

## Dossier di riferimento per il confronto in forma di discussione

### I. Introduzione

L'impianto teorico di questa prima parte del ciclo era stato pensato come strumento per approfondire la questione dei generi letterari, dalla loro prima codificazione al loro progressivo affacciarsi nella trattazione contemporanea. Riconosciamo tuttavia che alcune lezioni hanno talvolta lambito o perfino disatteso le tematiche individuate in partenza come imprescindibili all'interno di un discorso che voglia occuparsi di questo argomento. Per questo motivo, tenderemo di ripercorrere brevemente quanto emerso, con l'intento di capire se e come possano incontrarsi i temi prefissati e le argomentazioni che di fatto hanno animato le lezioni e i relativi dibattiti. Attraverso questa premessa e soprattutto con l'aiuto della discussione collettiva speriamo di pervenire a quella visione d'insieme che riteniamo essere un presupposto teorico-metodologico necessario ad affrontare la parte applicativa del ciclo.

Un percorso dedicato ai generi letterari non può che avere il suo inizio con la *Poetica* di Aristotele. Proprio questo è stato l'oggetto del seminario d'apertura, tenuto da Davide Susanetti. Il professore ha illustrato le teorie generiche nell'antichità, individuando in Aristotele un punto di snodo decisivo: nella sua opera le forme della poesia ottengono la loro prima "codificazione", poi commentata e rilanciata in età alessandrina. Fu proprio questa tassonomia generica a rendere possibile la sperimentazione erudita e l'ibridazione praticate dai poeti ad Alessandria.

Il secondo incontro, quello con Massimo Fusillo, è stato un brusco salto in avanti nel tempo, che aveva lo scopo di esplorare i rapporti che intercorrono, nella stretta contemporaneità, fra letteratura e altre arti. Si voleva qui far interagire il concetto di "genere" con quelli di "codice" e "medium". Fusillo ha spiegato che nell'età postmediale il genere è concepito come un *format*, da abitare in maniera provvisoria e flessibile, in una continua traduzione e ricodificazione, all'interno della quale tutte le forme d'arte si influenzano e contaminano l'una con l'altra.

Il terzo appuntamento, affidato a Gianluca Garelli, doveva nei nostri intenti essere il momento per esaminare più da vicino il passaggio dalla teoria dei generi di stampo classico-normativo, a quella essenzialista del periodo romantico-idealista. La teoria normativa concepisce i generi come «criteri utili a giudicare la conformità di un'opera a una norma o meglio a un insieme di regole. [...] Un dato genere, per esempio la tragedia, è in realtà una definizione che agisce come unità di misura rispetto alla quale si misureranno e si giudicheranno le opere individuali.»<sup>1</sup> Questa concezione del genere è strettamente connessa all'idea, prevalente fino all'età romantica, che la letteratura sia fondamentalmente l'ambito dei ripetuti tentativi di imitare dei modelli ideali (regole astratte e fisse, tratte da testi ritenuti esemplari). Se questa teoria dei generi è rivolta al futuro (infatti prescrive, rifacendosi a un modello, come un'opera debba essere realizzata per inserirsi all'interno di quel sistema-genere), la teoria essenzialista si rivolge invece al passato. Con il Romanticismo infatti, si accantona l'intento di fornire paradigmi da imitare e ci si dedica invece a spiegare la genesi e l'evoluzione della letteratura. A questa altezza il genere è concepito come quell'*essenza* o principio che determina certe affinità fra determinati testi che si sono susseguiti nel corso della storia.

Chi è stato presente al seminario ricorderà però che Garelli di fatto ha affrontato, per sua scelta, tutt'altro argomento. La sua lezione è stata la proposta di un ripensamento dell'ermeneutica attraverso la dialettica hegeliana: l'avvicinamento ermeneutico al testo dev'essere sempre consapevole della distanza che intercorre fra l'interprete e l'oggetto, non deve mai trasformarsi in una riappropriazione che cancelli l'alterità del testo; il metodo con cui questo accostamento deve avvenire non dev'essere mai rigido o calato dall'alto, deve anzi ridefinirsi costantemente sulla base del testo stesso. La questione dei generi è stata toccata solo marginalmente in sede di discussione, quando

---

<sup>1</sup> J. M. SCHAEFFER, *Che cos'è un genere letterario*, Parma, Pratiche, 1992, p. 31.

durante un intervento si è tentato di istituire un parallelismo fra approccio al testo dell'interprete e accostamento al genere-modello da parte dell'autore, nel momento in cui reinventa la forma astratta nella sua propria opera.

Giovanni La Guardia ha tenuto poi il quarto seminario di questa prima parte del ciclo. L'incontro avrebbe dovuto proporre un confronto tra due esperienze fondamentali del pensiero e della critica del Novecento: György Lukács e Theodor Wiesengrund Adorno. Se il primo, con *L'anima e le forme* e *Teoria del romanzo*, aveva proposto un'estetica in cui l'esistenza veniva integrata e trascesa, secondo un'aspirazione alla totalità, nella letteratura attraverso quelle forme storicizzate che sono i generi letterari, l'altro vi aveva opposto la dialettica negativa dell'informe e del frammento: dopo la catastrofe dell'Olocausto, solo un'arte dissonante, che rinunciava alle categorie formali tradizionali, avrebbe potuto opporre resistenza alla prossima omologazione della società. Il romanzo di Dostoevskij in opposizione a quello di Kafka, il dramma borghese di fronte al teatro beckettiano, eletti ad esemplificare due diverse idee di letteratura e teorie dei generi, avrebbero dovuto indirizzare il percorso dell'intervento. Tuttavia, anche per colpa di un'esposizione tortuosa e di un eccesso di riferimenti apparentemente distanti, il discorso non ha messo in luce i momenti fondamentali del confronto, rinunciando addirittura all'esposizione del pensiero di Adorno. Per quanto la questione delle forme fosse presente sottotraccia, il seminario si è concentrato esclusivamente sul problema di come la letteratura, secondo Lukács, assuma e riproponga l'esistenza degli uomini, e in che modo tutto ciò incroci le riflessioni di pensatori quali Kierkegaard, Benjamin e Weber.

L'ultimo incontro di dicembre è stato infine quello con Matteo Di Gesù. Introducendo il suo discorso con riferimenti allo strutturalismo francese di Genette e Todorov, il professore ha affrontato il genere letterario come categoria attraverso cui stabilire il grado di "letterarietà" di un testo. Ha poi osservato che in età postmoderna il sistema generico subisce una totale riconfigurazione, che si agisce contemporaneamente attraverso il recupero dei generi paraletterari e per mezzo della dissoluzione delle gerarchie che separavano i generi alti da quelli bassi.

Giunti al termine di questa prima parte del ciclo, pensiamo che il dibattito possa porsi come momento di raccolta e – se vogliamo – di verifica di ciò che è emerso. Per farlo, sarà necessario stringere il campo a un genere letterario specifico: l'autobiografia.

Ci sembra, infatti, che questo genere presenti, molto spesso condensate in poche pagine (se non in poche righe) quei tratti emblematici che ci permettono di distinguere e analizzare, in maniera abbastanza netta, le opere che a questo genere appartengono. Gli strumenti di questo pomeriggio di discussione saranno, dunque, gli *incipit* di alcuni testi autobiografici, porzioni di testo che contengono in nuce le caratteristiche peculiari del genere nella sua totalità. Il confronto tra i testi selezionati – appartenenti all'età classica, premoderna, moderna e postmoderna – e il salto che questi testi ci consentiranno di compiere, da un'epoca all'altra, saranno il pretesto per provare a riflettere su cosa è mutato e su quali sono, oggi, i punti sensibili di discussione. Dall'autobiografia, ossia dal campione, proveremo a muoverci nel terreno accidentato dello statuto dei generi, e per farlo utilizzeremo un questionario, una sorta di mappa degli interrogativi principali, essenziali per orientare la lettura e l'analisi dei testi e per guidare la discussione stessa.

## II. Questionario

Proponiamo qui di seguito cinque domande, le cui risposte possibili sottintendono tutte una riflessione a) sulla collocazione temporale dei testi riportati nel dossier e sui mutamenti storico-culturali impliciti nella loro scansione; b) sull'autobiografia come esempio di una categoria più ampia, quella di genere letterario.

1. Tra gli estratti riportati nel dossier spiccano gli *incipit*. Quali funzioni svolge l'attacco, e quali ricadute esse hanno in termini di stile (*tòpoi*, formule, eventuale innalzamento di livelli linguistici)? Qual è il rapporto tra inizio, genere letterario e ricezione; come agisce concretamente l'*incipit* all'interno del processo di lettura?

2. Qual è il destinatario dell'autobiografia? E quali funzioni o finalità sono attribuite dall'autore al suo testo, anche sulla base della selezione operata sui destinatari?
3. Qual è la posizione del genere autobiografico rispetto alla realtà: siamo nel dominio delle scritture finzionali o non finzionali? Qual è il rapporto del testo con l'empiria dei fenomeni, quale il suo statuto di verità, e su che cosa esso si fonda?
4. L'autobiografia è senz'altro una "scrittura dell'io", ma di quale "io" si tratta? In altri termini, quale concezione o visione della soggettività appare depositata implicitamente nei testi presentati? Quali differenze gli estratti esibiscono su questo punto, e secondo quali rapporti con l'asse storico?
5. Perché raccontare la propria vita? E se il destinatario è, almeno a parole, l'autore stesso cosa giustifica la pubblicazione? In che senso un'esistenza singolare può essere significativa, rappresentativa? In secondo luogo, quali generi condividono con la scrittura autobiografica la messa in dominante dell'io dello scrivente, e con quali differenze?

### III. I testi

#### III.1 AGOSTINO D'IPPONA, *Confessioni*, a cura di M. Perrini, La Scuola, Brescia, 1985.

**Titolo originale:** *Confessionum libri XIII*, 397-398 d. C.

##### LIBRO I

###### 1. « Tu ci hai fatti per te »

*Tu sei grande Signore, e ben degno di lode; grande è la tua potenza e non v'è alcuna misura per la tua sapienza* (Sal. 47, I.) Te vuole lodare l'uomo, particella del tuo creato, che si porta attorno il suo destino mortale, che si porta attorno la testimonianza del suo peccato. [...] Sei tu che susciti la gioia di lodarti, perché ci hai fatti per te, e il nostro cuore è inquieto finché non riposi in te. [...]

###### 6. *Il mistero della nostra origine*

[...] Ignoro donde venni qui a questa esistenza, che non so come chiamare, se vita mortale o morte vitale. Lo ignoro, ma mi accolsero i conforti delle tue misericordie, per quanto mi fu detto dai genitori della mia carne: io non ricordo. Mi accolsero dunque i conforti del latte umano. Allora sapevo soltanto succhiare e bearmi delle gioie o piangere delle noie della mia carne, null'altro.[...] I primordi e l'infanzia della mia vita io non ricordo. Tu però concedesti all'uomo di ricostruire il proprio passato dal comportamento altrui e di credere sul proprio conto molte cose in base alle altrui asserzioni. [...]

##### LIBRO X

###### 3. *Il "frutto" delle Confessioni*

Ma cos'ho da spartire con gli uomini, per cui dovrebbero ascoltare le mie confessioni? La guarigione di tutte le mie debolezze non verrà certo da gente curiosa di conoscere la vita altrui, ma infingarda nel correggere la propria. Perché chiedono di udire da me chi sono io, ed evitano di udire da te chi sono essi? Mi confesso a te per farmi udire dagli uomini. Prove della veridicità della mia confessione non posso fornire loro; ma quelli che per amore ascoltano la mia voce, mi credono. Tu, però medico della mia intimità, spiegami chiaramente i frutti della mia opera. Le confessioni dei miei errori passati, da te rimessi, spronano il cuore del lettore e dell'ascoltatore a non assopirsi nella disperazione, a non dire: "Non posso" (*excitant cor, ne dormiat in desperatione et dicat: "Non possum"*), a vegliare invece nell'amore della tua misericordia, nella dolcezza della tua grazia, forza di tutti i deboli. [...]

**III.2 BENVENUTO CELLINI, *Vita*, Rizzoli, Milano, 2014.**

**Anno di scrittura: 1565-7. Prima edizione a stampa: 1728.**

LA VITA DI BENVENUTO DI MAESTRO GIOVANNI CELLINI FIORENTINO  
SCRITTA (PER LUI MEDESIMO) IN FIRENZE

Questa mia vita travagliata io scrivo  
per ringraziar lo Dio della natura,  
che mi diè l'alma e poi ne ha 'uto cura,  
alte diverse 'mprese ho fatte e vivo.  
Quel mio crudel Destin, d'offes'ha privo  
vita, or, gloria e virtù più che misura,  
grazia, valor, beltà, cotal figura  
che molti io passo, e chi mi passa arrivo.  
Sol mi duol grandemente or ch'io cognosco  
quel caro tempo in vanità perduto,  
nostri fragil pensier sen porta 'l vento.  
Poi che 'l pentir non val, starò contento  
salendo qual io scesi il Benvenuto  
nel fior di questo degnio terren toscò.

[...]

I. Tutti gli uomini d'ogni sorte, che hanno fatto qualche cosa che sia virtuosa, o s'è veramente che le virtù somigli, doverieno, essendo veritieri e da bene, di lor propria mano descrivere la loro vita; ma non si dovrebbe cominciare una tal impresa prima che passato l'età de' quarant'anni. Avvedutomi d'una tal cosa, ora che io cammino sopra la mia età de' cinquantotto anni finiti, e sendo in Firenze patria mia, sovvenendomi di molte perversità [...]; essendo con manco di esse perversità [...]; ricordandomi di alcuni piacevoli beni a di alcuni inestimabili mali [...] io, mediante la grazia di Dio, cammino innanzi.

II. Con tutto che quegli uomini che si sono affaticati con qualche poco sentore di virtù, hanno dato cognizione di loro al mondo, quella sola doverria bastare, vedutosi essere uomo e conosciuto; ma perché egli è di necessità vivere innel modo che uno truova come gli altri vivono, però in questo modo ci si interviene un poco di boriosità di mondo [vanagloria], la quale ha più diversi capi. Il primo è di far sapere agli altri che l'uomo ha la linea sua da persone virtuose e antichissime. [...] Aveva Iulio Cesare un suo primo e valoroso capitano, il quale si domandava Fiorino da Cellino [...]. Avendo questo Fiorino fatti i sua alloggiamenti sotto Fiesole, dove è ora Firenze, per essere vicino al fiume d'Arno [...] tutti i soldati e altri, che avevano a che fare del ditto capitano, dicevano: "Andiamo a Firenze", si perché il ditto capitano aveva nome Fiorino, e perché innel luogo [...] era abbondantissima quantità di fiorni.

IV. Ancora viveva Andrea Cellini mio avo, che io aveva già l'età di tre anni circa, e lui passava li cento anni. [...]

V. Cominciò mio padre a 'nsegnarmi sonare di flauto e cantare di musica [...].

**III.3 JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Le confessioni*, Einaudi, Torino, 1955.****Titolo originale: *Confessions*. Prima edizione a stampa in due volumi: 1782 e 1789.****LIBRO I**

M'impegno in un'impresa senza esempio, e la cui esecuzione non avrà imitatori. Voglio mostrare ai miei simili un uomo nella nuda verità della sua natura; e quest'uomo sarò io. Io solo. Sento il mio cuore e conosco gli uomini. Non sono fatto come nessuno di quelli che ho incontrati; oso credere di non essere come nessuno di quanti esistono. [...]. Suoni pure, quando vorrà, la tromba del giudizio finale: io mi presenterò al giudice supremo con questo libro fra le mani. Gli dirò fieramente: «Ecco che cosa ho fatto, che cosa ho pensato, che cosa fui. Ho detto il bene e il male con la stessa franchezza. Nulla ho taciuto di cattivo, nulla ho aggiunto di buono, e, se ho usato qua e là qualche trascurabile ornamento, l'ho fatto solo per colmare le lacune della mia memoria [...]. Mi sono mostrato come fui [...]: ho svelato il mio essere interiore come tu stesso lo hai veduto. Essere eterno, raduna attorno a me l'innumerabile turba dei miei simili: ascoltino le mie confessioni, piangano sulle mie bassezze, arrossiscano per le mie miserie. Ciascuno di essi con la stessa sincerità scopra a sua volta il suo cuore ai piedi del tuo trono: e poi uno solo ti dica, se ne ha il coraggio: "Io fui migliore di quell'uomo».

Sono nato a Ginevra nel 1712, da Isaac Rousseau, cittadino, e da Suzanne Bernard, cittadina. [...]. Mio padre, dopo la nascita del mio unico fratello, partì per Costantinopoli [...]. [La madre] Lo pregò di tornare: lui lasciò tutto e rimpatriò. Fui io il triste frutto di quel ritorno. Nacqui, dieci mesi dopo, debole e malaticcio; costai la vita a mia madre, e la mia nascita fu la prima delle mie sventure. [...]

Sentii prima di pensare: è la sorte comune degli uomini. [...]. Non so quel che feci sino a cinque o sei anni, non so come imparai a leggere, ricordo soltanto le mie prime letture e l'effetto che produssero su me [...]. Mia madre aveva lasciato dei romanzi [...].

Se l'educazione di quel povero ragazzo [il fratello di Rousseau] fu negletta, non fu così di suo fratello, e i figli dei re non potrebbero essere curati con maggior zelo di me, nei miei primi anni: [...].

Tali furono le prime passioni del mio ingresso nella vita: cominciava così a formarsi e a rivelarsi in me quel cuore a un tempo così fiero e così tenero, quel carattere effeminato eppure indomito, che, [...] mi ha messo sino all'ultimo in contraddizione con me stesso, [...].

**III.4 SIMONE DE BEAUVOIR, *Memorie d'una ragazza perbene*, Einaudi, Torino, 2012.****Titolo originale: *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Éditions Gallimard, Paris, 1958; prima traduzione italiana: Einaudi – «Supercoralli», 1960.**

Sono nata il 9 gennaio 1908, alle quattro del mattino, in una stanza dai mobili laccati in bianco che dava sul boulevard Raspail. Nelle foto di famiglia fatte l'estate successiva si vedono alcune giovani signore con lunghe gonne e cappelli impennacchiati di piume di struzzo, e dei signori in panama, che sorridono a un neonato: sono io. Mio padre aveva trent'anni, mia madre ventuno, e io ero la loro primogenita. Volto una pagina dell'album; la mamma tiene in braccio un neonato che non sono io; io porto una gonna pieghettata e un berretto, ho due anni e mezzo, e mia sorella è appena nata. A quanto pare, io ne fui gelosa, ma per poco. Per quanto lontano riesco a spingere la memoria, ero fiera d'essere la più grande: la primogenita.[...]

Dei miei primi anni non ritrovo che un'impressione confusa: qualcosa di rosso, e di nero, e di caldo. L'appartamento era rosso, rossa la mochetta, la sala da pranzo Enrico II, il broccato che mascherava le porte a vetri, e le tende di velluto nello studio di papà; [...] È così che passai la mia primissima infanzia. Guardavo, palpavo, apprendevo il mondo, al riparo.

La sicurezza quotidiana la dovetti a Louise. Era lei che mi vestiva, al mattino, mi spogliava la sera, e dormiva con me, nella stessa stanza. Giovane, senza bellezza, senza mistero, poiché ella non esisteva – o almeno così credevo – che per vegliare su mia sorella e su me, non alzava mai la voce, non mi rimproverava mai senza ragione. [...]

Mia madre, più lontana e più capricciosa, m'ispirava sentimenti amorosi; m'installavo sulle sue ginocchia, nella profumata dolcezza delle sue braccia, coprivo di baci la sua pelle di giovane donna; . [...] Quanto a mio padre, lo vedevo poco. Usciva tutte le mattine per andare al Palais , portando sotto il braccio una cartella piena di cose intoccabili che si chiamavano dossiers. [...]

[...] Avevo spesso l'occasione di tramutare l'ammirazione in godimento. La mamma pestava delle mandorle tostate in un mortaio, mescolava quella poltiglia granulosa con crema gialla; il rosa dei bonbons digradava in sfumature squisite: affondavo il mio cucchiaino in un tramonto. [...] Adulta, avrei voluto pascolare nei mandorli in fiore, mordere nelle mandorle tostate del tramonto. Contro il cielo di New York, le insegne al neon mi parvero giganteschi dolciumi, suscitandomi un senso di frustrazione.

[...] Mi facevano mettere con le spalle al muro dell'ingresso, tracciavano un segno all'altezza della mia testa, che veniva confrontato con un segno precedente: ero cresciuta di due o tre centimetri, si congratulavano con me, e io mi davo delle arie; a volte, tuttavia, mi spaventavo. Il sole accarezzava il parquet lucido e i mobili laccati in bianco. Guardavo la poltrona della mamma e pensavo: « Non potrò più sedermi sulle sue ginocchia». D'improvviso, l'avvenire esisteva; mi avrebbe cambiata in un'altra che avrebbe detto io e non sarebbe più stata me.

### **III.5 PAUL AUSTER, *Diario d'inverno*, Einaudi, Torino, 2012.**

**Titolo originale: *Winter Journal*, 2012.**

Pensi che a te non succederà mai, che non ti può succedere, che sei l'unica persona al mondo a cui queste cose non succederanno mai e poi, a una a una, cominciano a succederti tutte, esattamente come succedono a tutti gli altri.

I tuoi piedi scalzi sul pavimento freddo mentre ti alzi dal letto e vai alla finestra. Hai sei anni. Fuori nevicava, e i rami degli alberi in cortile si stanno imbiancando.

Parla ora prima che sia troppo tardi, poi spera di continuare a parlare finché non ci sarà più niente da dire. Dopotutto, il tempo si sta esaurendo. Forse è meglio mettere da parte le tue storie per ora e provare ad analizzare come sia stato vivere in questo corpo dal primo giorno in cui ricordi di essere stato vivo fino a oggi. Un catalogo di dati sensoriali. Quella che si potrebbe chiamare una *fenomenologia del respiro*.

Hai dieci anni e l'aria di mezza estate è calda, di un caldo opprimente, così umida e sgradevole che anche se sei seduto all'ombra degli alberi del cortile dietro casa senti il sudore accumularsi sulla fronte.

È innegabile che tu non sia più giovane. Tra un mese esatto compirai sessantaquattro anni, e anche se non sei così avanti con gli anni, da poterti definire vecchio, non puoi fare a meno di pensare a tutti quelli che alla tua età non ci sono arrivati. È un esempio delle varie cose che non avrebbero mai potuto succedere, ma invece sono successe.

[...]

Piaceri fisici e dolori fisici. I piaceri del sesso innanzitutto, ma anche quelli del mangiare e del bere, di stare nudo in un bagno caldo, di grattarti un prurito, di starnutire e di scoreggiare, di stare a letto un'ora in più, di voltare la faccia verso il sole in un mite pomeriggio di tarda primavera o d'inizio estate e sentire il tepore posarsi sulla pelle. Innumerevoli esempi, neanche un giorno passato senza uno o più momenti di piacere fisico, eppure indubbiamente i dolori sono più persistenti e intrattabili, e a turno quasi ogni parte del tuo corpo ne ha subito gli assalti. Occhi e orecchie, testa e collo, spalle e schiena, braccia e gambe, gola e addome, caviglie e piedi, per non parlare dell'enorme foruncolo che una volta ti è spuntato sulla chiappa destra, definito *porro* dal medico, che alle tue orecchie suonava come un morbo medievale e ti ha impedito di star seduto per una settimana.

La vicinanza al terreno del tuo piccolo corpo, il corpo che possedevi a tre e a quattro anni: insomma, la brevità della distanza tra i tuoi piedi e il tuo capo, e il fatto che le cose che ora non noti più un tempo fossero per te presenza e cura costante: il piccolo mondo delle formiche brulicanti e delle monete smarrite, dei rametti caduti e dei tappi di bottiglia ammaccati, dei tarassachi e dei trifogli. [...]

[...]

Le parole della nonna a tua madre: «Tuo padre sarebbe un uomo meraviglioso... se solo fosse diverso».

Stamattina, svegliarsi nella penombra di un'altra alba di gennaio con una luce soffusa e grigiastra che filtra nella camera da letto, e c'è la faccia di tua moglie girata verso la tua [...]

[...] Trent'anni di matrimonio, certo, ma nei trenta che l'anno preceduto quante infatuazioni e quante cotte, e ardori e ricerche, quanti deliri e folli ondate di desiderio? Fin dall'inizio della vita cosciente sei stato un volenteroso schiavo di Eros. [...]

L'inventario delle tue cicatrici, specialmente quelle sul viso che vedi ogni mattina quando ti guardi allo specchio del bagno per pettinarti o per farti la barba. Ci pensi raramente, ma ogni volta concludi che sono i segni della vita, che l'assortimento di linee frastagliate incise nella pelle del tuo viso sono le lettere dell'alfabeto segreto che racconta la storia di chi sei, e per ogni cicatrice c'è la traccia di una ferita sanata, e ogni ferita era stata provocata da un'inattesa collusione con il mondo – cioè da un incidente, o da qualcosa che non doveva necessariamente accadere, perché un incidente per definizione è qualcosa che non doveva accedere per forza. La contingenza opposta alla necessità, e la presa di coscienza, mentre ti guardi allo specchio stamattina, che la vita è tutta contingenza, salvo l'unico fatto necessario che prima o poi finirà.

#### IV. Un contributo critico sull'autobiografia

**MARIA ANNA MARIANI, *Una teoria dell'autobiografia in Sull'autobiografia contemporanea: Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi, Carocci, Roma, 2011.***

##### I.1 Auto-bio-grafia

Auto-bio-grafia: una prima persona parla di sé (*autos*); racconta la propria vita (*bios*) usando il *medium* della scrittura (*graphia*). Questa è la più immediata definizione di autobiografia, ottenuta scomponendo la stringa del nome nei suoi elementi costitutivi.<sup>1</sup> Le tre componenti corrispondono ai problemi posti dal genere e alle critiche che lo accompagnano: le insidie della prima persona, che non può conoscere se stessa; l'incompiutezza e l'inafferrabilità della vita, che è informe e acquista un senso compiuto solo dopo la sua fine; la menzogna legata alla scrittura, che falsifica l'esperienza traducendola in linguaggio.

Ma questo elenco problematico è incompleto, così come la definizione sopra trascritta. Perché la vita, in sé, non esiste. Un'autobiografia non racconta direttamente la vita passata di un individuo. Il passato è un oggetto perduto. Ma non completamente: esiste ciò che ne conserva le tracce e permette in qualche modo di ricostruirlo. Si tratta dei documenti e della memoria: è interrogandoli che si va alla ricerca del tempo perduto. Mentre però i documenti sono dati inerti, e aspettano che qualcuno sia in grado di decifrarli e criticarli, la memoria è una struttura vivente e interpretante. I primi sono il materiale privilegiato dallo storico, la seconda è il materiale pressoché esclusivo dell'autobiografo. Leggendo un'autobiografia ci si trova di fronte allora non alla vita passata di un individuo, ma a quel che della vita passata si è conservato nella sua memoria, in questa facoltà mutevole e viva. *L'autobiografia è il racconto della memoria che un individuo ha della propria vita.*

Un problema sotterraneo si aggiunge così ai tre che inquietano il genere alla superficie. Perché la memoria ha un rapporto paradossale con il passato: pretende di custodirlo – e intanto non fa altro che deformarlo.<sup>2</sup> I ricordi non restano infatti immutati nel tempo ma vengono modificati a ogni nuova evocazione. Pur essendo consapevoli dell'inaffidabilità della memoria, si continua però a rimproverarla di inganno, perché la sua mira è la restituzione esatta del passato, dell'oggetto perduto al quale giura fedeltà. Questo voto etico, questa promessa di fedeltà al tempo che non è più e che si è incaricata di trasmettere, è la pretesa veritativa della memoria: il criterio che permette di separarla dall'immaginazione.

Si potrebbe condensare questa riflessione in una formula: memoria-racconto. Si tratta di una parola composta, la cui legge è di coordinare e distinguere insieme.<sup>3</sup> Il legame liquido è garantito dal trattino, capace di associare i termini senza incatenarli a congiunzioni e preposizioni. Libere dai nessi rigidi stabiliti da una “e”, da una “o”, da un “del”, le parole messe in relazione possono svolgere funzioni diverse, anche più funzioni contemporaneamente. Accade così per memoria-racconto. In questo aggregato si compenetrano due idee: la memoria è, al tempo stesso, l'oggetto di un racconto e la funzione vivente che costruisce il racconto autobiografico – un racconto che pretende di essere veramente accaduto e che tuttavia è strutturalmente inaffidabile.

*Memoria-racconto* è un titolo dietro al quale si intende un brusio di altri titoli: vi risuona un omaggio al dittico di Deleuze sul cinema (*L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*) e vi si fa esplicito riferimento a *Tempo e racconto* di Ricœur. Secondo Ricœur, esiste una correlazione necessaria tra l'attività di narrare una storia e il carattere temporale dell'esperienza umana. Il tempo è misterioso e indefinibile in sé, tanto che a fatica se ne potrebbe parlare se non esistesse qualcosa in grado di dargli una forma. Come scriveva Agostino, «se nessuno me lo chiede so che cos'è; se qualcuno me lo chiede e glielo devo spiegare, allora non lo so più.» Per Ricœur, il mezzo privilegiato che permette all'uomo di accedere alla comprensione di questa entità indefinibile – comunicandogli un'esperienza che si dispiega lungo una durata, brevissima o millenaria che sia – è il racconto. Parallelamente il racconto viene esperito nel tempo: mentre consuma una trama, il lettore impiega ore e giorni della propria vita.

Questo incontro tra la temporalità e la narrazione, e tra il lettore e l'opera, si verifica attraverso tre passaggi consecutivi. Il presupposto di tutti i racconti è il fatto che gli uomini si comprendono come esseri gettati nel tempo. Ricœur chiama questa consapevolezza *mimesi I*: è la condizione necessaria per comprendere o narrare una storia. Sul fondamento di questo *a priori* si stagliano i racconti veri e propri. L'intreccio narrativo ha il potere di mettere in ordine le esperienze sparpagliate e di organizzare in una totalità significativa una nebulosa di eventi (*mimesi II*). Infine, a un terzo livello, gli intrecci narrativi agiscono su noi lettori (*mimesi III*). Durante la lettura di un testo si verifica un incontro che ci trasforma, perché dà accesso a un'esperienza temporale altra, destinata ad arricchire la nostra visione del mondo e del trascorrere degli eventi. Dopo la lettura il tempo non è più un mistero: una serie di azioni e passioni prese in una durata ha appena assunto consistenza sotto i nostri occhi. Secondo Ricœur, solo il racconto è in grado di mettere in ordine l'esperienza temporale<sup>4</sup>.

Ma quando si prova ad applicare lo schema a quella particolare narrazione del tempo che è l'autobiografia, l'articolazione nelle tre mimesi si rivela insufficiente. L'autobiografo ha infatti a disposizione un altro modo, tutto naturale, di dare forma alla propria esperienza, un modo capace di produrre configurazioni sia in presa diretta, sia in retrospettiva: la memoria. Fissazione e richiamo dei ricordi, momenti paralleli e collegati, sono un processo naturale per strutturare il proprio vissuto. Grazie all'iscrizione nelle condotte memoriali, e poi al lavoro dell'anamnesi, l'esperienza trova già una configurazione naturale – molto simile a quella che poi, artificialmente, vi imprimerà sopra la narrazione. Tra il tempo vissuto e il tempo raccontato si colloca il tempo raccontato dalla memoria. Quando si parla di autobiografia, la memoria va introdotta all'interno dello schema Ricœuriano, facendola operare come quarto piano di articolazione, come *mimesi naturale capace di dare forma al tempo vissuto, prima ancora che intervenga la configurazione artificiale operata dal racconto*. In un'autobiografia il ventaglio dei livelli mimetici sarebbe dunque questo:

- I. mimesi I (consapevolezza del carattere temporale della vita umana);
- II. memoria-racconto (configurazione naturale del tempo vissuto, operata dalla memoria);
- III. mimesi II (configurazione narrativa del tempo);
- IV. mimesi III (arricchimento della propria comprensione del tempo, avvenuto durante la lettura).



La memoria, sia pure in modo primitivo, agisce sul tempo nello stesso modo del racconto: lo comprende, lo ordina, lo sintetizza. La sua capacità di configurare è molto simile a quella attuata dall'intreccio narrativo. Basta concentrarsi sul processo di fissazione dei ricordi per accorgersi di quanto sia selettivo e di come equivalga, da un punto di vista funzionale, al processo di selezione degli episodi attuato dalla trama. Per ricordare è necessario dimenticare, per raccontare è necessario omettere. Allo stesso modo: il lavoro dell'evocazione, che non restituisce l'ordine cronologico dei ricordi ma ne sconvolge l'esatta successione, richiamandoli per campi associativi, somiglia moltissimo ai giochi anacronistici che la trama ha il potere di creare.

### 1.2 Fiction e non fiction

Anche se la capacità di dare forma stabilisce un'equivalenza strutturale tra la memoria e il racconto, una differenza profonda separa le due entità e permette di non confonderle mai. La differenza è questa: *solo la memoria garantisce eticamente che il legame con il passato sia effettivo, non inventato*. La sua configurazione viene operata su di un'esperienza che non è più, ma che è stata. Non altrettanto può dirsi per il racconto come struttura narrativa, il cui legame con l'esperienza non è garantito da alcuna pretesa di verità, ma si fonda sulla pura assenza. Memoria-racconto indica dunque questo speciale coesistere di coordinazione e distinzione: sottolinea che le due entità si equivalgono quanto a capacità di dare forma, ma contemporaneamente mostra la differenza essenziale che le separa, salvaguardando così il significato specifico di ciascuna<sup>5</sup>.

La formula memoria-racconto vuole anche condensare un altro paradosso della memoria: la sua promessa di trasmettere con fedeltà l'esperienza – promessa che viene inevitabilmente tradita. Il mancato adempimento modula in maniera nuova la differenza tra le due grandi classi nelle quali è suddiviso lo spazio narrativo: la fiction e la non fiction. Questi raggruppamenti permettono di orientare slanci decisionali, posture di attesa e termini di paragone; consentono di situare i testi che si scrivono, si leggono e si interpretano. La fiction comprende le opere di invenzione, mentre la non fiction include le opere che pretendono di raccontare la cosiddetta "verità". Nonostante la nettezza dell'affermazione, la differenza tra le due categorie non è affatto così cristallina. Sembra molto difficile individuare una volta per tutte dove cada la frontiera. È questo un problema che interessa in maniera urgente, perché travolge l'autobiografia. Denunciata come una «doppiogiochista»<sup>6</sup> – come la forma che pretende di essere discorso veridico e opera d'arte insieme – e perciò condannata a essere rinnegata da entrambi i poli del campo letterario. Ma la sua ambiguità si può giustificare: dimostrando che è la stessa ambiguità della memoria.

Prendiamo il racconto storico, il racconto di finzione e l'autobiografia e consideriamo il loro rapporto con l'esperienza vissuta. Il racconto di finzione la inventa. La storia e l'autobiografia promettono invece di riferirla fedelmente: giurano di dire la verità. Ma il modo in cui assolvono questo impegno etico è molto diverso. Mentre lo storico si fonda in gran parte sull'interpretazione pubblica di documenti pubblici<sup>7</sup>, l'autobiografo fa riferimento all'organo soggettivo e cangiante nel quale si è depositata l'esperienza personale: la memoria. E se non può fare a meno di attribuirle fiducia, ne teme però le distorsioni. Ecco qui iniziare il doppio gioco dell'autobiografia, che se condivide con la storia il giuramento di fedeltà, poi non riesce a rispettare l'impegno etico, perché si affida a un organo che mentre custodisce il passato immancabilmente lo deforma.

L'autobiografo non sconta solo gli inganni irrimediabili prodotti dal proprio ricordare, ma li amplifica. Attraverso la fissazione e poi il richiamo dei ricordi, opera una selezione naturale degli eventi da lui stesso vissuti. Su questa esperienza spontaneamente messa in forma, lascia poi che interferisca l'intreccio narrativo. Mimesi II si sovrappone dunque su una primitiva configurazione memoriale. Ed è a questo livello che l'autobiografia si allontana radicalmente dalla storia e dal territorio della non fiction, avvicinandosi invece al racconto di finzione, con il quale condivide le più disinvolute strategie di intreccio. Perché se la finzione può rivendicare una libertà illimitata per i suoi giochi con il tempo, il comportamento dell'intrigo narrativo nella storia dev'essere invece molto più rigoroso. Come scrive Dorrit Cohn:

Gli storici non giocano con il tempo allo stesso modo dei romanzieri: i loro scarti in rapporto alla cronologia tendono a essere funzionali piuttosto che governati da preoccupazioni estetiche. [...] È sicuro che su questo punto discorso storico e discorso finzionale presentino una differenza qualitativa<sup>8</sup>.

Sul comportamento dell'intreccio autobiografia e storia divergono dunque al massimo grado. Eppure sono nate come sorelle, entro il territorio della non fiction, accomunate dalla promessa di raccontare la verità. Ma dal suo territorio natale l'autobiografia si allontana presto. Sconta l'ambiguità della memoria sulla quale si fonda, ricalcandone l'incapacità di assolvere il voto di fedeltà al passato. Fa allora ingresso nel territorio della fiction, dedicandosi a escogitare giochi con il tempo che fanno a gara con quelli del racconto di finzione. Accade così che sulla scia della memoria, sua paradossale matrice, l'autobiografia finisce per striare tutto lo spazio letterario.

### 1.3 Il dramma dei problemi

Il problema dell'identità, di *autos*, si condensa nella formula di Rimbaud: «je est un autre»<sup>9</sup>. Una formula che provoca vertigine: pronunciando questa frase, la prima persona diventa puro significante, il soggetto si svuota della sua sostanza. È proprio perché capace di provocare in ciascuno di noi questa angoscia che la formula ha avuto un'eco straordinaria e che è stata declinata in molti modi diversi. Uno è quello di insistere sul momento dell'enunciazione, sulla trasfigurazione dell'io reale in io narrativo: il sé, messo per iscritto, diventa altro. Il soggetto che scrive viene soppiantato da una controfigura, da un simulacro: l'io di carne e sangue perde progressivamente consistenza e al suo posto, sulla pagina, risplende un'icona di inchiostro. E questa la teoria – sotto il segno di Baudrillard – proposta da Leszek Drong:

L'autobiografo, volente o nolente, soccombe al meccanismo linguistico che consiste nello spostamento deittico del proprio Io. Il testo dell'autobiografia spossa l'autore del pronome di prima persona, sciogliendo così il legame tra lo scrittore in carne e ossa e la sua controfigura letteraria. Il protagonista dell'autobiografia, sebbene apparentemente identificabile con l'autore tramite l'uso della prima persona narrativa, diventa un «falso io». Alla fine, il discorso autobiografico permette l'epistemologicamente devastante sostituzione dello scrittore da parte di una controfigura<sup>10</sup>.

È in questa proiezione della letteratura sulla vita che consiste l'insidia della *graphia*. La scrittura produce auto-suggestione. Sembra dover trasferire il soggetto sulla pagina, ma in realtà lo allontana dalla sua autenticità, cristallizzandolo in una figura discorsiva posticcia. Il problema di *graphia* si sovrappone dunque a quello di *autos*, amplificandolo: è un problema-protesi, che non può essere eletto come approccio privilegiato.

Ma chi è io? Sembra un pronome così compatto. Si risalga però ai suoi antenati latini e lo si vedrà sgretolato. La scomposizione genealogica del pronome, intrapresa da Paul Ricœur in un saggio intitolato proprio *Sé come un altro* (1990) e poi approfondita in *Percorsi del riconoscimento* (2004), arretra fino a *idem* e *ipse*. *Idem* comprende tutti i tratti del soggetto che rimangono invariati negli anni: il pollice inchiostro che lascia l'impronta, la geometria del volto, la voce, l'andatura, alcune abitudini (ma non quelle brevi), le cicatrici. *Ipsa* raccoglie invece tutte le trasformazioni accumulate nel tempo, che rendono problematico il riconoscimento del sé. Nel corso di una vita, anche di una sua breve porzione, *ipse* si sparpaglia in una serie di stati molteplici, tutti diversi l'uno dall'altro. L'io *idem* e l'io *ipse* differiscono dunque per il modo opposto di reagire al tempo. Così come *idem*, il sempre uguale, è insensibile al suo passaggio, *ipse*, l'alterato, se ne fa plasmare.

La durata mi altera: mi moltiplico, non mi riconosco più. Eppure la sensazione della compattezza individuale resiste, la sperimento nella pratica. L'unica entità che la garantisce, che percorre la linea del tempo per rintracciare e tenere insieme le mie diverse identità, è la memoria. Ricœur insiste su questo punto:

io mi rapporto all'indietro alla mia infanzia con la sensazione che le cose (i ricordi) siano accadute in un'altra epoca. [...] Rimane il fatto che tale alterità, per quanto introduca un elemento di distinzione tra le unità e i lassi del tempo rimemorato, non intacca nessuno dei due caratteri maggiori del rapporto tra il passato ricordato e il presente, e cioè la continuità temporale e la individualità personale del ricordo. La memoria è legata alla medesimezza.<sup>11</sup>

È la memoria che gestisce l'equilibrio tra *idem* e *ipse*. La funzione del ricordare è infatti quella di tessere un filo tra le dimensioni del tempo, un filo che crea la percezione della continuità e così impedisce la dispersione del soggetto. L'identità è un prodotto della memoria. Ecco allora che il problema di *autos*, per quanto vertiginoso, può essere fatto indietreggiare, rivelandosi gerarchicamente subordinato rispetto a *Mnemosyne*.

L'io non è una sostanza immutabile: è un deposito dove i ricordi, queste esperienze sprofondate nel tempo, si

accumulano e si sedimentano. Quando vengono sollecitati riemergono, si allineano e danno un senso alle nostre vite: perché siamo diventati così come siamo e quale immagine di noi vorremmo proiettare avanti negli anni? Mentre con la memoria recuperiamo i nostri ieri, capiamo chi siamo diventati oggi e che cosa faremo domani. Ricordando, leghiamo insieme passato, presente e futuro, ed è così che diamo un senso alla nostra esistenza.

Dare un senso alla propria esistenza: ecco profilarsi uno degli obiettivi principali della scrittura autobiografica, forse il suo più potente impulso sorgivo. E, insieme a esso, ecco avanzare uno dei problemi più delicati posti dal genere: l'impossibilità di accedere alla propria totalità esistenziale. Come dare un senso compiuto alla propria vita se non è ancora finita? Come pretendere di farsi giudici di se stessi prima della fine? Il problema di *bios* è eticamente il più grave per l'autobiografia e assume qui le sembianze di una violenza interpretativa, perché pretende di imporre l'ordine di un discorso alla materia incompiuta del vissuto.

Solo la morte può conferire una forma definitiva alla vita. E contro questa legge l'autobiografo protesta molto debolmente, perché è in grado di imporre alle proprie esperienze una forma che è soltanto provvisoria, modellata attraverso il dialogo con la memoria. È una forma plasmata dal contatto tra il bilancio del passato e l'orizzonte delle attese<sup>12</sup>. Ma non è un montaggio definitivo. L'autobiografia non rivela l'ultimo istante e non si scrive dall'ultimo istante. Ricalca gli andirivieni del ricordare e si scrive al presente: dal presente riapre il passato e dal presente slitta verso il futuro.

L'unica cosa certa del futuro è la morte. E lei l'orizzonte di attesa inevitabile. «La morte è il supremo avvenire e il futuro di tutti i futuri»<sup>13</sup>. È la legge universale di ogni vita, eppure stupisce sempre: «l'uomo si prepara per essere sorpreso dalla cosa meno sorprendente del mondo»<sup>14</sup>. Il soggetto di un'autobiografia non fa eccezione. Non si immagina postumo. Pensa pur sempre la morte dall'al di qua, come futura: non intende anticiparla. Il suo presente può essere inquieto perché minacciato dal limite. Ma l'ora della morte – l'ora del necrologio<sup>15</sup> – è sempre da venire. «La frontiera letale è elastica e fluttuante» e il tempo in cui l'individuo ricorda e scrive rimane «il tempo semi-aperto della vita»<sup>16</sup>. Ricordare, e scrivere, sono ancora delle avventure.

[...]

### 1.5 *Autobiografie contemporanee*

I generi letterari vivono immersi nella polemica: li si accusa di voler accomunare particolari irriducibili agli universali. L'autobiografia è costretta a fronteggiare la polemica con una cadenza ancora più frequente rispetto agli altri generi, perché ogni autobiografia è l'espressione di una singolarità; e voler raggruppare le singolarità, identificando ciò che le rende famiglia, sembra un'operazione che contraddice l'impulso sorgivo di questa forma.

La storia della definizione teorica è in proposito molto istruttiva. Philippe Lejeune ha scritto *Il patto autobiografico* nel 1975, fondando la teoria del genere su una definizione formalista rigorosa, in seguito sfumata e ridiscussa, e tuttavia decisiva: «racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità»<sup>22</sup>. Il *patto autobiografico* ha funzionato da subito come meta-testo normativo. Le regole formulate da Lejeune sono divenute immediato oggetto di valutazione da parte degli autobiografi e questa loro riflessione sulla norma ha poi finito per trasformare tutto il carattere del processo letterario<sup>23</sup>. Che cosa è successo, nel concreto? Gli autobiografi si sono voluti sottrarre alla definizione riduzionista, protestando contro il livellamento della propria eccezionalità, e si sono cimentati nella scrittura di opere impossibili da inventariare secondo le regole proposte. Alcune di queste rivendicazioni di singolarità si sono rivelate fitte di conseguenze. La più significativa è quella di Serge Doubrovsky, che nel 1977, appena due anni dopo l'uscita del *Patto autobiografico*, pubblica *Fils*: il primo esemplare di *autofiction*, un genere nato per sfidare apertamente la teoria dell'autobiografia, attualizzandone una virtualità latente. *L'autofiction* ha avuto un successo strepitoso anche in Italia, dove uno dei primi a praticarla è stato Walter Siti, autore di pseudo-autobiografie dichiarate come il frutto degli appunti presi sui lavori di Lejeune<sup>24</sup>. Le teorie seguite a quella di Lejeune hanno poi replicato, con variazioni di approccio, il suo metodo formalista, stabilendo parametri in base ai quali censire i testi e misurarne gli scarti rispetto a un centro canonizzante (Rousseau). La maggior parte degli studi sull'autobiografia si è prestata così all'accusa di riduzionismo, al punto che alcune proposte recenti hanno preferito adottare un atteggiamento rassegnato, perplesso sull'opportunità stessa di fornire una definizione,

indirizzato piuttosto verso l'indagine caso per caso<sup>25</sup>.

È possibile salvare le singolarità, pur collocandole in uno stesso spazio di esperienza? Come trovare l'accordo? Un esempio brillante di conciliazione è *La camera chiara* di Roland Barthes. Il semiologo fronteggia l'impasse di voler generalizzare individualità irriducibili, protestazioni di singolarità. Il proposito con cui il saggio si apre è infatti quello di descrivere la Fotografia come un universale. Ma Barthes si rende presto conto che il compito non gli riesce, che non è possibile pensare la Fotografia in generale, ma solo *una* fotografia in particolare; che non è possibile neppure fornire un corpus di esempi, ma «solo qualche corpo». Prima di tutto il corpo dell'autore: *Roland Barthes par Roland Barthes*. Eppure nel corso del libro Barthes riesce a individuare lo specifico della Fotografia. Ovvero il potere di ratificare un certificato di presenza, di affermare un ciò che è stato: un tratto generale, che tuttavia viene incarnato in maniera singolare da ciascuno scatto fotografico.

Il problema della fedeltà all'evento passato stringe insieme fotografia e autobiografia. La foto dice: questa cosa è stata. Non la inventa. Può forse mentire sul suo senso, ma non sulla sua esistenza. Allo stesso modo si comporta l'autobiografia, che dice: questa cosa è accaduta. Non la inventa. La trasforma raccontandola, ma non smette di custodirla. L'analogia del problema si proietta sulla soluzione. Come la fotografia, anche l'autobiografia, per quanto difficile da pensare in termini generali, è dotata di una specificità che ne individua il territorio. Una specificità che può essere agevolmente declinata al plurale, senza rappresentare una violenza riduzionista. Questa marca di genere che si pluralizza, essendo emanata in modo singolare dai diversi esempi, è la memoria intesa come oggetto e soggetto di racconto. Ogni autobiografia sarebbe così l'emanazione di una determinata memoria-racconto e il genere autobiografico come universale raggrupparebbe una pluralità di memorie-racconto particolari.

Attraverso questo approccio rinuncio alle indagini messe a punto caso per caso e provo a riunire testi eterogenei sotto una definizione teoricamente sostenibile, in grado di conciliare i particolari con l'universale. La definizione, già proposta in apertura, è la seguente: *l'autobiografia è il racconto della memoria che un individuo ha della propria vita*. Non va intesa come un vertice, un paradigma in base al quale organizzare scale di valore, distanze rispetto a un centro ideale. I confini del genere non sono stabiliti dal giudizio della definizione. Sono invece discussi di volta in volta, sulla base di quel che i testi stessi suggeriscono in merito al ruolo decisivo giocato dalla memoria (e dall'oblio) nella loro organizzazione. Ogni autobiografia è l'incarnazione problematica di una memoria-racconto. Le autobiografie non sono un corpus: sono «solo qualche corpo».

[...]

---

#### Note

<sup>1</sup> Come fa G. Gusdorf in *Auto-bio-graphie*, Odile Jacob, Paris 1991.

<sup>2</sup> Questo, insieme ad altri aspetti problematici della memoria (come la memoria collettiva e gli abusi di memoria) affrontato da P. Ricœur in *Ricordare, dimenticare, perdonare* (1998), il Mulino, Bologna 2004.

<sup>3</sup> Sul funzionamento delle parole composte (simile a quello delle parole-baule) cfr. G. Deleuze, *Logica del senso* (1969), Feltrinelli, Milano 2005, pp. 45-9.

<sup>4</sup> Il punto più controverso di *Tempo e racconto* è racchiuso in questa frase, estratta dal primo volume: «il tempo diviene tempo umano nella misura in cui è articolato in modo narrativo». Su questa frase si sono appuntate numerose critiche, infine cristallizzate nel concetto di «narratività naturale», ovvero nell'idea che il tempo vissuto sia esperito direttamente come un racconto. La posizione della narratività naturale (che ha trovato formulazione soprattutto grazie ai lavori di D. Carr, *Time, Narrative and History*, Indiana University Press, Bloomington 1986, e di M. Fludernik, *Towards a «Natural» Narratology*, Routledge, London 1996) può essere confermata dal nostro vissuto, dalle miriadi di racconti che ci attraversano e che sono direttamente incorporati all'esperienza. La forma narrativa sembra infatti già inerente al nostro modo di vivere il tempo, e non pare ridursi a un elemento aggiuntivo, sovrapposto a una presunta esperienza caotica della temporalità. Ma, per quanto praticamente fondata, la posizione della narratività naturale appare eccessivamente livellante, perché priva di operatività la nozione stessa di racconto: se si sostiene l'identità pressoché perfetta tra temporalità e narrazione, si rischia di rendere superflua l'idea stessa di mediazione narrativa, di mimesi II (come denuncia R. Baroni, *L'œuvre du temps*, Seuil, Paris 2009). È questo rischio che si tratterà qui di scongiurare, ripensando l'idea di narratività naturale attraverso la chiave della memoria, elaborata nel concetto di memoria-racconto. Grazie a tale parola composta, che associa i due termini quanto a funzione configurante, ma che li distingue come entità, il termine «racconto» viene salvaguardato nella sua specificità operativa.

<sup>5</sup> E difendere la precisione del significato è più che mai importante se si ha a che fare con il termine «racconto», che sta diventando sempre più vago a causa del suo uso inflazionato. Tanto che si è arrivati a parlare di *narrative turn*, di epoca (iniziata alla metà degli anni Novanta) dell'imperialismo narrativo, in cui tutti i settori della società sarebbero percorsi da racconti e l'uomo non sarebbe altro che un intreccio di storie. Sintomatico, in proposito, è l'incipit di *Trame* di Peter Brooks: «Le nostre vite sono

incessantemente intrecciate alle narrazioni, alle storie che raccontiamo o che ci vengono raccontate, a quelle che sogniamo o immaginiamo o vorremmo poter narrare; e tutte vengono rielaborate nella storia della nostra vita, che noi raccontiamo a noi stessi in un lungo monologo. [...] Non facciamo che consumare avidamente romanzi di vario tipo, fumetti, serial televisivi, e tendiamo a trasformare in racconto anche le presentazioni, i notiziari, gli eventi sportivi. Anche se il nostro tempo sembra essere caratterizzato da orientamenti antinarrativi – e ampiamente pubblicizzati, dal ripudio delle certezze in campo fisico alle analisi sincroniche dello strutturalismo –, in realtà restiamo ancorati alla narrazione, e da essa determinati, molto più di quanto vorremmo far credere» (P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, 1984, Einaudi, Torino 1995, p. 11).

<sup>6</sup> Ph. Lejeune, *Moi aussi*, Seuil, Paris 1986, p. 26.

<sup>7</sup> Non solo documenti però: anche lo storico sfrutta la memoria. Il rinnovamento del procedimento storiografico punta proprio sull'esigenza di eleggere questa facoltà mutevole e viva come propria matrice. È il proposito dichiarato dall'ultimo Ricoeur e consegnato alle pagine di *La memoria, la storia, l'oblio* (a cura di D. Iannotta, Raffaello Cortina, Milano 2003). L'idea centrale di questo libro, che espande la riflessione condensata in *Ricordare, dimenticare, perdonare*, è che grazie alla memoria la storiografia riesce a mutare il proprio orientamento, per tradizione rivolto al solo passato, fino a riconsegnare gli eventi alle tre dimensioni temporali. In questo modo, anche se i fatti sono incancellabili, il senso di quello che è accaduto non è determinato in modo univoco.

<sup>8</sup> D. Cohn, *The Distinction of Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999 (trad. mia).

<sup>9</sup> La formula campeggia come titolo di un saggio fondamentale sull'autobiografia: Ph. Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, Paris 1980.

<sup>10</sup> L. Drong, *Masks and Icons. Subjectivity in Post-Nietzschean Autobiography*, Peter Lang & Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main-Berlin 2001, pp. 89-90 (trad. mia).

<sup>11</sup> Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, cit, p. 53.

<sup>12</sup> Cfr. R. Koselleck, *Futuro-passato. Per una semantica dei tempi storici* (1979), Marietti, Genova 1986.

<sup>13</sup> V. Jankélévitch, *La morte* (1977), Einaudi, Torino 2009, p. 50.

<sup>14</sup> Ivi, p. 12.

<sup>15</sup> Per narrare la propria autobiografia (*Les Mots*, Gallimard, Paris 1964) Sartre afferma di essersi dovuto trasformare nel necrologio di se stesso. Ma essere d'accordo con Sartre significa concepire la scrittura della vita da una postura imbalsamata, che si svolge in un tempo puramente retrospettivo: immutabile. Invece l'autobiografia si scrive nel tempo della rammemorazione, che è vivo e cangiante. E che fugge anche in avanti.

<sup>16</sup> Ivi, p. 178.

[...]

<sup>22</sup> Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico* (1975), il Mulino, Bologna 1986, p. 12.

<sup>23</sup> Sul concetto di meta-testo cfr. J. Lotman, *La semiosfera* (1984), Marsilio, Venezia 1992.

<sup>24</sup> W. Siti, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, in "Narrativa", 1999, 16, pp. 109-15.

<sup>25</sup> Come fa I. Tassi in *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Laterza, Roma-Bari 2007.

[...]