



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere

Tesi di Laurea

Emmanuel Carrère e l'*autofiction*:
la confessione di una verità in *Un roman russe*

Relatrice
Prof.ssa Marika Piva

Laureanda
Alice Orsaria
n° matricola 1199599/LTLT

Anno Accademico 2021/2022

Indice

Introduzione	4
Capitolo I – L’<i>autofiction</i> secondo Serge Doubrovsky	6
1.1. <i>Fils</i> : il neologismo e la prima definizione	6
1.2. L’ <i>autofiction</i> da <i>Un amour de soi</i> a <i>Laissé pour conte</i>	11
1.3. Una possibile definizione	16
Capitolo II – <i>Un roman russe</i>: un’avventura del linguaggio	19
2.1. <i>Come</i> un romanzo	19
2.2. Scrivere la realtà	24
2.3. Tra passato e presente	29
Capitolo III – Tre storie, una verità	34
3.1. Georges Zourabichvili e l’ <i>Avversario</i> in Carrère	34
3.2. <i>Retour à Kotelnitch</i> : tra enigma e orrore nella Russia contemporanea	39
3.3. Prima e dopo <i>Un usage du « Monde »</i>	43
Conclusione	48
Bibliografia	50
Sitografia	52

Introduzione

Il presente elaborato si propone di analizzare *Un roman russe* (2007) dello scrittore francese Emmanuel Carrère. Lo studio è teso, in particolare, a dimostrare lo statuto di *autofiction* del testo secondo la definizione dell'ideatore del termine, lo scrittore e accademico francese Serge Doubrovsky, genere della cui evoluzione il saggista Philippe Gasparini offre una puntuale sintesi all'interno del saggio *Autofiction. Une aventure du langage* (2008). I presupposti alla base del presente lavoro sono principalmente due: il primo riguarda la condizione generica di *Un roman russe*, le cui caratteristiche costitutive, tanto a livello di contenuto, quanto a livello di enunciazione, permettono di inquadrarlo entro una tradizione di scritti del sé che mescola *fiction* e autobiografia; il secondo, invece, concerne la nostra predilezione di una specifica definizione di *autofiction* – quella maturata da Doubrovsky – al fine di comprendere le peculiarità dell'opera di Carrère.

È opportuno sottolineare che, come Gasparini evidenzia nel suo saggio precedentemente menzionato, sono molteplici le voci di critici, scrittori, accademici ad aver contribuito – e a contribuire tutt'oggi – all'arricchimento del neologismo con sempre nuove accezioni e interpretazioni, talvolta tra loro discordanti. Ne risulta un eterogeneo insieme di definizioni tese a far risaltare ora la componente “auto”, ora la componente “fiction” del termine, che insieme designano un genere rispetto al quale intellettuali di tutto il mondo perseverano a interrogarsi sul suo *status* letterario: è da considerarsi un nuovo tipo di scrittura dell'*io* o una ridefinizione, più o meno innovativa, di vecchie categorie come l'autobiografia o il romanzo autobiografico? Lo scopo non è qui cercare una risposta esaustiva a tale domanda, bensì focalizzarsi su un'unica definizione di *autofiction* dato che, tra le varie posizioni assunte all'interno del dibattito, quella di Doubrovsky risulta essere la più adeguata nella dimostrazione della natura generica di *Un roman russe*.

L'elaborato presenta un'articolazione tripartita: la prima parte è dedicata a ripercorre le principali tappe che hanno portato Doubrovsky a elaborare la propria definizione di *autofiction*, riassunta da Gasparini in un elenco di dieci punti; la seconda tenta di applicare, punto per punto, la suddetta definizione a *Un roman russe*; infine, la terza si concentra nell'approfondimento del penultimo di tali criteri, il quale permette di esaminare il contenuto del testo di Carrère.

Nello specifico, il primo capitolo affronta la delicata questione relativa al termine *autofiction* a partire dalla sua comparsa nella quarta di copertina di *Fils* (1977) di Doubrovsky. Particolare

attenzione viene data alla prima definizione che l'autore propone allo scopo di chiarire quali differenze e analogie egli individua tra questo genere e i generi da cui esso trae le sue principali caratteristiche, ossia l'autobiografia e il romanzo. Segue un'analisi dell'evoluzione del termine dal punto di vista semantico, prendendo come base alcune delle più importanti opere dello scrittore francese: si tratta di un *excursus* che permette di comprendere la natura volubile e permeabile che contraddistingue questo concetto, oltre a tratteggiare quali requisiti sono necessari e sufficienti a qualificare un determinato testo come un'*autofiction* nell'ottica del suo ideatore. Si riporta, infine, un conciso riepilogo dell'elenco che Gasparini ha stilato per riassumere in breve la definizione risolutiva che Doubrovsky, attraverso i suoi interventi, ha delineato.

Il secondo capitolo esamina la natura generica di *Un roman russe* tentando di dimostrare che si tratta di un testo *autofiction* secondo la definizione di Doubrovsky. In particolare, vengono presi in considerazione i criteri analizzati nel precedente capitolo, che vengono puntualmente applicati all'opera di Carrère al fine di individuare tanto le sue proprietà referenziali, quanto quelle romanzesche. Dopo una breve introduzione all'autore, volta a chiarirne la poetica al fine di una migliore comprensione del testo oggetto del presente elaborato, l'analisi viene condotta sulle parti costitutive del racconto – la trama, il narratore, il tempo, il linguaggio – alla luce della veridicità dei fatti che l'autore dichiara di aver voluto riportare.

Infine, verificato lo *status* generico dell'opera, il terzo e ultimo capitolo è interamente dedicato allo studio del nono punto della definizione di Doubrovsky, che consente di approfondire la materia sottostante il testo di Carrère: quest'ultimo, di fatto, rende partecipe il lettore della confessione di una verità familiare a lungo celata e negata, e di come essa abbia avuto delle inevitabili ripercussioni sia sulla sua carriera intellettuale, sia sul suo vissuto personale e sentimentale. Cronaca autobiografica sulla ricerca delle proprie origini, sulle riprese di un film-documentario in Russia e sulla relazione con una donna, *Un roman russe* nasce da un'esigenza di denuncia tesa a “esorcizzare” segreti di famiglia, demoni e ossessioni, rivendicando in maniera implicita un certo diritto di espressione del sé: «S'il y a une chose qu'il est interdit de raconter, tu comprends bien que fatalement il n'y a que celle-là qu'on puisse et qu'on doive raconter¹».

¹ Emmanuel Carrère, *Un roman russe*, Paris, P.O.L., 2007, p. 240.

Capitolo I

L'*autofiction* secondo Serge Doubrovsky

1.1. *Fils*: il neologismo e la prima definizione

Il termine *autofiction* designa tutt'oggi un luogo di fervente dibattito: il suo statuto, ibrido e ambiguo, si fonda sulla contraddizione insita nell'incrocio tra i due generi di riferimento, l'autobiografia e la finzione, quindi tra il patto autobiografico e il patto romanzesco². Tale antinomia ha a lungo diviso la critica: da un lato coloro che si astenevano dallo studio di una tradizione di scritti del sé inclassificabili e in quanto tali screditati, tentando tutt'al più di ricondurli al repertorio dominante dei generi riconosciuti e consolidati (basato a sua volta sulla distinzione tra "poesia" e "cronaca" risalente alla *Poetica* di Aristotele³); dall'altro lato, con la comparsa del neologismo, hanno cominciato a ripensare quegli stessi testi, cercando di conferir loro un valore generico e impegnandosi contemporaneamente nell'ardua ricerca – tutt'ora aperta – di una definizione di *autofiction*. Ricerca, quest'ultima, a cui ha preso parte colui che ha coniato il nuovo termine, Julien Serge Doubrovsky: esule ebreo sfuggito alla deportazione nazista durante la Seconda guerra mondiale, divenuto poi critico, scrittore e docente di letteratura francese presso importanti università negli Stati Uniti, Doubrovsky ha rappresentato una delle voci più autorevoli fra coloro che hanno contribuito a dirimere dubbi e perplessità da sempre rivolte alle scritture dell'*io*.

La prima occorrenza del neologismo, come ha messo in luce la ricercatrice Isabelle Grell, avviene nella stesura della prima bozza di *Fils*, intitolata *Le Monstre*, dove le componenti "auto" e "fiction" sono divise da un trattino e riportate in lettere maiuscole⁴. Ben presto, Doubrovsky si rende conto di come il processo di scrittura alla base del suo testo in corso d'opera stesse inconsciamente rispondendo a una domanda che lo studioso per antonomasia dell'autobiografia, Philippe Lejeune, s'era posto nel saggio *Le Pacte autobiographique*:

² Marika Piva, *Autofiction e autocritique. L'io e il genere letterario nella letteratura francese contemporanea*, in *Scritture dell'io. Percorsi tra i generi autobiografici della letteratura*, a cura di Andrea Gullotta e Francesca Lazzarin, Bologna, i libri di Emil, 2011, pp. 13-29, p. 16.

³ Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seul, 2004, p. 7.

⁴ Isabelle Grell, *Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction*, in *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, pp. 39-51.

Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche⁵.

Di questo estratto, a suscitare l'interesse di Doubrovsky sono proprio quella «contraddizione interna» e quella «ricerca» che, sottostando a *Le monstre*, gli fanno comprendere la novità della sua pratica narrativa, a cui assegna uno scopo: nell'ottobre del 1977, in una lettera indirizzata allo stesso Lejeune, egli infatti dichiara di aver voluto «riempire questa casella» che la sua indagine ha «lasciato vuota»⁶, ovvero la possibilità che, in un romanzo, il personaggio porti lo stesso nome dell'autore.

È proprio in questo stesso anno che la parola *autofiction*, senza trattino, appare nella quarta di copertina di *Fils*:

Autobiographie ? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir⁷.

Il botta e risposta fulmineo e perentorio che inaugura questo estratto, ci permette di fare una prima osservazione: Doubrovsky si rifiuta di definire il suo testo un'"autobiografia", ritenendo che occorre godere di una certa notorietà per essere legittimati a pubblicare le proprie memorie, un tempo prerogativa dell'alta aristocrazia: ecco che, non potendo interessare a nessuno i ricordi di una persona qualunque, il genere autobiografico è il meno appropriato per definire questa nuova esperienza di scrittura. Eppure, non si può certo negare come l'autobiografia abbia vissuto un'evoluzione: da genere preposto alla celebrazione di personalità eminenti del panorama politico, artistico e culturale in generale, è progressivamente passato a raccontare anche le vite delle persone comuni. Quindi, soprattutto in termini di mercato, agli occhi di Doubrovsky non è tanto la possibilità di *fare* autobiografia a venire meno, quanto quella di una eventuale pubblicazione. Detto questo, nulla gli impedisce di ricorrere a tal genere: l'originalità dell'operazione portata avanti dall'autore di *Fils*

⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

⁶ « Même à présent, je ne suis pas sûr du statut théorique de mon entreprise, mais j'ai voulu très profondément remplir cette "case" que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire, sinon à l'aveuglette, du moins dans une demi-obscurité (...) », lettera di Serge Doubrovsky a Philippe Lejeune del 17 ottobre 1977, citata da Philippe Lejeune in *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1986, p. 63.

⁷ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quarta di copertina.

consiste nel recuperare, ripensare, quindi superare certi precetti delle scritture autobiografiche al fine di rendersi “pubblicabile”⁸.

Alla luce di quest’ultima considerazione, veniamo alla seconda questione centrale nella definizione presa in esame: Doubrovsky infatti, parlando di «fatti rigorosamente reali», giustifica la componente referenziale alla base del suo testo. Questo è vero soprattutto se si prendono in considerazione i criteri costitutivi del genere autobiografico che Lejeune ha definito nel 1975 e tutti scrupolosamente osservati dallo scrittore francese. Il primo riguarda l’identità dell’autore, del narratore e del personaggio, stabilita dalla condivisione dello stesso nome che il lettore ha modo di conoscere fin dalla copertina del libro⁹: attraverso quest’omonimia, Doubrovsky stipula un “patto autobiografico”, il quale presuppone un discorso sincero e la verificabilità di quanto afferma. Il secondo e terzo criterio riguardano le strutture e il contenuto:

Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité¹⁰.

Di fatto, Doubrovsky articola il proprio testo su una «narrazione retrospettiva» – quindi su una particolare struttura temporale – finalizzata a far conoscere il proprio passato, in particolare la «storia della sua personalità», ossia quelle emozioni e quei sentimenti ai quali viene data voce attraverso gli espedienti di una confessione¹¹.

Preso atto che *Fils* soddisfa le condizioni dell’enunciazione autobiografia, non resta allora che indagare l’espressione doubrovskyana «fiction di eventi», la quale rappresenta il nodo cruciale della questione: come si spiega il termine “fiction”, tradizionalmente opposto al patto di verità, all’interno del neologismo che qualifica questo testo? La risposta a tale domanda è tanto più importante che permette di rendere noto uno dei principali prerequisiti alla base di questo genere secondo Doubrovsky: il sottotitolo “romanzo”, con cui egli ha pubblicato sia *Fils* che – come vedremo – le sue *autofiction* successive. Nel condurre questa indagine problematica, pare adeguato avvalerci degli ultimi due principi del genere autobiografico appena sviluppati (retrospezione e confessione), insieme all’approccio con cui Doubrovsky fa ad essi ricorso: essi infatti sono investiti della funzione di costituire una sorta di cornice narrativa che dà forma all’evocazione dei ricordi

⁸ Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, p. 20, p. 22.

⁹ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, cit., p. 15.

¹⁰ *Ivi*, p. 14.

¹¹ Philippe Gasparini, *Poétique du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016, p. 31.

dell'autore/narratore/personaggio. Inoltre, questi ultimi motivano la chiusa della citazione nella quarta di copertina: garantendo comunque l'autenticità di quanto andrà a raccontare, lo scrittore fa leva sul piacere che la propria *autofiction*, «pazientemente onanistica», potrà procurare al lettore.

Andando per ordine, leggendo il “romanzo” dello scrittore francese ci si accorgerà che quest'ultimo non ripercorre la sua storia scandendo, come nell'autobiografia tradizionale, la narrazione secondo un preciso ordine cronologico, bensì condensandola in un'unica giornata: il trattamento del tempo, in particolare, è soggetto alla memoria del personaggio, il quale rievoca momenti del passato intrecciandoli a quelli del presente. Seppur Doubrovsky, come ha affermato Philippe Gasparini, non è il primo a concepire una simile «struttura temporale sofisticata»¹², bisogna riconoscere che, attraverso di essa, egli svincola il proprio testo della mera enumerazione degli eventi, conferendogli un carattere pienamente letterario.

Il tempo della retrospezione così sviluppato è inoltre dipendente da un'altra fondamentale caratteristica che ci introduce ad un altro aspetto su cui vorremmo soffermarci. Doubrovsky dichiara di «aver affidato il linguaggio di un'avventura all'avventura del linguaggio», superando in questo modo il genere autobiografico attraverso lo stile: quest'ultimo infatti sottopone la narrazione al flusso di coscienza dell'autore/narratore/personaggio, trasformando il testo in un monologo interiore dove ricordi, frasi e parole si mescolano e si richiamano a distanza. Ecco quindi spiegati quei «fili di parole, allitterazioni, assonanze, dissonanze» che sviscerano tanto le parti costitutive dell'enunciazione ordinaria, quanto quelle della psiche di Doubrovsky. L'autore chiama questo suo nuovo linguaggio «écriture consonantique»¹³, la quale assolve una funzione propriamente poetica con due importanti scopi: da un lato conferire un certo grado di autenticità al testo, dall'altro agevolare l'espressione individuale. In questo senso, tale forma di scrittura lavora parallelamente con la teoria psicoanalitica, che giustifica quegli artifici della confessione da cui scaturisce l'atto autobiografico proprio di Doubrovsky. Più precisamente, la psicanalisi permette all'autore di chiarire come «ce type d'écriture faisait l'objet d'un désir très vif, constant»¹⁴, dove il “desiderio” è innanzitutto quello di comunicare. Tuttavia, per far sì che questo si realizzi, è secondo lui necessario reinventare il linguaggio del genere autobiografico – quindi della confessione – per mezzo della psicanalisi. Questo aspetto è evidente soprattutto nel capitolo centrale di *Fils*, dal titolo «Rêves», dove l'autore racconta una seduta psicoanalitica: qui Doubrovsky mette in scena le domande e le risposte e costruisce un discorso attraverso cui, dal suo inconscio, riemergono ricordi ed emozioni. Ne consegue che la psicanalisi, da

¹² P. Gasparini, *Autofiction*, cit., p. 25.

¹³ *Ivi*, p. 37.

¹⁴ S. Doubrovsky, *Fils*, cit., p. 181.

terapeutica, passa a ermeneutica¹⁵, costituendo – a questa altezza – uno degli assi portanti della poetica doubrovskiana, come è possibile dedurre dalla seguente citazione tratta da *Autobiographie/vérité/psychanalyse*:

L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte¹⁶.

Definendo l'*autofiction* – e di conseguenza *Fils* – una *fiction*, Doubrovsky apporta qualche ulteriore argomentazione che giustifica la componente fittizia del suo testo, quindi il sottotitolo “romanzo”: ai suoi occhi infatti il linguaggio neutro e referenziale dell'autobiografia è incapace di rendere conto della realtà. Ne consegue un'adesione alla funzione poetica della narrazione che riversa inevitabilmente il testo nella finzione, trasformando l'autore in un personaggio e facendo scaturire tutta una serie «des processus de participation, d'identification, d'idéalisation, etc., différents de ceux d'une lecture gouvernée par le “principe de réalité”¹⁷».

Alla luce delle considerazioni finora fatte, vorremmo aprire una breve parentesi su una delicata questione al fine di rendere quanto più chiaro possibile ciò che verrà discusso nelle prossime pagine. Fin dalla prima definizione di *autofiction*, Doubrovsky distingue quest'ultima da un altro genere altrettanto ambiguo, quello del romanzo autobiografico. In quest'ultimo, l'etichetta “romanzo” di fatto suggella un patto non “autobiografico”, bensì “romanzesco”, tanto più che l'identità onomastica autore/narratore/personaggio non viene da lui considerata «authentique», bensì «déguisé». Di conseguenza, seppur condivida con l'*autofiction* una doppia ricezione, autobiografica e romanzesca, il romanzo autobiografico presuppone un programma diverso da quest'ultima, più orientato verso la finzione¹⁸. Laddove, quindi, vedremo comparire il termine “romanzo” nel lessico doubrovskyano, sarà opportuno prestare attenzione al significato che gli si attribuisce.

¹⁵ P. Gasparini, *Autofiction*, cit., pp. 27-29.

¹⁶ Serge Doubrovsky, *Autobiographie/vérité/psychanalyse*, in *Autobiographies, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988, p. 77.

¹⁷ *Ivi*, p. 64.

¹⁸ P. Gasparini, *Autofiction*, cit., p. 42, p. 44.

1.2. L'autofiction da *Un amour de soi* a *Laissé pour conte*

La parola *autofiction*, dalla sua comparsa fino ai giorni nostri, ha vissuto un complesso sviluppo dal punto di vista semantico: il termine infatti rimanda a tutta una serie di attribuiti e significati che tendono a risaltare ora la sua componente autobiografica, ora quella romanzesca. Serge Doubrovsky infatti non è stato l'unico ad aver disquisito sulla sua natura contraddittoria: all'interno del panorama critico-letterario contemporaneo sono numerose le personalità che, appropriandosi del termine, hanno dato il loro personale contributo al dibattito, dando mostranza dell'energica elasticità di questo concetto.

Senza addentrarci nell'analisi delle molteplici posizioni assunte nel corso del tempo, veniamo alla questione che sarà ora oggetto della nostra attenzione. Doubrovsky non si è limitato a definire l'*autofiction* nel *prière d'insérer* precedentemente esaminato, che quindi la lega a un sofisticato uso del tempo retrospettivo, a uno stile particolare e alla psicanalisi. Egli stesso infatti, dopo il 1977, ha sottoposto questa prima definizione a una serie di ripensamenti che, di anno in anno, di pubblicazione in pubblicazione, hanno aggiunto nuove sfumature, talvolta collidendo con quelle preesistenti e decretandone la crisi. Ciò è dovuto al fatto – ed è bene ricordarlo – che l'autore di *Fils* è anche un dei critico e che, nel suo particolare caso, l'atto di scrittura avanza sempre parallelamente con un costante atto di ricerca e di autocritica.

La seconda occorrenza di *autofiction* per mano di Doubrovsky appare nel 1982, anche in questo caso nella quarta di copertina del nuovo suo "romanzo", dal titolo *Un amour de soi*:

(...) Étrange aventure, pour un universitaire qui enseigne confortablement Proust à New York, lorsqu'il découvre un jour que Swann, c'est soi. (...) Il assiste au déroulement inéluctable de la passion qui va bouleverser son existence. Faute d'avoir pu se maîtriser, il entend du moins, à la différence de Swann, s'écrire. Ce règlement de comptes exacerbé avec soi-même refusera donc les alibis du romanesque. Seule, en effet, une « autofiction » assume réellement dans le vif, le fardeau des vérités pénibles que l'on supporte uniquement dans l'abstrait ; ou sur le dos des autres. (...). Avec, toutefois, ce résultat paradoxal qu'en cédant l'initiative au jeu inopiné des mots, aux dérapages des sons et des sens, le malheur de vivre se transmue peu à peu en joie d'écrire¹⁹.

La prima differenza rispetto alla definizione precedente è evidente: se in *Fils* l'autore puntava il dito contro il genere autobiografico, ora la vittima è «l'alibi del romanzesco» in quanto il romanzo, appunto, tale diventa sconveniente nel momento in cui egli deve rendere conto di «questo esasperato

¹⁹ Serge Doubrovsky, *Un amour de soi*, Paris, Hachette, 1982, quarta di copertina; poi Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2001. Si farà riferimento a entrambe le edizioni allo scopo di segnalare come nella seconda edizione non sia stato riprodotto il testo del retro di copertina dell'edizione precedente.

regolamento di conti con sé stesso». Tuttavia, Doubrovsky parla di un «risultato paradossale», che consiste sì nel rifiuto tanto dell'uno che dell'altro genere di riferimento, ma allo stesso tempo anche nel ricorso a un supporto poetico che conferisca letterarietà al testo. Tale supporto consiste nel forgiare un linguaggio individuale e spontaneo finalizzato a rendere quanto più genuino possibile il racconto della propria storia. Ecco quindi spiegato perché «l'infelicità del vivere si tramuta gradualmente nella gioia della scrittura»: quest'ultima diventa catarsi, uno sfogo delle proprie tensioni e frustrazioni, e tale catarsi, a sua volta, si tramuta nel piacere di una riconciliazione con sé stessi²⁰.

Affermando che l'*autofiction* è la sola in grado di sobbarcarsi «realmente nel vivo, il fardello delle verità dolorose» Doubrovsky ribadisce ancora una volta quanto gli era già chiaro nel 1977: tanto il patto autobiografico, quanto – soprattutto – quello romanzesco, non possono da soli rispondere all'esigenza di tenere un discorso sincero su «fatti rigorosamente reali». Egli quindi riprende la questione del genere, come è possibile constatare dal seguente passo tratto dal testo preso in esame:

J'écris mon roman. Pas une autobiographie, vraiment, c'est là une chasse gardée, un club exclusif pour gens célèbres. Pour y avoir droit, il faut être quelqu'un. Une vedette de théâtre, de cinéma, un homme politique, Jean-Jacques Rousseau. Moi, je ne suis, dans mon petit deux- pièces d'emprunt, personne. J'existe à peine, je suis un être fictif. J'écris mon autofiction (...). Depuis que je transforme ma vie en phrases, je me trouve intéressant. À mesure que je deviens le personnage de mon roman, je me passionne pour moi²¹.

Distinguiamo anzitutto il primo argomento precedentemente affrontato, ovvero il fatto che, anche in questo caso, l'autore non qualifica il suo testo come un'autobiografia, essendo quest'ultima un «club esclusivo per persone famose»: per scrivere di sé stessi in maniera neutra e referenziale bisogna infatti essere «qualcuno», un personaggio che goda di una certa rilevanza pubblica. Da questa impossibilità deriva di conseguenza l'attributo di romanzo in quanto Doubrovsky, forte della consapevolezza della sua generica individualità, dichiara di percepire a malapena la sua esistenza, quindi di concepirsi come «essere immaginario», romanzesco appunto. Eppure, sul retro di copertina aveva affermato, in altre parole, il contrario di quanto ora sostiene: si sta forse, il nostro autore, contraddicendo? Non proprio: come anticipato in precedenza infatti è la nozione problematica di *fiction*, quindi di romanzo, che necessita di un ripensamento al fine di comprendere questo apparente contrasto. Al tale scopo, risulterà efficace accennare alla posizione di Vincent Colonna rispetto all'*autofiction*: egli definisce quest'ultima come «une œuvre littéraire par laquelle un écrivain

²⁰ P. Gasparini, *Autofiction*, cit., pp. 36-37.

²¹ Serge Doubrovsky, *Un amour de soi*, cit., pp. 104-105.

s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle²²». Ciò significa che l'autore assegna al personaggio del romanzo il proprio nome – giustificando quindi la componente “auto” – ma lo proietta in un'esistenza immaginaria, ossia probabile e tuttavia irrealizzabile (la *fiction* secondo la poetica tradizionale). Doubrovsky rifiuta questa spiegazione della componente fittizia: nella sua ottica, tanto *Fils* quanto *Un amour de soi* rientrano nella categoria del romanzo non per via di una immaginazione – per così dire – ucronica dei fatti riguardanti la sua vita, ma per quella che Gasparini chiama «imagination langagière²³». In questo senso, l'autore recupera l'originale significato di *fiction*, vale a dire «donner forme²⁴»: egli, attraverso il linguaggio, modella la propria storia al fine sia di facilitare la confessione delle sue verità, sia di renderla appetibile al pubblico.

Due differenze importanti, tuttavia, distinguono i due testi di Doubrovsky. *Un amour de soi* infatti sembra innanzitutto prediligere una narrazione più limpida e controllata, quindi abbandonare la pretesa di inventare un nuovo linguaggio, autentico e personale; in secondo luogo, questo testo spoglia la psicanalisi del suo scopo primario, ossia la catarsi: il “Doubrovsky” personaggio inizia infatti a condurre un lavoro personale di introspezione, svicolandosi dalla figura dell'analista.

Tanto l'idea di *fiction* come riadattamento della propria storia secondo il codice linguistico romanzesco quanto la crisi della psicanalisi come espediente della confessione condizionano irreversibilmente le pubblicazioni successive. In *La Vie l'Instant*, pubblicato nel 1985, lo scrittore afferma:

Il est des moments fugitifs, des entr'aperçus inénarrables. Il ne se passe rien vraiment, mais il passe quelque chose de vrai (...). Cette abondance généreuse du monde, le réel est tellement plus riche que la fiction. Ou, plutôt, il inclut, recèle la fiction²⁵.

La *fiction* è quindi parte integrante della realtà in quanto permette di rendere conto di quei «momenti fugaci», di quegli «scorci inenarrabili» della vita quotidiana che altrimenti rimarrebbero indicibili. Ed è interessante come l'autore ricorra proprio alla seconda componente del termine *autofiction* piuttosto che a quest'ultimo al fine di giustificare lo scopo del suo testo («Ma fiction n'est jamais du roman²⁶»). In realtà, la ragione di tale sostituzione terminologica

²² Vincent Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, thèse sous*, tesi sotto la direzione di Gérard Genette, 1989, p. 279, disponibile on-line <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-00006609>, [24/04/2022].

²³ P. Gasparini, *Autofiction*, cit., p. 61.

²⁴ S. Doubrovsky, *Autobiographie/vérité/psychanalyse*, cit., p. 64.

²⁵ Serge Doubrovsky, *La Vie l'Instant*, Paris, Balland, 1985, p. 16.

²⁶ *Ivi*, p. 36.

risiede nel fatto che ormai il neologismo ricorre fin troppo di frequente presso la critica designando i testi più disparati, spesso non autobiografici. Pertanto, Doubrovsky preferisce ricorrere in questo caso a una parola già esistente nel vocabolario assegnandole lo stesso significato assunto in *Un amour de soi*.

La parola *autofiction* ritorna nel 1989, tuttavia non sotto la penna dell'autore, bensì dell'editore, come è possibile dedurre dalla quarta di copertina de *Le Livre brisé*:

Serge Doubrovsky appelle son livre une « autofiction » dans la mesure où la seule matière qu'il brasse est celle de sa vie: pas de différence entre cette vie et son livre que les métamorphoses du verbe qu'il manie. Magistral. Un livre comme on n'en voit jamais²⁷.

In realtà, infatti, Doubrovsky preferisce qualificare “romanzo” il suo testo. Nonostante ciò, attraverso un discorso metadiscorsivo condotto all'interno del testo stesso, arricchisce implicitamente la definizione del neologismo, riflettendo anzitutto sul tempo della narrazione. Gasparini cita quest'ultimo come «présent ponctuel²⁸»: seppur ricordi quello del diario personale, dove il momento dell'enunciazione tende a coincidere con quello dell'esperienza vissuta, il presente a cui ricorre l'autore consiste in una sorta di tempo storico attraverso cui fonde molteplici strati temporali ripresentandoli sotto una veste romanzesca. Una simile trattazione della propria storia narrata vuole rimarcare nuovamente l'impossibilità del progetto autobiografico, giacché la storia stessa è soggetta alla caducità della memoria: «Il ne se PEUT PAS que je ne PUISSE PAS me rappeler²⁹». Il passato è quindi sfuggevole, incontrollabile, impossibile da cogliere nella sua integrità:

Je ne perçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des fragments éparés, des niveaux d'existence brisés, des phases disjointes, des non-coïncidences successives, voire simultanées. C'est cela qu'il faut que j'écrive. Le goût intime de mon existence, et non son impossible histoire³⁰!

Non resta, di conseguenza, che rielaborare quei «frammenti sparsi» della memoria attraverso i principi del romanzo, con lo scopo tanto di renderli enunciabili quanto di catturare l'attenzione del lettore.

²⁷ Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, quarta di copertina; poi Paris, Grasset, coll. «Folio», 2003. Si farà riferimento a entrambe le edizioni allo scopo di segnalare come nella seconda edizione non sia stato riprodotto il testo del retro di copertina dell'edizione precedente.

²⁸ P. Gasparini, *Autofiction*, cit., p. 94.

²⁹ S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, cit., p. 369.

³⁰ *Ivi*, p. 249.

Ecco che *Le Livre brisé* decreta il definitivo abbandono della psicanalisi: essendo il passato soggetto alla debolezza della memoria, ne consegue che l'inconscio, nonché l'infanzia, diventano luoghi d'indagine remoti e inaccessibili al fine di ricercare le proprie verità.

Quest'idea dell'inesorabile frammentarsi del passato ricompare alcuni anni dopo in *L'Après-vivre* insieme al neologismo:

C'est vrai, je ne suis pas sûr pourquoi, j'ai pris l'habitude, depuis des années, de mettre ma vie en récits. D'en faire par tranche, des sortes de romans. J'ai appelé ça, faute de mieux, mon « autofiction ». De l'autobiographie toute chaude, à vif, qui saigne, mais recomposée selon les normes propres de l'écriture. Ma vie, mais pour aboutir à des livres. Qui se lisent comme une œuvre romanesque³¹.

Ritroviamo all'interno di questo estratto due dei più importanti principi costitutivi di quella che, agli occhi di Doubrovsky, rappresenta un'*autofiction*: essa deve costruirsi su un discorso sincero relativo alla propria esistenza rendendo noti i suoi demoni e le sue verità intime; un'esistenza che, in quanto ridotta «a fette» dalla memoria, deve essere riordinata dall'autore in una storia da leggersi *come se* fosse un romanzo. Successivamente, in aggiunta, egli afferma:

*Quand on écrit son autobiographie, on essaie de raconter son histoire, de l'origine jusqu'au moment où l'on est en train d'écrire, l'archétype étant Rousseau. Dans l'autofiction, on peut découper son histoire en prenant des phases tout à fait différentes et en lui donnant une intensité narrative d'un type très différent, qui est l'intensité romanesque*³².

A differenza dell'autobiografia, che ripercorre una vita in ordine cronologico, l'*autofiction* si costruisce sviscerandone solo alcune «fasi», ossia quelle selezionate – per l'appunto – dalla memoria. Tale selettività agevola quindi l'«intensità romanzesca», ossia l'enfasi della drammatizzazione che l'autore riversa nel proprio testo. Ne consegue allora la sua trasformazione in personaggio, il suo calarsi in quella che Paul Ricœur ha definito «*identité narrative*³³».

Simili considerazioni ricorrono in *Laissé pour conte*, pubblicato nel 1999, l'ultimo “romanzo” dell'autore che prenderemo in considerazione e a cui – per evitare di incappare in inutili ripetizioni – accenneremo solo brevemente. Di seguito un breve estratto, tratto dalla quarta di copertina:

³¹ Serge Doubrovsky, *L'Après-vivre*, Paris, Grasset, 1994, p. 20.

³² *Ivi*, p. 302, in corsivo nel testo.

³³ Paul Ricœur, *L'identité narrative* in *Revue des sciences humaines*, LXXXV, 221, gennaio-marzo 1991, pp. 35-47.

Depuis trente ans, chaque fois qu'une page importante de ma vie a été tournée, je l'ai écrite. Ces textes, je les ai appelés romans, et ces romans, autofiction. Le terme a eu des échos. À l'inverse de l'autobiographie, explicative et unifiante, l'autofiction ne perçoit pas la vie comme un tout. Elle n'a affaire qu'à des fragments disjoints, des morceaux d'existence brisés, un sujet morcelé qui ne coïncide pas avec lui-même³⁴.

Da notare come al posto delle «tranche», tornano i «fragments», ora qualificati come «disjoints», esattamente come frammentario e disgiunto è l'individuo nella sua natura ontologica.

Concludiamo qui la nostra panoramica (tutt'altro che esaustiva) di alcuni dei vari interventi di Doubrovsky a proposito del suo neologismo: in *Laissé pour conte*, recuperando criteri, formule, aneddoti precedentemente messi in campo, egli sembra non aver altro da aggiungere ai suoi contributi che di volta in volta hanno arricchito questo complesso concetto. È, pertanto, possibile proporre una definizione riassuntiva di *autofiction*.

1.3. Una possibile definizione

Tenendo in considerazione quanto è stato detto finora, l'obiettivo è ora quello di riepilogare i punti essenziali sottostanti la definizione di *autofiction* secondo il suo ideatore. Tornerà utile, in questo senso, ricorrere all'elenco dei dieci criteri che Philippe Gasparini ha individuato e sintetizzato alla luce degli interventi testuali e paratestuali di Doubrovsky:

- 1° – l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur ;
- 2° – le sous-titre : « roman » ;
- 3° – le primat du récit ;
- 4° – la recherche d'une forme originale ;
- 5° – une écriture visant la « verbalisation immédiate » ;
- 6° – la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...) ;
- 7° – un large emploi du présent de narration ;
- 8° – un engagement à ne relater que des « faits et événements strictement réels » ;
- 9° – la pulsion de « se révéler dans sa vérité » ;
- 10° – une stratégie d'emprise du lecteur³⁵.

³⁴ Serge Doubrovsky, *Laissé pour conte*, Paris, Grasset, 1999, quarta di copertina.

³⁵ P. Gasparini, *Autofiction*, cit., pp. 204-205.

Di questo indice lo stesso Gasparini suggerisce poi una possibile tripartizione che risulterà utile rievocare allo scopo di agevolarne l'analisi. Un primo gruppo, in particolare, è formato dai tratti 2, 4 e 5 che «notifient en quelque sorte les prérequis du projet autofictionnel³⁶». Partendo dal presupposto dell'impossibilità di raccontare il proprio passato in modo freddo e distaccato, l'*autofiction* è anzitutto qualificata dal sottotitolo “romanzo”, ricorrente in tutte le opere citate di Doubrovsky: ciò non vuol dire che l'autore propone un testo che racconta una storia fittizia, bensì una rielaborazione della propria esistenza attraverso il linguaggio romanzesco – intenso, eloquente, espressivo. Ne consegue pertanto il suo impegno nella «ricerca di una forma originale» di *autofiction*, diversa da scrittore a scrittore, con cui egli contribuisce ogni volta a conferirle un taglio del tutto autentico e personale. È proprio questa “avventura del linguaggio” che dà adito alla «verbalizzazione immediata» dei sentimenti e delle emozioni passate e che l'autore ricorda e rivive così come allora, accorciando in questo modo la distanza tra il tempo enunciato e il tempo dell'enunciazione.

Il secondo gruppo è invece costituito dai tratti 1, 8, 9, 10 che precisano «la relation entre l'écrivain autofictionnaire et son lecteur³⁷». L'identità onomastica dell'autore, del narratore e del personaggio infatti permette al primo di stipulare col suo pubblico quel patto autobiografico che Philippe Lejeune aveva teorizzato nel 1975, e che l'autore di *Fils* ha arricchito osservando l'importante risorsa offerta dall'inserirsi in prima persona all'interno della narrazione della propria storia. Da ciò deriva la promessa, più o meno esplicita, di raccontare «fatti ed eventi strettamente reali», quindi l'onere di rendere noti episodi, luoghi, date, documenti, nomi, ecc. verificabili, in un modo o nell'altro, nella realtà. In questo senso una qualunque trasgressione di tale regola è inammissibile se non risponde all'innata indole che lo scrittore ha di *romanzare* l'oggetto del suo racconto, talvolta con lo scopo di colmare le lacune della sua memoria. Quest'indole, tuttavia, agevola un altro importante aspetto alla base dell'atto di scrittura di un'*autofiction*: il desiderio dell'autore di «rivelarsi nella sua verità», una verità che presuppone la confessione sia dei suoi aspetti più ameni sia di quelli più spiacevoli, se non apertamente scandalosi. Ed è sempre attraverso l'espedito del romanzo che tale confessione diventa tanto più interessante che l'autore riesce a esercitare una «strategia di controllo sul lettore»: quest'ultimo infatti, destinatario delle sue gioie e afflizioni, può commuoversi, sorprendersi, affascinarsi, identificarsi nell'autore stesso: insomma, rimanerne sedotto.

Il terzo e ultimo gruppo, infine, riunisce i tratti 3, 6, 7, i quali determinano «les rapports qu'établit ce type de récit entre le temps raconté et le temps réel³⁸». La scelta dell'autore di una

³⁶ *Ivi*, p. 205.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

determinata struttura temporale attraverso cui articolare il suo testo è influenzata, ancora una volta, dalla necessaria riconfigurazione del proprio passato attraverso un linguaggio originale che giustifichi il sottotitolo “romanzo”. Se quest’ultimo poi presuppone la lettura di un’*autofiction* proprio *come se* fosse – per l’appunto – un romanzo, è di conseguenza «il primato della narrazione», della logica del racconto, a diventare essenziale al fine di rendere coerente il progetto dell’autore. Ne deriva allora una «riconfigurazione del tempo lineare» e cronologico, tipico dell’autobiografia, attraverso i vari espedienti della narrazione stessa, come la selezione e l’intensificazione di alcune fasi cruciali dell’esistenza individuale, teorizzate da Doubrovsky con la stesura di *L’Après-vivre*. In conclusione, l’ultima questione che ci resta da definire è il tempo verbale attraverso cui un’*autofiction* può essere impostata. Considerando quanto detto finora, è di fatto «un largo impiego del presente» che risulta essere in grado di rispondere ad alcuni importanti obiettivi del genere: la fusione del tempo narrato con il tempo reale, la prossimità tra autore e lettore, quindi la percezione della spontaneità del primo da parte del secondo nella confessione di una verità.

L’analisi fin qui condotta sull’*autofiction* ha avuto lo scopo di evidenziare innanzitutto l’ambiguità tangibile sottostante la sua natura, in virtù di un’apparente contraddizione di fondo tra l’autobiografia e la *fiction*. Chiarito poi il suo rapporto con i due generi di riferimento, la trattazione è proseguita col proposito di restituire le posizioni assunte da Serge Doubrovsky dalla comparsa del neologismo in *Fils* fino alla pubblicazione che ha segnato un “arresto” alla sua teorizzazione. Alla luce di quest’ultima, infine, si è provato a tracciare una *summa* dei vari principi utili a impostare una possibile – ma non unica – definizione di *autofiction*.

Il prossimo capitolo tenterà di applicare tali principi al testo oggetto del presente elaborato, ossia *Un roman russe* di Emmanuel Carrère, e dimostrare che, in virtù della sua indiscussa singolarità, si tratta di un’*autofiction*. A tal fine, procederemo seguendo l’ordine sulla base dei raggruppamenti appena sviluppati.

Capitolo II

Un roman russe: un'avventura del linguaggio

2.1. *Come un romanzo*

Emmanuel Carrère rappresenta una delle voci più apprezzate e singolari all'interno del panorama letterario contemporaneo. Nasce a Parigi nel 1957, primogenito dell'illustre storica e attuale membro dell'Académie française Hélène Carrère d'Encausse, a sua volta figlia di un esule georgiano e di una immigrata russa approdati in Francia negli anni Venti del secolo scorso. Cresciuto in una famiglia benestante, intraprende gli studi universitari di Sciences Po, per poi, conseguita la laurea, cominciare a lavorare come critico cinematografico. È nel 1983 che, con la pubblicazione del suo primo romanzo *L'Amie du jaguar*, inizia quella che si rivelerà essere una proficua carriera da scrittore. Il successo arriva nel 1986 con l'uscita dell'ucronico e inquietante romanzo *La Moustache*, narrante le vicende da incubo di un uomo che un giorno decide di tagliarsi i baffi e scopre di non averli mai avuti agli occhi della moglie e degli amici. Questo romanzo, insieme al perturbante *La classe de neige*, uscito nel 1995, rappresentano i più importanti testi di *fiction* dell'autore francese per due ragioni: innanzitutto tratteggiano fin dal principio quello che possiamo definire il suo personale "universo tematico", il quale segnerà anche le pubblicazioni successive; in secondo luogo, contrassegnano una prima fase della sua produzione letteraria. Questa infatti, durante gli anni Novanta, vive una vera e propria svolta, la quale trae origine da un fatto di cronaca nera: una mattina nel gennaio del 1993, leggendo il quotidiano «Libération», Carrère si imbatte nella tragica notizia relativa a Jean-Claude Romand, fautore dell'omicidio della moglie, dei due figli e dei genitori, in seguito a cui ha tentato invano di togliersi la vita. Un crimine senz'altro disumano, reso tuttavia – in un certo senso – curioso e singolare dal movente che ne è alla base: Romand ha costruito diciotto anni della sua esistenza su una serie interminabile di menzogne, fingendosi laureato in medicina e ricercatore presso l'OMS a Ginevra. In realtà egli, disoccupato, passava intere giornate a passeggiare nei boschi dello Giura o a leggere quotidiani in qualche parcheggio autostradale, provvedendo al mantenimento della famiglia chiedendo denaro di amici e parenti a cui raccontava di investili in un conto svizzero ad alto rendimento. Ormai sul punto di essere smascherato si trasforma da mite e affettuoso padre di famiglia, in un pluriomicida, incapace di vivere la vergogna che sarebbe derivata

dalla scoperta delle sue bugie. Carrère, sedotto da questa vicenda, decide di raccontare la storia di Romand attraverso un libro che lo terrà impegnato per sette anni, nel corso dei quali assiste al processo e intrattiene una corrispondenza con l'imputato. Sono anni in cui incontrerà il significativo ostacolo di *come* scrivere questo stesso libro, ossia di quale posizione assumere nei confronti della storia (motivo per cui abbandona ripetutamente il progetto). Come Carrère stesso racconta, dopo aver tentato di realizzare una *fiction*, dapprima dando parola a un narratore onnisciente sul modello di *In Cold Blood* di Truman Capote, poi allo stesso Romand e, ancora in seguito, ai conoscenti dell'assassino, compie il passo risolutivo: decide di raccontare la vicenda in prima persona dal suo personale punto di vista, ricostruendola sulla base di documenti processuali, interviste e lettere. *L'Adversaire* – questo è il titolo con cui il libro viene pubblicato nel 2000 – è destinato a diventare «un classico del cosiddetto non-fiction novel o romanzo documentario o, ancora, romanzo di verità³⁹» e, soprattutto, inaugura una nuova fase della carriera dello scrittore francese. In un'intervista risalente al 2010, infatti, Carrère afferma che «le simple fait d'écrire à la première personne me donnait l'impression d'être “à la bonne place”⁴⁰». Parafrasando, l'improvviso dire “io” all'interno della narrazione ha fatto sì che egli creasse «il posto giusto» dove collocarsi nella dolorosa ricostruzione di una storia agghiacciante come quella di Jean-Claude Romand, concedendosi in questo modo l'opportunità di parlare, più o meno esplicitamente, anche di sé stesso. Questo nominarsi e questo perpetuo confronto tra l'“io” e l'“altro” diventeranno d'allora in avanti una costante all'interno della produzione dell'autore, portandolo ad allontanarsi dal genere *fiction tout court*.

Alla luce di quest'ultime considerazioni, veniamo dunque al testo che sarà oggetto della nostra analisi nelle prossime pagine: perché lo scrittore francese dimostra di percepire come idoneo questo «posto» soprattutto quando è lui stesso a diventare protagonista delle vicende raccontate in *Un roman russe*. Si tratta del primo testo che Carrère ha pubblicato dopo *L'Adversaire*, con cui condivide un altrettanto lungo periodo di gestazione. *Un roman russe* infatti ripercorre un breve arco di tempo della vita dell'autore, nei primissimi anni Duemila, ma appare in Francia soltanto nel 2007. Alcune delle molteplici ragioni alla base di una simile riluttanza di dare alle stampe il testo (ricordiamo che risalgono a qualche anno dopo i tragici eventi raccontati da Carrère in *D'autres vie que la mienne*,

³⁹ Federico Fastelli, *Vero, falso, finto. L'adversaire di Emmanuel Carrère e l'ambiguità del romanzo non-finzionale*, in *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, a cura di Rosalba Galvagno, Maria Rizzarelli, Massimo Schilirò, Attilio Scuderi, «Between», IX.18, 2019, p. 2, disponibile on-line <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3734>, [11/05/2022].

⁴⁰ Emmanuel Carrère, Nelly Kaprièlan, *Écrire, écrire, pourquoi? Emmanuel Carrère. Entretien avec Nelly Kaprièlan*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010, p. 5, disponibile on-line <http://books.openedition.org/bibpompidou/1690>, [11/05/2022].

pubblicato nel 2009⁴¹) sono forse da ricercare nella materia delicata che questo libro tratta. Nell'autunno del 2000, infatti, Carrère accetta di realizzare un *reportage* che lo porta a Kotel'nič, una sperduta cittadina a 800 km a est di Mosca: qui, qualche mese prima, un ormai vecchio signore ungherese di nome András Toma, prigioniero dell'Armata Russa alla fine della Seconda guerra mondiale, viene ritrovato presso l'ospedale psichiatrico dove ha trascorso oltre mezzo secolo della sua vita. Incaricato di riprendere i preparativi dell'atteso rimpatrio in Ungheria, Carrère trae da questa notizia l'occasione per riflettere su una vicenda piuttosto simile riguardante la sua famiglia, ma il cui esito è tutt'altro che positivo: la scomparsa a Bordeaux, sempre alla fine della Seconda guerra mondiale, del nonno materno Georges Zourabichvili, arrestato con l'accusa di collaborazionismo con la Germania nazista. La figlia Hélène, all'epoca una quindicenne, tanto per il dolore della perdita, quanto per la vergogna di un padre simpatizzante col nemico, ha voluto calare il silenzio su questo passato indicibile ma che Carrère vuole ora portare alla luce. Il proposito di scrivere un libro sulle sue radici russe, insieme a quello di appropriarsi della lingua dei suoi antenati, si scontra con il silenzio della madre, fermamente ostile, malgrado gli anni passati, a parlare di quello che Carrère chiama «le secret de ma mère, le fantôme qui hante notre famille⁴²». Nonostante ciò, lo scrittore francese porta a termine il progetto, realizzando un “romanzo” in cui racconta non solo questa triste storia, ma altresì due importanti eventi della sua vita in quegli anni: la turbolenta e disastrosa relazione con una donna di nome Sophie; le riprese del film-documentario *Retour a Kotel'nitch*, conclusesi in tragedia a causa dell'assassinio di uno dei protagonisti, Anja, e del figlio Lev.

Il nostro intento è quello di dimostrare – come già anticipato – che *Un roman russe* risponde ai criteri costitutivi di un'*autofiction* secondo la definizione di Serge Doubrovsky. Tuttavia, sarà opportuno chiarire fin da subito che condurre una simile operazione significherà scontrarsi con l'opinione dell'autore stesso, il quale si è ripetutamente dichiarato uno strenuo difensore del termine *non-fiction* per designare le opere succedute all'*Adversaire*, rivendicando in particolare la loro “parte autobiografica”⁴³.

In questo paragrafo ci dedicheremo a sviluppare il primo dei tre raggruppamenti pensati da Philippe Gasparini, quindi i seguenti punti da lui elencati: «le sous-titre: “roman”», «la recherche d'une forme originale» e «une écriture visant la “verbalisation immédiate”».

⁴¹ Il 26 dicembre 2004 l'autore, insieme alla compagna Hélène Devynck, diventa testimone di una tragedia nello Sri Lanka, travolto da uno tsunami che ha ucciso migliaia di persone, tra cui una bambina di quattro anni, Juliette, figlia di una coppia francese che Carrère ed Hélène si impegnano ad aiutare. Alcuni mesi dopo, la sorella di Hélène, anch'ella di nome Juliette, muore di cancro ai polmoni, lasciando il marito e le tre figlie.

⁴² E. Carrère, *Un roman russe*, cit., quarta di copertina.

⁴³ Elise Huguency-Leger, *Faire entrer le réel en collision avec le romanesque: l'art du montage dans Retour à Kotel'nitch et Un Roman russe d'Emmanuel Carrère*, «Australian Journal of French Studies», vol. 54, n. 2-3, pp. 146-159, p. 147.

Andando per ordine, notiamo che l'attributo *roman* non designa il sottotitolo di questo libro (di cui, peraltro, è privo) bensì il titolo stesso. Eppure, Carrère – coerentemente con quanto abbiamo puntualizzato qualche riga sopra – si è sempre rifiutato di qualificare *Un roman russe* come un “romanzo”. In un'intervista del 2007 infatti, rispondendo a una domanda relativa a questa questione, ha affermato: «Non, c'est un récit, tout y est véridique⁴⁴». Si crea pertanto, in apparenza, una contraddizione tra il titolo e il progetto – come vedremo – autobiografico, quindi referenziale, alla base di questo testo. Tuttavia, Carrère prosegue affermando: «Mais il y a la même dose d'exacerbation que dans les romans russes du XIXe siècle, d'où mon titre⁴⁵». Alla luce di questa considerazione, tale titolo trova la sua prima ragion d'essere nel volersi richiamare alla grande tradizione del romanzo russo. Ecco allora spiegato anche il secondo importante elemento del titolo, ossia l'attributo *russe*, che fa quindi riferimento non soltanto al contenuto del libro (ossia all'indagine sul proprio passato familiare e al desiderio di apprendere la lingua russa), ma anche a quella «dose d'esacerbazione» che caratterizza le trame dei romanzi di Lementov, Tolstoj e Dostoevskij. Con questi infatti *Un roman russe* condivide anzitutto il racconto di ostilità, inasprimenti ed esasperazioni su cui si costruiscono i rapporti umani dei personaggi; in secondo luogo, una profonda introspezione del protagonista, in questo caso – per l'appunto – Carrère stesso, che si intreccia con una grande coscienza della Storia, ovvero quella della Russia durante e dopo la Seconda guerra mondiale.

Il titolo dell'opera (che abbiamo appurato rispettare, sia pur variandolo, il primo criterio preso in analisi) in realtà può essere motivato ponendo la nostra attenzione sull'articolazione dell'enunciazione vera e propria, rispetto al quale l'autore ha affermato: «Personnellement, j'ai l'impression de faire un travail de narration qui n'est pas du tout de la fiction, mais en utilisant exactement les mêmes procédés romanesques.⁴⁶». In altre parole, Carrère ribadisce che il suo testo non è una *fiction* secondo il significato tradizionale del termine bensì – oseremo dire – secondo la prospettiva di Doubrovsky. In questo senso, a suscitare il nostro interesse sono quei «processi romanzeschi» sottostanti un certo «lavoro di narrazione» che quindi presuppongono l'adozione da parte dello scrittore di una forma autentica e personale di scrittura.

Veniamo allora all'analisi del secondo criterio. La «forma originale» caratteristica di questo e altri testi di Carrère può essere indagata attraverso il ricorso degli espedienti tipici del testo narrativo

⁴⁴ Intervista di Nelly Kaprièlan pubblicata in *Les Inrockuptibles*, 27 febbraio-5 marzo 2007, citata in Emmanuel Carrère, *de Un roman russe à D'autres vies que la mienne : comment passer du contact avec soi au contact avec les autres?*, Anne Coudreuse, p. 3, disponibile on-line <https://www.academia.edu/38637883/>, [12/05/2022].

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Intervista di Nicolas Marcadé e Chloé Rolland, *Le “je” de la vérité*, 2009, citata in E. Hugueny-Leger, *Faire entrer le réel en collision avec le romanesque*, cit., p. 152.

ben analizzati da Gérard Genette nel corso della sua carriera. Secondo il critico e saggista francese, in particolare, la narrazione è «le développement [...] donné à une forme verbale, au sens grammatical du terme: l'expansion d'un verbe⁴⁷». Questa definizione sottintende che l'enunciazione narrativa si basa su due importanti elementi: colui che *dice* il «verbo», il narratore; la dimensione all'interno della quale si osserva l'«espansione» del verbo, il tempo. Rimandando l'analisi di quest'ultimo aspetto al terzo paragrafo del presente capitolo, poniamo ora la nostra attenzione sul primo dei due assi portanti citati. Il narratore in *Un roman russe* – riallacciandoci all'affermazione di Carrère precedentemente riportata – racconta in prima persona una serie di eventi tra loro collegati: si tratta, questo, di un aspetto necessario e sufficiente a legittimare l'attributo “omodiegetico” per qualificarlo, aggettivo che tuttavia non rende conto di un'altra sua importante peculiarità. A titolo esemplificativo riportiamo la seguente citazione:

Je dis: c'est cela, l'histoire, mais je n'en suis pas sûr. Ni que ce soit bien cela, ni que cela forme une histoire. J'ai voulu raconter deux ans de ma vie, Kotelnitch, mon grand-père, la langue russe et Sophie, espérant prendre au piège quelque chose qui m'échappe et me mine⁴⁸.

Osserviamo che il narratore non dice soltanto «io» ma afferma anche che attraverso questo testo ha voluto «raccontare due anni» della *sua* vita. Ne consegue pertanto un'importante precisazione rispetto al suo statuto, per cui si ricorrerà nuovamente alle parole di Genette che distinguono la narrazione in prima persona in due categorie:

Il faudra donc au moins distinguer, à l'intérieur du type homodiégétique, deux variétés : l'une où le narrateur est le héros de son récit [...], et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin. [...] Nous réserverons pour la première variété (qui représente en quelque sorte le degré fort de l'homodiégétique) le terme, qui s'impose, d'autodiégétique⁴⁹.

Leggendo l'opera di Carrère, di fatto, ci accorgiamo che è il narratore a subire il silenzio della madre, a ripercorre le orme di un antenato, a compiere repentini viaggi in Russia e a soffrire per la fine di una storia d'amore: in breve, è lui a confrontarsi con delle persone lungo degli assi spaziotemporali, narrando e narrandosi. Pertanto, essendo il narratore l'«eroe» della storia significa che egli non è semplicemente omodiegetico ma, più precisamente, incarna il «grado forte» di quest'ultimo, che Genette indica col termine “autodiegetico”.

⁴⁷ Gérard Genette, «Discours du récit», in Id., *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972, p. 75.

⁴⁸ E. Carrère, *Un roman russe*, cit., p. 291.

⁴⁹ G. Genette, *Figures III*, cit., p. 253.

Un altro aspetto significativo della struttura narrativa del testo di Carrère è senz'altro la rappresentazione dei pensieri e dei dialoghi che lo costellano. In particolare, l'autore alterna il discorso indiretto con il discorso diretto libero, evitando in questo modo il ricorso al discorso diretto tipico del romanzo tradizionale. Non solo: a tratti, il racconto sembra proseguire in una sorta di monologo interiore, attraverso cui il narratore mette in luce molteplici aspetti della sua personalità, narcisistica e compromessa. Ecco un esempio in cui ammette la sua difficoltà nel costruire una relazione amorosa duratura:

J'aime qu'on m'envie parce que c'est moi qu'elle aime. Je n'ai pas été tellement épanoui en amour jusqu'à présent, mais cette fois j'ai l'impression que ça y est.

Pourtant, ça n'y est pas. Ça n'y est jamais avec moi, jamais durablement. Il suffit qu'un amour soit possible, soit heureux, pour qu'au bout de trois mois j'en découvre l'impossibilité. De la femme que j'aime, je commence à penser qu'elle ne me convient pas, que je me suis fourvoyé, qu'il y aurait mieux ailleurs, qu'en vivant avec elle je renonce à toutes les autres⁵⁰.

In conclusione, possiamo quindi affermare che l'adesione a una simile tecnica narrativa, combinata con il racconto in prima persona, agevola l'ultimo punto qui preso in analisi, ossia una «verbalizzazione immediata» delle istanze della storia e della propria soggettività. Ne risulta allora che questa enunciazione dà al lettore l'impressione che quanto Carrère ha scritto in un passato più o meno prossimo in realtà lo stia scrivendo seduta stante.

Sorge ora spontanea la seguente domanda: essendo il narratore autodiegetico, quindi l'eroe della sua storia, è possibile ritenere che debba essere identificato con il nome dell'autore riportato sulla copertina del libro?

2.2. Scrivere la realtà

Proseguiamo dunque la nostra indagine sul testo prestando ora attenzione alla sua componente referenziale e a come questa lavori in parallelo con quella romanzesca. A tal proposito, ci dedicheremo all'analisi del secondo raggruppamento individuato da Gasparini, che – ricordiamo – è composto dai seguenti punti: «l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur», «un

⁵⁰ E. Carrère, *Un roman russe*, cit., p. 52.

engagement à ne relater que des “faits et événements strictement réels”», «une stratégie d’emprise du lecteur».

La questione – seppur, nel nostro caso, più o meno scontata – relativa all’identità del narratore in *Un roman russe* risulta essere di estrema importanza in quanto è dall’omonimia con l’autore e il personaggio che di fatto dipende il progetto dichiaratamente autobiografico sottostante l’opera di Carrère. A questo proposito, Gasparini afferma che

si le lecteur estime que le narrateur raconte essentiellement sa propre histoire, de façon autodiégétique, le moindre indice d’identité de ce narrateur avec l’auteur suffira à établir l’équation proprement autobiographique auteur = narrateur = protagoniste⁵¹.

Sulla base di questa osservazione e considerando la dichiarazione – riportata nel precedente paragrafo – del narratore relativa all’aver voluto raccontare la «sua propria storia», è possibile dedurre che sia Emmanuel Carrère in persona ad essere l’eroe del suo testo dal momento che il nome dell’autore viene nominato ripetutamente all’interno della narrazione: la prima occorrenza, in particolare, compare alla pagina 51: «Sophie aime dire “chez nous”, “à la maison”. Sur le répertoire de son téléphone portable, où mon numéro est désormais le nôtre, elle a remplacé “Emmanuel” par “maison”⁵²». Ciononostante, questo risulta insufficiente a soddisfare il criterio canonico di *autofiction* preso in esame, in quanto il cognome di “Emmanuel” narratore/protagonista potrebbe essere diverso da quello di “Emmanuel” autore, portando di conseguenza il testo verso uno statuto generico altro. Ad ogni modo, la conferma dell’identità onomastica arriva dalla pagina 183, quando il protagonista si trova sul treno che Sophie avrebbe dovuto prendere per raggiungerlo a Île de Ré leggendo il racconto da lui scritto e a lei indirizzato, pubblicato su «Le Monde»:

En regagnant mon wagon, je croise une dame assez âgée, élégante, avec un beau visage ouvert, qui me demande si je ne suis pas Emmanuel Carrère. Je dis non, elle sourit et dit : bravo quand même⁵³!

L’omonimia tra autore, narratore e personaggio così verificata trova la sua più piena consistenza nel momento in cui viene letta alla luce della seguente dichiarazione dello scrittore a proposito del suo testo: «Remarquez, mon livre est construit de façon romanesque. Mais tout est vrai, à l’exception

⁵¹ P. Gasparini, *Est-il je?*, cit. p. 200.

⁵² E. Carrère, *Un roman russe*, cit., p. 51.

⁵³ *Ivi*, p. 183.

de quelques brouilles⁵⁴». Carrère, in altre parole, ribadisce la sua intenzione di aver voluto riportare l'esattezza di quei «fatti ed eventi strettamente reali» racchiusi nei due anni da lui vissuti. Tra questi fatti rientrano indubbiamente quelli relativi all'indagine condotta sulla storia del nonno materno: comprendiamo infatti, leggendo il suo testo, che l'autore si sia avvalso di documenti d'archivio e lettere indirizzate da Georges alla moglie Nathalie (la nonna materna di Carrère) che nel tempo sono state conservate in scatole per scarpe sia dallo zio Nicolas che dalla madre Hélène. Elementi, questi e altri, di fatto impossibili da verificare per il lettore, il quale – di quanto Carrère racconto nel testo – ha modo di accertarsi soltanto dell'effettivo compimento dei viaggi nella cittadina russa guardando il film-documentario *Retour à Kotelnitch*. Tuttavia, laddove sembra trasparire l'incertezza, il lettore stesso può scegliere di credere o meno sulla parola all'autore, quindi di aderire al suo patto autobiografico. Ed è in particolare sulla base dei nomi propri che Carrère persegue il suo personale contratto di lettura, dapprima in *L'Adversaire* e poi in *Un roman russe*:

[...] la question des noms propres est non seulement importante mais totalement opératoire pour constituer une frontière entre fiction et non-fiction. [...] on endosse une responsabilité à l'égard des gens dont on parle. On peut s'y prendre de mille façons différentes et j'en ai essayé plusieurs. C'est compliqué et, à la fois, ça crée un contrat de lecture très particulier qui m'intéresse comme auteur⁵⁵.

Si tratta quindi, come lo scrittore appunto afferma, di una coraggiosa assunzione di responsabilità considerando tanto la tragicità e l'intimità di certi episodi raccontati quanto l'esposizione delle persone che hanno avuto con lui a che fare (oltre alle vicende del nonno materno e alla relazione con Sophie, va sicuramente menzionato il suicidio del cugino François).

Ora, se l'autore – come riportato alcune righe innanzi – ha ribadito di aver raccontato la veridicità di tali fatti, allo stesso tempo ha nuovamente ammesso di aver scritto un libro «in modo romanzesco». Sembra essere allora necessario indagare come di fatto la realtà venga ritrattata da Carrère attraverso le tecniche romanzesche precedentemente evocate. Attraverso quest'ultime infatti, esattamente come trasforma sé stesso in narratore e protagonista della propria storia, Carrère tramuta persone realmente esistite ed esistenti in dei veri e propri personaggi. In particolare, egli scrivendo *Un roman russe*, realizza un romanzo delle origini⁵⁶, una sorta di saga familiare, tentando di conciliare realtà e immaginazione, soprattutto laddove viene meno l'apporto della memoria. Della storia del nonno materno Carrère, per esempio, preleva i dettagli più romanzeschi: il fatto che abbia lavorato come

⁵⁴ Baptiste Liger, *Le petit-fils de l'empire éclaté*, «L'Express», 2007, https://www.lexpress.fr/culture/livre/un-roman-russe_812022.html, [17/05/2022].

⁵⁵ E. Carrère, N. Kaprièlan, *Écrire, écrire, pourquoi?*, cit., p. 12.

⁵⁶ E. Huguény-Leger, *Faire entrer le réel en collision avec le romanesque*, cit., p. 9.

tassista a Parigi negli anni Venti, che preferisse rifiutare una corsa piuttosto che interrompere la lettura di un'opera filosofica e che avesse atteggiamenti tormentati e anticonformisti tali da essere paragonato a un personaggio dostoevskiano o «un vrai intellectuel russe⁵⁷». O ancora, il fatto che la madre Hélène – come lei stessa era solita raccontare al figlio – avesse creduto fino all'età di quattro di trovarsi in Russia quando in realtà è nata e cresciuta in Francia. In questo senso risulta essere particolarmente significativa la digressione in cui Carrère immagina il nonno e la madre seduti in metropolitana, inaugurata con le seguenti parole: «J'imagine ces mots, et peut-être cette scène. Il me semble pourtant que ma mère m'a un jour raconté quelque chose de ce genre⁵⁸». Un frammento della realtà soggetto all'oblio, al limite dell'invenzione, eppure riesumato e impreziosito sotto il segno della narrazione, tanto da poter essere percepito come verità.

Oltre al nonno materno, anche altri personaggi paiono già di per sé essere caratterizzati da una sorta di aurea romanzesca: Nina, la *njanja* di Carrère, e di Anja e Saša, una coppia che l'autore incontra durante il suo primo soggiorno a Kotel'nič. Della prima, in particolare, egli riporta gli aneddoti che i suoi genitori si dilettevano a raccontare e che la rendevano «digne d'un roman d'aventures⁵⁹»: nata in una famiglia di zingani, Nina diventa ben presto un'acclamata ballerina nei cabaret di San Pietroburgo, dai quali successivamente fugge al seguito di un principe, per approdare, dopo l'assassinio di questi, a Parigi, dove inizia a lavorare come istitutrice su raccomandazione dei Tolstoj. Sono forse tuttavia Anja e Saša a rappresentare la perfetta sintesi tra reale e fantastico alla base di *Un roman russe*: lei è una giovane donna che, diversamente dagli altri abitanti della cittadina russa, accoglie la *troupe* straniera con calore e vivacità, estasiata soprattutto dal poter mettere in pratica la sua eccellente e inspiegata conoscenza della lingua francese; lui è il capo dei servizi segreti dell'FSB locale, riservato e restio a farsi riprendere dalle telecamere. Mistero e non detto sono gli attributi che li rendono tanto speciali agli occhi di Carrère che, percependoli come personaggi romanzeschi, si propone di renderli protagonisti tanto del film-documentario quanto di un romanzo:

Un type malheureux, alcoolique, sentimental et vindicatif dont je me suis mis en tête, simplement parce qu'il ne le veut pas, de faire un personnage de notre film, et de sa femme aussi, parce que je me figure qu'elle pourrait me raconter en français des choses qu'elle ne raconterait pas devant lui en russe. À partir d'une cassette filmée il y a un an et demi à la *Troïka* et où on ne voit ni n'entend presque rien, j'ai bâti un roman sur ce couple que je me propose maintenant de piéger⁶⁰.

⁵⁷ E. Carrère, *Un roman russe*, cit., p. 91.

⁵⁸ *Ivi*, p. 107.

⁵⁹ *Ivi*, p. 145.

⁶⁰ *Ivi*, p. 159.

Personaggi reali, quindi, e nondimeno enigmatici al punto da essere oggetto di fantasticherie che sfiorano l'ossessione, come quella di Saša nei confronti di Anja e del suo bilinguismo, per cui l'uomo avrebbe creduto dapprima a una origine francese della compagna (smentita dalla madre di quest'ultima), poi alla sua dichiarazione di essere una spia. Si tratta, questa, di un'ipotesi che, a causa della morte di Anja, è destinata rimare una mera probabilità, eppure così perturbante non solo per Saša, ma anche per Carrère e il suo pubblico. È proprio attraverso la messa in scena di queste storie non raccontate e romanzesche appunto, riguardanti tanto sé stesso quanto gli altri, che Carrère è in grado di guadagnarsi l'attenzione del lettore e quindi di esercitare su di esso «una sorta di controllo», incentivato dalle strategie tipiche della narrazione *fiction*.

Ci avviamo alla conclusione facendo un'ultima, importante precisazione. Perché se le componenti in apparenza contraddittorie di realtà e immaginazione sembrano riuscire a collaborare a questo progetto di *autofiction* con cui Carrère, attraverso gli espedienti del romanzo, prevede di mettere «in gioco la propria identità autoriale, esprimersi con la propria voce, manifestare le proprie curiosità intellettuali ed esperienze di vita⁶¹», tale equilibrio è risultato essere precario nel racconto pubblicato su «Le Monde» il 20 luglio 2002 con il titolo *L'Usage du « Monde »*⁶². Esso consiste in una sorta di lettera erotica scritta e indirizzata a Sophie, la quale deve seguire una serie di istruzioni finalizzate al raggiungimento del culmine massimo di piacere nel vagone-bar del TGV Parigi-La Rochelle, in una atmosfera di estrema sensualità che l'autore immagina abbracciare tutte le lettrici partecipanti al gioco. Leggendolo ci si rende conto – come lo stesso autore dichiara – che si tratta di un alto esempio di enunciazione «performative, au sens où les linguistes définissent un énoncé performatif, l'exemple classique étant la phrase “je déclare la guerre”⁶³». Nell'ottica dell'autore, tale testo avrebbe dovuto dare mostranza dell'efficienza della letteratura, tutt'altro che fine a sé stessa, oltre che rappresentare una dichiarazione d'amore. Carrère lo inserisce integralmente più o meno a metà di *Un roman russe*, segnando una cesura nel testo – come nella realtà – all'interno relazione con la donna. Sophie infatti non prenderà mai quel treno e non leggerà mai quel racconto, sconvolgendo di conseguenza le aspettative dello scrittore, il quale, in seguito, si ritrova davanti a una realtà totalmente diversa da quella che aveva immaginato. «J'ai imaginé ce printemps un scénario amoureux qui devait prendre corps dans le réel et le réel l'a déjoué, m'en a offert un autre qui a dévasté mon

⁶¹ Antonio Tricomi, *Sempre in prima persona. Sulla poetica di Emmanuel Carrère*, in *Heteroglossia. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà*, n. 14, 2016, pp. 105-131, p. 19.

⁶² Emmanuel Carrère, *L'Usage du « Monde »*, «Le Monde», 21/07/2002, disponibile on-line https://www.lemonde.fr/archives/article/2002/07/21/2-l-usage-du-monde_4259698_1819218.html, [01/06/2022].

⁶³ E. Carrère, *Un roman russe*, cit., p. 123.

amour⁶⁴»: la realtà *entra* nell'immaginazione, collidendo con quest'ultima e travolgendo le pretese di controllarla da parte di chi scrive.

2.3. Tra passato e presente

Abbiamo lasciato in sospeso la seconda importante dimensione che sottostà, secondo Genette, a una qualsiasi narrazione: il tempo. Il nostro proposito ora è quindi quello di indagare la struttura temporale di *Un roman russe*, cercando di individuare al suo interno quei confini che consentano di qualificare, ancora una volta, le sue componenti referenziale e romanzesca, quindi il suo statuto di *autofiction*. A tale scopo, ci dedicheremo in queste pagine a dimostrare come il testo di Carrère osservi il terzo e ultimo insieme di criteri identificato da Gasparini: «le primat du récit», «la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...)», «un large emploi du présent de narration».

Per quanto riguarda il primo criterio, bisogna partire dal presupposto che un qualsiasi romanzo tradizionale si articola su una trama, a sua volta scandita da un inizio, da uno svolgimento e da una conclusione, nei quali si osserva il progressivo evolversi degli avvenimenti e dei personaggi. Tale scansione trova la sua forza trainante in un susseguirsi di eventi, cause ed effetti, i quali orchestrano lo stesso testo preso in analisi. In particolare, le ragioni alla base della sua realizzazione coincidono con quello che era il proposito dello scrittore di indagare sulla figura cupa e spettrale del nonno materno, dal quale trarre la materia per, appunto, un romanzo. A sua volta, tale proposito è scaturito dall'incredibile somiglianza che la tragica vicenda riguardante il Georges presenta con quella di András Toma, vicenda che, in maniera tutt'altro che indifferente, inaugura il testo di Carrère. È proprio questa prima, ampia cornice narrativa, relativa a una storia familiare, che chiude significativamente il testo: alla fine infatti il lettore si rende conto di tenere tra le mani proprio quel libro, dedicato alla madre Hélène, che l'autore protagonista si era impegnato a scrivere.

Ricordiamo tuttavia che l'autore al suo interno sviluppa altri due importanti eventi, anch'essi dotati di un prologo e di un epilogo: la sua relazione con Sophie e le riprese del film-documentario *Retour à Kotelnitich*. La prima, in particolare, contiene tutte le caratteristiche per poterla qualificare come una tradizionale e romanzesca storia d'amore⁶⁵, articolata in due fasi separate dalla pubblicazione del racconto pornografico su «Le Monde»: vi troviamo infatti la gioia e la passione

⁶⁴ *Ivi*, p. 265.

⁶⁵ E. Hugueny-Leger, *Faire entrer le réel en collision avec le romanesque*, cit., p. 12.

prima, il tradimento e la crisi dopo. Intuiamo inoltre che l'inizio di tale avventura amorosa coincide col periodo in cui l'autore viene contattato per la realizzazione di un *reportage* sul prigioniero ungherese, mentre la sua definitiva chiusura con la messa in scena di un adattamento teatrale dell'*Adversaire*. Il proposito di realizzare un film-documentario incentrato su Kotel'nič e suoi abitanti invece nasce dalla mente di Carrère nell'immediato seguito del primo soggiorno della *troupe* francese presso la cittadina russa: egli infatti, estasiato tanto per lo sgomento che lui e i suoi compagni avevano suscitato con la loro insolita presenza quanto per l'incontro dei misteriosi Anja e Saša sui quali vuole indagare, organizza una nuova spedizione finanziata da una produzione. Pur non costruendosi su solide basi (Carrère infatti in principio non definisce un vero e proprio soggetto su cui incentrare il film) il progetto prende ufficialmente avvio nella primavera del 2002, rivelandosi tuttavia un fiasco: nonostante la conoscenza di possibili personaggi come la studentessa Kristina, il boss dei banditi Andrej Gončar e il personal-trainer Vladimir Petrov – Carrère rimane deluso dalla monotonia in cui sono immerse queste persone, tra cui quella della stessa Anja che, divenuta madre di un bambino avuto dal compagno Saša, sembra aver perso il fascino che lo aveva tanto stregato qualche anno prima. Durante il secondo soggiorno a Kotel'nic, pertanto, l'autore diventa una sorta di neo sottotenente Drogo che, come questi, aspetta un qualcosa che si ostina a non a succedere. E alla fine accade: nell'agosto del 2002 infatti, durante il montaggio del film, Carrère apprende la morte di Anja e del figlio di otto mesi, brutalmente uccisi da un concittadino a colpi di ascia. Da qui il terzo soggiorno dell'autore presso la cittadina russa per rendere omaggio alla donna, quindi per catturare quelle immagini che tragicamente chiuderanno un film e, con esso, un lungo viaggio di cui *Un roman russe* rappresenta un toccante resoconto.

Veniamo dunque al secondo criterio riguardante la costruzione temporale del “romanzo”: queste tre storie infatti paiono essere in apparenza eterogenee e quindi definibili – facendo ricorso alle parole di Doubrovsky – come «frammenti sparsi» nella memoria dell'autore. Il fatto poi che vengano giustapposte, nonostante la loro diversità, in un unico progetto “autobiografico” presuppone l'aver messo in atto un'operazione di «riconfigurazione del tempo lineare» attraverso procedimenti narrativi quali la selezione di determinati momenti della propria esistenza. Carrère infatti – contro i dettami di un'autobiografia tradizionale – non è interessato a ripercorre cronologicamente la sua storia dall'inizio fino al momento in cui scrive, quanto piuttosto a condurre una riflessione sulla propria identità alla luce di quanto gli è capitato «en l'espace de deux ou trois ans⁶⁶». A tale scopo, egli ricorrere ripetutamente ad espedienti tipici del romanzo, come l'analessi, attraverso cui condurre un

⁶⁶ E. Carrère, N. Kaprièlan, *Écrire, écrire, pourquoi?*, cit., p. 10.

resoconto del passato volto sì a indagare sulle vicende del nonno materno, ma non solo: l'autore – nella circostanza di una riflessione sul suo rapporto con la lingua russa – racconta anche la vita e la morte della *njanja* Nana, oltre che a ricordare la relazione con una tale Martina B., amica di famiglia, il cui funerale è origine di una significativa conversazione avuta con la madre Hélène. Frequenti tuttavia sono anche le prolessi e i pensieri immaginativi, che hanno soprattutto a che fare con Sophie e la pubblicazione del racconto *L'Usage du « Monde »*, in merito al quale, come si è detto, l'autore dimostra di avere tutt'altre aspettative rispetto a quanto realmente accadrà:

Après une nuit à La Rochelle, où j'ai réservé la plus belle chambre d'un hôtel merveilleux, nous débarquerons tous les deux pour le déjeuner du dimanche et tout le monde éclatera de rire, d'un rire heureux. La semaine suivante, nous donnerons une fête à la maison. Beaucoup de nos amis se trouvent dans l'île de Ré cet été: ils plaisanteront, nous féliciteront, nous serons le couple radieux et légèrement scandaleux dont on s'arrache la société⁶⁷.

Questi continui andirivieni nel tempo agevolano un'intensificazione della materia narrata, vale a dire una sua drammatizzazione che trova un importante supporto, tra l'altro, nel ricorso a un linguaggio autentico e originale. Ciò permette a Carrère di allontanarsi ulteriormente da un'enunciazione referenziale e ordinata, tipica dell'autobiografia tradizionale.

La coincidenza cronologica che accomuna le tre storie raccontate da Carrère in realtà non sembra non essere l'unica spiegazione per giustificare il loro intreccio all'interno di *Un roman russe*. L'autore stesso infatti precisa:

Mais je pensais qu'il y avait un sens, même s'il m'échappait, à essayer de faire marcher et d'agencer tout ça ensemble – et je continue à le penser. C'est sans doute quelque chose à quoi l'expérience de la psychanalyse n'est pas étrangère: un processus de libre association, le refus de séparer les choses [...]. C'est cette unité, à laquelle on ne peut pas échapper, qui (j'espère) donne corps au livre⁶⁸.

Questo progetto narratologico – esattamente come quello cinematografico di *Retour à Kotel'nitch* – è il risultato di un lavoro di montaggio di immagini e rappresentazioni del vissuto; in virtù della loro giustapposizione queste possono assumere un senso che, sebbene sfugga all'autore, può essere ricercato nella psicanalisi, intesa come «processo di libera associazione» e come ricerca dell'unità quale principio ontologico.

⁶⁷ E. Carrère, *Un roman russe*, cit., pp. 184-183.

⁶⁸ E. Carrère, N. Kaprièlan, *Écrire, écrire, pourquoi?*, cit., p. 10. Si badi come Carrère e Doubrovsky, nelle loro intenzioni, concepiscano in maniera differente la psicanalisi: il primo come artificio propriamente strutturale attraverso cui articolare il testo, il secondo come espediente di una confessione.

Arriviamo dunque all'ultimo accorgimento adottato da Carrère, che di fatto gioca un ruolo fondamentale nella realizzazione di tale unità, vale a dire un ampio impiego del presente storico. Prima di procedere, è tuttavia doveroso fare una breve premessa. È infatti utile ricordare che una narrazione commemorativa si articola su due assi: il primo sviluppa la storia vera e propria, l'altro individua il momento in cui ha luogo l'atto di scrittura⁶⁹. È importante quindi che il lettore, leggendo *Un roman russe*, presti attenzione a queste due dimensioni, che designano rispettivamente un tempo enunciato e un tempo dell'enunciazione i quali, coniugati entrambi al presente storico, tendono a confondersi e a sovrapporsi. Al fine di facilitarne la distinzione è possibile attuare uno sdoppiamento del narratore autodiegetico, differenziando un Carrère narratore interno e protagonista del racconto da un lato, un Carrère narratore – per così dire – onnisciente e autore dell'enunciazione dall'altro. Quest'ultimo, in particolare, in genere introdotto da “spie” temporali, si palesa ripetutamente a commentare o ad anticipare determinati episodi, segnando di conseguenza uno stacco tra i due diversi livelli di narrazione, come accade nel seguente caso:

À mon retour à Paris, dès le premier soir, j'ai fièrement montré à Sophie mes carnets remplis de caractères cyrilliques. [...] Je tournais les pages, je lui faisais remarquer combien du français au russe mon écriture changeait, devenait plus large et plus aérée. *Un an après*, c'est moi qui ai fiévreusement parcouru le carnet où, de loin en loin, elle tenait son journal, et trouvé son récit de ces retrouvailles. Je n'ai fait que parler de moi [...] ⁷⁰.

Ciò che si osserva nelle ultimissime pagine del testo è la sovrapposizione di questi due narratori, o meglio, la scomparsa del primo a favore del secondo, quindi la convergenza tra enunciato ed enunciazione.

Nonostante la sua gestazione sia durata sette anni, quello che si percepisce leggendo *Un roman russe* è l'effetto di immediatezza tipico del diario, quindi un confronto attuale e perpetuo tra l'io presente e l'io passato, tra l'autore e il lettore. Non a caso, all'interno del testo Carrère fa più volte menzione – come nel frammento appena citato – di taccuini su cui dapprima annota il sogno con cui inaugura il libro, poi informazioni sul nonno materno, ricordi e riflessioni tenute in lingua russa durante i suoi soggiorni a Kotel'nič e a Mosca. Oltre a questi poi accenna a un *file* dove riporta parola per parola dialoghi e fatti relativi soprattutto al naufragio della sua storia d'amore con Sophie. Si tratta, in altre parole, di veri e propri supporti alla memoria attraverso cui Carrère è in grado di dimostrare ancora una volta l'affidabilità di quanto racconta.

⁶⁹ P. Gasparini, *Est-il je?*, cit., p. 236-237.

⁷⁰ E. Carrère, *Un roman russe*, cit., pp. 88-89, mio il corsivo.

In conclusione, alla luce di quanto detto finora è possibile giudicare come lo stesso testo, quindi il momento dell'enunciazione vero e proprio, sembri diventare un'occasione per formulare teorie e argomentare dubbi su sé stessi e sugli altri, specie laddove quei supporti prima menzionati vengono meno. Significative in questo senso, per esempio, sono le congetture dell'autore relative alla morte di Nana, di cui egli stesso si è a lungo ritenuto responsabile contro il parere dei genitori: «Si leur version est juste, ce dont je suis à présent convaincu, la mienne est fausse. Mon souvenir, pourtant, reste précis, vivace, il renvoie à quelque chose de réel [...]»⁷¹.

Questa seconda parte del presente elaborato ha tentato di dimostrare come *Un roman russe*, nonostante l'opinione del suo autore, rappresenti un'*autofiction* secondo la definizione finale di Serge Doubrovsky: si è infatti verificato come il testo di Carrère osservi uno per uno i criteri costitutivi disposti da Philippe Gasparini. Questi, in particolare, hanno permesso di contraddistinguere da un lato una componente referenziale fondata sull'omonimia autore/narratore/personaggio, quindi su un patto autobiografico sulla veridicità dei fatti raccontati; dall'altro una componente romanzesca istituita in prima battuta dal ricorso del termine "roman" nel titolo, poi di una forma originale del linguaggio sia a livello di enunciazione che dei tempi verbali.

Del secondo raggruppamento non è stato approfondito – né tanto meno menzionato – quello che costituisce il penultimo punto dell'elenco stilato dal critico francese, ossia «la pulsion de "se révéler dans sa vérité"». Quest'ultimo sarà oggetto del terzo e ultimo capitolo, dove il proposito è quello di analizzare il testo di Carrère da un punto di vista propriamente contenutistico: esso infatti, organizzato alla stregua di un diario, lascia trasparire i caratteri e le modalità della confessione di una verità, inerenti tanto all'autore quanto alla sua stessa famiglia.

⁷¹ *Ivi*, p. 111.

Capitolo III

Tre storie, una verità

3.1. Georges Zourabichvili e l'Avversario in Carrère

Philippe Gasparini, a proposito della confessione quale espediente letterario, ha scritto: «La théorie qui sous-tend la pratique de la confession assigne à l'aveu une fonction de catharsis : l'effort de sincérité purge le sujet de son mal, dire sauve⁷²». Sulla base di quest'affermazione, leggendo *Un roman russe* è evidente come egli porti avanti un'analisi introspettiva e un'autocritica alla luce degli accadimenti che hanno segnato la sua vita nei primissimi anni Duemila. In particolare, ciò che traspare – e causa senza dubbio dell'impianto quasi diaristico dell'opera – è un uomo che spogliatosi di ogni pudore si offre all'empatia del lettore attraverso la confessione di una verità taciuta e negata, primordio di un dolore, di un'incapacità di amare, di un costante e latente senso d'infelicità. O più precisamente, di una ferita ancora aperta che solca il passato e il presente famigliari, e che con gli atti della scrittura e della pubblicazione Carrère tenta di guarire. Nelle prossime pagine il nostro obiettivo sarà quindi quello di indagare tale verità e tutto ciò che ha condizionato una simile esigenza di pronunciarla, perché, ha affermato l'autore, «anche se suona enfatico, era una questione di vita o di morte⁷³».

Come abbiamo anticipato nel precedente capitolo, il principale presupposto alla base della stesura di *Un roman russe* è quello di raccontare la triste storia del nonno materno: anima inquieta e ribelle, estimatore di Hitler e Mussolini, simpatizzante coi nazisti per quali inizia a lavorare come traduttore, di Georges Zourabichvili rimangono solo le parole acri delle sue lettere e uno spirito condannato a vagare irrequieto nell'aldilà. È un segreto, o meglio, un tabù familiare che lo scrittore vuole denunciare, scosso da una vicenda altrettanto oscura e ambigua, ossia quella del ritrovato soldato ungherese András Toma. Le parole più consone per descrivere la somiglianza tra questi due personaggi sono riportate da una breve introduzione nella quarta di copertina di *Un roman russe*, firmata dallo stesso scrittore francese: «La folie et l'horreur ont obsédé ma vie. Les livres que j'ai

⁷² P. Gasparini, *Est-il je?*, cit., p. 267.

⁷³ Eleonora Barbieri, *Così la letteratura mi ha salvato la vita*, «il Giornale», 03/06/2020, <https://www.ilgiornale.it/news/cos-letteratura-mi-ha-salvato-vita-1535971.html>, [27/05/2022].

écrits ne parlent de rien d'autre⁷⁴». Follia ed orrore, quindi, permettono di tratteggiare quell'universo tematico che Carrère abbraccia fin dalla pubblicazione dei due già citati romanzi *La Moustache* e *La classe de neige*. Quest'ultimo, in particolare – narrante la disavventura di un bambino figlio di un serial-killer – è, non a caso, frutto dei vani sforzi che l'autore si ritrova a fronteggiare nella lunga ricerca della giusta forma con cui scrivere quello che dai più è considerato il suo capolavoro. *L'Adversaire*, per l'appunto, racconta di un uomo che incarna l'apice di questa follia e di questo orrore: in altre parole, secondo Carrère, la prevaricazione di un'istanza insita in ognuno noi, il male, che i credenti riconducono all'immagine del diavolo e che la Bibbia chiama al suo interno con vari nomi, tra cui quello di Avversario. Sarà opportuno precisare che il forte attaccamento dell'autore nei confronti della vicenda di Jean-Claude Romand deriva dal perverso fascino – più volte dichiarato – suscitato non tanto dall'uccisione dei famigliari in sé, quanto dal mistero oscuro e celato che attornia la mitomania di quest'uomo, sfociata poi in una vera e propria carneficina.

Mistero e raccapriccio sembrano, in un certo senso, segnare anche le prime pagine di *Un roman russe*, dove l'autore riporta dapprima la sintesi di un articolo di giornale su cui si era imbattuto, in viaggio verso Kotel'nič, leggendo «Liberation»: centrato su alcune persone giapponesi scomparse, probabilmente rapite e deportate in Corea del Nord, e di cui i famigliari avevano perso le tracce. Segue il ricordo di Carrère di uno spaventoso episodio ambientato in Unione Sovietica che egli, durante il servizio civile a Bali, aveva appreso da uno sconosciuto. L'aneddoto racconta di un uomo che, contro il divieto di sostare nelle cittadine lungo la Transiberiana, decide di avventurarsi in una di queste alla ricerca di funghi allucinogeni, andando tuttavia incontro a un destino crudele: dopo aver fatto la conoscenza di alcuni abitanti, viene rapito e rinchiuso in un luogo buio e angusto, che ben presto si rende conto essere la sua tomba. Vera o inventata, questa storia rappresenta un passaggio cruciale, considerando quanto Carrère afferma successivamente:

Moi aussi, d'une certaine façon, je suis là. J'ai été là toute ma vie. Pour me représenter ma condition, j'ai toujours recouru à ce genre d'histoires. [...] *L'Adversaire*, qui m'a tenu prisonnier sept ans et dont je sors exsangue. J'ai pensé: maintenant, c'est fini, je passe à autre chose. Je vais vers le dehors, vers les autres, vers la vie⁷⁵.

Alla luce di queste parole, possiamo affermare che *L'Adversaire* ricopre un duplice ruolo: il punto di arrivo di un tortuoso percorso fatto di delirio e inquietudini, incidente tanto nella vita quanto nell'esperienza artistica dello scrittore fino ad allora; il punto di partenza di un nuovo cammino che

⁷⁴ E. Carrère, *Un roman russe*, cit., quarta di copertina.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 9-10.

sancisca una svolta nel suo modo di essere e di relazionarsi con l'altro. L'ambizione di Carrère è infatti quella di redimersi dal suo Avversario, che in seguito paragonerà alla volpe protagonista della storia del ragazzo spartano appresa durante il liceo⁷⁶: un male interiore, subito ed esercitato allo stesso tempo. È proprio in tale frangente della sua esistenza che Carrère riceve la proposta di realizzare un *reportage* sul prigioniero ungherese – proposta che egli, quasi contraddicendosi, accetta, dando la seguente giustificazione: «Je me dis que oui, je vais raconter une dernière histoire d'enfermement, et que ce sera aussi l'histoire de ma libération⁷⁷». Il fine ultimo di tale scelta deriva dalla volontà di uscire dalla lunga e perpetua prigionia che per lui ha significato affrontare il caso Romand, raccontando la storia di una liberazione, quella di András Toma, attraverso cui decretare la propria.

Sebbene Carrère riporti il lieto evento del rimpatrio nel paese natale del prigioniero ungherese, la vicenda di quest'ultimo non tarda a far trasparire alcuni suoi dubbi su aspetti rimasti inspiegati, i quali, puntualmente, muovono l'interesse dello scrittore francese. In particolare, egli ripiega la propria attenzione anzitutto sulle scarse reazioni dell'anziano uomo, in genere accompagnate solamente da un intermittente bofonchiare una sorta di idioletto che non ha nulla a che vedere con l'ungherese. E tanto meno con il russo: Carrère, in secondo luogo, si stupisce che in cinquantatré anni trascorsi a Kotel'nič costui non abbia mai appreso la lingua del luogo. Come si spiega un simile atteggiamento di chiusura? Quali segreti può celare una così mite persona? Tanto i medici, quanto la cartella clinica dell'ospedale psichiatrico dov'è stato ricoverato sembrano ignorare, o tacere, le risposte a tali domande. La curiosità di Carrère poi si fa tanto più accesa a seguito dell'incontro con Anja, la quale, vuoi per fantasticheria, vuoi per sentito dire, afferma che si stia nascondendo la verità: a suo dire, in realtà a Kotel'nič tutti conoscevano András Toma, non era matto e, anzi, aveva amici e protettori. Simili dichiarazioni appaiono estremamente affascinanti, tali da spingere a ipotizzare che l'uomo sia rimasto in tutti quegli anni come incastrato in una qualche copertura assegnatagli dai servizi segreti durante la guerra. Infine, Carrère fa notare un altro, triste dato di fatto: dopo il conflitto mondiale nessuno dall'Ungheria si è preoccupato di venirlo a cercare, o dalla Russia si è recato nel suo paese natale a portare sue notizie. E questo deve aver condizionato un cambiamento nei modi e negli atteggiamenti, in principio ribelli e violenti, dell'anziano paziente, attestato dalla cartella clinica che Carrère interpreta come una resa alla sua scomparsa:

⁷⁶ « Le petit Spartiate avait volé un renard qu'il gardait caché sous sa tunique. Devant l'assemblée des Anciens, le renard s'est mis à lui mordre le ventre. Le petit Spartiate, plutôt que de le libérer et ce faisant d'avouer son larcin, s'est laissé dévorer les entrailles jusqu'à ce que mort s'ensuive, sans broncher. », Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L., 2009, p. 78.

⁷⁷ E. Carrère, *Un roman russe*, cit., p. 10.

C'est un acte douloureux, mais psychologiquement indispensable: un disparu est un fantôme, source d'une angoisse sans nom capable de contaminer plusieurs générations, alors qu'un mort, on peut en porter le deuil, le pleurer, l'oublier. Le 14 octobre 1954, dix ans jour pour jour après son départ, l'acte de décès d'András Toma a été délivré aux siens. Il ne l'a pas su, là où il était, mais tout s'est passé, étrangement, comme s'il l'avait su. Du jour au lendemain, ou presque, il a baissé les bras. [...].

On l'a déclaré mort, et il est mort⁷⁸.

Pur trattandosi, nei fatti, di una liberazione, il lettore non può che scorgere in queste parole la storia di un abbandono, di una morte in vita. Insomma, una di quelle storie da cui lo scrittore francese stava tentando di sfuggire e che, per di più, sembra far da prologo alla vicenda di un altro uomo che, a differenza di Toma, mai è stato dichiarato morto, mai ha fatto ritorno a casa.

Detto ciò, se il primo capitolo del romanzo, interamente dedicata al primo viaggio a Kotel'nič e al *reportage* su András Toma, si chiude con la lapidaria citazione precedentemente riportata, non sorprende che il capitolo successivo sia inaugurato dalla dichiarazione che segue:

J'ai fêté mes quarante-trois ans pendant le montage. Ce jour-là, le 9 décembre 2000, ma mère m'a dit : tu sais, cela me fait drôle, tu as atteint l'âge de mon père – comme on dit l'âge du Christ, sous-entendu celui de sa mort. [...] nul ne sait ni ne saura jamais quand il est mort, mais il a disparu à Bordeaux le 10 septembre 1944, peu avant d'atteindre l'âge de quarante-six ans. J'ai pensé que ce lapsus comptable de ma mère me fixait un délai : j'avais presque trois ans devant moi, jusqu'à l'automne 2003, pour donner à ce fantôme une sépulture, et pour cela il fallait que je réapprenne le russe⁷⁹.

Queste parole racchiudono il nocciolo della questione, il fulcro stesso del testo. Nelle intenzioni di Carrère, infatti, *Un roman russe* si pone l'obiettivo di riportare a galla i deliri e la tragica sorte del nonno materno con lo scopo di dare sepoltura a quel fantasma, cosa che gli permetterebbe di indagare e seppellire similmente le cause dell'inquietudine e dell'insicurezza condivise da entrambi. Un'altra analogia genealogica che vale la pena menzionare è il vano tentativo che sia Georges che il nipote hanno perseguito nel trovare, se non un sollievo, almeno uno senso a una vita agreste e disperata abbracciando il Cristianesimo (esperienza che Carrère ripercorre in *Le Royaume*).

L'atto della pubblica confessione di una così vergognosa verità familiare è quindi tutt'altro che fine a sé stesso: se per Hélène vuol dir compiere un matricidio simbolico⁸⁰, condannare in perpetuo non solo una distinta reputazione, ma anche un raggiunto equilibrio vitale, per Carrère significa esorcizzare il passato e il presente da un decennale senso di colpa, salvando da un penoso

⁷⁸ *Ivi*, p. 45.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 46-47.

⁸⁰ Giovanni Brogliolo, *Carrère, Un'autofiction*, «La Stampa», 15/11/2019, https://www.lastampa.it/tuttolibri/2009/11/01/recensione/carrere_unautofiction-2894893/, [27/05/2022].

destino tanto sé stesso quanto lei e le generazioni a venire. Ciò che si intravede nei propositi dell'autore è una doppia operazione di chiusura e apertura, di fine e inizio: da un lato compilare il certificato di morte di Georges Zourabichvili, gettando luce sulla sua figura ombrosa di cui la madre Hélène sogna ancora il ritorno; dall'altro uscire, ricorrendo alle parole di Carrère, dal «mon propre monde intérieur⁸¹», «ventre de ma mère⁸²», smettere di compiacersi di un senso di prigionia dettato da una narcisistica autocommiserazione.

Qual è tuttavia la chiave che lo scrittore ricerca al fine di compiere, una volta per tutte, questo decisivo cambiamento? La citazione precedentemente riportata offre una risposta: si tratta della lingua che Georges rivendicava abiurando il georgiano, che Hélène – eminente sovietologa – ha fatto oggetto dei suoi interessi accademici e che Carrère afferma di aver sentito parlare durante la sua infanzia, pur non avendola mai appresa. La lingua russa vuole per l'autore diventare l'idioma della confessione, la mappa che guidi un apprestarsi cauto alla verità celata della madre per poterla esorcizzare dal peccato e dalla vergogna. Rappresenta la soluzione di enigmi e rompicapi che attorniano l'io e chi gli sta attorno: vuole essere, in poche parole, *la* salvezza dal male. Carrère quindi, a partire da una ninna nonna cosacca (le cui parole sembrano aver resistito all'inevitabile scorrere del tempo), si rimette a studiare il russo e, durante il 2001, parte per due soggiorni a Mosca, dove si impegna a tenere un diario in lingua, partecipa a conversazioni con amici e conoscenti moscoviti. E, nondimeno, intrattiene una relazione clandestina con una donna. A tal proposito è interessante notare come, attraverso lo stesso espediente della lingua, il racconto di questo fugace episodio amoroso venga prudentemente nascosto nel taccuino dello scrittore dagli innocenti occhi di Sophie: se il russo infatti da un lato ambisce a diventare un codice per decifrare la verità, dall'altro sembra ripiegare nel segreto. Ciò risulta significativo nei termini in cui Carrère tenta di costruire un rapporto intimo con la lingua del nonno materno, dalla quale, tra l'altro, sembra dipendere il suo umore: «En fait, c'est aussi simple que cela: parler russe me fait du bien, et ne pas y arriver du mal⁸³». Momenti d'euforia per i progressi conquistati si alternano ad altri di sconforto per gli ostacoli che puntualmente gli si pongono innanzi, negandogli l'opportunità di pronunciarsi ad alta voce in una lingua che dichiara essergli più affine del francese. Secondo Carrère l'incapacità di parlare russo si traduce con l'incapacità di «apprivoiser le monstre⁸⁴», il male che aleggia sull'ombra di Georges Zourabichvili e su quella dei suoi discendenti: quel male che ritorna a colpire nell'aprile del 2006 col suicidio di François, cugino di Carrère:

⁸¹ E. Carrère, *Un roman russe*, p. 76.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ivi*, p. 84.

⁸⁴ *Ivi*, p. 103.

L'ombre de notre grand-père pèse sur nous et je ne peux m'empêcher de penser, avec Nicolas, contre ma mère, ou plutôt contre ce qu'elle voudrait penser, que quand mon cousin se suicide, c'est encore cette ombre qui s'étend⁸⁵.

Il fatto che Carrère denunci verso la fine del testo quest'ultimo significativo avvenimento, concepibile come una conferma della maledizione del nonno materno, vuole figurare una sorta di secondo esorcismo, un tentativo di non silenziare un ulteriore motivo di dolore all'interno della famiglia. E sebbene in principio un simile accadimento – com'è ovvio – non fosse previsto, nondimeno esso risponde, se non addirittura supporta, la logica sottostante alla confessione⁸⁶.

3.2. *Retour à Kotelnitch*: tra enigma e orrore nella Russia contemporanea

La realizzazione del film-documentario *Retour à Kotelnitch* rappresenta il punto d'arrivo di uno di quei «chemins hasardeux⁸⁷» che Carrère intraprende con lo scopo di compiere il tanto ambito esorcismo del trauma materno. Nella ricerca sulle proprie origini russe diventa infatti un importante strumento di indagine il dispositivo cinematografico, tant'è vero che il cinema accompagna lo scrittore fin dagli albori della sua carriera, rappresentando ai suoi occhi uno spazio di profondo interesse e di espressione del sé. Vale la pena allora ricordare che prima ancora di dedicarsi alla scrittura testi di *fiction*, l'autore francese ha lavorato come critico cinematografico per le riviste francesi «Postif» e «Télérama» e pubblicato nel 1982 una monografia dedicata al regista tedesco Werner Herzog. Non solo: contemporaneamente al lavoro di scrittore, Carrère si è cimentato nei ruoli di sceneggiatore e regista, contribuendo tra l'altro a portare sul grande schermo suoi grandi classici come *La classe de neige* e *La Moustache*.

Cinema e letteratura, quindi, rappresentano due mondi che in Carrère godono di eguale considerazione e legittimità, soprattutto alla luce del fatto che entrambi condividono un medesimo impianto strutturale, la stessa maniera di procedere: «Trovo che un paragone fra il lavoro di scrittore e di regista sia pertinente, dal momento che in entrambi i casi ci sono almeno tre fasi: la sceneggiatura,

⁸⁵ *Ivi*, p. 297.

⁸⁶ Marie Martin, *Emmanuel Carrère : l'enquête et le secret, de Retour à Kotelnitch (2003) à Un roman russe (2007)*, in *Emmanuel Carrère, un écrivain au prisme du cinéma*, a cura di Jacqueline Nacache, Régis Salado, Paris, Hermann, 2019, pp. 167-186, p. 183.

⁸⁷ E. Carrère, *Un roman russe*, cit., quarta di copertina.

le riprese e il montaggio, che se parliamo di libri diventano il momento dell'incontro con il soggetto, la scrittura vera e propria e il montaggio di ciò che si è prodotto⁸⁸». In *Un roman russe* queste fasi successive del lavoro cinematografico risultano evidenti: il testo infatti non manca di più soggetti ed è – cosa ancor più rilevante – il risultato, come abbiamo già riscontrato, di un montaggio che sovrappone e giustappone momenti esistenziali diversi. Ciò accade anche nel film *Retourn à Kotelnich*, che con il libro condivide anche un rivendicato attaccamento al reale: «Se poi parliamo di cinema o scrittura documentaria, la principale virtù di questo approccio è l'apertura verso il reale, la necessità di mettere da parte la propria volontà e stare a guardare in quale direzione il lavoro procede⁸⁹». Sebbene, come si evince da quest'affermazione, Carrère appaia senza dubbio consapevole della postura distaccata richiesta a un documentarista, leggendo *Un roman russe* ci si accorge facilmente della difficoltà che egli ha fronteggiato nell'assumere un simile atteggiamento durante le riprese del film-documentario presso la cittadina russa: queste infatti, sono condizionate dall'immaginazione tipica del romanziere, che investe in particolar modo Anja e Saša e lo stesso programma in principio sottostante al progetto filmico, vale a dire il disinteresse nella scelta di un soggetto ben preciso su cui concentrarsi. Il testo di Carrère, oltre a riportare un dettagliato resoconto delle riprese, restituisce anche – e soprattutto – quelle ossessioni e fantasticherie relative alle personali aspettative di Carrère sul documentario, quindi il senso d'insoddisfazione derivato dall'ostinata mancanza di un qualche colpo di scena, o anche di un solo episodio aneddótico che dia una svolta e un senso alle riprese. La cittadina appare infatti immobile, povera, deprimente, disincantata, emblema della depressione della società post-sovietica; il fascino della giovane Anja, sulla quale l'autore riversava ogni sua speranza, sembra che sia stata alterato dalla maternità e dalla monotonia del quotidiano.

In sintesi, la realtà preclude a Carrère la possibilità di vedersi concretizzare le sue proiezioni immaginarie. Ma al di là di queste considerazioni ciò che a noi interessa è il fatto che, come afferma Fabien Gris, rispetto al progetto filmico «le texte laisse parfois poindre une impatience qui va quasiment à l'encontre des proclamations initiales; c'est la conséquence logique du hiatus entre l'attente passive et la posture interrogatrice⁹⁰». Lo stato di veglia che Carrère si trova a vivere accresce la sua inquietudine, accentua la sua ossessione nei confronti di un *qualcosa* o *qualcuno* che gli impedisce di soddisfare le sue attese inerenti tanto al film-documentario quanto ai suoi personali interrogativi. In questo senso, è opportuno precisare che la decisione dello scrittore di realizzare un

⁸⁸ Roberto Manassero, *Carrère: scrivere la realtà*, «Cineforum», 25/03/2015, <https://www.cineforum.it/intervista/Carrere-scrivere-la-realta>, [31/05/2022].

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Fabien Gris, *Emmanul au carré*. Un roman russe ou l'écriture des retours, «Roman», 20-50, 2014/1, n° 57, p. 41.

reportage proprio a Kotel'nič non deriva soltanto dalla singolarità della storia di András Toma, e dalla sua somiglianza con la vicenda del nonno materno, ma anche – come racconta lo stesso Carrère – dal fatto che un suo prozio, il conte Vitkor Komarvskij, era stato vicegovernatore della regione nei primissimi anni del Novecento. In questo paesino della Russia orientale pertanto affondano le radici dell'autore e di conseguenza, nella sua ottica, si trovano risposte all'enigma che attorniano l'immagine della madre, quindi di Georges Zourabichvili. Detto ciò, non è un caso che alla realizzazione del film quale strumento di indagine concorre anche l'intento dell'autore di riappropriarsi della lingua russa, che – come abbiamo dichiarato nel precedente paragrafo – rappresenta una chiave di accesso all'altra “parte” del suo essere, quella che può condurlo alla verità sulle sue origini. Sul russo Carrère riversa le sorti dell'intero progetto e la sua comparsa o meno all'interno dell'inquadratura:

Et si je n'étais pas capable de faire un film ? Cela dépendra, j'en ai clairement conscience, de ma capacité à parler russe, et sur ce point seulement je suis un peu inquiet. [...] Je parlerai russe. Cela se produira peut-être à Kotelnitch. Et alors oui, bien sûr, j'apparaîtrai dans le film⁹¹.

Eppure, durante le riprese il russo di Carrère sembra regredire a tal punto da impedirgli di instaurare un dialogo coi cittadini, i quali, a loro volta, accentuano ulteriormente l'impossibilità di un reale confronto, riducendo parimenti le probabilità tanto di una riuscita del film quanto, di conseguenza, di una vittoria sui suoi demoni da parte dello scrittore. Infatti, se in Francia quest'ultimo si ritrova a fare i conti col silenzio della madre e il suo rifiuto di scrivere un libro sul padre scomparso, in questo paesino sperduto della Russia contemporanea gli abitanti ergono un muro che rende arduo alla *troupe* francese un lavoro di ripresa della realtà. Questo perché la realtà è percepita come avvilente dagli stessi uomini e donne di Kotel'nič, indegna di essere l'oggetto di una tale attenzione mediatica. Pertanto, una simile presenza straniera, non richiesta e denigrata, accresce il loro astio in quanto sospettata di abusare della loro condizione per umiliarli una volta completato il montaggio del film. Tuttavia, precisa Carrère, le ragioni di tale diffidenza sono da ricercare in un'assenza di fiducia e soprattutto nella vergogna da essi provata: la stessa che la madre Hélène prova nei confronti del padre scomparso, una colpa di cui inconsciamente ci si macchia senza aver commesso alcun peccato, che genera disagio.

In realtà, Carrère assume quella «postura interrogativa» non solo rispetto alla sua personale ricerca, ma anche rispetto alla stessa cittadina russa. Infatti, il racconto delle riprese del film-

⁹¹ E. Carrère, *Un roman russe*, cit., pp. 142-143.

documentario inserisce momenti di riflessione volti a chiarire un'aurea di mistero concernente, anzitutto, alcune attività illegali di Maradykovo. Perché, accanto a coloro che rifiutano le telecamere per puro pudore, vi sono coloro che congetturano su quali possano essere le reali intenzioni della *troupe* francese, e l'autore scopre un curioso vociferare sul loro conto: in realtà, il *reportage* è solo una copertura per indagare più a fondo sulla fabbrica di armi chimiche. Questo allora può forse spiegare l'atteggiamento di Saša, evasivo e ostile alle telecamere, e diverso da quello di Anja: Carrère, fin dall'inizio, ha avuto «l'impression que, contrairement à lui [...] elle parlait librement, sans contrôle, à tort et à travers quelquefois⁹²». La donna infatti accenna ripetutamente a informazioni riservate sul lavoro del capo dell'FSB, rendendosi conto troppo tardi degli spropositi. Sono proprio questi gli aspetti enigmatici della coppia a colpire Carrère, che inoltre apprende dalla stessa Anja l'iniziale fascino del compagno nei confronti del suo bilinguismo, seguito, in anni più recenti, da un atteggiamento di fastidio e inquietudine.

Si può affermare che un mistero sembri aleggiare su Kotel'nič e tra i suoi stessi cittadini, facendo eco a quel non detto familiare dello scrittore francese. Trovano allora giustificazione le seguenti parole di Marie Martin a proposito del film-documentario:

[...] s'il ne s'agit plus chez Carrère d'imaginer, à partir de taches abstraites, des formes où se donnera à lire un complexe, mais plutôt d'associer des éléments disparates qui lui semblent converger ou encore de surimposer imaginativement, au gré de ressemblances plus ou moins arbitraires, des détails du réel et des fantasmes, de sa propre vie et de celles des autres, afin qu'en émerge une figure qui serait celle-là même du secret⁹³.

Parafrasando, ciò che si percepisce tanto guardando *Retour à Kotel'nitch*, quanto leggendo *Un roman russe* è il sovrapporsi di due realtà (il passato familiare e la cittadina russa) delle quali Carrère si ritrova a fare esperienza, legate l'una all'altra da un unico filo rosso fatto di enigmi e silenzi, nonché di degrado e afflizione.

Le riprese del film-documentario, divenuto causa di tanti malumori per lo scrittore francese, si concludono dopo circa sei settimane di soggiorno a Kotel'nič, durante il quale di fatto nulla di "straordinario" accade, destando quindi la delusione di Carrère (a sua volta accentuata dal fallimentare proposito di parlare russo liberamente). La *troupe* francese rientra quindi a Parigi, dove ha inizio il montaggio del film. Ma è con la morte di Anja e del figlioletto, quindi con la terza permanenza a Kotel'nič della *troupe* per rendere loro omaggio, che il progetto cinematografico ha davvero inizio. Ancora una volta, a travolgere la vita dell'autore è un episodio scioccante, il quale

⁹² Ivi, p. 165.

⁹³ M. Martin, *Emmanuel Carrère*, cit., p. 172.

enfaticizza e concretizza le sue ansie soprattutto alla luce delle dinamiche di questo delitto: un uomo – che, una volta arrestato, avrebbe ammesso di aver sentito delle voci – dopo aver impugnato un’ascia irrompe nell’abitazione della donna, facendo a pezzi lei e il piccolo Lev. Tale crimine, sebbene destinato a rimanere inspiegato, diventa oggetto di molteplici congetture da parte dei famigliari per motivarne l’apparente insensatezza: da una lato vi sono quelle della madre di Anja, che accusa il cognato Saša di aver assunto un sicario per ucciderla in quanto fin troppo informata sul suo lavoro, quindi imprudente e inaffidabile; dall’altro vi sono quelle dello stesso Saša, che dapprima ritiene, con tutta probabilità, di essere stato il reale bersaglio di un crimine organizzato, e che poi riconduce a una storia di spionaggio, connessa per una qualche ragione al bilinguismo della donna. Tutte supposizioni, o mere fantasie, che, com’è ovvio, insieme al delitto in sé, realizzano un ritorno a quella follia e a quell’orrore dai quali lo scrittore francese stava, invano, tentando di fuggire.

Insomma, quel qualcosa che l’autore tanto auspicava succedesse finalmente è successo, ma è un fatto orribile, crudele che, diventa il soggetto del film-documentario, costitutivo di un racconto che, come fa notare Saša dopo averlo visto, intreccia l’infelicità di Carrère con quella degli altri, in particolare con quella di coloro che piangono la morte di Anja. Punto d’arrivo di un’indagine che, con i suoi successi e soprattutto insuccessi, ha condotto lo scrittore in un paesino della Russia per rendere giustizia a una verità:

J’ai pensé : je suis venu faire une tombe à un homme dont la mort incertaine a pesé sur ma vie, et je me retrouve devant une autre tombe, celle d’une femme et d’un enfant qui ne m’étaient rien, et maintenant je porte leur deuil aussi⁹⁴.

Carrère, di fronte alla tomba di una donna e di un bambino, non può che scorgere quella del nonno materno il quale può quindi essere finalmente dichiarato morto.

3.3. Prima e dopo *Un usage du « Monde »*

Oltre a quella di Anja e di Hélène Carrère d’Encausse – sebbene, quest’ultima, appaia piuttosto secondaria – l’altra importante presenza femminile all’interno di *Un roman russe* è quella di Sophie, la donna con cui lo scrittore francese intrattiene una relazione tra il 2000 e il 2002, quindi nello stesso arco di tempo in cui hanno luogo la maggior parte degli accadimenti in precedenza esaminati.

⁹⁴ E. Carrère, *Un roman russe*, cit., p. 290.

Leggendo il testo di Carrère – e considerando il suo proposito iniziale di dare una sepoltura al fantasma del nonno materno – può sorgere spontaneo qualche dubbio relativamente al perché restituire una dettagliata cronaca di tale relazione, di cui l'autore, peraltro, sembra interessato a chiarire gli episodi più drammatici succeduti alla pubblicazione del racconto *Un usage du « Monde »*. Sebbene Carrère – come già detto – abbia affermato che *Un roman russe* sia il risultato di un processo di montaggio di storie che paiono aver ben poco in comune, in realtà è possibile individuare un loro reciproco richiamo. Esempio è in questo senso il racconto del suo sogno, durante il primo viaggio verso Kotel'nič, dell'amplesso con Sophie e una tal signora Fujimori sotto lo sguardo del coniuge di quest'ultima e di quello vigile di un miliziano russo. Questo sogno, che non a caso è l'*incipit* del testo, rappresenta una *summa* delle vicende che Carrère decide di far materia del proprio libro. In prima istanza, infatti, il cognome della coppia orientale è nella realtà quello del presidente peruviano di origine giapponese che l'autore riconosce nell'articolo narrante l'arcano celato dietro i giapponesi rapiti e deportati in Corea del Nord. Tale articolo poi richiama a sua volta l'oscura somiglianza tra questa e le storie di András Toma e di Georges Zourabichvili. Infine, il sogno implicitamente sottolinea come la sua relazione con Sophie sembra essere costantemente minacciata da un qualcosa di inquietante che ricorda paure e ossessioni dello stesso scrittore (incarnate, per l'appunto, da un miliziano). Detto ciò, l'importanza che Carrère assegna a quella che si è rivelata essere una struggente storia d'amore, al punto da rappresentare uno degli elementi fondativi della trama di un testo che vuole ripercorre le orme del nonno materno, risiede forse in un'implicita unione d'intenti: esattamente come l'indagine condotta sul nonno materno, attraverso lo studio del russo e i viaggi a Mosca e a Kotel'nič, ambisce allo svelamento di una verità con lo scopo di mettere a tacere i demoni famigliari dell'autore, parallelamente, per quest'ultimo, Sophie figura in principio una svolta sia da un punto di vista sentimentale (Carrère ha alle sue spalle un primo divorzio), sia da un punto di vista esistenziale. L'autore infatti accosta il suo primo incontro con la donna all'imminente partenza per la realizzazione di un *reportage* sulla controversa vicenda di András Toma: «J'ai dit oui. Et quelques jours après avoir dit oui, j'ai rencontré Sophie, ce qui d'une autre façon m'a donné l'impression de passer à autre chose⁹⁵». L'amore quindi affiora nello stesso momento in cui lo scrittore decide di raccontare la storia di una liberazione, quella dell'ultimo prigioniero della Seconda guerra mondiale, perseguendo con questa la sua intenzione di “scarcerarsi” da un'esistenza passata a crogiolarsi sulle sole cose negative. In altre parole, egli abbraccia l'ardua sfida di migliorarsi come persona per diventare anche, e

⁹⁵ *Ivi*, p. 10.

soprattutto, in grado di amare una donna in maniera totale e incondizionata: insomma, si tratta di aprirsi finalmente all'altro, svincolandosi da un morboso egocentrismo.

Ecco allora che si prospetta davanti a Carrère una nuova vita in cui far finalmente pace con sé stesso e con il proprio passato familiare, sia attraverso una nuova relazione sentimentale sia facendo chiarezza sulle proprie origine russe. La seguente citazione suggerisce l'ottimismo con cui l'autore guarda a questo tentativo di cambiamento radicale, mentre cancella le risposte degli esercizi, per ricompletarli, dal libro di grammatica russa: «Je fais cela au lit, page après page, quelquefois elles se froissent, les particules de gomme pleuvent sur les draps. Sophie me regarde faire, amusée. Je me sens vivant sous ses yeux⁹⁶».

Nonostante i buoni propositi, la cronica scontentezza dell'autore, puntualmente, prende il sopravvento. In particolare, pur mettendo in evidenza la bellezza e la sensualità della donna – motivo di grande vanto e compiacimento dell'invidia suscitata tra amici e conoscenti – Carrère sembra ancor più interessato a rendere conto delle diversità che li caratterizza, facendo luce sulle «zone di attrito con il punto di vista di Sophie: zone direttamente connesse alla sfera sociale, alla cultura e ai comportamenti dei due amanti⁹⁷». Se l'autore infatti, discendente di una nobile famiglia russa, cresce in un ambiente colto e agiato che gli ha poi permesso di scegliere liberamente quale strada intraprendere, Sophie, impiegata presso un editore di libri parascolastici, appartiene a quel ceto proletario dove lavorare non significa coltivare le proprie inclinazioni e aspirazioni, bensì sopravvivere in una realtà fatta di compromessi. È proprio questa differenza che dà luogo a spiacevoli situazioni di imbarazzo e di vergogna per entrambi: lei non si sente culturalmente all'altezza della cerchia di amici dell'autore, i quali – registi, sceneggiatori, editori, giornalisti, ecc. – condividono i medesimi interessi e stili di vita; lui per il risentimento che inevitabilmente assale la compagna di fronte a questo divario. La diversa provenienza dei due amanti non rappresenta il solo ostacolo nel loro vissuto sentimentale:

Là où je lui mens et me mens, c'est d'abord qu'au fond de moi je n'y crois pas, à la liberté. Je me sens aussi déterminé par le malheur psychique qu'elle l'est par le malheur social, et on peut toujours venir me dire que ce malheur est purement imaginaire, il n'en pèse pas moins lourd sur ma vie. Et là où je mens aussi, c'est quand je dis qu'elle est la seule à avoir honte. Bien sûr que non⁹⁸.

⁹⁶ *Ivi*, p. 50.

⁹⁷ Luca Lenzini, *Un solo dubbio su Emmanuel Carrère*, «Le parole e le cose», 7/05/2013, <https://www.leparoleelecose.it/?p=10154>, [10/06/2022].

⁹⁸ E. Carrère, *Un roman russe*, cit., p. 183.

Il malessere sociale di Sophie, infatti, si combina a quello psichico di Carrère, costantemente in preda a tormenti e inquietudini che egli fa implicitamente risalire al «défaut constitutionnel» di Georges Zourabichvili, parole che quest'ultimo usava nelle sue lettere per descrivere ciò che in lui c'era di marcio e malato⁹⁹. Oscillazione e instabilità comportamentali dell'autore, quali sintomi di un pesante fardello familiare, minano il rapporto con la donna, il cui senso di protezione e di sicurezza è costantemente minacciato dall'atteggiamento megalomane e narcisistico del compagno. Questo pare non venir meno nemmeno quando Sophie gli confessa la sua relazione con un uomo di nome Arnaud (conosciuto, tra l'altro, proprio durante un'escursione sul Queyras che lo scrittore aveva organizzato per lei): dopo lo stupore iniziale, Carrère decide di perdonarla, forte della *sua* certezza di essere amato e desiderato, che lo acceca di fronte all'infelicità altrui. O ancora, quando decide comunque di ripartire per il secondo soggiorno a Kotel'nič per le riprese del film-documentario, lasciando la donna in preda allo smarrimento e a un ingigantirsi della sua sfiducia nei confronti dei suoi sentimenti.

È poco prima di questo nuovo viaggio che l'autore conclude il racconto erotico pubblicato su «Le Monde», a proposito del quale egli afferma:

Je ne sais pas encore que cette histoire fera dans ma vie d'affreux ravages et je crois n'avoir de ma vie jamais rien écrit avec tant de facilité et d'allégresse. Je ne pense plus au grand-père. Je m'amuse, je ris tout seul, je suis très content de moi¹⁰⁰.

Soddisfazione, euforia, contentezza destinate dalla scrittura di questo testo lo liberano per un istante dalle sue inquietudini. L'autore sembra riversare su di esso desideri e aspettative, quali apprezzamento, elogio, stima, tanto da parte di Sophie, quanto di amici e familiari, con l'impressione generale che questo esercizio di scrittura, più che rappresentare – nelle sue intenzioni – una sorta di dichiarazione d'amore, voglia designare una prova del suo talento, quindi del suo egotismo. Carrère aspira più o meno consapevolmente ad essere il reale protagonista sia fuori che dentro il suo stesso racconto. Inoltre, un simile esibizionismo sembra giustificare la componente machista, con la quale rivendica il suo potere nella conduzione di un gioco erotico attraverso l'enunciazione di precise regole e comandi all'altra metà della coppia.

Tuttavia, nulla di quanto previsto accade: attese e illusioni progressivamente sfumano di fronte a una tragica realtà, risucchiandolo in un vortice di altre menzogne e di altri non detti: bugie e silenzi sembrano di fatto costituire il filo conduttore di *Un roman russe*. Sophie infatti, con la scusante di

⁹⁹ *Ivi*, p. 65.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 116.

aiutare un'amica a fronteggiare un'imminente rottura, non sale sul TGV Parigi-La Rochelle per raggiungere Carrère all'Île de Ré, e non legge il racconto a lei indirizzato. Questo mancato incontro tra il reale e l'immaginario dello scrittore, la fuga della donna al suo controllo perverso, quindi il venir meno di un tanto atteso riconoscimento, segnano il principio della fine della loro relazione amorosa. L'autore, parallelamente a quella condotta sul nonno materno, sembra dare inizio a un'altra, piccola indagine, questa volta nel proprio intimo, che attraverso congetture e interrogatori lo porterà a scoprire una gravidanza (poi interrotta) della compagna. *Un roman russe* diventa allora, letteralmente, un libro aperto su una disfatta personale, che vede un susseguirsi di litigi e notti tormentate, durante una delle quali Carrère, in significativa opposizione al sogno erotico che decreta l'inizio del libro, sogna di uccidere Sophie. Contemporaneamente, le e-mail di lettori di «Le Monde» si affastellano numerose nella sua posta elettronica, facendo trasparire da un lato entusiasmo, dall'altro disgusto e disprezzo. Quella di un tale Philippe da Nizza, in particolare, si distingue per la sua carica di crudeltà e, nondimeno, di angoscia suscitata in Carrère.

Tirando le somme, *Un usage du « Monde »*, che nella mente dell'autore doveva essere il coronamento della sua relazione con la donna amata, lascia dietro di sé soltanto il ridicolo e l'umiliazione: prima di fronte agli inviati di « Le Monde », incontrati sul treno, la cui redazione si era divisa tra chi credeva nella realtà alla base del testo e chi no; poi, di fronte ai genitori e agli amici. Per di più, Sophie non leggerà mai il racconto, come se si rifiutasse di assecondare l'autore, svilendo pertanto il suo ego e accrescendo allo stesso tempo il suo delirio.

Nonostante i vani tentativi di dialogo e riconciliazione, la relazione si conclude nel più ambiguo dei modi: Carrère propone a Sophie di diventare sua moglie con un anello che entrambi, alla prima di un adattamento teatrale dell'*Adversaire*, scopriranno essere quello che Jean-Claude Romand regalò alla sua amante pochi giorni prima del suo tentativo di ucciderla. Sebbene un simile episodio appaia intriso di superstizione, è in ogni caso significativo rispetto a come *L'Adversaire*, che abbiamo visto figurare come un punto di partenza sottostante il progetto di *Un roman russe*, ritorni con prepotenza a chiudere una delle storie in esso raccontate: demoni e ossessioni non abbandonano l'autore nemmeno in un gesto teso ad attuare un altro fallimentare sforzo di esporsi all'altro da sé, di guarire dal proprio «difetto costituzionale».

Conclusione

Terminiamo qui questo breve percorso il cui scopo primario è stato quello di dimostrare come *Un roman russe* dello scrittore francese Emmanuel Carrère rientri nel genere *autofiction* secondo la definizione dell'ideatore del neologismo, Serge Doubrovsky.

Siamo partiti, innanzitutto, dal presupposto relativo all'ambiguità sottostante al termine *autofiction* e basata sull'apparente contraddizione tra i due generi di riferimento, l'autobiografia e la *fiction*, quindi tra il patto autobiografico e il patto romanzesco. Sebbene siano molteplici le voci che hanno preso parte al dibattito – tutt'ora in corso – sorto dopo la comparsa del neologismo in *Fils* di Doubrovsky nel 1977, in questa sede si è preferito porre l'attenzione sulla postura assunta dall'accademico e scrittore francese. Interessatosi a un quesito posto da Philippe Lejeune – teorico dell'autobiografia – relativo alla possibilità che, in un romanzo, l'autore assuma lo stesso nome del narratore e del personaggio, Doubrovsky ha tentato di fornire una risposta dando così un nome a un genere in cui si combinano alcune delle istanze dell'autobiografia (l'omonimia autore/narratore/personaggio, il resoconto di fatti strettamente reali) e del romanzo (lo sviluppo di una trama dotata di un inizio e una fine, un linguaggio narrativo, personale e originale). La definizione del termine ha, nel corso del tempo, subito diversi cambiamenti, resi noti dagli stessi interventi di Doubrovsky all'interno delle pubblicazioni successive a *Fils* – da *Un amour de soi* (1982) fino a *Laissé pour conte* (1999) – in merito a quali debbano essere le peculiarità di un testo perché possa definirsi un'*autofiction*. Queste vengono riassunte in un elenco di dieci punti da Philippe Gasparini nel saggio *Autofiction. Une aventure du langage* (2008).

In secondo luogo, abbiamo proseguito all'applicazione di tali criteri al testo oggetto d'analisi del presente elaborato seguendo una tripartizione proposta dallo stesso Gasparini e dimostrando in questo modo che *Un roman russe* rappresenta un'*autofiction*. Si è infatti appurato dapprima come nel testo, scritto in prima persona, il nome del personaggio coincida con quello del narratore; come l'impostazione della narrazione assuma una forma originale, tale da giustificare il termine "roman" nel titolo; quindi, come il linguaggio adottato da Carrère risponda a un effetto di immediatezza nell'espressione di pensieri e riflessioni. Si è poi verificata la corrispondenza tra il nome del narratore e del personaggio con quello dell'autore – favorendo l'effetto di attendibilità dei molteplici fatti da quest'ultimo riportati – e come tale connotato condizioni una certa empatia del lettore nei confronti dell'autore/narratore/personaggio. Si è posta dunque particolare attenzione all'impostazione

temporale del testo, assodando come esso sia il risultato della combinazione di eventi contemporanei tra loro ed apparentemente eterogenei che, dotati di un principio e di una fine, vengono raccontati attraverso il ricorso del presente storico.

Infine, ci siamo dedicati ad approfondire il penultimo punto dell'elenco stilato da Gasparini, «la pulsion de “se révéler dans sa vérité”», alla luce del fatto che l'opera di Carrère lascia trasparire, dal punto di vista contenutistico, il desiderio di confessare una verità: una verità che ha a che fare con il passato e il presente famigliari, i quali l'autore, attraverso la scrittura, vuole esorcizzare da demoni e fantasmi. *Un roman russe* infatti, a partire dalla misteriosa vicenda dell'ultimo prigioniero della Seconda guerra mondiale András Toma, vuole raccontare la storia del nonno materno Georges Zourabichvili, anima fragile e inquieta, collaborazionista dei tedeschi e scomparso nel 1944 senza lasciare traccia. Il proposito di Carrère è stato anche quello di dare a quest'uomo una sepoltura, provando così a porre fine ai tormenti della madre, Hélène Carrère d'Encausse, ma anche di sé stesso: da sempre attratto dalle cose più oscure e macabre, di cui *L'Adversaire* rappresenta il più alto esempio, lo scrittore francese persegue l'arduo tentativo di liberarsi da smanie e ossessioni condizionanti tanto la sua carriera intellettuale, quanto la sua vita personale. Per perseguire tale scopo non sono bastati una mera ricerca archivistica e la lettura delle numerose lettere conservate del nonno materno. L'opera infatti racconta le riprese di un film-documentario a Kotel'nič, il riaccostarsi alla lingua russa, la pubblicazione di un racconto pornografico, la relazione avuta con una donna di nome Sophie: tutte *tranches de vie* che, in un modo o nell'altro, nell'ottica di Carrère, sono divenute importanti espedienti nel tentativo di conseguire una liberazione dai propri demoni.

Non dimentichiamo come la redazione di *Un roman russe* sia stata in principio ostacolata da Hélène Carrère, in virtù di un senso di vergogna da lei provato nei confronti della tragica vicenda del padre scomparso; o ancora, come lo scrittore francese renda noti un suicidio, un aborto e un omicidio, quindi accadimenti estremamente intimi e privati. Questa considerazione porta a domandarsi se ci sia stato un reale consenso nel rendere pubblici simili accadimenti da parte di chi li ha vissuti e quali ripercussioni ha comportato la pubblicazione di una materia così delicata. Lo stesso autore sembra porsi il problema all'interno del testo: «Je me demande si écrire, pour moi, revient nécessairement à tuer quelqu'un¹⁰¹». Una simile affermazione racchiude in sé una questione relativa a quale debba essere il prezzo da pagare per potersi raccontare anche coinvolgendo chi ruota attorno a chi scrive. Concludiamo, quindi, riproponendo il quesito che finisce inevitabilmente per porsi laddove la scrittura costeggia la vita reale: fin dove è legittimo spingersi nella confessione di una verità?

¹⁰¹ E. Carrère, *Un roman russe*, cit., p. 245.

Bibliografia

Letteratura primaria

- Carrère, Emmanuel, *Un roman russe*, Paris, P.O.L., 2007.
- Carrère, Emmanuel, *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L., 2009.
- Dobrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- Dobrovsky, Serge, *Un amour de soi*, Paris, Hachette, 1982.
- Dobrovsky, Serge, *Un amour de soi*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2001.
- Dobrovsky, Serge, *La Vie l'Instant*, Paris, Balland, 1985.
- Dobrovsky, Serge, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989.
- Dobrovsky, Serge, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, coll. «Folio», 2003.
- Dobrovsky, Serge, *L'Après-vivre*, Paris, Grasset, 1994.
- Dobrovsky, Serge, *Laissé pour conte*, Paris, Grasset, 1999.

Letteratura critica

- Dobrovsky, Serge, *Autobiographie/vérité/psychanalyse*, in *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988.
- Gasparini, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seul, 2004.
- Gasparini, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seul, 2008.
- Gasparini, Philippe, *Poétique du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016.
- Genette, Gérard, «Discours du récit», in Id., *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972.
- Grell, Isabelle, *Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction*, in *Genèse et autofiction*, Louvain-la Neuve, Bruylant-Academia, 2007, pp. 39-51.
- Hugueny-Leger, Elise, *Faire entrer le réel en collision avec le romanesque: l'art du montage dans Retour à Kotelnitch et Un Roman russe d'Emmanuel Carrère*, «Australian Journal of French Studies», vol. 54, n. 2-3, pp. 146-159.

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

Lejeune, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1986.

Martin, Marie, *Emmanuel Carrère: l'enquête te le secret, de Retour à Kotelnitch (2003) à Un roman russe (2007)*, in *Emmanuel Carrère, un écrivain au prisme du cinéma*, a cura di Jacqueline Nacache, Régis Salado, Paris, Hermann, 2019, pp. 167-186.

Piva, Marika, *Autofiction e autocritique. L'io e il genere letterario nella letteratura francese contemporanea*, in Gullotta, Andrea, Lazzarin, Francesca, *Scritture dell'io. Percorsi tra i generi autobiografici della letteratura*, Bologna, i libri di Emil, 2011, pp. 13-29.

Ricœur, Paul, *L'identité narrative* in *Revue des sciences humaines*, LXXXXV, 221, gennaio-marzo 1991.

Tricomi, Antonio *Sempre in prima persona. Sulla poetica di Emmanuel Carrère*, in *Heteroglossia. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà*, n. 14, 2016, pp. 105-131.

Sitografia

Barbieri, Eleonora, *Così la letteratura mi ha salvato la vita*, «il Giornale», 03/06/2020, <https://www.ilgiornale.it/news/cos-letteratura-mi-ha-salvato-vita-1535971.html>, [27/05/2022].

Brogliolo, Giovanni Carrère, *Un'autofiction*, «La Stampa», 15/11/2019, https://www.lastampa.it/tuttolibri/2009/11/01/recensione/carrere_unautofiction-2894893/, [27/05/2022].

Carrère, Emmanuel, *L'Usage du « Monde »*, «Le Monde», 21/07/2002, https://www.lemonde.fr/archives/article/2002/07/21/2-1-usage-du-monde_4259698_1819218.html, [01/06/2022].

Carrère, Emmanuel, Kaprièlan, Nelly, *Écrire, écrire, pourquoi? Emmanuel Carrère. Entretien avec Nelly Kaprièlian*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010, <http://books.openedition.org/bibpompidou/1690>, [11/05/2022].

Colonna, Vincent, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse sous, tesi sotto la direzione di Gérard Genette, 1989, <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-00006609>, [24/04/2022].

Fastelli, Federico, *Vero, falso, finto. L'avversario di Emmanuel Carrère e l'ambiguità del romanzo non-finzionale*, in Galvagno, Rosalba, Rizzarelli, Maria, Schilirò, Massimo, Scuderi, Attilio, *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, «Between», IX.18, 2019, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3734>, [11/05/2022].

Coudreuse, Anne, *Emmanuel Carrère, de Un roman russe à D'autres vies que la mienne: comment passer du contact avec soi au contact avec les autres ?*, <https://www.academia.edu/38637883/>, [12/05/2022].

Lenzini, Luca, *Un solo dubbio su Emmanuel Carrère*, «Le parole e le cose», 7/05/2013, <https://www.leparoleelecose.it/?p=10154>, [10/06/2022].

Liger, Baptiste, *Le petit-fils de l'empire éclaté*, «L'Express», 2007, https://www.lexpress.fr/culture/livre/un-roman-russe_812022.html, [17/05/2022].

Manassero, Roberto, *Carrère: scrivere la realtà*, «Cineforum», 25/03/2015, <https://www.cineforum.it/intervista/Carrere-scrivere-la-realta>, [31/05/2022].