

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

Giacomo Raccis
Università degli studi di Bergamo

Abstract

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

Parole chiave

Autofiction, ibridazione, narratologia, letteratura italiana

Contatti

giacomoraccis@hotmail.it

Da una decina d'anni ormai l'autofiction si è imposto come discorso narrativo centrale nel panorama letterario italiano. Anche quando non praticata, questa peculiare forma della narrazione, con il suo inestricabile intreccio di verità e finzione, di autobiografia e romanzo, ha fornito un orizzonte possibile a tanti scrittori nostrani. Rispetto alla Francia, sua patria d'invenzione, in Italia è però mancato finora uno studio che provasse – utilizzando proprio i casi italiani come termini di riferimento – a tracciarne l'origine, le direttrici e i possibili sviluppi, incrociando gli egualmente fondamentali percorsi della teoria e della critica letteraria. Primi passi in questa direzione sono stati mossi negli ultimi anni da meritevoli studi, come quelli di Carlo Tirinanzi de Medici (2012), Raffaello Palumbo Mosca (2014) e Valentina Martemucci: (2008) solo quest'ultima, però, si è rivolta, nella forma breve del saggio, esclusivamente all'autofiction, mentre gli altri due hanno sfiorato il tema contestualmente, nell'ambito di ricognizioni più vaste sulle forme narrative ibride. *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo* del giovanissimo Lorenzo Marchese arriva così ad occupare, con ammirevole verve argomentativa, una casella vuota del panorama critico italiano.

L'immagine della casella vuota non è stata evocata per caso. L'autofiction, infatti, rappresenterebbe la forma narrativa capace di riempire il riquadro lasciato in bianco da Philippe Lejeune nella celebre tabella riportata nel primo capitolo di *Le pacte autobiographique* (1975): si tratta del riquadro posto all'incrocio di due caratteri, la corrispondenza tra nome del protagonista e nome dell'autore e la stipula, tra autore e lettore, di un patto romanzesco, e non autobiografico. D'altra parte, come Marchese sottolinea fin da subito, è proprio nel momento del 'patto' che si definisce in maniera primaria l'unicità dell'autofiction come forma della narrazione contemporanea.

Qui risiede il primo merito da riconoscere all'*Io possibile*, nell'aver correttamente individuato nel patto narrativo (Rosa 2008) il terreno in cui l'autofiction si confronta, ma soprattutto si distingue nettamente da tutti gli altri generi ibridi – non-fiction novel, romanzi-saggio, autobiografie romanzesche – troppo spesso, lamenta il critico (e noi con lui), confusi per autofinzioni. Il 'patto' dell'autofiction denuncia esplicitamente la propria differenza rispetto ai contigui patti romanzesco e autobiografico, di cui pure conserva alcu-

ni specifici tratti, e mette in mostra «lo spaesamento ermeneutico» (Marchese 2014)¹ prodotto da un accordo che prevede per il lettore la fiducia nella verità del racconto e al tempo stesso la consapevolezza della sua natura menzognera. «Il tentativo di coesistenza tra realtà e finzione è consapevolmente irrisolto» (37) e non può che produrre una «cooperazione interpretativa dai contorni incerti» (50) che rende i complementari piani delle intenzioni di chi scrive e delle attese di chi legge il primo terreno su cui misurare le potenzialità e i caratteri del testo autofinzionale. Anche se «nell'autofinzione sono spesso presenti, e ben distinguibili, due piani di realtà, una empirica e una fantastica, inverosimile o esplicitamente sovranaturale» (50), il loro complesso intreccio «comporta ripetuti spostamenti nelle proiezioni del lettore» (50), che producono quella dimensione di incertezza e di paradossalità che solo in parte potrà essere mitigata da una scomposizione del testo nei suoi enunciati di verità e di finzione.

Partendo dalla stipula del patto narrativo, nel primo capitolo del suo volume Lorenzo Marchese affronta così le questioni teoriche riguardanti l'autofiction, dimostrando grande sicurezza nel posizionarsi rispetto al dibattito francese, ricostruito a partire da quel monumento che è *Fils* (1977) di Serge Doubrovsky, primo, lucidissimo caso di studio, realizzato da chi aveva come primo interesse proprio quello di riempire la *case aveugle* dello schema di Lejeune. E sebbene il 'romanzo-mostro' di Doubrovsky (*Monstre* doveva essere originariamente il titolo) mancasse della componente metaletteraria oggi tanto praticata dagli scrittori di autofiction, dal momento della pubblicazione l'autore s'impegnò a difenderne l'originalità e addirittura a sancirne il carattere fondativo di un nuovo genere letterario di cui coniava anche il nome: autofiction, appunto. Al di là delle eccessive pretese del suo romanzo – che «rimane un'autobiografia, neanche troppo manipolata nei contenuti» (59) –, l'importanza del lavoro di Doubrovsky è da ravvisare nell'inaugurazione di un dibattito che si estende rapidamente, coinvolgendo Philippe Lejeune (1975), naturalmente, ma anche Jacques Lecarme (1984) – fondamentale per aver svincolato la critica dell'autofiction dal «perno conoscitivo» della psicanalisi freudiana su cui lo stesso Doubrovsky l'aveva collocata –, Gérard Genette (1991) e Vincent Colonna (1989). È proprio quest'ultimo è l'artefice di una definizione dell'autofiction che ha fatto discutere per molti versi, ma dalla quale Marchese trae alcuni interessanti spunti.

Come testimonia il titolo del suo primo studio, Colonna poneva l'accento sul carattere di *fictionalisation de soi* tipico dei testi autofinzionali: è questo sbilanciamento sul versante dell'invenzione che porta lo studioso a prestare attenzione esclusivamente ai racconti che sfondano platealmente la barriera della verosimiglianza, sbucando addirittura nella sfera del fantastico, e a elaborare, nel suo secondo lavoro (2001), una nuova etichetta, destinata ad affiancarsi a quella di autofiction: l'*autofabulation*. Questa scelta ha il merito di aprire una prospettiva nuova allo studio di questa modalità narrativa e, soprattutto, è «utile per contestare l'attribuzione di qualsiasi opera autobiografica che presenti un minimo di problematicità alla categoria dell'autofiction» (71). È per questo che Marchese riprende più avanti l'opzione di Colonna, perché diventa uno strumento utile per fare chiarezza a proposito un'area narrativa in cui «è piuttosto facile fraintendere la natura del testo che si ha di fronte» (140) e in un contesto come quello italiano in cui troppo spesso – e il critico lo sottolinea con malcelato compiacimento – l'autofiction viene fatta coincidere con la più larga etichetta della 'letteratura del sé'.

¹ D'ora in poi, i riferimenti al testo saranno riportati nel corpo del testo con il numero di pagina tra parentesi tonde.

Ciò che invece Marchese non condivide della posizione critica di Colonna è «il forte allargamento diacronico del campo di studio dell'autofiction» (68), esteso fino a comprendere la *Commedia* di Dante o addirittura le *Metamorfosi* di Apuleio. Se l'autofiction è una narrazione che definisce i suoi caratteri a partire dall'intenzione dell'autore di condizionare le modalità di ricezione del lettore, non sarà possibile includere nel novero opere nate al di fuori di questa consapevolezza: «l'autofiction non è il nome nuovo di un genere di lungo corso. Al contrario essa è un'ibridazione recente dell'autobiografia moderna e della *fiction* (nel senso largo di 'narrativa d'invenzione' lunga o breve, più o meno realistica) che tiene conto della tradizione letteraria del '900 e di specifiche eredità culturali» (78).

Tra queste eredità culturali occupa un posto centrale, *in* *ex*ta la lezione di Barbara Foley (1986), un nuovo «concetto di verità» che trascende il piano religioso e morale e si attesta su un livello empirico («*empiricist credo*», 75): è un passaggio concettuale di cardinale importanza, che coincide storicamente con la nascita, in Occidente, del *novel*, che porta con sé una nuova e rivoluzionaria capacità di 'giocare' con le categorie del vero e del falso, del reale e del finto (valga l'esempio, opportunamente ricordato, delle incomprensioni suscitate a suo tempo dal *Robinson Crusoe*). È su questa consapevolezza che si costruisce, oggi, l'autofiction; e a testimoniare è la rilevanza riconosciuta da Marchese alle cosiddette «dichiarazioni di sincerità» (68) che, ignorate dalla gran parte dei primi studiosi, costituiscono invece l'evidente contrassegno di una sfida, lanciata dall'autore al lettore, giocata tanto sull'impossibilità di una perfetta corrispondenza tra scrittura e vita – come testimoniato da un testo incatalogabile come *Barthes par Roland Barthes* (1975) –, quanto sulla deliberata intenzione dello scrivente di mentire promettendo di dire il vero o di dire la verità sotto le spoglie della finzione. E torna in mente, a questo proposito, l'*Avvertenza* delle *Confessions* di Jean-Jacques Rousseau, «archetipo discusso dell'autobiografia moderna» (106), che, nel porre la 'questione della verità' al centro della scrittura del sé, estende lo spazio di edificazione di questa nozione di verità anche al paratesto, secondo un uso che ancora oggi ribadisce la propria coerenza.

È questo, d'altra parte, un altro merito da ascrivere al saggio di Marchese, ovvero la capacità di riconoscere il rilievo che le soglie testuali rivestono nell'autofiction, ma più in generale nell'intero campo letterario contemporaneo: avvertenze, note dell'autore, postfazioni – e andrebbero incluse anche le note bibliografiche a conclusione di opere dichiaratamente romanzesche – intervengono attivamente a condizionare gli orientamenti di lettura di testi propriamente narrativi, allargando a quelli che tradizionalmente sono spazi di comunicazione informativa – non soggetta, quindi, a inganni e infingimenti – la costruzione dei presupposti di veridicità, o di falsità, del testo.

Ne nasce un paradosso irrisolvibile che dall'effettiva referenzialità dei contenuti si sposta anche ai contrassegni di genere. L'autofiction si contraddistingue come forma narrativa paradossale e 'inquieta', inclassificabile per statuto entro i rigidi parametri della narrazione e del mercato editoriale, in virtù di un sapiente intreccio di input discordanti e contraddittori. Sono quindi motivazioni di opportunità e di efficacia ermeneutica che inducono Marchese, alla fine del secondo capitolo, dedicato alla ricostruzione genealogica delle *Questioni teoriche*, a escludere la classificazione dell'autofiction come 'genere' – «essa appare un sottogruppo dei generi del romanzo inteso nella sua più vasta accezione, del diario e del racconto breve», 124) –, ma anche come 'modo' narrativo – concetto caratterizzato da un valore archetipico e da un'elasticità diacronica che invece l'autofiction non possiede: «il rischio è di tassonomizzare una cosa tanto soggettiva come la reazione individuale del lettore agli stimoli che l'autore gli suggerisce nel testo» (126). Più utile sarà al-

lora ricorrere a un'etichetta larga come quella della «forma di scrittura» (132), capace di includere i caratteri variabili di una narrazione fondata su «un accordo ingannevole, più o meno esplicito, che il lettore è portato a sottoscrivere con il narratore per una soddisfacente comprensione del testo» (130) e su «una storia difficilmente credibile, dichiaratamente inventata e insieme autobiografica, arrivando, con le sue garanzie fallaci, a coinvolgere il lettore su un piano non solo estetico» (131).

Archiviata la fin troppo lunga sezione dedicata alla discussione delle premesse ermeneutiche e narratologiche dell'autofiction – dove l'autore dimostra un eccessivo scrupolo 'performativo' nel riprendere ogni termine del proprio discorso fin dalle sue origini storiche ed etimologiche –, Marchese inaugura la sezione propriamente critica del suo studio. Scortato dalla definizione di «realismo allargato» fornita da Alberto Casadei (2011) per il campo delle scritture ibride e dai recenti studi di Raffaele Donnarumma (2014) su ipermodernità e ritorno alla realtà, nel terzo capitolo del libro, intitolato *Dentro e fuori l'autofiction italiana*, Marchese affronta, attraverso brevi paragrafi monografici, le opere degli autori italiani che, a torto o a ragione, sono state ascritte al campo dell'autofiction. Queste schede sono felicemente bilanciate tra le esigenze di chiarezza per un lettore che non conosca direttamente i testi e la necessità di decretare l'appartenenza o l'esclusione delle singole opere dal canone dell'autofiction. Esito naturale e coerente del precedente lavoro di progettazione teorica, questo capitolo costituisce la sezione più interessante del volume.

La nozione di autofiction offerta da Marchese è, per sua stessa ammissione, molto restrittiva. Gli elementi indiziari che permettono di riconoscerla sono pochi, ma decisivi: coincidenza onomastica tra autore e protagonista; presenza di un «paratesto che orienti l'interpretazione di un racconto tutto sommato verosimile»; presenza di elementi improbabili e/o chiaramente inventati; programmatica e deliberata volontà di «provocare attrito tra reale e invenzione romanzesca» (186). Sulla base di questi quattro criteri, Marchese opera la propria selezione.

Non mette conto elencare in questa sede tutti gli autori presi in considerazione nella ricognizione; sarà sufficiente segnalare innanzitutto l'eccellente apertura del grandangolo critico dell'autore, che arriva a inquadrare scrittori raramente nominati in rassegne di questo tipo, come Rino Genovese, che con *Tango argentino* (1993) e *Cuba, falso diario* (1997) avrebbe sviluppato «un curioso esempio di autofinzione eterodossa agli schemi romanzeschi e autobiografici più diffusi» (147). Vanno menzionate, poi, più che le inclusioni – tra le quali si segnalano la trilogia oscena e ipertrofica di Giuseppe Genna, dove l'io narrativo, alla maniera di Walter Siti (seppur secondo strategie diverse), si presenta «come cavia e insieme come osservatore» (160) della contemporaneità italiana più nera, o *L'inumano* (2012) di Massimiliano Parente, esponente di una «seconda generazione» di autofiction che già mostrerebbe i caratteri imitativi e stereotipati rispetto ai primi modelli –, alcune eccellenti esclusioni, che pur assecondando i criteri adottati dall'autore, lasciano a chi legge il beneficio del dubbio.

Non sarebbe autofiction la mitografia espansa di Antonio Moresco, raccolta tra *Lettere a nessuno* (1997), *Gli esordi* (1998) e *Canti del caos* (2009) – ai quali forse andrebbe aggiunto anche *Gli increati* (2015) – per via della sua convinzione che la letteratura, anche quando plasma e modifica la realtà dei fatti accaduti, affermi una verità superiore a quella dell'esperienza concreta (149). Non sarebbe autofiction, o almeno non «tout court», *La vita oscena* (2010) di Aldo Nove, «romanzo di formazione al contrario» (188) che riprende, anche letteralmente, brani e temi di precedenti opere non autobiografiche dello scrittore allo scopo di mostrare un io sprofondato nel mare di un'omologazione che passa per si-

tuazioni imbarazzanti ed estreme, ma non abbastanza da poterle dire sicuramente 'inventate'. Infine, non sarebbe autofiction neanche uno dei romanzi che più ha fomentato il dibattito intorno a questa forma narrativa, ovvero *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano, «inchiesta giornalistica in prima persona» (173) che, al di là delle evidenti e già dimostrate inverosimiglianze rispetto a qualsiasi pretesa autobiografica, non ha lo scopo di «creare una confusione di piani» tra vita e letteratura; l'intenzione dell'autore, infatti, è affermare a tutti i costi – anche a costo di inventare qualcosa per rafforzare la propria tesi – una realtà che esiste e in cui lui stesso crede, come dimostrano le tante dichiarazioni di sincerità – non ambigue – e il celeberrimo ribaltamento dell'«io so» pasoliniano. È il già citato principio di 'intenzionalità' a sostenere le considerazioni di Marchese: resta comunque l'impressione che certi episodi evidentemente inventati della narrazione di Saviano possano, anche inconsapevolmente, inoculare nel lettore il dubbio circa l'integrale affidabilità del testo, finendo per collocarlo sul versante di quell'ambiguità paradossale tipica dell'autofiction.

Nello stesso capitolo, dimostrando un'invidiabile conoscenza della realtà letteraria italiana ben oltre i confini della forma narrativa indagata, Marchese sfrutta la modalità rap-sodica del proprio discorso per inserire alcune considerazioni puntuali e di pregio – corredate talvolta anche da neologismi critici interessanti (come la «monofonia», 187, di *Spaesamento* di Giorgio Vasta) – su alcune tendenze poetiche e latamente culturali della contemporaneità. Si tratta di considerazioni collaterali al discorso sull'autofiction – come quelle rapide, ma suggestive, relative alle potenzialità che i social network denotano per l'estensione di discorsi autofinzionali al di fuori del testo letterario –, ma anche di proiezioni che partendo dall'autofiction arrivano a toccare le trasformazioni in corso nel paradigma ermeneutico dominante: la coesistenza irrisolvibile di realtà e finzione nell'autofiction, sebbene dimostri un debito evidente verso la tradizione testualizzante del postmodernismo, cela l'esigenza dello scrittore «di possedere un'autorità (un'autorialità) qualitativamente differente da quella di uno scrittore di romanzi tout court» (38), fondata su una testimonianza svolta sì attraverso la manipolazione di contenuti autobiografici, ma secondo «fini comunicativi etici e "diretti"» (38), che ripristinano la consistenza concreta dell'autore, precedentemente dichiarato scomparso (Benedetti 1999), e ne allontanano la voce dall'ironia metaletteraria tipica del romanzo postmoderno.

Il saggio di Marchese si chiude con un capitolo dedicato a tre fulgidi maestri di autofiction, Tre bugiardi esemplari. L'analisi dell'opera narrativa di Philip Roth, Bret Easton Ellis e Walter Siti, seppur condotta con il consueto piglio analitico, appare tuttavia un'appendice non necessaria e in qualche modo posticcia a uno studio che aveva trovato una naturale conclusione nella ricca panoramica italiana. Solo l'approfondimento del caso di Siti, vero e proprio padre consapevole dell'autofiction italiana, pare giustificare il movimento progressivo del volume, per come Marchese stesso lo presenta: «procedere da ciò che non è autofiction e dalle posizioni critiche fra loro concorrenti per sottoporle a ridiscussione, fino ad arrivare agli esempi più acuti e consapevoli» (236). I casi di Roth e Easton Ellis depistano invece l'argomentazione, portandola nuovamente fuori dai confini nazionali e imponendo al lettore una violenta irruzione nel campo della nutritissima e complessa critica su due monumenti della letteratura americana, la cui opera può essere risolta in una ventina di pagine solo a costo di omissioni e forzature più dannose che feconde. Restano le pagine di estrema lucidità e pregnanza su Siti, sulla sua «*autobiographie honteuse*» (secondo una definizione coniata da Genette) sviluppata lungo la «trilogia autofittizia» (25) composta da *Scuola di nudo* (1994), *Un dolore normale* (1999) e *Troppi paradisi*

(2006), ma ulteriormente articolata con opere come *Il contagio* (2008), *Autopsia dell'ossessione* (2010) ed *Exit strategy* (2014), che problematizzano le dinamiche intercorrenti tra i campi di influenza di *fiction* e *non-fiction*. Oltre all'estrema consapevolezza con cui conduce i propri giochi autofinzionali (ratificata anche dalla produzione saggistica), il caso di Siti appare interessante anche perché risulta l'unico, in Italia, di un autore che abbia «esordito inventando se stesso» (245), riuscendo così a trasportare dalle pagine dei romanzi fin alla ricezione della sua figura pubblica nel mondo reale l'inestricabile groviglio di verità e menzogna tipico dell'autofiction.

Il saggio di Marchese si conclude così con lo studio di quello che appare ancora come un maestro insuperato, la cui parabola, tuttavia, conferma un'ipotesi balenata già lungo le precedenti pagine dell'io possibile quale carattere peculiare di questa forma narrativa, ovvero che l'autofiction possa rappresentare il termine di percorsi letterari dissimili e personalissimi, ma soprattutto che essa comporti un «logoramento irreversibile dell'autore-personaggio», tale da provocare un «desiderio di tirarsi fuori dal paradosso, a lungo insostenibile» (265). Si tratta di una valutazione importante, che se da un lato giustifica la constatazione di un imminente declino di questa forma narrativa nella produzione italiana – come testimoniano anche i dati numerici sulla produzione degli ultimi anni –, dall'altro sorregge l'idea che l'autofiction non possa essere considerata un 'genere' a sé stante, ma debba essere studiata all'interno di una più ampia nebulosa di testi che articolano variamente la commistione di *fiction* e *non-fiction*, giungendo a risultati volta a volta diversi, pur accomunati tutti da un unico intento: ridare alla scrittura la capacità di fare attrito sul reale, imponendo ai lettori, per via di scandalo, di equivoco o di semplice curiosità, domande che li portino dal testo al mondo delle persone in carne e ossa. L'autofiction, con la sua forte carica riflessiva (e dubitativa) e con il suo nuovo investimento nelle potenzialità conoscitive dell'atto di raccontare, si trova alla testa di un movimento che, terminale o apicale che sia, caratterizza il paradigma culturale in cui viviamo, elaborando soluzioni letterarie a problemi esistenziali e politici come l'indebolimento della soggettività individuale o la dissoluzione di confini netti tra verità e menzogna nella percezione del mondo esterno. È anche, o soprattutto, per questo che uno studio come *L'io possibile* di Lorenzo Marchese appare oggi di estrema importanza.

Bibliografia

- Benedetti, Carla. *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*. Milano: Feltrinelli, 1999. Stampa.
- Casadei, Alberto. "Realismo e allegoria." *Finzione cronaca realtà*. Ed. Hannah Serkowska. Massa: Transeuropa, 2011: 3-22. Stampa.
- Colonna, Vincent. *L'autofiction. Essai sur la fictionalization de soi en Littérature*. Paris: Thèse de Doctorat Ècole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1989. Stampa
- . *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch : Tristram, 2001. Stampa
- Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna, Il Mulino, 2014. Stampa.
- Foley, Barbara. *Telling the Truth, the theory and practice of documentary fiction*. Ithaca-Londra: Cornell University Press, 1986. Stampa.

- Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991. Stampa.
- Lecarme, Jacques. "Fiction romanesque et autofiction." *Universalis 1984*. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1984. 417-418. Stampa.
- Marchese, Lorenzo. *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporanea*. Massa: Transeuropa, 2014. Stampa.
- Lejeune, Philip. *Le pacte autobiographique*. Parigi: Seuil 1975. Stampa.
- . *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986. Stampa.
- . *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Tristram, Auch, 2001. Stampa.
- Martemucci, Valentina. "L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori." *Contemporanea 6* (2008): 159-188. Stampa.
- Palumbo Mosca, Raffaello. *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*. Roma: Gaffi, 2014. Stampa.
- Rosa, Giovanna. *Il patto narrativo*. Milano: Il Saggiatore, 2008. Stampa.
- Tirinanzi de Medici, Carlo. *Il vero e il convenzionale*. Torino: Utet, 2012. Stampa.