non sopportavo di mentire, fingevo di fronte a me stesso (dentro me stesso) di credere davvero a

⁶⁹Mozzi G., *Fantasm e fughe*, cit. p. 9

⁷⁰*Ibidem*, p. 10

quello che dicevo⁷¹.

In questo passo si esprime il disagio dell'uomo contemporaneo che sottoposto all'asfissia degli standard lavorativi scivola verso la spersonalizzazione. Indicativo è anche il fatto che questa tematica si trovi all'inizio del libro, come se Mozzi volesse suggerire una sorta di viaggio di formazione successivo alla liberazione dal lavoro che lo mortifica, liberazione avvenuta postmodernamente attraverso l'esaurimento nevrotico e la caduta nella dipendenza da alcool.

L'inizio della liberazione è rappresentata nello smarrimento: “Un giorno sbagliai treno⁷²”. Immagine dell'uomo moderno che si perde all'interno delle metropoli labirinto, delle vie di comunicazione velocissime, nel non-luogo del treno: ambiente familiare che in realtà veicola lo smarrimento dell'autore, facendolo giungere a destinazioni che sfuggono al suo controllo. Il protagonista si ritrova così gettato nel labirinto delle reti di comunicazione, strappato dal filo d'Arianna del razicinio, pervaso dalla confusione di una natura umana che se non si adegua allo standard è sfatta, sopraffatta dalla tecnica e dalla velocità dei mezzi di trasporto, dai ritmi forsennati delle vite ipermoderne.

Dovevo prendere il diretto delle sette e trentasei, come tutti i giorni, per andare in ufficio. Invece presi un treno per Milano, da Padova, vanno nella direzione opposta ai treni per Venezia. Io non sapevo quello che facevo. Mi accorsi ad un certo punto che non ero sul treno giusto. Ero quasi a Milano. Scesi a Milano, telefonai a casa e in ufficio. Non so che cosa mi è successo, dissi. Sono qui a Milano, non so perché. Non mi ricordo cosa ho fatto. Non mi ricordo, ma adesso torno. Torno subito. Aspettatemi⁷³.

La perdita delle coordinate fondamentali della vita reale, sfocia in uno smarrimento spaziale e successivamente nella confusione identitaria:

Era come addormentarsi e svegliarsi da un'altra parte. Fenomeni amnestici, è il termine tecnico. Amnesie. Mi trovavo da un'altra parte e non sapevo perché.

⁷¹Ivi

⁷²Ivi

⁷³*Ibidem*, p. 11

Spesso non sapevo dove. Quando mi svegliavo e mi trovavo non sapevo dove, era un dolore lacerante. Mi svuotavo tutto, dentro⁷⁴.

Il protagonista in caduta libera verso l'ignoto si avvia verso un totale perdita di controllo sul sè:

Era il panico. Chi è, chi è che mi fa fare queste cose. Chi è, che è dentro di me e mi fa queste cose. Chi è che prende il comando, quando non ci sono. E dove sono, chi sono io quando non ci sono⁷⁵.

Lo spaesamento identitario raggiunge il suo culmine, e sfocia nell'alcolismo, attività di decostruzione dell'individuo per eccellenza:

Tornai al lavoro. E cominciai con l'alcol. E poco più di un anno dopo, completamente ubriaco alle dieci di mattina, mi licenziai.⁷⁶

A causa della natura paradossale⁷⁷ dell'autofiction sarà necessario soffermarsi sullo statuto veridico di queste affermazioni. L'autofinzione, presentandosi come discorso attendibile, instaura col lettore delle pretese di verità tipiche delle narrazioni autobiografiche (ad es. il patto di cui sopra), dunque all'apparizione di elementi così contraddittori e sconcertanti come una presunta dipendenza dell'autore da sostanze alcoliche, non si può che dubitare della validità dell'asserzione e di conseguenza procedere con un'inchiesta al fine di attestarne lo statuto.

La conclusione è che il Giulio Mozzi reale non è mai caduto in una grave dipendenza da alcol ("Mozzi non è un ex alcolista⁷⁸") dunque l'informazione riportata è sicuramente falsa.

⁷⁴ *Ivi*

⁷⁵ *Ivi*

⁷⁶ *Ivi*

⁷⁷ Marchese L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, cit. p. 11 : "Quanto a reale e fittizio nell'opera di autofiction, essi si presentano agli occhi del lettore, per usare una similitudine, come i due bracci di una forcella che non riusciamo a focalizzare [...]. Ne scaturisce uno spaesamento interpretativo di larga risonanza per il lettore, con una base logica riconoscibile. Ci troviamo infatti di fronte a un caso classico di paradosso."

⁷⁸ *Ibidem*, p. 155

Riguardo al tipo di finzione apportata, che può essere considerata senza dubbio un “peggioramento” dell’io, risulta interessante notare il cambiamento di prospettive rispetto all’autobiografia ottocentesca. La preoccupazione principale in quel periodo storico riguardava il rischio di una sovraesposizione autobiografica del cosiddetto Io-narciso, dunque il sospetto nei confronti della sincerità del compositore di autobiografie verteva su un aspetto molto diverso dalla prospettiva odierna: il dubbio era che l’autore narrando la propria vita ad un vasto pubblico, tendesse sia a connotarla teleologicamente che ad abbellirla, eliminando tutti quegli elementi poco dignitosi del vissuto di ogni uomo, al fine di restituirne una forma migliore sulla scia del “Chi si loda s’imbroda⁷⁹”. A questo riguardo Tassi traccia un quadro molto chiaro riguardo alla difficoltà in cui incorre il panorama fine Ottocentesco ed inizio Novecentesco nell’attribuire validità al genere autobiografico, condizione che sarà anche responsabile della scarsa diffusione, in questo periodo, delle scritture dell’io rispetto ad altri generi⁸⁰:

Impossibile – si è detto – che nel corso di un processo di ricostruzione fatto di improvvisi vuoti, illuminazioni repentine, decisive incertezze, il narratore non ricorra alle risorse della letteratura: nel momento in cui l’io si accinge ad ammirare se stesso e il proprio percorso, gli risulta necessario nascondere contraddizioni e correggere (anche “col fuoco”) le ripetizioni.⁸¹

Se nella prospettiva rintracciata da Tassi la fiction rappresentava un pericolo nel voler apparire migliori di ciò che si era, oggi è difficile comprendere la natura di questo modo di autofinziarsi. Al centro della questione rimane salda l’imprescindibilità della dichiarazione attuata dall’autore, nel momento in cui dice “Io”, ribadendo l’identità tra se stesso e il protagonista finziato della narrazione: “Il mio nome è Giulio e sono un alcolista”⁸². Presa coscienza della legittimità delle obiezioni riguardanti lo statuto dell’autofiction, come ad esempio il suo diritto o meno di rientrare all’interno delle scritture dell’io, che i modi propri dell’autofiction siano più attinenti alla sfera del

⁷⁹Musil. R., *Saggio sulla stupidità*, cit. In Tassi I., *Storie dell’io. Aspetti e teorie dell’autobiografia*, p. 14

⁸⁰Pascal B., *Pensieri e altri scritti*, a cura di Auletta G., Mondadori, Milano, 1994, cit. p. 278 : “L’io è odioso, è ingiusto in sé, in quanto si fa centro di tutto; è spiacevole agli altri, in quanto li vuole asservire; infatti ogni io è il nemico e vorrebbe essere il tiranno di tutti gli altri”

⁸¹Tassi I., *Storie dell’io. Aspetti e teorie dell’autobiografia*, Editori Laterza, Bari, 2007

⁸²Mozzi G., *Fantasmii e fughe*, cit. p. 65

romanzesco piuttosto che al genere autobiografico⁸³, che l'autofiction sia ormai un fenomeno ascrivibile al mercato culturale e dunque un rifacimento pubblicistico ed ulteriore di temi già triti negli anni Ottanta⁸⁴, che un autore dichiari e pubblici uno scritto, in un cui al suo nome anagrafico attribuisce una finta dipendenza da alcol, una caratteristica così negativa e socialmente condannata, non può essere un elemento trascurabile.

A ciò sarà necessario aggiungere che questa volontà autodistruttiva dell'immagine dell'io non è un caso isolato negli scrittori di autofiction nè un fattore casuale ed è proprio quest'intenzionalità che ha reso necessaria una disamina più approfondita dei termini della questione.

Si veda un saggio del capostipite dell'autofinzione italiana Walter Siti, in cui vengono trattati i motivi dell'intenzionalità dell'operazione autofittiva⁸⁵:

Mi ero accorto che leggevo una storia con più interesse, e ne ero più colpito, se sapevo che era una storia realmente capitata a persone vere; allora ho pensato di utilizzare i meccanismi dell'autobiografia [...] *per minare l'indifferenza* del lettore. Volevo fargli sparire dalla faccia quel tranquillo sorriso con cui si appresta, di solito, a leggere una storia anche atroce ma che porta sul frontespizio la rassicurante scritta 'romanzo'⁸⁶.

Dunque l'intento dichiarato è di voler "scandalizzare" un pubblico che non si stupisce più di nulla poichè assuefatto a qualsiasi tipo di violenza o indecenza massmediatica, per cui l'unico modo per scuotere le coscienze nel profondo diviene applicare una

⁸³Riguardo a questa questione si veda, Marchese L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, cit. p. 29 e sgg.

⁸⁴Metlica A., *Una narrativa dell'io in Italia? Il ventaglio delle proposte*, in Gullotta A., *Scritture dell'io. Percorsi tra I generi autogiografici della letteratura europea contemporanea*, I Libri di Emil, Bologna, 2001, cit. p. 31 si legge: "Da un esame, anche sommario, della produzione degli autori under 40 non si ricava l'impressione di un prepotente ritorno dell'autobiografia ma, semmai, di una nuova esecuzione, su uno sparito appena variato, degli opposti temi del moderno e del postmoderno".

⁸⁵Su questa corrispondenza si veda anche il commento di Giulio Mozzi all'articolo di Siti citato qui di seguito: "Volevo *minare l'indifferenza* del lettore, fargli sparire dalla faccia quel tranquillo sorriso con cui si appresta, di solito, a leggere una storia anche atroce, ma che porta sul frontespizio la rassicurante scritta 'romanzo'...".

Condivido questa intenzione. E' anche la mia."

⁸⁶Siti W., *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, in "Le parole e le cose" <http://www.leparoleelecose.it/?p=1704>

puntuale “sperimentazione sull’io autoriale che getta il lettore in uno spaesamento ermeneutico⁸⁷”, al fine di restituire al pubblico un certo senso di precarietà, in netto contrasto alla leggerezza tranquillizzante della letteratura di consumo che affastella le librerie di oggi.

Il fastidio nei confronti dell’implicazione di leggerezza che sottointende il titolo di copertina “Romanzo” certamente ha una sua dose di responsabilità per quanto riguarda la fioritura negli ultimi anni delle scritture dell’io:

In tempi recenti, a fronte di una saturazione commerciale del prodotto romanzo, nonché dell’adozione della costruzione romanzesca come cassa preferenziale di linguaggi politici e pubblicitari, è stata avvertita da più parti una diffidenza nei confronti di questa forma letteraria⁸⁸.

Atteggiamento di diffidenza che non è certamente un’acquisizione recente, tanto che Celati riguardo alla letteratura ottocentesca parlava di “riferimento quasi coatto d’ogni accusa alla passione romanzesca come vizio d’ignoranza”⁸⁹.

Nonostante alcune incrinature, la confusione equipollente di realtà e finzione in *Fantasmî e fughe* si mantiene salda fino alla fine della narrazione del libro, momento in cui in *Nota* l’autore dichiara “Questo è un libro di fiction⁹⁰”. Questa risulta una dichiarazione alquanto tardiva considerato che nella fase iniziale l’autore ha lasciato intendere abbondantemente di essere il protagonista della narrazione e di star raccontando la sua storia, mentre in quella seguente si è adoperato largamente per mettere in crisi tutto quanto affermato in precedenza, minando continuamente la credibilità del lettore alle sue basi. I parziali svelamenti dei trucchi autoriali non sono sufficienti ad essere chiarificatori riguardo allo statuto della narrazione, facendo sì che l’approccio a questo libro conduca in un limbo di indecidibilità sull’interpretazione della narrazione affrontata (chi assicura, a questo punto, che anche la dichiarazione di fiction non sia essa stessa una fiction?)

⁸⁷Marchese L., *L’io possibile. L’autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, cit. p. 154

⁸⁸*Ibidem* p. 120

⁸⁹Celati G., *Finzioni occidentali*, cit. p. 17

⁹⁰Mozzi G., *Fantasmî e fughe*, op. cit.

Ritornando alla tipologia di autofinzione in atto, questo *modus operandi* antisociale di Mozzi fungerà da perno su cui lo scrittore applicherà la fiction riguardo a se stesso lungo tutto il corso della narrazione, giocando sull'alternarsi di paragrafi profondamente finzionali ed altri maggiormente veridici. L'inserzione di particolari e situazioni oscene e socialmente difficilmente accettabili, il ricorso di vocaboli dalla trivialità spiazzante e ingiustificata, sono altri risvolti dello stesso intento desacralizzante che si configura nell' "uso di strategie di *non-fiction* per rompere il muro di indifferenza di un lettore saturo di storie e romanzi⁹¹".

Mozzi nell'introduzione a un paragrafo decisamente onirico e inquietante dal titolo 'Fantasmi' esplicita questa inclinazione motivandola nell'insofferenza profonda nei confronti di un pubblico onnivoro e bramoso di gossip:

So raccontare storie, offro le mie storie. Ma a loro non basta mai. Vogliono sapere se il protagonista delle storie sono io, o se è un altro, o se è un'invenzione. Se dici che è un'invenzione non ti credono mai (il libro che state leggendo è un'invenzione). Hanno bisogno di farti a pezzi e finché non ti hanno sbranato non sono contenti. E allora io dico tutto, proprio tutto, più di tutto. Così sono sicuro che non mi credono, e mi proteggero per mezzo della mia sincerità. Che peraltro è fatta di menzogne⁹².

In questo sussiste anche una dichiarazione di menzogna e si esplicita il dubbio del lettore nei riguardi di ciò che è stato detto fin'ora, in un intento di problematizzazione della lettura, giocata sulla dicotomia tra vero e falso.

Oltre a questo Mozzi si rivolge agonisticamente verso la necessità di resa dell'effetto di reale tipico del lettore contemporaneo, il quale si avvicina più entusiasticamente a quelle narrazioni in cui permangono effetti di realtà, cioè:

Una letteratura che insiste sul suo valore di verità, mimando le strategie dei *reality* e offrendo al lettore un codice apparentemente "trasparente" per poi *far crollare* tale valore e ribaltarlo nella finzione: questo, in estrema sintesi, il

⁹¹Marchese L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, p. 120

⁹²Mozzi G., *Fantasmi e fughe*, cit. p. 61

processo cui risponde il realismo ‘veridico’⁹³.

Dunque Mozzi palesando l’idea di voler forzare questo piano di realtà, offre una resa della narrazione così reale, da arrivare a comprendere quegli aspetti talmente veridici nella loro bassa trivialità da non essere in uso nella materia letteraria: l’effetto che ottiene è quello di un’iperrealtà che in quanto tale diventa fiction.

Questo espediente viene messo in evidenza nel capitolo *Fantasm* in cui Mozzi si spinge nella rappresentazione delle profondità più recondite della sua coscienza: tale rappresentazione a certi tratti potrebbe anche essere plausibile, tuttavia proseguendo sfocia nella restituzione di un’immagine talmente disturbata e macabra nel profondo del suo essere inconscio, da creare un meccanismo per cui il lettore non può veramente credere che il narratore si stia autorappresentando così e ciò falsa la veridicità della narrazione, riportando il protagonista nelle braccia del romanzesco.

In questo capitolo lo scrittore afferma di essere abitato da un fantasma che viene descritto come una sorta di residuo dell’io passato dell’autore, un suo doppio malvagio ed inconscio:

Dentro di me c’è anche il mio stesso fantasma. Io in parte sono morto e il fantasma di quella parte di me è ben vivo dentro di me. Io lo amo, come potrei non farlo? In fondo sono io e il modello dell’amore umano, dice anche Cristo, è l’amore verso se stesso. Tuttavia quello è il fantasma più pericoloso perchè da lui può arrivare il pericolo definitivo. A forza di frequentarlo potrei morire del tutto, lo so, lui non è la compagnia più indicata per uno come me.⁹⁴

Questo alter ego di Mozzi in alcuni momenti di particolare debolezza, suggerisce al protagonista di compiere azioni terribili, come ad esempio di fare del male alla sua stessa fidanzata:

Il fantasma vuole fare male a Sandra. Nei confronti di Sandra il suo desiderio è

⁹³Tirinzani De Medici C., *Il vero e il convenzionale. Rappresentazioni della realtà nel romanzo contemporaneo*, cit. da *Prefazione*

⁹⁴Mozzi G., *Fantasm e fughe*, cit. p. 63

il male fisico. Vuole violentarla, picchiarla⁹⁵.

L'unica soluzione per riuscire a sedare questo istinto animalesco è rifugiarsi nell'alcol, oppure intraprendere lunghi viaggi solitari ("Quando lui viene da me, io ho bisogno di muovermi⁹⁶"), queste due macrotematiche comprendono buona parte della materia narrata del libro (i "Fantasmi" e le "Fughe" appunto).

Un intero capitolo, "Per bar (d'estate)", è riservato alla finta dipendenza di Mozzi. Pagine dunque in cui vero e finto si mescolano ancora più nitidamente di altre, poiché sono colme di rimandi memoriali riguardo alla sua giovinezza padovana. In questo capitolo descrive fatti di cui è impossibile accertare la validità, ma che sono verosimili poiché si svolgono in luoghi precisi e determinati nominalmente. Il narratore accenna all'infanzia a Camisano Vicentino, suo luogo di nascita, e cita luoghi che rappresentano ancora oggi dei punti di riferimento della vita quotidiana padovana (il Pedrocchi, Prato della Valle, il bar Alexander, il bar Nova, Radio Sherwood⁹⁷).

In questo capitolo vengono attivati abbondantemente i meccanismi di fiction ed iperrrealtà, poiché le parti memoriali sono sempre legate all'alcolismo, ciò che è stato individuato come il coefficiente al massimo gradiente finzionale di questa narrazione. Dunque la sensazione è che Mozzi stia veramente raccontando qualcosa di reale ed in quanto tale possa farlo solo ben mascherato dagli elementi di finzione, dunque le parti narrative in cui l'autore si dipinge come un alcolista sono quelle in cui maggiormente risaltano le situazioni triviali ad alto contenuto desacralizzante ed anche quelle in cui emergono più elementi che potrebbero essere autobiografici.

Io sono un esperto di alcol. Ho scritto anche una commedia sugli alcolisti anonimi, s'intitola *Una serata anonima* ed è ricavata da un libro di Carlo Coccioli *Uomini in fuga*⁹⁸.

Giulio Mozzi ha veramente scritto quest'opera drammaturgica e questa sezione sembra porsi come una condanna definitiva dell'alcolismo. Questo potrebbe essere il motivo

⁹⁵*Ibidem* p. 64

⁹⁶*Ibidem* p. 63

⁹⁷*Ibidem* p. 65 e sgg.

⁹⁸Mozzi ha curato il testo drammaturgico di quest'opera, prodotta dall'associazione Fantaghirò di Padova

che spinge Mozzi a fingersi un alcolista: ossia metterne in evidenza le brutture, gli effetti allucinanti, l'impoverimento di colui che ne è soggetto e schiavo. Il narratore racconta che nel libro e quindi nella sua opera drammaturgica ad un certo punto un personaggio racconta "di un amico intimo alcolista che in stato di crisi lo aveva aggredito e gli aveva sfasciata la casa"⁹⁹, e proseguendo con la narrazione di questo episodio:

Come abbandonare a un destino di morte una persona che, mentre ti insulta o ti picchia, mentre ti distrugge la casa [...] continua a gridarti: abbi pietà! D'altra parte, come si può distinguere, dove finisce la persona che conosciamo e amiamo, e dove comincia l'altra persona, quella sconosciuta, che ci terrorizza e ci annichilisce?

Dopo un intero capitolo dedicato all'effimero elenco di bar, persone e situazioni in cui il giovane Mozzi ha vissuto e che il Mozzi odierno ricorda con un pizzico di nostalgia, pagine in cui narra le infinite pellegrinazioni alcoliche per placare l'indecifrabile "fantasma" in un tono neutrale, a metà tra l'allucinato e il patetico, questo improvviso ribaltamento di prospettiva, questo tono drammatico e grave, hanno la capacità di restituire in questa parte di testo un senso inusuale di pregnanza tematica.

La commedia di Mozzi prosegue così:

Mi sono fatto queste domande fino a spossarmi e sfinirmi, la notte in cui il mio amico Juan Manuel o forse un altro, l'altro Juan Manuel, quello che per me è un mistero, spaccò una bottiglia contro lo spigolo della tavola, e si lanciò così armato contro di me perchè, nell'universo *altro* nel quale viveva, da me supponeva di aver ricevuto un'offesa. Era come... come una farfalla convertita in tigre, una tigre-farfalla, una farfalla-tigre, chi lo sa? Tu lo sai? Chi sei tu?"¹⁰⁰

Mozzi inserisce queste righe insolitamente impegnate nella prospettiva che esse siano destinate ad un'opera teatrale dunque ad un modo narrativo prettamente finzionale,

⁹⁹*Ibidem* p. 82

¹⁰⁰*Ivi*

espediente che seguendo la concezione freudiana del ribaltamento dei piani ontologici in sede “confessionale”, potrebbe suggerire che lo scrittore faccia riferimento ad accadimenti veridici :

Una tale soggettività incoscia comunica spessissimo per interposta persona, si serve di pseudonimi e maschere, ricorre ai miti più antichi e ai fantasmi più impersonali, e a volte ci fornisce gli spunti più rilevatori proprio quando è più lontana dal registro della confessione, del diario, della narrazione consapevolmente autobiografica¹⁰¹.

Questa interpretazione rimane in sospeso a causa della rinnovata messa in evidenza della volontà autoriale di determinarsi finzionalmente, rigettandosi nella rete del dubbio ermeneutico e non lasciando al lettore più nessuna speranza di verità.

Rispondo: io sono io e sono il mio fanstasma. Sono Giulio e sono un alcolista.
Chi prende uno, prende anche l'altro¹⁰².

La caduta dell'alcolista Mozzi, prevede una successiva ripresa nel nuovo lavoro in libreria (“E pian piano, mi riempi”¹⁰³), che attuerà con il sostegno di parenti e amici, segno tangibile del bisogno dell'autore di ritrovare conforto nel rapporto con l'altro e dell'importanza del sostegno in una società in cui identificarsi. Infatti questa sofferenza causata dall'isolamento sociale in cui si trova l'autore ritornerà varie volte lungo la narrazione. In queste righe lo scrittore esprime la condizione dell'uomo che fatica a riconoscersi nella società che lo circonda e da cui viene consequenzialmente escluso. Questa sensazione di solitudine Mozzi la esperisce anche nel testo, collocandosi esclusivamente come unico protagonista effettivo della narrazione, gli altri nomi che appaiono nel corso dei capitoli restano immagini statiche e appena abbozzate di relazioni fallimentari : “Il fatto è che sono molto solo. Questo è la conseguenza di come sono fatto io e di come è fatta questa città¹⁰⁴”.

¹⁰¹Neppi E., *Soggetto e fantasma. Figure dell'autobiografia*, Pacini Editore, Pisa, 1991

¹⁰²*Ibidem* p. 82

¹⁰³*Ibidem* p 13

¹⁰⁴*Ibidem* p. 75

Tornando alla narrazione del primo capitolo da cui si era partiti, dal titolo “Partenze”, essa fornisce delle coordinate temporali più uniche che rare in questo libro: “Nell'estate del 1998 (quello che ho raccontato fino avvenne tra il 1988 e il 1993) ho fatto un viaggio a piedi”¹⁰⁵.

Ad una prima analisi, la tematica del viaggio potrebbe rappresentare la chiave interpretativa dell'opera, una sorta di avvio verso una redenzione dal passato alcolista. Invece Mozzi si rivela incapace di mantenere anche questa linea discorsiva e l'apparente viaggio formativo si trasforma in una serie di “Fughe” sparse e senza connessione tangibile le une con le altre, in un mosaico di esperienze fine a se stesse, le quali compaiono nel libro seguendo l'affastellarsi disordinato ed illogico di immagini, situazioni, persone e cose che rimandano alla razionalità sconnessa tipica del procedimento memoriale.

L'idea era di fare questo viaggio e poi raccontarlo. Confezionare un libretto di viaggio, interessante e un po' divertente.

Invece è successo che un giorno di Novembre, mentre ero lì a scrivere, e cercavo di descrivere un certo posto, improvvisamente ho ricordato. Non tutto, naturalmente, ma qualcosa ho ricordato. E' stato bellissimo e tremendo. E così questo libro è diventato una cosa diversa da quella che avevo progettata.

Succede.

Il flusso disordinato dei ricordi rimanda a quello descritto da Doubrovsky e prende il sopravvento sull'architettura studiata del viaggio di formazione: lo scorrere dell'inconscio assume consistenza attraverso il linguaggio che viene ripreso anche dallo stile della narrazione. Il primo capitolo del “Secondo passo dietro al toro” si intitola “Ritorni”, quindi si colloca in antitesi col primo capitolo del passo precedente “Partenze”, questo tuttavia non prevede che vi sia effettivamente un direzionarsi dell'azione del protagonista.

Questo ho fatto. Ho messo i piedi nelle mie stesse orme. Sono tornato indietro di un tot, e ho rifatto il percorso. Che è poi semplicemente il mestiere di

¹⁰⁵*Ibidem* p. 13

raccontare¹⁰⁶.

Per continuare lungo la scia delle “false piste” interpretative suggerite dalla postura volutamente ambigua dell’autore, l’affermazione appena riportata suggerisce uno svolgimento parallelo su due diversi piani della tematica del viaggio accostata a quella dell’autobiografia. L’autore intraprende un viaggio e metaforicamente ripercorre la sua vita a ritroso, al fine di trovarne un senso. Invece questa sorta di teleologia narrativa “potrebbe esserci ma non c’è” e sfuma semplicemente, da un certo punto in poi non viene più nominata, scivola nella definitiva paralisi del riuscire a ritrovare un senso compiuto alla scrittura e alla letteratura, veste i panni nella fiction e si immerge nel non-sense.

Questa incapacità di svolgere linearmente l’attività narrativa si esemplifica stilisticamente nel passo riportato qui di seguito: dopo aver divagato lungo tutto il capitolo, soffermandosi su dettagli inutili e continui tentativi di asserzione e descrizione di qualcosa che il lettore non riesce a comprendere cosa sia, il narratore conclude nel silenzio e nell’impossibilità di dire, la parola diviene muta e il discorso semplicemente si spegne nel nulla, come una strada che si affaccia nel vuoto.

Devo dire che ero quasi arrivato, a Trieste. Non so se avevo già passato Monfalcone o se dovevo ancora passarci. Non cambia molto. [...]

Scusate se non arrivo mai al dunque, ma è un problema. Il dunque è: che io stavo lì, ascoltavo questa musica, guardavo attraverso il finestrino questo paesaggio. Il finestrino ritagliava una porzione sempre uguale di paesaggio, ma il paesaggio ritagliato cambiava continuamente. Io pensai che la musica che mi rimbombava nella testa era fatta nello stesso modo in cui io guardavo quel paesaggio, e lì cominciò il delirio¹⁰⁷.

La sensazione di straniamento confusionario da atmosfera onirica è resa da Mozzi con la ripetizione ossessiva degli stessi termini (si veda ad es. nella parte appena citata la parola “paesaggio”) e la ripresa continua di parti dettagliatissime colme di nozioni assolutamente superflue allo scorrimento del testo, le quali restituiscono una descriptio

¹⁰⁶*Ibidem* p. 29

¹⁰⁷*Ibidem* p. 32

labirintica, un eterno ritorno degli stessi elementi testuali da cui il flusso narrativo non riesce ad uscire e che provocano un profondo senso di smarrimento e angoscia.

A questo proposito si veda anche un altro passo:

Dal tabaccaio c'era un signore slavo che continuava a ripetere *morelize, morelize* e il tabaccaio faceva conto di non capire; quando io ho detto, perchè mi stavo stufando, *secondo me deve andare a Monselice* e il signore slavo ha cominciato a dire di sì e a fare sì con la testa, il tabaccaio non ha più potuto fare finta: così gli ha dato il biglietto. Poi gli ho chiesto io un biglietto per Este e lui mi ha guardato come si guarda il complice d'un altro. Poi fuori, sotto il palo della fermata, il signore slavo ha continuato a guardarmi e a farmi gran sorrisi, così io ho potuto fargli gran sorrisi e guardarlo. Aveva un paio di sandali alla frate tedesco [...]

Considerando l'azione rappresentata in sè (io che compro un biglietto dal tabaccaio per andare a Mestre) risulterà chiaro quanto la narrazione proceda in modo difficoltoso, impastata dalla descriptio di futilità che le impediscono di scorrere fluida.

Si ritrova una corrispondenza tra lo stile narrativo a cui si è appena accennato e la tematica di un altro capitolo: "Lettera a un'amica dalla quale mi sono allontanato troppo" dalle notevoli tinte psicanalitiche. Questo capitolo l'autore sembra averlo inviato alla sua psicologa, a cui tenta di spiegare perchè e cosa lo fa stare male. Mozzi non riesce a dirle ciò che vorrebbe e continua a divagare su dettagli inutili, senza mai riuscire a comunicare ciò che vorrebbe. Questo atteggiamento si allinea con la frustrazione del lettore riguardo al fenomeno di cui si trattava prima, in cui il narratore non arriva mai al dunque e lascia la narrazione in sospenso:

[...] io comincio a dire una cosa, e il gioco è che Lei sa che questa serve a dirne un'altra (a volte indovina anche quale altra cosa sia), ma comunque mi sta a sentire per un certo tempo. Io invece comincio a parlare di una cosa sapendo benissimo che non è questa la cosa della quale Le voglio parlare, bensì un'altra che tengo nascosta, che però non è nemmeno quella la cosa che ho da dirLe veramente. Cioè io ho una cosa in mente che maschera a sua volta la cosa che

ho in mente. Il fatto strano è che pare che la cosa che dico per mascherare la cosa che ho in mente sembra connessa direttamente con la cosa che non so e che è mascherata dalla cosa che ho in mente¹⁰⁸.

Dunque l'autore dichiara di non essere in grado di pronunciarsi riguardo a ciò che vorrebbe dire, riuscendo a restituire solo aggrovigliamenti muti.

In questo capitolo il modo narrativo dell'autore viene espresso sotto forma di disagio mentale che Mozzi ha la necessità di comunicare alla sua psicologa, provocando un interessante intersecamento tra il piano narrativo e quello reale: ciò che accade nella psiche dello scrittore si verifica anche nella narrazione sotto forma di organizzazione logica del discorso:

E un po' come quando, nella scrittura e riscrittura di un testo, a un certo punto salta fuori qualcosa che sembra impreveduta ma a ben guardare era già implicata fin dalla prima parola che avevo scritta. La relazione con Lei è il modello della mia relazione con la scrittura. E la mia relazione con la scrittura è l'antagonista della relazione con Lei, perchè la imita e tende a sostituirla¹⁰⁹.

Interessante risulta anche l'aspetto di autocritica di questo capitolo, infatti Giulio Mozzi riflette sul rapporto con la scrittura e si pone criticamente nei confronti della sua opera letteraria, mescolando nuovamente le carte in tavola. La critica riguardo al sè trasla e diventa critica della sua opera scrittorica, facendo sì che i piani di verità e fiction siano nuovamente messi in discussione: il protagonista della narrazione racconta alla sua psicologa del suo stesso rapporto problematico con la scrittura, rapporto che il lettore vede espresso nelle stesse pagine che sta leggendo. Dunque il soggetto si confonde e si identifica nella sua scrittura ed essa diviene causa del suo malessere identitario e sociale, di cui tuttavia non può fare a meno. Metafora di questo disagio diviene Melusina, con il quale lo scrittore si identifica nella necessità di avere un luogo in cui poter essere se stesso senza riserve e potersi esprimere liberamente: a questo proposito rientra in gioco il concetto di autobiografia, infatti quale luogo potrebbe essere più

¹⁰⁸*Ibidem* p. 103

¹⁰⁹*Ibidem* p. 104

adatto per un giovane scrittore ambulante che vuole esprimere se stesso? Tuttavia anche questa prospettiva risulta semplicemente impraticabile poichè sia la letteratura che la vita sono irrimediabilmente bugiarde: “La menzogna si nasconde nel pensiero e nella parola dell’essere umano, ineliminabile, sicchè il contenuto di autobiografia è artefatto, non è “storia vera” nonostante i tentativi¹¹⁰”.

E dunque l’unica strada percorribile resta quella della fiction:

Invece cos’ho trovato? Ho trovato la cosiddetta letteratura. Che non esiste più, come dice Beppe ricordando Adriano Spatola: esiste solo lo spettacolo. Quello che io faccio è spettacolo, esibizione, gastronomia. Mi sento in una specie di gabbia [...]. Io sto nella gabbia e faccio tutto sotto gli occhi di tutti. E più faccio spettacolo e meglio è¹¹¹.

L’individuo subisce passivamente ciò che la letteratura-spettacolo ha riservato per lui e da cui è sparita qualsiasi possibilità di salvezza. L’unica via percorribile allo scrittore postmoderno rimane vestire i panni del “*one man show*¹¹²” e farsi esso stesso spettacolarizzazione, agghindarsi di fiction e recitare ruoli che non gli appartengono: “Ne emerge un soggetto simulacro, post-ideologico, nichilista, che per percepirsi deve esibirsi¹¹³”:

Non voglio più dare spettacolo e non desidero che dare spettacolo. [...]

Devo farla finita con la letteratura, trovare il modo. Ci sarà un modo per soddisfare il mio bisogno di approvazione o di ripulsa senza fare tanta fatica.

Avanti per questa strada non si va da nessuna parte.

L’autore ribadisce l’importanza dell’aspetto autobiografico della sua scrittura, rendendo l’evidenza che questo libro detenga effettivamente tracce di soggettivismo. Egli esclude in questo passo la possibilità di poter fare altra letteratura oltre a quella autoreferenziale, in quanto la degenerazione del campo letterario ha ormai raggiunto tutti gli aspetti ad

¹¹⁰Marchese L., *L’io possibile. L’autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, cit. p. 155

¹¹¹Mozzi G., *Fantasmie e fughe*, cit., p. 111

¹¹²Ivi

¹¹³Fiorella L.C., “Io non posso scrivermi.” Barthes, *De Man, Derrida e la teoria dell’autobiografia*, cit. p. 146

esso connessi:

Potrei fare come Beppe, raccontare storie che non mi riguardano. Ma non so se sia davvero una cosa differente. Lui naturalmente tutto questo lo vive in modo diverso da me, non voglio coinvolgerlo.

Il Beppe del racconto è Giuseppe Caliceti¹¹⁴, scrittore effettivamente esistente ed operante, notizia che aumenta il grado di verosimiglianza della narrazione. Questo va specificato in quanto rappresenta uno degli ultimi baluardi di veridicità, in quanto da questo momento in poi la narrazione proseguirà in caduta libera verso la fiction più nonsense, in cui l'autore sembra perdere sempre di più il contatto con la realtà. In queste atmosfere oniriche e distorte, si susseguono episodi sconnessi e apparizioni improbabili di professori affetti da evidenti disturbi comportamentali: "La signora poi mi raccontò la storia del tipo. Già professore universitario di diritto commerciale [...] allontanato dall'insegnamento a causa di alcuni comportamenti... « da maiale, si » (la signora) e poi progressivamente impazzito¹¹⁵".

Ciò che risulta dall'analisi di questo libro è un soggetto totalmente disilluso, estremamente consapevole della condizione di finitezza in cui l'ambiente letterario sta vivendo. Prima di arrestarsi in un inevitabile silenzio paralitico questa consapevolezza si traduce in una necessità agonistica di distorsione della morale comune, nell'espressione di un io che nonostante tutto, ha la necessità di lasciare una traccia dietro di sé. Il soggetto prima di ammutolirsi, cerca ancora di trasmettere qualcosa, un ultimo afflato di rivalsa nei confronti del lettore. L'autore mira ad incidere sulle placide coscienze odierne, facendo sì che qualcosa resti in questo frenetico fluire del reale, anche alla condizione per cui questo qualcosa risulti fastidioso, ripugnante, nauseabondo.

La necessità che spinge l'autore a dire Io e ad affermare la sua identità col narratore della storia, proviene da un'esigenza che si può definire esteriore, nel senso di resa di un determinato effetto di letteratura ascrivibile ad una condizione sociale e storica in cui l'autore è immerso ed a proposito del quale sente la necessità di prendere una posizione ben definita.

¹¹⁴Giuliani A, *Autoanalisi di uno scrittore angosciato*, in LaRepubblica.it, Archivio, 9 Maggio 1999

¹¹⁵Mozzi G., *Fantasmie e fughe*, cit., p. 177

Dunque più che necessità di scavare nella propria interiorità, si può considerare l'autofiction di Giulio Mozzi come una dichiarazione di poetica. Ciò equivale a dire che l'autore è costretto a dire Io per essere in grado di porsi nel modo che ritiene più opportuno nei confronti della realtà esteriore, per comunicare alla comunità un particolare sentire che diviene denuncia dell'asfissia metafisica in cui l'uomo postmoderno si ritrova immerso.

Ciò che Giulio Mozzi crea in quest'opera di finzionalizzazione del sé, è un personaggio altro da sé a tutti gli effetti e la risultante veridico-fittiva di questi due aspetti potrebbe tradursi nella concezione relativa all'interpretazione del personaggio di Testa¹¹⁶ a cui si accennava nel capitolo precedente (“Autofinzioni contemporanee”).

Dunque il personaggio della narrazione, nato dalla finzionalizzazione dell'io autoriale, viene a tratti spogliato di ogni connessione con la persona reale e si fa interprete di una realtà che l'autore ha necessità che venga rappresentata. Il personaggio originato dalla fiction sull'io, diviene un attore della commedia scritta dal soggetto reale Giulio Mozzi, commedia che non è né opera di fantasia né imitazione del reale, ma rappresentante in atto della visione del mondo dell'autore e dunque in questo senso autobiografica.

Mozzi nel rappresentare questa prospettiva in prima persona, si pone negli occhi di un personaggio che si perde di continuo e non sa dove si trova, che salta in modo sconnesso da una situazione all'altra nel corso dei capitoli non sapendo com'è arrivato nel luogo che sta raccontando, in balia di forze inconscie che non gli permettono di vivere come vorrebbe e di avere controllo sulla sua vita e distorcono la realtà attorno a lui, impedendogli di riconoscerla.

Anche l'espedito dell'alcolismo in sé è un'evidenza di questo atteggiamento: questo sistema diviene funzionale ad una comunicazione più efficace con il lettore riguardo alla condizione in cui si trova il soggetto. Dunque l'impossibilità del narratore di essere aderente e vigile nei confronti della realtà e della società, esprime il sentimento di non appartenenza di un outsider che non si riconosce in niente e in nessuno, stretto in una condizione di isolamento esistenziale e di non adeguatezza al mondo reale. Dunque il senso della fiction sta proprio lì, nella rappresentazione letteraria di una condizione

¹¹⁶Si appone questa traslazione categoriale tra caratteri del personaggio romanzesco e scritture autofinzionali, ricordando che anche “l'io dell'autobiografia è una finzione testuale” (Marchese) e in quanto tale pur sempre parente e proveniente dal filone romanzesco.

reale: l'uomo fittivo è metafora dell'autore Giulio Mozzi, nell'esprimere il disagio esistenziale di una generazione e la fiction è il mezzo attraverso cui l'autore può esprimere il suo malessere identitario, narrando una storia che non può più essere sinceramente e totalmente sua.

3.4 Introduzione a Sergio Garufi

Si hanno a disposizione poche notizie e difficilmente reperibili per quanto riguarda Sergio Garufi, non sconosciuto al panorama della critica perchè collaboratore del blog online *Nazione indiana*¹¹⁷ e successivamente autore di libri.

Garufi nasce a Milano nel 1963, vive a Roma, ha collaborato con i blog letterari “*Diario*”, “*Stilos*”, oltre ad aver pubblicato alcuni articoli sul quotidiano “*Liberazione*”, sul settimanale “*Il Domenicale*” e il mensile “*ilmaleppeggio*”. Ha esordito con il suo primo libro dal titolo *Il nome giusto* nel 2011 presso la casa editrice Ponte alle grazie, attraverso cui pubblicherà anche il suo secondo libro, *Il superlativo di amare* nel 2014. Nel 2014 uscirà anche un libro scritto a quattro mani con Carolina Cutolo, *Lui sa perchè. Fenomenologia dei ringraziamenti letterari* testo a cui appone un contributo anche Umberto Eco.

Data la scarsità delle informazioni e l’esigenza di reimmergersi nel vortice autofittivo di realtà virtuale e finzione letteraria, sarà interessante riportare alcune notizie che saranno riprese poi nel libro trattato di seguito e che Garufi scrive (non a caso) nello blog di *Mozzi Vibrisse, bollettino*, nella sezione *La formazione dello scrittore*:

Nella mia vita precedente facevo l’arredatore, quello era il mio posto nel mondo, la mia *occupazione*. Arredare le case degli altri, avere una competenza su tessuti, mobili e imbottiti. A me la gente si rivolgeva per quello. Poi arrivò la crisi, durissima, per tutti, e non ci misi molto a capire che non era una congiuntura temporanea, che non bastava stringere la cinghia: dovevo cambiare vita, mollare tutto e inventarmi qualcos’altro. Sapendo di non avere talenti particolari, e neppure capitali da investire, ho provato con la scrittura, la cosa più economica del mondo. In fondo serve solo una biro e dei fogli, se non hai neppure un pc¹¹⁸.

¹¹⁷<https://www.nazioneindiana.com/>

¹¹⁸Garufi S., *La formazione dello scrittore*, in Mozzi G., *Vibrisse, bollettino*, 2014

3.5 Il nome giusto

Finì così, con un referto autoptico di 73 parole e 567 battute. In quello stile neutro e gelido si compendia la storia di un morto, la mia storia.¹¹⁹

Recita così l'incipit di questo libro di Garufi, grazie al quale si è meritato l'etichetta di "ghost story" e motivo per cui si trova inserito in queste pagine. L'io narrante è dichiarato morto ed il libro inizia con l'affermazione dell'identità tra il narratore e il morto in questione.

Il libro si suddivide in quindici capitoli dalla struttura autoconclusiva, ognuno introdotto da un titolo rimandante un'opera letteraria o artistica: *Obituario*, a cura di Giuseppe Chichi e Paolo Cadorin; Mia Cinotti, *Caravaggio*, Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, Jean Luis Borges *Tutte le opere* e così via. Per ritrovare questi titoli di libri sarà necessario scorrere le pagine fino all'indice finale in quanto essi non sono apposti ad ogni inizio capitolo, come se la struttura si rivelasse nella sua meccanicità funzionale solo nel paratesto finale dell'opera. Questo risulta essere un elemento non trascurabile poichè i libri fungono da struttura portante al fine dello svolgimento della narrazione, infatti successivamente alla sua morte, l'intera biblioteca del protagonista è stata donata dalla sorella ad un antiquario il quale diverrà il punto di osservazione attraverso cui il fantasma affronterà la narrazione:

Posso allontanarmi, sono libero di vagare ovunque, ma il polo attrattivo non cambia, il nord resta il negozietto di libri usati sulla circonvallazione, un bugigattolo polveroso incuneato tra il tabaccaio e la farmacia, proprio di fronte a dove morii.¹²⁰

Prima di proseguire nell'analisi formale della struttura del libro, sarà innanzitutto necessario chiarire quali sono gli aspetti di corrispondenza autobiografica tra il narratore e lo scrittore Garufi. La dichiarazione della sua morte è l'unico indizio che induce il

¹¹⁹Garufi S., *Il nome giusto*, Ponte alle grazie, Milano, 2011

¹²⁰*Ibidem*, p. 18

lettore a dubitare del fatto che il narratore stia raccontando situazioni effettivamente accadute nella vita reale e vi sono alcuni passi che riportano i dati esatti della sua biografia, prima fra tutti la sua data di nascita: “29 Settembre 2010, la vigilia del mio quarantottesimo compleanno¹²¹”, data che corrisponde anche a quella della sua morte fittiva. Altre tracce che rinsaldano il patto autobiografico sono sparse nei capitoli: ad esempio il fatto che lui sia nato a Milano e successivamente trasferito a Roma “L’ultima volta che presi il treno da Milano a Roma fu il 2 Aprile 2010¹²²”, i particolari con cui descrive diffusamente le situazioni e i luoghi del suo passato, corredandoli con nomi e date molto precisi, riferimenti ed aneddoti riguardanti persone che sono reali ed hanno o hanno avuto rapporti con l’autore, come ad esempio il famoso incontro con Jean Luis Borges o l’amicizia con Tiziano Scarpa. I frequenti rinvii alla sua precedente vita da arredatore/antiquario (“da quando misi piede nel negozio di mia madre dopo l’interruzione dell’università¹²³”) e la sua successiva caduta nella disoccupazione sfociata nella svolta nel mestiere di scrittore.

Tutto ciò che avevo visto, sentito o letto di ammirevole l’avevo trascritto lì, e ora mi sarebbe tornato utile. Il secondo punto di forza l’avrei sfruttato raccontando ciò che conoscevo meglio, le storie di cui ero stato protagonista, gli alti e bassi che il destino mi aveva procurato con generosità¹²⁴.

Queste rappresentano le coordinate fondamentali della narrazione autobiografica il che implica di poter associare il narratore al personaggio e all’autore reale. A questo punto sarà innanzitutto necessario chiarire l’assetto formale entro cui l’autore opera il suo procedimento memoriale. Infatti il negozio di Lino, dove sono contenuti tutti i suoi libri, rappresenta non a caso il luogo prediletto del non-morto. Ogni capitolo inizia con l’acquisto da parte di uno sconosciuto di uno dei vecchi libri del narratore e la successiva analisi diretta dell’acquirente, il quale assume un significato particolare in quanto nuovo possessore di uno dei libri del narratore. L’osservazione a presa diretta sul cliente dell’antiquario Lino, suscita nel fantasma il riaffiorare di ricordi relativi alla sua

¹²¹*Ibidem*, p. 20

¹²²*Ibidem*, p. 93

¹²³*Ibidem*, p. 146

¹²⁴Garufi S., *La formazione dello scrittore*, in Mozzi G., “Vibrisse, bollettino”

vita e quindi irrimediabilmente connessi al libro da lui comprato, le situazioni nel passato in cui il libro è stato fondante per il suo proprietario e da cui si dipartono nuove riflessioni sia presenti che passate, le quali si susseguono a formare una struttura a grappolo in cui ogni ricordo suscita quello successivo. Tutto ciò non ha nulla del procedimento associativo ed inconsciamente memoriale che vigeva in Mozzi, tutte le celle tematiche sono profondamente saldate e tenute assieme dai libri, i quali rappresentano l'espedito letterario da cui si diparte la narrazione. Ogni libro costituisce un punto di connessione che attraversa l'intera materia narrativa, andando a costituire un andirivieni fra i due piani temporali, quello del presente (finzionale) e quello del passato (veridico), di cui i libri sono il fulcro fondamentale: la porta girevole che permette l'accesso al libero fluire delle due dimensioni. Il punto di vista è sempre omodiegetico, vige la presenza costante dell'elemento connettivo libresco e di quello memoriale autobiografico.

Il rapporto profondo tra il narratore e i suoi stessi libri si esplicita formalmente come struttura narrativa e assume via a via rilevanza nel rappresentare un continuum della sua persona. I suoi libri sono la sua stessa autobiografia, in ognuno c'è un aspetto di sé stesso ed è proprio a partire da questo presupposto che i libri costituiscono l'elemento scatenante dell'operazione memoriale:

Quante volte mi era capitato di rispondere in mezzo minuto a chi mi chiedeva qualcosa sulla mia biblioteca? [...] Non era quella biblioteca il mio libro, la mia autobiografia, composta da tanti frammenti di me stesso, che ora avvertivo come ingombrante e ricattatoria al punto da volermene sbarazzare; come capita agli scrittori dopo aver pubblicato¹²⁵?

Tenendo come punto fermo l'enunciato che paragona i libri a "frammenti di me stesso" si veda come ciascun libro contenuto in ciascun capitolo, nella struttura complessiva dell'opera, rappresenti un brandello dell'autobiografia dell'autore come pezzi di un puzzle, i quali connessi gli uni agli altri vanno a formare l'unità della vita narrata. Essa tuttavia viene costretta nella frammentarietà di una struttura "a patchwork – simili a

¹²⁵*Ibidem*, p. 205

quelli venduti dal protagonista antiquario¹²⁶” (nel capitolo settimo l’autore narra di aver tentato fortuna in America investendo su di una “collezione tessile patchwork fatta di cuscini, arazzi e centrotavola¹²⁷”), la quale rivela la sua sistematicità acquisendo consistenza parallelamente all’avanzare della narrazione. Nella parte conclusiva si palesa nella sua progettata natura di ricorsività circolare, poichè la narrazione complessiva si richiude a cerchio iniziando e finendo col racconto della morte del protagonista. Essa si ripresenta inoltre nel ritorno dell’elemento chiave dei libri, disposti sistematicamente allo stesso modo in ogni capitolo:

Io subivo invece la fascinazione dei movimenti circolari, quando la fine coincide con l’inizio; quello che qualcuno chiamava il *vaudeville* del diavolo. Mi attraveano nelle cose che vedevo, nelle persone che mi circondavano, in ciò che mi accadeva¹²⁸.

Si procederà con l’esemplificazione di questo sistema memoriale a grappolo nel capitolo dal titolo Jean Luis Borges, *Tutte le opere*. Garufi in un’intervista¹²⁹ racconta di aver avuto un incontro reale con lo scrittore argentino, di cui è un ammiratore accanito. Lo stesso racconto è narrato in questo capitolo a lui dedicato, di cui sono riportati fedelmente i dettagli.

L’incipit del testo in questione consiste nella focalizzazione interna al negozio di antiquariato in cui il narratore scruta la folla dei passanti che si succedono lungo la via. Ad un certo punto tra questi sbuca la futura acquirente di uno dei libri dell’autore, causa per cui ella diverrà per un breve momento protagonista della narrazione:

D’un tratto, in mezzo alla folla sbuca una bella donna sulla cinquantina, con fluenti riccioli nerastri e una sciarpa indaco a gorgiera. La dolcezza dei suoi lineamenti mi ricorda la Mazzafirra, l’incantevole modella che posò per Cristofano Allori nel quadro *Giuditta e Oloferne*. Si ferma davanti alla libreria e

¹²⁶Biondillo G., *Il nome giusto*, in “Nazione Indiana”, <https://www.nazioneindiana.com/2011/10/25/il-nome-giusto/>

¹²⁷Garufi S., *Il nome giusto*, cit. p. 87

¹²⁸*Ibidem*, p. 61

¹²⁹Sorrentino L., *Sergio Garufi, Il nome giusto*, in <http://poesia.blog.rainews.it/2012/01/sergio-garufi-il-nome-giusto/>

osserva da vicino la locandina di un reading poetico in memoria di Jean Luis Borges, che si svolgerà l'indomani sera presso la Casa delle Letterature in piazza dell'Orologio¹³⁰.

Dunque ad attirare l'attenzione di questa donna è la locandina di un reading poetico in memoria di Borges e questo elemento susciterà il procedimento memoriale successivo: l'autore inizia ricordando il periodo “subito dopo la separazione con Cinzia¹³¹” in cui aveva iniziato a frequentare reading poetici come questo, “Il primo era dedicato a un poeta cileno con l'espressione severa e una folta barba d'ordinanza che viveva tra Milano e Parigi¹³²” e qui viene messo in funzione lo svolgersi dell'attività dell'elemento connettivo libresco:

All'interno del locale, in un seminterrato perlinato coi neon perimetrali a soffitto, una mezza dozzina di depressi come me ascoltava con rassegnazione le rime impegnate dell'intellettuale sudamericano [...]. Davanti a me, una sciura che odorava di anisetta espresse timidamente dei complimenti, azzardando un paragone con Borges¹³³.

Ecco dunque in azione il procedimento narrativo: Garufi passa attraverso la narrazione memoriale suscitata dall'elemento dei reading poetici, rivelando di avervi inserito all'ultimo anche Borges:

Anche l'omaggio romano di domani a Borges minaccia una sequenza di tediose letture salmodianti, ma perlomeno non pare viziato da pregiudizi ideologici¹³⁴.

In questo momento il punto di vista esce dal procedimento memoriale e ritorna al presente, concentrandosi nuovamente sulla signora che sta per portarsi via il libro del protagonista, ovvero un pezzettino della sua vita:

¹³⁰Garufi S., *Il nome giusto*, cit. p. 48

¹³¹*Ibidem*, p. 49

¹³²*Ivi*

¹³³*Ivi*

¹³⁴*Ibidem*, p. 50

Forse sulla spinta del manifesto, o dell'insostenibile prossimità dei suoi simili, la cinquantenne entra nella bottega di Lino, si allenta la sciarpa e gli domanda qualcosa. Lui si avvicina alla pila dei miei volumi, [...] e infine le porge quello che aveva richiesto: il cofanetto coi due meridiani, sulla cui copertina compare la foto di Borges appena maggiorenne e già con gli occhi spenti. [...]

Allora esco con lei, la seguo come l'ombra che sono e non ho, mentre si distingue dagli altri per le sue falcate ampie e distratte¹³⁵.

Dunque la signora acquista il libro del narratore ed egli è portato ad uscire dal negozio e a seguirla, in un continuo intersecarsi tra l'espedito narrativo di Borges e la realtà contemporanea all'azione rappresentata:

Giunta vicino a un mendicante inginocchiato, all'angolo di piazzale Clodio con viale Mazzini, si china per dargli una moneta e non c'è traccia d'indifferenza nella sua carità glabra. « Ogni vero regalo è reciproco, colui che dà non si priva di ciò che dà, dare e ricevere sono la stessa cosa », scrisse Borges nella dedica della raccolta di poesia *La cifra*.¹³⁶

L'azione della donna viene espressa dall'autore tramite una citazione di Borges. A questo punto la focalizzazione sulla cinquantenne viene abbandonata per la narrazione del vero avvenimento principe di questo capitolo, ossia l'incontro del protagonista con il suo beneamino.

Quel libro lo acquistai nel 1982, a diciannove anni, incuriosito da un'ispirata recensione di Pietro Citati sul *Corriere*, e la dedica a Maria Kodama fu l'inicpit di un'ossessione. Per tre anni non feci che leggerlo e rileggerlo¹³⁷.

Si noti quanto la narrazione del ricordo reale in sé sia circondato da espedienti letterari finzionali che ne falsificano inevitabilmente lo statuto, mentre il racconto inserito si ripresenta esattamente fedele alla dichiarazione del Garufi reale nell'articolo a cui si

¹³⁵*Ivi*

¹³⁶*Ibidem*, p. 51

¹³⁷*Ivi*

accennava sopra:

Ciononostante il libro non lo comprai subito, come tanti bei propositi finii per dimenticarmene fino a quando, sempre sul Corriere, lessi una recensione di Pietro Citati sull'ultimo libro dell'argentino, una raccolta di poesie edita da Mondadori e intitolata 'La Cifra'. Lo comprai poco prima della chiusura dei negozi e iniziai a leggerlo dopo cena. Ancora oggi so a memoria la prima pagina, che è una dedica bellissima che lui fece alla propria donna, Maria Kodama¹³⁸.

Questo è indicativo dell'atteggiamento di Garufi, molto attento a riportare avvenimenti della sua vita realmente accaduti¹³⁹, il che rende difficile comprendere perchè egli abbia sentito viva la necessità di finzionalizzare il suo essere nel libro gettando il lettore nel dubbio ermeneutico dell'autofiction.

A questo punto della narrazione il protagonista racconta il suo incontro con Borges, il quale è avvenuto appunto in occasione di una sua conferenza all'Accademia Olimpica di Vicenza, grazie ad uno stratagemma materno, la quale aveva finto di aver telefonato fissando un appuntamento nell'hotel di Venezia in cui Borges albergava, al fine di vincere la timidezza del figlio il quale altrimenti non avrebbe mai osato:

Fui accompagnato da un inserviente fin sulla soglia della sua camera. Quando si aprì la porta ebbi un attimo di esitazione, come di fronte a una ierofania. Borges mi accolse acclamando in italiano i versi dell'inferno dantesco: « Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate ». Aveva ragione: la letteratura è un adorcismo, l'unico modo che abbiamo per interloquire con le furie che ci tormentano.¹⁴⁰

Questo passo rievocatore dell'incontro con Borges non è il punto d'arrivo della struttura formale di questo capitolo. Terminato il racconto dell'episodio, il narratore torna al suo

¹³⁸Sorrentino L., *Sergio Garufi, Il nome giusto*.

¹³⁹Sempre nell'articolo della Sorrentino Garufi continua con la narrazione dell'incontro: "Nel pubblico che assisteva alla conferenza il mio vicino era un giornalista veneziano che mi confidò che Borges si spostava la stessa sera a Venezia, per partecipare il giorno dopo a un convegno della Fondazione Cini, e mi disse pure in che hotel avrebbe alloggiato, il Londra Palace sulla Riva degli Schiavoni. Qui, come ho detto nel mio libro, lo conobbi e parlammo dei più bei versi poetici di diverse lingue".

¹⁴⁰Garufi S., *Il nome giusto*, cit. p. 52

presente fittivo registrando i movimenti della cinquantenne ormai nuova proprietaria del vecchio libro del protagonista:

Giunti in piazza Perin del Vaga, la cinquantenne parcheggia la sua Yaris grigia vicino alla fontana dei pesci simmetrici ed estrae dal portabagagli un pesante sacchetto della spesa. [...] Suona il campanello e le apre la porta una vecchina curva e sorridente¹⁴¹.

L'attenzione si concentra per un attimo su questa scena familiare tra estranei, la vecchina mostra alla cinquantenne il suo corredo nuziale, "un modo di riassumersi senza bisogno di parole¹⁴²", questa situazione richiama alla mente del narratore un altro ricordo relativo alla sua vita passata, questo, così come la situazione che l'ha scatenato, è a sua volta a carattere intimistico. Il narratore ricorda un dialogo tra lui e Anna, la sua innamorata:

In quella stessa piazzetta, all'ombra del leccio secolare, vinsi le ultime resistenze di Anna e pensai che avessimo un futuro [...]. Era un caldo pomeriggio di Marzo, stavo per stabilirmi a Roma e lei era assalita dai dubbi, temeva che non ci fossimo dati il tempo necessario per conoscerci.¹⁴³

Questa situazione avvenuta nella stessa piazzetta in cui la signora cinquantenne va a trovare la sua anziana amica ricorda al narratore memorie ancora più lontane, collegati al passato di Anna e ai motivi della sua crisi, risalenti alle difficoltà relative al suo lavoro come disegnatrice di vestiti e le brutte condizioni di sua nonna Luisa.

Anche quest'ultimo inserto memoriale viene riportato all'elemento connettivo, sempre attraverso un'altra citazione dello scrittore argentino tematicamente connessa alla materia del ricordo stesso:

Mi venne in mente la sua passione per le rose, e le sussurrai i versi dei poemi inglesi di Borges: « Ti offro una rosa gialla vista al tramonto, anni prima che tu

¹⁴¹*Ibidem*, p. 53

¹⁴²*Ivi*

¹⁴³*Ibidem*, p. 54

nascessi. Ti offro spiegazioni di te, teorie su di te, autentiche e sorprendenti notizie di te ». ¹⁴⁴

La focalizzazione ritorna un'ultima volta sulla signora cinquantenne, prima che essa sia abbandonata definitivamente dal fantasma, il quale la segue a cena con degli amici in una trattoria e il narratore cerca di cogliere alcuni aspetti degli atteggiamenti e dei comportamenti della tavolata come nel tentativo di approfondire la conoscenza di lei.

A questo punto la narrazione si riposiziona nuovamente sul ricordo degli altri incontri tra Garufi e Borges, anch'essi veramente accaduti:

Con Borges ci incontrammo ancora, ogni volta che passava dall'Italia. Dopo Vicenza e Venezia ci furono Volterra, Roma e Senago, alla corte del mefistofelico Verdiglione. A quell'epoca il mondo faceva a gara per averlo [...].

L'ultima volta capitò a Milano, nell'autunno del 1985, all'università Statale. Per tirarmela un po' convocai gli amici più cari e mio padre, che era incuriosito dall'idolo cieco del figlio ¹⁴⁵.

In questa ultima parte relativa a Borges, Garufi inserisce per la prima volta la tematica della morte di suo padre, spia rivelatrice di quanta importanza egli riponga in questo libro in particolare:

Gli presentai mio padre e dietro suo invito andammo assieme a Borges in un ristorante di Corso Venezia. [...] Ritornata Maria ci congedammo dandoci appuntamento a giugno dell'anno seguente, quando avremmo dovuto inaugurare a Firenze il Nono congresso mondiale dei poeti. Morì pochi giorni prima a Ginevra, per un cancro al fegato. Sei anni dopo io ero l'unico superstite di quella cena ¹⁴⁶.

Il capitolo in cui Garufi narra la morte di suo padre si intitola "Frank Kafka, *Diari*",

¹⁴⁴*Ibidem*, p. 55

¹⁴⁵*Ibidem*, p. 56

¹⁴⁶*Ibidem*, p. 57

elemento non casuale in queste pagine profondamente introspettive e pregne di significato. Il capitolo narrato si trova verso la metà del libro e qui si notano alcune imperfezioni nella maglia formale geometricamente intagliata dall'autore. Il capitolo nono è tematicamente connesso al decimo (dal titolo "Tiziano scarpa, *Le cose fondamentali*") mentre solitamente Garufi cerca di esaurire il nucleo tematico in un capitolo solo. Nel capitolo decimo la tematica memoriale straripa dai confini della narratio ed arriva a comprendere la lunghezza totale del capitolo, non vi sono riflessioni riguardo al libro ad esso dedicato nè accenni ad un possibile acquirente da osservare, anzi è Lino stesso a leggere il libro di Tiziano Scarpa. Il narratore in queste pagine per la prima volta manifesta l'insofferenza nei confronti dell'espedito narrativo alla quale è costretto a sottostare, l'autoimporsi di un limite che non permette il libero fluire dell'ispirazione memoriale e che in questa occasione lo soffoca:

Sarà perchè è il primo anniversario della mia morte, o perchè è tutto il giorno che sto rintanato a rimuginare nella specola di Lino. Fare il vitoacconci mi ha stancato: seguire ogni volta degli sconosciuti per capire chi si è preso una parte di me, indovinarne i motivi, scandagliarne la vita, che importa alla fine? Non c'è alcun nesso fra me e loro¹⁴⁷.

La forma geometricamente romanzesca che contiene la materia narrativa di questo libro si rivela così in tutta la sua consistenza e problematicità, anche se dal capitolo successivo in poi verrà riutilizzata di nuovo dall'autore.

Per tornare alla narrazione del capitolo nono, relativo alla morte del padre, esso inizia con l'atto di vendita dell'antiquario Lino dei *Diari* di Kafka ad "una ragazza magrissima col nasone e i lunghi capelli lisci castani¹⁴⁸" da cui si diparte una lunga digressione riguardante la sua infanzia e la sua giovinezza. Altro elemento rivelatore della pregnanza di questo capitolo, consiste nella spiegazione del nome che l'autore sceglie per questo libro, *Il nome giusto*, che lo scrittore giustifica nella sua fissazione per i nomi, delegando la paternità ad uno scritto di corrispondenza che Kafka invia a Milena dal Sanatorio di Matliary nel 1921, ennesima riprova di come i libri in questo scritto

¹⁴⁷*Ibidem*, p. 133

¹⁴⁸*Ibidem*, p. 108

tengano assieme tutte le fila, le tessere, gli scampoli della vita del poeta:

« Si può benissimo pensare che la magnificenza della vita sia pronta intorno a ognuno e in tutta la sua pienezza, la velata, nel profondo, indivisibile, lontanissima. E però non ostile, non riluttante, non sorda. Se la si chiama con la parola giusta, col nome giusto, viene »¹⁴⁹.

Lo strumento letterario “Kafka” continua nella sua opera di taglia e cucì nell’intessere la trama della narrazione e l’autore trova un’altra corrispondenza tra sè e lo scrittore ceco. Garufi in questo capitolo rivela un piacere nello scovare rimandi appartenenti ad una sorta di credenza prelogica e quasi folkloristica che gli permette di porre delle connessioni inaspettate ed epifaniche tra la vita dell’autore e il mondo che lo circonda:

Con Cinzia i presupposti sembravano favorevoli: non solo il suo nome era adatto, perchè laicamente adespota, ma Senago, il paese dove viveva e dove vidi Borges molti anni prima, confinava con l’ospedale in cui fu ricoverato e infine morì mio padre.

E a questa rivelazione Garufi ne aggiunge un’altra:

Kafka morì di tubercolosi alla laringe nel sanatorio di Kierling il 3 giugno 1924. Nella stessa data avveniva la posa della prima pietra dell’ospedale Salvini di Garbagnate Milanese, che nacque proprio come sanatorio per tubercolotici.

L’ospedale Salvini è quello in cui viene ricoverato il padre del narratore. Egli ci ripresenta la sua vita attraverso un’intricata rete di relazioni fin troppo calcolate per un’opera autobiografica, tuttavia non si ha motivo di dubitare che l’avvenimento relativo al suicidio paterno sia un’invenzione dell’autore, in quanto a parte questi elementi formalmente romanzeschi e l’espedito incipitario del racconto della morte di se stesso, egli non inserisce altri elementi espliciti di fiction riguardo alla sua vita. A riprova di questa veridicità dell’episodio narrato lo scrittore fa coincidere la riuscita

¹⁴⁹*Ibidem*, p. 121

rielaborazione del trauma subito, con la nascita dell'idea di scrivere a proposito della sua vita:

Soltanto grazie ad Anna compresi che per garantirmi un avvenire dovevo chiudere i conti col passato, e per voltare davvero pagina era necessario rileggere la sua storia e scrivere la mia¹⁵⁰.

Dunque la spinta reale all'autobiografismo scivola aldilà del romanzesco ed inizia a delinarsi come necessità dell'autore di rivedere la sua vita in relazione al trauma della morte del padre, contrettizzatasi in uno sforzo di autoanalisi del sé attraverso la scrittura, elemento che ricorre spesso nella tradizione, relativamente ai motivi per cui gli autori decidono di scrivere la loro autobiografia. Il motivo per cui Garufi ha la necessità di costruire questa impalcatura fittiva potrebbe provenire dalla difficoltà di raccontare razionalmente e linearmente un trauma così profondo.

La fine di questo capitolo epifanico, costituita da una riflessione che il narratore fa a proposito del suicidio, rappresenta l'anello di ricongiungimento con un'altra tematica caratterizzante questo libro, ossia quella connessa al ricordo dei morti:

La storia di mio padre, riassunta in quindici pagine, conteneva un finale a sorpresa. Svelava che un suicida non è il paladino del libero arbitrio e neppure un disertore, il crumiro della specie, bensì un povero cristo costretto a fare una scelta dettata dalla disperazione, dalla solitudine, in certi casi dal rancore. Ci si può uccidere anche per punire chi resta. Per rinsaldare dei rapporti che si erano allentati. Per il desiderio di rimanere vivi, almeno nel ricordo dei propri cari¹⁵¹.

Analizzata la profondità degli autobiografismi di questi ultimi passi sarà necessario fare un passo indietro e ritornare all'elemento fittivo, il riproporsi dell'autore nei panni di un morto. “*Post mortem nihil*¹⁵²”, la paradossalità dell'autofiction risiede qui nel fatto che il morto è anche il narratore e questo funge da elemento spaesante per il protagonista stesso, il quale nelle prime pagine si stupisce della condizione in cui si trova:

¹⁵⁰*Ibidem*, p. 125

¹⁵¹*Ibidem*, p. 126

¹⁵²*Ibidem*, p. 12

Non credevo che esistesse l'aldilà, lo consideravo una ridicola superstizione, e in ogni caso mai avrei sospettato che l'aldilà fosse il *qua*, il mondo così come lo conosciamo, solo ancora più freddo e indifferente di prima. Io non sono più lo stesso, certo, non posso toccare, sentire i rumori, gli odori, i sapori, e tuttavia posso muovermi e guardare, come se quel riflesso corneale non si fosse spento, e seguitasse a registrare la vita che pulsa senza di me¹⁵³.

Il protagonista è consapevole della sua morte e si ritrova nel mondo reale in una rinnovata condizione, che suggerisce l'acquisizione di sembianze fantasmatiche. Il soggetto finzionale non può più interagire col mondo sensibile, è costretto a osservare da lontano la vita che scorre senza di lui in un'angosciante prospettiva di paralisi eterna. L'individuo risulta assolutamente impotente nei riguardi della sua condizione esistenziale ed in questo stato di "fermo immagine" egli non può far altro che registrare ciò che accade attorno a lui e soprattutto ripercorrere i momenti della sua vita passata. Questo espediente, che dà il via alla narrazione, permette all'autore di svicolarsi dalla responsabilità di aver voluto intraprendere consapevolmente un percorso autobiografico, la finzione obbliga il protagonista ad intraprendere il procedimento memoriale e lo autorizza così all'autobiografia:

Mi interrogo di continuo sulle ragioni di questa aspettativa dalla morte. Se rappresenti il castigo di un demiurgo vendicativo per il mio scetticismo, oppure il limbo per i miei propositi suicidi. A volte temo sia colpa della memoria, e penso che finché qualcuno si ricorderà di me non avrò pace, rimarrò inchiodato qui. Forse in questo consiste la fine, più che nell'asistolia: nel congedo definitivo dai pensieri degli altri¹⁵⁴.

In questo passo il fantasma-narratore introduce il topos della sopravvivenza dei defunti tramite il ricordo dei loro cari, "Vita enim mortuorum in memoria est posita vivorum" proclamava Cicerone nelle Filippiche. Difatti è opinione comune che gli antichi si interrogassero riguardo alla sorte dell'aspetto mentale-affettivo dei morti per i quali era

¹⁵³*Ivi*

¹⁵⁴*Ivi*

ancora vivo il ricordo dei loro cari sulla terra. Un codice dell'antico diritto romano era riservato alla punizione della *damnatio memoriae*, indicativo di quanto fosse importante la memoria presso i posteri in queste popolazioni, la pena consisteva in un provvedimento particolarmente severo e riservato agli hostes della patria, coloro i quali a causa di comportamenti non consoni allo splendore dell'onore romano erano condannati ad essere dimenticati per sempre, i loro nomi cancellati e le loro opere distrutte.

Il tema della sopravvivenza del defunto nelle menti dei vivi si è tramandato nel corso dei secoli fino ad arrivare a Foscolo. La concezione materialistica foscoliana attribuisce al monumento funebre la rappresentanza fisica di questo meccanismo memoriale, il quale permettendo il perdurare della connessione tra i vivi e i morti diviene simbolo di speranza e consolazione anche dinanzi alla fatalissima mortalità umana:

Questa sopravvivenza è garantita dalla tomba, che ne conserva il ricordo del defunto presso i vivi. La tomba assume quindi per Foscolo un valore fondamentale nella civiltà umana: è il centro degli affetti famigliari e la garanzia della loro durata dopo la morte [...]¹⁵⁵.

Questa linea tematica arriva fino ai giorni nostri con un cambiamento di prospettiva: se nel mondo antico la punizione peggiore risiedeva nell'essere dimenticati per sempre e Foscolo fa di questa concezione un valore civile utile a promuovere il riscatto per il popolo italiano, Sergio Garufi degli anni Duemila ribalta questa prospettiva al negativo: rendendo la sopravvivenza nel ricordo di chi ama un limbo da cui il defunto non può uscire e la memoria diviene proprio ciò che lo tiene incatenato a questa condizione di persistente stasi:

Sarebbe un contrappasso ironico all'imperativo del successo, che istiga a rincorrere la fama e bolla l'anonimato come la peggiore delle infamie¹⁵⁶.

Dunque gli estremi della questione si ribaltano nella concezione ipermoderna

¹⁵⁵Baldi G., *Dal testo alla storia dalla storia al testo. Dal Neoclassicismo al Verismo*, Paravia, Milano, 2001

¹⁵⁶Garufi S., *Il nome giusto*, cit. p. 12

dell'individuo che sta scrivendo: l'essere ricordato diviene contrappasso e condanna eterna per l'uomo egocentrico e individualista, il quale come aspirazione di vita punta alle luci della ribalta, a diventare qualcuno ed essere impresso nella memoria di più persone possibili.

Il tema del ricordo dei morti potrebbe dunque assumere dei tratti così negativi nel riconnettersi nella poetica garufiana al tema del suicidio paterno, come espressione metaforica dell'eterna e dolorosa sopravvivenza del padre nella memoria del figlio. Egli capovolge la situazione ponendosi attraverso la fiction nella rappresentazione fantasmatica della situazione paterna, implicando che anche il defunto ricordato soffre nell'essere tenuto in vita nella mente dei suoi cari.

La morte in questo libro è rappresentata e figurata dalla fiction, questa considerazione non è trascurabile in quanto la morte nella tradizione critica autobiografica è reputata l'eterna assente della narrazione. Ogni biografia che si rispetti termina con la morte della persona raffigurata, mentre l'autobiografia sfocia costantemente nell'incompletezza di una vita che spesso si sta avvicinando alla fine, ma che tende eternamente all'infinito senza mai trovare la sua conclusione. Questa condanna all'incompletezza è propria dell'essenza stessa dell'autobiografia e rivela le motivazioni per cui essa è sempre stata avvolta dal sospetto riguardo al suo statuto di scrittura portatrice di un arricchimento conoscitivo.¹⁵⁷

D'Intino appone un interessante contributo in questo senso citando Bachtin e la rilevanza che il tema della morte ha assunto con l'avvento delle forme autobiografiche moderne:

La morte per l'autobiografo non è evento pubblico che sancisce retrospettivamente in significato di una vita già compiuta, ma è invece evento futuro, tutto e solo immaginario, cifra e sigillo di un destino ancora virtualmente incerto e imprevedibile.¹⁵⁸

La possibilità che l'assenza della morte lascia aperta allo scrittore di autobiografie gli permette di poter agire andando a costituirsi in una sorta di scrittura in divenire, che

¹⁵⁷A proposito di questo si veda sempre Marchese, il capitolo in appendice: "*Exit auctor?*" p. 265 e sgg.

¹⁵⁸D'Intino F. , *L'autobiografia moderna. Storia forme e problemi*, cit. p. 273

porta i segni “della vita”¹⁵⁹. La narrazione che si crea in questo modo segue le volute tracciate da “la libertà vitale e creativa della memoria”¹⁶⁰, la quale caratterizza l’autobiografia conferendole proprio quelle caratteristiche che la distinguono sia dalla biografia che dagli altri generi letterari:

Schematizzando, si può dire che l’evento privilegiato dall’ottica biografica è un’azione ben individuabile e documentabile, il risultato visibile di un’intenzione; al contrario l’ottica autobiografica privilegia l’azione mancata, la promessa irrelizzata, l’incompiuto, il potenziale.¹⁶¹

Dunque in questo modo D’Intino traccia la mancata morte come un potenziale dell’ottica autobiografica, la quale non essendo calibrata nella tensione verso una conclusione predefinita, può crearsi liberamente nell’essere potenza in atto di una vita che nel momento in cui sta vivendo narra se stessa. L’autobiografia dunque si presta ad essere finzionalizzata proprio a causa della grande mobilità data dai suoi confini infinitamente labili, quasi da “utopia”¹⁶².

Giocando quasi al sovvertimento della tradizione Garufi ha deciso dunque di narrare la sua stessa morte come evento incipitario all’interpretazione della sua vita, la quale avviene sotto forma di procedimento memoriale, nonostante essa sia già autoconclusa finzionalmente nel momento in cui egli inizia a scriverla. La fiction blocca il libero fluire della memoria applicando una rigida gabbia formale circolare, la quale inizia e finisce con un espediente narrativo di tipo fantastico. Questo elemento aumenta intensamente il grado romanzesco della narrazione: a differenza di Mozzi in cui l’unico accenno di progettualità è rappresentato dalla suddivisione tramite l’enumerazione dei capitoli ed ogni prospettiva realistica si sfilaccia con l’andare della narrazione, ne *Il nome giusto* l’impianto strutturale è tenuto in piedi fino alla fine. Esso si conclude nell’impossibilità di lasciare alcuna speranza all’io narrante, il quale muore (un’ altra volta e questa, definitivamente) descrivendo i particolari esatti del suo suicidio: il

¹⁵⁹*Ibidem*, p. 274

¹⁶⁰*Ivi*

¹⁶¹*Ivi*

¹⁶²*Ibidem*, p. 275

“bambino con le lentiggini¹⁶³” che assomiglia al protagonista è il rappresentante della connessione vigente tra incipit ed excipit, dunque tra le due morti dell'autore.

La morte della voce del narratore-fantasma, coincide con la narrazione della morte del personaggio Garufi-nel-passato. Dunque se l'atto di accompagnare ogni libro nella sua dipartita dal negozio di Lino, aveva rappresentato il congedo con cui il narratore si accomiatava dai pezzi del puzzle della sua vita, la distruzione definitiva di tutti i suoi libri coincide con il concludersi dell'espedito narrativo che aveva tenuto in piedi tutta la costruzione formale e senza il quale gli è impossibile narrare.

Infatti l'ultimo capitolo, il quindicesimo, dal titolo “Samuel Taylor Coleridge, *Table Talk*”, inizia proprio con la svendita di tutti i libri di Lino, il quale per indigenza economica è costretto a chiudere il negozio:

Mi allontano dalla sua bottega senza problemi: non era quella la mia Itaca, il baricentro della mia esistenza postuma, bensì ciò che vi era contenuto. Ero legato ai miei libri, è con loro che starò fino alla fine¹⁶⁴.

Dunque il narratore afferma che il centro della sua esistenza postuma è costituito dai libri, sono questi i veri fautori della narrazione, coloro ai quali è connesso il destino della narrazione:

La verità è che non mi sono mai allontanato tanto dai miei libri. Il poco che ho combinato nella vita erano brevi glosse alla realtà, un timido affacciarsi alla finestra per poi tornare a rifugiarmi nel bunker cartaceo. Quei libri rappresentano la mia ragion d'essere, il mio supplizio, il passato da cui mi sto accomiatando.¹⁶⁵

Il narratore in questo capitolo si appresta a raccontare l'ultimo episodio della sua vita, consistente nell'iniziale speranza in un futuro roseo e la definitiva caduta nell'abisso della disperazione, da cui deriva l'istinto suicida che porrà fine alla sua esistenza. Il pretesto che dà il via a questa ultima catastrofe esistenziale è dei più sciocchi, il

¹⁶³Garufi S., *Il nome giusto*, cit. p. 234

¹⁶⁴*Ibidem*, p. 214

¹⁶⁵*Ibidem*, p. 215

protagonista viene scoperto dalla fidanzata intento in un “innocente” flirt su Skype con la migliore amica di lei, motivo di crisi furibonda e successiva cacciata di casa, questa situazione causa l’effetto domino che fa crollare in mille pezzi tutta la vita del narratore. Il protagonista matura così la decisione di uccidersi subito dopo essere stato costretto dalla disperazione a cancellare il romanzo che stava scrivendo e che aveva quasi portato a termine, in una sorta di ulteriore rimando all’incastarsi dei due piani di letteratura e vita, sia a livello fittivo (fantasma-personaggio-narratore e i libri da Lino) sia a livello veridico (la persona realistica di Garufi e il suo mestiere di scrittore) in cui la letteratura è costantemente il fulcro in cui risiedono tutte le energie di questo libro. L’interconnessione arriva ad un tale punto da consentire al fantasma di paragonarsi al sé del passato, quello che si è ucciso: “Perfino adesso, non posso fare a meno di sentire quanto la mia situazione attuale sia simile alla precedente¹⁶⁶”:

Poco dopo la conferenza di Mantova finii l’ultimo giro di bozze del mio romanzo. Ero entusiasta e sfinito. Da un lato mi sentivo fiero di me, di essere riuscito a concludere il progetto più ambizioso della mia vita, l’unico che avrebbe potuto darle un senso, dall’altro mi accorgevo di non avere più energie, come se la scrittura mi avesse prosciugato o fossi invecchiato di vent’anni.¹⁶⁷

La scrittura come atto fondativo nella vita dell’autore è costantemente coinvolta nell’estremo sconforto in cui egli precipita: “e mi rispondevo da solo: « E a che serve la letteratura? »”¹⁶⁸. Garufi continua a giocare tra la realtà e la finzione gettandosi nella trama del libro: la decisione estrema di farla finita avviene poichè anche il libro narrante la sua vita non gli dà nessuna soddisfazione, anzi lo disgusta. Il libro in questione è quello che il lettore si ritrova sotto gli occhi, in una sorta di matrioska narrativa in cui si susseguono labirinticamente finzione e verità:

Le rogne mi investirono a settembre, finito il libro. L’ansia per il responso degli editor, i dubbi sul mio talento, i timori per il mio avvenire professionale¹⁶⁹.

¹⁶⁶*Ivi*

¹⁶⁷*Ibidem*, p. 105

¹⁶⁸*Ibidem*, p. 228

¹⁶⁹*Ibidem*, p. 210

A questo punto la narrazione bipartita tra il passato e il presente prosegue solcando parallelamente la stessa linea tematica, ossia la discesa verso la definitiva distruzione del protagonista: da una parte si assiste alla descrizione della vita dello scrittore il quale sta per perdere l'amore, la casa e da ultimo il lavoro; mentre dall'altra viene narrata, attraverso l'osservazione del fantasma, il percorso che sta intraprendendo il furgone colmo dei suoi vecchi libri, verso l'inevitabile destinazione al macero:

Lascio Lino e salgo con i miei libri, nel vano chiuso, per seguirli nell'ultimo trascloco, quello definitivo. [...] Mi sento come se fossi su un'ambulanza ad accompagnare una persona cara che sta male¹⁷⁰.

E così seguendo il parallelismo, la scena successiva al momento che sancirà la definitiva sconfitta dell'autore, ossia quella in cui il protagonista flirta con Cristina, la migliore amica di Anna, il furgone è arrivato a destinazione e mentre il conducente scarica i libri che vi sono al suo interno il fantasma dice di sentirsi più leggero, preannuncio della fine. Mentre proseguono alla macerazione dei suoi libri l'autore nel passato sta progettando la sua dipartita:

Aprii Word, il file del libro, e rimasi seduto a lungo con il volto tra le mani a guardare quelle parole insensate, mentre la casa si oscurava piano piano. Mi ero incartato senza neppur aver stampato una pagina. Leggevo e rileggevo con un senso crescente di nausea, finché alla fine cliccai « elimina ». Troppa sofferenza lì dentro, e rimorsi, e affettazione, e pressapochismo. Mi facevo pena da solo. Basta, mi ero liberato di un incubo. A Roma non ero venuto per Anna o per diventare uno scrittore. Ero venuto a tacermi per iscritto.¹⁷¹

A questo punto il protagonista ha maturato la consapevolezza della necessità di farla finita e tra non più di due pagine si getterà dal tetto del palazzo del suo amico Fabio, suicidio coincidente con la definitiva distruzione dei suoi libri i quali vengono trasformati in "pasta disinchiostata [...] indistinta e candida¹⁷²".

¹⁷⁰*Ibidem*, p. 214

¹⁷¹*Ibidem*, p. 230

¹⁷²*Ibidem*, p. 234

Ora sembra superfluo specificare quanto questa sezione sia finzionale, visto che Garufi gode tutt'ora di buona salute ed è stato in grado di terminare e pubblicare questo libro. L'espedito romanzesco avvolge la materia narrata in un intreccio profondo delle due sostanze narrative: verso la fine della narrazione la componente finzionale prende il sopravvento tanto da coinvolgere la materia autobiografica. Ad esempio il momento in cui lo scrittore afferma di essere venuto a Roma per tacersi per iscritto, rappresenta una dichiarazione di suicidio premeditato di cui risulta impossibile attestare lo statuto. Dunque il suicidio paterno, a cui si associano le altre tematiche autobiografiche come la narrazione della sua infanzia e la scoperta di essere stato adottato, recide l'asse memoriale e fa scivolare la narrazione fittiva lungo il pericoloso pendio della commistione e successiva distruzione dei due piani di senso. Operazione che sembrerebbe esprimere la necessità di circuire e quindi porre in sicurezza la vita reale grazie alla finzione-cuscinetto. Questa necessità scaturisce dall'impossibilità dell'io contemporaneo di narrarsi nel modo più cristallino possibile, le strutture romanzesche non sono solo accessorie alla messa per iscritto delle memorie dell'autore, bensì sconfinano nella materia veridica fino quasi a prendere il sopravvento. Finché la narrazione memoriale procede scorrevole, agevolata da nomi e situazioni verificabili che ne irrobustiscono la validità, non si avrebbe nessun motivo per dubitare che il narratore stia raccontando effettivamente la sua vita, tuttavia egli decide alla fine del libro di restituire un'idea totalmente romanzesca della narrazione. Lo scrittore ipermoderno sembra essere colto nella messa in atto di un meccanismo di difesa attuato poichè solo un io forte e determinato socialmente e letterariamente potrebbe raccontare una storia di vita così difficile e problematica, in tutta la sua tragicità. Ne risulta dunque un soggetto consapevole nel suo fare letteratura e cosciente nella messa in forma di un discorso il quale effettivamente raggiunge una forma definitiva, non si paralizza in un mutismo letterario e senza senso di molte letterature autofinzionali. Ciò che permane è la sensazione del soggetto che non si sente autorizzato a raccontare ciò che riguarda la sua vita senza sommergersi di fiction, costretto a finzionalizzarsi per avere la possibilità di esprimersi. Dunque più che far riferimento ad un tipo di autofiction che cavalca l'onda di un solipsismo esagerato, si ritrova un io spossato e debole il quale non ha il coraggio di dire se non mascherato di fiction.

L'espedito romanesco in cui Garufi decide di autofinziarsi rimanda ad una figura che è andata definendosi nel corso della letteratura novecentesca: l'inetto. Infatti il protagonista non è in grado di stabilirsi all'interno degli standard imposti dalla società e fallisce continuamente. Differenza sostanziale rispetto a Zeno Cosini è certamente la grande consapevolezza postmoderna nei confronti della propria incapacità di essere all'altezza di ciò che il mondo esterno si aspetta dall'uomo contemporaneo. L'individuo che non riesce a rispettare gli standard dettati dalla società dei consumi scivola in un totale sfiducia nelle sue capacità. Questa disillusione verso il sé porta all'incapacità di sentirsi realizzati e quindi all'impossibilità dell'appagamento dell'eterno desiderio che la legge del mercato impone. La frustrazione inevitabile dell'io porta ad una conclusione molto più drastica rispetto a quella in cui si conclude "*La coscienza di Zeno*", in cui Svevo fa compiere l'insano gesto a Guido Speier, sottintendendo l'inefficienza di Zeno anche nell'incapacità di essere consapevole della sua difficile situazione e di porvi rimedio. L'inappagamento del desiderio di Garufi porta ad una una profonda sensazione di sconfitta e fallimento, per cui l'unica alternativa possibile piuttosto di convivere con questa delusione cocente è la distruzione fisica dell'individuo. Zeno ignaro di tutto alla fine del libro afferma di non avere più bisogno di cure, Garufi invece è avvolto nella consapevolezza di un fallimento con cui non può convivere e che esorcizza attraverso la finzializzazione del suo suicidio.

4. L' autobiografia impersonale

4.1 *Ipotesi sull'io contemporaneo*

Di recente all'interno delle scritture contemporanee dell'io, hanno fatto capolino alcune nuove tendenze che si affiancano all'autofiction, suggerendo un progressivo esaurimento di quest'ultima. Certamente uno dei motivi si esplica nella rapida mutevolezza del mercato editoriale, la quale non può permettersi di soffermarsi troppo a lungo su di un determinato fenomeno di consumo. L'altro aspetto considerevole è che l'autofiction al di là della sua prepotente carica sovvertitrice, scandalosa e rivoluzionaria, non lascia spazio a molte prospettive e fatica a proporre nuove possibili ipotesi di senso. L'autofiction ha contribuito a delineare immagini e contorni di quella famosa crisi del soggetto e del suo rapporto con il mondo reale di cui tanto si parlava negli anni Ottanta; la stessa che oggi sembra sempre più data per scontata in una prospettiva che taccia gli scrittori autofittivi della colpa di mirare al successo editoriale più che alla comunicazione di un disagio generazionale, tralasciando il gradiente di problematicità che la neo-spersonalizzazione assume coll'avanzare del progresso tecnologico e della continua creazione di nuove identità irreali.

Tuttavia vista l'inutilità conoscitiva di quelle posture ideologiche che, abbarbicate nelle loro posizioni apocalittiche, si rintanano in un nostalgico (e forse sterile) continuo guardare al passato, per quanto riguarda le scritture dell'io vi sono nuovi fenomeni che si stanno placidamente delineando all'orizzonte, soprattutto in ambito europeo, nonostante la maggior parte della critica sembra tacere riguardo a ciò che concerne la strettissima contemporaneità. Questo avviene sia a causa della vicinanza del fenomeno che rende difficile un'analisi puntuale, sia per una generale disillusione nei riguardi del valore della letteratura di oggi.

Si inaugureranno i tentativi di tracciare i lineamenti di queste nuove ipotesi riguardo alle scritture dell'io partendo da un autore che non è uno scrittore di autobiografie in senso proprio: tuttavia è francese, come la prima autrice di cui successivamente si analizzerà il testo nel dettaglio e si concentra sul periodo del Sessantotto come la seconda autrice di questa piccola rassegna. Michel Houellebecq, pseudonimo di Michael Thomas, nasce a

Reunion in Francia nel 1956 e negli ultimi tempi ha restituito un'interessante concezione socio-antropologica dell'uomo ipermoderno. Infatti nel suo libro *Particelle elementari*¹⁷³, egli delinea una teoria che vede una filosofia della storia dell'umanità come scandita da "mutazioni metafisiche"¹⁷⁴: la prima di queste è stata determinata dall'avvento della scienza moderna e la seconda dalla rivoluzione dei costumi verificatasi nel Sessantotto. Tramite queste coordinate Houellebecq identifica nei movimenti del Sessantotto la causa dell'avvento dell'iperindividualizzazione dell'uomo contemporaneo:

A suo vedere, se il Sessantotto si è proposto come movimento di liberazione, in particolare dell'ambito sessuale, il problema risiede proprio nel senso profondo di questa pretesa emancipazione. Perché attribuendo un valore capitale all'individuo, la liberazione cancella ogni legame all'interno della società in modo così efficace che i suoi effetti sono tutt'ora evidenti.¹⁷⁵

L'individualismo a cui si fa qui riferimento, si concretizza in un distacco dal tessuto sociale il quale porta ad un indebolimento ulteriore della coscienza umana, già bistrattata dalla massificazione omologante. L'uomo "colonizzato"¹⁷⁶ diviene ancora più influenzabile poichè lasciato solo, ma influenzabile da cosa? Dall'onnivora società dei consumi la quale facendo perno sul concetto lacaniano¹⁷⁷ di godimento, rende "schiavi" gli individui e li piega al suo consumistico volere.

Queste considerazioni riconducono necessariamente allo studioso che ha identificato la struttura della società "liquida" che sarà piacevole citare anche poichè è scomparso di recente, Zygmunt Bauman. La prospettiva sociale da lui delineata ed utile alla disamina delle nuove scritture dell'io è compresa nell'accezione di "Società individualizzata"¹⁷⁸:

Queste trasformazioni che tutti noi stiamo vivendo provocano la «sempre più

¹⁷³Houellebecq M., *Le particelle elementari*, Bompiani, Milano, 1999

¹⁷⁴Tamassia P., *La rivoluzione del desiderio nel Sessantotto. Da Houellebecq a Lacan via Žižek*, "Le parole e le cose", <http://www.leparoleele cose.it/?p=21061>

¹⁷⁵Ivi

¹⁷⁶Lollini M., *Autobiografia nell'epoca dell'impersonale*, cit. p. 366

¹⁷⁷Žižek S., *Il Grande Altro. Nazionalismo, godimento, cultura di massa*, a cura di M. Senaldi, Feltrinelli, coll. «Campi del sapere», Milano, 1999

¹⁷⁸Bauman Z., *La società individualizzata. Come cambia la nostra esperienza*, Il Mulino, Bologna, 2000

rapida “liquefazione” delle strutture e delle istituzioni sociali¹⁷⁹», frantumano i tempi e gli spazi comunitari, si ramificano nello strutturarsi e destrutturarsi delle soggettività. Abbattendo i limiti e i confini, problematizzando in maniera significativa – e talvolta preoccupante – la costruzione dell’identità, dell’appartenenza e delle organizzazioni relazionali che ne sono il campo di esperienza e di elaborazione, e regolano conseguentemente le questioni dell’intimità e la costruzione del rapporto individuo-comunità¹⁸⁰.

Questo scenario viene descritto da Bauman come insito nel carattere tipico della modernità. Essa avendo cercato di imporre le sue leggi alla storia, adeguando i bisogni individuali a quelli della società, ha provocato una conseguente crisi degli apparati esterni e accessori all’individuo, il quale si ritrova isolato sia dal contesto familiare che da quello religioso e conseguentemente, anche da quello sociale. Infatti il filosofo polacco dipinge un quadro d’insieme di una società che sta andando sempre più alla deriva, esemplificata dal susseguirsi di governi statali basati a loro volta su personalità da “talk show”. Essi sono i massimi rappresentanti di quell’individualismo massmediatico dettato dal business che va sempre più prendendo piede, obbedienti ad una logica globalizzata e non più particolare.

Mazzoni restituisce la sua interpretazione di questo fenomeno di spersonalizzazione della società a partire dalla sua essenza stessa: la massa. Infatti l’appiattimento democratico degli ultimi decenni ha portato alla deriva il concetto di “cosa pubblica” restituendone il risultato paradossale in cui “la cosa”, poichè è di tutti, non è più di nessuno. Questo provoca il definitivo annullamento dell’attività umana intesa come *agency* che tanto aveva impresso la sua forza propulsiva nel corso del Novecento. L’azione dell’individuo si disperde nel mare magnum dell’immensa umanità globale, diventando polvere:

Se gli individui galleggiano nel collettivo e ne sono trascinati, anche il collettivo sembra privo di soggettività: più che essere prodotta, la storia

¹⁷⁹Bauman Z., *Intervista sull’identità*, Laterza, Roma-Bari, 2003

¹⁸⁰Romano R. G., *Identità e alterità nella società postmoderna: quale dialogo?*, “Quaderni di intercultura”, anno II, 2010, p. 2

accade¹⁸¹.

Ciò che resta all'individuo è il senso di totale impotenza nei confronti della situazione storica, sociale e culturale che si trova a vivere. Questo si traduce nella sensazione di essere soggetti alla mutevolezza degli eventi che si autodeterminano indipendentemente dalla volontà dell'uomo e lo spossano della capacità di poter plasmare la sua vita.

Da ultimo, per quanto riguarda l'identità contemporanea, occorre abbandonare sia la letteratura che la filosofia ed immergersi nella realtà mediale, poichè la società contemporanea è composta anche da essa:

[...] oggi nei media , ma non solo nei media, tanto più uno parla di sè, tanto più lascia spazio a una dimensione impersonale. Attenzione: tanto più uno parla di sè; l'impersonalità arriva appunto come conseguenza di un'iperpersonalizzazione; come inevitabile effetto di un affollarsi di "io".¹⁸²

Dunque ecco apparire il nocciolo della questione, i social networks hanno provocato la produzione di una moltitudine infinita di Io, i quali pretendono di essere ascoltati visti e soprattutto di essere "speciali" rispetto a coloro i quali operano esattamente come loro.

L'omologazione ha assunto una forma esponenziale grazie all'imporsi di un modello sociale che non è più dato dalla televisione e nemmeno dal cinema, bensì dalla vita virtuale. Essendo quindi la virtualità propria ormai di "tutti", lo stesso modello è andato cristallizzandosi poichè seguito dall'intera collettività umana, pur nella paradossalità disfunzionale della sua eterna mutevolezza, dato che sui social niente permane per più di qualche giorno.

La differenza sostanziale rispetto a vent'anni fa risiede nel fatto che mentre di fronte alla televisione si era spettatori passivi intrattenuti per qualche ora serale di riposo, l'attività che scaturisce dai social networks istilla l'idea di star effettivamente mettendo del proprio sulla pagina web e questa sensazione piccata dal narcisismo sfocia in una sovraesposizione patologica del sè, il quale diventa dipendente dalla condivisione online della propria vita. Questa deriva dello scavo del sè, invece di produrre un bagaglio

¹⁸¹Mazzoni G., *Autobiografia ed estraneità*, in "Alfabeta2", in <https://www.alfabeta2.it/2015/07/26/autobiografia-ed-estraneita>

¹⁸²Villa F., *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2012, p. 8

conoscitivo tipico invece dell'operazione letteraria, porta allo sbiadire delle personalità in vetrina, secondo lo stesso procedimento messo in atto dall'autofiction: l'io proprio in quanto iperreale diviene fittizio. Mentre l'operazione romanzesca autofinzionale è in grado di restituire un seppur precario senso di verità, la realtà virtuale sfocia semplicemente nell'assenza di soggettività e dunque, nell'impersonale:

I gesti che l'umano tecnologicamente avanzato assume su di sé abitualmente per autodeterminarsi, attraverso esperienze che hanno a che fare con fenomeni di datazione e di enumerazione, così come rescissione di serie e di varo di souvenir, danno luogo al naturale avanzamento dei territori della terza persona, come habitat di esistenza per vite impersonali, svincolate dai processi di individuazione delle coscienze¹⁸³.

Questo è ciò che accade nel mondo del web, tuttavia non si può veramente credere che lo stesso procedimento sterile e narcisistico sia applicato anche in letteratura. Essa come in tutte le epoche assorbe nel profondo gli sconvolgimenti storici e sociali rendendo sempre più difficile la pronuncia del pronome personale Io, tanto da arrivare a concepirlo come Noi. Ora, la disputa può assumere aspetti estremamente divergenti: uno di questi si risolve nella concezione della costatazione della fine definitiva della soggettività e scomparsa della stessa nella massificazione globale, il che sottintende che il parlare del "sè" è divenuto l'equivalente del parlare di "tutti", in quanto ogni esistenza è divenuta uguale a tutte le altre; l'altro, interpreta l'utilizzo del Noi come necessità di riscoperta e recupero di quella concezione comunitaria che l'individualismo ha soffocato, la necessità di parlare dell'Io intendendo l'interezza di una generazione al fine di sentirsi meno soli e monadicamente abbandonati allo spezzettamento della società globale.

¹⁸³*Ibidem*, p. 39

4.2 Introduzione a Annie Ernaux

Annie Ernaux nasce nel 1940 a Lillebonne in Francia. Trascorre infanzia e giovinezza a Yvetot in Normandia e dopo aver terminato gli studi presso l'università di Rouen diventa professoressa in lettere moderne.

Inaugura la sua carriera di scrittrice nel 1974, anno in cui pubblica il suo libro d'esordio a carattere autobiografico, *Gli armadi vuoti* (Rizzoli, 1996). Nel 1983 scrive e pubblica *Il posto* (L'orma Editore, 2014) libro anch'esso autobiografico e vincitore del premio Renaudot, fatto che darà ufficialmente inizio alla sua carriera di scrittrice, permettendole di iscriversi nel variegato panorama letterario francese. *Il posto* seppure in Francia ha riscontrato una grande risonanza appena pubblicato, in Italia è stato edito ben trent'anni dopo, provocando comunque molto scalpore. Fino ad oggi Ernaux ha scritto molti libri, editi in Francia presso la casa editrice Gallimard, tutti incentrati su aspetti diversi delle esperienze relative alla sua vita. Nel 2008 pubblica in Francia *Les annes*, libro che verrà edito in Italia sempre dalla casa editrice l'Orma nel 2015. Questo ultimo libro, alla sua uscita in Francia, ha rappresentato un vero e proprio caso letterario tanto da meritargli i premi Marguerite Duras e François-Mauriac nel 2008 ed il Prix des lecteurs du Télégramme nel 2009; in Italia ha vinto il Premio Strega Europeo nel 2016. Nel 2011 pubblica *L'autre fille* uscito in Italia nel 2016 presso l'Orma editore.

4.3 Gli anni

Questo libro, a differenza degli altri che sono stati analizzati finora, non riporta la messa in evidenza di nessun espediente di finzionalizzazione del sè. Il narratore parla alla terza persona impersonale oppure alla prima plurale, tuttavia fin dalle prime righe, a causa dell'intimità di alcuni brandelli di materia trattata, il lettore è automaticamente condotto all'associazione d'identità tra il narratore e il protagonista della storia. La narrazione non è suddivisa in capitoli ma si sussegue in un incastrarsi di diversi paragrafi collocati in progressione cronologica.

Ciò che suggerisce al lettore che esista effettivamente un personaggio ascrivibile al ruolo di protagonista e dunque soggetto e oggetto dell'autobiografia, consiste nella disposizione di inserti narrativi in cui vengono descritte delle foto. In queste, grazie alla disseminazione di varie spie autoreferenziali, si è in grado di percepire che il soggetto ritratto corrisponde effettivamente al narratore immortalato in vari momenti del suo passato.

Le foto in questa narrazione svolgono diverse funzioni: la prima di queste consiste nella focalizzazione sull'immagine ritratta e la successiva disamina approfondita della stessa da parte del narratore, espediente che porta all'emersione di dettagli autobiografici che il lettore è consapevole appartenere all'autrice Annie Ernaux. Per citare solo alcuni tra i molti esempi relativi a questo stratagemma narrativo che verrà applicato lungo tutto il corso della narrazione, si veda l'immagine in cui viene raffigurata la protagonista neonata. Questo particolare si colloca nella prima pagina del libro e suggerisce la coincidenza tra l'origine della narrazione e la nascita del soggetto rappresentato nella messa in atto di un incipit che colloca il testo nel solco dell'autobiografia tradizionale tout court:

Foto virata seppia, ovale incollata tra le pagine dal bordino d'oro, protetta da un foglio goffrato, trasparente. Sopra, *Photo-Moderne, Ridel, Lillebonne (Senna Inferiore)*. Tel. 80. Un neonato grassoccio dalla bocca imbronciata, i capelli scuri a formare un ricciolo sulla testa, è seduto mezzo nudo su un cuscino al

centro di un tavolo intarsiato.¹⁸⁴

La foto reca l'immagine di un infante e nel commento relativo viene anche specificata la data in cui è stata scattata: "deve risalire al 1941¹⁸⁵". Queste coordinate permettono di individuare luogo e data come corrispondenti ai dati anagrafici di Ernaux.

Oltre a questo, le descrizioni delle figure presenti nelle immagini vengono analizzate anche nella loro interiorità memoriale. In queste righe vengono registrati i desideri, le aspirazioni, i ricordi ed i pensieri di quelle figure immortalate nelle foto. Viene applicata dunque la tecnica d'indagine introspettiva tipica della scrittura autobiografica, finalizzata a descrivere il soggetto nelle sue interiorità particolari :

La foto in bianco e nero di una bambina con un costume da bagno scuro, su una spiaggia a ciottoli. Sullo sfondo, le scogliere. E' seduta su una roccia piatta, le gambe robuste sono distese dritte in avanti [...]. Tutto rivela il desiderio di posare come le dive delle pagine di *Cinémonde* o della pubblicità dell'Ambre Solaire, di sfuggire al proprio corpo umiliante e senza importanza di bambina. [...]. Sul retro: *Agosto 1949. Sotteville-sur-Mer.*

Sta per compiere nove anni. E' in vacanza con suo padre dagli zii, una coppia di artigiani che producono corde. La madre è restata a Yvetot, a badare al bar-alimentari che non chiude mai¹⁸⁶.

Questi scorci implicitamente autobiografici comunicano il senso di una profonda intimità tra la narratrice e le vite di queste giovani fotografate, le quali, corredate di quei dettagli relativi al periodo storico e alla localizzazione nel nord della Francia, corroborano l'associazione tra il protagonista al narratore e all'autore di questo libro e dunque del patto autobiografico.

Un'altra funzione che le foto esercitano consiste nello scandire il procedimento memoriale: esse racchiudono una sorta di messa in forma del ricordo da cui si dipartono successivamente le riflessioni dell'autrice. Queste sono sia di tipo introspettivo, che indissolubilmente legate al contesto storico in cui esse furono scattate, in un fluire sui

¹⁸⁴Ernaux A., *Gli anni*, L'orma editore, Roma, 2015, cit. p. 19

¹⁸⁵*Ivi*

¹⁸⁶*Ibidem*, p. 34

due piani paralleli della narrazione memoriale autobiografica e di quella storica del ritratto di un'epoca.

La narrazione di questa prima parte relativa all'epoca dell'infanzia dell'autrice, si sussegue in una giustapposizione di immagini che ricalca il procedimento memoriale infantile. In questa sezione la narrazione procede per associazioni di istantanee confuse, nella messa in evidenza del tipico meccanismo memoriale che si verifica quando si cerca di ricordare momenti avvenuti in età molto tenera: la permanenza di dettagli apparentemente insignificanti che nella memoria dei bambini rimangono impressi e la dimenticanza invece di fatti ben più salienti.

La memoria che l'autrice conserva non è la sua, ma quella relativa ai ricordi dei parenti e genitori i quali le raccontavano ciò che era accaduto prima che lei nascesse. Dunque i ricordi familiari si modellano sulle storie di un'epoca, perché "Racconto familiare e racconto sociale sono tutt'uno"¹⁸⁷ e si confondono in un susseguirsi di memorie informi nella mente del bambino. L'autrice rende qui l'effetto di costituzione della coscienza infantile tramite il fluire della memoria collettiva attraverso il dispiegamento memoriale della società in cui è immerso¹⁸⁸. In queste righe i ricordi dei parenti e i ricordi della bambina si mescolano diventando indistinguibili, andando a formare quello che sarà a tutti gli effetti il background culturale della giovane, il suo vissuto e la sua successiva formazione ed educazione. Viene tratteggiato il procedimento di strutturazione dell'individuo da parte della società, la quale si preoccupa di formare la sua coscienza tramite la narrazione memoriale trasmettendogli così i caratteri identitari e culturali della comunità:

Le voci tramandavano un'eredità di miseria e privazioni che era precedente alle restrizioni della guerra, in tuffo in una notte immemorabile, «a quei tempi», di cui sgranavano i piaceri e le pene, gli usi e i saperi:

abitare in una casa di terra battuta

portare le galosce

giocare con una bambola di stracci

lavare la biancheria con la cenere del legno

¹⁸⁷*Ibidem*, p. 27

¹⁸⁸Riguardo a questo si veda l'accezione del sociologo Durkheim di "rappresentazioni psichiche collettive" in Durkheim E., *Le regole del metodo sociologico*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2008

attaccare alle camicette dei bambini, vicino all'ombelico, un sacchetto di stoffa con degli spicchi d'aglio per cacciare i vermi
obbedire ai genitori e prendersi degli scappellotti, *così impara a non rispondere*¹⁸⁹

Dunque nella vita infantile dell'autrice "era la memoria degli altri a collocarci nel mondo"¹⁹⁰: una memoria fatta di credenza popolari e rigidi assetti famigliari, scarsa cultura e molta povertà.

Successivamente, conclusasi la sezione dedicata all'infanzia, la scrittrice sembra emergere dalle spire della vita comunitaria, in una graduale fuoriuscita dalle radici della società ed un costituirsi come individuo a sè stante:

Ma noi, a differenza dei nostri genitori, non saltavamo la scuola per seminare la colza, raccogliere le mele, fare fascina di legna secca. Il calendario scolastico aveva sostituito il ciclo delle stagioni. [...] Appena rientrati a casa ritrovavamo senza neanche accorgercene la lingua originaria, quella che non obbligava a riflettere su ogni parola [...]¹⁹¹.

Si delinea così il procedimento di restituzione della memoria autobiografica che verrà applicato in tutta la narrazione della vita di Ernaux: l'individuo si emancipa lentamente dalla culla della comunità in cui aveva vissuto i primi anni della sua vita ed inizia a vivere in una società che reca le prime tracce della ripresa economica del dopoguerra. Dunque la protagonista si sviluppa parallelamente alla società in cui mano a mano cresce, in un susseguirsi di modificazioni direttamente proporzionali nel loro reciproco parallelismo: al graduale progredire della crescita del soggetto viene associata una relativa modificazione della società in cui è immerso.

Ad esempio la sezione successiva ritrae la protagonista delle foto, scattata negli anni Cinquanta, intenta a crescere ed a diventare una preadolescente. Il contesto storico che caratterizza questi paragrafi si incentra sulla descrizione della dissociazione temporanea tra la diffusione del progresso socio-industriale in zone geograficamente più centrali, in

¹⁸⁹Ernaux A., *Gli anni*, cit. p. 28

¹⁹⁰*Ibidem*, p. 29

¹⁹¹*Ibidem*, p. 33

cui il consumismo sta iniziando la sua irrefrenabile corsa e società più periferiche, ancora pigre e incapaci di accoglierne tutte le ebrezze. Ernaux rende questo effetto di momentanea stasi grazie alla descrizione di alcuni aspetti che stanno iniziando la loro mutazione, mentre il suo essere provinciale la tiene ancora ai margini del progresso. In questo traspare vividamente il sentimento d'insofferenza del non essere ancora al passo con le innovazioni sociali:

Forse non si accorge del divario che la separa dalle altre ragazze della classe, quelle con cui sarebbe inimmaginabile farsi ritrarre in fotografia. Un divario che si manifesta negli svaghi, nel modo di impiegare il tempo al di fuori delle ore di lezione, nella maniera generale di vivere, e che la allontana tanto dalle ragazze chic quanto da quelle che già lavorano in ufficio o a bottega. [...] Non è ancora mai stata a Parigi, a centoquaranta chilometri da lì, non ha mai partecipato a un «party», non ha il giradischi¹⁹².

Ernaux è molto efficace nell'immedesimarsi nel sé di quegli anni, esprimendo per esempio la tipica sofferenza adolescenziale nella percezione della propria inadeguatezza e differenza rispetto ai suoi coetanei. Questo processo di mimesis avvenuto grazie allo stile narrativo tra la narratrice contemporanea e l'io del passato, sfocia nella restituzione di una visione del mondo propria della ragazzina immatura che era, nella resa fedele di quelle che erano le poche nozioni di cui ella disponeva all'epoca:

Quanto c'è in lei in termini di conoscenza del mondo, oltre a ciò che ha imparato in classe fino alla terza media? [...] il grande sciopero dei treni dell'estate del '53 la caduta di Dien Bien Phu la morte di Stalin annunciata alla radio un freddo mattino di marzo, appena prima di uscire per andare a scuola¹⁹³

In questa fase dunque l'autrice restituisce solo quegli avvenimenti rimasti fissi nella sua

¹⁹²*Ibidem*, p. 57

¹⁹³*Ibidem*, p. 59

memoria, quelli che “più tardi la indurranno a dire « me ne ricordo »”¹⁹⁴. Atteggiamento che sottintende il progressivo abbandono della memoria infantile e l’essere in atto dello sviluppo del soggetto, che da qui in poi, andrà a costituirsi sulla base della propria narrazione sia della materia autobiografica che nella descrizione dei fatti storici e sociali.

In questa sezione dedicata ai suoi primi anni di vita Ernaux, attraverso le foto, esprime il disagio di non riuscire a riconoscersi nelle sue immagini del passato. Questa criticità viene motivata a causa delle grandi differenze che l’autrice riscontra tra l’idea passata del sé e quella contemporanea. Ernaux amplifica questo concetto esprimendolo nella difficoltà che prova la ragazza appena adolescente, immortalata in questa immagine del “luglio 1955”, nel riconoscersi nella bambina (quella della foto precedente) che a distanza di due anni già non è più, sintomo di quanto sia difficile riuscire a circoscrivere unitariamente:

Anche se nella ragazza di destra non si riesce a riconoscere la bimbetta con le trecce che posava sulla spiaggia, [...] è lei, non l’altra, a essere stata quella coscienza, è lei a essere stata presa in quel corpo, con una memoria unica, il che permette di assicurare che i capelli sono ricci per via di una permanente, rituale del mese di maggio dopo la cresima [...]¹⁹⁵.

Il rapporto tra la scrittrice e i diversi io del suo passato appare problematizzato e difficilmente risolvibile: Ernaux commenta retrospettivamente le scelte e le posture del suo essere di una volta, criticandone aspramente alcuni aspetti e faticando a riconoscersi in essi.

Questa dissociazione tra l’io di oggi e quello di un tempo viene espresso da Ricoeur¹⁹⁶ nell’analisi della costitutività del pronome Io. Egli ricorre all’accezione latina del primo pronome personale per identificare la dislocazione identitaria che avviene quando si tenta di ripensarsi nel passato. Ricoeur appone una distinzione tra *idem* e *ipse*: identificando con *idem* l’identità che lega e tiene uniti tutti gli Io del passato a quello del

¹⁹⁴*Ivi*

¹⁹⁵*Ibidem* p. 56

¹⁹⁶Ricoeur P., *Il tempo e racconto*, Jaka book, Milano, 2007

presente, attraverso i tratti che permangono invariati negli anni; mentre *ipse* racchiude quelle caratteristiche che differenziano i vari Io tra di loro, ossia quegli aspetti che hanno subito una modificazione a causa del fattore tempo e rendono dunque difficile il riconoscimento in un unitario sè. Secondo Ricoeur la memoria è l'unico espediente in grado di tenere congiunti questi due aspetti dell'io. Essa, dispiegandosi attraverso il racconto autobiografico, impedisce la dispersione del soggetto e lo riconduce all'unità. Si noti dunque come vi sia nel corso della narrazione una continua ricerca di unità del soggetto da parte della scrittrice:

Ha iniziato un romanzo in cui si alternano le immagini del passato e quelle del presente, i sogni notturni e le fantasticherie del futuro, il tutto in un « io » che è il doppio dissaldato di se stessa¹⁹⁷.

Scrittura e memoria si mescolano in queste prime sezioni fondanti per l'intera struttura del libro, in cui la scrittrice getta le basi su cui giostrerà la narrazione futura: la foto restituisce un ricordo, ricordo che giunge a comprendere sotto di sè tutta la sezione storica da cui, in quel dato momento, è scaturito. Questo frammento memoriale contribuisce così a formare la memoria individuale di Ernaux ed a partire da questo, tramite la scrittura, anche quella collettiva di tutta la sua generazione:

Ed è con le percezioni e le sensazioni ricevute da quella brunetta occhialuta di quattordici anni e mezzo che la scrittura, ora, può rinvenire qualcosa di ciò che pulsava negli anni Cinquanta, captare il riflesso proiettato sullo schermo della memoria individuale dalla storia collettiva¹⁹⁸.

Dunque, riassumendo, ogni periodo della vita dell'autrice è rappresentato da una foto, la quale scatena il procedimento memoriale individuale. Poichè l'individuo in quanto tale vive immerso nella società e ne reca l'eredità, egli diviene in grado di restituire anche la memoria collettiva. Il veicolo grazie al quale questo procedimento si scatena è la memoria, mentre ciò che gli conferisce una forma è la scrittura:

¹⁹⁷Ernaux A., *Gli anni*, cit. p. 95

¹⁹⁸*Ibidem*, p. 56

Vorrebbe unificare la molteplicità di quelle immagini di sé, separate, non accordate tra loro, tramite un filo di un racconto, quello della sua esistenza, dalla nascita durante la Seconda guerra mondiale fino a oggi. L'esistenza di un singolo individuo, dunque, ma allo stesso tempo fusa nel movimento di una generazione¹⁹⁹.

Ogni foto viene immersa negli accadimenti sociali e culturali che Ernaux in fase infantile registra e crescendo vive e sperimenta in prima persona, fino a stilare una sorta di compendio in cui viene riassunta la storia europea dagli anni Quaranta a oggi.

Il tempo esteriore al soggetto si dispega autonomamente seguendo l'asse cronologica, nel succedersi dei grandi avvenimenti epocali e dall'avvento delle nuove cose: "Era l'inizio della «società del divertimento»"²⁰⁰. L'analisi relativa alla coscienza dell'individuo invece si muove su diversi piani in base all'età del soggetto rappresentato: nell'infanzia, come si è già visto, esso è costituito dai ricordi tramandati dai parenti; nell'adolescenza inizia a delinarsi un nuovo tipo di "tempo interiore", ossia quello scandito dai ritmi biologici della pubertà e della sessualità. In queste pagine l'autrice realizza un ripiegamento mimetico negli anfratti dell'intimità tipico di questa fase giovanile, per cui ciò che riporta sono accadimenti relativi al suo essere ragazzina, totalmente ignara di ciò che la circonda. La sua attenzione si rivolge verso i suoi coetanei nella ricerca di individuare le parole giuste da usare e i vestiti più adatti da indossare. Il suo sguardo è rivolto verso un futuro plasmato dalle letture scolastiche, periodo in cui il sapere raccolto a scuola e la realtà esteriore si mescolano nella fantasia di una ragazza non ancora cresciuta:

Forse, nel preciso momento di quel sorriso, non sta pensando ad altro che a se stessa, a quell'immagine di sé che fissa la ragazza nuova che sente di diventare: ascoltando nell'oasi isolata di camera sua Sydney Bechet, Edit Piaf e i 33 giri di jazz proposti dal Clun internazionale del disco, annotando in un taccuino frasi che dicono come vivere, frasi trovate sui libri e dunque portatrici di un qualche elemento di verità, *l'unica felicità reale è quella*

¹⁹⁹*Ibidem*, p. 196

²⁰⁰*Ibidem*, p. 73

*di cui ti accorgi mentre la vivi.*²⁰¹

Mano a mano che la narrazione prosegue l'io della scrittrice inizia a palesare una certa insofferenza nella noncuranza superficiale del suo io adolescente rispetto agli accadimenti esteriori al sè:

l'Algeria come una terra bruciata dal sole e dal sangue, lacerata dalle imboscate, di uomini che si aggirano rapidi in burnus ondegianti [...]

i soldati morti sul massiccio dell'Aurès simili al *Dormiente nella valle* di Rimbaud [...]

Di tutto questo non c'è traccia nel diario che ha cominciato a tenere e in cui scrive la noia, l'attesa dell'amore con un vocabolario romantico e magniloquente.²⁰²

Questo rivela la necessità viva della scrittrice di riportare fedelmente il contesto storico di quegli anni, anche se la mimesi nel suo io di allora non glielo permetterebbe. Dunque ella è costretta ad intervenire con le sue conoscenze ottenute posteriormente nel corso nella sua vita, pur di dispiegare fedelmente i processi storici avvenuti parallelamente alla sua crescita biologica.

A livello spaziale Ernaux opera un vero e proprio cambio di prospettive nel momento in cui, ormai studentessa maturanda, inizia ad essere in grado di concepire il mondo attorno a sè: la narrazione non si focalizza più solo sul paesino di provincia o sulla vita di liceo, ma inizia a comprendere nuovi orizzonti.

Finalmente lo spazio si allargava, in quella o un'altra estate. I più ricchi partivano per l'Inghilterra, andavano in Costa Azzurra con i genitori. Gli altri, educatori in una colonia estiva, avevano comunque occasione di cambiare aria e di scoprire la Francia facendo escursioni e cantando *Pirouette cacahouète* [...] Erano i loro primi stipendi, grazie ai quali entravano a far parte della previdenza sociale e si potevano permettere, a settembre, le novità appena

²⁰¹*Ibidem*, p. 69

²⁰²*Ibidem*, p. 72

uscite in libreria²⁰³.

Dal momento in cui la protagonista inizia ad introdursi nell'età adulta, tradisce un certo coinvolgimento per quelli che furono gli avvenimenti nevralgici della sua epoca, seguendo la prospettiva in base a cui la sua generazione li aveva vissuti sulla pelle:

Le persone ne avevano abbastanza dell'Algeria, delle bombe dell' OAS lasciate sui davanzali delle finestre di Parigi, del fallito attentato a De Gaulle al Petit Clamart, di svegliarsi con l'annuncio di un colpo di stato da parte di generali sconosciuti che ostacolavano il processo verso la pace, verso «l'autoderminazione». [...] Le loro aspirazioni di felicità e calma coincidevano con l'istaurazione di un principio di giustizia, una decolonizzazione che in altri tempi sarebbe stata impensabile.²⁰⁴

La scrittrice è in grado di rendere partecipata la narrazione di quegli anni, pur utilizzando un linguaggio piano ed impersonale. Ciò che rende questo effetto è il commento che essa appone ai fatti narrati: la visione critica dell'io di oggi tradisce un profondo coinvolgimento nelle storie politiche e culturali di un'epoca che, nonostante tutto, le è appartenuta:

Tuttavia « gli arabi » continuavano a suscitare timore [...]. Che vivessero in bidonville, lavorassero alla catena di montaggio o in un buco nel terreno, che le loro manifestazioni fossero state vietate e poi represses con una violenza estrema, tutto, forse anche persino che un centinaio di loro fossero stati gettati ad affogare nella Senna, almeno per chi ne era al corrente, sembrava rientrare nell'ordine naturale delle cose.²⁰⁵

Dunque la narrazione prosegue nel racconto di un'epoca nella sua interezza, corredata delle sue contraddizioni e delle sue mille sfaccettature, nell'espressione dell'esigenza autoriale di operarsi in un relevantissimo sforzo di autoanalisi. Questa tensione

²⁰³*Ibidem*, p. 75

²⁰⁴*Ibidem*, p. 84

²⁰⁵*Ivi*

razionalmente analitica si esprime sia nei confronti del sè, il quale viene lucidamente studiato in ogni età che ha attraversato tramite le fotografie, sia riguardo alla storicizzazione politico-sociale, la quale viene esaminata in uno sforzo oggettivante, da diverse angolazioni. Ciò che contribuisce alla resa sotto traccia della cifra “personale” è proprio la voce autoriale narrante: essa pur celandosi dietro alla terza persona singolare, alle volte fuoriesce prepotentemente interpretando la realtà che va dispiegandosi. Ad esempio successivamente all’ultima citazione qui sopra riportata, Ernaux inserisce il suo commento retrospettivo a riguardo:

[Più tardi, quando avremmo saputo cos’era successo il 17 ottobre ‘61, non saremmo stati in grado di dire ciò di cui eravamo al corrente all’epoca dei fatti, recuperando nella memoria soltanto la dolce sensazione di quei tempi, dell’imminente inizio dell’università, vivendo il disagio di *non aver saputo* – anche se lo Stato e i giornali avevano fatto di tutto per tenerci all’oscuro – come se la nostra ignoranza e il nostro silenzio fossero ormai irridimibili.]²⁰⁶

In questa narrazione traspaiono in controluce alcuni dettagli soggettivi e personali, nello sforzo della scrittrice di fondere gli aspetti intimistici del suo io del passato e le dinamiche del mondo esterno. Questa tensione la porta verso una continua frustrazione che sconfinava in una profonda autocritica :

Non c’è nessun rapporto tra la sua vita e la Storia, tuttavia le tracce di quest’ultima sono strettamente collegate a sensazioni personali, il freddo grigiore di un mese di marzo – sciopero dei minatori –, l’umidità di un fine settimana di Pentecoste – morte di Giovanni XXIII –, la frase di un amico « tra due giorni scoppia un’altra guerra mondiale » – la crisi di Cuba –, la coincidenza tra una notte passata a un ballo dell’ Unfed e il colpo di stato dei generali, Salan, Challe eccetera²⁰⁷.

La narratrice, analizzandosi e criticandosi retrospettivamente, continua a stupirsi di quanto gli avvenimenti interiori, relativi alla sua vita quotidiana, abbiano influito sul suo

²⁰⁶*Ibidem*, p. 85

²⁰⁷*Ibidem*, p. 95

giudizio riguardo alla realtà esterna di allora, opacizzandola e facendola scorrere inesorabilmente senza che lei se ne renda conto:

Il tempo degli eventi non le appartiene, e men che meno quello dei fatti di cronaca, detesta le notizie tappabuchi; il suo tempo è fatto a sua immagine. Solo pochi mesi dopo, per via di un ritardo del ciclo di otto settimane, l'assassino di Kennedy a Dallas la lascerà più indifferente di quanto non avesse fatto la morte di Marilyn Monroe l'estate precedente²⁰⁸.

La narrazione autobiografica nel frattempo ha proseguito parallelamente il suo cammino, delineando le vite di giovani ormai cresciuti nell'acquisizione di esperienze "da adulti", come trovarsi un lavoro e mettere al mondo dei figli. In questa sezione l'autrice conferisce agli avvenimenti che nella vita di ciascuno si potrebbero definire "importanti", la stessa attenzione con cui registra tutto il resto. Dunque si vedono qui giustapposti diversi, ed a volte contrastanti atteggiamenti del soggetto nella narrazione del suo passato. Ad esempio in queste pagine in cui si narra la transizione dell'individuo che diviene famiglia, la postura dell'io dell'autrice di oggi rimane rigidamente e oggettivamente analica, veicolando una totale assenza di coinvolgimento emotivo.

Constatavamo che tutti avevamo formato, con una rapidità che ci lasciava stupefatti, delle minuscole cellule separate e sedentarie che si frequentavano tra loro invitandosi a casa di tanto in tanto, giovani sposi e giovani genitori che provavano una sorta di vago risentimento nei confronti della libertà di andare e venire di chi non era in coppia, considerato una sorta di immaturo che ignorava cosa fossero le cambiali, gli omogenizzati Blédina e i libri del dottor Spock²⁰⁹.

Questa capacità di distacco analitico di Ernaux ha contribuito a rendere quell'idea di assoluta spossessione tra se stessa e il passato che sta raccontando. Mazzoni ha identificato questa tecnica narratologica analitica come una derivazione dell'imperfetto di secondo piano:

²⁰⁸*Ivi*

²⁰⁹*Ibidem*, p. 102

[...] col qual Flaubert aveva creato, come scrive Proust in un saggio famoso, un modo nuovo di vedere le cose, costruendo un universo narrativo in cui la vita scorre via come se i personaggi non avessero mai una parte attiva nell'azione. Ernaux se ne serve in modo estremistico e lo rafforza usando il pronome di prima persona plurale²¹⁰.

Dunque in base a questo l'impersonale, che Mazzoni chiama "lo *Zeitgeist*, lo spirito oggettivo, l'abitudine²¹¹", si manifesta indipendentemente andando ad influire sulle vite dei soggetti a prescindere dalla loro intenzionalità. Dunque Ernaux starebbe utilizzando le tecniche scritte della scuola naturalista, caricaturandole esponenzialmente attraverso il compromesso postmoderno attuato tramite l'inserimento delle stesse in una narrazione autobiografica, la meno adatta ad accogliere un registro oggettivante.

Il vero paradosso della narrazione è che "Il passato non entra nel testo come *Bildung*, esperienza vissuta o intermittenza del cuore: entra come immagine irrelata, esposta in frasi nominali cariche di un'aura tutta privata²¹²", dunque l'effetto impersonale entra in commistione con la resa di una tematica che, nonostante la sua superficie analiticamente oggettiva, resiste nella sua insopprimibile intimità, nel suo essere in grado di rendere il rapporto profondo seppur problematico che la scrittrice ha installato con i suoi anni. Ciò che emerge dunque, sembra costituirsi di un aumento o meno del gradiente di impersonalità in base alla materia di cui sono costituiti i fatti narrati.

La problematizzazione di Ernaux nei confronti della sua epoca si palesa anche in quanto distacco autocritico nell'esprimere il giudizio su di una generazione che, nell'essere convinta di aver sovvertito il sistema di valori dei loro genitori, si trova ad un certo punto relegati all'interno della "norma" più assoluta: quella familiare.

L'incontro di un ovulo con uno spermatozoo imprimeva un'accelerazione alla storia degli individui. Finivamo gli studi lavorando come sorveglianti, facendo sondaggi per qualche agenzia, dando lezioni private. Partire per l'Algeria o per l'Africa nera come « cooperanti » ci tentava come un'avventura, un modo di

²¹⁰Mazzoni G., *Autobiografia ed estraneità*, op. cit.

²¹¹*Ivi*

²¹²*Ivi*

accordarsi un'ultima proroga prima di accasarsi²¹³.

Questo ultimo estratto riconduce necessariamente ad un altro scrittore francese appartenente alla stessa generazione della Ernaux, Georges Perec. In particolare qui si fa riferimento al libro *Le cose*²¹⁴, uscito in Francia nel 1965 e l'anno dopo anche in Italia. Due sono le spie che rimandano a *Le cose* in questa citazione: la prima è che sia Jérôme che Sylvie, i due protagonisti della narrazione, di mestiere fanno sondaggi per le agenzie; e soprattutto entrambi, non sapendo come uscire dalla paralisi esistenziale in cui si ritrovano, finiscono a Tunisi a fare gli insegnanti. Ernaux ricalca le orme di Perec nel tratteggiare la neonata società dei consumi attraverso il procedimento dell'enumerazione caotica, in un affastellarsi ossessivo di nuove cose di cui è divenuto impossibile privarsi:

Il susseguirsi sempre più rapido degli oggetti faceva indietreggiare il passato. Le persone non si chiedevano più a cosa servissero le cose, avevano semplicemente voglia di possederle e soffrivano di non guadagnare abbastanza per potersene permettere subito. Si abituavano a staccare assegni, scoprivano le « agevolazioni a pagamento », i prestiti della Sofinco. Erano a proprio agio con le novità, fieri di usare l'aspirapolvere o un asciugacapelli elettrico. La curiosità aveva la meglio sulla diffidenza. Si scopriva il cibo crudo e flabè, la bistecca alla tartara e il filetto al pepe, le spezie e il ketchup, il pesce impanato e il purè liofilizzato, i piselli surgelati, i cuori di palma, il dopobarba, il bagnoschiuma Obao nella vasca e il cibo per cani Canigou²¹⁵.

Ulteriore riprova di questa intertestualità è una citazione che l'autrice stessa fa di Perec verso la fine del libro:

E avevamo in noi una grande memoria confusa del mondo. Di pressochè ogni cosa conservavamo soltanto parole, dettagli, nomi, tutto ciò che faceva dire, sulla scia di Georges Perec, « mi ricordo »: il rapimento del barone Empain,

²¹³Ernaux A., *Gli anni*, cit. p. 100

²¹⁴Perec G., *Le cose*, Einaudi, Torino, 2011

²¹⁵Ernaux A., *Gli anni*, cit. p. 96

le praline Picorettes, i celebri calzini di Bérégovoy, il progetto di legge di Devaquet, la guerra delle Falkland, la polvere di cacao da scogliere nel latte della Benco. Ma non erano veri ricordi, continuavamo a chiamare così qualcosa d'altro: erano i segni di un'epoca²¹⁶.

In queste pagine prende forma l'espressione di una generazione che trattiene i ricordi grazie alle cose a cui sono collegati, i quali tuttavia non sono mai ascrivibili a delle memorie vere e proprie e dunque personali in quanto tali. Essi sono ricordi che appartengono alla collettività, invece di rimandare ad una situazione precisa ed irripetibile nel passato gettano le basi per far riaffiorare un intero periodo storico.

L'espedito dell'attivazione della rimembranza a partire da un oggetto inanimato rievoca inevitabilmente Marcel Proust *A la recherche du temps perdu*²¹⁷, anch'esso citato esplicitamente dall'autrice, in una sezione in cui Ernaux narra un altro topos letterario tipico dell'autobiografia: il momento in cui il protagonista assume la consapevolezza di voler scrivere un libro riguardo alla propria vita.

L'immagine che ha di questo suo libro non esiste ancora, l'impressione che dovrebbe lasciare, è quella che ha conservato dalla lettura di *Via col vento* a dodici anni, poi di *Alla ricerca del tempo perduto*, recentemente di *Vita e destino*, una colata di luce e ombre su dei volti. Spera, se non in una rivelazione, almeno in un segno, fornito dal caso, come la madeleine inzuppata nel tè per Marcel Proust²¹⁸.

In questa sezione Ernaux elegge Proust a modello narrativo ed auspica di riuscire ad innescare il medesimo effetto di rievocazione memoriale da lui operato. Ossia, di ripescare qualcosa nella sua memoria che sia assimilabile alla madeleine e che possa restituire al lettore quel senso, così coinvolgente per la sua vividezza, di recupero di un'esperienza avvenuta nel passato. Più che assumerlo antifrasticamente, Ernaux sembra rielaborare il modello proustiano in chiave ipermoderna, nell'espressione di una

²¹⁶*Ibidem*, p. 247

²¹⁷A proposito di questo si veda in Mazzoni G., *Autobiografia ed estraneità*, cit: "Proust è il grande modello che l'autrice di un'opera come questa non può ignorare"

²¹⁸Ernaux A., *Gli anni*, cit. p. 196

generazione la quale non può fare a meno di guardare agli oggetti con sospetto. Quest'ultimi, pur permanendo nella loro funzione di veicolo memoriale, si fanno rappresentanti di quel consumismo bieco ed estremizzato che rende impossibile l'affidarsi totalmente ad essi:

Talvolta le tornano in mente immagini dei suoi genitori nella cittadina normanna, la madre che si toglie il grembiule per recarsi all'adorazione eucaristica serale, il padre che risale dall'orto, la vanga in spalla, un mondo lento che continua a esistere, più irreali di un film, lontanissimo da quello di cui fa parte ora, moderno, colto, che avanza, verso cosa è difficile a dirsi. Tra ciò che accade nel mondo e ciò che accade a lei non c'è alcun punto di intersezione. Due serie parallele, una astratta di informazioni ricevute e subito dimenticate, l'altra di piani fissi²¹⁹.

Ciò si connette ad un'altra sfaccettatura dell'intricata questione: lo sguardo oggettivo di Ernaux le deriva anche da un'evidente disillusione nei confronti della Storia. Essa ha deriso la sua generazione portatrice di ideali e l'ha rigettata, indipendentemente dalla sua volontà, nella più totale assenza di senso della condizione ipermoderna. Scrive a questo proposito Luperini: "La percezione di un tempo e di una storia sempre più sfuggenti e irreali appare qui tanto più dolorosa in quanto nutrita da una attesa frustrata che lentamente finisce per estinguersi ma, si capisce, potrebbe di nuovo riproporsi²²⁰".

Il totale relativismo identitario e lo spaesamento provocato dalla "nuova" realtà contemporanea, impediscono a Ernaux di potersi affidare totalmente ad un elemento così soggettivo e volubile qual'è la sua memoria personale. Ciò è dato soprattutto dal fatto che è la scrittrice stessa esprime quanto sia problematico lo sforzo di identificarsi totalmente con i sé del passato e con le idee e le strade che essi hanno intrapreso.

L'io dell'autrice e la realtà esterna sono indissolubilmente connessi nella resa di questa narrazione:

²¹⁹*Ibidem*, p. 109

²²⁰Luperini R., "Angelo Guglielmi, il problema della autobiografia e il caso di Annie Ernaux", in "Laletteraturaenoi", <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/450-angelo-guglielmi,-il-problema-della-autobiografia-e-il-caso-di-annie-ernaux.html>

[...] come far coincidere l'affresco di quarantacinque anni e la ricerca di un io fuori dalla storia [...] la sua principale preoccupazione è scegliere tra « io » e « lei ». C'è nell' « io » troppa continuità, un che di ristretto e soffocante, nel « lei » troppa esterioresità, troppa distanza.²²¹

Si è già detto come il narratore non utilizzi mai la prima persona in tutta la narrazione: il soggetto si esplica alla prima persona plurale, soprattutto quando si riferisce ai fatti generazionali “esterni” alla sua vita, oppure alla terza singolare quando si riferisce a dettagli più implicitamente autobiografici. Si veda questo esempio riguardo all'uso del Noi come pronomi coinvolgenti un'intera generazione:

E noi, sul limitare di quegli anni Ottanta in cui saremmo diventati dei quarantenni, nella soddisfazione stanca di una tradizione rispettata [...] eravamo presi furtivamente da un senso di estraneità nel ripetere un rito di cui adesso eravamo il perno centrale tra due generazioni²²².

Differente invece appare l'utilizzo della terza persona singolare, la quale solitamente si riferisce ad aspetti che riguardano la sua vita individuale, nei rari momenti in cui l'io si scinde dalla sua accezione generazionale:

Lei è la moglie e la madre di questo piccolo nucleo familiare, il cui quarto membro, il figlio maggiore e adolescente, è quello che ha scattato la foto. I capelli tirati, le spalle curve, le pieghe informi del vestito indicano, nonostante il sorriso, stanchezza e indifferenza al desiderio di piacere²²³.

Al di là dello sguardo analiticamente glaciale che ripercorre questa fotografia scattata nel 1980, si noti come vi sia una flessione intimistica, una volontà di raccontare la storia di quella donna quarantenne che si chiede come farà a tenere in piedi un matrimonio che non le comunica più nulla. Ciò che identifica lo stile narrativo “impersonale” della

²²¹Ernaux A., *Gli anni*, cit. p. 196

²²²*Ibidem*, p. 149

²²³*Ibidem*, p. 154

Ernaux non è una disillusione paralitica (il passato che si fa “lettera-morta²²⁴”) nei confronti dell’utilità e della legittimità di parlare del sè e della sua generazione attraverso la memoria. La necessità di scrivere impersonalmente le deriva da una difficoltà di ritrovarsi con il sè del passato e dalla problematicità dell’io di oggi di coesistere con la società odierna. Ernaux è più che convinta della necessità di narrare a proposito della grande svolta culturale che ha attraversato i suoi anni, tanto da colmare le lacune della sua memoria, fisiologiche in quanto riferite agli anni della sua infanzia, attraverso interventi posteriori attuati dall’io adulto ed empirico, volti a rendere un quadro esaustivo del complesso storico che copre l’arco della sua vita.

“Il 1968 era il primo anno del mondo”²²⁵, quell’anno fatidico e il suo lascito fatto di variegata euforia e contraddizioni, rimarrà impresso nella memoria della scrittrice non senza un pizzico di dolce nostalgia. Quasi a rappresentare l’ultimo violento spasmo vitale della storia novecentesca, ormai definitivamente condannata a perire.

Il periodo immediatamente successivo viene rappresentato come un brusco ritorno ad un reale che non sarà più quello che tutti conoscevano. Nella narrazione affiora lentamente quella sensazione di difficoltà nel riconoscersi e nel sentirsi a proprio agio nella nuova società che sta andando costituendosi. Lo smarrimento provocato dal totale cambiamento di vita, getta l’individuo in uno spaesamento esistenziale che Ernaux esprime nell’angoscioso straniamento con cui enumera i nuovi oggetti di consumo, restituendo così quel profondo senso di disconoscimento spaziale nell’osservazione di una città che credeva di conoscere, da ricordare Baudelaire che si aggira per I *passages* di Parigi:

Era impossibile riuscire a immaginarsi quali fossero i confini della città. Ci sentivamo galleggiare in uno spazio troppo vasto, l’esistenza si diluiva. Passeggiare per quelle strade non aveva senso, al massimo si poteva correre in tuta da ginnastica senza guardare niente attorno a sè. Conservavamo addosso l’impronta della città precedente, delle strade con le automobili, dei passanti sui marciapiedi²²⁶.

²²⁴Mazzoni G., *Autobiografia ed estraneità*, cit.

²²⁵Ernaux A., *Gli anni*, cit. p. 118

²²⁶*Ibidem* p. 138

E' l'avvento della nuova città industrializzata creata dal nulla, senza passato e senza futuro: "Scivolavamo in un presente ovattato senza poter dire se ciò fosse dovuto al nostro trasloco in una città senza passato o alla prospettiva infinita di una società « liberale avanzata »"²²⁷. Essa riduce l'individuo a smarrirsi nel più totale dubbio esistenziale, a rifugiarsi nelle braccia rassicuranti della merce: "Il luogo che per necessità frequentavamo più spesso era il grande centro commerciale al coperto"²²⁸. La naturale reazione della popolazione neo-massificata, onde evitare la paralisi, si declina nell'assecondare il fluire di queste nuove forze consumistiche, nel tentativo di sentirsi meno soli ed abbandonati, "Mai i vestiti e gli alimenti erano parsi più belli, accessibili senza distanze nè rituali [...]. E ci sentivamo senza età"²²⁹.

L'ipnotismo incantatore della nuova merce, il labirinto della città iper-industrializzata, l'impersonalità accattivante del centro commerciale, sono elementi di un tema carissimo alla letteratura del periodo Settanta e Ottanta che Ernaux riporta magistralmente narrando quegli anni, quasi nello sforzo di rendere ciascun tassello di quella precisa epoca storica:

Abitare nell'hinterland di Parigi significava:

sentirsi scaraventati in un territorio dalla geografia sfuggente, confusi da un intrico di strade percorse solo in macchina

essere sottoposti allo spettacolo del trionfo della merce, accatastata in ampi spazi di terreno incolto o disposta lungo la strada in un cordone eterogeneo di magazzini e negozi di cui già dalle insegne si intuiva la smisuratezza, MacroSofà, MondialMoquette, ToiletteCenter, e che di colpo conferivano uno statuto di realtà alle stranianti pubblicità delle radio commerciali

non riuscivamo a trovare un ordine sereno in ciò che vedevamo²³⁰.

Il cambiamento vorticoso della nuova società dei consumi provoca in Ernaux la perdita dei punti di riferimento che avevano rappresentato la cifra certa della sua esistenza giovanile. La generazione che aveva assistito al Sessantotto ed a tutte le sue controverse

²²⁷*Ibidem*, p. 141

²²⁸*Ibidem*, p. 140

²²⁹*Ivi*

²³⁰*Ibidem*, p. 139

“rivoluzioni” sociali si trovava ora dispersa e frantumata nella babele neo-capitalistica. Gli anni Ottanta vengono dipinti nella loro fattualità tanto sconvolgente quanto distante: l’avvento delle guerre in Medio Oriente, le ribellioni dei paesi soggetti al controllo sovietico, il crollo del muro di Berlino. La generazione dei figli della Seconda guerra mondiale scalpitava nell’inazione causata dall’avvento della normalità: “Si respirava un bisogno di guerra, come se alle persone mancassero eventi importanti da troppo tempo, costrette ad assistere da spettatori a quelli che vedevano accadere in televisione²³¹”. La realtà comincia a filtrare muta attraverso i mass media e prende avvio quel meccanismo di distacco ironico rispetto ai fatti trasmessi in televisione, sempre più distanti e soggetti alla dimenticanza repentina:

Prese dall’incantesimo delle semplificazioni dei media, le persone si convincevano della delicatezza tecnologica delle armi, credevano a una « guerra pulita », alle « bombe intelligenti » e agli « attacchi chirurgici », *Liberation* parlava di « conflitto civilizzato »²³².

Quello che sarà poi definito postmoderno si avventa prepotentemente sulle coscienze delle persone: “La fine della Storia era vicina²³³”, lasciandosi dietro tutta l’arezza del desiderio frustrato di un cambiamento radicale a livello globale.

Le foto della scrittrice ormai invecchiata fanno da contraltare alla grande lucidità con cui ella tratteggia le coordinate della nascita di ciò che sarà poi la società contemporanea. Ella prosegue scorrendo i suoi vari io, i quali nell’avvicinarsi al presente non perdono il loro coefficiente di problematizzazione identitaria:

Guarda figure vaghe di donne [...] e le vede come immagini di se stessa, staccate, disincstrate le une dalle altre come parti di un’unica matriosca. Si raffigura lì, dieci o quindici anni dopo, il cestino pieno di dolci e giocattoli per nipoti che non sono ancora nati. Quella donna le pare altrettanto improbabile quanto agli occhi della ragazza di venticinque anni lo era la donna di quaranta che non poteva neanche immaginare di essere un giorno e che non è

²³¹*Ibidem*, p. 187

²³²*Ivi*

²³³*Ivi*

già più²³⁴.

Annie Ernaux dialoga costantemente con i vari aspetti dei suoi io: nonostante l'intrinseca difficoltà di tenerli tutti assieme, la scrittrice li considera parti di un'unica matrisca a testimonianza di una tensione profonda nei confronti della costituzione verso un'unità. In questa sezione la protagonista inizia a ripensare al suo passato, dunque non viene più rappresentata la costante corsa verso il futuro tipica del periodo giovanile, ma inizia a delinearsi la descrizione dell'io nell'atto di riflettere su se stesso. La scrittrice del presente applica il procedimento analitico su Ernaux del passato che guarda a sua volta ad un Ernaux ancora più passata, in una sorta di andirivieni tra la struttura narrativa e la realtà contemporanea.

Come si è già detto, stilisticamente Ernaux modella la scrittura in base alle epoche storiche che i suoi io stanno attraversando: dunque giunti al momento della terza età lo stile narrativo diviene disilluso, pacatamente malinconico e nostalgico. Questo modo narrativo si traduce anche nella contemplazione del reale, il quale ha ormai definitivamente deluso la generazione degli anni Quaranta di cui Ernaux si fa portavoce, avviandosi verso un definitivo ripiegamento verso l'interiorità:

L'eccitazione per gli avvenimenti nel mondo era venuta meno. L'inatteso stancava. Eravamo trascinati da qualcosa di impalpabile. Lo spazio dell'esperienza perdeva i suoi contorni familiari²³⁵.

Viene definitivamente abbandonata ogni fiducia nei confronti delle strutture politiche e sociali: Ernaux tratteggia i contorni gelidi di una nuova concezione sociale basata sulla tipizzazione dell'individuo e sullo sfilacciamento della capacità del gradiente di realtà di influire sulla coscienza individuale: "La forza che domina e che permane è il tempo come puro divenire, metamorfosi senza telos, distruzione continua. Ernaux non cerca di recuperare l'illusio che anni prima l'ha spinta a credere in qualcosa o a agire in un certo modo"²³⁶.

²³⁴*Ibidem*, p. 195

²³⁵*Ibidem*, p. 197

²³⁶Mazzoni G., *Autobiografia ed estraneità*, op. cit.

L'anomia regnava. Il linguaggio si scollava dalla realtà come un segno di distinzione intellettuale. Competitività, precarietà, occupabilità, flessibilità andavano per la maggiore. Vivevamo in discorsi ripuliti. Li ascoltavamo appena, il telecomando aveva accorciato la durata della noia. [...]

La rappresentazione della società si atomizzava in « soggetti » definitivi innanzitutto secondo criteri sessuali. Lo scambismo, i transessuali, l'incesto, la pedofilia [...] ²³⁷.

L'epoca dell'impersonale fa la sua definitiva comparsa, l'individualismo imperante trasforma il modo di concepirsi restringendolo sempre di più, si assiste all'ascesa dell'io ipertrofico e narcisistico.

Ciò che emerge da queste pagine aggiunge allo sguardo impersonale del narratore il sentimento di impotenza proprio del soggetto ipermoderno, il quale pur nel percepire la bruttura del nuovo andamento della sua vita, non può porvi rimedio a causa dal senso di inutilità dettato dal nuovo assetto globale.

Ancora una volta a farsi immagine fisica del cambiamento in atto sono proprio gli oggetti, i quali vengono assunti al ruolo di rappresentanti dello sconvolgimento storico che sta avvenendo. La difficoltà identitaria è acuita dalla nuova realtà che Ernaux si trova ad affrontare, di cui si fanno attori in scena i nuovi oggetti tecnologici che gettano la sua generazione in un profondo senso di straniamento: “Di tutte le novità « il telefono cellulare » era la più miracolosa, la più sconcertante” ²³⁸.

Le cose che entrano a far parte della vita di tutti i giorni, risultano difficilmente comprensibili e affrontabili dalla sua generazione. Tutto ciò aumenta l'impossibilità di identificarsi in un mondo che è suo da più di sessant'anni, ma che ormai fatica a riconoscere :

Il vero coraggio tecnologico consisteva nel tentare di « capirci qualcosa » di computer, chi ci trafficava godeva di un'intelligenza diversa, nuova, di un accesso di grado superiore alla modernità [...] un oggetto implacabile e malefico che ci nascondeva, andandola ad archiviare nei suoi anfratti più reconditi, la lettera che avevamo appena scritto e ci faceva sentire

²³⁷Ernaux A., *Gli anni*, cit. p. 199

²³⁸*Ibidem*, p. 218

costantemente persi, spaesati. Un oggetto che umiliava. Contro il quale ci si esasperava, « e adesso cosa gli prende?! ».²³⁹

In questo preciso momento di totale annientamento di un panorama “esterno” in cui credere ancora, Ernaux coll’avanzare delle vecchie inizia a recuperare il valore di alcuni aspetti della sua vita, sintomo del cambiamento di prospettiva sopraggiunto con l’avanzare degli anni.

I pranzi famigliari costituiscono un preciso momento narrativo che Ernaux restituisce in tutte le epoche da lei tratteggiate. Nell’operare in questo senso, utilizza la costante mimetica dell’adattarlo all’io che sta descrivendo in quel dato segmento narrativo: quando è piccola subisce il rituale come qualcosa che si allinea al naturale andamento delle cose, quando è giovane lo affronta con insofferenza e noia. Da adulta ne sente tutto il peso, la responsabilità di essere il perno fondamentale di queste riunioni conviviali attorno a cui ruotano tre generazioni: la sua, quella dei genitori e quella dei figli. Da anziana recupera il piacere di questi momenti collettivi, in una nuova ricerca di benessere grazie al calore famigliare:

[...] sentivamo tutta la dolcezza di un rito che in passato ci era risultato così pesante da volerlo fuggire per sempre, ma di cui, in quella domenica di primavera del 1995, dopo la rottura coniugale, la morte dei nonni, la dispersione generale, assicuravano la continuità con una tovaglia bianca, l’argenteria e un pezzo di carne scelta²⁴⁰.

Ernaux inizia a tingere di rinnovato valore il tempo interiore dedicandovi un’attenzione più sottile, soprattutto vista la sopraggiunta inconcepibilità del tempo esteriore.

In questo generale senso di nuova accettazione di una realtà che non appartiene più a nessuno, sopraggiungono gli anni Duemila: “Nulla cambiava, era solo strano dover scrivere un 2 al posto dell’1”²⁴¹. In queste ultime pagine, i fatti storici che la narratrice inserisce fluiscono senza imprimere una vera svolta nella vita della protagonista adulta. Gli stessi eventi, che prima avevano plasmato una generazione, ora scorrono

²³⁹*Ivi*

²⁴⁰*Ibidem*, p. 209

²⁴¹*Ibidem*, p. 228

silenziosamente senza provocare alcun scalpore poichè la storia non riesce più a far parte dell'individuo, vi passa accanto attraverso i mass media senza più coinvolgerlo. L'impossibilità di prendere parte alla storia in quanto globalizzata si materializza nell'attacco alle Twin Towers: il mondo intero si fa spettatore passivo della prima grande strage di massa proiettata su di uno schermo. Ne viene sconvolto nel profondo, inaugurando quel sentimento di insanabile impotenza che si prova nell'assistere all'inconciliabilità tra la realtà individuale e quella globale, il che rende impossibile "poter fare qualcosa":

Non c'era nessun rapporto tra l'occupazione quotidiana di ciascuno e quello che era successo a New York, se non che eravamo stati vivi nello stesso momento di quei tremila esseri umani che stavano per morire ma lo ignoravano fino a un quarto d'ora prima. Nella rievocazione di quell'istante – ero dal dentista, stavo guidando, leggevo sul divano – , nello sbalordimento della contemporaneità, comprendevamo la separazione delle persone sulla terra e i legami che ci univano in un'unica precarietà.

L'avvenimento palesa l'avvenuta impossibilità di percepire la storia come si era sempre fatto, rende consapevole il mondo intero di quanto la rete delle connessioni internazionali si fosse espansa all'inverosimile arrivando a coinvolgere tutti gli esseri umani nei medesimi accadimenti. L'uomo viene definitivamente condannato ad assistere agli scempi dell'umanità senza poter agire in alcun modo:

L'11 settembre diventava la data spartiacque. Nella stessa maniera in cui si era detto « dopo Auschwitz » ora si diceva « dopo l'11 settembre », un giorno unico. Lì cominciava qualcosa, non sapevamo cosa. Anche il tempo si globalizzava.²⁴²

Tutto ciò che fino a quel momento era rimasto oscurato dall'ombra dell'individualismo ora ritorna prepotentemente alla ribalta, in un modo totalmente nuovo e difficilmente analizzabile dalla protagonista. Questo rileva un dato significativo: Ernaux dipinge

²⁴²*Ibidem*, p. 231

questa data come una sorta di uscita dal torpore esistenziale, il quale coinciderà per molti critici con la fine del postmoderno e l'avvento di una nuova era²⁴³. E' difficile per chiunque delineare il cambiamento in atto, fatto sta che anche Ernaux dipinge l'11 settembre come una sorta di scossa alle coscienze, un punto da cui ripartire per tentare di evitare l'inabissamento nel totale rifiuto di comprendere la nuova realtà che è andata costituendosi.

La parte finale di questo libro si iscrive all'insegna di queste pulsioni: la fine della storia viene concepita come nuova apertura di infinite possibilità, la quale Ernaux esemplifica nella scrittura di questo libro, nell'intrecciarsi continuo di esterno ed interno al fine di "salvare le *circostanze*"²⁴⁴. Questo restituisce l'idea di come sia ancora possibile una riscoperta dell'interiorità giocata interamente nel concepirsi collettivamente. Lo scavo dell'io diviene basamento da cui ripartire per riabilitare sia il Sè che il Noi, dato che questo libro congiunge perfettamente entrambe le istanze, seppur problematizzandole, come fa qualsiasi letteratura che si rispetti.

La speranza di ricercare un senso, seppur precario, si concretizza nell'ultimo escamotage ordito dalla narratrice per riuscire a tenere assieme tutti gli intricati aspetti della sua persona: quella che lei chiama la « sensazione palinsesto ». Ella infatti la concepisce come un possibile "strumento di conoscenza, non soltanto per se stessa"²⁴⁵, un metodo utile a tenere assieme tutti gli aspetti della sua persona ed quindi, in senso traslato, tutti i tasselli storici della sua generazione. Una struttura ermeneutica grazie alla quale esprimere la volontà di comprensione e conoscenza di sè e del mondo, tramite la scrittura:

Si rivive in diversi momenti della sua vita, fluttuanti uno sull'altro. Un tempo di una natura sconosciuta si impadronisce della sua coscienza e del suo corpo, un tempo nel quale il passato e il presente si sovrappongono senza confondersi, dove le sembra di raggiungere fuggevolmente tutte le forme dell'essere che è stata²⁴⁶.

²⁴³Luperini R., *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli, 2005

²⁴⁴Ernaux A., *Gli anni*, cit. p. 224

²⁴⁵*Ibidem*, p. 223

²⁴⁶*Ivi*

Il progetto di scrivere un'autobiografia prende corpo proprio in quanto necessità di conoscenza da parte dell'autrice, attitudine che rimanda direttamente al valore attribuito da Ricoeur all'attività scrittoria autobiografica. Egli concepisce come massima funzione del racconto proprio la produzione di senso: "in particolare è Ricoeur a parlare del racconto come « custode del tempo » e quindi di un tempo che diventa umano solo quando è raccontabile"²⁴⁷. Il tempo, dispiegandosi attraverso la narrazione, arricchisce di un significato ulteriore lo scorrere della vita passata. Essa grazie al racconto acquisisce così il suo significato più profondo: "Senza cioè smentirne la natura rappresentativa, Ricoeur [...] attribuisce al racconto un valore ontologico oltre che epistemologico ed ermeneutico"²⁴⁸.

Ernaux decide di scrivere questo libro mossa dalla necessità di comprensione, la quale attraverso la scrittura e grazie alla memoria, si traduce nell'esigenza di salvare e recuperare il passato. Attraverso l'analisi retrospettiva di se stessa e dei suoi anni può comprendere la realtà, in uno sforzo ermeneutico che abbraccia ciò che riguarda lei, la sua generazione e quella contemporanea.

Avendo preso le mosse da un panorama critico che ha sempre attribuito alla letteratura autoreferenziale la colpa di determinare uno sterile contributo al mondo circostante, l'aspetto più sorprendente de *Gli anni* risiede proprio qui: la ricerca di comprensione della realtà attraverso lo scavo dell'io.

Ernaux è stata in grado di far coincidere la storia di una vita con la storia collettiva, saltando oltre gli ostacoli dell'epoca ipermoderna, quali l'impossibilità di dire io e di far parte della storia. E' stata in grado, nel 2016, di far ancora funzionare i meccanismi profondi della letteratura: quelli che in tutte le epoche sono stati messi in moto per comprendere l'uomo e il mondo che lo circonda, che da troppo tempo sostavano arrugginiti e inutilizzati come vecchi accessori di un'epoca che ha cessato di esistere.

Annie Ernaux rispolvera la vecchia letteratura e attraverso la memoria, testimonianza del recupero profondo della sua soggettività, può restituire un significato alla sua esistenza ormai sfiorita, affinché tutto ciò che ha vissuto, tutto ciò che la sua generazione ha vissuto, non venga disperdendosi in un oblio tecnologico e paralizzante:

²⁴⁷Fiorella L.C., "Io non posso scrivermi." Barthes, De Man, Derrida e la teoria dell'autobiografia, cit. p. 125

²⁴⁸Ivi

Non sarà un lavoro di rievocazione nel senso più consueto, ossia volto alla stesura narrativa di una vita, a una spiegazione di sé. Si guarderà dentro solo per ritrovarci il mondo, la memoria e l'immaginario dei giorni passati, per cogliere il cambiamento di idee, credenze e sensibilità, la trasformazione delle persone e del soggetto.²⁴⁹

La scrittrice afferma qui la programmatica volontà di produrre un oggetto letterario di conoscenza, che abbia come testa l'analisi dell'io e come corpo la comprensione del mondo, anche se in molti punti fatica lei stessa a credere che sia possibile tenere assieme tutte le complessità di una realtà che è oggi difficilmente circoscrivibile. In queste ultime pagine il gradiente prettamente "realistico", impersonale e proiettato verso l'esterno si fa più flebile, mentre si concentra il coefficiente autobiografico in senso tradizionale, il quale si traduce nell'esigenza di racchiudere i momenti più significativi della vita dell'autrice in un'accezione sinceramente umana:

Salvare

il balletto delle automobiline nell'autoscontro di Bazoches-sur-Hoene

la camera d'albergo in rue Beauvoisine, a Rouen, non lontano dalla libreria
Lepouzè in cui Cayatte aveva girato una scena di *Morire d'amore*

il distributore di vino sfuso al Carrefour di rue du Parmelan, ad Annency

*mi sono appoggiata alla bellezza del mondo / e ho tenuto l'odore delle stagioni
tra le mani*

il maneggio del parco termale di Saint-Honorè-les-Bains

la ragazzina con il cappotto rosso che accompagnava un uomo barcollante sul
marciapiede, un uomo che aveva raccattato al bar Le Duguesclin, in un inverno

²⁴⁹Ernaux A., *Gli anni*, cit. p. 263

passato a La Roche-Posay²⁵⁰

Il libro si chiude all'insegna di questa nostalgica rassegna di immagini che la scrittrice vuole salvare dall'oblio mortifero, grazie alla vividezza dell'attività memoriale:

Salvare qualcosa del tempo in cui non saremo mai più.²⁵¹

La chiusa suggerisce la sentita ricerca di recupero di un passato che nonostante le insidie del suo tempo, rappresenta gli anni più felici della sua vita. Dunque per la prima volta, in questa ultima carrellata di immagini, ella rappresenta uno scorcio sul suo passato individuale. Non un riferimento a ciò che tutti hanno vissuto, ma il recupero di ricordi che questa volta, l'ultima, possono essere solo suoi.

Questa ultima rassegna colpisce profondamente per lo spessore della sua gravezza malinconica, riuscendo a restituire, dopo molte pagine scritte, alcune istantanee rappresentanti la scrittrice reale e le sue pulsioni profonde. Le ultime righe esprimono la raggiunta capacità del soggetto di dire qualcosa di concretamente intimo al lettore: ciò che può essere interpretato come carrellata di immagini fisse e conclusasi asfitticamente nel passato, invece rappresenta la comunicazione della nostalgia per ciò che è perduto: gli anni in cui Annie era giovane e aveva ancora tutta la vita davanti.

Questo non rappresenta un definitivo abbandono nella disillusione, ma una confessione dell'io che si apre alla letteratura, senza per questo abbandonare il mondo circostante.

²⁵⁰*Ibidem*, p. 265

²⁵¹*Ivi*

4.4 Introduzione a Clara Sereni

Clara Sereni nasce a Roma nel 1946, figlia di Emilio Sereni e Xenia Silberberg, entrambi intellettuali antifascisti e costretti alla clandestinità durante gli anni del fascismo. La madre in esilio è costretta a cambiare il nome in Marina Sereni e con questo pseudonimo pubblica un libro autobiografico dal titolo *I giorni della nostra vita*, pubblicato nel 1955. Il padre di origini ebraiche, è stato parte attiva durante la Resistenza e successivamente entra a far parte del PCI di cui fu due volte ministro sotto Alcide De Gasperi. E' stato senatore e direttore di *Critica marxista*, dunque esimio esponente della sinistra radicale e scrittore e cultore poliglotta di diverse lingue, è scomparso nel 1977.

Clara Sereni dunque, detiene un'eredità familiare che negli anni Sessanta e Settanta è stata considerata praticamente "mitica", fatto che le ha causato non pochi dissidi nel corso della sua giovinezza. Esordisce, con *Sigma Epsilon* nel 1974 edito presso la casa editrice Marsilio, libro dal carattere autobiografico narrante l'impegno politico che aveva caratterizzato la sua generazione. Sarà presa in considerazione dalla critica alcuni anni più tardi grazie all'edizione di *Manicomio primavera* del 1989 ed in particolar modo grazie a *Il gioco del regni*, libro edito nel 1993, narrante l'eroica storia della famiglia Sereni e vincitore del Premio Società dei Lettori Lucca-Roma e del Premio Marotta, entrambi i libri sono editi da Giunti.

La sua carriera scrittorica è proseguita in modo costante nel corso degli ultimi vent'anni: nel 2002 ha vinto il Premio Nazionale Letterario Pisa grazie al libro *Passami il sale* edito da Rizzoli, casa editrice presso cui hanno visto la luce altre sue opere come *Il lupo mercante* del 2007 e *Una storia chiusa* del 2012. Nel 2015 ha dato alle stampe il suo ultimo libro autobiografico *Via Ripetta 155* presso la casa editrice Giunti.

Dopo una vita passata a Roma, nel 1991 si trasferisce a Perugia dove risiede tuttora e dove ha occupato il ruolo di vicesindaco. E' editorialista presso i quotidiani *L'unità* e *il Manifesto*, ha curato e tradotto opere di Blazac, Stendhal e e Madame de La Fayette.

4.5 *Via Ripetta 155*

L'ultima opera autobiografica che si intende analizzare si configura come un ingrandimento su di un particolare periodo della vita di Clara Sereni, raccontato da lei in prima persona. Il libro si suddivide in capitoli, ciascun capitolo reca come titolo l'anno che al suo interno viene descritto e dalla loro unione viene a costituirsi un arco temporale ben preciso: dal 1968 al 1977, quindi dieci capitoli in tutto. La cornice formale suggerisce una scansione narrativa fortemente ancorata al contesto storico-politico, nella sua coincidenza con un particolare periodo di svolta dell'Italia di fine secolo.

Dunque anche in questo testo si ritrovano intrecciate istanze autobiografiche e fattualità storiche, unite al fine di restituire un quadro d'insieme di una vita personale totalmente dipendente dal suo "stare-nel-mondo".

Il narratore parla alla prima persona singolare, disseminando fin dalle prime pagine diversi indizi autoreferenziali:

La causa prima fu che sono snob. La casa mia la volevo proprio lì, nella porzione di Roma compresa fra Campo de' Fiori e Piazza del Popolo, delimitata da un Tevere cui non prestavo molta attenzione ma lungo i muraglioni c'erano gli alberi come in via Nomentana dove sono nata, e il fiume era comunque il punto di riferimento²⁵².

L'autobiografia che prende corpo in queste pagine è difficilmente scindibile dalla sua componente di referente delle fattualità del mondo, poichè vengono trattati anni in cui la Storia ha coinvolto prepotentemente le coscienze individuali. La realtà esterna in questo periodo arriva a coinvolgere a tal punto il soggetto, che l'autrice non può scrivere a proposito della sua vita individuale senza comprendere anche quella collettiva. Nonostante questo, Clara Sereni riporta fedelmente la sua storia personale, interessante proprio in quanto svoltasi sotto il segno della Storia. Ciò che autorizza la narratrice ad affermare l'identità tra l'io narrante, quello scrivente ed il protagonista è proprio la

²⁵²Sereni C., *Via Ripetta 155*, Giunti, Prato, 2015, cit. p. 7

consapevolezza della portata rivoluzionaria che ebbero quegli anni.

Sereni si prefigge di raccontare la propria vita in quanto intrecciata in quella universale: “C’era sempre un « per fortuna »: quando ci si sente nel gran fiume della Storia, con il mondo intero a portata di mano, si fa presto a dire « fortuna ».”²⁵³ A questo proposito, si è detto come la narratrice utilizzi in modo preponderante la prima persona singolare, tuttavia non sono rare le volte in cui utilizza il pronome Noi. In questa narrazione l’utilizzo del pronome plurale non pare una postura autoriale ideologicamente connotata ma piuttosto una sorta di “tic” linguistico: nel raccontare fatti propri della sua vita Sereni utilizza il pronome Io diffusamente ed all’improvviso cambia punto di vista ed utilizza il Noi.

Come tutti avevo fame di notizie e di teorie, interpretazioni, approfondimenti: tutto quello che poteva servire per costruire un ordine nuovo rispetto al quale Gramsci, che pure studiavamo compulsivamente, ci sembrava non bastasse più. Fra il lavoro per mangiare e quello per la casa, la sera crollavo²⁵⁴.

La focalizzazione cambia da un momento all’altro senza seguire uno schema fisso e preordinato ma modificandosi in base alle esigenze estemporanee dell’autrice, espediente che rende ancora più genuina l’espressione della collettività in questo scritto. Per quanto riguarda la narrazione dei fatti sociali e politici non vi è dunque una cesura netta tra il racconto degli eventi prettamente personali e quelli che invece hanno coinvolto tutta la sua generazione. La contingenza esterna si amalgama interscambiandosi tra la sua esperienza diretta e quella di tutti, rendendo in alcuni tratti difficile stabilire se la scrittrice sia veramente presente nei momenti raccontati oppure se questi le appartengano in quanto vissuti attraverso il filtro della massa a cui si sente di appartenere :

Fortunati noi anche quando la polizia sparava sui braccianti, e ad Avola ne morivano: noi vivi la rabbia ci univa, ci teneva caldi. I celerini dalla parte dei padroni, noi dall’altra. Com’era sempre stato: nelle stragi di poveracci o durante

²⁵³*Ibidem*, p. 21

²⁵⁴*Ibidem*, p. 15

lo sgombero dell'università dopo la morte di Paolo Rossi, noi trascinati via e al riparo dietro la schiera dei carabinieri i fascisti, che indicavano a dito chi fra noi doveva essere preso per primo²⁵⁵.

La gravità degli avvenimenti e la difficoltà interpretativa propria di quel determinato contesto storico, rende difficoltoso riuscire a parlarne in prima persona, dunque l'autrice arriva ad approcciarsi a quella fattualità come se fosse stata vissuta collettivamente. Infatti gli eventi non vengono riportati come riguardanti singole persone ma come coinvolgenti tutti coloro i quali stavano vivendo e partecipando attivamente in quei dati momenti:

Continuo a scrivere « noi », perchè nessuno si pensava da solo. Se dovessi elencare tutti i nomi non ne verrei a capo, molti li ho dimenticati o hanno preso altre strade. Non ho mai rimpianto i miei vent'anni, comunque difficili: la nostalgia è sempre e soltanto per quel « noi », spentosi via via e divenuto ora isolamento, ognun per sè e nessun Dio per tutti.²⁵⁶

In questa citazione in particolare si esprime il tema principe della questione relativa all'autobiografia impersonale: la constatazione della solitudine del soggetto contemporaneo in contrapposizione all'euforica sensazione di appartenenza ad una collettività tipica degli anni dell'attivismo politico. Sereni sente viva l'esigenza di narrare collettivamente il suo passato in quanto recupero di una condizione fuori dall'ordinario e profondamente differente rispetto a quella in cui si trova nel momento in cui scrive.

La scritte nella sua riproduzione a "presa diretta" di situazioni realmente vissute, è in grado di mettere in evidenza gli snodi più cruciali di quel periodo storico. Tramite un approccio descrittivo di tipo realistico, riesce a restituire l'aspetto inquietante e violento degli anni Settanta, molto spesso invece mitizzati. Si delinea così un'altra conseguenza propria agli anni che furono caratterizzati dalle lotte politiche: gli estremismi che tinteggiarono la cronaca nera di quel decennio, furono il risultato della capacità di

²⁵⁵*Ibidem*, p. 21

²⁵⁶*Ibidem*, p. 24

giustificazione tipica del costituirsi in “branco”. L’azione in quanto collettiva si dipartiva dalla carica di responsabilità del singolo e ognuno diventata legittimato ad agire liberamente e senza cognizione di causa:

Per il primo di molti anni, il 12 dicembre ci furono manifestazioni per la strage di piazza Fontana: per chiedere giustizia, con la convinzione di sapere tutto dei colpevoli, volavano slogan che sembravano fanfaronate, « uccidere i fascisti non è reato ». A Milano Saltarelli morì colpito da un candelotto lacrimogeno sparato dalle forze dell’ordine: una conferma, noi di qua e loro di là. Contro.²⁵⁷

Il ritratto di quest’epoca prevede la disamina di tutti i suoi controversi aspetti: la nostalgia nel ricordo del concepirsi in gruppo come fuga dalla solitudine si scontra, nell’utilizzo del pronome Noi, con la constatazione della violenza che nacque dalla deresponsabilizzazione dettata dalla massificazione.

Clara Sereni restituisce l’idea di essere stata coinvolta totalmente nei sommovimenti politici di quegli anni e nel narrare la sua vita, non utilizza una visione disillusa in quanto retrospettiva ma si dipinge totalmente allineata allo spirito del tempo. Risulta così evidente quanto fosse difficile rimanere analiticamente oggettivi in quel determinato momento storico, in cui la società si trovava in balia di imponenti sconvolgimenti epocali e senza gli strumenti per affrontarli. Dunque la narratrice porta come esemplificazione la sua vita nella messa in risalto di due macrotematiche relative alla svolta socio-economica degli anni Settanta: l’abbattimento del modello tradizionale rappresentato dalla famiglia e dalle istituzioni ed il consecutivo rifugio nella moltitudine massificata per cercare di sfuggire all’alienazione. Da cui il significato della necessità di utilizzare il pronome Noi assume diversi aspetti e spesso contrastanti: la nostalgia per quella gioiosità giovanile dettata dal senso di appartenenza abita la narrazione in quanto dolce ricordo, non si costituisce in quanto parte integrante degli avvenimenti trattati. La scrittrice sembra non riuscire più a rendere la vividezza di quei momenti di aggregazione se non tramite una malinconica visuale retrospettiva, la quale fa quasi impallidire la descrizione rendendo l’effetto di distanziarla enormemente dall’io di oggi. In questo testo più che altro si assiste alla parabola discensionale dei grandi movimenti

²⁵⁷*Ibidem*, p. 54

di massa e il suo corrispettivo lascito consistente nella modificazione dell'individuo novecentesco modernamente inteso e l'affioramento del sentimento contemporaneo di solitudine, causato dal cambiamento dell'assetto sociale.

Via Ripetta 155 non è un'apologia del decennio della protesta studentesca ma un ritratto delle conseguenze che gli eventi storici hanno avuto sulla pelle delle persone, la disamina della storia concretizzatasi nella vita individuale di quella ragazza che ci credeva davvero. Le gravi contraddizioni di quell'epoca emergono prepotentemente durante l'estate del 1971: anno in cui l'ombra lunga del Sessantotto stava iniziando a divenire sempre più scura, per lasciare il posto al piombo degli anni Settanta. Fu questo il momento in cui la collettività fuggì dalle piazze per rifugiarsi nelle case da cui nacque il germe della deriva dell'impersonalità: gli stessi che si erano sentiti un corpo unico nella lotta contro un sistema che non li rappresentava più, venuto a mancare quel corpo essi si trovano sperduti nella più totale solitudine esistenziale. Il terrore della morte in questo momento iniziava a concretizzarsi nell'unica istituzione in cui i giovani avevano scelto di credere: la politica. Ed invece proprio in seno alla protesta politica iniziavano ad avvenire le peggiori atrocità, in nome di ideali che non si sapeva più cosa volessero dire e che stavano sfuggendo di mano.

Sereni opera parallelamente sui due differenti binari della narrazione: quello storico e quello autobiografico. La Storia si materializza nella vita di Clara la quale, ancora immersa in quegli ideali politici che ormai stavano lasciando lo spazio a qualcos'altro, si ritrova estremamente sola nel pieno marasma dell'impersonalità causata dalla massificazione. Ella in queste pagine, racconta il paradosso del ritrovarsi nella più totale solitudine pur permanendo circondata da una folla di individui.

La casa situata in Via Ripetta 155, centro della focalizzazione interna alla vita della protagonista, in realtà si costituisce a metafora della condizione storica della sua generazione. La protagonista in un primo momento, in pieno spirito sessantottino, spalanca le porte alla collettività più assoluta e totalizzante: "Sul pavimento a losanghe dormiva chi arrivava, se in possesso di un proprio sacco a pelo: stranieri soprattutto, piccioni viaggiatori di paesi di nuova o vecchia dittatura. Perseguitati o vincitori"²⁵⁸. Tuttavia nessuno mai si ferma a costituire realmente parte integrante della vita della

²⁵⁸*Ibidem*, p. 17

protagonista, ed essa sprofonda così in un'angusta spirale di depressione.

Un giorno, due, forse tre. Niente più ragioni per alzarmi dal letto, ogni scintilla spenta dal sudore. A casa mia, da sola, e mi sentivo sola al mondo, dunque completamente libera di andarmene, nessuno si sarebbe disperato per me. Esaminai accuratamente le cose che mi tenevano attaccata alla vita, una per una, e nessuna che ne valesse lo sforzo. Rami eliminati via via, e alla fine il tronco nudo basta una piccola spinta e viene giù.²⁵⁹

La vita concreta e fragile di Clara si immette prepotentemente in primo piano, in una narrazione che fino a quel momento era stata proiettata univocamente verso l'esterno. Da questo momento in poi l'aspetto autobiografico della narrazione si tinge di un colore sempre di più tradizionale: il lavoro, la carriera da scrittrice, i primi amori concreti. La vita di Clara Sereni ripercorre l'andamento di tutti coloro i quali hanno preso parte a quel periodo storico: il ripiegamento negli anfratti dell'interiorità in conseguenza ai risvolti critici su cui si stava avviando la questione politica in Italia. L'immagine che la scrittrice restituisce degli accadimenti esterni, si configura in una sorta di straniamento in cui versavano le persone che stavano partecipando attivamente a quegli anni, come se nonostante le grandi discussioni e le consecutive riflessioni nessuno sapesse esattamente cosa si stava mettendo in moto.

Contavo – contavamo – i morti uno per uno, senza la lucidità di chiamarla guerra: ogni sciopero ogni manifestazione ogni corteo, e le bombe sui treni, e l'agonia di Franco Serantini, e l'incomprensibile strage di carabinieri a Peteano – quella non era roba nostra, della nostra parte –, era difficile tenere il conto.²⁶⁰

Pur rientrando a far parte di quella narrativa autobiografica che si fa carico di tracciare una testimonianza riguardo al terrorismo post-sessantottesco, Sereni è in grado di restituire quegli avvenimenti senza spettacolarizzarli, riportandoli così come venivano percepiti ed immettendoli nella descrizione semplicemente in funzione di tasselli

²⁵⁹*Ibidem*, p. 64

²⁶⁰*Ibidem*, p. 74

appartenenti alla sua vita. Non si dilunga nella descrizione morbosa delle azioni terroristiche ma vi passa attraverso impotente, riuscendo a rendere l'idea di assoluta incapacità di comprensione che restituiscono fattualità di questo calibro. A riprova di questa volontà di non appartenenza al contemporaneo immaginario massmediatico relativo agli anni di piombo, basti notare che Sereni interrompe la narrazione nell'anno Settantasette, ossia un anno prima dell'omicidio Moro, divenuto simbolo quasi pubblicistico della narrativa contemporanea sul terrorismo brigatista.²⁶¹

Con piazza Fontana, e le bombe a Roma così vicine da sentire il botto, il gelo occupò l'intera scena: non ci accorgemmo di quanto tutto stava irrigidendosi, troppo impegnati ad essere arrabbiati, a piangere Pinelli e difendere Valpreda, per capire subito che era finita. Gli scioperi i cortei, le lotte per il rinnovo dei contratti nazionali (tanti e importanti, scaduti quell'anno), la conquista di obiettivi mai prima immaginati erano il sipario scintillante al riparo del quale chi aveva in mano le leve reali del potere già allestiva scenari vecchissimi e canovacci affatto nuovi.²⁶²

Appare dunque programmatica la volontà di non narrare gli ultimi anni Settanta e i primi Ottanta: periodo in cui ormai a dettare legge non era più la Storia, ma mani potenti che nell'oscurità stringevano accordi andando a costituire quella che sarebbe stata la società italiana dei successivi vent'anni.

Lo smarrimento provocato dalla violenza rende impossibile l'affidarsi totalmente alla volontà della collettività come si era fatto fino a quel momento. Inizia ad incrinarsi il movimento a partire dalle sue comunità più ristrette ed infatti Clara Sereni restituisce il processo di sfaldamento di quel gruppo giovanile che era venuto naturalmente costituendosi in quegli anni di profonda aggregazione:

Leggevo *Lotta Continua*, che aveva cominciato a pubblicare lettere di militanti che parlavano di sè, e non solo di politica. Anche nel nostro gruppo pian piano

²⁶¹Simonetti G., *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero*, in "Allegoria", XXIII, 64, 2011, pp. 97-124

²⁶²Sereni C., *Via Ripetta 155*, cit. p. 35

si fece strada un terreno diverso su cui confrontarsi [...].²⁶³

La crisi del sentimento di aggregazione tipico degli anni Settanta viene sancito dall'espedito narrativo della costituzione degli individui in coppie. Infatti anche l'amore libero e interscambiabile era stato cifra rivoluzionaria di quegli anni e l'improvvisa constatazione del restringimento di campo relazionale, reca con sé l'inizio della fine dell'attenzione nei confronti dell'esterno. Dunque la maggior parte della narrazione si direziona verso la formazione dell'individuo nell'atto di immettersi nella vita adulta: l'autobiografia si diparte dall'euforia della giovinezza incerta e fragile nel suo essere dipendente dalla società massificata e si sviluppa seguendo le orme della crescita del soggetto, nel costituirsi parte a sé stante dal resto del mondo.

L'emblema del processo di formazione del soggetto autoritratto si riassume nel rapporto con il padre. L'ingombrante presenza paterna si delinea in tutta la sua problematicità fin dalle prime pagine: inizialmente egli rappresenta tutto quel sistema asfittico ed ormai non più progredito che i giovani di quegli anni intendevano abbattere, il rigido comunista intransigente ed incapace di comprendere la nuova società di cui il movimento studentesco si faceva interprete. Liberalizzazione sessuale, femminismo, controllo delle nascite e divorzio rappresentano i simboli dell'incomunicabilità tra la generazione dei padri che parteciparono alla Resistenza e i figli del Sessantotto, "(però una volta che, io ancora ad abitare con lui, mi aveva visto con un vestito senza maniche e scollato mi disse: « Se vuoi cantare, mai a braccia scoperte »)"²⁶⁴. Emilio Sereni in questa narrazione impersona la generazione degli intellettuali nati nei primi anni del Novecento, esponenti di quella vecchia cultura altolocata che fu in grado di imprimere solchi profondi nella storia: coloro i quali attraversarono tutto il secolo breve e fecero dell'impegno politico una missione di vita.

La generazione dei padri, in tutta la loro autorevolezza, faticava a riconoscere l'impegno politico dei loro anni in queste nuove forme di attivismo, sostanzialmente perché esse stavano avvenendo in una modalità a loro del tutto estranea. "I figli si rivoltavano contro i padri"²⁶⁵, Clara Sereni si fa testimone di quell'incapacità di sentirsi all'altezza di un

²⁶³*Ibidem*, p. 148

²⁶⁴*Ibidem*, p. 30

²⁶⁵*Ibidem*, p. 29

modello così imponente e la consequenziale necessità di annullarlo per sfuggire alla frustrazione. Ciò che viene restituito è l'immagine di una generazione intera nell'atto di abbattere i suoi modelli di riferimento:

Che io cantassi aveva contribuito a esacerbare i contrasti con mio padre, che investivano ogni e qualsiasi aspetto della mia vita: la politica innanzitutto, con la mia scelta di non iscrivermi al Pci e invece restare cane sciolto, più interessata al nuovo che si intuiva anziché alla ferrea tradizione familiare: e poi abbigliamento e trucco, metodo di studio, il modo in cui coltivavo il mio piccolo orto, gli amori, il cibo, gli orari in cui rientravo a casa. Non ero in grado di tenergli testa, per le sue capacità dialettiche, per i suoi saperi che mi schiacciavano, per il rispetto-paura che mi incuteva²⁶⁶.

Il difficile rapporto con il padre si esprime nell'urgente bisogno di emancipazione dal nido familiare, il quale si concretizza nell'avvenimento incipitario da cui si diparte l'intero sistema narrativo: "Capitò che, in ritardo per una cantata alla Scuola sindacale di Ariccia, avrei dovuto affrontare l'ennesima scenata: non tornai quella sera, non tornai più."²⁶⁷ L'abbandono della casa di famiglia e l'affitto della casa di Via Ripetta 155, diviene simbolo del travaglio interiore sia della protagonista che di tutta la sua generazione:

"In cima a quattro piani di scale a chiocciola", quella di Via Ripetta è una casa lungamente cercata e scelta, infine, tra una e una, perché forte di una propria 'voce', coincidente con quella di una ventenne inquieta che, mentre si proietta verso utopie di là da venire, avviandosi verso un che di indefinito, cerca di liberarsi da qualcos'altro, un cognome ingombrante, un padre dal profilo gigantesco.²⁶⁸

L'annullamento dei grandi modelli novecenteschi rappresenta un tratto molto comune

²⁶⁶*Ibidem*, p. 30

²⁶⁷*Ivi*

²⁶⁸Verri G., *Da Via Ripetta 155 al futuro. Il nuovo romanzo di Clara Sereni*, in "Nazione indiana", <https://www.nazioneindiana.com/2015/02/06/da-via-ripetta-155-al-futuro-il-nuovo-romanzo-di-clara-sereni/>

per quanto riguarda il movimento degli anni Settanta-Ottanta: reca le tracce di questo “parricidio” gran parte dello scenario letterario, culturale e sociologico di quegli anni. Senza dubbio esiste in quest’incapacità di eguagliare il modello illustre e quindi nella volontà di distruggerlo, il seme di quella mancanza di riferimenti relativi alla tradizione che caratterizzano la condizione ipermoderna. Clara Sereni rappresenta questo dissidio portando come esempio la sua stessa vita, l’innegabile spaesamento provocato dall’abbandono delle sue stesse radici la conducono verso il pericoloso baratro del suicidio, una tra i molti i quali sperimentarono una forte inclinazione autodistruttiva in quegli anni.

Nel corso del libro avviene una maturazione della protagonista che si configura come ricerca identitaria. Ella dopo aver raggiunto il fondo della sua condizione inizia a recuperare alcuni aspetti della sua vita personale, che aveva abbandonato in nome degli ideali filantropici. Questo progressivo distacco dalla dimensione esterna per un ripiegamento verso l’interiorità prevede anche un tentativo di recupero del rapporto con la figura paterna ed in generale con l’assetto familiare, di cui deve occuparsi forzatamente a causa di una malattia della sorella minore che costringe la madre a stare via di casa:

Da quando, all’inizio del ‘67, ero andata via di casa, la famiglia era diventata per me poco più di una memoria dolorosa: ero cittadina del mondo, una goccia del grande mare, sceglievo liberamente affetti amicizie e legami. Lungi da me l’idea che la famiglia sia malattia esiziale dalla quale mai si guarisce, ritenevo di poterne semplicemente fare a meno [...].²⁶⁹

Dunque si esprime qui il dissidio interiore di un individuo gettato nel pieno flusso della società in cambiamento. Le spinte propulsive di libertà ed indipendenza provenienti in quegli anni soprattutto dagli Stati Uniti, si scontrano prepotentemente con la profondità del legame familiare ancora molto radicato nella società italiana, la quale in pochi anni stava subendo una mutazione economica sconvolgente.

La narratrice assume su di sé tutte le caratteristiche di questi sconvolgimenti e della difficoltà di ritrovare il proprio posto nel mondo. Si costituisce in questo senso narrando

²⁶⁹*Ibidem*, p. 121

non a caso quel decennio infuocato, in cui il senso di colpa prendeva corpo nel non prodigarsi abbastanza nell'impegno a favore della causa, in cui l'obbligo civico risiedeva nel mettere da parte il lascito della società dei padri e delle madri e gettarsi nella nuova società di cui nessuno era in grado di determinare i confini. Il conflitto insanabile tra vecchi e nuovi dettami si realizza di nuovo soprattutto nel dibattito attorno allo statuto della coppia. Infatti la morale "hippie" prevedeva che ciascuno potesse donarsi liberamente e incondizionatamente seguendo i propri desideri. Questa diviene presto una sorta di anti-morale borghese, ma non per questo meno dogmatica nel suo doversi porre per forza in contrasto a quella precedente. Si esemplifica proprio qui lo spirito degli anni Settanta: la necessità di fare piazza pulita di tutti i valori precedenti a prescindere dalle reali esigenze dell'individuo. Sereni restituisce la sua personale acquisizione ed elaborazione della mutazione sociale, restituendo così il significato di quanto quel periodo storico sia da sviscerare per comprendere molti aspetti della società attuale:

Ci dice questo, Clara Sereni, piegando la parabola di Via Ripetta; ci racconta che la casa finisce per cambiare di segno: non più simbolo del contrasto, insanabile, tra il prima e il dopo, tra la 'prigionia familiare' e l'emancipazione, ma figura della bonifica di un equivoco [...].²⁷⁰

"L'equivoco bonificato "di cui parla Verri si configura proprio come guarigione dalla convinzione di dover recidere ogni legame con la condizione passata, imprescindibile per la società che caratterizzava l'Italia in quegli anni.

L'ultimo risvolto del cambiamento di Clara e del suo rapporto con il mondo si materializza nuovamente nell'utilizzo del pronome Noi. Ciò che prima veniva utilizzato per indicare la collettività del movimento studentesco, verso la fine del libro invece esprime la nuova condizione di concepirsi non più come singolo, non più come moltitudine, bensì come coppia. Infatti Clara nel corso della narrazione riesce a mettere da parte le sue riserve morali e si innamora di Stefano, così si porta a compimento il

²⁷⁰Verri G., *Da Via Ripetta 155 al futuro. Il nuovo romanzo di Clara Sereni*, in "Nazione indiana", <https://www.nazioneindiana.com/2015/02/06/da-via-ripetta-155-al-futuro-il-nuovo-romanzo-di-clara-sereni/>

processo di rottura del legame con il gruppo che negli anni aveva portato avanti gli stessi ideali politici.

Nonostante il notevole cambio di prospettiva rispetto allo spirito iniziale, vi sono alcuni aspetti della sua vita che Clara continua a concepire seguendo la sua vecchia morale sessantottina. Ad esempio nella scelta di celebrare il “non-matrimonio” con Stefano, un rito non convenzionale per suggellare l’avvenuta decisione di costituirsi come coppia.

Ormai avevamo deciso la data: per la festa, per l’inizio ufficiale della nostra vita insieme. C’era una questione inelutabile: bisognava che le due famiglie, la sua e la mia, si conoscessero.²⁷¹

La fase successiva comprende la parte finale del libro, il definitivo sfaldamento del gruppo storico ed consecutivamente del movimento in generale:

Il gruppo era a pezzi. Il giornale di Lotta continua pubblicava già da tempo le lettere di militanti che esprimevano i propri dilemmi esistenziali: leggevamo quelle pagine senza commentarle, e caso mai con un po’ di supponenza. Come se non ci riguardassero.²⁷²

Nonostante il tono critico con cui si guardava coloro i quali iniziavano a porsi delle domande e a staccarsi dal gruppo, anche la vita di Clara si modifica nella stessa direzione. Gli affetti divengono sempre più ristretti, la fiducia cala sempre di più. Il nuovo bisogno di affetto di Clara si esprime nel rifugio nel calore familiare. L’individualismo che prende corpo in queste pagine non è quello gretto e disilluso della mancanza di interesse nei confronti dell’esterno, ma bensì una necessità propria dell’essere umano di costituirsi in una comunità in cui egli possa riconoscersi. Questa esigenza si esprime inizialmente nel rifugio dei gruppi politici, troppo superficiali per poter realisticamente lasciare qualcosa, successivamente si declina come recupero di quei valori che erano stati abbattuti con tanta convinzione, ma da cui è impossibile prescindere, essendo un fattore proprio del “Dna sociale” dell’uomo :

²⁷¹Sereni C., *Via Ripetta 155*, cit. p. 163

²⁷²*Ibidem*, p. 121

Vedevo gli eccessi, la continua affermazione di proprietà dei più anziani sui giovani, di padri e madri sui figli. Ci ridevo un po' su, e intanto soffiavo affetto e calore. Senza capire che quei legami, attraverso le generazioni, si erano cementati sul bisogno più stringente e vitale, sulla necessità di affrontare il mondo unendo le proprie forze, messe insieme per non farsi stritolare. Era un'alleanza « contro » il nuovo il diverso il mai fatto, mi sentivo piacevolmente inglobata [...] ²⁷³.

La conclusione di questo libro si sancisce all'insegna di due fenomeni fondamentali: uno di carattere autoreferenziale, la morte del padre di Clara, l'altro di carattere storico, la definitiva impossibilità di continuare a partecipare attivamente alla vita politica. Queste due fattualità convergono in un'unica soluzione: l'abbandono della casa-simbolo di Via Ripetta 155 e l'inizio di una nuova vita. Così il libro si riconnette inevitabilmente alla casa, iniziando e finendo rispetto alla permanenza nella stessa della protagonista. L'evento cardine che veicola la definitiva disillusione nei confronti della politica è rappresentato dalla manifestazione del 12 marzo 1977 a Roma, quella indetta successivamente all'omicidio da parte della polizia di un militante bolognese. L'esplosione incondizionata di violenza sia da parte dei manifestanti che da parte della polizia mettono tutti di fronte all'incapacità di continuare a riconoscersi nel movimento:

[...] ma massacrati eravamo tutti da quella svolta violenta che non avevamo voluto, e che ci travolgeva.

Non con lo Stato, non con le Brigate rosse, non con l'Autonomia, non con i provocatori quali che fossero: soli con noi stessi.

Una settimana di confusione, di interrogativi senza risposta. Di rabbia senza obiettivi, di depressione. Discutevamo poco, non trovavamo più le parole. Dubitavamo ormai di tutto, delle parole dei dirigenti come di quelle dei giornali. ²⁷⁴

La constatazione della corruzione del credo politico, delinea quanto l'incrinarsi della

²⁷³*Ibidem*, p. 177

²⁷⁴*Ibidem*, p. 183

stagione dei movimenti fosse iniziata già ben prima di quanto i giovani avessero creduto.

Il lascito di questo libro si impone come possibilistica apertura verso un futuro che ad ogni modo resta incerto e poco definibile. Sereni comunica così il forte sentimento di precarietà esistenziale che si sarebbero portate appresso molte generazioni a venire.

Ella descrive così la fine della giovinezza sua e di tutta una generazione, attraverso l'emblematica immagine dei funerali di Togliatti: definitiva chiusa di sipario su di un'epoca così vicina ai giovani degli anni Settanta, ma già messa in discussione dalla società in cambiamento.

Sistemando le cose negli scatoloni mi venne fra le mani una cartellina con alcune recensioni, non so se fosse di Stefano o mia. Aprendola, mi aggredirono due frasi evidenziate col pennarello. *Eravamo un milione*, diceva la prima: la ricordavo bene, era il sottotitolo de *I sovversivi*, il film di Paolo e Vittorio Taviani attorno ai funerali di Togliatti; pensai che ora il milione eravamo noi, noi altri, comunque e malgrado tutto nuovi, diversi.²⁷⁵

La malinconia di aver fatto parte di qualcosa di storicamente rilevante e oramai definitivamente perduto rappresenta il dato più rilevante di questo libro. L'arduo compito assolto da questa generazione è stato di ritrovarsi stretta tra il vecchio ed il nuovo, senza la reale volontà di abbandonare quello che ormai si trovavano alle spalle e nelle orecchie le urla della società che li intimava di farlo. Clara Sereni si sente ancora idealmente parte di quella moltitudine, nonostante la consapevolezza dell'enorme cambiamento che vi era passato attraverso:

Più in basso nella recensione l'altra sottolineatura, una frase che nel film appariva scritta a mano, anonima: « Addio Togliatti, giovinezza nostra addio...».²⁷⁶

Sui funerali di Togliatti e sull'ultimo ricordo di suo padre, Clara Sereni decide di

²⁷⁵*Ibidem*, p. 183

²⁷⁶*Ibidem*, p. 196

dipingere il sè del passato come pieno di fiducia nei confronti del futuro che molto probabilmente la scrittrice, al giorno d'oggi, non possiede più.

Tutto era pronto per un nuovo passo in avanti. Con tutte le speranze e utopie ancora – colpevolmente – intatte²⁷⁷.

Nell'avverbio “colpevolmente” vi è un'enorme gravezza di giudizio che la scrittrice opera sulla sua generazione. Il bilancio definitivo si chiude all'insegna dell'assunzione di colpa di non essere stati in grado di concepire veramente ciò che stava accadendo. Clara e Stefano si rinchiudono intimisticamente sulle loro vite in divenire sperando in fondo che qualcosa fossero riusciti effettivamente a cambiare, mentre, per la scrittrice, la desolazione della condizione ipermoderna traccia evidentemente altre conclusioni. L'opera si conclude all'insegna dell'enigmaticità: non vi è una radicale stroncatura nella disillusione e nemmeno una certezza di speranza nel futuro, impossibile ai tempi moderni. Ciò che è certo è che anche Clara Sereni sceglie di parlare del reale attraverso la sua esperienza di vita e non di un reale qualsiasi, bensì di un periodo storico in cui l'individuo diventa comunità. Dunque il passato si declina attraverso gli occhi della narratrice, la quale nella propria autobiografia esperisce la necessità di narrare non solo la sua vita, bensì la sua vita circoscritta a quegli anni decisivi, al fine di capire più a fondo la sua condizione di allora, in stretta relazione con quella della sua generazione.

²⁷⁷*Ibidem*, p. 197

5. Ipotesi conclusive

5.1 Derive autofittive

Da questa rassegna emergono i contorni di un quadro d'insieme determinante un generale cambiamento di prospettive all'interno del panorama delle scritture dell'io. Il soggetto autodispiegatosi assume caratteristiche multiformi e spesso difficilmente inquadrabili in linee di tendenza ben definite: difatti le due macrotematiche qui affrontate constano di differenze intrinseche a livello letterario, cronologico e critico.

Ad esempio le opere autofinzionali sono state oggetto di numerosi studi e ricerche, il che ha fatto sì che esse abbiano trovato una sistemazione abbastanza coerente nell'ambiente letterario. Mentre per quanto concerne il fenomeno che qui si è approssimativamente identificato come autobiografia impersonale, esso inizia ad essere analizzato solo nell'ultimissimo periodo.

La critica appare uniforme nella recente constatazione del progressivo esaurimento verso cui sta dirigendosi il fenomeno autofinzionale:

Il finale della *Vita oscena* [...] è dichiaratamente la messinscena di una catarsi del personaggio tossicomane, sessodipendente e nichilista, dal sapore sacrale; *Lunar Park* suggerisce una riduzione in polvere (neanche troppo metaforica) dell'autore-personaggio nelle sue pagine; alla fine di *Troppi paradisi* Walter Siti nasce alla vita vera grazie all'impianto di una protesi peniena e smette di scrivere di sé (poi verrà meno alla promessa, ma l'intenzione resta); Scurati nel *Bambino che sognava la fine del mondo* sparisce in concomitanza con l'imminente nascita di suo figlio, mentre il sipario cala su una visione apocalittica e postuma. E' ricorrente un sotterraneo desiderio paligenetico, unito spesso a un simbolo di passaggio di stato dell'autore, il quale decide di lasciarsi alle spalle il tentativo autofinzionale [...].²⁷⁸

Ad esempio, per continuare la rassegna di Marchese, anche Sergio Garufi inizia e termina l'opera con la sua morte fittiva. Il suicidio dell'autore si erge a metafora della

²⁷⁸Marchese L., *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, cit. p. 269

fine dell'esperienza autobiografica nel momento stesso in cui essa ha inizio, senza restituire la benchè minima prospettiva per il futuro.

L'autore autofittivo dopo aver causato lo scandalo tramite l'applicazione della fiction sull'io, fatica a proseguire in questa direzione nelle sue opere letterarie successive. Questo accade in quanto il soggetto finzionale può difficilmente continuare ad esprimersi coerentemente in questi termini e, nel caso in cui egli voglia dar seguito alla sua opera artistica, è progressivamente destinato a ritornare sui passi dell'io empirico. L'unica alternativa diviene continuare a mentire sistematicamente al lettore, espediente che determina un deterioramento della credibilità del soggetto autoriale che, una volta passato lo stupore iniziale, diviene così condannato a perdere di consistenza. Nell'immediato questa narrativa sprigiona una forte carica propulsiva, poichè l'autofinzione si costituisce a canale comunicativo con il lettore, nella dimensione in cui "la creazione di un io parallelo (amplificato fino a diventare un mondo alternativo distante dal nostro solo per alcuni, delimitati aspetti) permette al soggetto un allargamento dei campi di conoscenza e di azione che un'autobiografia, incatenata all'obbligo dell'aderenza al passato, non si può permettere"²⁷⁹. Dunque, a fronte di un io inaffidabile in quanto risultante dall'ibridazione tra vero e falso, nell'esperienza autofittiva ciò che viene messo in primo piano diviene il coefficiente di realtà che lo scrittore è in grado di rimandare al lettore. Ribaltando la questione dell'autobiografia e arrivando a considerarne le conseguenze e non le premesse, si giunge alla conclusione che l'elemento più notevole dell'esperienza autofinzionale consiste nella restituzione da parte dell'autore di una visione personale, ad hoc, del mondo esterno. Il reale scorre grazie e tramite l'io ma non costituendosi in quanto parte integrante della vita narrata, sussiste indipendentemente da essa e, attraverso la svalutazione finzionale del soggetto, arriva ad assumere maggior rilevanza.

La questione viene ulteriormente complicata dal fatto che lo scrittore di autofiction palesa una certa "resistenza alla finzionalizzazione"²⁸⁰, propria dell'appartenere a una società che accusa sempre di più la problematizzazione della realtà determinata dai media. Questa condizione non gli permette di affidarsi totalmente alla struttura narrativa

²⁷⁹*Ibidem*, p. 270

²⁸⁰Donnarumma R., *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in "Allegoria", anno XXIII, n. 64, luglio/dicembre 2011, p. 23

romanzesca, dunque egli si ritrova nella situazione di aver necessariamente bisogno di un “garante” che autorizzi la narrazione letteraria, l’io appunto. Dunque i limiti insiti nell’autofiction risiedono proprio nel fatto che il garante stesso della narrazione, l’autore, operando un’ibridazione sul sè al fine di restituire una realtà letteraria adeguata alle sue esigenze, si immerge a sua volta nella falsificazione dettata dalla fiction perdendo così di credibilità:

Se ciò di cui si soffre oggi è un’ibridazione continua tra realtà e immaginazione, se il problema è che il senso del reale è andato perduto perché il reale stesso è stato continuamente riformulato, tradotto in immagine, trasposto su di un piano in cui non risulta più possibile la distinzione tra informazione e intrattenimento, appare quantomeno problematico che la risposta possa venire da una forma letteraria che resta pur sempre una mescolanza di cose vere e di cose inventate.²⁸¹

La prospettiva di una scomparsa definitiva del soggetto paventata dallo strutturalismo oggi viene sostituita dal rischio opposto della sovraesposizione dell’io, di cui l’autofiction è per molti versi responsabile. Infatti se il soggetto poetico degli anni Settanta si pone nell’ordine della “scomparsa” autoriale dietro alla realtà quotidiana (negli stili semplici ad esempio), il rischio dell’autofinzione consiste nell’esibizione di ego totalizzanti la narrazione: il risultato che si ottiene è costituito da opere letterarie sterili dal punto di vista conoscitivo in quanto “si tende ad un soggettivismo ed ad un solipsismo esasperati²⁸²”.

Di fatto però è la biografia, il “vissuto”, il campo più battuto e scottante. Si moltiplicano le testimonianze dirette, dettate da racconti in prima persona: in letteratura come nello spettacolo dire “io” ed esporsi sulla scena come personaggio risulta oggi il primo e più comune degli effetti di realtà. Tutto deve essere raccontato da una prospettiva soggettiva e personale, tutto agito o vissuto in prima persona: è l’altro lato della fortuna spettacolare del reality, e forse un

²⁸¹D’angelo P., estratto da *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia*, Il Mulino, 2013, “Le parole e le cose”, <http://www.leparoleelecose.it/?p=10816>

²⁸²Martemucci V., *L’autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori*, cit. p. 163

riflesso dell'ipoteca narcisistica che ossessiona l'Occidente. Emerge però una difficoltà abbastanza diffusa: da molte delle opere che abbiamo preso in esame si deduce quella che potremmo chiamare una diminuita capacità di rappresentare (letterariamente) l'esperienza²⁸³.

D'altro canto il merito di queste scritture consiste nell'aver restituito alla letteratura postmoderna una ventata avanguardistica e di grande impatto, capace di portare alla ribalta una questione così complessa e dibattuta come quella del soggetto.

L' "outing" autofinzionale di Walter Siti è stato uno shock non indifferente per il panorama letterario, dovuto al fatto che il procedimento autofittivo si è fatto carico di esprimere il disagio del soggetto intenzionato a produrre letteratura nonostante (ed oltre) la consistenza postuma e senza prospettive che caratterizza l'intemperie postmoderna. Dunque pur nella parziale e discutibile capacità di tracciare le linee guida per un nuovo statuto epistemologico dell'io, l'autofiction ha evidenziato l'affacciarsi di un soggetto diverso, il quale onde evitare l'ammutolimento necessita di forme nuove per esprimersi. Questa esigenza viene a tradursi così in forme letterarie che, nel loro intento sovvertitore, si tingono di spesso contenuti osceni e lontani dalla morale comune.

In definitiva viene riconosciuta la statura precaria di questi Io autofittivi, perennemente destinati ad essere "sbugiardati" in primis dalla loro postura ibrida, che rende difficile il compito di chi intende operare un discorso coerente sul soggetto di oggi. Resta dunque da prendere in considerazione l'aspetto che collega l'autofiction alle nuove tendenze che stanno prendendo corpo nella contemporaneità: l'ipotesi si incentra sul considerare le scritture autofittive come anello di congiunzione tra la fine del postmoderno e l'inizio di quella nuova categoria storica, sociologica, culturale e letteraria ancora difficilmente individuabile e identificata da alcuni critici come Ipermodernità²⁸⁴, da altri come Neomoderno. Dunque il fenomeno dell'autofiction in questa sede è stato preso in considerazione in quanto indice delle modificazioni in atto nelle grandi questioni del soggetto.

Pur nella precarietà delle categorie a disposizione è notevole considerare come

²⁸³Simonetti G., *Sul romanzo italiano di oggi, nuclei tematici e costanti figurali*, in "Contemporanea", n. 4, 2006, p. 62

²⁸⁴Donnarumma R., *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, op.cit.

L'autofiction rechi ancora le tracce dell'ironia postmoderna, da cui tuttavia è riscontrabile un principio di distacco. Infatti nelle realizzazioni migliori, la disillusione mortifera del non sense lascia spazio ad una nuova speranza di riscatto della condizione contemporanea, impensabile qualche anno fa. Le tracce di questa mutazione si identificano nell'immissione da parte degli scrittori qui affrontati di tematiche relative al presente. Le scritture autoreferenziali trattano quegli argomenti che negli anni Ottanta erano stati messi rigidamente da parte, come le questioni concernenti la condizione dell'uomo contemporaneo e il suo cambiamento di stato rispetto alle epoche passate. L'autofiction affronta questi temi esprimendoli attraverso il suo costituirsi in quanto riscoperta del soggetto letterario appartenente ad una determinata situazione storico-sociale: l'incertezza esistenziale dell'uomo globalizzato si traduce letterariamente attraverso il fluire della fiction nell'io, nella commistione dei generi del romanzesco e dell'autobiografia, nella visione che fuoriesce dalla schizofrenica commistione tra vero e falso, nel fatto che la realtà mediale entra in letteratura facendo perno sulla confusione tra verità e finzionalità.

Chi però leggesse quel romanzo-autofiction semplicemente come una denuncia dell'inautentico, chi non vedesse che la forza di Siti sta nel mostrare che ormai le condizioni del nostro dolore e della nostra felicità si danno solo in quest'ambiente inquinato, si lascerebbe sfuggire il meglio. Siti non è Flaubert che si accanisce a distruggere la vita falsa di Emma o Frédéric: semmai sta dalla parte dell'ultimo Svevo, per il quale l'unica possibilità di salute è nella malattia, le uniche verità nell'ignoranza di sé o nella menzogna. L'io sta allora lì a protestare – a volte con un compiacimento narcisistico, a volte in una contorsione isterica – i propri diritti.²⁸⁵

L'autofiction nella sua precarietà costitutiva traduce in letteratura il sentimento dell'uomo di oggi, senza passato e senza futuro, in balia della difficoltà esistenziale di stabilire cosa della sua visione del mondo sia autentico e cosa sia fiction mediale. In Mozzi ad esempio, questo disagio viene a tradursi anche sul piano della lingua, che si fa sincopata, ripetitiva e assillante, proiettando il lettore nel pieno della confusione onirica

²⁸⁵Donnarumma R., *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, cit. p. 40

sancita dalla perdita quasi definitiva di consistenza dell'esistenza.

Dunque seppur con risultati spesso deludenti a causa dell'intricata macchinosità con cui gli scrittori si pongono all'interno delle loro opere letterarie, il giudizio di valore dell'esperienza autofittiva ricade proprio nell'aver prodotto una letteratura di spessore in quanto problematica. Attraverso questa complessità ermeneutica diviene in grado di comunicare direttamente un profondo sentimento di sofferenza, che commistionato alla finzione, riesce a fuoriuscire ancora più prepotentemente dalla pagina. Questo dato obbedisce a quel criterio secondo cui il lettore di fronte ad una palese menzogna, sarà sospinto verso una tenace ricerca del vero, molto più di quanto farebbe se si trovasse di fronte ad un proclama di assoluta verità, in quanto in questo caso il maggior gusto risiederebbe proprio nello sbugiardarla:

Di fronte ad un racconto apparentemente autobiografico, il lettore tende a trasformarsi in segugio, cioè a cercare le tracce di rottura del contratto (qualunque esso sia). Da qui nasce il mito del romanzo « più vero » dell'autobiografia: si trova sempre più vero e più profondo quel che si è creduto scoprire attraverso il testo, malgrado l'autore. Se Oliver Todd avesse presentato *L'Anneé du crabe* come la sua autobiografia, la nostra critica sarebbe stata sensibile alle fratture, ai vuoti alle strutture del suo racconto?²⁸⁶

Quest'ultima definizione è in grado di riassumere gli estremi su cui agisce egregiamente l'autofiction: il fatto di nascondere al lettore "la verità" riguardante l'io lo renderà ancora più bisognoso di indagare nel profondo la materia di cui consta l'opera autofittiva. Dall'altro lato l'io colloca il tutto in una prospettiva ancora più affascinante in quanto avvalorata l'ipotesi di un fondamento forte di realtà. Questa intrinseca "presa sul reale" dell'autofiction rende irriducibile la questione ad un fenomeno di costume e implica la necessità che essa sia inserita all'interno del generale cambiamento che sta avvenendo oggi nella letteratura contemporanea.

²⁸⁶Lejeune P., *Il patto autobiografico*, cit. p. 27

5.2 L'io verso nuove tendenze

L'attestazione dell'esigenza di rintracciare nuove forme di soggettività successivamente alla paventata fine del soggetto, confluisce all'interno di un'attenta analisi teorica innanzitutto in ambito poetico. La poesia novecentesca, dopo aver perseguito un binario prettamente monologico, sia per quanto riguarda la postura autoriale sia nell'uso della lingua, a fine secolo subisce una svolta radicale. Gli anni Sessanta del Novecento si fanno carico di imprimere un profondo cambiamento all'interno del panorama letterario, determinando una svolta che arriverà ad influire sulla questione della lingua contemporanea: «è agevole vedere come termini, fraseologie e costrutti morfosintattici di stampo parlato siano ora assunti nella scrittura poetica con un grado d'ospitalità di cui è difficile trovare l'eguale in passato»²⁸⁷. Secondo Enrico Testa questo detta l'inizio di una nuova visione poetica: attraverso la questione formale, si imprime una rapida mutazione alla struttura della poesia, che giunge quindi a coinvolgere la visione del mondo del soggetto autoriale. Testa definisce questo nuovo atteggiamento poetico tramite l'espressione montaliana del 1964 di "*Poesia inclusiva*", nel senso che in queste nuove poetiche gli autori ««esprimono l'aspetto fenomenologico del loro esser uomini "in situazione" (anagrafica, temporale e strettamente individuale). Inclusivi di tutto, escludono la trascendenza di quella che fu tradizionalmente la poesia e l'alta retorica»»²⁸⁸. In questo modo dunque, inizia a palesarsi l'idea che il poeta stia assumendo un nuovo atteggiamento nei confronti della realtà: l'abbandono di quella predilezione metafisica tipica del simbolismo inaugura una nuova "disposizione nei confronti del mondo esterno". Questa nuova propensione al «procedimento accumulativo» scorto da Montale negli *Strumenti umani*, viene identificata come una tendenza diffusa nei poeti della terza generazione del Novecento, inaugurando una nuova modalità di espressione del soggetto in poesia:

Spinti dall'esigenza primaria di dar conto della loro sorte ed esperienza individuale e guidati da una prensile mobilità interiore, irriducibile alla

²⁸⁷Testa E., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2005, cit. p. VI (Introduzione)

²⁸⁸*Ibidem*, cit. p. VIII

recensione cronachistica del “mondo” come al verticale e astrattivo distacco da esso, recuperano così alla poesia un senso che altri (in prima fila i teorici della “morte della letteratura”) davano per perduto o impossibile.²⁸⁹

Questa nuova postura del soggetto incide sull’assetto formale della poesia, “modificando gli equilibri della tradizionale situazione lirica e della sua immobilità monologica e centripeta²⁹⁰” ed andando dunque a formulare nuove forme di espressione poetica, quali “modalità ascivibili ai tipi del racconto e, soprattutto, del dramma, spesso in iterazione²⁹¹”. La struttura generale della poesia degli anni Sessanta si apre a coinvolgere nuovi elementi narrativi, i quali permettono all’autore di spaziare maggiormente per quanto concerne gli attori in gioco nella poesia, facendo sì che il dialogo tra la poesia e l’io si espanga a comprendere più voci. La forma della poesia inizia dunque a rivolgersi verso assetti compositivi plurali e dotati di molteplici prospettive:

L’insistenza su modalità narrative e teatrali, accumulate dalla categoria del personaggio (vero cardine compositivo della poesia del periodo), sottopone l’antico schema del lirismo ad una sorta di dilatazione su più registri e movenze; la quale è, a sua volta, connessa alla messa in questione delle pretese assolutistiche di una soggettività chiusa in se stessa²⁹².

Testa intende connettere la relazione che intercorre tra i poeti italiani e la lingua d’uso parlato, alla nuova accezione di soggettivismo lirico che contemporaneamente va determinandosi. Questa nuova linea di tendenza si traduce nell’espressione in poesia delle dinamiche problematizzanti il rapporto tra l’autore e il suo io poetico, il che implica l’abbandono dell’aspetto propriamente lirico e confessionale della tradizione petrarchesca.

Il componimento poetico si costituisce in quanto dialogo con i nuovi elementi narrativi, i quali vengono immessi “a supporto” dell’io, sospingendo il soggetto ad uscire dal sè e

²⁸⁹*Ibidem*, cit. p. X

²⁹⁰*Ivi*

²⁹¹*Ivi*

²⁹²*Ibidem*, cit. p. XI

ad assumere diversi ed eterogenei punti di vista. La focalizzazione si fa dunque centrifuga e aperta nei confronti del mondo esterno e soprattutto al rapporto con l'alterità. Nonostante l'eterogeneità delle produzioni poetiche di questo periodo, ciò che rivela Testa è la generale tendenza del nuovo soggetto a concretizzarsi in un evidente ampliamento alla coralità. Così la poesia si avvia verso un inedito dialogo con il reale: pur rimanendo ancorata al suo essere terreno e presente, è in grado di spaziare “ai richiami del trascendente²⁹³”, rivolta alla resa di quelle tematiche che mirano ad una profonda comprensione della condizione umana. Ciò che Testa definisce in conclusione è un atteggiamento poetico in grado di guardare all'esistenza in modo

[...] direttamente proporzionale alla fine della credenza nella centralità dell'io, allo straniamento del punto di vista, ad un impianto compositivo che assume in sé narrazioni ellittiche, parole altrui, figure ben distinte, oggetti d'inquietante familiarità, elementi animali e naturali che guardano, insistono, interrogano²⁹⁴.

L'io in sé resta per lo più “autobiografico, empirico e anche familiare” senza cedere il passo al romanzesco, ciò che lo caratterizza nella sua novità è l'attenzione per “quanto lo circonda²⁹⁵”, in altre parole, il lirismo monologico ed autoreferenziale lascia spazio ad una nuova sensibilità nei confronti del qui e ora.

Consapevole di non avere « altro supporto che un rapporto » (Nancy), è sul confine tra il proprio e l'improprio – in una comune piega o presenza, dove l'altro è intricato in noi stessi.²⁹⁶

Il dato basilare diviene la nuova necessità dell'io di aprirsi nei confronti dell'altro, la fuga da una prospettiva monadica di soggetto e la necessità di percepirsi come inserito in un contesto vivo ed interattivo: caratteristiche che si costituiscono parte di quella tematica connessa alla costituzione di un nuovo soggetto, il quale oggi diviene forse ancor meglio definibile.

²⁹³*Ibidem*, cit. p. XXVII

²⁹⁴*Ivi*

²⁹⁵*Ibidem*, cit. p. XXIX

²⁹⁶*Ivi*

Ad esemplificazione della tendenza poetica fin qui descritta, si riporta la notevole esperienza di Emilio Sereni, poeta già citato come portavoce di questa nuova configurazione corale del soggetto poetico degli anni Sessanta-Settanta. In questo componimento, di cui di seguito si riporta l'ultima di cinque strofe, Sereni si riferisce alla comunità operaia tramite l'evocazione di quelle semplici esperienze quotidiane del lavoro in fabbrica, in grado di costituirsi quali fattori aggreganti di una classe sociale in cui risulta ormai difficile identificarsi.

V.

Ecco. E si fa strada sul filo
cui si affida il tuo cuore, ti rigetta
alla città selvosa:

– Chiamo da fuori porta.

Dimmi subito che mi pensi e ami.
Ti richiamo sul tardi -.
Ma beffarda e febbrile tuttavia
ad altro esorta la sirena artigiana.
Insiste che conta più della speranza l'ira
e più dell'ira la chiarezza,
fila per noi proverbi di pazienza
dell'occhiuta pazienza di addentrarsi
a fondo, sempre più a fondo
sin quando il nodo spezzerà di squallore e rigurgito
un grido troppo tempo in noi represso
dal fondo di questi asettici inferni
La parte migliore? Non esiste. O è un senso
di sé sempre in regresso sul lavoro
o spento in esso, lieto dell'altrui pane
che solo a mente sveglia sa d'amaro.
(estratto da *Una visita in fabbrica*)²⁹⁷

Nelle quattro strofe precedenti il poeta dialoga con un pronome Tu ("la sirena che udivi

²⁹⁷Sereni V., *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino, 1975

da ragazzo/ tra due ore di scuola”) che potrebbe essere un doppio del Sé autoriale, (“che sai di loro/ che ne sappiamo tu e io, ignari dell’arte loro...”²⁹⁸), tuttavia in concomitanza con la chiusa della poesia, la ricerca di risposte confluisce nell’espressione del pronome Noi: questa soluzione formale esperisce l’esigenza di ritrovare un rifugio nella dimensione comunitaria. Il sentimento di consolazione emerge dalla sensazione di appartenenza ad una collettività che percepisce gli stessi disagi del singolo, i quali si costituiscono nello smarrimento provocato dalla perdita dei valori operai precapitalistici e la constatazione di un profondo cambiamento del mondo, il quale diviene ora difficilmente conoscibile.

L’atteggiamento del soggetto che si apre dialogicamente all’altro può essere trasposto dunque, facendo perno sull’io, al discorso autobiografico. Infatti come si è illustrato a lungo anche in autobiografia si riscontra la presenza di un soggetto che si dispiega, seppur in modo differente rispetto al soggetto poetico. Dunque il fatto che le due forme letterarie veicolanti l’espressione dell’io per eccellenza evidenzino le medesime modificazioni in un arco temporale ben definito, dimostra che qualcosa di rilevante stia effettivamente accadendo.

“L’essere in situazione dell’autore” di Testa, collima con la versione di “Io storico” espressa da Luperini in un articolo relativo a *Gli anni* di Annie Ernaux. Qui il soggetto viene ad esprimersi in un’accezione in grado di racchiudere in un’unica linea di tendenza sia l’io ibrido dell’autofiction, che quello plurale dell’autobiografia impersonale.

Insomma l’autobiografismo oggi è, o può essere, un modo di parlare non di un io empirico, ma di un io storico, per parlare di sé per parlare in realtà di un modo di essere e di vivere non sempre riconducibile all’autore ma che l’autore riconosce plausibile e storicamente “adatto” a raffigurare un tipo di umanità e di storicità che egli ha conosciuto e frequentato. Pirandello ha spiegato benissimo perché ogni personaggio tenda a seguire la propria logica di comportamento diventando sempre più autonomo dalla figura del suo inventore; e a questo proposito, per dare un fondamento alla distinzione fra io narrato e io narrante, o fra personaggio e autore, un grande teorico del romanzo, il russo Bachtin, ha

²⁹⁸Ivi

introdotto il concetto di “extralocalità” che il secondo deve raggiungere rispetto al primo²⁹⁹.

La problematicità dell’autofiction diviene un mezzo adottato dall’autore al fine di riuscire a comunicare al lettore la realtà di cui si sente di far parte: ciò in cui è immerso ogni giorno della sua vita, ossia la schizofrenica e indistinguibile commistione tra realtà e finzione.

Allo stesso modo tramite la nuova propensione corale dell’autobiografia, viene a delinearsi la capacità dell’io ipermoderno di comprendersi storicamente come espressione non più di un’unica soggettività, ma come di una nuova collettività. La temuta scomparsa del pronome Io viene salvificata dall’immissione del pronome Noi, dando avvio ad una modalità che prevede la possibilità di formulare un nuovo modo di concepire la soggettività ipermoderna.

Queste considerazioni mettono in luce le differenze che intercorrono tra queste nuove flessioni soggettive e l’io autobiografico tradizionale: lo stesso individuo che in epoca romantica esprimeva la necessità di affermarsi e autodeterminarsi consapevolmente nell’orgoglio di essere e poter affermare “Io”, nella contemporaneità diviene un soggetto che oltre a non essere più in grado di concepirsi come essere a sé stante, sente l’urgenza di ricostruire la comunità da cui si era emancipato. Un soggetto che dopo essere stato dichiarato “morto” necessita di riproporsi in forme radicalmente nuove e spesso difficilmente comprensibili.

Il fatto che l’ipermodernità letteraria sia caratterizzata dalla sensazione di isolamento del soggetto rispetto alla società, tematica presente in tutte le opere fin qui analizzate, si connette all’espressione della necessità di un recupero della collettività in letteratura. Questa ipotesi rivela l’esistenza di una reazione che riabilita il soggetto come costituito da istanze che si dipartono dalla tradizionale concezione autobiografica, verso il profilarsi di una letteratura che tenti ancora di farsi carico dell’interpretazione delle evoluzioni di una realtà al giorno d’oggi così complessa.

Dunque la coralità, l’apertura verso l’altro e verso elementi “esterni” al soggetto, sono

²⁹⁹Luperini R., *Angelo Guglielmi, il problema della autobiografia e il caso di Annie Ernaux*, in “laletteraturaenoi”, <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/450-angelo-guglielmi,-il-problema-della-autobiografia-e-il-caso-di-annie-ernaux.html>

tratti che confluiscono nella creazione di un aspetto che può essere considerato innovativo per le scritture dell'io.

Un altro tratto considerevole dell'io ipermoderno risulta l'evidente distanza che intercorre tra la rappresentazione letteraria del sé e l'io autoriale. Diviene interessante a questo proposito tracciare il parallelo tra gli sviluppi del soggetto contemporaneo e la concezione del protagonista in Pirandello, delineata da Romano Luperini. Il contesto storico in cui si configura il protagonista pirandelliano, può essere associato al panorama precario e problematico in cui la letteratura di oggi si ritrova ad operare. Luperini analizza il "teatro degradato" di Pirandello, come conseguenza del clima di guerra che andava diffondendosi attorno ai primi anni Venti del Novecento: ipotizzando dunque che la situazione storica incida irrimediabilmente sull'opera d'arte, facendo sì che

[...] l'opera artistica non coincide più con se stessa, ma si sdoppia, non può più aspirare ad autenticità, pienezza, naturalezza, come nell'ideologia romantica, ma deve ostentare la propria artificiosità di costruzione e di "doppio", divenendo, dice Pirandello, «farsa che include nella stessa rappresentazione della tragedia la parodia e la caricatura di essa, non come elementi soprammessi, bensì come proiezione d'ombra dal suo stesso corpo» (SPSV, p. 1029)³⁰⁰. In tal modo l'arte si adegua alla devitalizzazione del mondo attuata dalla modernità, al dominio allucinante dei ruoli e delle maschere imposto dal costume borghese, e li conosce.³⁰¹

L'accezione pirandelliana di protagonista si iscrive in questa condizione storica e culturale in cui "L'arte del moderno può essere solo così" e ciò che l'autore può fare diviene preservarla da "ulteriori degradazioni", frutto non della libera iniziativa dell'artista ma "imposte dai perversi meccanismi economici ormai dominanti"³⁰². In particolare, l'idea di autonomia del personaggio rispetto all'autore fa sì che egli venga "sottratto alle opposte pretese dell'autore e dell'attore e trasformato in una figura viva oggettivamente" ed in quanto tali i personaggi divengono "del tutto autonomi rispetto

³⁰⁰Pirandello L., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano, 1960

³⁰¹Luperini R., *Introduzione a Pirandello*, Editori Laterza, Bari, 1992, cit. p. 75

³⁰²*Ibidem*, p. 76

alla soggettività di un autore che gelidamente si limita a manovrarli con lo scopo di dimostrare una propria tesi razionale³⁰³”. Ed è proprio questo il nodo di raccordo tra la concezione pirandelliana e la struttura del soggetto nella contemporaneità: il personaggio diviene espressione strumentale di un’idea dell’autore, ed è attorno a quest’idea che ruota tutta l’opera artistica.

E poiché il personaggio rappresenta per Pirandello una posizione schematica, rappresenta una parte e una tesi, e intorno a lui si muoveranno altri personaggi egualmente irrigiditi in caratteri fissi, tutta l’opera risulterà un incastro perfetto, e perfettamente controllato dall’alto, di posizioni o di parti, un ventaglio di ruoli e di maschere tutti subordinati all’idea originaria del protagonista.³⁰⁴

Nonostante la consapevolezza del carattere non genuino dell’ispirazione artistica ed il suo costituirsi in quanto struttura logica e razionale, Pirandello vi attribuisce comunque un “alto valore conoscitivo” proprio in quanto diviene l’unica veste in cui ormai essa può esprimersi. Tutto ciò tramite un considerevole salto generazionale può essere applicato alla messa in forma del nuovo personaggio autobiografico: l’io dell’epoca del narcisismo virtuale non potendo più esprimersi genuinamente nella sua interiorità ormai esibita all’inverosimile, decide di farsi attore di una narrazione che assume su di sé degli scopi altri e molto diversi dalla narrazione autobiografica. Nello stesso modo in cui la trama dell’opera d’arte viene totalmente subordinata alla figura del protagonista e alla sua postura ideologica preconfezionata dall’autore, così la narrazione autobiografica viene schiacciata dalla figura del soggetto rappresentato. Soggetto che non si dispiega nella pagina nel modo “più autentico possibile” ma anzi si fa carico e portavoce della postura razionale dell’autore. Così come il protagonista diviene autonomo nel suo dispiegarsi lungo le battute teatrali, allo stesso modo il soggetto rappresentato si stacca dall’io autoriale, facendosi portatore di istanze che possono non coincidere con quelle del suo demiurgo. Acquisisce dunque rilevanza l’autonomia dell’io rappresentato, ossia la sua “impersonalità” rispetto all’autore, nell’espressione di un io che non coincidendo esattamente con l’autore diviene altro da sé.

³⁰³*Ibidem*, p. 73

³⁰⁴*Ibidem*, p. 74

Il rapporto con l'alterità può dunque essere inteso come dialogo tra l'io e il sé del passato e con la comunità a cui va rivolgendosi, divenendo la struttura attraverso cui si declinano le scritture autoreferenziali. A questo proposito si vedano le categorie tracciate da Bachtin riguardo al rapporto tra l'autore ed il suo personaggio romanzesco, l'eroe. In questo saggio il teorico della letteratura stila un quadro d'insieme che rivela come le nuove relazioni che vengono a crearsi tra scrittore ed eroe sono le medesime che intercorrono tra l'io narrante e l'io in quanto oggetto rappresentato nell'autobiografia, per cui Bachtin introduce il concetto di extralocalità:

Di qui deriva direttamente anche la formula generale del rapporto fondamentale, esteticamente produttivo, dell'autore con l'eroe, un rapporto carico di tensione, caratterizzato dall'extralocalità dell'autore rispetto a tutti i momenti dell'eroe, extralocalità di spazio, tempo, valore e senso, che permettono di raccogliere *tutto* l'eroe, il quale dal proprio interno è disperso e disseminato nel mondo assegnato della conoscenza e nell'evento aperto dell'atto etico, di raccogliere lui e la sua vita e di integrarli *fino a farne una totalità* coi momenti che gli sono inaccessibili dentro se stesso, cioè con la completezza dell'immagine esteriore, l'aspetto, lo sfondo retrostante, il suo rapporto con l'evento della morte e del futuro assoluto ecc., e di giustificare l'eroe e compierlo indipendentemente dal senso, dalle realizzazioni, dal risultato e dal successo della sua vita orientata in avanti.³⁰⁵

Dunque il soggetto dell'autore rispetto al sé del passato si rapporta nello stesso modo in cui l'autore di Bachtin si relaziona con il suo eroe. Il soggetto discostandosi dall'io di un tempo è in grado di restituirne una visione distaccata e consapevole, portatrice di verità retrospettive riguardanti la situazione che intende mettere a fuoco. Dunque l'io ipermoderno si delinea nella capacità di poter rivisitare il soggetto al fine di costituirlo a parte integrante di un ben preciso scopo letterario. Il soggetto non è più rappresentato in balia di forze inconscie che lo rendono impotente dinanzi alla realtà, ma attraverso l'autocritica può dischiudersi verso un fine che va ben aldilà dell'autorappresentazione:

³⁰⁵Bachtin M., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino, 1988, cit. p. 12

Questo rapporto sottrae l'eroe all'evento unico e unitario dell'esistenza che ingloba lui e l'autore-uomo in cui l'eroe, come uomo, potrebbe essere accanto all'autore in qualità di compagno dell'evento della vita o, al contrario, in qualità di nemico o, infine, potrebbe stare all'interno dell'autore medesimo in qualità di ego.³⁰⁶

Ed ancora:

Questa è l'extralocalità dell'autore rispetto all'eroe, l'amorosa rimozione di sé dal campo della vita dell'eroe, lo sgombero di tutto il campo della vita a favore dell'eroe e della sua esistenza, la partecipe comprensione e il compimento dell'evento della vita dell'eroe, in qualità di spettatore impassibile in senso conoscitivo e etico³⁰⁷.

Dunque l'autore opera una rimozione del sé in virtù di una rappresentazione oggettiva e feconda del proprio io di un tempo secondo un procedimento che lo avvicina alla corrente naturalista, ed infatti non a caso riguardo ad Ernaux si è fatto riferimento al fatto che ella utilizzi i modi narrativi riconducibili allo stile di Flaubert. L'io contemporaneo si pone costantemente in tono polemico rispetto alla sua vita passata, al fine di costituirsi esemplarmente nella denuncia di una determinata condizione storica:

La vita dell'eroe è vissuta dall'autore secondo categorie di valore del tutto diverse da quelle entro cui egli vive la sua propria vita, e la vita degli altri con lui – reali partecipanti di un unitario e aperto evento etico dell'esistenza –, è interpretata in un contesto di valori completamente differente.³⁰⁸

Il soggetto diviene protagonista e dunque parte attiva di una trama letteraria, che a tutti gli effetti subisce un profondo avvicinamento alle categorie del romanzesco: l'io-protagonista viene concepito come un attore sottoposto alle leggi dell'opera artistica, non a quelle del vero storico.

³⁰⁶*Ivi*

³⁰⁷*Ivi*

³⁰⁸*Ivi*

Infine, diviene difficile individuare il motivo per cui nelle opere letterarie presentate in questo elaborato, l'autore decida di porsi autobiograficamente: il fatto che lo scrittore persevera nel dichiarare di star raccontando la storia della sua vita mentre i risultati palesano un intento ben differente, è un dato che non può essere liquidato tramite l'ausilio del narcisismo egocentrico. Considerando che solitamente i rapporti tra l'io e il soggetto rappresentato sono problematici se non addirittura negativi, senza alcuna tendenza autocelebrativa quale si poteva invece riscontrare nell'autobiografia settecentesca, la domanda capitale resta: perché l'autore spinge il suo eroe ad essere identificato dal lettore con se stesso?

Quando l'eroe e l'autore coincidono o si trovano l'uno accanto all'altro di fronte a un valore comune o l'uno o l'altro come nemici, finisce l'evento estetico e comincia quello etico [...].³⁰⁹

La difficoltà di comprendere totalmente fenomeni così complessi e così recenti, implica la necessità di concludere invocando l'impossibilità di conferire una definizione unitaria e condivisa del soggetto odierno. Infatti la mancanza di categorie stabili riguardo alla letteratura di oggi oppure, da un'altra prospettiva, la continua ibridazione di quelle poche a disposizione, rende arduo districarsi intorno alla questione dell'io contemporaneo. Un'altra criticità risiede nel fatto che se la letteratura costituzionalmente si presta poco ad essere incasellata sotto etichette distinguibili e definibili, l'autore contemporaneo sempre più assume l'atteggiamento del "lupo solitario": egli interpreta la realtà soggettivamente, evitando di immettersi spontaneamente all'interno di qualche corrente letteraria o gruppo culturale, il che implica che spesso formulare teorie collettive e generiche sia un tentativo in ogni caso parziale e dal dubbio valore conoscitivo.

Per concludere, la letteratura contemporanea detiene il fascino controverso di essere in primo luogo quasi del tutto inesplorata ed in quanto tale stimolante ed allo stesso tempo frustrante dal punto di vista critico. Nella sua instabilità costitutiva dispone della capacità di fornire poche risposte certe ed al tempo stesso di sollevare molte questioni

³⁰⁹*Ibidem*, p. 21

rilevanti riguardo al presente e non solo letterario.

Le informazioni che fin qui si sono trattate confluiscono in un'approssimazione generale, la quale si costituisce imprimendo una certa direzionalità comune delle scritture dell'io di oggi. Questa direzionalità si identifica con l'apertura nei confronti di elementi che tradizionalmente il soggetto monologico non avrebbe preso in considerazione, i quali implicano un'attenzione autoriale più spiccata nei confronti di ciò che lo circonda. Dall'altra parte si assiste ad un riutilizzo del soggetto letterario da parte dell'autore (la sua riabilitazione?), al fine di determinare una letteratura che si discosti dalla narrazione autobiografica e che, nei casi che si sono esaminati, conduca il nuovo "personaggio-soggetto" verso la comprensione della realtà tramite l'analisi del passato.

Questa approssimazione, unita al riuso dello stile impersonale espresso soprattutto in Annie Ernaux, riconduce all'idea circa la possibilità di un ritorno al reale nella letteratura contemporanea. Ipotesi che in questa sede può solo rimanere tale, tuttavia va evidenziata nel suo costituirsi in quanto ripresa di un dialogo tra la letteratura e il presente e soprattutto in quanto utilizzo strumentale dell'io autoriale al fine di rimanere ancorati ad una realtà sempre più sfuggente, il concretizzarsi, forse, della necessità di un ritorno del reale in letteratura in quanto mancanza dello stesso nella vita di tutti i giorni.

6. Bibliografia

Testi di riferimento:

Ernaux Annie, *Gli anni*, L'orma editore, Roma, 2015

Garufi Sergio, *Il nome giusto*, Ponte alle grazie, Milano, 2011

Mozzi Giulio, *Fantasmî e fughe*, Einaudi Tascabili, Torino, 1999

Sereni Clara, *Via Ripetta 155*, Giunti, Prato, 2015

Bibliografia generale:

Anglani Bartolo, *Teorie moderne dell'autobiografia*, Edizioni B. A., Bari, 1996

Bachtin Michail, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino, 1988

Baldi Guido, *Dal testo alla storia dalla storia al testo. Dal Neoclassicismo al Verismo*, Paravia, Milano, 2001

Bauman Zygmunt, *La società individualizzata. Come cambia la nostra esperienza*, Il Mulino, Bologna, 2000

- *Intervista sull'identità*, Laterza, Roma-Bari, 2003

Biondillo Gianni, *Il nome giusto*, in "Nazione Indiana",
<https://www.nazioneindiana.com/2011/10/25/il-nome-giusto/>

Bodei Remo, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano,

Feltrinelli, 2002

Bruni Francesco, *“In quella parte del libro de la mia memoria”*: verità e finzioni dell'io autobiografico, Marsilio Editori, Venezia, 2003

Celati Gianni, *Finzioni occidentali*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1986

D'angelo Paolo, estratto da *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia*, Il Mulino, 2013, “Le parole e le cose”, <http://www.leparoleelecose.it/?p=10816>

D'Intino Franco, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Bulzoni Editore, Roma, 1988

Donnarumma Raffaele, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in “Allegoria”, anno XXIII, n. 64, luglio/dicembre 2011

Doubrovsky Julien Serge, *Fils*, Galilée, Paris, 1977

- *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, PUF, Paris, 1988

Durkheim Emile, *Le regole del metodo sociologico*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2008

Fiorella Lucia Claudia, *“Io non posso scrivermi.” Barthes, De Man, Derrida e la teoria dell'autobiografia*, in “Contemporanea”, n.9, 2011

Giuliani Alfredo, *Autoanalisi di uno scrittore angosciato*, in LaRepubblica.it, Archivio, 9 Maggio 1999

Gullotta Andrea, *Scritture dell'io. Percorsi tra i generi autobiografici della letteratura europea contemporanea*, i Libri di Emil, Bologna, 2001

Houellebecq Michel, *Le particelle elementari*, Bompiani, Milano, 1999

Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Adelphi Edizioni, Milano, 1986

Lejeune Philippe, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna, 1986

- *Moi aussi*, Seuil, Paris, 1986

Lollini Massimo, *Autobiografia nell'epoca dell'impersonale*, "Intersezioni", n. 3, Dicembre 2007

Luperini Romano, *Introduzione a Pirandello*, Editori Laterza, Bari, 1992

- *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli, 2005

- "Angelo Guglielmi, il problema della autobiografia e il caso di Annie Ernaux", in "Laletteraturaenoi", <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/lascritturaenoi/450angelo-guglielmi,-il-problema-della-autobiografia-e-il-caso-di-annie-ernaux.html>

Marchese Lorenzo, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa Edizioni, 2014

Mazza Galanti Carlo, *Autofinzioni*, in "Minima&Moralia", <http://www.minimaetmoralia.it/wp/autofinzioni/>

Mazzoni Guido, *Autobiografia ed estraneità*, in "Alfabeto2", in <https://www.alfabeto2.it/2015/07/26/autobiografia-ed-estraneita>

Martemucci Valentina, *L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori*, in "Contemporanea", n.6, 2008

Neppi Enzo, *Soggetto e fantasma. Figure dell'autobiografia*, Pacini Editore, Pisa, 1991

Pascal Blaise, *Pensieri e altri scritti*, a cura di Auletta G., Mondadori, Milano, 1994

Perec Georges, *Le cose*, Einaudi, Torino, 2011

Pirandello Luigi, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano, 1960

Romano Rosa Grazia, *Identità e alterità nella società postmoderna: quale dialogo?*, "Quaderni di intercultura", anno II, 2010

Rousseau Jean-Jacques, *Le confessioni*, di Felice Filippini, Rizzoli, Milano 1996

Ricoeur Paul, *Il tempo e racconto*, Jaka book, Milano, 2007

Sereni Vittorio, *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino, 1975

Simonetti Gianluigi, *Sul romanzo italiano di oggi, nuclei tematici e costanti figurali*, in "Contemporanea", n. 4, 2006

- *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero*, in "Allegoria", XXIII, 64, 2011

Siti Walter, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, in "Le parole e le cose" <http://www.leparoleelecose.it/?p=1704>

Sorrentino Luigia, Sergio Garufi, *Il nome giusto*, in <http://poesia.blog.rainews.it2012/01/sergio-garufi-il-nome-giusto/>

Tamassia Paolo, *La rivoluzione del desiderio nel Sessantotto. Da Houellebecq a Lacan via Žižek*, "Le parole e le cose", <http://www.leparoleelecose.it/?p=21061>

Tassi Ivan, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Editori Laterza, Bari, 2007

Taylor Charles, *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli Ed.,

Milano, 1993

Testa Enrico, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2005

- *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2009

Tirinzani De Medici Carlo, *Il vero e il convenzionale. Rappresentazioni della realtà nel romanzo contemporaneo*, Utet, Novara, 2012

Verri Giacomo, *Da Via Ripetta 155 al futuro. Il nuovo romanzo di Clara Sereni*, in "Nazione indiana", <https://www.nazioneindiana.com/2015/02/06/da-via-ripetta-155-al-futuro-il-nuovo-romanzo-di-clara-sereni/>

Villa Federica, *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2012

Žižek Slavoj, *Il Grande Altro. Nazionalismo, godimento, cultura di massa*, a cura di M. Senaldi, Feltrinelli, coll. «Campi del sapere», Milano, 1999