



## *Eccessi di vita: autobiografismi tra risonanza e marginalità*

di Mariarosa Loddo

ABSTRACT: Nonostante la popolarità di *memoir*, testimonianze e diari, lo statuto della cosiddetta *life writing* non è del tutto condiviso e consolidato, come si evince dall'inesauribile dibattito sull'autobiografia e dalle molteplici diramazioni delle narrazioni intime. Inoltre, poiché molta di questa narrativa non si deve a scrittori di professione, la critica tende a trascurare simili testi, considerandoli troppo ingenui e grezzi. Il presente contributo intende indagare i meccanismi dinamici che rendono la *life writing* di volta in volta scarto o assimilabile alla letteratura. Verranno presi in esame anche aspetti quali l'influenza del canone, i processi selettivi e le funzioni della narratività. Il *corpus* esemplificativo sarà composto sia da testi di autori riconosciuti e affermati come tali (Hervé Guibert, Annie Ernaux), sia da titoli che rappresentano spesso l'unica opera firmata da scrittori 'occasionalisti' (Fritz Zorn, Lucy Grealy).

ABSTRACT: Although memoirs, confessions and diaries have gained huge popularity, life writing's definition and values are not completely consolidated, as suggested by the unlimited discussion of autobiography and the different forms this genre can acquire. Moreover, since more and more non-professional authors have been publishing narratives about themselves, critics still tend to neglect these texts, which they often consider naïf and rough. This essay seeks to shed light on the dynamic mechanisms which exclude or include life writing in the literary realm. Aspects such as



the influence of canonical autobiographies, the selective processes and the function of narrativity and will be scrutinized as well. The corpus will not only focus on texts by well-known authors (Annie Ernaux, Hervé Guibert), but also on works by 'one hit wonders' autobiographers (Fritz Zorn, Lucy Grealy).

PAROLE CHIAVE: autobiografia; life writing; memoir

KEY WORDS: autobiography; life writing; memoir

## INTRODUZIONE

La nostra epoca ha acquisito larga familiarità con le scritture autobiografiche, che hanno conosciuto una popolarità crescente. In Europa e negli Stati Uniti, simili pratiche narrative segnalano un'esplorazione, e un'esposizione, che non tralasciano ormai nessun aspetto dell'io e della vita. Dalla sfera della sessualità alle vicende familiari, al trauma e alla malattia, non c'è accadimento e percezione soggettiva che non siano degni di essere narrati. Parallelamente, il bacino di soggetti abilitati a scrivere della propria vita si è ampliato includendo sempre più voci e offrendo loro la possibilità di divenire autrici di una pubblicazione. Tra gli scaffali delle librerie ci si imbatte sempre più facilmente in firme che non appartengono a intellettuali o scrittori di professione, né a persone già celebri o protagoniste di una vicenda straordinaria: la scrittura è legittimata dal semplice fatto di aver vissuto e l'autobiografia si configura come forma altamente democratica.

Un dato, questo, che segna quanta strada abbia fatto, nel corso dei secoli, il progetto della mimesi incarnato dall'evoluzione del romanzo e condiviso dall'autobiografia. Quest'ultima, infatti, al pari del genere letterario divenuto egemone, ha impiegato tempo prima di stabilizzarsi e venire legittimata attraverso i suoi caratteri distintivi e costitutivi, che permettono di non assimilarla, in maniera indifferenziata, al romanzo. Come pratica riconosciuta e ammessa, la scrittura dell'io aggiornata alla contemporaneità non gode tuttavia di una unanime accoglienza tra gli studi letterari, all'interno dei quali si registrano resistenze e scetticismi che tendono a trascurare testi di cui si presume lo scarso valore estetico. Questa osservazione mette in luce, da un lato, la problematicità rappresentata da certe forme autobiografiche in sede critica, che contrasta con la facilità con cui i lettori si avvicinano, sebbene non senza eccezioni, a tale narrativa. Dall'altro, rivela una diffusione e uno sviluppo del fenomeno (in termini di produzione e ricezione dei testi) caratterizzato da differenze significative all'interno di un generale scenario culturale occidentale che, con la sua esaltazione dell'individuo, ha reso possibile l'affermazione di una narrativa del privato al massimo grado. L'oscillazione tra il polo della risonanza e quello della marginalità si



traduce, seppur schematicamente, nella fortuna di una forma espressiva attualmente diffusa al punto da divenire inflazionata, a cui fa da contrappunto la riserva, quando non l'indifferenza, di una critica che, non prestandosi alla valutazione e allo studio dell'esasperazione autobiografica, la recepisce come scarto.

Il presente contributo si propone di approfondire questo duplice statuto della contemporanea narrativa dell'io, riservando particolare attenzione alle implicazioni legate alla ricezione, sia sul versante critico sia su quello non specialistico. L'approccio prescelto si focalizza su una concezione della scrittura letteraria che attinge, apertamente e come fonte primaria, alla vita dell'autore stesso in quanto materia privilegiata. Nonostante anche in un caso simile un'opera sia difficilmente riducibile all'esistenza che aspira a riprodurre, appare inevitabile, di fronte alla contemporanea ostentazione del vissuto, porre al centro dell'analisi il composito criterio dell'autobiografismo, il quale, secondo la definizione che ne dà Enzo Neppi:

Come la biografia, ci fornisce delle informazioni sulla vita di una persona. Ma ha una sua *differentia specifica*: esso ci informa su quegli aspetti della vita di una persona che sono suscettibili di spiegarne l'opera. *L'autobiografismo studia la vita in quanto genesi o fonte dell'opera – come un'entità che dunque ha lasciato delle tracce nell'opera.* (Neppi 313)

Declinato al plurale, il termine *autobiografismo* consente di fare riferimento ai diversi livelli, oggetti e scopi a cui questo procedimento si presta: ad esempio, la traiettoria che dall'interno del testo conduce al suo esterno, ma anche quella inversa; il discrimine per stabilire il carattere finzionale o meno dell'opera; le forme eterogenee che può assumere il biografico nella scrittura. Autobiografismi, dunque, come molteplicità di problematiche in relazione al vissuto autoriale fattosi narrazione.

## NOMENCLATURE

Al fine di mettere a fuoco l'oggetto di nostro interesse, si rende necessaria una breve ricognizione dei termini impiegati per definire e distinguere queste forme testuali. Le denominazioni, infatti, e un rapido sguardo ai titoli che si sono susseguiti nel tempo, serbano tracce dell'evoluzione di una pratica e dei suoi significati. Non solo: lo stato attuale della produzione esaminata rivela quanto, dopo una fase di stabilizzazione, la scrittura autobiografica sia tornata a confondersi con i due generi con cui maggiormente è stata posta in relazione e da cui ha tentato di smarcarsi, ovvero la biografia e il romanzo. Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, chi scrive di sé lo fa appoggiandosi a forme dalla tradizione antica: memorie, *res gestae*, confessioni e *commentarii*, oppure rimandando alla biografia tramite specificazioni quali *storia di vita di*, accompagnate dall'aggiunta riflessiva "raccontata da se medesimo" (D'Intino 19). Ma man mano che il pubblico familiarizza con l'autobiografia e i suoi tratti distintivi, i segni di riconoscimento si indeboliscono e i titoli iniziano a farsi più opachi, senza anticipare una materia narrativa che pertanto può essere confusa con il romanzo. D'altronde, sono anni in cui l'affermazione del *novel*, che pure ha attinto, nell'affinare le sue tecniche narrative, alle scritture introspettive di ambito religioso



(Mazzoni 84-85), influenza l'autobiografia arricchendola con la dimensione affettiva e un intreccio che abbandona la severa linearità della cronologia in favore di una trama avventurosa (si veda Battistini 92-98). Lo scambio è stato vicendevole a tal punto da non permettere di affermare con sicurezza quale dei generi sia maggiormente in debito con l'altro. Per parte della critica, questo non si pone come un problema, in quanto associa l'autobiografia a una modalità di lettura e non le riconosce lo statuto di genere letterario, poiché sarebbe priva di tratti formali, interni al testo, che consentono di distinguerla da altre forme, come, per l'appunto, il romanzo (si veda De Man 920-922). All'estremo opposto si colloca il modello teorico di Philippe Lejeune, che invece ha istituito un fondamento, costantemente aggiornato, per gli studi, fattisi assai numerosi, sull'autobiografia come pratica compositiva e di lettura. Studi che si configurano come risposta alla produzione autobiografica in costante ascesa e diversificazione, tanto che la confusione terminologica che caratterizzava i suoi primi passi si ripropone oggi. Immane risulta infatti la constatazione delle catalogazioni dispersive e imprecise in cui romanzi e eterogenei racconti di vita trovano posto gli uni accanto agli altri (si veda Couser 36; Mazzoni 29-30; D'Intino 20).

Per circoscrivere l'ambito della trattazione, ci concentreremo, pertanto, su tre denominazioni, non esaustive, ma sufficienti a costituire il perimetro entro cui ci muoveremo: *life writing*, con cui si fa riferimento alle cosiddette storie (vere) di vita, autobiografia e *memoir*. Come si evince, la terminologia è di derivazione straniera e la sua adozione è funzionale a mettere in rilievo una scarsa familiarità, nei contesti editoriale e accademico italiani, con l'esplicita definizione e il riconoscimento del perimetro testuale a cui *life writing* e *memoir* rimandano. Mentre l'uso della parola autobiografia è consolidato, il termine *memoir* generalmente non fa la sua comparsa sulle copertine delle pubblicazioni che pure il mercato italiano produce e accoglie (nel caso di traduzioni) in gran numero. Anche l'interesse accademico verso i più recenti sviluppi, nonché sui molti volti, della scrittura autobiografica, non è paragonabile con l'istituzione, all'estero, di riviste dedicate alla *life writing*, come *a/b: Auto/Biography Studies* e *European Journal of Life Writing*.

Forse, la critica italiana non è ancora disposta a impiegare i propri strumenti per prendere in esame il fenomeno nella sua veste più attuale, e popolare (nella duplice accezione del termine).<sup>1</sup> Probabilmente è persuasa che non valga la pena sperare di trovare della qualità, al di là di quella commerciale, in pubblicazioni che richiamano l'attenzione perché firmate da celebrità del mondo dello spettacolo o perché fanno leva sulla tragicità della vicenda narrata. D'altronde, la stessa critica statunitense, come rilevato dagli studiosi che si sono specializzati nell'analisi delle storie di malattia, ha dovuto fare i conti con l'abitudine di un'attitudine al testo votata a un aprioristico misto di sospetto e diffidenza (si veda Jurecic 10-17).

Inoltre, non va trascurata l'influenza del canone, che in relazione all'autobiografia, intesa nella sua conformazione moderna,<sup>2</sup> ha oscurato a lungo testi

---

<sup>1</sup> Battistini (210) ipotizzava un'assenza di competenze specifiche nell'ambito del biografico come spiegazione della carenza di studi italiani a riguardo.

<sup>2</sup> Ovvero adottando un approccio che trascura le specificità storiche di ciascun periodo e si concentra su una forma testuale riconoscibile come presente in diverse epoche. Tale metodo



considerati minori. La critica femminista ha, dal canto suo e trasversalmente rispetto ai contesti nazionali, conferito legittimità e importanza alle scritture di donne, alle quali altro non era concesso se non lo spazio della scrittura intima e privata. Ma le donne non sono state le sole a prodigarsi, per effetto di un'esclusione, nell'attività autobiografica, e altre costruzioni dell'identità realizzatasi attraverso la narrazione sono state relegate ai margini degli studi letterari. Le rappresentazioni di personalità dal solido io e dalle esistenze esemplari, come Sant'Agostino, Rousseau, Vico, Franklin, tra i modelli autobiografici più influenti, hanno catalizzato a lungo l'interesse degli studiosi e eclissato il resto. Questo ci porta a una definizione di autobiografia che ne sottolinea la rilevanza, nonché le implicazioni culturali, per la civiltà occidentale, mettendo in luce, al contempo, quanto la sua affermazione abbia avuto luogo a spese di narrazioni dell'io alternative:

*Autobiography* [...] is a term for a particular practice of life narrative that emerged in the Enlightenment and has become canonical in the West. While *autobiography* is the most widely used and most generally understood term for life narrative, it is also a term that has been vigorously challenged in the wake of postmodern and postcolonial critiques of the Enlightenment subject. Privileged as the definitive achievement of a mode of life narrative, "autobiography" celebrates the autonomous individual and the universalizing life story. Its theorists have installed this master narrative of "the sovereign self" as an institution of literature and culture, and identified, in the course of the twentieth century, a canon of representative life narratives. But implicit in this canonization is the assignment of lesser value to many other kinds of life narratives produced at the same time and, indeed, a refusal to recognize them as "true" autobiography. (Smith e Watson 3-4)

Esclusiva, eccessivamente circoscritta e conservatrice, l'autobiografia così intesa non ha destato solo la disapprovazione degli studi culturali, ma anche un allontanamento da questo modello da parte di chi ha intrapreso un progetto di scrittura dell'io nell'epoca contemporanea. Parrebbe, infatti, che l'autobiografia abbia perso la sua posizione egemone in favore di un'altra tipologia di scrittura memorialistica.

## L'ERA DEL MEMOIR

Memoir, memoir, memoir! Doesn't anyone write autobiography anymore? So it seems. "Memoir" has eclipsed "autobiography" as the term of choice for a certain kind of life narrative. Moreover, and more significantly, memoir now rivals fiction in popularity and critical esteem and exceeds it in cultural currency. According to various cultural commentators—critics, scholars, and reviewers—this is an age—if not *the age*—of memoir. (Couser 3)

---

identificativo si basa sulle opposizioni con i generi letterari contigui e comporta la costituzione di un canone moderno, composto cioè da autobiografie che corrispondono al racconto esteso, in prosa, da parte dell'autore stesso, della propria vita nel corso degli anni (si veda D'Intino 16).



Come osserva G. Thomas Couser, descrivendo un quadro perlopiù statunitense, oggi non si tenderebbe a scrivere autobiografie, bensì *memoir*. Quest'ultimo, lungi dall'essere un termine inedito, in quanto usato in passato sostanzialmente come sinonimo di autobiografia, ha finito con il distinguersi per una leggera mutazione di significato, che Couser punta a mettere in luce con il suo studio al fine di promuovere anche l'insegnamento, ancora trascurato in sedi scolastiche e universitarie, di una forma narrativa della cui spiegazione pare non si avverta la necessità (si veda Couser 2). D'altronde, l'identità differenziata del *memoir* ha inizialmente coinciso con un giudizio di valore negativo: minore, non letterario, superficiale, marginale rispetto a un'autobiografia, che invece sapeva essere profonda e letteraria e veniva riconosciuta come canonica. L'esplosione editoriale del *memoir*, con titoli attribuiti a scrittori dalla fama e dalla grandezza inattaccabili accanto a nomi meno noti, ma a cui si devono testi rilevanti, ha in parte invertito l'orientamento valutativo di partenza, spingendo a una disanima più accurata (si veda Couser 18). Emerge così che è plausibile assegnare al *memoir* non la ricostruzione della vita vissuta fino al momento della redazione, ma la rievocazione di un periodo o di un evento specifico, pregnante, della stessa, risultando rispetto all'autobiografia, più limitato a livello di contenuti e tematiche esposti (si veda Couser 23). Ciò non toglie che il *memoir*, attingendo a piene mani dall'estensione del narrabile che consente oggi agli autori di scrivere in prima persona di qualunque circostanza della propria esistenza, continui ad offrire un ampio spettro di avvenimenti e tratti identitari più che candidati a 'fare una storia', come l'esperienza del carcere, la rivelazione pubblica dell'omosessualità, la comparsa di una grave malattia (si vedano Smith e Watson 107-108).

La restrizione del campo memorialistico, tuttavia, è relativa anche perché il tema scelto come perno attorno a cui redigere la narrazione può fungere da lente attraverso cui (ri)leggere il passato e metterlo in relazione con il presente della scrittura, offrendo così il pretesto per un racconto dall'arco temporale più ampio, affine all'autobiografia. Questo appare evidente nei casi in cui l'evento abbia avuto un impatto tale da condizionare pesantemente le fasi di vita successive. *Lucky* di Alice Sebold (1999), incentrato sulla violenza sessuale subita dall'autrice a 18 anni, può essere letto in questo senso, poiché il trauma, oltre a disestare i piani per il futuro della giovane protagonista, dà impulso alla sua attività di scrittura, la cui problematicità ruoterà infatti a lungo intorno alla comunicazione dello stupro. Ancora più manifestamente narrazione delle conseguenze è *Autobiography of a face* di Lucy Grealy (1994), in cui il titolo si rivela pienamente esplicativo, in quanto l'autrice racconta la sua vita alterata per sempre dall'intervento chirurgico che, guarendola da un tumore diagnosticatole a 9 anni, la lascerà sfigurata. Il *memoir*, che si sofferma su infanzia e adolescenza, si spinge fino all'ingresso nell'età adulta, quando l'autrice si iscrive all'università e viaggia in Europa. Tuttavia, queste esperienze sono continuamente interrotte e dominate dai ripetuti e sofferti interventi riparativi di chirurgia plastica a cui l'autrice si sottopone. L'oggetto della narrazione coincide, pertanto, con l'incessante lotta che Grealy è stata costretta a intraprendere sin dall'infanzia per venire a patti con l'identità determinata da un volto ostile e estraneo.



Analogamente, la malattia è il motivo centrale, inteso sia come tema sia come movente, del *memoir* *Mars* di Fritz Zorn (1977), che, accingendosi a ripercorrere, a partire dall'infanzia, la sua vita che minaccia di concludersi prematuramente (Zorn è affetto da un cancro terminale e morirà a 32 anni poco dopo aver portato a termine il manoscritto), annuncia di non voler realizzare una autobiografia:

Ich habe mich nun dazu entschlossen, in diesem Bericht meine Erinnerungen aufzuzeichnen. Das heißt, es wird sich hier weniger um Memoiren im allgemeinen Sinn handeln, als vielmehr um die Geschichte einer Neurose oder wenigstens einiger ihrer Aspekte. Es wird also nicht meine Autobiographie sein, die ich hier zu schreiben versuche, sondern nur die Geschichte und Entwicklung eines einzigen, wenn auch bis heute beherrschenden Aspektes meines Lebens, nämlich des Aspektes meiner Krankheit. Ich will versuchen, mich an möglichst viel zu erinnern, was mir für diese Krankheit seit meiner Kindheit typisch und bedeutsam scheint. (Zorn 25-26)<sup>3</sup>

Contraddistinguendosi per un marcato atto selettivo, sul piano contenutistico, esercitato sulla materia autobiografica, il *memoir* conferisce rilievo a stati di eccezionalità all'interno di vite che un tempo non avrebbero potuto aspirare alla pubblicazione delle proprie rievocazioni. I tre esempi citati non ci pongono, evidentemente, di fronte né a esistenze straordinarie né a personalità già celebri di cui, in funzione della loro fama, il pubblico vuole conoscere il privato, accettando anche quello più triviale. Fritz Zorn è autore unicamente di *Mars*, mentre di Lucy Grealy, dopo l'esordio di *Autobiography of a face*, è uscita, a pochi anni di distanza dalla morte, la raccolta di saggi *As Seen on Tv: Provocations* (2001). Quanto a Alice Sebold, firma, successivamente a *Lucky*, i romanzi *The Lovely Bones* (2002) e *The Almost Moon* (2007), dove i primi due titoli si devono al laborioso processo di scrittura e rielaborazione dello stupro e si fondano pertanto sull'insuperabile vissuto dell'autrice.

Se da un lato il *memoir* è riconducibile alla democratizzazione narrativa che produce anche meteore e incursioni epifaniche nel campo letterario,<sup>4</sup> dall'altro si presta, come in parte i testi di Sebold suggeriscono, a forme di serializzazione, riadattamento e riscrittura di uno stesso materiale autobiografico, appartenente a una identica voce autoriale. Evitare di raccontare interamente una vita, ricoprendone tutte le tappe cronologiche fondamentali e gli aspetti più significativi, garantisce infatti la potenziale esplorazione, in sedi di racconto distinte, di più porzioni di esistenza, che possono così costituire fonte pressoché inesauribile per un'ampia produzione narrativa in molteplici volumi. Le memorie suddivise in tomi distinti e progressivi non sono una novità, soprattutto se associate, lo ribadiamo, a figure di spicco come intellettuali, artisti, sovrani. Qui semmai si intende attirare l'attenzione su autori che

---

<sup>3</sup> "Ora mi sono deciso a mettere sulla carta I miei ricordi. Non si tratterà però di memorie, nella comune accezione del termine, ma piuttosto della storia di una nevrosi, o per lo meno di alcuni dei suoi aspetti. Quella che ora tento di scrivere non sarà quindi la mia autobiografia, ma soltanto la storia e l'evoluzione di un solo aspetto della mia vita, quello finora dominante, vale a dire la sua malattia. Cercherò dunque di ricordare quanto più mi è possibile tutto ciò che, fin dalla mia infanzia, mi appare di essa caratteristico e significativo" (Zorn, *Marte* 3-4).

<sup>4</sup> Nel caso di Zorn e Grealy non si può ignorare che la morte prematura abbia forzatamente negato ogni possibilità di realizzare eventuali ulteriori opere.



nascono e si affermano in concomitanza con la loro specializzazione nel *memoir*, ovvero producendosi in diverse opere che ricoprono vari aspetti del loro percorso biografico e che talvolta sono concepite come vera e propria espressione di una poetica fondata sul racconto di sé e di adesione a ciò di cui si è fatto esperienza. Ci troviamo a costeggiare ora, pertanto, un lato del *memoir* maggiormente associabile a scrittori che impiegano questa forma in maniera altamente consapevole e integrandola all'interno di un progetto letterario.

Annie Ernaux si dedica da almeno quattro decenni a un atto di scrittura così concepito, ripercorrendo la propria esistenza anche attraverso singoli testi dedicati a uno specifico aspetto o accadimento esperito. La parcellizzazione e il disinteresse per una mera ricostruzione del passato per 'capitoli' consecutivi si evincono considerando anche solo, in via esemplificativa, gli anni di pubblicazione e i soggetti di una minima parte della produzione dell'autrice: *Une femme* (1988), sulla morte della madre avvenuta in tarda età; *L'événement* (2000) sull'aborto clandestino subito a 23 anni; *Mémoire de fille* (2016), sull'iniziazione sessuale di una Ernaux diciottenne. Proprio quest'ultimo titolo non può che far venire alla mente quanto già realizzato da Simone de Beauvoir, che nel 1958 inaugurava la sua autobiografia in più volumi con i *Mémoires d'une jeune fille rangée*, dandole un seguito ancorato allo sviluppo temporale delle vicende. Ma, oltre a non essere l'oggetto esclusivo della scrittura che Simone de Beauvoir continuava a praticare in quegli anni, la rievocazione autobiografica viene proseguita a fronte di una serie di giustificazioni che non la danno per scontata, malgrado l'autrice sia, come nota lei stessa, una figura pubblica da cui ci si potrebbe aspettare un'opera di questo tipo.<sup>5</sup> Circa il perimetro esclusivo del proprio vissuto entro cui Ernaux ha scelto di collocare la sua scrittura, occorre ricordare che la sua definizione ha avuto luogo per mezzo del rifiuto del romanzo, la forma in cui sono state composte la prime opere dell'autrice (sebbene con un forte richiamo autobiografico; *Les armoires vides*, 1974; *Ce qu'ils disent ou rien*, 1977; *La femme gelée*, 1981). Ernaux trova la sua voce di scrittrice in uno stile privo di abbellimenti, che punta a riportare il reale tendendo all'oggettività e respingendo ogni attributo riconducibile alla finzione. La materia narrativa restando la stessa, la nuda vita, Ernaux non fa che raccontarla offrendo, per mezzo di una lingua altamente sorvegliata, angolazioni e modalità differenti attraverso cui restituire fatti identici: "J'ai le sentiment de creuser toujours le même trou, dans mes textes. Mais je reconnais avoir différents modes d'écriture" (Ernaux e Jeannet 22). Il *memoir* *Passion simple* (1992), sulla relazione extraconiugale con un diplomatico russo, e il diario *Se perdre* (2001), che registra giorno per giorno gli incontri della medesima coppia, incarnano pienamente questo *modus operandi*. Se la produzione di Ernaux può apparire come l'esito di una costante oscillazione tra la forma dell'autobiografia più tradizionale e quella diaristica (si veda Simonet-Tenant 308-309), è anche vero che la categoria di *memoir* appare

---

<sup>5</sup> Si veda l'introduzione de *La force des choses*. Il confronto con l'impresa autobiografica di Ernaux, profondamente diversa per finalità e stile narrativo, ha la mera funzione, in questa sede, di porre l'accento sul differente orizzonte d'attese in cui le due autrici si trovano a dare origine alle proprie opere memorialistiche.



agevolmente applicabile a quei testi dell'autrice francese che sono "focalisés sur un événement précis, perturbateur ou traumatique" (Simonet-Tenant 308).

## IL ROMANZO COME GRANDE ESCLUSO?

Con Annie Ernaux giungiamo alla netta presa di distanza dal romanzo, con cui l'autobiografia, e di conseguenza il *memoir*, non cessa di essere confrontata, a dimostrazione di quanto la sua legittimazione non sia completamente compiuta: "Faut-il se déterminer toujours par rapport au "roman"? Ce qu'on appelle roman ne fait plus partie de mon horizon. Il me semble que cette forme a moins de véritable action sur l'imaginaire et la vie des gens" (Ernaux e Jeannet 51). Certamente, la fame di 'reale' del pubblico e la disponibilità di mezzi di cui gli autori contemporanei godono per poter scrivere di sé hanno fatto sì che modalità alternative, riconducibili alla sfera della finzione, apparissero maggiormente assimilabili alla distrazione e, in certa misura, meno necessarie e urgenti. Forse, sarebbe allora più utile impiegare in questo frangente la categoria di *fiction* contrapposta a quella di *non fiction*, identificando nel primo ambito una dimensione rassicurante per il lettore odierno, in cui ciò che viene narrato, per quanto crudo o inquietante, non ha un referente diretto nel mondo esterno al testo. Se il romanzo è riconducibile a questa sfera, allora non si è del tutto persuasi dall'impressione di Ernaux che questo genere faccia oggi poca presa sul pubblico. La già citata Alice Sebold, ad esempio, ha raggiunto il successo con *The Lovely Bones*, romanzo con al centro un'adolescente stuprata e uccisa e che è in parte ispirato alla violenza personalmente subita dall'autrice, che ne aveva fatto il tema della sua opera d'esordio. *Lucky* venne poi ripubblicato sull'onda del favore incontrato da *The Lovely Bones*, ricevendo l'attenzione mancata alla sua prima uscita.<sup>6</sup> Un recente *memoir* italiano, *Mi vivi dentro* di Alessandro Milan (2018), ha invece da subito ottenuto un'ampia risonanza, malgrado la vicenda di malattia abbia per protagonisti l'autore stesso e la moglie deceduta prematuramente, senza che alcun dispositivo venga messo in atto per sottrarre la narrazione agli eventi fattuali che riporta. Non si spiega, pertanto, la scelta editoriale di apporre in copertina la dicitura *romanzo* a una storia che non accoglie alcun elemento di questa forma. L'ipotesi più plausibile è che si sia tentato di rassicurare, tramite un'etichetta associabile alla finzione, un pubblico, quello italiano, poco incline a confrontarsi apertamente con esperienze di malattia e morte.

Sia le scelte di poetica, come esemplificato da Ernaux, sia le dinamiche del mercato editoriale, ci inducono tuttavia a soffermarci sulle implicazioni di una eventuale inconciliabilità tra la modalità narrativa romanzesca e quella autobiografica. A riguardo può essere utile menzionare il percorso intrapreso da un altro autore francese, Hervé Guibert, per affrancarsi dalle marche distintive del romanzo, come quella della costruzione di personaggi, e per trovare altresì il modo di scrivere il proprio io senza rinunciare alle attrattive della finzione. La ricerca di Guibert,

---

<sup>6</sup> Sul duplice esito della produzione di Sebold, in relazione al ruolo della narrazione nel superamento di un trauma, si veda Calabrese (118-119).



rappresentata da una prolifica e eclettica produzione narrativa, culmina in una serie di scritti esplicitamente autobiografici, a cui l'autore perviene nel momento più vulnerabile e critico della sua vita, (quando scopre di avere l'Aids). Pertanto, la scelta di incarnare quell'io a cui viene affidata la narrazione non è affatto automatica, né sostenuta da una stoica fede nell'adesione alla verità dei fatti, come invece quella che anima il progetto di Ernaux. Guibert, che ha lungamente faticato nel voler costringere la sua scrittura nella forma del romanzo, a cui pure aspirava, si scopriva incapace di creare dei personaggi e gli sembrava di non conoscere altro se non se stesso, pervenendo solo, in questo senso, a scritti fallimentari, *romans ratés et posthumes* (si veda Boulé, *Guibert* 77-85). Fondamentalmente, "[...] even while pursuing the novel form Guibert does not really believe in it and has the feeling that the novel as it presents itself is outdated or at least does not help *his* literary project" (Boulé, *Guibert* 86). Un testo di centinaia di pagine, intitolato *Adultes*, che doveva raccontare appunto l'età adulta dell'autore, è rimasto perlopiù manoscritto e Guibert non ha voluto pubblicarlo, profondamente insoddisfatto dal fatto di non riconoscersi nell'io finzionale dietro cui aveva scelto di celarsi, facendosi personaggio (si veda Boulé, *Hervé Guibert* 177). L'esposizione con cui Guibert raggiunge la fama, per mezzo del suo *bestseller* *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), coincide con l'iscrizione della sua piena identità, che porta con sé l'accettazione sofferta della malattia, in una narrazione che, senza negare un vissuto intollerabile, non nega nemmeno le scappatoie che può offrirgli la finzione. Da qui la dicitura *roman* consapevolmente adottata da Guibert per le sue opere più autobiografiche dedicate all'Aids, da *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* a *Le protocole compassionnel* (1991), che, pur nella loro specificità, rientrano nella pratica contemporanea della produzione di *memoir* 'in serie'.

Da un lato, gli esempi citati mostrano che la scrittura dell'io è soggetta a dinamiche e declinazioni alquanto varie. Dall'altro, ciò non impedisce di temere un certo impoverimento dell'arte narrativa qualora la predilezione per la *non fiction* diventi una scelta automatica o un limite che non pochi autori faticano, evidentemente, a superare, come Guibert era giunto a riconoscere. Del resto, il panorama culturale a cui si deve la diffusione esponenziale del *memoir* incentiva a raccontare di sé nelle situazioni e negli ambiti più diversi, esaltando un'autoreferenzialità che finisce con lo sminuire modalità comunicative, conoscitive e relazionali differenti, che non si fondano necessariamente sul racconto di una vita.

Secondo il paradigma narrativo che ci vuole costantemente impegnati a costruire storie su noi stessi, le pubblicazioni autobiografiche in cui tali narrazioni trovano posto non sono allora che forme più elaborate di quelle con cui siamo alle prese quotidianamente, un'attività che rappresenta "a good part of what it means to be a person, to have a life" (Couser 26). Intesa in questo senso, la nozione di *life writing*, a cui ora torniamo dopo averla introdotta all'inizio di questa indagine, assume sia una funzione descrittiva, sia un valore normativo, in quanto identifica nell'atto narrativo il tratto umano per eccellenza, auspicabile per potersi dire persone, per poter affermare di avere una vita. Couser abbraccia questa visione illustrando l'importanza del *memoir*, posizionandosi così tra i molti sostenitori della narritività intrinsecamente benefica,



concetto tuttavia non esente da problematicità, che Galen Strawson, con il suo articolo provocatorio “Against Narrativity”, ha contribuito a riconsiderare criticamente.

Nella sua variante, pervasiva e a dominante tendenza autobiografica, il racconto viene oggi esibito in politica, nel giornalismo e, immancabilmente, in letteratura, dove la cospicua erosione della *fiction* da parte della *non fiction* ha portato a marginalizzare in sede critica, come già si è accennato, i testi memorialistici. La predilezione per il racconto in prima persona, con il suo esplicito riferimento all’autore in carne e ossa, svaluterebbe l’invenzione letteraria e non farebbe che esaltare qualsiasi soggetto narrante e narrato purché abbia vissuto ciò di cui scrive:

Ainsi le monde narratif se partage-t-il entre des histoires inventées, non référentielles et donc fausses, et des histoires “vécues” et donc “vraies”. La fiction littéraire ne relève plus de la création d’un monde qui existe de par sa justesse, l’élaboration singulière de sa langue, ouvrant sur une vérité projective et une réalité expérimentale du temps humain. Non, la fiction littéraire relève du récit disqualifié d’une histoire fausse de pure *distraction*, dans tous les sens du terme. À laquelle on oppose l’autorité légitime des “histoires vraies” dont nous sommes tous les sujets à la fois: sujet-héros-personnage, et sujet-narrateur. C’est l’avènement d’un “je” universel, seul autorisé à narrer ce qui est vrai et vécu à la fois. Être un sujet, c’est vivre quelque chose qui fasse histoire et pouvoir le raconter. (Lang 144)

Ogni circostanza della vita sociale e politica verrebbe così ricondotta alla sola dimensione dell’io che si esprime tramite l’opinione, il pensiero personale, della sensazione provata, una “polyphonie récitative d’un même texte” (Lang 159). La realtà viene privata della possibilità di tradursi in un racconto diverso, storico, analitico o letterario. Perché al di là dei suoi tratti più grezzi e semplici, dell’arte del romanzo non ci sarebbe nulla in una narrazione che, volendo elogiare il singolo individuo, non fa che offrire “la preuve inlassablement répétée que nous sommes tous absolument semblables” (Lang 149). Appellandosi costantemente a una risposta emotiva, queste narrazioni ridurrebbero la volontà di agire e pensare lucidamente (si veda Lang 150). Una posizione, questa, con cui la critica si trova a confrontarsi quando disgrazie e sofferenze vissute in prima persona vengono trascritte sulla carta o portate in scena, come indica il dibattito suscitato nel 1994 dallo spettacolo *Still/Here* del coreografo Bill T. Jones. A scatenare la discussione fu l’articolo “Discussing the Undiscussable” della critica di danza Arlene Croce, che, rifiutandosi di assistere all’opera di Jones, la bollò come *victim art* – in quanto allo spettacolo avevano preso parte persone gravemente malate – e dichiarò che il suo atto valutativo era stato negato da una esposizione della sofferenza che rendeva possibile solo una risposta compassionevole.<sup>7</sup> Quello che mancherebbe agli autori contemporanei sarebbe la capacità di trascendere le proprie miserie facendone arte, laddove invece la *victim art* sarebbe frutto, ad esempio, di una malattia che detta le sue regole a cui l’atto creativo non è in grado di sottrarsi.

I *memoir*, che spesso e volentieri non esitano a dare la parola a individui svantaggiati e a esporre esperienze di sofferenza, non sono immuni a questa logica

---

<sup>7</sup> Tuttavia, per Lang (154) la posta in gioco è ancora più grande, in quanto la sospensione del giudizio critico di fronte a narrazioni da cui emergono (auto)ritratti di carnefici troppo umani, farebbe il gioco dei potenti che traggono beneficio da colpe che finiscono così per non essere loro imputate.



della vittima che mal si concilia con l'atto valutativo. Lo rileva anche Daniele Giglioli nel suo saggio *Critica della vittima*, prendendo in considerazione, insieme ad altri ambiti, la letteratura – all'interno della quale Rousseau spicca come maestro dell'autocommiserazione – e un caratteristico approccio alle narrazioni autobiografiche degli 'sconfitti':

Nessuna vittima si sentirà mai dire: è la solita storia. Nessuno le chiederà mai conto del "come": è solo il "cosa", il contenuto che importa. La storia vittimaria è sempre autorevole, ingiunge attenzione, disciplina l'udienza, rigetta a priori il vaglio tra chi è più e meno bravo. Ricatto nel migliore dei casi incolpevole, nel peggiore spregevole, nella più parte ambiguo, e a cui è comunque impossibile sottrarsi: provare per credere. Non resta che ascoltare compunti, o vedersela col senso di colpa e la riprovazione universale. (Giglioli, *Critica* 100-101)

L'insistenza su condizioni, situazioni ed eventi di una vita particolarmente dolorosi può spingere i critici a opporvisi drasticamente screditando autori che avrebbero giocato spudoratamente la carta vincente della postura della vittima. Così è stato, ad esempio, per Annie Ernaux, inizialmente tacciata di miserabilismo e verso la quale il pieno consenso, cioè non solo di pubblico, è giunto con l'opera di ampio respiro *Les années* (2008), che, non a caso, si rifà alle tradizionali memorie collettive e non alla forma più autoreferenziale e circoscritta del *memoir*:

L'auteure connaît dès les années 1980 un succès public certain, mais elle rencontre en France, en particulier après la parution de *Passion Simple*, la méfiance réprobatrice des milieux dits "lettrés". Parce qu'elle bouscule l'idée qu'ils se font de la littérature, ils la marginalisent aux frontières du champ littéraire; néanmoins la violence de certains critiques à l'égard de l'auteure s'est éteinte depuis *Les Années*: un consensus favorable semble désormais s'établir sur cette oeuvre, née au croisement de l'expérience intime et de l'expérience historique, loin de tout misérabilisme et populisme, où l'écriture est un scalpel qui met à nu le réel. (Simonet-Tenant 310)

Analogamente, nella produzione di Hervé Guibert si tende a registrare una frattura, che separa nettamente le opere nate dall'esperienza dell'Aids da quelle composte prima della comparsa della malattia. Come constata Hector Bianciotti, citato da Boulé, con la messa a nudo del proprio intimo più vulnerabile e disperato, sarebbe venuta meno, secondo parte della critica, una certa ricercatezza della scrittura e, dunque, una 'quota' di letterarietà:

Une partie de la critique, celle-là même qui avait célébré ses récits au ton glacé de leçon d'anatomie, d'où toute morale se trouvait délogée au bénéfice d'un réel décortiqué au scalpel mais cependant immergé dans le monde resplendissant des mots, en fut déçue. On attendait l'auteur, on trouvait l'homme. (Boulé, *Guibert* 267)

Parallelamente, si fa strada l'impressione che il confronto con l'alterità, con ciò che non rientra nel proprio vissuto risulta impraticabile. Talvolta, come nel caso di Guibert, si è consapevoli del limite e ci si adatta a restarne al di qua. Nel caso di Ernaux, invece, la presa di posizione a difesa di quel limite risulta incomprensibile. L'autrice dichiara in *L'usage de la photo* (2005) di disapprovare quegli autori che, non avendo



fatto esperienza del cancro, ne fanno oggetto di narrazione (finzionale), 'inventandolo'. Lang, giustamente, contesta a Ernaux il suo arroccarsi dietro all'autobiografismo, sostenendo che il campo della letteratura sarebbe tristemente ridotto se si dovesse scrivere solo di quello di cui si è fatto personalmente conoscenza (si veda Lang 170). Eppure, in molte opere di autori contemporanei di *fiction* traspare per l'appunto la difficoltà di far par parlare i personaggi con un linguaggio diverso da quello di chi scrive, di conferire loro uno sguardo autonomo sul mondo. Come se l'autore non solo prendesse il sopravvento sull'eroe, ma si sostituisse a lui.<sup>8</sup> Decisione assolutamente legittima, che però si rivela chiaramente come carenza qualora non sia effettivamente una scelta e non si sia consapevoli, di nuovo, del limite (sul tema si veda Giglioli "L'autore").

## CONCLUSIONE

Individualismo, egocentrismo, esibizione del privato, voyerismo e democratizzazione narrativa sono solo alcuni dei tratti associabili al contemporaneo modo di concepire e recepire l'espressione autobiografica. Accanto a questi aspetti, rintracciabili in filigrana nei testi e nelle poetiche autoriali di cui si è fatta menzione, il *fil rouge* della dinamica di volta in volta inclusiva o esclusiva ha contribuito a tessere la trama di aspettative e disillusioni con cui si è scelto di affrontare l'argomento. Ora è in ombra la narrazione di un uomo qualunque, ora è l'autobiografia esemplare a cadere in disuso; ora è la 'storia vera' ad essere respinta, ora è il romanzo a apparire insoddisfacente. Nel gioco delle assegnazioni di valore nessun vincitore o perdente lo è in maniera definitiva. Così, non solo lo scarto può essere riabilitato, ma anche essere considerato tale in maniera non unanime, vedendo i giudizi di critica, autore e pubblico non convergere e dare esiti contrastanti in termini di fortuna e ricezione di un'opera e di un genere. I processi di selezione, inclusione e esclusione risultano caratterizzati, come si è cercato di mettere in luce, da una considerevole dinamicità.

Due osservazioni finali, entrambe di natura diacronica, si prestano a sottolineare ulteriormente la mutevolezza a cui le scritture di vita sono soggette e che segnala l'ampiezza del territorio da esplorare che la ricerca ha ancora davanti a sé. La prima ci ricorda che la storia della pratica memorialistica resta in larga parte sotterranea e poco nota: D'Intino richiama l'attenzione verso la tradizione italiana dei libri di famiglia, le autobiografie dettate da mistiche e religiose o redatte nelle sette protestanti, e dunque circolanti in ambiti ristretti, i testi caduti nell'oblio e venuti alla luce tardivamente, come per altro avvenne per la *Vita* di Cellini, stampata due secoli dopo la sua composizione (D'Intino 17). Sono, insomma, innumerevoli le narrazioni che attendono tuttora di venire riconosciute e studiate.

La seconda, e ultima, considerazione ci consente di soffermarci su testi che, nonostante la pubblicazione, sono stati presto dimenticati, malgrado la loro comparsa

---

<sup>8</sup> La critica individuò invece nella produzione marcatamente autobiografica di Guibert, un venir meno, rispetto alle opere precedenti, dell'autore in favore dell'uomo (Boulé *Guibert* 267).



in un frangente storico significativo. Jean-Pierre Boulé lo appura in *HIV Stories*, attestando, attraverso il recupero delle prime opere sull'Aids in lingua francese e a carattere autobiografico, quanto essenziale sia stato il loro contributo affinché fosse più facilmente concretizzabile, per gli autori successivi, scrivere della malattia. Ignorati o non apprezzati per via della forma grezza, questi testi furono dettati dall'urgenza e condizionati dal confronto con il tema inedito, per la cui rappresentazione e comunicazione non erano ancora state trovate le parole adatte, tenendo conto anche delle scarse informazioni disponibili in concomitanza con la comparsa dell'epidemia. La tesi di Boulé consiste nel porre in evidenza quanto gli autori che hanno scritto dell'Aids in anni successivi, come Guibert, ottenendo fama e riconoscimento, abbiano beneficiato dei tentativi, sofferti e fallimentari, di coloro a cui era toccato in sorte di inaugurare una narrativa non praticata fino a quel momento. Mettendosi sulle tracce di testi non sopravvissuti all'avanzare del tempo e oggi non reperibili dal pubblico, Boulé offre così un valido esempio di una ricerca che, all'insegna dell'autobiografismo, assegna a narrazioni 'scartate' un ruolo imprescindibile nella recente storia del *memoir* e non solo.

## BIBLIOGRAFIA

- Battistini, Andrea. *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*. Il Mulino, 1990.
- Boulé, Jean-Pierre. *Hervé Guibert: Voices of the Self*. Liverpool University Press, 1999.
- . *HIV Stories: The Archaeology of AIDS Writing in France, 1985-1988*. Liverpool University Press, 2002.
- Calabrese, Stefano. *La fiction e la vita. Lettura, benessere, salute*. Mimesis, 2017.
- Couser, G. Thomas. *Memoir. An Introduction*. Oxford University Press, 2012.
- Croce, Arlene. "Discussing the Undiscussable." *The New Yorker*, Dic. 1994, pp. 54-60.
- D'Intino, Franco. *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*. Bulzoni, 1998.
- De Beauvoir, Simone. *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Gallimard, 1958.
- . *La force des choses*. Gallimard, 1963.
- De Man, Paul. "Autobiography as De-facement." *MIn*, vol. 94, n. 5, 1979, pp. 919-930.
- Ernaux, Annie. *Les armoires vides*. Gallimard, 1974.
- . *Ce qu'ils disent ou rien*. Gallimard, 1977.
- . *La femme gelée*. Gallimard, 1981.
- . *Une femme*. Gallimard, 1988.
- . *Passion simple*. Gallimard, 1992.
- . *L'événement*. Gallimard, 2000.
- . *Se perdre*. Gallimard, 2001.
- . *Les années*. Gallimard, 2008.
- . *Mémoire de fille*. Gallimard, 2016.



- Ernaux, Marie e Frédéric-Yves Jeannet. *L'écriture comme un couteau*. Gallimard, 2011.
- Ernaux, Annie e Marc Marie. *L'usage de la photo*. Gallimard, 2005.
- Giglioli, Daniele. *Critica della vittima*. Nottetempo, 2014.
- . "L'autore è l'eroe." *Il Verri*, no. 5, 2014, pp. 5-28.
- Grealy, Lucy. *Autobiography of a Face*. Methuen, 2004.
- . *As Seen on TV: Provocations*. Tandem Library, 2001.
- Guibert, Hervé. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Gallimard, 1990.
- . *Le protocole compassionnel*. Gallimard, 1991.
- Jurecic, Ann. *Illness as Narrative*. Pittsburgh Press, 2012.
- Lang, Luc. *Délit de fiction. La littérature, pourquoi?* Gallimard, 2011.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Seuil, 1997.
- Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Il Mulino, 2011.
- Neppi, Enzo. "'Questions de méthode': autobiografismo o intertestualità?" *Studi francesi*, no. 137, 2002, pp. 309-315.
- Milan, Alessandro. *Mi vivi dentro*. DeA Planeta Libri, 2018.
- Sebold Alice. *Lucky*. Back Bay, 1999.
- . *The Lovely Bones*. Brown, 2002.
- . *The Almost Moon*. Brown, 2007.
- Simonet-Tenant, Françoise. *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*. Champion, 2017.
- Smith, Sidonie e Julia Watson. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. University of Minnesota Press, 2001.
- Strawson, Galen. "Against narrativity." *Ratio*, vol. 17, no. 4, 2004, pp. 428-52.
- Zorn, Fritz. *Mars*. Kindler Verlag, 1977.
- . *Marte. Il cavaliere, la morte e il diavolo*. Traduzione di Amina Pandolfi, Mondadori, 1986.

---

**Mariarosa Loddo** è dottoranda all'Università del Piemonte Orientale. Si occupa di narrazioni della malattia, scrittura autobiografica e dialogo tra medicina e letteratura. È autrice di: "Critica ed etica dei racconti autobiografici di malattia", *Enthymema*, n. 22, 2018; "La traccia della perdita: Hervé Guibert e Annie Ernaux tra fotografia e scrittura", *Elephant&Castle*, n. 15, 2016; "Il rinnovato incontro tra medicina e letteratura: un'analisi di "Saturday" di Ian McEwan", *Incroci*, n. 34, 2016; "Scritture patografiche a confronto: la nascita di un nuovo genere?", *Enthymema*, n. 13, 2015.

[mariarosa.loddo@hotmail.it](mailto:mariarosa.loddo@hotmail.it)