



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

Raccontare il Sé

Letteratura, Storia e memoria in Natalia Ginzburg e Annie Ernaux

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof.ssa Angela Fabris

Prof.ssa Alessandra Trevisan

Laureanda

Anna Faraon

Matricola

893567

Anno Accademico

2022/2023

Écrire est un présent et un futur, non un passé

Annie Ernaux, *Écrire la vie*

*Basta una parola, una frase: una di quelle frasi antiche,
sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia*

Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*

INDICE

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO PRIMO	
RICOGNIZIONI TEORICHE	10
I.1. Le scritture dell'io	10
I.2. Le scritture della Storia	20
CAPITOLO SECONDO	
IL RAPPORTO TRA STORIA E FICTION	24
II.1. Ibridismo di referenzialità e <i>fiction</i>	24
II.2. La commistione tra Storia e <i>fiction</i> nei generi letterari	34
II.3. Natalia Ginzburg	41
II.4. Annie Ernaux	50
CAPITOLO TERZO	
LA MEMORIA	62
III.1. Il rapporto con Proust: memoria volontaria e involontaria	62
III.2. Memoria individuale e collettiva	79
CAPITOLO QUARTO	
LA FUNZIONE TERAPEUTICA DELLA SCRITTURA	105
IV.1. Letteratura testimoniale e <i>fiction</i>	105
IV.2. Il valore terapeutico della scrittura	150
BIBLIOGRAFIA	164

INTRODUZIONE

L'arte di raccontare se stessi è una pratica intrinseca alla natura umana, sin dall'infanzia, sin dai primordi; non per questo la sua attuazione, e ancor meno la sua teorizzazione a livello letterario, risultano lineari. Il racconto del Sé si concretizza in parole capaci di restituire una storia necessariamente reale, la propria, che ne include o presuppone molte altre; l'io è infatti sempre definito in relazione all'altro, non è possibile scinderlo dalle dinamiche sociali e culturali in cui si trova immerso. Raccontarsi è un atto che dà voce a un incessante dialogo polifonico, stabilendo intime connessioni con la Storia, con il mondo, con la memoria. La ricerca della propria identità e la ricostruzione del *moi profond* implica la ricerca di un linguaggio capace di esprimere il reale restituendo il complesso nesso tra il Sé e l'altro, tra la propria storia e la Storia. Deve inoltre essere riconosciuta la significatività testimoniale del racconto autobiografico, dal momento che consiste in una documentazione esistenziale del Sé nel mondo, senza dimenticare che ciò che viene trasferito su carta è un punto di vista individuale: la proiezione scritta della concezione della propria vita risulta inevitabilmente soggettiva, parziale; questo implica un'ulteriore riflessione sulla forma, sul rapporto tra "verità" e *fiction*. Il racconto del Sé permette di comprendere le ragioni profonde dello scrivente, che non sono mai riducibili a una sola, ma risultano intrecciate: ricordare può essere percepito come una necessità struggente, soprattutto quando le immagini sono ancora vivide nella memoria o, al contrario, quando si sente che queste immagini stanno sbiadendo, che potrebbero sfuggire per sempre, finendo nell'oblio; ma ricordare non è mai solamente una

operazione consolatoria, si configura come processo atto a una maggiore comprensione e rielaborazione del sé, come necessaria fonte di trasmissione memoriale, come lotta.

Il presente studio si propone di esplorare il modo in cui Natalia Ginzburg e Annie Ernaux, appartenenti a contesti storici e culturali diversi, hanno affrontato il complesso processo di narrazione del sé e della Storia nei rispettivi testi. Tra l'ampio ventaglio di proposte che il panorama della letteratura moderna e contemporanea offre, la scelta è ricaduta su queste due autrici per i numerosi punti di contatto intravisti nelle rispettive produzioni; inoltre, essendo entrambe poligrafe, è stato possibile accedere a un più ampio bacino di analisi che ha rivelato l'evoluzione personale e stilistica di ciascuna.

Natalia Ginzburg, autrice italiana del XX secolo, è nota per la sua prosa acuta, concreta e al tempo stesso introspettiva. Le sue opere spaziano dalla narrativa, alle memorie, al teatro, alla saggistica; il suo stile sobrio e analitico, attento alle dinamiche familiari e sociali, offre un quadro intimo delle sfide e delle gioie della vita quotidiana in Italia durante il Novecento.

Annie Ernaux, autrice francese contemporanea, nel suo corpus letterario mette in discussione la nozione tradizionale di narrativa autobiografica, fondendo la propria storia personale con un contesto sociale e culturale più ampio; la sua scrittura offre uno sguardo critico sulla società francese contemporanea e sulle sue evoluzioni.

Il motivo principale di questa scelta comparatistica è rappresentato dalla profonda connessione che lega entrambe le autrici alla scrittura, considerata territorio di crescita, di esplorazione del Sé entro un più ampio contesto storico e sociale, fonte di consolazione, mezzo di ricerca sperimentale, strumento di lotta e di denuncia. Natalia Ginzburg e Annie Ernaux, nonostante sembri una considerazione banale, sono donne, e questo influisce intimamente sulla produzione letteraria: nel corso della loro carriera, entrambe si sono poste come testimoni di epoche tumultuose e di società profondamente cambiate, denunciando ingiustizie e abusi che

hanno attraversato le loro vite e il loro tempo, facendosi portavoce di una più ampia collettività femminile. Entrambe sono state artefici della loro formazione personale, emancipandosi dall'ambiente di nascita senza dimenticare le proprie origini, che vengono raccontate talvolta con tenerezza, talvolta con rabbia e vergogna.

Nei loro testi esplorano temi universali, quali l'identità, il rapporto tra individuo e società, la sofferenza, l'amore, la famiglia, l'infanzia, la morte. La loro scrittura, lontana dall'essere (o perlomeno sembrare) difficilmente filosofica, si nutre della quotidianità, di immagini semplici, di parole schiette; una caratteristica centrale che le accomuna è infatti la scrittura sincera, diretta, priva di artifici artistici e retorici, il cui obiettivo è avvicinarsi il più possibile alla "verità", catturando l'essenza della loro esperienza. La scelta di uno stile preminentemente analitico e descrittivo si riflette nella capacità di trasmettere la complessità del vissuto quotidiano in modo accessibile e universale. La memoria diventa la grande protagonista dei loro testi, sia quando riferita alla propria storia personale sia quando allargata alla collettività. Natalia Ginzburg e Annie Ernaux hanno infine il merito di aver messo in discussione, talvolta attraverso la sola narrazione, talvolta attraverso un'esplicita riflessione autocritica, la tradizionale divisione in generi letterari, mediante una commistione settoriale e stilistica, riflettendo sui valori estetici ed ermeneutici delle scritture del sé, in particolar modo in relazione alla memoria e alla Storia.

In questo studio si è proceduto con un duplice approccio: il primo di carattere teorico, convalidato attraverso la lettura di testi critici e la ricostruzione dell'evoluzione di alcune riflessioni e strutture narratologiche a livello storico, il secondo più empirico, partendo dalla produzione scritta di Ginzburg e Ernaux, soprattutto in riferimento ai rispettivi capolavori *Lessico familiare* e *Gli anni*, al fine di comprendere la loro personale declinazione in termini letterari dei temi toccati, cercando punti di incontro ed eventuali divergenze.

Il primo capitolo risponde all'esigenza di ripercorrere le tracce delle scritture dell'io, prestando particolare attenzione al genere autobiografico teorizzato da Lejeune, e delle scritture della Storia, attraverso un *excursus* di carattere storico che metta in luce la comodità teorica della loro divisione e la loro reale commistione nelle pratiche letterarie.

Il secondo capitolo entra nel vivo del tema dell'elaborato esplorando il rapporto tra Storia e *fiction*, a partire dalla delicata questione terminologica che si riflette nell'impossibilità di scindere qualsiasi creazione letteraria dall'artificio artistico; si analizza la ricostruzione storica della divisione tra Storia e *belles-lettres* per poi esplorarne l'ibridismo nei generi letterari; si cerca di determinare come il binomio letteratura-realtà si concretizzi nell'*usus scribendi* di Ginzburg e Ernaux.

Il terzo capitolo verte sulla memoria: è emersa la tendenza da parte di entrambe le scrittrici a rifarsi al modello rappresentato da Proust per poi discostarsene in maniera quasi antitetica, sebbene in alcuni momenti della loro produzione sembrano riavvicinarsi alla concezione proustiana; il tema del rapporto tra memoria volontaria e involontaria si traduce nel rifiuto delle "intermittenze del cuore" della *Recherche*, ritenendo che nessuna epifania possa sopperire alla fisiologica perdita del passato. Sia Ginzburg sia Ernaux insistono su un altro tipo di memoria: quella collettiva, intrecciata a quella individuale, analizzata in questo lavoro attraverso il lessico, il riferimento a fotografie e rituali domestici, in particolar modo i pasti in famiglia.

Il quarto e ultimo capitolo esplora i problemi riguardanti la letteratura testimoniale, di natura etica, metodologica, estetica, in rapporto alla *fiction*; sottolineando poi il valore terapeutico della scrittura. Il trauma riveste un ruolo di rilievo nella produzione di Ernaux e Ginzburg, entrambe affrontano esperienze traumatiche, sia a livello personale che collettivo, con una sensibilità che si traduce in un processo di introspezione e catarsi personale. La scrittura diventa uno strumento terapeutico per elaborare il passato doloroso, per riflettere sulla propria identità, per dare senso

agli eventi che hanno segnato le loro vite, ma al tempo stesso funge da monito, da strumento di trasmissione memoriale per dare voce all'indicibile, per denunciare, per far sì che queste esperienze non rimangano inascoltate e fini a se stesse, ma fungano invece da terreno di confronto, lotta, maturazione.

Si esploreranno le modalità con cui la scrittura testimonia la profonda connessione tra il personale e il collettivo, tra il soggettivo e l'oggettivo, dimostrando come Natalia Ginzburg e Annie Ernaux abbiano contribuito in modo significativo alla letteratura contemporanea attraverso la loro capacità di raccontare la complessità dell'esperienza umana in un mondo in continuo cambiamento.

CAPITOLO PRIMO

RICOGNIZIONI TEORICHE

I.1. Le scritture dell'io

La produzione letteraria di Ginzburg e Ernaux problematizza la tradizionale divisione tra scritture dell'io e scritture della Storia, motivo per cui si rende necessaria una ricognizione teorica di entrambe le forme.

Nell'enucleare le scritture dell'io, il primo impulso suggerirebbe di ricondurle, anche per sottrazione, al genere (più) codificato dell'autobiografia, ma la pluralità nella loro denominazione suggerisce una molteplicità di forme, molte delle quali precedono l'affermarsi del genere autobiografico.¹ Tra le scritture dell'io sono infatti incluse, fin dall'antichità, anche le lettere di corrispondenza, in cui l'aspetto referenziale – non sempre in posizione dominante – si lega allo scopo, pratico, di trasmettere una informazione,² e gli scritti diaristici;³ entrambe le forme già

¹ «Le récit autobiographique développe une réflexion critique sur la genèse du sujet, son identité, sa précarité, ses mutations» (cfr. PHILIPPE GASPARINI, *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, in *Autofictions*, a cura di Roger-Yves Roche, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2020, p. 175).

² «Letters appear as part of larger attempts at dialogue, conversation, connection» (cfr. ANNA SNAITH, *Wide Circles: The "Three Guineas" Letters*, in «Woolf Studies Annual», Vol. 6, 2000, p. 1).

³ «In form a diary is chronologically ordered sequence of dated entries addressed to an unspecified audience. We call that form a diary when a writer uses it to fulfill certain functions. We might describe those functions collectively as the discontinuous recording of aspects of the writer's own life; more technically we might say that to call a text of the proper form a diary we must posit a member of identities: between the author and the narrator; between the narrator and the principal character; and between the depicted and the real, this latter including the identity between date of entry and date of composition» (cfr. LAWRENCE ROSENWALD, *Emerson and the Art of the Diary*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 5).

latamente narrative. È necessario sottolineare che alcuni generi, come lettere e diari, che mantengono la stessa denominazione nel tempo abbiano subito un sostanziale mutamento, dal momento che la visione del sé degli antichi diverge drasticamente da quella attuale: identificandosi con un ordine universalmente stabilito, si escludeva la possibilità di considerare l'io come elemento fondativo, come accade invece nella sensibilità moderna.

Un momento cardine per l'affermarsi delle scritture dell'io è rintracciabile nelle *Confessiones* (398) di Sant'Agostino, il quale delinea un cambio di tendenza rispetto alla concezione dominante nel mondo antico ponendo l'accento sull'interiorità di ciascuno entro un rapporto privilegiato con Dio. Attraverso una lunga narrazione in prosa, si fa portavoce di un Cristianesimo che professa il valore intrinseco di tutte le anime e la necessità di introspezione (sebbene ancora volta alla ricerca di Dio e subordinata al suo potere), aprendo così la via dell'interiorità nella cultura e nella scrittura occidentale. Ma la verità agostiniana, e la conseguente visione retrospettiva presente nell'opera, sono dettate dalla sua idea di fede: Dio viene considerato come l'unica entità che permette di osservare gli eventi «from the same, unmoving point, the point of immutable truth»;⁴ questo influisce anche sulla forma delle *Confessiones* che vede uno stile vocativo, ornato, privo di successione cronologica.⁵ Quest'ultima viene introdotta da Jean-Jacques Rousseau ne *Les Confessiones* (i primi sei libri, postumi, pubblicati nel 1782, i restanti nel 1789) in cui riprende il modello agostiniano per discostarsene: l'intento non è più morale o religioso, legato a ciò che D'Intino definisce “attitudine confessionale”⁶ e alla necessità di sottoporsi al giudizio divino,⁷ bensì teso alla rappresentazione di un uomo nella sua completa verità, motivo per cui, nell'esordio, promette di non mentire, rivendicando un primato nella storia della letteratura:

⁴ WILLIAM SPENGLER, *The forms of Autobiography*, Yale, Yale University Press, 1980, p. 7.

⁵ Marchese, riferendosi alla forma dell'opera di Sant'Agostino, sostiene possa essere ricondotta a quella di un salmo di preghiera (cfr. LORENZO MARCHESI, *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, p. 73).

⁶ F. D'INTINO, *L'autobiografia moderna. Storia forme e problemi*, cit., p. 25.

⁷ «Sur quoi porte le discours critique développé par les écritures du moi ? Il porte d'abord sur le moi. Soit positivement,

Ecco il solo ritratto di uomo, dipinto esattamente al naturale e assolutamente fedele al vero, che esiste e che mai probabilmente esisterà. Chiunque voi siete, che la mia sorte o la mia fiducia hanno reso arbitro di queste pagine, io vi scongiuro, per le mie sventure, per le vostre viscere, e a nome dell'intera specie umana, di non annientare un'opera utile e unica, un'opera che può servire come prima pietra di paragone per quello studio degli uomini che è ancora certamente da cominciare, e di non privare l'onore della mia memoria dell'unico sicuro documento sul mio carattere che non sia stato sfigurato dai miei avversari.⁸

Rousseau raccoglie i sé del passato attraverso la memoria nel tentativo di dare una visione unitaria della propria persona: l'io è al tempo stesso autore, narratore, personaggio. La dichiarazione d'intenti di questo esordio implica una presa di responsabilità da parte dell'autore e un patto tra quest'ultimo e il lettore: il primo si impegna a scrivere la verità, il secondo ad accettare come tale quanto letto.⁹ Dio viene considerato alla stregua di un qualsiasi lettore, scompare ogni traccia di lode o apologia, si fa strada un'orgogliosa affermazione della propria individualità, slegata dal valore conferito dal ceto sociale o dalle imprese compiute e priva di qualsiasi intento pedagogico: una «nuova concezione democratica della pratica letteraria»¹⁰ secondo cui ogni individuo è legittimato a narrare la sua vita.¹¹ Il primato di Rousseau viene riconosciuto anche

pout le valoriser, et on est alors dans l'apologie de soi, telle qu'elle apparaît, par exemple, dans quelques textes de l'Antiquité préchrétienne et dans la plupart des mémoires. Soit négativement, pour recenser ses fautes. On est alors dans le discours chrétien de l'aveu qui, comme l'a montré Foucault, a imprégné profondément la culture occidentale. Soit, enfin, par-delà le bien et le mal, le récit autobiographique développe une réflexion critique sur la genèse du sujet, son identité, sa précarité, ses mutations» (cfr. P. GASPARI, *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, cit., p. 175).

⁸ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Le Confessioni*, trad. it. di Giorgio Cesarano, Milano, Garzanti, 2014 (Paris 1782), p. 2.

⁹ Lo stesso Rousseau nel corso della narrazione esplicherà il vacillare di questa iniziale autolegittimazione a seguito di una presa di coscienza dell'impossibilità di documentare ogni evento con assoluta certezza. In questo modo delinea uno dei problemi epistemologici della narrazione del sé.

¹⁰ F. D'INTINO, *L'autobiografia moderna. Storia forme e problemi*, cit., p. 45.

¹¹ La possibilità di narrare la propria storia, indipendentemente dall'interesse che questa può avere per il lettore, conduce ad un altro genere letterario, l'*autoportrait*, la cui origine viene solitamente rapportata agli *Essais* (pubblicati in tre versioni nel 1580, 1582, 1588) di Montaigne, il quale trascorre gran parte della sua vita scrivendo saggi che trattano di sé; saggi che, con un'apostrofe diretta nella prefazione, invita il lettore a non leggere perché ritiene che la materia non sia interessante se non per un pubblico a lui intimo: «C'est icy un livre de bonne foy, lecteur. Il t'advertit des l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée : je n'y ay en nulle consideration de ton service, ny de ma gloire ; mes forces ne sont pas capables d'un tel dessein. Je l'ay voué à la commodité particuliere de mes parents et amis : à ce que m'ayants perdu (ce qu'ils ont à faire bientôt), ils y puissent retrouver quelques

dalla critica che, unanimemente, riconduce al 1782, data di uscita de *Les Confessiones*, la nascita dell'autobiografia.

Tra le scritture dell'io, l'autobiografia ha forse ricevuto il maggior investimento in termini di studi teorici; nonostante questo, la sua definizione risulta ancora in parte sfuggente («Tutti sanno cosa sia l'autobiografia, ma non ci sono due osservatori che siano in accordo»)¹² Un'importante tappa per la sua ricognizione teorica arriva negli anni Settanta, sull'onda dello Strutturalismo, grazie al saggista francese Philippe Lejeune, il quale pubblica una prima definizione, più storica,¹³ ne *L'autobiographie en France* (1971): «Récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité».¹⁴ Una seconda definizione, molto simile ma con approccio strutturalista, uscirà qualche anno dopo ne *Le pacte autobiographique* (1975): «Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité»;¹⁵ attraverso quest'ultima Lejeune sottolinea la necessità che la voce narrante appartenga a una persona reale, escludendo così la possibilità che

traits de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entière et plus vivve la cognoissance qu'ils ont eue de moy» (cfr. MICHEL DE MONTAIGNE, *Essais*, Paris, Imprimerie Nationale Éditions/Actes Sud, 1997-1998, p. 1). Lejeune, nella sua definizione di *autoportrait*, confrontandolo con la biografia, sostiene che si distingue da quest'ultima per l'assenza di una narrazione continua e per la subordinazione della narrazione a un dispiegamento logico: «Celui-ci tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de corresponsaces entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration, fût-elle très brouillée, puisque le brouillage du récit invite toujours à en «construire» la chronologie. La totalisation de l'autoportrait n'est pas donnée d'avance, puisqu'on peut ajouter au paradigme des éléments homologues, tandis que la clôture temporelle de l'autobiographie est déjà implicite dans le choix du curriculum vitae» (cfr. MICHEL BEAUJOUR, *Miroirs d'encre: Rhétorique de l'autoportrait*, in *Collection Poétique*, a cura di Gérard Genette e Tzvetan Todorov, Paris, Édition su Seuil, 1980, p. 8).

¹² F. D'INTINO, *L'autobiografia moderna. Storia forme e problemi*, cit., p. 272.

¹³ Lejeune sostiene che la parola "autobiografia" designi un fenomeno nuovo nella storia occidentale, che riflette mutamenti storici, politici e sociologici: «Le mot "autobiographie" désigne un phénomène radicalement nouveau dans l'histoire de la civilisation, qui s'est développé en Europe occidentale depuis le milieu du XVIII siècle : l'usage de raconter et de publier l'histoire de sa propre personnalité. Comme le journal intime, qui apparaît à la même époque, l'autobiographie est l'un des signes de la transformation de la notion de personne et est intimement liée au début de la civilisation industrielle et à l'arrivée au pouvoir de la bourgeoisie» (cfr. PHILIPPE LEJEUNE, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin Coll U, 1971, p. 10).

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ ID., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Collection Poétique aux Éditions du Seuil, 1975, p. 14, corsivi miei.

sia un personaggio di finzione a raccontare la propria storia, che risulterebbe inevitabilmente fittizia. Inoltre, la parte iniziale di entrambe le definizioni («récit rétrospectif en prose») pone l'accento sulla necessità di un racconto retrospettivo (se così non fosse si dovrebbe fare riferimento ad altri generi, come lettere o diari), e sul fatto che il racconto verta sulla propria esistenza individuale («sa propre existence»), senza mirare alla rappresentazione di una generazione o di un'epoca. Questa seconda definizione, pienamente strutturalista e formalista, insiste dunque sui dati formali del testo:

Ce genre se définit moins par les éléments formels qu'il intègre que par le "contrat de lecture" [...] une poétique historique se devrait donc d'étudier l'évolution du système des contrats de lecture et de leur fonction intégrante.¹⁶

Non impiegando più il termine "fenomeno", riconducibile a un approccio estetico, bensì "genere", Lejeune si lega agli elementi formali e introduce l'importanza dello studio dei contratti di lettura, ovvero la necessità di considerare non tanto i testi quanto il rapporto tra autore e lettore al fine di comprendere realmente la letteratura. Per Lejeune il dato più rilevante non è l'accertarsi che quanto viene raccontato sia vero, bensì il fatto che il lettore creda a quello che la voce narrante dichiara essere la sua storia.

Analizzando gli aspetti formali, il critico francese sottolinea come la sicurezza di una referenzialità e sincerità assoluta da parte di un autore non esista, si tratta di un patto di fiducia considerabile alla stregua di un patto romanzesco.

Le caratteristiche che Lejeune individua nel '75 per definire un testo una autobiografia riguardano dunque la forma (deve essere un racconto e deve essere in prosa), l'oggetto della narrazione (la storia di una individualità) e la coincidenza necessaria tra l'identità dell'autore, del

¹⁶ Ivi, p. 8.

narratore e del personaggio; la firma stessa dell'autore conferisce veridicità al testo. Questa ricognizione teorica ha avuto il merito di attribuire una dignità propria al genere dell'autobiografia, ma permane la difficoltà di una definizione precisa e permanente:

Cet exercice analytique et conceptuel relève de l'ordre de ce qu'on appelait autrefois la rhétorique ; l'autobiographie est admise au banquet fraternel des "genres" littéraires, au bout de la table, après l'épopée, l'ode, le poème didactique, la tragédie, l'élégie et le roman... Toute la difficulté consiste à peaufiner une définition aux contours précis, quitte à la rectifier de temps en temps, ce qui justifie des publications apparemment nouvelles.¹⁷

Infatti, poco dopo l'uscita dei saggi di Lejeune, la critica inizia a interrogarsi sulla validità della sua proposta teorica, generando dibattiti tuttora *in fieri*.¹⁸ Lo stesso Lejeune, nel saggio *Moi aussi* del 1986, rivede le sue posizioni riconoscendo delle ambiguità insite nel genere. Questa difficoltà nel delineare i confini si lega anche al continuo mutamento del genere che, a partire dagli anni Settanta, si interroga su se stesso fino a sfidare e decostruire parte dei tradizionali sistemi di rappresentazione:

Le moi, les autres, le monde, avons-nous fait le tour des champs critiques accessibles au "biographique"? Non. Je crois que l'écriture du moi ne devient véritablement critique qu'à partir du moment où elle s'interroge, avec ténacité, sur elle-même. Ou, plus exactement, sur sa capacité à communiquer une expérience personnelle. L'autobiographie traditionnelle se pose parfois ce genre de question, ponctuellement, en guise d'avertissement ou de précaution oratoire ; après quoi la narration suit un cours mimétique comme si de rien d'était. Depuis les années 1970, l'écriture du moi se caractérise, au contraire, par un questionnement constant sur les limites de sa propre validité ; le métadiscours est devenu partie intégrante du récit. Et certains auteurs poursuivent cette réflexion auto-critique jusqu'à contester, déconstruire ou récuser la plupart des procédés de représentation dont ils disposent.¹⁹

¹⁷ GEORGES GUSDORF, *Les écritures du moi. Lignes de vie 1*, Paris, Les Éditions Odile Jacob, 1991, p. 69.

¹⁸ «Non appena si tenta di formare una normativa, ecco apparire un testo pronto a smentirla [...] e a proclamare che l'autobiografia è impermeabile a qualsiasi regola di contenzione imposta dall'alto» (cfr. IVAN TASSI, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Roma, Laterza, 2007, p. 23).

¹⁹ P. GASPARINI, *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, cit., p. 176.

Iniziano così a delinarsi alcuni dei problemi del reticolo testuale autobiografico, tra cui il labile confine tra realtà e *fiction*, tra il bisogno di esprimere il vero e la necessità dell'artificio retorico e letterario. L'immaginazione sembra diventare l'unica via percorribile anche a causa dell'impossibilità di accuratezza memoriale davanti al passato.

Lejeune nella sua griglia teorica ne *Le pacte autobiographique* aveva lasciato vuota la sezione che vede l'intersecazione tra coincidenza nominale del personaggio e dell'autore e patto romanzesco, ovvero la sezione relativa alla compresenza nella narrazione di patto autobiografico e paratesto romanzesco; lo scrittore e critico francese Julien Serge Doubrovsky dichiara di volerla riempire: nel 1977 pubblica *Fils*, che, nonostante l'identità nominale tra autore e protagonista (inizialmente chiamato J.S.D., successivamente Julien Serge e infine Doubrovsky), definisce "romanzo" e non "autobiografia", in aperta provocazione al saggio di Lejeune.²⁰ Doubrovsky conia inoltre il termine *autofiction* riferendosi al connubio tra autobiografia e romanzo, facendo così collidere i due piani paralleli di verità e finzione.²¹

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et

²⁰ «Dès son apparition, en 1977, en quatrième de couverture d'un "roman" intitulé *Fils*, le concept d'*autofiction* s'est construit contre celui d'autobiographie, dans un rapport critique au genre que venait de définir Philippe Lejeune deux ans auparavant dans *Le Pacte autobiographique*» (cfr. *ivi*, pp. 176-177).

²¹ Colonna definisce l'*autofiction* come «un processus de projection de l'auteur dans des situations imaginaires» (cfr. VINCENT COLONNA, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004, pp. 116-117) e introduce il concetto di *fictionnalisation de soi*: ponendo l'accento sul carattere fittizio del procedimento autofinzionale ed estremizzando il sistema dell'identità nominale di Lejeune, fa rientrare nel novero dell'*autofiction* tutti i testi in cui è presente la coincidenza nominale tra protagonista e autore, dipingendo questo genere come da sempre presente in letteratura. Cfr. anche P. GASPARINI, *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, cit., pp. 183-184: «La critique portant sur l'inexactitude du récit autobiographique n'est pas propre à Doubrovsky. Elle court tout au long de l'histoire des écritures du moi, on la trouve chez Rousseau et elle fait aujourd'hui l'unanimité». Alcune delle caratteristiche individuate da Doubrovsky per definire l'*autofiction* sono riscontrabili in altri testi, tra cui diversi appartenenti alla *Nouvelle autobiographie*, come *Enfance* (1983) di Nathalie Sarraute, *L'amant* (1984) di Marguerite Duras, *Le miroir qui revient* (1984) di Alain Robbe-Grillet; e in alcuni celebri antecedenti, come *Nadja* (1928) di André Breton, *La naissance du jour* (1928) di Colette, *Journal du voleur* (1949) di Jean Genet, *D'un chateau l'autre* (1957) di Ferdinand Céline e *Les mots* (1964) di Jean-Paul Sartre.

hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.²²

La sua critica all'autobiografia si muove su due piani complementari: il primo sociale («privilège réservé aux importants de ce monde»), rivendicando la possibilità per chiunque di scrivere di sé, il secondo stilistico-retorico: contrapponendosi al «beau style» esaspera l'importanza de «l'aventure du langage», l'originalità della scrittura diventa l'unica garanzia per raccontare il sé.²³

Pout n'importe quel écrivain, mais peut-être moins consciemment que pour l'autobiographe (s'il est passé par l'analyse), le mouvement et la forme même de la scription son la seule inscription de soi possible. La vraie "trace" indélébile et arbitraire, à la fois entièrement fabriquée et authentiquement fidèle. Par un paradoxe qui n'en est pas un, l'originalité de l'écriture est l'unique garantie d'origine.²⁴

L'autore stesso pubblica diversi articoli volti alla consacrazione del suo romanzo sottolineando come, con l'etichetta *autofiction*, non desideri designare un nuovo genere bensì rinnovare uno antico, l'autobiografia, anche alla luce della nuova scienza psicanalitica.²⁵ In particolar modo, il testo sperimentale di Doubrovsky prende avvio da uno degli assunti della teoria

²² SERGE DOUBROVSKY, *Fils*, Paris, Gallimard, 2001 (Paris 1977), p. 10.

²³ In seguito «L'interpretazione doubrovskiana ha trovato una sorta di evoluzione "tecnocentrica" nelle teorie del postmoderno. Svuotata del suo oltranzismo linguistico e psicanalitico, l'*autofiction* è diventata il terreno sperimentale entro cui il soggetto, piuttosto che lasciare emergere l'inconscio attraverso l'iniziativa di una parola "sintomatica", può divertirsi a manipolare la propria identità, ad "auto-generarsi" sbizzarrendosi in una sorta di euforica onnipotenza creativa» (cfr. CARLO MAZZA GALANTI, *Autofinzioni*, in «Minima&Morali», 2010, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/autofinzioni/>).

²⁴ SERGE DOUBROVSKY, *L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse*, in «Cahiers confrontation», n. 1, 1979, p. 188.

²⁵ «La fonction qui est assignée à *Fils* n'est plus d'inaugurer un nouveau genre mais de renouveler l'ancien, l'autobiographie, en tirant les leçons à la fois de la "nouvelle critique" et de la psychanalyse. [...] L'*autofiction*, quant à elle, ne se donne pas pour une histoire vraie, mais pour un roman qui démultiplie les récits possibles de soi. D'abord en altérant la solitude romantique du "moi seul" de Rousseau. Dans le récit de cure [...], c'est le personnage du psychanalyste qui conteste le discours de l'auteur-patient et donne une autre version des faits. Cette recherche d'altérité, qui décentre le héros, est effectivement devenue une des tendances le plus intéressantes de l'écriture du moi. Ensuite la démultiplication du récit s'obtient par le travail de construction narrative, que Doubrovsky nomme "*fiction*"» (cfr. P. GASPARINI, *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, cit., pp. 179-181).

psicanalitica freudiana secondo cui è impossibile trattare l'autobiografia come spontanea e sincera confessione:²⁶

La sua spiegazione si fonda su criteri sostanzialmente psicanalitici, criteri che fanno corpo con le scelte stilistiche tipiche del Nouveau Roman e con le principali tendenze teoriche degli anni Settanta. In sintesi, dopo Freud (e dopo Lacan) non è più consentito scrivere autobiografie trasparenti, alla Rousseau. Non è concesso affidarsi innocentemente alla sincerità e alla memoria come a strumenti di accesso a una verità capace di manifestarsi indipendentemente da griglie e schemi linguistici. Scrivere un romanzo autobiografico significa, in questa prospettiva, affidarsi al potere della scrittura, lasciarsi parlare dal linguaggio, utilizzare le parole come sonde capaci di rivelare la struttura dell'inconscio (un inconscio, giustamente, "strutturato come il linguaggio").²⁷

Questa tesi diventa fondamentale per il dipanarsi dell'analisi qui proposta, che verterà sul rapporto tra scrittura del sé, possibilità e limiti della memoria (anche alla luce di alcuni assunti psicanalitici), artificio linguistico e letterario.

Come sottolinea Gasparini, il termine *autofiction* riveste una notevole importanza proprio per la sua capacità di designare uno spazio in cui si gioca un nuovo rapporto dialettico tra scrittura del sé e vocazione critica:

Si le terme d'autofiction présente un intérêt pour nous aujourd'hui, c'est précisément parce qu'il nous permet de désigner l'espace générique dans lequel se noue cette nouvelle relation dialectique entre écriture du moi et critique. Et cette vocation essentiellement critique de l'autofiction fut d'emblée inscrite dans le processus de son émergence.²⁸

²⁶ Nella conferenza *Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi!* (1986) Robbe-Grillet sottolinea l'impossibilità di qualsivoglia rappresentazione realista, auspicando la creazione di una «"nouvelle autobiographie" qui fixerait en somme son attention sur le travail même, opéré à partir de fragments et de manques, plutôt que sur la description exhaustive et véridique de tel ou tel élément du passé, qu'il s'agirait seulement de traduire».

²⁷ C. MAZZA GALANTI, *Autofinzioni*, cit., p. 2.

²⁸ P. GASPARINI, *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, cit., p. 176.

Nonostante la sua carica sovversiva, che ha contribuito a delineare la crisi del soggetto e del suo rapporto con il mondo reale, l'*autofiction* fatica a proporre reali soluzioni: il delicato rapporto tra reale e *fiction* resta insoluto, come anche altri interrogativi che sono propri della scrittura del sé fin dalle origini e che sono, probabilmente, destinati a rimanere tali.

Risulta difficile classificare la complessa trama delle scritture dell'io che si sono evolute (anche terminologicamente) e continuano a evolvere, grazie alla costitutiva consapevolezza autocritica,²⁹ a partire dalle riflessioni sul soggetto e sulla realtà, discostandosi sempre più dallo schema proposto da Lejeune e presentando caratteristiche ibride di altri generi letterari e di altri ambiti delle scienze umane. Di seguito si proporrà una delle tante ipotesi teoriche sulle attuali conformazioni: Gasparini, partendo dal concetto di *autofiction*, delinea tre evoluzioni che dispone su un asse i cui poli sono *fiction* e referenzialità:

Le mot autofiction est sorti du champ spécifiquement littéraire pour s'appliquer au cinéma, au théâtre, à la bande dessinée et aux arts plastiques. Si cette dissémination montre que le concept d'autofiction répond à une attente, elle rend sa définition de plus en plus problématique. Dans le domaine littéraire, le terme couvre actuellement trois (ou quatre) configurations d'écriture du moi, de la plus fictionnelle à la plus référentielle:

- l'autofabulation qui fonctionne comme une projection de l'auteur dans des situations manifestement imaginaires, invraisemblables. La communication du texte est régie par un contrat de fictionnalité;

- l'autofiction autorise l'auteur à sélectionner, scénariser, intensifier, dialoguer et accommoder les « faits et événements strictement réels ». En d'autres termes, la matière est autobiographique et la manière romanesque;

- l'autobiographie postmoderne, ou autonarration, parfois assimilée à l'autofiction dans la mesure où elle pratique la fragmentation, le décentrement, l'intertextualité, le collage, l'énumération, la description et le mélange des genres. Il suffit alors qu'elle renonce au récit chronologique pour glisser vers une forme d'essai mâtinée d'autoportrait, que je nommerais

²⁹ Si assiste a una « scrittura di sé in cui la voce narrativa è al tempo stesso oggetto e soggetto di interrogativi, incertezze e indagini » (cfr. GIANFRANCO RUBINO, *Il romanzo francese contemporaneo*, Roma, Laterza, 2012, p. 90).

volontiers auto-essai.³⁰

Queste nuove etichette palesano l'onnipresente coesistenza, in gradi diversi, di realtà e finzione, di desiderio introspettivo e artificio artistico.

Tra le caratteristiche delle scritture dell'io rientrano infatti, sin dall'inizio, la necessità di introspezione (anche nella rielaborazione di traumi, come si proverà a evidenziare nel capitolo IV), il desiderio di lasciare una testimonianza di quanto visto o vissuto, la volontà di trasmettere valori, la creazione di una relazione tra autore e lettore (ciò che Lejeune definisce "patto di lettura"), l'emergere di intertestualità, una tendenza autocritica e la tensione tra referenzialità e *fiction*. Ma queste caratteristiche non sono proprie solamente delle scritture dell'io; come si vedrà, non è infatti possibile trattare le scritture del Sé senza considerare le scritture della Storia.

I.2. Le scritture della Storia

Dopo aver ripercorso le principali tappe nella ricognizione delle scritture dell'io, è necessario sottolineare che queste non si riducono alla sola introspezione:

L'écriture du moi ne se réduit pas à l'introspection. Elle peut aussi se tourner vers les autres, pour faire leur apologie, leur procès, ou simplement leur portrait, mais, la plupart du temps, dans une perspective axiologique. Si on élargit encore la focale, l'écriture du moi dépasse le niveau interpersonnel dans la mesure où elle s'intéresse aux rapports du sujet avec le monde. S'appuyant sur une expérience personnelle pour décrire des faits ou des phénomènes

³⁰ P. GASPARINI, *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, cit., pp. 209-210 (testo tratto dall'intervento al 18° Congresso dei Romanisti Scandinavi, tenutosi a Göteborg, Svezia, nell'agosto 2011). Posto dunque che ogni narrazione tende a configurarsi al pari di un romanzo, secondo Gasparini sono due i possibili atteggiamenti da parte degli autori che desiderano scrivere di sé: «Toute narration tend à se développer comme un roman. À partir de cet axiome, deux attitudes sont possibles. Les uns vont se garder, autant que possible, de tomber dans le récit. C'est le cas de Michel Leiris, de George Perec, d'Annie Ernaux ou de Paul Nizon, par exemple; et c'est le cas de Serge Doubrovsky lorsqu'il évoque son enfance. Les autres vont assumer et amplifier la compulsion fictionnelle du récit de soi, pratiquant ce qu'on peut légitimement appeler de l'*autofiction*» (cfr. *ibidem*).

sociaux, politiques, économiques, culturels, l'écriture prend alors valeur de témoignage.³¹

Scrivere del sé implica sempre anche l'Altro, non è possibile infatti prescindere dal rapporto che il soggetto intrattiene con il mondo. Per questo motivo talvolta non è facile scindere le scritture del sé dalle scritture della Storia, tra cui sono solitamente incluse epica, cronaca, memorialistica, testimonianza, storiografia, romanzo storico (rispetto cui si faranno solamente riferimenti nel corso dell'analisi). Si prenderà invece come esempio il genere dei *Memoires* che può essere considerato un'intersecazione tra le due per la compresenza di testimonianza storica e desiderio introspettivo.³²

Le destin littéraire des Mémoires est une éternelle oscillation entre deux tendances : l'une conduisant le genre aux lisières du témoignage historique, l'autre le faisant glisser dans le domaine de la littérature intime. Entre ces deux orientations, les mémorialistes se sont dispensés de choisir.³³

Per comodità concettuale, si è portati a tentativi classificatori che rischiano di tralasciare sfumature e bipolarità, che costituiscono la vera ricchezza del genere. Si veda ad esempio questa distinzione: « Cette bipolarité qui caractérise le genre apparaît dans la définition qu'en donne Littré quand il propose une distinction entre les “Mémoires historiques” et les “Mémoires *plus ou moins* autobiographiques” ».³⁴ l'inconveniente consiste nel tralasciare i casi intermedi, che costituiscono la maggior parte del *corpus*; è infatti evidente l'eterogeneità dei testi riconducibili all'etichetta

³¹ Ivi, p. 175.

³² «La nature insaisissable des Mémoires et les difficultés de méthode qu'ils posent aux théoriciens sont le résultat d'une difficile coexistence entre les différentes composantes génériques qui les constituent : il n'est pas facile, en effet, de se positionner au carrefour de deux axes dont les polarités semblent à chaque fois inconciliables : le premier opposant la dimension collective du témoignage historique à la nature personnelle de la peinture de soi, le second mettant en rapport les matériaux du réel et les données de la fiction. Appelés à choisir entre le ressort inestimable que procure l'hétérogénéité formelle de leurs écrits et le cantonnement dans des perspectives bien délimitées, mais rigides et étroites, les mémorialistes, inspirés sans doute par un vœu de liberté, préfèrent errer dans ce qui ressemble à un no man's land générique dont on sait seulement, à la suite de Marc Fumaroli, qu'il est à la croisée des genres en prose» (cfr. DRISS AÏSSAOUI, *Les Mémoires : un genre errant*, in «Dalhousie French Studies», Vol. 61, 2002, p. 24).

³³ Ivi, p. 12.

³⁴ *Ibidem*.

“Mémoires”, motivo per cui risulta più facile definirli mediante tratti negativi forgiati per differenza da generi vicini³⁵. Una delle ragioni di tale difficoltà classificatoria risiede nella costante evoluzione del genere nei secoli: l’aspetto formale cambia a seconda dell’uso a cui sono destinati e alla materia trattata.³⁶ Ma, indipendentemente dalla loro evoluzione, questo dato testimonia ancora una volta la labilità della divisione in generi.

La caratteristica fondamentale dei *Mémoires*, costante nel tempo, racchiusa nella denominazione stessa, è il richiamo alla memoria, più esattamente alla volontà di salvare dall’oblio ciò che si ritiene importante.³⁷

Dans leur premier essor, on le voit, les Mémoires sont des textes prospectifs et non rétrospectifs. On en écrit pour se prémunir contre l'insuffisance de la mémoire. C'est pour cette raison d'ailleurs qu'ils ont souvent été confondus avec les Journaux qui assument un rôle similaire. Quelle que soit la vocation de l'intéressé, la fonction des Mémoires reste la même : il s'agit de sauver de l'oubli des documents jugés importants. « À faute de mémoire naturelle, j'en forge de papier », répétait Montaigne.³⁸

³⁵ Significativa è la proposta di André Bertièrre: «Pour le spécialiste de l'autobiographie, le contenu est essentiel, qui lui permet d'éliminer du champ de sa recherche toutes les œuvres antérieures au XVIII^e siècle, insuffisamment intériorisées à ses yeux. Pour l'amateur de Journaux intimes, c'est le recul temporel qui est fondamental : les Mémoires offrent une vue panoramique, donc construite et signifiante, d'une réalité que le journal livre dans l'éparpillement informe de l'appréhension immédiate. Les curieux de la littérature épistolaire ajoutent à cette distance temporelle l'absence de destinataire, qui fait des Mémoires un long monologue, par opposition à l'écriture dialoguée, caractéristique des *Correspondances*» (cfr. ANDRE BERTIERRE, *Le cardinal de Retz mémorialiste*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 11).

³⁶ Il confronto tra il genere come lo conosciamo oggi e i primi testi che portano lo stesso nome solleva una questione importante che introduce il delicato rapporto tra Storia e *fiction*: «selon quel parcours les écrits utilitaires des siècles révolus ont-ils progressivement pris la forme d'oeuvres littéraires dans lesquelles des personnalités notoires entreprennent de retracer leurs lignes de vie?» (cfr. D. AÏSSAOUI, *Les Mémoires: un genre errant*, cit., p. 13).

³⁷ «L'étymologie, comme première source d'information, nous fournit des renseignements fort judicieux. Frédéric Charbonneau remarque, à juste titre, que le mot Mémoires recèle une polysémie qui rend parfaitement compte du caractère hétérogène du corpus qu'il désigne» (*ibidem*). I teorici hanno proposto diverse definizioni, si veda ad esempio quella di André Bertièrre: «Des mémoires, avec une minuscule, c'est simplement, à l'origine, le pluriel du substantif masculin, lui-même dérivé de son homonyme féminin. Pour l'avocat, l'apothicaire ou toute personne affairée, un mémoire, c'est un écrit dans lequel on consigne tout ce qu'on ne doit point oublier» (cfr. ANDRE BERTIERRE, *Le cardinal de Retz mémorialiste*, cit., p. 12). Le diverse definizioni, come sostiene Frédéric Charbonneau, rivelano «trois sens distincts: *mémoire*, au singulier, désigne un document juridique, financier, etc.; *mémoires*, au pluriel sans majuscule, est un document d'historien (*memorandum*), une sorte de fichier ou de brouillon; enfin *Mémoires*, avec une majuscule, désigne une œuvre d'historien (*Commentarii*), suffisante en elle-même [...]. Loin de s'exclure rigoureusement, ces strates sémantiques se trouvent superposées dans les œuvres les plus achevées» (cfr. FREDERIC CHARBONNEAU, *Les Silences de l'histoire. Les Mémoires français du xvii^e siècle*, Paris, Hermann, 1998, p. 350).

³⁸ *Ibidem*.

La volontà di preservare la memoria dall'inevitabile deperimento appartiene sia alle scritture del sé sia alle scritture della Storia. È interessante notare che, secondo la critica, ciò che distingue i *Mémoires* dalla Storia, quest'ultima considerata più rilevante sul piano gerarchico, oltre allo stile (articolato in scelta terminologica e impiego di una narrazione più o meno coerente), la commistione tra testimonianza e immaginazione:

Les Mémoires forment un genre littéraire assez particulier et complexe : ils sont à la fois l'histoire d'un individu et un témoignage sur une époque, mais à la différence de l'histoire qui se veut science, ils ne se fondent pas uniquement sur des données objectives, sur l'érudition, sur des témoignages irrécusables, accessibles à tous, et cependant ils ne naissent pas non plus, comme le roman ou la poésie, de la fantaisie pure, de l'imagination débridée de leur auteur. À la vérité, les Mémoires, enfants de la mémoire et de l'imagination, participent de plusieurs genres.³⁹

Tali osservazioni sui *Mémoires* introducono ad alcuni dei punti su cui si soffermerà l'analisi, tra cui la fragilità della distinzione in generi, il rapporto tra narrazione del sé e del mondo, la commistione tra referenzialità e *fiction*, l'importanza della memoria; tutti punti che vedremo assumere una fisionomia specifica nelle opere di Natalia Ginzburg e Annie Ernaux.

La questione della scrittura ha infatti una portata epistemologica e non soltanto estetica che si cercherà di indagare a partire dal rapporto tra il concetto di *fiction*, a lungo sentito come foriero di leggerezza e menzogna, e quello di Storia, ambasciatrice di referenzialità e verità.

³⁹ MARIE-THERESE HIPPI, *Mythes et réalités : enquête sur le roman et les Mémoires (1660-1700)*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 29.

CAPITOLO SECONDO

IL RAPPORTO TRA STORIA E FICTION

II.1. Ibridismo di referenzialità e *fiction*

Nelle proposte classificatorie relative ai tipi testuali, si è soliti distinguere tra testi referenziali, in cui la lingua rappresenta un sistema comunicativo, riferendosi a qualcosa di extralinguistico (il referente), e tra testi letterari. La distinzione non è in realtà netta: per poterne comprendere la labilità si inizierà con il definire il termine *fiction*,¹ facendo riferimento al sito del Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales:²

Produit de l'imagination qui n'a pas de modèle complet dans la réalité.

A. Mensonge, dissimulation faite volontairement en vue de tromper autrui.

B. Construction imaginaire consciente ou inconsciente se constituant en vue de masquer ou d'enjoliver le réel.

- *Loc. La réalité dépasse la fiction.* Les événements et phénomènes qui se produisent, les découvertes et inventions, vont au-delà

¹ È necessario sottolineare che vi sono delle sfumature di significato a seconda della lingua impiegata: ad esempio, la parola italiana “finzione” viene maggiormente connotata come “invenzione”, mentre “*fiction*” in inglese e francese viene impiegata soprattutto nel senso di “narrazione, creazione letteraria”.

² Creato nel 2005 il Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales riunisce in un unico portale una serie di risorse linguistiche computerizzate e di strumenti di elaborazione linguistica; è responsabile dell'identificazione, della documentazione (metadati), della standardizzazione, dell'archiviazione, della valorizzazione e della diffusione di queste risorse. Nella sezione relativa alla lessicografia è riportata la definizione di *fiction*: cfr, <http://www.cnrtl.fr/definition/fiction>.

de ce qu'on a pu prévoir ou imaginer.

- *En partic., au sing., dans le domaine artistique.* Création imaginaire, souvent anecdotique, dans une œuvre artistique, littéraire ou cinématographique le plus souvent, constituant un code de lecture entre le créateur et son public. *Fiction d'opéra; fiction poétique, romanesque, théâtrale.*

C. *Didact.* Hypothèse dont on ne sait à l'avance si elle est juste ou fausse, qui permet l'élaboration d'un raisonnement.

D. *DR. Fiction de droit, fiction légale.* «Fait sans aucune réalité, mais dont la loi suppose l'existence, pour constituer le fondement d'un droit» (Barr. 1974).

Il termine *fiction* assume diverse accezioni, anche a seconda dell'ambito in cui viene inserito, diventando il contrario di “verità” quando impiegato come “menzogna, dissimulazione volta ad ingannare”, il contrario di “realtà” quando impiegato come “costruzione immaginaria cosciente o inconscia volta a mascherare o abbellire il reale”. Nella definizione pertinente al dominio artistico («Création imaginaire, souvent anecdotique, dans une œuvre artistique, littéraire ou cinématographique le plus souvent, constituant un code de lecture entre le créateur et son public») viene a mancare l'opposizione binaria con i concetti di “verità” e “realtà”, ci si sofferma invece sul patto di lettura: da una parte vi è il referente, dall'altra l'autore che si serve delle parole per trasferire la realtà sulla carta; in questo caso *fiction* assume il significato di “narrazione”.³ Secondo le teorie moderne il mondo narrativo infatti non può essere giudicato sulla base delle categorie di

³ Marielle Macé si interroga su cosa sia “altro” rispetto alla *fiction* dal momento che da una parte c'è un racconto che è altro dalla realtà e dall'altra parte c'è un racconto che è realtà: «Qu'est-ce que l'autre de la fiction? Le réel? Le factuel? La diction? Comment, également, s'établit cette distinction fiction/non-fiction? Est-elle réversible? Opposer la non-fiction à la fiction, est-ce poser un problème de référence, de statut ontologique, qui gouvernent la distinction entre le récit fictionnel et le récit factuel; est-ce parler de différents régimes de littéarité, ce que recouvre l'opposition entre fiction et diction; est-ce un premier pas dans l'évaluation des œuvres - la fictionalité fonctionnant souvent pour nous comme un argument de littéarité? Autrement dit, selon quel axe - ontologique, discursif, institutionnel... - la fiction structure-t-elle l'espace littéraire, et y dresse-t-elle sa ligne de partage et d'organisation du champ? Enfin, la fiction est-elle à tous moments de l'histoire de ce champ un axe de structuration pertinent comme elle l'est à l'évidence, et de façon dominante dans la littérature et la critique contemporaines?» (MARIELLE MACE, *Fiction/non-fiction*, in «Fabula: la recherche en littérature», <http://www.fabula.org/atelier.php?Fiction%2Fnon-fiction> data di ultima consultazione 12/12/2020).

“vero” e “falso”, perché si tratta di un mondo di *fiction*, dunque autonomo; significativa è la definizione proposta dal critico letterario e ricercatore accademico francese Alexandre Gefen, interessatosi particolarmente allo studio del genere della narrativa biografica:

Est fiction une représentation littéraire qui constitue un monde autonome, ou du moins partiellement distinct du réel. Si la théorie moderne considérera qu'un monde fictionnel n'est ni vrai ni faux, puisqu'il ne se réfère pas à des objets dans le monde réels ou parce qu'il ne s'y réfère pas de la même manière qu'un discours? “standard” qui doit attester de la vérité des représentations qu'il met en œuvre, la question essentielle reste l'appréciation que l'on porte sur la valeur de vérité? de ce Monde possible, exerçant des liens plus ou moins étroits avec le monde commun, mais apte, par une imitation ressemblante, vraisemblable ou encore par un décalage anti-mimétique? délibéré, à fabriquer du sens. De même, le mécanisme de reconnaissance? qui entre en jeu relève à la fois de l'effet de réel et d'un témoignage sur le monde.⁴

Nella pratica comune, per le opere letterarie rimane prassi distinguere tra generi finzionali (come opera, poesia, romanzo, teatro) e non-finzionali (come cronaca, reportage, Storia, biografia, autobiografia). Questa separazione tra referenzialità e *fiction*, tra Storia e *belles-lettres*, non è sempre stata presente, ma risale al XIX secolo, quando le scienze sociali iniziano a essere considerate prive di valenza letteraria, dal momento che impiegano un approccio tecnico e perseguono uno scopo scientifico, e la letteratura come portatrice di un valore meramente estetico e incapace di produrre conoscenza.

Parce que, au XIX^e siècle, l'histoire et la sociologie se sont séparées des belles-lettres, le débat est habituellement sous-tendu par deux postulats: les sciences sociales n'ont pas de portée littéraire; un écrivain ne produit pas de connaissances. Il faudrait choisir entre une histoire qui serait «scientifique», au détriment de l'écriture, et une histoire qui serait «littéraire», au détriment de la vérité. Cette alternative est un piège. En premier lieu, les

⁴ ALEXANDRE GEFEN, *La fiction, définition(s)*, in «Fabula: la recherche en littérature», 2007, https://www.fabula.org/ressources/atelier/?La_fiction%2C_d%26eacute%3Bfiction%28s%29.

sciences sociales peuvent être littéraires. L'histoire n'est pas fiction, la sociologie n'est pas roman, l'anthropologie n'est pas exotisme, et toutes trois obéissent à des exigences de méthode. A l'intérieur de ce cadre, rien n'empêche le chercheur d'écrire. Fuyant l'érudition qu'on jette dans un non-texte, il peut incarner un raisonnement dans un texte, élaborer une forme au service de sa démonstration.⁵

Nell'antichità veniva invece sottolineato il forte tratto in comune di Storia e letteratura: la narratività,⁶ il bisogno di raccontare per costruire un senso e disciplinare il disordine che caratterizza la vita dell'uomo:

For one reason for the enduring and close relationship between history and fiction – one reason for their fluctuating conjunctions and disjunctions – is that both are concerned essentially with the same task: with the construction of meaning, with making some sense out of what otherwise appears as the chaotic jumble of data that makes up human lives. Both [...] need to tell stories – construct *narratives*.⁷

Questo tratto comune relativo alla costruzione di significato diventa problematico quando applicato alla Storia: gli storici negano il loro ruolo nella “costruzione” di una narrazione, argomentando con il fatto che si limitano a “ri-costruire” una storia già presente:

The claim to be *constructing* such meaning, however, is already contentious as much as it applies to history [...]. For while writers of fiction, on the hand, would be happy to accept that their business is indeed imaginatively to construct meaningful narratives, usually (though not of course always) within an easily read chronological framework that boasts a beginning, a middle, and an end, many (if not most) historians, on the other hand, would deny that their function is to *construct* anything at all: rather, they would argue, what they do is endeavor to reconstruct a story that is already there – a story that is inherent in the past, awaiting their

⁵ IVAN JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p. 6.

⁶ «Homère et les Latins ont été les premiers historiens des nations, délivrant des fictions singulièrement en harmonie avec les réalités» (JULES MICHELET, *Principes de la philosophie de l'histoire, traduits de la Scienza Nuova de J. B. Vico*, Paris, Renouard, 1827, p. 272).

⁷ BEVERLY SOUTHGATE, *History meets fiction*, London, Routledge, 2014, p. 11.

retrieval.⁸

Per questo motivo spesso gli storici hanno definito le loro opere in opposizione alla *fiction*:⁹

History is history precisely because it is *not* fiction, but aspires rather to supplant fiction with *fact*. Writers of fiction may make use of historical background and contexts for their imaginative creations, but they remain outside the pale of proper history: a clear frontier marks them off from what, at least from the nineteenth century, has developed as an autonomous and professional discipline». ¹⁰

Il rapporto tra Storia e *fiction* è sempre stato forte e delicato al tempo stesso: «as in any relationship, it has sometimes proved difficult to strike a mutually acceptable balance between interdependence and autonomy, and any equilibrium achieved has always proved temporary». ¹¹

È dunque importante comprendere i motivi del mutamento nella concezione storiografica in rapporto alla letteratura avvenuto nel XIX secolo. La Storia permea ogni società in ogni epoca, in alcuni momenti diventa particolarmente rilevante, sancendo cesure rispetto alle quali non è possibile rimanere indifferenti (si pensi alla Rivoluzione francese: tutti devono confrontarsi con la Storia, con quello che c'era prima e con i cambiamenti che ha comportato). Fino all'Ottocento il concetto di oggettività si limitava all'idea di riportare nel modo più possibile veritiero quanto accaduto (a seconda dell'argomento, la narrazione poteva provenire da testimoni oculari o scaturire semplicemente da informazioni ricevute), ma da quel momento si impone la logica euristica interpretativa delle scienze secondo cui è necessario avere un metodo, delle fonti e la possibilità di mettere in discussione le fonti stesse. Ciononostante, coloro che hanno studiato gli

⁸ *Ibidem*.

⁹ «La tension sans relâche entre science et imagination est le ressort principal du travail de l'historien» (PETER BROWN, *Science et imagination*, in «La Société et le sacré dans l'Antiquité tardive», n. 56, 1985, p. 26).

¹⁰ B. SOUTHGATE, *Preface*, in *History meets fiction*, a cura di Beverly Southgate, London, Routledge, 2014, p. 2.

¹¹ ID., *History meets fiction*, cit., p. 7.

scritti dell'Ottocento hanno evidenziato che la Storia rimane comunque letteraria: gli storici nascono come letterati, così come il loro pubblico, abituati a ricercare la retorica, anche negli scritti storici. Il secondo aspetto che ne mette in dubbio la scientificità è il fatto che la Storia di quegli anni è pesantemente ideologica dal momento che non si vuole come mera descrizione ma piuttosto come interpretazione e giudizio nascendo in un momento in cui è necessario prendere posizione. Il terzo punto verte sulla documentazione: nonostante si basi sempre più su documenti e l'approccio diventi sempre più rigoroso, è necessario sottolineare che questo processo non avviene da un momento all'altro; si tratta di una graduale evoluzione. Per questi motivi si può concludere che il rapporto tra Storia e *fiction* rimane inscindibile nel XIX secolo, la loro separazione è un'operazione concettuale comoda ma fasulla.

Il legame tra le due permane nei secoli, nonostante si siano avvicinate diverse proposte sulla loro separazione o, al contrario, su una possibile coincidenza. Negli anni del *linguistic turn* e del postmodernismo (1970-1980), in cui la forma diventa il centro dell'analisi, viene contestata la portata cognitiva della Storia che viene così assimilata alla *fiction* e alla retorica. Più recentemente si è tornati a considerare la commistione tra le due:

Recent trends, however, both in popular historical practice and in historical theorizing (or in philosophy of history) have been challenging the propriety of that long assumed absolute distinction: from the one side, “fact” and “fiction” have become inextricably intertwined, on increasingly indistinguishable, in such hybrid forms of entertainment as “docudramas”, “historical fiction”, “non-fiction novels”, “novelized biographies”, and the more dauntingly labelled “historiographical metafiction”; while from the more theoretical side, critiques of history and the nature of narrative have culminated in the assimilation of the “factual” and “fictional” – or, to put it more bluntly, the claim that history itself is nothing more than an alternative form of fiction.¹²

¹² ID., *Preface*, cit., p. 2.

Quest'ultima affermazione («history itself is nothing more than an alternative form of fiction») si lega alla teoria dello storico e scrittore francese Ivan Jablonka, racchiusa nell'opera *L'Histoire est une littérature contemporaine*, in cui sostiene che la Storia, insieme alla sociologia e all'antropologia «can achieve greater rigor and wider audiences by creating a literary text, written and experienced through a broad spectrum of narrative modes and rhetorical figures [...]. Conversely, a whole range of literary texts —travel logs, memoirs, autobiographies, testimonies, diaries, life stories, and news reports— can implement methods and lines of reasoning inspired by the social sciences». ¹³ Jablonka sostiene che la continua professionalizzazione delle discipline a partire dalla fine del XIX secolo «s'est traduite par un progrès en termes de méthode, mais par une régression en termes de forme, d'émotion et de plaisir». ¹⁴ Facendo riferimento alla Storia, argomenta che il disinteresse, scaturito da un conscio rifiuto, per la forma (dunque per la letteratura) ha costituito un ostacolo per la conoscenza stessa:

L'histoire [...] n'a pas appris grand-chose du roman moderne, du reportage, de la photographie, du cinéma, de la bande dessinée, et ce désintéret n'est pas pour rien dans la fermeture qui menace aujourd'hui les sciences sociales: hyperspécialisation des chercheurs, fascination pour l'*impact factor*, désintéret pour la prise de parole publique, croyance qu'un article de revue est en soi plus «scientifique» qu'un documentaire ou qu'une exposition de musée. [...] Le problème, c'est que l'oubli de la forme, le mépris pour l'écriture et la transmission sont des obstacles à l'entreprise de connaissance tout entière. Car toutes les grandes avancées épistémologiques – Hérodote, Cicéron, Bayle, Michelet, Nietzsche, Foucault – ont été aussi des révolutions littéraires. Sans écriture, le savoir est incomplet; il est orphelin de sa forme. ¹⁵

¹³ NATHAN BRACHER, *Introduction: Writing History and the Social Sciences with Ivan Jablonka*, in «French Politics, Culture & Society», n. 36, 2022, pp. 1-13.

¹⁴ I. JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine*, cit., p. 1.

¹⁵ *Ibidem*.

La letteratura non indebolisce il metodo delle scienze sociali e la loro dimensione civica, bensì li arricchisce. La soluzione che si prospetta poggia sull'unione tra immaginazione e rigore e sfugge alle proposte divisorie impostesi nei secoli:

Revenir aux belles-lettres du XVII^e siècle serait une erreur; transformer l'histoire en grand roman à la manière du XIX^e siècle serait une illusion, s'accrocher à l'hyperspécialisation académique en vigueur aujourd'hui serait une facilité. Il est possible d'échapper à la fois à une littérature sans méthode et à une méthode sans littérature pour pratiquer *une méthode dans une littérature*, un raisonnement-enquête, un texte-recherche, la recherche portant indissociablement sur les faits à établir, les sources qui en attestent et la forme par laquelle on les rapporte.¹⁶

L'idea di conciliare la ricerca nelle scienze sociali e la scrittura creativa può portare a una serie di malintesi, se ci si limita a considerare la storia come “fatto” e la letteratura come “finzione”:

Mais si l'on considère que l'histoire est une enquête, et l'historien un enquêteur, alors on peut tirer les *conséquences littéraires de sa méthode*: l'utiliser le «je» pour signaler d'on l'on parle, raconter l'enquête que l'on mené, puiser dans l'obsession d'un questionnement, aller et venir entre le présent et les passes, inventer des *fictions de méthode* pour mieux comprendre le réel, placer le curseur au bon endroit entre distance et empathie, chercher les mots justes, faire une place à la langue des gens (vivants ou morts) que l'on a rencontrés.¹⁷

Le *fictions de méthode* cui fa riferimento nascono dalla convinzione di poter considerare la *fiction* non come una rappresentazione, ma come una operazione cognitiva: «La fiction n'est plus un calque, le dédoublement d'un “donné”, qu'on appelle le réel ou l'Histoire, mais un outil qui aide à construire un savoir sur le monde. Au lieu de considérer, comme dans la théorie du reflet,

¹⁶ Ivi, p. 2.

¹⁷ *Ibidem*.

que des faits déjà là sont repris par le roman, on peut supposer que certaines fictions participent d'un raisonnement capable d'établir des faits». ¹⁸ Le *fictions de méthode*, non limitandosi alla sola immaginazione, si differenziano dalla *fiction* romanzesca su tre punti: «elles se présentent comme telles, c'est-à-dire qu'elles se dénoncent elle-même; elles ne s'éloignent du réel que pour y retourner avec plus de force; elles ne sont ni ludiques ni arbitraires, mais commandées par le raisonnement» e sono raggruppabili in quattro categorie: «l'*étrangement*, la plausibilité, la conceptualisation, le procédé narratif» di cui si riporteranno le principali caratteristiche. ¹⁹

Per definire un problema, evitando di farsi trasportare dagli aspetti emotivi, è necessario prendere le distanze dal reale, sentirsi “estranei” rispetto al mondo; in questo consiste l'*étrangement*:

En histoire, l'*étrangement* est une attitude faite de refus et d'émerveillement. Le refus, pour ne plus être d'accord, pour considérer que l'évidence n'a rien d'évident, comprendre qu'on ne comprend plus et, parfois, se forcer à décomprendre ; l'émerveillement, grâce auquel le monde se réenchante, se pare de l'étrangeté qu'il avait lorsque nous étions enfants. ²⁰

La seconda categoria riguarda la plausibilità, un concetto fondamentale nelle teorie letterarie e storiche fin dall'antichità. Nella *Poetica*, l'opposizione tra poesia e Storia si sovrappone a quella tra “verosimile” e “reale”, Aristotele, introducendo la nozione di “possibile”, arricchisce il dualismo platonico, che si basava sulla coppia “vero” / “falso”. Questo concetto, di cui sembra poter beneficiare solo la poesia, è in realtà impiegato anche dagli storici (si pensi al *πιθανός* “credibile” erodoteo e all'*εἰκός* “verosimile” tucidideo); vi è però una differenza tra la plausibilità romanzesca e quella storica:

¹⁸ Ivi, pp. 196-197.

¹⁹ Ivi, p. 198.

²⁰ *Ibidem*.

Le premier correspond à une adhésion ludico-esthétique, que Coleridge nomme la «suspension volontaire de l'incrédulité pour le moment» [...]. Il s'agit de ce que l'on peut croire. Le deuxième concerne ce qui est non seulement possible, mais admissible, satisfaisant, eu égard à l'ensemble de nos connaissances. Il y, en histoire, plusieurs degrés de vraisemblance: le plausible est un possible plus solide que les autres (soit l'hypothèse qui a le mieux résisté).²¹

Per quanto concerne la «la conceptualisation», vi sono elementi che possono fungere da strumenti cognitivi, ad esempio il “come se” epistemologico o l'idealtipo, la cui natura astratta lo rende irreali, estraneo alla realtà, proprio per poterne misurare la deviazione dalla realtà, o ancora le due categorie gnoseologiche di ordine metastorico e antropologico coniate da Reinhart Koselleck dell’“orizzonte di aspettativa” e dello “spazio di esperienza” «che aiutano a fondare la possibilità di una storia»²² attraverso l'attualizzazione del futuro e del passato, o ancora la metafora e la metonimia (pensiamo soprattutto a Proust).

Per «le procédés narratifs» Hans Robert Jauss nomina tre *fictions* costitutive del racconto storico: «la déroulement vectoriel d'un début vers une fin; l'homogénéisation du récit, qui unifie des éléments disparates et gomme les lacunes ainsi que les détails superflus; l'objectivisation d'un passé qui se raconte tout seul».²³ È interessante notare che anche una narrazione “oggettiva”, basata sull'espulsione dell'io e sul sogno della trasparenza, costituisce una *fiction de méthode* dal momento che «personne n'ignore en effet que c'est l'historien qui parle, décrit, énonce, dans un acte de présence si écrasant qu'il préfère se rendre invisible».²⁴

Si può concludere questo ragionamento affermando che l'errore di escludere la *fiction* dalla Storia si traduce nel considerare la prima come una “realtà-altra” e la seconda come un contenuto,

²¹ Ivi, p. 200.

²² REINHART KOSELLECK, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, trad. it. di Anna Marietta Solmi, Bologna, CLUEB, 2007 (Frankfurt 1979), p. 301.

²³ HANS ROBERT JAUSS, *L'usage de la fiction en histoire*, in «Le Débat», n. 54, 1989, p. 89.

²⁴ I. JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine*, cit., p. 206.

ma la Storia è anche un modo per pensare che richiede al tempo stesso inventiva narrativa, originalità concettuale e documentazione archivistica; così come la *fiction* non è né falsa né vera, ma dipende dall'uso che ne viene fatto (come problematizzazione, de-familiarizzazione, ipotesi, idealtipo, costruzione narrativa). La letteratura è infatti polisemia.

Avant d'être une discipline universitaire, l'histoire est un voyage dans le temps et dans l'espace, une enquête fondée sur un raisonnement; la littérature, sans avoir besoin de s'inféoder à la fiction, est un travail sur la langue, une construction narrative, une voix singulière, une émotion, une atmosphère, un rythme, une échappée vers un ailleurs, ains qu'un canon façonné par les institutions. Par bonheur, ces deux définitions de recourent: l'histoire est une littérature contemporaine. Le raisonnement, grâce auquel on produit et transmet des connaissances, est le cœur vivant de l'écriture, la pulsation du texte. Ainsi peut-on inventer des formes nouvelles – des sciences sociales pour le XXI^e siècle.²⁵

II.2. La commistione tra Storia e *fiction* nei generi letterari

Considerando lo stesso tema dal versante letterario, la netta distinzione voluta tra Storia e *fiction* deve essere messa in discussione a partire da ulteriori punti: per prima cosa, scrittori di *fiction* hanno scelto (e scelgono) di ambientare i loro lavori in periodi “storici” e di basarsi su accadimenti storici “reali”, talvolta dipingendo deliberatamente aspetti del passato in modo meno “scientifico”, ma piuttosto immaginifico.²⁶ Questa tendenza culmina nel genere del romanzo storico, il cui inventore viene identificato da György Lukács nella persona di Sir Walter Scott (1771-1832),²⁷ il quale costruisce un nuovo terreno includendo «not only the determining

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ «On trouve [...] nombre de romans dont l'action est située dans la contemporanéité de leur auteur, mais qui prennent fortement en compte la configuration historique des événements, mais on connaît aussi de multiples romans qui situent leur action dans une époque largement révolue, et n'ont, à l'inverse, aucun souci de la dimension historique du monde qu'ils représentent» (ANDRE PEYRONIE, *Présentation*, in *Le Romanesque et l'historique. Marge et écriture*, a cura di Dominique Peyrache-Leborgne e André Peyronie, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010, p. 11).

²⁷ GYÖRGY LUKÁCS, *The Historical Novel*, trad. ingl. di Hannah and Stanley Mitchel, Boston, Beacon Press, 1963 (Moscow 1937), p. 30.

conditions of a historical era but how those conditions shaped the mental and emotional lives of the people who lived through them»:²⁸ l'autore rappresenta le vite interiori dei protagonisti che tentano di comprendere se stessi, operazione che necessita anche di una riflessione su come si percepiscono nell'epoca in cui vivono, dunque in una situazione storicamente caratterizzata.²⁹ Nel rappresentare la vita interiore dei personaggi, nella loro complessità, Scott riesce a stimolare nei lettori empatia verso le persone del passato: «He does something for history that the historian by himself cannot do, or can seldom do; he recaptures the *life* of an age – that *atmosphere* which eludes the analyst»:³⁰ la rivoluzione storiografica da lui compiuta consiste nell'atto di vivificare la Storia, creando personaggi che affascinino e che permettano di rivivere quel periodo, in questo modo sposta l'accento non solo sulle grandi guerre, ma anche sulla civiltà, con i suoi costumi, usanze, tradizioni ed esperienze quotidiane.³¹ Così facendo contribuisce a sfumare la distinzione tra Storia e *fiction*.

Un altro genere su cui è importante soffermarsi è quello del romanzo autobiografico, in cui la commistione tra *fiction* e referenzialità è esplicita a partire dal nome stesso: impostosi nell'Ottocento, mette in discussione l'idea di “verità” assoluta e problematizza il tema della memoria. Per comprenderne la genesi e l'importanza è necessario fare un passo indietro, rivolgendo uno sguardo al Settecento, epoca in cui il romanzo viene accusato di essere un genere

²⁸ DAVID HARLAN, *Historical Fiction and Academic History*, in *Manifestos for History*, a cura di Keith Jenkins, Sue Morgan e Alun Munslow, London, Routledge, 2007, p. 112.

²⁹ I testi di Walter Scott creano uno stuolo di imitatori o amanti del suo genere «perché offrirono il prototipo esemplare di una formula sincretica, ideata per comporre, in un'avvincente progressione d'intreccio, elementi eterogenei e discordi, tecniche diegetiche anticonvenzionali, clausole inedite di dialogismo narrativo» (GIOVANNI ROSA, *Dal romanzo storico alla "Storia.Romanzo": Romanzo storico, antistorico, neostorico*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, a cura di Simona Costa, Monica Venturini, Pisa, Edizioni ETS, 2010, p. 47). Tra imitatori e amanti del genere ricordiamo Victor Hugo con *Bug-Jargal* (1820), *Han d'Islande* (1823), *Notre-Dame de Paris* (1831), *Quatrevingt-treize* (1874); Alfred de Vigny con *Cinq-Mars* (1826); Honoré de Balzac con *Les Chouans* (1829); Prosper de Mérimée con *Chronique du temps de Charles IX* (1829); Alexandre Dumas con *Les trois Mousquetaires* (1844), *Vingt ans après* (1845), *Le comte de Monte-Cristo* (1844-1846).

³⁰ HERBERT BUTTERFIELD, *The Historical Novel: An Essay*, Cambridge, Cambridge University Press, 1942, p. 29.

³¹ «Lo statuto meticcio e bifronte del genere storico consente agli autori primo-ottocenteschi di inscrivere entro la totalità narrativa ad ampia struttura parabolica la fenomenologia delle relazioni fra l'io e la collettività, nell'intreccio di pubbliche istituzioni e privati costumi, capace di interessare l'universalità degli uomini» (G. ROSA, *Dal romanzo storico alla "Storia.Romanzo": Romanzo storico, antistorico, neostorico*, cit., p. 46).

futile, inverosimile (soprattutto riferendosi ai romanzi di avventura e ai romanzi fantastici del Seicento caratterizzati da complessi e improbabili intrichi narrativi) e immorale: si ovviava a questa situazione con testi che vengono presentati come “veri” perché basati sulla storia di qualcun altro, come i “romanzi-memorie” esibiti come memorie reali ritrovate e pubblicate (si pensi al *topos* del manoscritto ritrovato), o i romanzi epistolari che, con la loro stessa etichetta, mirano a garantirsi l’autenticità. Questa tendenza scompare nell’Ottocento quando si impone il romanzo autobiografico, all’epoca definito “romanzo confidenza” le cui principali caratteristiche sono legate proprio alla mancanza di credito di cui ha sofferto la letteratura dell’intimo, all’ibridità data dalla mescolanza di due codici apparentemente incompatibili, il referenziale e il fittizio, e, dal punto di vista critico, all’impossibilità di determinare lo statuto generico del testo se non tramite elementi esterni al testo stesso (come ad esempio la prefazione in cui l’autore dichiara o rinnega la coincidenza tra il protagonista e se stesso, o come la conoscenza da parte dei lettori di situazioni esterne alla narrazione che permettono di riconoscere nel personaggio l’autore). Castellana sostiene che «non solo esista una differenza sostanziale tra il modo in cui ci rapportiamo ai mondi di finzione e quello in cui abitiamo il mondo reale, ma che questa differenza sia individuabile in prima istanza in tratti interni al testo oppure in precise clausole del patto narrativo siglato tra autore e lettore». ³² Si presenta infatti come “romanzo” (dunque come opera di *fiction*), ma il protagonista riprende dei tratti dell’autore (da cui l’erronea tendenza a leggere i testi finzionali come uno specchio di chi scrive), creando confusione nel lettore:

Sin dall’ossimorica vicinanza terminologica si ha l’idea di come la “narrativa autobiografica” risulti essere il prodotto di due generi nati indipendentemente l’uno dall’altro: da una parte il romanzo d’invenzione, dall’altra il racconto autobiografico. La definizione di questo genere, che potremmo chiamare “intermedio”, sfugge tuttavia ad una chiara e distinta delineazione. Quando vengono a mancare elementi come la menzione preliminare approntata

³² RICCARDO CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, p. 215.

da una narrazione in prima persona, che mette in chiaro l'identità tra narratore e personaggio principale (è il caso della narrazione autodiegetica); la non identità del narratore col personaggio principale (narrazione omodiegetica); l'identità tra narratore e personaggio principale nel caso di narrazione in terza persona; o, in ogni caso, in mancanza di un'indicazione della consustanzialità tra autore, narratore e personaggio, i confini di questo genere si fanno più sfumati, e la sua collocazione all'interno dell'ambito storiografico necessita di una serie di raffronti di natura inter-testuale ed extra-testuale.³³

Il romanzo autobiografico mette in opera processi di identificazione ambigua tra le tre entità di autore, narratore e personaggio che nell'autobiografia sono sovrapposte; vi sono infatti tratti in comune ma non viene esplicitato al lettore cosa li accomuna e cosa li separa.³⁴ Gli io fittizi dei romanzi autobiografici, completando e prolungando l'autore senza mai corrispondergli del tutto, possono raccontare qualcosa sull'autore stesso, diventare variazioni su dettagli che tendono a un ideale, o rappresentare ego possibili che incarnano una forma di compensazione permettendo di dipingersi come si vorrebbe essere o di eliminare parti pulsionali indesiderate.

Se per alcuni generi narrativi (come la fiaba) il dominio della finzione è evidente e rimarcato fin dalla scelta dei contenuti, il discorso si fa più articolato affrontando il problema del *roman*, cioè del romanzo a vocazione realista, e diviene ancora più complesso in relazione alle finzioni biografiche, contraddistinte dalla moltiplicazione di punti di tangenza e aree di sovrapposizione tra *fiction* e mondo reale.³⁵

Da una trentina d'anni vi è una fioritura di romanzi, soprattutto francesi, che rivisitano il passato spesso con componente biografica o autobiografica; la retrospezione concerne soprattutto

³³ CESARE GRISI, *Il romanzo autobiografico: teoria e prassi di un genere intermedio*, in «Critica letteraria», n. 3, 2008, p. 1.

³⁴ Il romanzo viene infatti classificato come un genere narrativo non referenziale e letterario che presuppone una disgiunzione tra autore e narratore, mentre in un testo finzionale il protocollo d'enunciazione promette una storia raccontata da un'entità immaginaria, il narratore. Ma Lejeune sostiene che sul piano dell'analisi interna al testo non vi sia alcuna differenza tra autobiografia e romanzo: «Si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence. Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités» (P. LEJEUNE, *L'autobiographie en France*, cit., p. 17).

³⁵ R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, cit., p. 215.

il XX secolo, nelle sue frasi cruciali e nei suoi tragici avvenimenti, ma abbraccia anche le epoche anteriori. Questi testi differiscono per aspetti formali e tematici rispetto ai romanzi storici e ai romanzi autobiografici in voga nel XIX secolo principalmente per la nuova tendenza a interrogarsi sull'istanza narrativa, sulla forma del racconto e sugli usi scientifici della *fiction* letteraria (come si è visto nella trattazione di Jablonka): non si accontentano più dunque di raccontare storie ma mettono in discussione i loro metodi, moltiplicando così i loro approcci:

La fascination exercée sur le récit français contemporain par la dimension de l'Histoire ne se traduit pas pour autant par une réitération des modèles du XIX^e ou même du XX^e siècles, si l'on exclut toute une littérature grand public qui mise sur l'exploitation du romanesque appliqué aux aventures des siècles passés. Il s'est produit de la part des romanciers et des narrateurs une double mise en question de l'Histoire, conçue tant comme cours des événements, *Historie*, que comme récit ou manière de raconter ces événements, *Geschichte*. Dans l'un et dans l'autre cas on n'a pas entériné des modèles hyper utilisés, mais on a conçu des formes ultérieures d'interrogation concernant ce qui s'est passé et le sens ou le non sens de ce qui s'est passé sinon aussi, pourquoi pas, de ce qui se passe.³⁶

L'andatura storica non serve solo a evocare avvenimenti particolari ma anche a dipingere l'atmosfera culturale e a interrogare personaggi rappresentativi; questo fattore risente dell'influsso dell'*École des Annales* che ha valorizzato la componente narrativa e la dimensione quotidiana della Storia ampliando inoltre gli strumenti metodologici della disciplina storiografica. Un elemento innovativo apportato da questa corrente è infatti lo spostamento dell'attenzione dallo studio della storia degli "eventi" (*histoire événementielle*) a favore della storia delle strutture:

Marc Bloch e Lucien Febvre [...] dando vita, nel 1929, alla prestigiosa rivista «Annales d'histoire économique et sociale», hanno realizzato una rivoluzione copernicana nel campo degli studi storici, i cui effetti sono ancora oggi visibili. Da quel momento è iniziata quella che

³⁶ GIANFRANCO RUBINO, *L'Histoire interrogée*, in *Le roman français contemporain face à l'Histoire: thèmes et formes*, a cura di Gianfranco Rubino e Dominique Viart, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 18.

Jacques Le Goff ha chiamato «la nouvelle histoire», attenta alle psicologie collettive, alla sensibilità ed alla mentalità religiosa, agli uomini comuni e alla vita quotidiana. [...] Con il recupero dei nuovi soggetti storici, veniva ridimensionata la concezione eroica della storia, di sallustiana memoria, e si registrava un'attenzione non solo alla qualità – uomini ed eventi considerati “eccezionali” –, ma anche e soprattutto alla quantità – gli uomini comuni, la gente semplice, il popolo “minuto”, i reietti, “i vermi della terra”, gli “avanzi della storia”.³⁷

Questa fioritura storica non è solamente francese, ci sono infatti nuovi romanzi storici ispano-americani³⁸ e provenienti dall'Inghilterra e dall'America (*New historical novel*), ma ciò che distingue i testi francesi è la riconquista, avvenuta nel corso degli anni '70, di una letteratura transitiva,³⁹ che mira al reale, sia presente che passato, valorizzando processi della ricerca quali l'editing dei dati e l'uso di archivi «jusqu'à empiéter parfois dans les territoires de la non fiction»: ⁴⁰

La littérature n'est pas nécessairement la règne de la fiction. Elle adapte et parfois devance les modes d'enquête des sciences sociales. L'écrivain qui veut dire le monde se fait, à sa manière, chercheur. Parce qu'elles produisent de la connaissance sur le réel, parce qu'elles sont capables non seulement de le représenter (c'est la vieille *mimesis*) mais de l'expliquer, les sciences sociales sont déjà présentes dans la littérature – carnets de voyage, mémoires, autobiographies, correspondances, témoignages, journaux intimes, récits de vie, reportages, tout ces textes ou quelqu'un observe, dépose, consigne, examine, transmet, raconte son

³⁷ GIUSEPPE MARIA VISCARDI, *Dalla storia della pietà alla storia sociale e religiosa: l'itinerario culturale di Gabriele De Rosa*, in «Ricerche di storia sociale e religiosa», n. 72, 2007, pp. 196-197.

³⁸ Per approfondire si veda il testo di MARTA CICHOCKA, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2008.

³⁹ Secondo Jablonka ci sono due modi per considerare la *fiction*: come intransitiva, in un non-rapporto con la realtà, in questo caso la sua autoreferenzialità proviene dal fatto che il testo è autotelico e la sola realtà della *fiction* è la *fiction* stessa; oppure come transitiva, in questo caso la *fiction* rinvia al mondo: il testo «réfléchit, figure, transpose, explique, déforme le réel», rispecchiando la concezione classica impostasi a partire da Aristotele fino ai critici marxisti secondo cui la letteratura deve dire qualcosa sul reale. Per la *fiction* transitiva, considerata nel suo rapporto con la realtà, Jablonka distingue tre generi: «l'incroyable» («fait pénétrer dans le domaine du mythique, du fabuleux, du merveilleux, du fantastique»), «le vraisemblable» («est ce à quoi l'on peut croire, le “quasi vrai”»), «les vérités supérieures» («son transmises par la fiction survaie, plus vraie que nature, plus réelle que le réel, qui commotionne le lecteur et lui fait s'écrier»). Questa tripartizione non è soddisfacente per almeno un motivo: tributaria della teoria del riflesso, pone la *fiction* in un rapporto speculare con la realtà considerata come un “fatto”, ma esiste un ulteriore livello tra le due, non rilevabile attraverso la *mimesis*: «Une fiction peut provoquer une espèce de compréhension instantanée, fournissant au lecteur la clé dont il a besoin pour décoder le réel» (cfr. I. JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine*. cit., p. 193).

⁴⁰ G. RUBINO, *L'Histoire interrogée*, cit., p. 17.

enfance, évoque les absents, rend compte d'une expérience, retrace l'itinéraire d'un individu, parcourt un pays en guerre ou une région en crise, enquête sur un fait divers, un système mafieux, un milieu professionnel. Toute cette littérature révèle une pensée historique, sociologique et anthropologique, forte de certains outils d'intelligibilité: une manière de comprendre le présent et le passé.⁴¹

Molte di queste opere ricostruiscono genealogie familiari e collettive, abitudini, mentalità, mescolando *fiction*, autobiografia e etnosociologia. Alla base vi è un'indagine sulla trasmissibilità del retaggio familiare, sulla riscoperta della Storia, intrecciata a percorsi genealogici dipinti in modo retrospettivo. Compaiono nuove forme di ibridazione tra *fiction* e realtà, non più basate sul modello del romanzo storico, ma sostenute da nuovi percorsi che ricorrono a ipotesi, supposizioni, verosimili delucidazioni. Altrettanto importante è stato infatti il ritorno alla narrazione in quanto, come già visto, occuparsi di Storia significa confrontarsi, seppur in modo problematico, con la funzione narrativa; se le commemorazioni ufficiali non sono in grado di restituire la memoria (soprattutto collettiva), la letteratura può farsene carico, dissipando la censura sul passato, dando significato a elementi nascosti attraverso un effetto di allontanamento dalla realtà (*l'étrangement*), annullando la distanza cronologica mediante l'uso del presente che attualizza e vivifica eventi passati, e ancora decostruendo e pluralizzando il discorso storico. Significativo a tal proposito è l'impiego di una alternanza di pronomi personali in alcuni di questi romanzi: «La ronde des pronoms personnels dans certains de ces romans, tout en dénonçant la confusion et la carence identitaires, esquisse en perspective le souhait d'un sujet polyphonique, libéré de ses clivages bipolaires et capable de vivre son être dans le monde au-delà de toutes les contradictions».⁴²

⁴¹ I. JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine*, cit., p. 7.

⁴² G. RUBINO, *L'Histoire interrogée*, cit., p. 26.

II.3. Natalia Ginzburg

Scrittrice e traduttrice, divenuta parte del canone letterario italiano, Natalia Ginzburg (1916-1991), ultima di cinque fratelli, nata a Palermo da Giuseppe Levi (1872-1965), ebreo triestino, biologo e istologo, e da Lidia Tanzi (1878-1957), cattolica milanese, casalinga, cresce a Torino in una grande famiglia borghese. I genitori decidono di non dare educazione religiosa ai figli; questo fatto incide sulla crescita personale di Natalia che da giovane sente il disagio di essere “niente”, un disagio che esprimerà nei numerosi scritti di riflessione sulle paure e le domande dell’infanzia.⁴³ Riceve l’istruzione elementare in casa, frequenta il Liceo-Ginnasio Vittorio Alfieri, si iscrive poi a Lettere ma non conseguirà la laurea. Lavora nella casa editrice Einaudi e accetta l’incarico di tradurre tutta la *Recherche* di Proust, che non ha mai letto ma di cui ha sempre percepito l’importanza nei discorsi di amici e famigliari. È attiva nella lotta politica. Frequenta numerosi intellettuali, suoi amici, tra cui Cesare Pavese, Umberto Saba, Felice Balbo, Italo Calvino, Elio Vittorini, Elsa Morante, Salvatore Quasimodo. La sua famiglia viene perseguitata durante la Seconda guerra mondiale a causa del militante antifascismo e dell’origine ebraica; il marito, Leone Ginzburg, viene torturato e ucciso dalle guardie naziste. Nel 1963 esce il suo capolavoro, *Lessico famigliare*, ma Natalia scrive per tutta la vita. Muore nel 1991.

Lessico famigliare (1963), considerato il punto più alto del corpus letterario ginzburghiano per la maturità raggiunta in termini di espressione e stile, racchiude la storia di una famiglia ebrea torinese attraverso il ventennio fascista, fino ai primi anni Cinquanta, ricostruita attraverso il gergo

⁴³ «Se nel *Lessico* racconta poco di se stessa, dedicherà, nel corso degli anni, molti scritti di riflessione e di memoria alle fantasticherie, alle malinconie, alle domande e alle paure dell’infanzia: alle prime abrasioni subite nei contatti col mondo, e a quella attività della mente che da bambina definiva “parlare di notte”. Anche questi scritti si staccano presto dalla persona anagrafica che li firma, per diventare il racconto di una condizione comune, specchi nei quali ciascun lettore può riconoscersi: testi come *Bambina* (1949), *I rapporti umani* (1953), *Infanzia e Alcuni pensieri sui re* (1969), *I baffi bianchi* (1970), *Vita immaginaria* (1974), *Luna pallidassi* (1975) compongono un’autobiografia individuale per frammenti che si può leggere – rubando il titolo a Gertrude Stein – come una “autobiografia di tutti”» (DOMENICO SCARPA, *Per un ritratto di Natalia Ginzburg*, in *Natalia Ginzburg. Pour un portrait de la tribu*, a cura di Paolo Grossi, Parigi, Cahiers de l’Hôtel de Galliffet, 2010, p. 2).

quotidiano. Natalia voleva trasferire sulla carta e rendere indelebili le tradizioni familiari, i modi di dire, i ridondanti ritornelli tipici della sua intimità familiare:

Oltre ai «sempi» c'erano i «negri». «Un negro» era, per mio padre, chi aveva modi goffi, impacciati e timidi, chi si vestiva in modo inappropriato, chi non sapeva andare in montagna, chi non sapeva le lingue straniere. Ogni atto o gesto nostro che stimava inappropriato, veniva definito da lui «una negrigura». – Non siate dei negri! Non fate delle negrigure! – ci gridava continuamente. La gamma delle negrigure era grande. Chiamava «una negrigura» portare, nelle gite in montagna, scarpette da città; attaccar discorso, in treno o per strada, con un compagno di viaggio o con un passante; conversare dalla finestra con i vicini di casa; levarsi le scarpe in salotto, e scaldarsi i piedi alla bocca del calorifero; lamentarsi, nelle gite in montagna, per sete, stanchezza o sbucciature ai piedi; portare, nelle gite, pietanze cotte e unte, e tovaglioli per pulirsi le dita.⁴⁴

Il testo è difficilmente collocabile in un canone letterario, presenta un intreccio tra il domestico, il familiare, e la Storia, nei suoi aspetti sociali e politici. Viene definito come “autobiografia comunitaria” o ancora come “autobiografia senza protagonista”.⁴⁵ Si pone come culmine della ricerca filologica del sé, ma, nonostante ciò, l'autrice vi è poco presente, come avverte lei stessa nella Prefazione: «Non avevo molta voglia di parlare di me. Questa difatti non è la mia storia, ma piuttosto, pur con vuoti e lacune, la storia della mia famiglia. Devo aggiungere che, nel corso della mia infanzia e della mia adolescenza, mi proponevo sempre di scrivere un libro che raccontasse delle persone che vivevano, allora, intorno a me»,⁴⁶ e ancora, nella primavera del 1991, in un'intervista condotta da Marino Sinibaldi per Radio 3 «Non avevo nessuna voglia di dire quello che sentivo da bambina, ecco, non mi andava. Le sensazioni infantili: non lo scrivevo per questo. Lo scrivevo per raccontare loro, perché da piccola, quando li guardavo, pensavo: ma a me

⁴⁴ NATALIA GINZBURG, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1963, p. 10.

⁴⁵ RICCARDO CURIEL, *Un'autobiografia senza protagonista*, in «La Rassegna Mensile di Israele», n. 3, 1963, p. 347.

⁴⁶ N. GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., p. 5.

piacerebbe scrivere un libro dove ci fossero tutti questi qui, con le cose che dicono»⁴⁷ Queste parole permettono di affermare la labilità tra i concetti di scritture del sé e scritture della Storia nell'opera ginzburghiana:

Non si tratta di un'autobiografia ma neanche di una biografia, se intesa come narrazione sistematica della vita di un personaggio realmente esistito e quasi sempre illustre. [...] Non si può parlare di un vero e proprio racconto di infanzia, nonostante la voce narrante coincida con quella della "piccola di casa", né di un diario, tipologia di scrittura che alla ricostruzione sintetica a posteriori degli eventi tipica dell'autobiografia sostituisce una visione frammentaria e in fieri del vissuto. Non ci si trova di fronte a una cronaca, infine, a causa della voluta incompletezza della narrazione, affidata al solo aiuto dei ricordi personali, inevitabilmente parziali e lacunosi. Si tratta, piuttosto, di un libro di memorie, mosso dall'intento di lasciare traccia del proprio passato familiare e animato da una sorta di "dovere di testimonianza", sebbene il carattere di esemplarità della propria storia non sia mai ostentato.⁴⁸

Lo scopo non è parlare di sé quanto raccontare, attraverso le scelte lessicali, la storia della sua famiglia; non vi è traccia dei suoi sentimenti, i rari accenni alla sua vita privata sono riportati con poche parole, in passaggi rapidissimi, senza alcuna contestualizzazione o patina emotiva: «Ci sposammo, Leone ed io; andammo a vivere nella casa di via Pallamaglio»⁴⁹ o ancora «Leone era morto in carcere, nel braccio tedesco delle carceri di Regina Coeli, a Roma durante l'occupazione tedesca, un gelido febbraio».⁵⁰ Nel maggio del 1990 per quattro domeniche consecutive Natalia partecipa a un ciclo a lei dedicato nella trasmissione radiofonica *Antologia* in onda su Radio Tre condotta da Marino Sinibaldi in cui sostiene che «parlare agli altri è più importante che i nostri casi personali» riferendosi al suo distacco dalle cose e alla sua scrittura intesa come servizio.

⁴⁷ Da questa intervista è poi stato tratto un libro, curato da Cesare Garboli e Lisa Ginzburg, pubblicato nel 1999: N. GINZBURG, *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, Torino, Einaudi, 1999, p. 216.

⁴⁸ ELISABETTA ABIGNENTE, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, in «Enthymema», n. XX, 2017, p. 9.

⁴⁹ N. GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., p. 155.

⁵⁰ Ivi, p. 186.

Nonostante sottolinei più volte il protagonismo della sua famiglia e non il proprio, la presenza di Natalia è ineludibile: «io cerco il distacco, ma non sono capace di scrivere se non dicendo “io”, o un io inventato o un io reale»: ⁵¹ è innegabile la sua importanza come narratrice “interna”, coinvolta in termini affettivi nella narrazione; come sostiene Domenico Scarpa «la sua voce è dappertutto ma [...] in nessun luogo si coglie la sua attiva presenza». ⁵² La critica ha individuato in *Lessico familiare* un modello per il genere del *family novel*, inteso come narrazione delle vicende di una famiglia filtrate attraverso il punto di vista di uno dei suoi membri: ⁵³

La peculiarità di questo genere romanzesco consiste nella posizione di chi narra le vicende familiari: non più un narratore onnisciente e extradiegetico come nella saga tradizionale ma un narratore-testimone, interno alla diegesi, che parla quasi sempre in prima persona sebbene non coincida pienamente con il protagonista della storia. Un romanzo che si pone come una sorta di modello in tal senso è *Lessico familiare* (1963) di Natalia Ginzburg. ⁵⁴

Ciò che distingue questo tipo testuale, costitutivamente ibrido, da altre forme di rappresentazione del sé e di rielaborazione del ricordo dei primi anni della propria vita, quali ad esempio il *récit d'enfance*, ⁵⁵ sarebbe dunque il diverso spazio concesso al racconto dello sviluppo della propria individualità. Riprendendo infatti la definizione di Lejeune («Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité») ⁵⁶ è evidente che manca un

⁵¹ N. GINZBURG, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 216. In un'altra intervista condotta da Luigi Silori nella dodicesima puntata de *L'Approdo* (1963), Natalia presenta infatti *Lessico familiare* come «un'autobiografia scoperta» o ancora come «un diario però diseguale, non un vero diario [...]».

⁵² DOMENICO SCARPA, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache*, Torino, Einaudi, 2016, p. 1.

⁵³ «Se si volesse adottare il linguaggio classico dello strutturalismo si potrebbe parlare, in questo senso, della presenza di un narratore intradiegetico, prevalentemente eterodiegetico, e di un racconto a focalizzazione interna coincidente con il punto di vista del narratore (o, in alcuni rari casi [...], a focalizzazione variabile)», (E. ABIGNENTE, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, cit., p. 7).

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Per approfondire, cfr. ANNE CHEVALIER, CAROLE DORNIER, *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003.

⁵⁶ P. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, cit., p. 14.

prerequisito per definirlo come scritto autobiografico, ovvero l'accento sulla propria esistenza e personalità, laddove il racconto ginzburghiano verte invece sulla storia del nucleo familiare nella sua dimensione plurale e comunitaria. L'insistenza di Ginzburg sul gruppo si riflette anche in uno stile polifonico, laddove la parola "polifonia" può essere intesa in tre modi diversi:

Lessico familiare, in primo luogo, è polifonico perché intreccia costantemente due voci diverse: quella dei Levi [...] e quella della narratrice, che fornisce ai lettori le integrazioni necessarie per capire parole insolite e formulazioni stravaganti [...]. Il romanzo, in secondo luogo, è polifonico perché nessun personaggio domina sugli altri: le loro voci sono intrecciate e una non potrebbe sussistere senza le altre; anche la marginalità che l'io narrante mantiene nella storia è funzionale al rispetto di un "patrimonio collettivo" che "non ha un marchio di proprietà (soggettiva) e che la narratrice si incarica semplicemente di trasmettere". Le battute di tutti questi romanzi, infine, sono polifoniche perché passano da un personaggio ad un altro, in un gioco di citazioni e di continuo rinnovamento dei significati. Le parole del professor Levi («com'è che loro sono tanto amici di Petrolini? Dev'essere una persona equivoca!») vengono contestate dalla moglie («E Molière? [...] Molière non faceva anche lui l'attore? Non dirai mica che era una persona equivoca?») e riprese poi dalla figlia («un letterato, un critico, uno scrittore, rappresentava qualcosa di spregevole, di frivolo, e anche di equivoco»).⁵⁷

L'esempio di *Lessico familiare* sembra suggerire la possibilità di individuare, entro i complessi rapporti tra romanzo e forme di scrittura autobiografica, un tipo di narrazione che condivide diversi aspetti della forma romanzo e in particolar modo del romanzo storico, tra cui l'obiettivo di narrare il "vero" e la tensione tra storia (e memoria) individuale e collettiva. La ricorrenza di un simile modello di narrazione nel secondo Novecento europeo e nei primi anni Duemila permette di avvicinare un corpus di testi (tra cui anche *Gli anni* di Annie Ernaux) apparentemente eterogenei ma accomunati dall'intento di narrare la storia della propria famiglia da una prospettiva parziale eppure inequivocabilmente "vera".⁵⁸ I problemi derivanti da questo

⁵⁷ LUCIANO PARISI, *I romanzi di Natalia Ginzburg*, in «Quaderni d'italianistica», n. 2, 2002, p. 112.

⁵⁸ «[...] accanto alla forma immutabile e di imperituro successo del *family saga novel*, altre forme di narrazione familiare più irregolari, corali, provocatorie, idiosincratice stiano emergendo nel corso degli ultimi decenni. La

tipo di approccio si legano principalmente alla posizione del narratore nei confronti della materia narrata, di conseguenza alla sua attendibilità (anche in relazione al tema della fallibilità memoriale),⁵⁹ al controverso rapporto tra verità e *fiction* (intesa sia come “menzogna” sia come “costruzione narrativa”) e alle fonti. Rispetto a quest’ultimo punto è necessario sottolineare che il racconto autobiografico della propria storia familiare può attingere (non necessariamente in maniera esclusiva) da fonti materiali come diari, lettere, fotografie, appunti o documenti ufficiali, oppure da fonti immateriali come racconti orali e ricordi personali. La predilezione per l’uno o l’altro tipo di fonti ha conseguenze sia sul piano della affidabilità storica sia sul piano narrativo, incidendo sullo stile e sul registro linguistico del testo. In *Lessico familiare* Ginzburg dichiara di fare affidamento esclusivamente sulla memoria personale per ricostruire la storia della sua famiglia («Ho scritto soltanto quello che ricordavo»);⁶⁰ questa predilezione per fonti private e immateriali costituisce un ulteriore punto di contatto con il testo di Ernaux e implica successive riflessioni *in primis* sul rapporto tra memoria collettiva e individuale e sulla posizione del narratore.

In merito al rapporto tra realtà e *fiction* nell’opera ginzburghiana sono state spese molte parole, *in primis* dall’autrice stessa, in veste di saggista, poi riprese da molti studiosi, tra cui si ricordano in particolare i nomi di Cesare Garboli e Cesare Segre. Già a partire dall’*Avvertenza* in *Lessico familiare* si trova esplicitato questo tema:

Luoghi, fatti e persone sono, in questo libro, reali. Non ho inventato niente: e ogni volta

rinuncia al narratore onnisciente e la scelta di affidare il racconto a uno o più narratori-testimoni che abbiamo fin qui individuato come elemento comune caratteristico delle “memorie di famiglia” potrebbe essere letto in tal senso anche come uno dei mezzi adottati nella produzione narrativa più recente per re-interpretare in chiave contemporanea il genere del romanzo di famiglia» (E. ABIGNENTE, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, cit., p. 16).

⁵⁹ Uno dei punti di contatto tra storia e *fiction* si trova nell’uso di quest’ultima come evidenza storica dal momento che ha sempre fornito materiali utili soprattutto per gli storici sociali e culturali. Questa procedura viene messa in discussione: «Evidence, after all, is supposed to be reliable – to be derived from witnesses who can be trusted and who themselves depend upon properly empirical procedures» (B. SOUTHGATE, *History meets fiction*, cit., p. 7). Ma, anche nel caso di testimoni diretti, permane il problema epistemologico per diversi motivi, tra cui quello dell’inaffidabilità della memoria.

⁶⁰ N. GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., p. 10

che, sulle tracce del mio vecchio costume di romanziera, inventavo, mi sentivo subito spinta a distruggere quanto avevo inventato. Anche i nomi sono reali. Sentendo io, nello scrivere questo libro, una così profonda intolleranza per ogni invenzione, non ho potuto cambiare i nomi veri, che mi sono apparsi indissolubili dalle persone vere. Forse a qualcuno dispiacerà di trovarsi così, col suo nome e cognome, in un libro. Ma a questo non ho nulla da rispondere. Ho scritto soltanto quello che ricordavo. Perciò, se si legge questo libro come una cronaca, si obietterà che presenta infinite lacune. Benché tratto dalla realtà, penso che si debba leggerlo come se fosse un romanzo: e cioè senza chiedergli nulla di più, né di meno, di quello che un romanzo può dare. E vi sono anche molte cose che pure ricordavo, e che ho tralasciato di scrivere; e fra queste, molte che mi riguardavano direttamente. Non avevo molta voglia di parlare di me. Questa difatti non è la mia storia, ma piuttosto, pur con vuoti e lacune, la storia della mia famiglia. Devo aggiungere che, nel corso della mia infanzia e adolescenza, mi proponevo sempre di scrivere un libro che raccontasse delle persone che vivevano, allora, intorno a me. Questo è, in parte, quel libro: ma solo in parte, perché la memoria è labile, e perché i libri tratti dalla realtà non sono spesso che esili barlumi e schegge di quanto abbiamo visto e udito.⁶¹

Le prime parole sembrano ancorare il testo alla realtà («Luoghi, fatti e persone sono, in questo libro, reali. Non ho inventato niente»); prendendo le distanze dal «vecchio costume di romanziera» ripudia ogni invenzione: «mi sentivo subito spinta a distruggere quanto avevo inventato. Anche i nomi sono reali. Sentendo io, nello scrivere questo libro, una così profonda intolleranza per ogni invenzione, non ho potuto cambiare i nomi veri, che mi sono apparsi indissolubili dalle persone vere». Ma subito dopo smentisce, almeno in parte, tale assunto di veridicità: pur non trattandosi di un testo di immaginazione, il racconto scaturisce dalla sua memoria («Ho scritto soltanto quello che ricordavo»), di per sé labile e fallibile («se si legge questo libro come una cronaca, si obietterà che presenta infinite lacune») e per di più selettiva («vi sono anche molte cose che pure ricordavo, e che ho tralasciato di scrivere; e fra queste, molte che mi riguardavano direttamente»)⁶² La memoria è infatti «un processo di rielaborazione non realistico

⁶¹ N. GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., pp. 5-6.

⁶² «Dopo questa serie di negazioni e successive qualificazioni il libro dell'infanzia che voleva contenere il mondo si propone come sistematico e progressivo svuotamento dell'esperito. Ogni negazione è un filtro che introduce una

o veritiero, perché [...] è l'immaginazione di ciò che si è visto o udito: è un processo creativo in cui l'Io diventa un Noi che ci implica, coinvolgendoci in un rapporto di collaborazione strettissimo». ⁶³

Data la parzialità e fragilità del tessuto testuale *Lessico familiare* sembra partecipare contemporaneamente al genere autobiografico e a quello romanzesco; l'autrice stessa invita a leggerlo come un romanzo «Benché tratto dalla realtà, penso che si debba leggerlo come se fosse un romanzo: e cioè senza chiedergli nulla di più, né di meno, di quello che un romanzo può dare», lo stesso sostiene in un'intervista, intitolata *Raccontare il vero*, pubblicata poco dopo l'uscita del suo libro: «A grado a grado, mi sono accorta che amavo raccontare il vero, e nel vero mi muovevo con maggior libertà di quando costruivo e inventavo. Così ho allontanato per sempre da me l'invenzione. L'ultimo romanzo che ho scritto è tutto vero. È però un romanzo, perché vi manca l'obiettività d'una cronaca, e perché non mi sono proposta, scrivendo, di dare un quadro obiettivo e fedele della realtà, ma semplicemente di far rivivere la realtà a modo mio e come io volevo». ⁶⁴

Domenico Scarpa introduce così la genesi della definizione «l'invenzione della verità»:

Il *Lessico* è un romanzo di cose vere; abbozzare una biografia della futura Natalia Ginzburg significa per buona parte ripristinare l'ordine cronologico dei fatti che costituiscono l'intreccio di quel libro senza date, colmando qualche reticenza e accettando le perdite sul piano della suggestione. L'esercizio di Natalia Ginzburg consiste infatti nel reinventare la memoria mediante uno stile dalla musicalità inesorabile; e dato che di memoria si tratta, essa equivale a ciò che un parente e amico di famiglia, Carlo Levi, l'autore di *Cristo si è fermato a Eboli*, definì «l'invenzione della verità». Questo paradosso dà conto della coesistenza (o

nozione della scrittura a venire come distillato che, trovando origine nell'infanzia, precede ed evade ogni categoria di genere letterario. *Lessico familiare* non è un romanzo, né una cronaca di eventi e persone, è sì un testo della memoria ma non un'autobiografia» (GIULIANA MINGHELLI, *Ricordando il quotidiano. Lessico familiare o l'arte del cantastorie*, in «Italice», Vol. 72, n. 2, 1995, p. 157).

⁶³ ELISABETTA MENETTI, *Natalia Ginzburg, una scrittura onesta e trasparente*, in «Griseldaonline», n. 16, 2017, p. 3. Nel seguito della sua trattazione Menetti sostiene che: «Una delle caratteristiche più evidenti della sua vena narrativa è quella di darci l'illusione di appartenere al suo mondo, di riconoscere la sua voce in ogni nuovo racconto e di condividere, come se fossero nostri, i suoi sentimenti, le sue emozioni» (*ibidem*).

⁶⁴ DOMENICO SCARPA, *Cronistoria di Lessico Familiare*, Torino, Einaudi, 2010, p. 216.

coincidenza) di numerosi opposti che si ritrovano nei libri della Ginzburg: la vita quotidiana e la Storia, la realtà e la finzione, la luce che illumina le vicende umane e il buio del riserbo che ne custodisce il nucleo più intimo.⁶⁵

La sua scrittura serve a svelare le imperfezioni della realtà, messe in risalto da una pennellata di fantasia che, in *Ritratto di scrittore*, confessa essere «né avventurosa, né generosa ma [...] arida, stenta e gracile».⁶⁶ Come argomenta Scarpa: «La Ginzburg stende sulla realtà il velo trasparente della sua scrittura, solo apparentemente semplice; così la realtà viene frantumata nei ricordi e trasformata in un nuovo mondo di parole: parole oneste che vengono da dentro di lei e si nutrono della loro semplice musicalità, come quella dei bambini che giocano con le parole».⁶⁷ Parole oneste perché l'onesta, sostiene l'autrice, sembra ormai estranea al mondo: «Abbiamo bisogno di trovare per le cose che amiamo, parole nuove e vere»⁶⁸ e ancora, riflettendo sul mestiere dello scrittore, rinalza: c'è il pericolo di «truffare con le parole che non esistono in noi, che abbiamo pescato su a caso fuori di noi e che mettiamo insieme con destrezza perché siamo diventati piuttosto furbi».⁶⁹ L'onestà espositiva di Ginzburg, data da uno sguardo lucido e indagatore nei confronti della realtà e dalla rielaborazione complessa del ricordo che seleziona porzioni di vita da raccontare, ha il potere di scuotere le coscienze dei lettori. Le scelte stilistiche compiute (improntate all'immediatezza del parlato e scevre da sentimentalismi) sono tese a un ideale di chiarezza e "oggettività"; ma il distacco dalle vicende, anche tragiche, che segnano il racconto, è studiato: un artificio letterario del vero (ancora una volta la commistione tra realtà e *fiction*) che lascia trasparire il coinvolgimento emotivo di Natalia.

⁶⁵ D. SCARPA, *Per un ritratto di Natalia Ginzburg*, cit., p. 1.

⁶⁶ N. GINZBURG, *Mai devi domandarmi*, Torino, Einaudi, 1989, p. 204.

⁶⁷ D. SCARPA, *Per un ritratto di Natalia Ginzburg*, cit., p. 2.

⁶⁸ N. GINZBURG, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1962, p. 20.

⁶⁹ EAD, *Mai devi domandarmi*, cit., p. 102.

II.4. Annie Ernaux

Voce autorevole nel panorama culturale francese e internazionale, Annie Ernaux nasce nel 1940 a Lillebonne, in Normandia, in una famiglia di operai divenuti poi piccoli commercianti. Due anni prima della sua nascita i genitori perdono la prima figlia, morta di difterite. Annie trascorre infanzia e giovinezza a Yvetot, dove i genitori gestiscono un bar-drogheria. Dopo un'educazione cattolica al pensionato Saint-Michel si sposta a Rouen per frequentare il liceo e la facoltà di lettere, si specializza poi a Bordeaux e ottiene l'abilitazione all'insegnamento. Alla fine della sua carriera universitaria rimane incinta, si sposa e si trasferisce a Bonneville, poi ad Annecy e infine a Pontoise per seguire gli impegni lavorativi del marito. Il matrimonio, da cui nasceranno due figli, finisce all'inizio degli anni '80. In seguito, decide di stabilirsi a Cergy, in periferia di Parigi, dove ancora vive. La carriera di insegnante si accompagna a quella di scrittrice per cui è stata insignita di numerosi premi letterari, tra cui il premio Nobel per la letteratura (6 ottobre 2022).

Prima di poter considerare il corpus letterario di Ernaux, sono necessarie delle considerazioni sul periodo che ha preceduto l'affermarsi del suo nome nel panorama letterario francese prima e internazionale in seguito. Tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta il Nouveau Roman aveva dimostrato l'insofferenza da parte di un gruppo consistente di autori nei confronti del romanzo tradizionale e aveva affermato la concezione della letteratura come luogo di costante ricerca. Quest'ultima tendenza si è protratta nel tempo fino ad affiancarsi, intorno agli anni Settanta, a un'altra importante caratteristica che ha influito sulla prima fase di scrittura di Annie Ernaux, ovvero la propensione della letteratura ad assorbire contenuti dalle scienze umane, tra cui antropologia, sociologia e psicanalisi; come già visto, i limiti tra generi letterari erano sempre più sfumati. Intorno agli anni Ottanta, soprattutto in Francia, si impone un interesse sia per il racconto della propria vita sia per l'aspetto sociologico. Tra gli anni Settanta e i primi anni Novanta in

particolar modo due tendenze hanno influenzato la scrittrice: da un lato la rinnovata diffusione delle scritture dell'io e dall'altro l'approccio sociologico alla letteratura anche grazie al contributo di Pierre Bourdieu, a cui Ernaux dedica un articolo al momento della sua morte:

Les textes de Bourdieu ont été pour moi un encouragement à persévérer dans mon entreprise d'écriture, à dire, entre autres, ce qu'il nommait le refoulé social. [...] Venu de la philosophie, Bourdieu a rompu avec le maniement abstrait des concepts qui la fonde, le beau, le bien, la liberté, la société, et donné à ceux-ci des contenus étudiés concrètement, scientifiquement. Il a dévoilé ce que signifiaient dans la réalité le beau quand on est agriculteur ou professeur. [...] Question de langage; substituer, par exemple, à "milieux, gens, modestes" et "couches supérieures" les termes de "dominés" et "dominants", c'est changer tout: à la place d'une expression euphémisée et quasi naturelle des hiérarchies, c'est faire apparaître la réalité objective des rapports sociaux.⁷⁰

Nel suo progetto Annie Ernaux cerca il corrispettivo letterario dell'obiettivo dell'autoanalisi sociologica di Bourdieu:⁷¹ «comme en histoire et en sociologie la visée est la saisie d'une réalité où chaque trace - archives, souvenirs, photos, témoignages - seront soumis à un examen, une sorte d'auto-enquête, mais les résultats de cette enquête s'inscriront dans la trame d'un récit seul capable de faire revivre le passage des années».⁷² Il racconto permette di rivivere il tempo vissuto, e, tramite altri documenti (come le foto), può permettere all'autore una sorta di "autoanalisi": è infatti necessario il supporto di fonti materiali per compensare le emozioni e la memoria, di per sé fallibili e soggettive («ce qui me vient, ce sont des scènes, ce sont des sensations, pour lesquelles je vais

⁷⁰ ANNIE ERNAUX, *Bourdieu: le chagrin*, in «Le Monde», 2002, <http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/mort/aernau.html> (data di ultima consultazione 30/08/2023).

⁷¹ L'autoanalisi si distingue dall'autobiografia perché il suo obiettivo non è la letteratura, bensì la comprensione oggettiva del soggetto in relazione allo spazio sociale. Il termine "autoanalisi" deriva da Freud che lo impiega per indicare il materiale che il paziente raccoglie su di sé (sia quello cosciente che quello proveniente dall'inconscio, come i sogni).

⁷² A. ERNAUX, *Ceci n'est pas une autobiographie*, Paris, Collège de France, Amphithéâtre Marguerite de Navarre, Site Marcelin Berthelot, 2009, <http://www.college-defrance.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2009-03-03-17h30.htm> (data di ultima consultazione 30/08/2023).

déployer des mots qui décrivent, des mots qui font voir, qui sont souvent des mots très matériels, qui renvoient à des scènes vécues, des choses vues, des phrases entendues».⁷³

Molti dibattiti di quegli anni vertono sul concetto di “realismo”, si arriva alla consapevolezza di non poter più concepire il reale come un referente accessibile mediante il testo,⁷⁴ e si impone il bisogno di una realtà ordinaria, che dipinga anche quella parte di popolazione ancora esclusa dalla letteratura. Annie Ernaux ha come scopo raccontare e condividere sia la propria storia (rivelando la componente autobiografica in cui è incluso il bisogno di confessione), sia la vita di persone appartenenti a cerchie di cui lei stessa sente di far parte, spesso considerate marginali (tra cui la sua classe sociale di origine, composta da gente umile e di modeste condizioni, e il gruppo di donne). Ernaux scrive sempre sia con un fine individuale che sociale; questi due aspetti, sempre presenti nei suoi testi, si impongono con particolare rilievo ne *Gli anni*.

La narrativa di Annie Ernaux, nel suo continuo interrogarsi e reinventarsi nel corso degli anni, offre la possibilità di una riflessione sul ruolo della scrittura nelle sue capacità conoscitive e sulla posizione autoriale nei confronti del narrato. L'autrice stessa, nonostante l'iniziale reticenza, suggerisce l'utilità di compiere un percorso a ritroso nel suo *iter* di scrittura, che accompagna e interseca quello personale, a riprova della concezione della letteratura come costante ricerca e auto-interrogazione:

Faire l'histoire de mes textes me paraît aussi hasardeuse que de faire celle de ma vie. Comment expliquer une démarche dont les tenants et les aboutissants ne me sont pas clairs, puisque chaque projet est l'expression d'un désir, d'un «c'est plus fort que moi». Cela dit, je soupçonne qu'il y a dans cette réticence à retourner en arrière une autre raison: éclairer la manière avec laquelle mes livres ont été écrits ne me sert à rien pour celui que je suis en train

⁷³ A. ERNAUX, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, p. 167.

⁷⁴ Da questo si distingue tra narrativa “referenziale” che si basa su eventi e personaggi reali, e narrativa “non-referenziale” con eventi e personaggi immaginari. Cohn argomenta che solamente nel primo caso il testo è soggetto al giudizio dei concetti di “vero” e “falso” (cfr. DORRIT COHN, *The Distinction of Fiction*, Baltimore Johns Hopkins University Press, 2000, pp. 15-16).

d'écrire, devant il fait toujours aussi noir. Est-ce que cela peut servir à d'autres, ou à une quelconque histoire de l'écriture, je n'en sais rien.⁷⁵

I primi testi di Ernaux presentano la forma canonica del romanzo, si tratta di *fiction* con un narratore omodiegetico, le cui vicende assomigliano molto a quelle dell'autrice, ma che si presenta con un nome diverso, motivo per cui non è possibile definirli come romanzi autobiografici. Nel seguito della riflessione Ernaux giustifica la sua scelta come originata dal desiderio di portare alla luce solamente una dimensione della sua vita («le passage d'un monde populaire à un monde culturellement dominant, grâce à l'école»),⁷⁶ ma soprattutto dalla volontà di mantenere il dubbio sulla sua identità, come protezione («La fiction protège, c'est une position ambiguë mais inexpugnable»),⁷⁷ e al contempo sentirsi sollevata da ogni censura, libera così di esporsi su qualsiasi tema, con violenza e derisione anche nei confronti della sua stessa famiglia. Questa iniziale scelta narrativa promossa nei primi due libri inizia a incrinarsi nel terzo, *La Femme gelée* (1981), un racconto costruito sulle modalità della memoria, dalle origini a un presente indeterminato, in cui accetta l'etichetta "romanzo", ma scegliendo di lasciare l'"io" narrante anonimo («statut incertain de ce livre, manifesté dans des rencontres avec des lecteurs où l'on m'attribuait souvent sans détours l'expérience de la narratrice et où je renonçais à rectifier: pas moi, l'héroïne»).⁷⁸ Nei suoi testi Ernaux (come già visto per Ginzburg) non racconta mai vicende straordinarie, "romanzesche", bensì legate a una realtà quotidiana, corrispondente a quanto molte persone hanno vissuto: vite "normali" di crescita, desideri, passioni, ma anche di vergogna, silenzi, violenza. La quotidianità della sua narrazione, ancor più quando svincolata da un "io" narrante ben definito, contribuisce a favorire una maggiore identificazione da parte del lettore, allargando la

⁷⁵ A. ERNAUX, *Vers un je trans personnel*, in *Autofiction & Cie*, a cura di Serge Doubrovsky, Nanterre, Université Paris X, 1994, p. 219.

⁷⁶ Ivi, p. 220.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Ivi, p. 221.

dimensione individuale a una dimensione già – latamente – collettiva. L’allontanamento definitivo e consapevole dalla forma del romanzo avviene con il testo *La place* (1983), dopo un percorso sofferto di messa in discussione della scrittura, del suo ruolo e del suo significato («une dizaine d’ébauches de roman, dont l’une de cent pages, atteste à la fois de ma difficulté d’abandonner ce genre et mes blocages»),⁷⁹ al termine del quale arriva a sentire la forma del romanzo come un tradimento («Faire de mon père un personnage, de sa vie un destin fictif, me paraissait la trahison continuée de la vie dans la littérature»).⁸⁰ Da questa consapevolezza, una nuova impresa di scrittura, situabile in una zona intermedia tra letteratura, sociologia e Storia («quelque chose entre la littérature, la sociologie et l’histoire»),⁸¹ volta a oggettivare la realtà senza prescindere da una soggettività che non è più fittizia ma veritiera: «Ainsi mon passage du je fictif au je véridique n’est pas dû à un besoin de lever le masque mais lié à une entreprise nouvelle d’écriture». ⁸² Questo nuovo tipo di scrittura sfugge alle comuni classificazioni in genere, come “romanzo”, “autobiografia” o “autofiction”,⁸³ e richiede al lettore un nuovo modo di avvicinarsi, consapevole della commistione e della labilità delle voci narranti, che l’autrice definisce come una forma transpersonale: «Le je que j’utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de «l’autre» qu’une parole de «moi»: une forme transpersonnelle, en somme». ⁸⁴

Per *Gli anni*, pubblicato nel 2008, pur impiegando diverse denominazioni, Annie Ernaux non arriva mai a fornire una etichetta univoca; comunemente questo testo viene definito come una “auto-socio-biografia”, dal momento che origina da una soggettività imprescindibile – che

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ Ivi, p. 222.

⁸² *Ibidem.*

⁸³ «Dans l'autofiction, il y a beaucoup de fiction, justement. Et justement, ce n'est pas mon objet. Ça ne m'intéresse pas! La littérature est intéressante dans ce qu'elle dit du monde. Ni le mot “auto” ni le mot “fiction” ne m'intéressent», (CHRISTINE FERNIOT, PHILIPPE DELAROCHE, *Annie Ernaux*, in «L’express», 2008, http://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_813603.html, data di ultima consultazione 30/08/2023)

⁸⁴ A. ERNAUX, *Vers un je trans personnel*, cit., p. 222.

vanifica, dunque, ogni pretesa di obiettività – per allargarsi a raccontare la vita della società, senza per questo tentare di narrare la Storia nella sua interezza:

Les écrits intimes sont considérés comme des textes où l'on parle de soi. Ce qui me gêne dans cette définition c'est qu'elle est restrictive car l'intime est d'une certaine manière ce qu'il y a de plus partagé puisque ce sont justement des choses qui arrivent à tout le monde. Est-ce qu'il y a vraiment un intime? Dans l'intime, quantité de choses relèvent du social, de l'historique. Un moi pur, où les autres, les lois, l'histoire, ne seraient pas présents, est inconcevable. [...] Je sais que l'on m'a souvent classée parmi les « écrivains de l'intime » mais je récusé cette définition qui prend surtout en compte le « je » de l'auteur comme objet du texte et non la façon d'écrire, qui peut être objective et non aut centrée.⁸⁵

In una intervista esplicita la difficoltà nel rappresentare contemporaneamente il mutamento del sé e della società:

Dans *Les Années*, j'ai voulu justement, au travers des photos décrites et du commentaire qui les accompagne, saisir l'évolution du corps, des vêtements, du milieu social, mais aussi les fluctuations et les contradictions à l'intérieur de soi, faire ressentir à la fois ce qu'il y a de permanent dans un être et ce qui change, tout cela en relation par ailleurs avec la permanence et l'évolution de la société et des milieux traversés. [...] La difficulté de l'entreprise des *Années*, résidait dans l'écriture de cette mouvance - qui n'est pas isomorphe - de soi et de la société. Cela supposait de rompre complètement avec l'autobiographie traditionnelle, tout en conservant le déroulement chronologique, parce que la dimension la plus importante de nos vies, c'est ça, la passage du temps.⁸⁶

Gli intenti storico-sociologici portano a una interrogazione sulla forma, a riprova del fatto che contenuto e forma sono consustanziali: accettando l'impossibilità di referenzialità e verità assoluta, l'autrice si fa carico di una molteplicità di forme espresse dal complesso intreccio degli

⁸⁵ GORE VIDAL, *Palinsesto. Una memoria*, trad. it. di Maurizio Bartocci, Roma, Fazi editore, 2000, p. 10.

⁸⁶ NATHALIE JUNGERMAN, *Entretien avec Annie Ernaux*, 2011, http://www.fondationlaposte.org/article.php3?id_article=1339 (data di ultima consultazione 30/08/2023).

usi pronominali, facendo svanire ogni confine tra scritture del sé e scritture della Storia, tra referenzialità e *fiction*.

La forma del suo libro può quindi emergere soltanto da un'immersione nelle immagini della sua memoria per dettagliare i segni specifici del tempo, dell'anno, più o meno certo, in cui si trovano – collegandoli passo dopo passo ad altri, sforzandosi di ascoltare le parole delle persone, i commenti su eventi e oggetti, tratti dalla massa dei discorsi fluttuanti, questa voce che porta instancabilmente le formulazioni incessanti su ciò che siamo e dobbiamo essere, pensare, credere, temere, sperare.⁸⁷

In questo caso, il soggetto grammaticale non è rappresentato da una forma pronominale, non c'è nessun "io" narrante, ma corrisponde a «la forma del suo libro»; si tratta di una scelta stilistica forte da parte dell'autrice che decide, faticosamente, di non personificare la voce narrante. Il centro non è dunque più il soggetto, ma il libro, che si lega a una persona indeterminata («può quindi emergere soltanto da un'immersione nelle immagini della *sua* memoria»), la cui memoria individuale viene percepita come un mezzo per dipingere un'epoca, una società, una collettività più o meno allargata. I suoi ricordi si legano a quelli «tratti dalla massa dei discorsi fluttuanti», con il fine di delineare la storia a partire da un intreccio di narrazioni:

Sarà una narrazione scivolosa, in un imperfetto continuo, assoluto, che divori via via il presente fino all'ultima immagine di una vita. Un fluire interrotto, tuttavia, da foto e sequenze di filmati che a intervalli regolari coglieranno la forma corporea e le posizioni sociali successive del suo essere, fermi-immagine della memoria e allo stesso tempo resoconti sull'evoluzione della sua esistenza, ciò che l'ha resa singolare, non in virtù degli elementi esterni della sua vita (traiettoria sociale, professione) o di quelli interni (pensieri e aspirazioni, desiderio di scrivere), ma per la combinazione degli uni e degli altri, unica in ciascun individuo. A questo «continuamente altro» delle foto corrisponderà, a specchio, il «lei» della scrittura. In quella che vede come una sorta di autobiografia impersonale non ci sarà nessun «io», ma un «si» e un «noi», come se anche lei, a sua volta, svolgesse il racconto dei tempi

⁸⁷ A. ERNAUX, *Gli anni*, trad. it. di Lorenzo Flabbi, Roma, L'orma editore, 2015 (Paris 2008), p. 262.

andati.⁸⁸

Si tratta dunque di forma, un programma di scrittura che passa anche attraverso la scelta dei tempi verbali: si racconta una vita, che si intreccia alla Storia, ma che ha inevitabilmente un termine, come il suo racconto; questa storia non viene raccontata in senso retrospettivo, con la previsione di un punto di arrivo, infatti non viene impiegato un tempo puntuale, come il passato remoto o il passato prossimo, viene invece prediletto «un imperfetto continuo, assoluto» che crea una sorta di flusso che dipinge, sfumando, il cambiamento della sua storia e della Storia.

Ernaux classifica il testo «come una sorta di autobiografia impersonale» nel quale vi è una alterità, espressa alla terza persona femminile singolare, che viene dipinta attraverso le descrizioni delle foto, vi è poi una impersonalità (espressa dal francese «on») e una collettività (corrispondente al francese «nous») che cambia a seconda del contesto, collocandosi in un'orbita storica (come gruppo di contemporanei), o di genere (come gruppo di donne). Il continuo intreccio di pronomi e l'eliminazione di un "io" narrante crea nel lettore una incapacità di posizionamento immediata

Compare poi una riflessione sulla *fiction* intesa come "narrazione" e sulla sua possibilità di conoscere e rappresentare:

È una videocassetta di trenta minuti, girata in una seconda liceo di Vitry-sur-Seine nel febbraio dell'85. Alla cattedra, del genere in uso in tutte le scuole sin dagli anni Sessanta, è seduta lei. Di fronte ci sono gli studenti, sparpagliati in disordine sulle sedie, una maggioranza di ragazze, molte africane, antillesi, magrebine. Alcune sono truccate, indossano maglioni scollati, anelli etnici. Lei parla di scrittura, della vita e della condizione femminile, ha una voce un po' stridula, esita e s'interrompe, soprattutto quando le viene posta una domanda. [...]

Tra le domande: Quando aveva la nostra età, come si immaginava che sarebbe stata la sua vita? Quali erano le sue speranze? La risposta (lentamente): Ci vorrebbe tempo per pensarci bene... tornare a sedici anni, essere sicura... ci vorrebbe almeno un'ora. (La voce di colpo acuta, innervosita.) Voi, voi vivete nell'85, le donne scelgono di avere bambini se lo

⁸⁸ Ivi, p. 264.

vogliono, quando vogliono, fuori dal matrimonio, vent'anni fa era impossibile! È probabile che in quella «situazione comunicativa» si senta scoraggiata nel toccare con mano la propria incapacità a trasmettere l'ampiezza di un'esperienza di donna, tra i sedici e i quarant'anni, con parole che non siano frasi fatte e stereotipi. (Bisognerebbe rituffarcisi dentro, indulgiare a lungo sulle immagini di lei in seconda, ritrovare le canzoni e i quaderni, rileggere il diario del tempo).⁸⁹

La scrittrice ripercorre la situazione comunicativa del passato, che riflette la possibilità comunicativa del racconto in corso, sostenendo la difficoltà nel rappresentare adeguatamente una vita, di conseguenza l'impossibilità da parte del lettore di conoscere una alterità, da cui deriva una interrogazione continua sull'identità e sulla storia propria e altrui. Al tempo stesso, però, traccia anche un percorso ideale per approfondire, senza pretesa di completezza, questa conoscenza, attraverso immagini e oggetti concreti del suo passato. In questo modo invita il lettore a diffidare della veridicità e dell'obiettività di quanto narrato sino a quel momento, pur non denunciandone nemmeno la non-veridicità. Ne *Gli anni* si tratta infatti di “memoria” e non di “Storia”, dal momento che la stessa Ernaux afferma di non aver consultato alcun archivio, ma di aver fatto affidamento sulle parole e sulle immagini immerse in lei, che, gradualmente, ha portato alla luce durante il percorso di scrittura.

Un altro indizio per un discorso che non pretende di essere storico si trova nell'assenza di una cronologia esplicita, nella sovrapposizione di scene, nella labilità più volte espressa a tema commemorativo. Inoltre, la voce narrante sottolinea il fatto che la Storia – anche nei suoi momenti più crudi – non ha peso su di lei: «Nel corso dell'esistenza personale, la Storia non esisteva. Eravamo solo, a seconda dei giorni, felici o infelici»⁹⁰ e ancora: «Il tempo degli eventi non le appartiene, e men che meno quello dei fatti di cronaca, detesta le notizie tappabuchi; il suo tempo

⁸⁹ Ivi, pp. 170-171.

⁹⁰ Ivi, p. 102.

è fatto a sua immagine. Solo pochi mesi dopo, per via di un ritardo del ciclo di otto settimane, l'assassinio di Kennedy a Dallas la lascerà più indifferente di quanto non avesse fatto la morte di Marilyn Monroe l'estate precedente».⁹¹

Il rapporto dell'autrice con la letteratura è travagliato: all'inizio la concepisce come una possibilità per sfuggire alla quotidianità e per rifugiarsi in un mondo altro, più elevato:

Adolescente, j'adorais la littérature, mais c'était quelque chose qui ne relevait pas du tout de la vie et surtout de ma vie. Dans mon milieu, avec mes parents, mes camarades du quartier, nous étions "au-dessous de la littérature". Écrivant à mon tour, je me suis insurgée contre cette perception et j'ai entrevu la possibilité d'une écriture qui prendrait le réel en compte, quelque chose donc qui intégrerait la sociologie et l'histoire et du coup ce monde, mon monde au-dessous de la littérature.⁹²

Il mondo che immagina, e che legge (soprattutto nei manuali scolastici e accademici), non ha attinenza con la sua realtà, motivo per cui inizia a rifiutare questo ideale di letteratura, tendendo verso un ideale di "verità" che si allontani dai canoni fino a quel momento dettati dalla critica e dalla storia letteraria:

Gli anni che avevamo davanti erano scanditi per classi, ciascuna posta sopra alla precedente, uno spazio-tempo che si apriva in ottobre e si chiudeva a luglio. Quando ricominciava la scuola coprivamo di carta azzurrina i libri usati che avevamo ereditato dagli studenti più grandi. Leggendo i loro nomi mal cancellati sul risguardo, vedendo le parole che avevano sottolineato, sembrava quasi di prendere da loro il testimone e di essere incoraggiati a imparare tutte quelle cose nel giro di un anno da chi, prima di noi, era riuscito a venirne a capo. Studiavamo poesie di Maurice Rollinat, Jean Richepin, Émile Verhaeren, Rosemonde Gérard, canzoni, *Astro del ciel*, *Le dimanche matin*. Ci sforzavamo di non fare alcun errore nei dettati di brani di Maurice Genevoix, *La Varende*, Émile Moselly, Ernest Pérochon. E recitavamo a memoria le regole di grammatica del buon francese. Appena rientrati a casa

⁹¹ Ivi, pp. 94-96.

⁹² NATHALIE JUNGERMAN, *Entretien avec Annie Ernaux*, in «Fondation La Poste», 2011, http://www.fondationlaposte.org/article.php3?id_article=1339.

ritrovavamo senza neanche accorgercene la lingua originaria, quella che non obbligava a riflettere su ogni parola ma soltanto sulle cose da dire o non dire, quella collegata ai corpi, agli sberloni, all'odore di candeggina dei grembiuli, delle mele cotte per tutto l'inverno, al rumore dell'urina nel pitale e al russare degli adulti. La morte delle persone non ci faceva nulla.⁹³

Ernaux si interroga da subito sulla lingua, che sente come strumento e conseguenza del divario sociale: «Una lingua che, come tutte le altre, gerarchizzava, stigmatizzava, i fannulloni, le donne di malaffare, “gli svitati” e “i satiri”, i bambini “ritardati”, lodava “i ragazzi in gamba”, le ragazze serie, riconosceva gli altolocati e “i pezzi grossi”, ammoniva, la vita ti farà rigare dritto».⁹⁴ Annie desidera scrivere qualcosa di “reale”, collettivo, quotidiano, che annulli quella distanza; la letteratura diventa il mezzo attraverso cui raggiungere l'obiettivo:

Ce que j'espère écrire de plus juste se situe sans doute à la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire. Mon projet est de nature littéraire, puisqu'il s'agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut être atteinte que par des mots. [...] Mais je souhaite rester, d'une certaine façon, au-dessous de la littérature.⁹⁵

«Rester [...] au-dessous de la littérature» implica scontrarsi con il formalismo e con la concezione della letteratura come “altro” rispetto alla realtà, come mera forma priva di rapporto con il contenuto. Per Ernaux invece l'obiettivo è proprio stabilire un rapporto con la sua realtà:

C'est au fond ma propre vision de la littérature que j'affirme, c'est-à-dire mon désir que chaque phrase soit lourde de choses réelles, que les mots ne soient plus des mots, mais des sensations, des images, qu'ils se transforment, aussitôt écrits/lus, en une réalité “dure”, par opposition à “légère”, comme on le dit dans le bâtiment.⁹⁶

⁹³ A. ERNAUX, *Gli anni*, cit., p. 33.

⁹⁴ Ivi, p. 32.

⁹⁵ EAD., *Une femme*, Paris, Gallimard, 1989, p. 11.

⁹⁶ EAD., *L'Écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 113-114.

La scrittura di Ernaux si vuole come qualcosa che è “oltre” rispetto alla letteratura, perché concretizza la realtà e restituisce al lettore la “verità” sul mondo (diventando dunque uno strumento di conoscenza: «j’envisage l’écriture comme un moyen de connaissance et une espèce de mission, celle pour laquelle je serais née, donc aller toujours le plus loin possible, sans savoir ce que cela signifie vraiment»),⁹⁷ ma al tempo stesso si presenta come progetto letterario.

Come per Ginzburg, la scrittura riveste una notevole importanza come strumento di conoscenza del sé e del mondo, ma anche per la sua capacità di annullare la distanza dal reale e al tempo stesso di evocarla grazie alla leggerezza di cui solo la narrativa, con la sua insita componente di *fiction*, è capace.

⁹⁷ Ivi, p. 141.

CAPITOLO TERZO

LA MEMORIA

III.1 Il rapporto con Proust: memoria volontaria e involontaria

Per Natalia Ginzburg e Annie Ernaux, la memoria, nelle sue declinazioni (individuale, collettiva, storica, volontaria, involontaria), riveste un ruolo fondamentale. Su questo tema entrambe le autrici si confrontano inevitabilmente con il pensiero e l'opera proustiana.

La memoria, negli anni in cui scrive Proust, è un tema emergente, che risente dell'influsso del freudismo; viene indagato da studiosi e intellettuali con strumenti e angolazioni differenti, in particolar modo si ricordano Henri Bergson (1859-1941), che se ne occupa in veste filosofica, e Proust (1871-1922), che impiega i mezzi del romanzo:

For millennia, memory in both its personal and social aspects had been indispensable as a guide to life; most people had always found it natural to orient themselves in the world by relying on remembered experiences. By the end of the nineteenth century, however, reliance on such memories was becoming much less serviceable. Economic and social forces were transforming reality so rapidly that resort simply to remembering become “dysfunctional” for enabling one to adjust to the swirl of modern existence. Faithfulness to memory as a guide only served to make one increasingly incapable of coping with the new forces of modernity. At the same time that memory began to be revalued, so too did the concept of *habit*. Habit, after all, is a form of congealed remembering: a remembering embodied in acts which have become automatic. When the virtues of memory are questioned, the idea that habit is always of positive value also tends to be doubted. This is precisely what happened in the 1880s and

1890s, and the shift in thought represents one of the more important intellectual developments of that period.¹

Memoria per Proust non corrisponde all'atto di richiamare alla mente cose sfuggite, ma viene percepita come strumento gnoseologico per conoscere il mondo (non solamente quello che lo circonda), acquisendo così valore strutturale; è però necessario sottolineare che non riveste un fine meramente meccanico, il suo compito rimane poetico. Proust ricostruisce la propria storia, in parte perduta nell'inconscio, anche per descrivere ciò che ha intorno, compresi i luoghi, che vengono riconquistati a poco a poco fino ad arrivare a una forma di coscienza (anche se non completa). Proust è convinto che nei primi anni di vita si è in grado di registrare moltissimo della realtà, talvolta anche inconsapevolmente; in seguito, molto del materiale mnestico viene perduto. Diventa dunque importante lo sforzo di ricordare come erano le cose, a questo corrisponde il concetto freudiano di *arbeit* (lavoro) legato al sistema energetico (neurologico): per accedere agli strati nascosti è necessario uno sforzo, non è possibile affidarsi a qualcosa di aleatorio. *La Recherche* stessa è da intendere come legata al concetto di *arbeit*, lontana dalle astrazioni neoromantiche; si pensi alla prima pagina del testo, in cui viene descritto lo stato appena precedente al sonno del protagonista e il conseguente risveglio nel cuore della notte: questo stadio corrisponde a quanto Freud stava descrivendo nelle sue ricerche sul sogno, ovvero lo stato onirico; al risveglio, il soggetto salva solamente una frazione, spesso esigua, del lavoro onirico. Viene raccontato il momento in cui la coscienza è in bilico tra la lucidità del giorno e il sogno: gli stati intermedi diventano fondamentali per l'indagine della psiche umana e dei meccanismi di conoscenza; in Proust è infatti riscontrabile una empatia con la (non)logica infantile, non lontana da quella onirica. Con i suoi strumenti di romanziere, sostiene dunque che la memoria permette la ricognizione di sé e del mondo (la fenomenicità, ciò che percepiamo e poi perdiamo); la lingua stessa viene

¹ DAVID GROSS, *Bergson, Proust, and the Revaluation of Memory*, in «International Philosophical Quarterly», Vol. 25, n. 4, 1985, p. 1.

considerata materiale dell'esperienza. Il pensiero non origina da un nesso causale, si lega invece alla sola percezione fisica; la psicanalisi conferma tale assunto con la teoria delle libere associazioni. Questo comporta una difficoltà nel definire il rapporto tra cose e parole, dal momento che "sensazioni" non equivalgono a "ricordi".

Natalia Ginzburg ha un rapporto personale e intenso con il capolavoro proustiano: da sempre parte dei discorsi di familiari e amici («Mia madre aveva letto Proust, e lei pure, come Terni e la Paola, lo amava moltissimo; e raccontò a mio padre che era, questo Proust, uno che voleva tanto bene alla sua mamma e alla sua nonna; e aveva l'asma, e non poteva mai dormire; e siccome non sopportava i rumori, aveva foderato di sughero le pareti della sua stanza»),² diventa il suo primo lavoro di traduzione:

Questa mia traduzione è nata nelle circostanze seguenti. Nel '37, Leone Ginzburg e Giulio Einaudi mi proposero di tradurre *A la recherche du temps perdu*. Accettai. Era folle propormelo e folle fu da parte mie accettare. Fu anche, da parte mia, un atto di estrema superbia. Avevo vent'anni. Non avevo mai tradotto niente. Ero, allora, nello stesso tempo spavalda e insicura. Essendo insicura cercavo delle sicurezze. Proust e la *Recherche* mi attraevano fortemente (ne avevo sentito parlare in casa) ma ne avevo un'idea confusa e non ne avevo letto una sola riga. Quanto a Giulio Einaudi e a Leone Ginzburg, non so cosa li abbia spinti ad affidarmi quella impresa immane. Era un'epoca in cui a volte si progettavano cose folli. Leone Ginzburg certo si riprometteva di aiutarmi e, finché gli fu possibile, lo fece. Le prime cinquanta o sessanta pagine del primo volume di *Du côté de Chez Swann*, io le ho tradotte sotto il suo controllo. Ma lui aveva molto da fare per conto suo e gli mancava il tempo di seguirmi. Poi è morto. Così dovetti tirare avanti da sola.³

Dopo la pubblicazione, nell'aprile del 1946, del primo volume de *La Recherche, La strada di Swann*, Ginzburg continua a occuparsi di Proust, coordinando per Einaudi la prima traduzione integrale dell'opera, conclusa nel 1951:

² N. GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., p. 69.

³ EAD., *Nota del traduttore*, in MARCEL PROUST, *La strada di Swann*, Torino, Einaudi, 1990 (Paris 1913), p. 19.

Nel '37, mi venne fatto un contratto: era il primo contratto della mia vita. C'era scritto che mi impegnavo a consegnare l'intera traduzione della *Recherche* nel '47. Il '47 mi sembrava lontanissimo. Non presi denari (la casa editrice era, in quel tempo, molto povera) e il fatto di non prendere denari mi assicurava perché così ero libera di smettere quando avessi voluto.⁴

È interessante notare che i titoli *La strada di Swann* e *La strada che va in città* (primo romanzo di Ginzburg, uscito nel 1942 sotto lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte a causa delle leggi antiebraiche al tempo in vigore) le vengono entrambi suggeriti a dal marito: «la strada è al tempo stesso una cosa concreta e un mitologema, un oggetto produttore di risonanze. Accanto a “strada” ci sono parole che pure ricorrono nella sua opera, fin dai titoli, e che posseggono quella stessa carica materiale e ideale. *Città, strada, famiglia, casa*: un quadrilatero di sostantivi che è la fortezza dell'opera di Natalia Ginzburg, e che in quanto fortezza può subire assalti, può essere espugnata e rasa al suolo».⁵ La traduzione e lo studio de *La Recherche* influenzano l'evoluzione artistico-letteraria della scrittrice, spingendola a una ricerca ostinata del ricordo, a partire dalla sua infanzia, attraverso la trascrizione di vestiti, visi, espressioni, gesti, vicissitudini, e soprattutto attraverso il lessico di tutti coloro che hanno impresso qualcosa nella sua esistenza. L'autrice stessa riconosce l'impulso gnoseologico proustiano legato alla memoria:

Il s'agit du «spirito investigativo», une attitude de chercheur et un élan gnoséologique qui peuvent prendre des formes différentes, mais qui n'en constituent pas moins un élément fondateur. Natalia Ginzburg utilise cette formule dans la courte notice biographique qui suit la préface, à propos du côté mondain de l'auteur: «une enquête méticuleuse et avide» qui va nourrir l'œuvre à venir. De son côté, Swann interroge Odette avec «la lucidité d'un inspecteur et la pénétration d'un historien». Sa souffrance, tout comme celle de l'enfant qui attend le baiser de sa mère, est une passion «ardente et créatrice», que sous-tend un désir profond de comprendre jusqu'aux coins obscurs de la vie. On voit que ces instances différentes ont toutes en commun une «soif de connaissance». Et c'est cette ferveur qui peut expliquer, au niveau

⁴ *Ibidem*.

⁵ DOMENICO SCARPA, *Città, strada, famiglia, casa*, in NATALIA GINZBURG, *La città e la casa*, Torino, Einaudi, 1984, p. 257.

formel, les singularités et l'allure accidentée de la narration.⁶

Dieci anni dopo la prefazione, Natalia Ginzburg torna sul tema in un testo destinato a un programma radiofonico: *Marcel Proust, poeta della memoria*.⁷ Fin dal titolo, riprende l'epiteto da un saggio di Debenedetti e al contempo ne prende le distanze risultandole riduttivo poiché sostiene che Proust non si limita a ricostruire il passato. Ginzburg non si sofferma infatti sulla memoria: nella prefazione del 1946 accenna appena a «l'eterno raccostamene del passato al presente», questo è probabilmente dovuto all'influenza dell'estetica neorealista che propugnava una letteratura impegnata e “oggettiva” ma anche al concomitante sospetto nei confronti della memoria individuale e privata: Ginzburg stessa, in un commento retrospettivo ai suoi primi romanzi, sostiene di voler evitare le insidie della scrittura femminile convenzionale, ovvero il tono sentimentale legato agli scritti autobiografici:

L'esquisse biographique se fonde, comme il était coutume en ce temps-là, sur l'identification de l'écrivain et du narrateur. Mais au lieu d'énumérer des dates et des faits voire de montrer les clefs de la fiction, Natalia Ginzburg a tendance à raconter en romancière les événements biographiques principaux. Elle évoque l'enfance, les contradictions du caractère et surtout la paresse de l'auteur. Ce penchant à la dispersion du talent dans la vie mondaine et dans le dilettantisme en vient à former une véritable image archétype pour elle.⁸

I personaggi che popolano i suoi testi vengono talvolta considerati come dei negativi di Proust, in ogni caso l'influenza dell'amato scrittore francese è innegabile e viene sottolineata dalla stessa autrice:

Son œuvre pullule de jeunes gens incapables, des sortes de négatifs de Proust. Dans une pièce de 1968, va jusqu'à expliciter la référence, à propos d'un personnage dont on attend une

⁶ FABIO VASARRI, *Un amour de Natalia Ginzburg*, in «Francofonia», n. 64, 2013, p. 164.

⁷ N. GINZBURG, *Marcel Proust, poeta della memoria*, in *Romanzi del '900*, a cura di Giansiro Ferrata, Torino, Edizioni radio italiana, 1956.

⁸ F. VASARRI, *Un amour de Natalia Ginzburg*, cit., p. 166.

réussite littéraire. C'est un thème central de l'œuvre de Natalia Ginzburg, où viennent se mêler le fantasme de l'échec littéraire, la précarité des conditions juive et homosexuelle et la crise du rôle masculin dans l'après-guerre. Proust fonctionne à la fois comme emblème de ces impasses et surtout, bien entendu, comme dépassement dans la vocation réalisée.⁹

In *Lessico familiare*, Proust è un riferimento frequente: nella borghesia antifascista della Torino tra le due guerre si leggeva e si discuteva de *La Recherche*; Mario e Paola Levi, il fratello e la sorella di Natalia Ginzburg, la madre Lidia Tanzi, gli amici Giacomo Debenedetti e il biologo Terni quasi lo venerano in una sorta di culto estetico crepuscolare, che l'autrice evoca con umorismo. Fa eccezione a questo consenso il padre, il biologo Giuseppe Levi, che apprezza Zola e diffida di Proust: scienza e letteratura, positivismo e poesia, erano agli antipodi; Natalia, molto più giovane di tutti gli altri, oscilla tra questi due mondi:

Quando Terni veniva a trovarci, si fermava, in genere, nel giardino con noi, a parlare di romanzi; era colto, aveva letto tutti i romanzi moderni, e fu il primo a portare in casa nostra *La recherche du temps perdu*. Credo anzi, ripensandoci, che cercasse di rassomigliare a Swann, con quella caramella, e col vezzo di scoprire in ciascuno di noi parentele con quadri famosi. Mio padre, dallo studio, lo chiamava a gran voce, perché venisse a parlare con lui di cellule dei tessuti; - Terni! – urlava, – venga qua! Non faccia tanto il sempio! – Non faccia il pagliaccio! – gli urlava, quando Terni, con i suoi sussurri estatici, cacciava il naso nelle tende logore e polverose della nostra stanza da pranzo, chiedendo se erano nuove.¹⁰

La presenza proustiana nel testo di Ginzburg, a livello sia macroscopico che microscopico, è studiata; anche dal punto di vista strutturale vi sono delle convergenze, soprattutto con *Du côté de chez Swann*, tra cui l'apertura della narrazione con l'evocazione di scene familiari quotidiane, di passeggiate e di vacanze di famiglia, che costituiscono un primo blocco tematico.

Per quanto concerne l'influenza proustiana in merito alla memoria, Natalia si discosta dal progetto totalizzante (“roman total”) de *La Recherche*: come sottolinea nella prefazione di *Lessico*

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ N. GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., p. 24.

famigliare «la memoria è labile, [...] i libri tratti dalla realtà non sono spesso che dei barlumi e schegge di quanto abbiamo visto e udito».¹¹ Il progetto ginzburghiano è teso all'arte del dettaglio e della miniatura, senza pretesa di completezza, anzi denunciando l'impossibilità di quest'ultima. Il debito più consistente nei confronti di Proust è rappresentato dall'incrocio tra memoria e linguaggio, dall'importanza conferita alla dimensione orale e colloquiale, sapientemente resa attraverso il tono prosastico ed elementi stilistici quali ripetizioni e anacoluti:¹²

On a souvent souligné que la traductrice de *Du côté de chez Swann* a très bien perçu la dimension orale et familière du style proustien. En général, les idiolectes des personnages et les anacoluthes de la narration passent bien sous la plume de Natalia Ginzburg, qui a le mérite de respecter le «sliricamento» («délyricisation») du texte, son ton prosaïque et confidentiel. Il s'agit moins d'une influence stylistique directe à proprement parler que d'une leçon incontournable touchant au rôle même du langage oral. On pourrait étudier des stylèmes d'origine proustienne chez Natalia Ginzburg, tels que les incisives et leur effet retardant, ou les groupes de quatre adjectifs, qui deviennent chez elle «les quatre murs d'une maison».¹³

Natalia Ginzburg si avvicina a Proust dal suo lato più concreto, a lei più congeniale, ovvero quello dei nomi, delle parole e dei discorsi (su cui fonda l'intero testo), che le permettono la ricostruzione memoriale e il reciproco riconoscimento; significativo a tal proposito è il brano sui suoi fratelli:

Noi siamo cinque fratelli. Abitiamo in città diverse, alcuni di noi stanno all'estero: e non ci scriviamo spesso. Quando c'incontriamo, possiamo essere, l'uno con l'altro, indifferenti o distratti. Ma basta, fra noi, una parola. Basta una parola, una frase: una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia. Ci basta dire: «Non siamo venuti a Bergamo per fare campagna» o «De cosa spussa l'acido solfidrico», per ritrovare a un

¹¹ Ivi, p. 6.

¹² In merito al rapporto tra parola, memoria e scrittura, in relazione a Proust si veda il saggio di HEBE CASTAÑO, *Por el camino de las palabras: tiempo, memoria y escrituras del yo en Marcel Proust y Natalia Ginzburg*, in «Recial», Vol. 12, n. 19, 2021, p. 6: «En Natalia Ginzburg, las palabras de la tribu funcionan como la *madeleine* proustiana: son el instrumento necesario de la memoria, el elemento esencial que afirma no solo los lazos familiares, sino los más estrechos con el pasado, el personal y el colectivo».

¹³ F. VASARRI, *Un amour de Natalia Ginzburg*, cit., p. 172.

tratto i nostri antichi rapporti, e la nostra infanzia e giovinezza, legata indissolubilmente a quelle frasi, a quelle parole. Una di quelle frasi o parole, ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio d'una grotta, fra milioni di persone. Quelle frasi sono il nostro latino, il vocabolario dei nostri giorni andati, sono come i geroglifici degli egiziani o degli assiro-babilonesi, la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato di esistere, ma che sopravvive nei suoi testi, salvati dalla furia delle acque, dalla corrosione del tempo. Quelle frasi sono il fondamento della nostra unità familiare, che sussisterà finché saremo al mondo, ricreandosi e risuscitando nei punti più diversi della terra, quando uno di noi dirà – Egregio signor Lipmann, – e subito risuonerà al nostro orecchio la voce impaziente di mio padre: Finitela con questa storia! l'ho sentita già tante di quelle volte!¹⁴

In *Caro Michele* (1973), Ginzburg rivela a un personaggio, lettore di Proust, la sua personale visione della memoria attraverso l'impiego dell'espressione «coltivare i ricordi», che rimanda alla sola memoria volontaria; ma la reminiscenza proustiana emerge quando rievoca la genesi delle sue prime opere, in cui mostra la sua crescente sfiducia nella memoria e nell'autobiografia:

Vidi a un tratto sorgere in quel racconto, non chiamati, non richiesti, i luoghi della mia infanzia [...], malinconici perché lontani ma insieme così festosi, così cristallini e limpidi!¹⁵

Lo stesso collegamento alla reminiscenza proustiana, e di conseguenza, alla memoria involontaria, è riscontrabile nel seguente passaggio in *Mai devi domandarmi*:

Le parole «Mai devi domandarmi» che mia madre cantava bevendo il caffè al mattino e che io stessa usavo gridare ignorando di essere stonata e pensando di poter diventare una famosa cantante, hanno il magico potere di riportarmi ai felici mattini della mia infanzia e a mia madre. [...] Amo quest'aria a tal punto che un giorno, comprando del dentifricio, sentii un brivido d'emozione e solo dopo qualche istante capii che la marca di quel dentifricio, arobal, m'aveva evocato «l'Escorial» e «la volta nera». Non so se amo, in quell'aria, l'immagine, la musica, o le parole. La situazione psicologica che conduce a quell'aria la percepisco in modo confuso e mi è indifferente. [...] nelle *Nozze di Figaro*, «lei resti servita, madama brillante», aria che amo, che porto con me a casa e che ripeto all'infinito, e che quando bevo l'acqua

¹⁴ N. GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., p. 33.

¹⁵ EAD., *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1967, p. 17.

brillante spira nella mia memoria e mi dà un brivido, un brivido di allegria e di freddo che è, forse, l'amore della musica in me.¹⁶

Ripercorrendo l'influenza proustiana nel tema memoriale, in un saggio intitolato *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, Italo Calvino scrive:

C'è una frase che dicono a un certo punto i due personaggi principali di *Le voci della Sera* (Einaudi 1961), di Natalia Ginzburg, e che definisce bene il vero tema del romanzo e anche il suo stile: «Abbiamo sotterrato i nostri pensieri». *Le voci della Sera* è una storia di persone che cercano di *sotterrare i pensieri*, d'identificarsi soltanto nei gesti che compiono e nelle parole che dicono e finiscono per ritrovarsi strette in una morsa di assurdità e dolore. Natalia Ginzburg racconta sempre in prima persona, e questa «prima persona» de *Le voci della Sera* assomiglia a tanti altri personaggi che dicono «io», dei suoi romanzi e racconti precedenti [...]. Ma la «prima persona» in Natalia è qualcosa di più di un espediente narrativo: è la via per esprimere un rapporto col mondo, un rapporto diretto, mai psicologizzato, mai intellettualizzato, mai lyricizzato. È il contrario insomma di come la prima persona viene usata di solito dai narratori: in senso appunto lirico, o psicologico, o intellettuale. Natalia esprime il suo lirismo nella cadenza e nel taglio delle sue storie, costruisce le sue psicologie attraverso il comportamento, e non commenta o interpreta mai per via intellettuale, sebbene le sue storie si svolgano quasi interamente nell'ambiente degli intellettuali.¹⁷

L'analisi di Calvino sottolinea la concretezza dello stile e del testo ginzburghiano, anche in ambito memoriale, e collega questo tema al già citato rapporto tra Sé e mondo, tra scritture autobiografiche e biografiche, tra la propria storia e la Storia. In *Ultime lettere di gente comune*, un'intervista di Severino Cesari pubblicata ne «il Manifesto» (18 dicembre 1984) e ripresa poi nel testo *La città e la casa* (1984), Ginzburg sostiene: «C'è una terza persona che in realtà è una prima; come c'è anche un modo di dire “io” che in realtà è terza persona. Proust, per esempio, è anche

¹⁶ EAD., *Mai devi domandarmi*, cit., pp. 58-60.

¹⁷ ITALO CALVINO, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1087-1088.

“terza persona”. Quella, è la grandezza». ¹⁸ In merito alla memoria e al rapporto tra vita e letteratura, in relazione a Proust, Garboli scrive:

Prima di diventare adulta, la Ginzburg imparò esattamente il contrario della letteratura. Imparò la difficile piemontese civiltà della reticenza. Appena le mosse della vita familiare si confondono con le linee personali del suo destino, la Ginzburg smette improvvisamente di parlare. Appena la storia, il lutto, la morte arrivano a scomporre e a dissolvere le immagini del dagherrotipo di famiglia, allora la Ginzburg comincia a offuscare di proposito i ricordi, li annebbia, li protegge. Un sigillo di pietà religiosa chiude le ultime pagine del «lessico», benché dicendo continuamente «io», la Ginzburg sa parlare solo degli altri, come se soltanto agli altri, e non a lei, spetti il privilegio, il talento leggero e puerile di essere adulti. Come si fa, come si «può» essere adulti? come assumersi tanto credito, come darsi tanta importanza? «Si entra in letteratura – scrisse una volta Proust – come si entra in religione». Per una graziosa e dolorosa inversione di valori, appena la vita diventa la nostra vita, appena le cose diventano «vere», e ci fanno essere e diventare adulti con loro, a quel punto esse cessano, a un tratto, anche di essere raccontabili. Quello che è degno di essere riferito e commemorato, per la Ginzburg, risiede in tutta la vita che non ci appartiene. ¹⁹

Come si vedrà anche per Annie Ernaux, la letteratura per Natalia Ginzburg è parte fondante della vita ma rimane sempre altro rispetto alla vita:

La nostra vita è un'«altra»: lo specchio, il paragone della vita. In *Mai devi domandarmi* questo è il nodo, il dubbio, la fuga di pensiero intorno a cui si raccoglie, con una cadenza da omelia, da sermone di pastore che parla ai fedeli, il ritmico linguaggio della scrittrice. Istitivi, sapienti o candidi accorgimenti retorici proteggono una contraddizione insolubile che è insieme un miraggio: il tempo ritrovato fuori dalla vita. Era il sogno di Proust, ed è la prova più certa che veniamo tutti «prima» della vita. Siamo tutti «figli», incapaci di quel giudizio netto e implacabile, di quella voce ferma e chiara che è il privilegio degli adulti e dei padri. ²⁰

¹⁸ N. GINZBURG, *La città e la casa*, Torino, Einaudi, 1984, p. 247. Cfr. anche F. VASARRI, *Un amour de Natalia Ginzburg*, cit., p. 176: «Natalia Ginzburg affirme n'avoir jamais pu en arriver là, ne fût-ce que pour bien utiliser la troisième personne dans ses récits: elle ne peut se passer d'un point de vue individuel. *La Recherche* offre le prodige d'un je qui est en même temps un il».

¹⁹ CESARE GARBOLI, *Diario d'amore ossessionato dalla ricerca di un padre*, in «Il Giorno», 2 dicembre 1970, p. 2.

²⁰ *Ibidem*.

Anche Annie Ernaux si confronta con l'opera proustiana, avvicinandosi e allontanandosene, ma sempre considerandola un modello imprescindibile, con cui condivide i principali temi, quali la memoria, il tempo, l'importanza conferita alla funzione letteraria. La scrittrice conosce Proust sui libri di scuola, lo approfondisce nei suoi studi, appassionandosene a tal punto da pronunciare, a un convegno al Collège de France (2013), un'affermazione contraria alla direzione perseguita nella maggior parte della sua produzione: «plus proustienne que moi, tu meurs».²¹ Nel suo primo romanzo, *Les Armoires vides* (1974), la protagonista afferma infatti di non poter scrivere perché la sua realtà quotidiana non include «saloni, parchi e vecchie zie da cui prendere tè e *madeleines*»;²² con queste parole intende sottolineare la lontananza del mondo proustiano. In *La Place* (1983) questa posizione diventa ancora più accentuata perché l'autrice propugna uno stile privo di artifici letterari, che definisce «écriture plate»,²³ in opposizione a quello de *La Recherche* sostenendo che «Proust relevait avec ravissement les incorrections et les mots anciens de Françoise. Seule l'esthétique lui importe».²⁴ La lingua che impiega, soprattutto nella descrizione del mondo popolare del padre, è neutra, manifestamente anti-proustiana: il suo progetto si colloca «au-dessous de la littérature»²⁵ ritenendo che questo sia l'unico modo possibile per ambire a trasmettere un messaggio e un mondo “reali”:

Volevo dire, scrivere riguardo a mio padre, alla sua vita, e a questa distanza che si è creata durante l'adolescenza tra lui e me. Una distanza di classe, ma particolare, che non ha nome. Come dell'amore separato.

In seguito ho cominciato un romanzo di cui era il personaggio principale. Sensazione di

²¹ A. ERNAUX, *Proust, Françoise et moi*, Paris, 2013, <https://youtu.be/FujD7KwQZEI>.

²² EAD., *Les Armoires vides*, Paris, Gallimard, 1974, p. 100.

²³ EAD., *La Place*, Paris, Gallimard, 1983, p. 24.

²⁴ Ivi, p. 62. Cfr. a tal proposito H. CASTAÑO, *Por el camino de las palabras: tiempo, memoria y escrituras del yo en Marcel Proust y Natalia Ginzburg*, cit., p. 6: «[...] es el lenguaje de los salones lo que aprisiona en su escritura Marcel Proust, un lenguaje secreto que estaba declinando para cuando comienza a escribir la *Recherche*... y que el autor francés buscó eternizar no solamente empleando en su obra el vocabulario usado en esos ambientes, sino también imprimiendo aquel estilo en sus personajes, que, en definitiva, no son más que “fragmentos de la vida muerta de su autor”, vidas de seres casi vegetales de una sociedad saturada que se alimenta del chisme y de intercambios intrascendentes».

²⁵ N. JUNGERMAN, *Entretien avec Annie Ernaux*, 2011, http://www.fondationlaposte.org/article.php?id_article=1339.

disgusto a metà della narrazione.

Da poco so che il romanzo è impossibile. Per riferire di una vita sottomessa alla necessità che non ho il diritto di prendere il partito dell'arte, né di provare a fare qualcosa di "appassionante" o "commovente". Metterò assieme le parole, i gesti, i gusti di mio padre, i fatti di rilievo della sua vita, tutti i segni possibile di un'esistenza che ho condiviso anch'io. Nessuna poesia del ricordo, nessuna gongolante derisione. La scrittura piatta mi viene naturale, la stessa che utilizzavo un tempo scrivendo ai miei per dare le notizie essenziali.²⁶

Come Natalia Ginzburg, anche Annie Ernaux insiste sull'importanza delle parole, specchio di un mondo privato, e sulla volontà di eliminare qualsiasi patina emotiva (non a caso entrambe le autrici si allontanano dal genere autobiografico, considerato troppo carico di sentimentalismo):

Scrivo lentamente. Sforzandomi di far emergere la trama significativa di una vita da un insieme di fatti e di scelte, ho l'impressione di perdere, strada facendo, lo specifico profilo della figura di mio padre. L'ossatura tende a prendere il posto di tutto il resto, l'idea a correre da sola. Se al contrario lascio scivolare le immagini del ricordo, lo rivedo com'era, la sua risata. E la sua andatura, mi conduce per mano alla fiera e le giostre mi terrorizzano, tutti i segni di una condizione condivisa con altri mi diventano indifferenti. Ogni volta, mi strappo via dalla trappola dell'individuale.

Naturalmente, nessuna gioia di scrivere, in questa impresa in cui mi attengo più che posso a parole e frasi sentite davvero, talvolta sottolineandole con dei corsivi. Non per indicare al lettore un doppio senso e offrirgli così il piacere di una complicità, che respingo invece in tutte le forme che può prendere, nostalgia, patetismo o derisione. Semplicemente perché queste parole e frasi dicono i limiti e il colore del mondo in cui visse mio padre, in cui anch'io ho vissuto. E non si usava mai una parola per un'altra.²⁷

²⁶ A. ERNAUX, *Il posto*, Roma, L'orma editore, 2014 (Paris 1983), p. 21.

²⁷ Ivi, pp. 41-42. Cfr. anche ivi, pp. 59-60: «Da bambina, quando mi sforzavo di esprimermi in un linguaggio controllato, avevo l'impressione di lanciarmi nel vuoto. Una delle mie paure immaginarie, avere un padre maestro di scuola che mi obbligasse a parlare sempre come si deve, scandendo bene le parole sulla punta delle labbra. Noi parlavamo con tutta la bocca. Poiché la maestra "mi faceva osservazione", ho voluto anch'io mettermi a riprendere mio padre, dirgli che "dabassarsi" o "un quarto meno le undici" *non esistevano*. Gli è venuto un accesso di rabbia. In un'altra occasione: "Come potete pretendere che non mi si faccia osservazione se voi parlate male tutto il tempo!". Io piangevo. Lui era infelice. Tutto ciò che riguardava la lingua nel mio ricordo è fonte di rancore e di dolorose litigate, ben più del denaro».

Così l'autrice sottolinea l'importanza della scrittura memoriale, rispetto alla quale si discosta dal modello proustiano perché ritiene che il passato non possa essere recuperato per mezzo di sensazioni, le «reminiscenze», ma unicamente attraverso il contatto con il mondo e con le persone che lo rendono familiare, introducendo così l'importanza dell'Altro nella narrazione:

Sono passati molti mesi da quando, in novembre, ho iniziato questo racconto. Ci ho messo tanto perché riportare alla luce fatti dimenticati non mi veniva così facile quanto inventarli. La memoria fa resistenza. Non potevo fare affidamento sulle reminiscenze, nel cigolio del campanello di un vecchio negozio, nell'odore del melone troppo maturo, ritrovo solo me stessa, e le mie etati in vacanza, a Y*. Il colore del cielo e i riflessi dei pioppi nelle acque dell'Oise non avevano niente da insegnarmi. È nel modo in cui le persone si siedono e si annoiano nelle sale d'attesa, si rivolgono ai figli, salutano sui binari della stazione che ho cercato la figura di mio padre. La realtà dimenticata della sua condizione l'ho ritrovata in personaggi anonimi incontrati qua e là, portatori a loro insaputa dei segni della forza e dell'umiliazione.²⁸

Ne *Gli anni* il riferimento a Proust si lega all'espedito dell'attivazione della rimembranza a partire da un oggetto inanimato e alla consapevolezza, esplicitata dalla narratrice, di voler scrivere un libro che includa la sua vita:

L'immagine che ha di questo suo libro non esiste ancora, l'impressione che dovrebbe lasciare, è quella che ha conservato dalla lettura di *Via col vento* a dodici anni, poi di *Alla ricerca del tempo perduto*, recentemente di *Vita e destino*, una colata di luce e ombre su dei volti. Spera, se non in una rivelazione, almeno in un segno, fornito dal caso, come la *madeleine* inzuppata nel tè per Marcel Proust.²⁹

Con queste parole Ernaux elegge Proust a modello narrativo auspicando lo stesso effetto di rievocazione memoriale scaturito dall'assaggio della *madeleine*; ma, nel seguito della narrazione, esplicita l'impossibilità di un recupero fedele del modello, trasmettendo una diffidenza nei

²⁸ Ivi, p. 94.

²⁹ EAD., *Gli anni*, cit., p. 196.

confronti degli oggetti stessi che, pur permanendo nella loro funzione di veicolo memoriale, rappresentano l'aleatorietà conseguita al consumismo. Ne *La vergogna* (1997) Ernaux sembra fornire una spiegazione all'impossibilità di concepire la memoria come Proust facendo riferimento all'epoca in cui vive, caratterizzata da inarrestabili cambiamenti che determinano la frammentazione dell'individuo:³⁰

Proust scrive pressappoco questo, che la nostra memoria è al di fuori di noi, in un soffio piovoso del tempo, nell'odore della prima esplosione dell'autunno eccetera. Aspetti della natura che assicurano, nel loro ripetersi, sulla continuità nel tempo dell'individuo, sulla sua permanenza. A me – e forse a chiunque della mia epoca –, che ho ricordi legati a un tormentone estivo, a una cintura alla moda, a cose e oggetti destinati a scomparire, la memoria non fornisce alcuna prova della mia permanenza o della mia identità. Mi fa sentire e mi conferma la mia frammentazione e la mia storicità.³¹

La difficoltà nel fare affidamento alla memoria individuale sembra provenire anche da una disillusione nei confronti della Storia, inserita nella condizione ipermoderna che ha tradito ideali e valori della sua generazione, segnata da relativismo identitario e generale spaesamento; a tal proposito Luperini scrive: «La percezione di un tempo e di una storia sempre più sfuggenti e irreali appare qui tanto più dolorosa in quanto nutrita da una attesa frustrata che lentamente finisce per estinguersi ma, si capisce, potrebbe di nuovo riproporsi».³² Questo comporta anche la difficoltà dell'autrice nell'identificarsi con i sé del passato:

La ragazza della foto è un'estranea che mi ha lasciato la sua memoria in eredità.

³⁰ In merito alla velocità dei cambiamenti, si veda il seguente paragrafo ne *Gli anni*: «Per quanto tornassimo indietro con i ricordi, non era mai accaduto che in così pochi mesi fossero concesse tante cose (e lo avremmo presto dimenticato, non potendo nemmeno concepire di tornare alla situazione precedente). La pena di morte abolita, l'interruzione di gravidanza rimborsata, gli immigrati clandestini regolarizzati, l'omosessualità autorizzata, le ferie allungate di una settimana, la settimana lavorativa accorciata di un'ora eccetera» (A. ERNAUX, *Gli anni*, cit., p. 159).

³¹ EAD., *La vergogna*, Roma, L'orma editore, 2018 (Paris 1997), p. 89.

³² ROMANO LUPERINI, *Angelo Guglielmi, il problema della autobiografia e il caso di Annie Ernaux*, in «Laletteraturaenoi», 2016, <https://laletteraturaenoi.it/2016/02/14/angelo-guglielmi-il-problema-della-autobiografia-e-il-caso-di-annie-ernaux/>.

Tuttavia non posso dire di non aver più niente a che fare con lei, o piuttosto con colei che diventerà l'estate successiva, come testimonia la violenza del turbamento che mi ha invaso leggendo *La bella estate* di Pavese e *Risposte nella polvere* di Rosamund Lehmann, guardando film di cui ho avuto bisogno di fare un elenco prima di cominciare a scrivere [...].

Ogni volta è come se fossi rapita dalla ragazza sullo schermo, come se diventassi lei, non la donna che sono oggi, ma la ragazza dell'estate '58. È lei che mi pervade, mi fa trattenere il respiro, mi dà per un istante l'impressione di non esistere più al di fuori dello schermo,

quella ragazza là, quella del 1958, capace di manifestarsi a cinquant'anni di distanza e di provocare un tracollo interiore, è dunque ancora nascosta dentro di me, da qualche parte, irriducibile. Se il reale è ciò che agisce, produce degli effetti, secondo la definizione del dizionario, questa ragazza non è me ma è reale in me. Una sorta di *presenza reale*.

Stando così le cose, devo forse fondere la ragazza del '58 e la donna del 2014 in un «io»? oppure, cosa che mi parrebbe non più giusta – valutazione soggettiva – ma più avventurosa, devo dissociare la prima dalla seconda utilizzando un «lei» e un «io», così da spingermi il più lontano possibile nell'esposizione dei fatti e delle azioni? E il più crudelmente possibile, come coloro che ascoltiamo da dietro una porta mentre parlano di noi dicendo «lei» o «lui» e in quel momento ci sentiamo morire.³³

Tale difficoltà viene ulteriormente sottolineata ne *Gli anni*, in cui l'autrice ovvia a tale impasse legato alla fallibilità memoriale, alla frammentazione del soggetto e alla difficoltà di coesistere con i sé del passato e con la società odierna, con l'espedito della narrazione impersonale. Ernaux sostiene la necessità di narrare la svolta culturale che ha attraversato i suoi anni e ritiene di poter (solo in parte) colmare le fisiologiche lacune memoriali (ancor più quando riferite agli anni della sua infanzia) attraverso interventi posteriori attuati dall'io adulto ed empirico, volti a rendere un quadro esaustivo del complesso storico che copre l'arco della sua vita.

La memoria per Ernaux non è dunque conoscitiva, come per Proust, al contrario la allontana dall'appropriazione del reale, abbandonando quest'ultimo in un flusso continuo, in cui passato e

³³ A. ERNAUX, *La vergogna*, cit., pp. 27-28.

presente si sovrappongono, in cui vede la persona che era e che al tempo stesso non riesce più a riconoscere:

Si rivive in diversi momenti della sua vita, fluttuanti uno sull'altro. Un tempo di una natura sconosciuta s'impadronisce della sua coscienza e del suo corpo, un tempo nel quale il passato e il presente si sovrappongono senza confondersi, dove le sembra di raggiungere fuggevolmente tutte le forme dell'essere che è stata. Le è già capitato di vivere questa sensazione [...] e ora la esperisce in maniera più estesa e rallentata. Le ha dato un nome, l'ha chiamata «sensazione palinsesto» [...]. Vi ci vede un possibile strumento di conoscenza, non soltanto per se stessa, ma in maniera più generale, quasi scientifica – di cosa, non saprebbe dirlo. Nel suo progetto di scrittura su una donna vissuta dagli anni Quaranta a oggi, progetto che ha sempre più timore di non realizzare, fino a sentirsi in colpa, vorrebbe, forse influenzata da Proust, utilizzarla come chiave d'accesso, per il bisogno di fondare la sua impresa su un'esperienza reale. È una sensazione che la risucchia gradualmente lontano dalle parole e da ogni linguaggio, verso i primi anni senza ricordi e il tepore rosa della culla, che le fa attraversare una serie di stanze dentro ad altre stanze – quelle di Compleanno, il quadro di Dorothea Tanning –cancella le sue azioni e gli eventi collettivi, abolisce tutto ciò che negli anni ha imparato, pensato, desiderato e l'ha condotta fin lì, in quel letto, con quell'uomo più giovane, è una sensazione che sopprime la sua storia. [...] Non è sicura che la «sensazione palinsesto» abbia una valenza euristica superiore rispetto agli altrettanto frequenti episodi in cui sente la sua esistenza, i suoi «io», prendere vita dentro i personaggi di libri e di film, quando sente di essere la donna di Sue e Claire Dolan, visti da poco, oppure Jane Eyre, o Molly Bloom – o Dalida.³⁴

Come Natalia Ginzburg, anche Annie Ernaux si discosta dall'idea del “roman total”: lascia trapelare il desiderio che la sua opera somigli a *La Recherche* e al tempo stesso esplicita la consapevolezza dell'impossibilità di riprodurre un simile progetto.³⁵ L'opera proustiana si

³⁴ EAD., *Gli anni*, cit., pp. 222-224.

³⁵ In un altro passaggio sembra rivedere la sua posizione, per poi nuovamente affermare la sua incapacità nel dare ordine alla matassa memoriale: «Poiché nella sua ritrovata solitudine riscopre pensieri e sensazioni che la vita di coppia obnubilava, le è venuta l'idea di scrivere “una sorta di destino di donna” tra il 1940 e il 1985, qualcosa come *Una vita* di Maupassant in cui poter percepire il passaggio del tempo in lei e fuori di lei, nella Storia, un “romanzo totale” che si sarebbe concluso con la spossessione di esseri e cose, genitori, marito, figli che se ne vanno di casa, mobili venduti. Ha paura di perdersi nella molteplicità degli oggetti che compongono quella realtà che vuole restituire. Si chiede come potrebbe organizzare quella memoria accumulata di eventi, di fatti di cronaca, di migliaia di giornate che l'hanno condotta sino al suo presente» (ivi, pp. 172-173).

differenza per la fiducia riposta nell'individuo, nei dettagli di una vita, mentre la «sensazione palinsesto» rimanda a una concezione circolare del tempo: ogni evento viene proposto come la replica di qualcosa già accaduto nel passato, viene trasmessa la durata di un tempo che si ripete in maniera inesorabile, che appartiene a tutti e a nessuno, in cui i destini si replicano, uguali, lo sfondo è un mondo comune, quotidiano. La «sensazione palinsesto» assume funzione euristica sostituendo le «intermittenze del cuore» di Proust; per Ernaux la letteratura è infatti uno strumento di conoscenza: «si j'avais une définition de ce qu'est l'écriture ce serait celle-ci: découvrir en écrivant ce qu'il est impossible de découvrir par tout autre moyen [...]. Découvrir quelque chose qui n'est pas là avant l'écriture»,³⁶ grazie al cui potere creativo è possibile carpire qualche verità sul mondo. Sia per Proust che per Ernaux la letteratura è uno strumento per ricercare la verità, ma, mentre per il primo la letteratura è vita stessa («la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature»),³⁷ per la seconda la scrittura è “altro” rispetto al mondo reale, diventa funzionale a comprendere la vita:

Scrive sul diario: «Con estremo narcisismo, voglio vedere il mio passato nero su bianco e grazie a questo diventare ciò che ora non sono». [...] Ogni volta che legge un libro, *Gita al faro*, *Les Années-lumière*, si pone la stessa domanda, si chiede se lei potrebbe raccontare così la sua vita. Talvolta le tornano in mente immagini dei suoi genitori nella cittadina normanna, la madre che si toglie il grembiule per recarsi all'adorazione eucaristica serale, il padre che risale dall'orto, la vanga in spalla, un mondo lento che continua a esistere, più irreali di un film, lontanissimo da quello di cui fa parte ora, moderno, colto, che avanza, verso cosa è difficile a dirsi. Tra ciò che accade nel mondo e ciò che accade a lei non c'è alcun punto di intersezione. Due serie parallele, una astratta di informazioni ricevute e subito dimenticate, l'altra di piani fissi.³⁸

³⁶ EAD., *L'Écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, 2003, p. 136.

³⁷ MARCEL PROUST, *Le Temps Retrouvé* (1927) in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954, p. 911.

³⁸ A. ERNAUX, *Gli anni*, cit., pp. 108-109.

In questo passaggio di riflessione metanarrativa, si coglie non solo il desiderio, ma anche l'esigenza di «dar forma al disordine dell'esperienza»,³⁹ un obiettivo in parte perseguibile attraverso la scrittura. Allo stesso tempo, è possibile cogliere la difficoltà di questa operazione, data dalla distanza percepita tra ciò che accade nel mondo e ciò che accade a lei, tra la narrazione ordinata della Storia e il disordine metafisico e narrativo della sua storia. Il legame tra scrittura e vita rimane comunque inscindibile, come annota Ernaux: «D'ailleurs, c'est presque toujours la vie qui m'a obligée à des révisions d'écrit».⁴⁰

La capacità di distacco analitico di Annie Ernaux ha contribuito a rendere l'idea di separazione tra se stessa e il passato che sta raccontando; Mazzoni ha identificato questa tecnica narratologica come una derivazione dell'imperfetto di secondo piano: «[...]come scrive Proust in un saggio famoso, un modo nuovo di vedere le cose, costruendo un universo narrativo in cui la vita scorre via come se i personaggi non avessero mai una parte attiva nell'azione. Ernaux se ne serve in modo estremistico e lo rafforza usando il pronome di prima persona plurale».⁴¹ L'impersonale, che Mazzoni definisce anche «*Zeitgeist*, spirito oggettivo, abitudine»⁴² entra in commistione con temi intrinsecamente intimi e individuali.

III.2. Memoria individuale e collettiva

In Natalia Ginzburg e Annie Ernaux – per il loro problematizzare la divisione tra scritte dell'io e scritte della Storia e il rifiutare il genere autobiografico tradizionale –⁴³ è necessario

³⁹ UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo Editore, 2018, p. 112.

⁴⁰ A. ERNAUX, *Vers un je trans personnel*, cit., p. 222.

⁴¹ GUIDO MAZZONI, *Autobiografia ed estraneità*, in «Alfabeta2», 2015, <http://www.alfabeta2.it/2015/07/26/autobiografia-ed-estraneita/>.

⁴² *Ibidem*. In merito al concetto di “abitudine” cfr. anche D. GROSS, *Bergson, Proust, and the Revaluation of Memory*, cit., p. 1

⁴³ È necessario sottolineare che nessuno scritto autobiografico si riduce al solo Sé, ma vi è sempre un riferimento all'Altro: «Lo studio dell'autobiografia non conduce a un ripiegamento su se stessi, ma ad un'apertura verso gli altri: altre persone, altre discipline, ma anche altre culture. Certo, ognuno studia le opere della propria nazione; costituire un corpus di autobiografie scritte nella propria lingua è un modo per consolidare l'identità e la cultura del proprio Paese...» (P. LEJEUNE, *L'autobiographie en France*, cit., p. 408).

riconoscere il costante rapporto tra memoria collettiva e memoria individuale, facendo riferimento ad alcuni elementi comuni quali il lessico, il riferimento a fotografie e rituali domestici, in particolar modo i pasti in famiglia.

Gli anni riassume la linea autobiografica e quella sociologica che si costituiscono come elementi intrinseci del lavoro di Annie Ernaux; nel testo coesistono la Storia generale e la storia personale della scrittrice:⁴⁴ «Commencé vers 1985, rédigé en partie au cours des années 1990 et terminé fin 2006, le récit s’est donc élaboré sur plus de vingt ans. Il explore la mémoire de plusieurs générations, à travers des “images” et des mots mis en scène dans leur environnement culturel».⁴⁵ L’obiettivo è riunire i pezzi del suo io frammentato e inserirli nella prospettiva più ampia della sua generazione: «je retrouve mon passé dans les autres, dans leur gestes, dans leur paroles».⁴⁶

Il testo si apre con la paura della sparizione delle immagini, il tema della perdita della memoria che riflette il tempo vissuto, motivo per cui si cerca di ripercorrere una vita e il contesto – sociale, geografico, storico – entro cui questa si situa:

le immagini reali o immaginarie, quelle che persistono anche nel sonno
le immagini di un momento bagnate da una luce che è soltanto loro

Svaniranno tutte in un colpo solo come sono svanite a milioni le immagini che erano dietro la fronte dei nonni morti da mezzo secolo, dei genitori morti anch’essi. Immagini in cui comparivamo anche noi, bambine, tra altri esseri scomparsi prima ancora che nascessimo, nella stessa maniera in cui ricordiamo i nostri figli piccoli assieme ai loro nonni già morti, ai nostri compagni di scuola. E così un giorno saremo nei ricordi dei figli in mezzo a nipoti e a

⁴⁴ La volontà di essere «etnologa di se stessa» e la commistione tra collettività e individualità viene esplicitata nel testo *La vergogna*: «Per raggiungere la mia realtà di quell’epoca posso affidarmi soltanto alla ricerca delle norme e dei riti, delle credenze e dei valori che definivano gli ambienti sociali, la scuola, la famiglia, la provincia, nei quali ero immersa e che, pur non percependone le contraddizioni, governavano la mia esistenza. Portare alla luce i linguaggi che mi costituivano, le parole della religione, quelle dei miei genitori legati ai gesti e alle cose, quelle dei romanzi letti su *Le Petit Écho de la Mode* o *Les Veillées des chaumières*. Servirmi di quelle parole, alcune delle quali ancora esercitano tutto il loro peso su di me, per scomporre e ricostruire, intorno alla scena di quella domenica di giugno, il testo del mondo in cui ho avuto dodici anni e ho creduto di impazzire. Naturalmente non un racconto, che produrrebbe una realtà invece di ricercarla, e neppure accontentarmi di rievocare e trascrivere le immagini della memoria. Piuttosto, trattare quelle stesse immagini come documenti che mi si chiariranno solo dopo averli sottoposti a diversi approcci di analisi. Essere, insomma, l’etnologa di me stessa» (A. ERNAUX, *La vergogna*, cit., p. 32).

⁴⁵ J. MEIZOZ, *Annie Ernaux, temporalité et mémoire collective*, cit., p. 15.

⁴⁶ A. ERNAUX, *Proust, Françoise et moi*, Paris, 2013, <https://youtu.be/FujD7KwQZEI>.

persone che non sono ancora nate. Come il desiderio sessuale, la memoria non si ferma mai. Appaia i morti ai vivi, gli esseri reali a quelli immaginari, il sogno alla storia.

Si annienteranno d'un tratto le migliaia di parole che sono servite a nominare le cose, i volti delle persone, le azioni e i sentimenti, che hanno dato un ordine al mondo, che ci hanno fatto palpitare e bagnare.⁴⁷

Si tenta di recuperare un passato, anche se fluido, che ha al contempo portata personale e collettiva. L'autrice puntualizza che non si tratta solamente di un imperfetto continuo, quanto di un «fluire interrotto, tuttavia, da foto e sequenze di filmati che a intervalli regolari coglieranno la forma corporea e le posizioni sociali successive del suo essere, fermi-immagine della memoria e allo stesso tempo resoconti sull'evoluzione della sua esistenza»;⁴⁸ questi fermi-memoria diventano uno strumento attraverso cui la memoria può, almeno parzialmente, ricostruire il suo flusso, altrimenti difficilmente arrestabile. Foto e filmati vengono definite come rappresentazioni figurative di un «continuamente altro», dal momento che colgono non una identità ma una alterità, immobilizzata nel momento in cui la foto è stata scattata; a queste corrisponde anche il «lei» della scrittura, usato come specchio che permette la ricostruzione memoriale che si vuole poi allargamento alla memoria collettiva, alla storia vissuta.

L'importanza del rapporto tra individualità e collettività, tra memoria e Storia, viene sottolineata dall'autrice:

Di ciò che il mondo ha impresso in lei e nei suoi contemporanei se ne servirà per ricostituire un tempo comune, quello che è trascorso da un'epoca lontana sino a oggi – per restituire, ritrovando la memoria della memoria collettiva in una memoria individuale, la dimensione vissuta della Storia. Non sarà un lavoro di rievocazione nel senso più consueto, ossia volto alla stesura narrativa di una vita, a una spiegazione di sé. Si guarderà dentro solo per ritrovarci il mondo, la memoria e l'immaginario dei suoi giorni passati, per cogliere i cambiamenti di idee, credenze e sensibilità, la trasformazione delle persone e del soggetto, ciò

⁴⁷ EAD., *Gli anni*, cit., p. 13.

⁴⁸ Ivi, p. 262.

che lei ha conosciuto, ciò che forse non rappresenterà nulla per quanti conosceranno sua nipote, per tutti i viventi del 2070. Stanare delle sensazioni che sono già lì, ancora senza nome, come quella che la fa scrivere.⁴⁹

Il centro non è l'identità di «lei», bensì il lavoro finito, ovvero il libro, e il tempo, gli anni, che esso comprende. Tutti gli eventi raccontati sono ordinati dalla metanarrativa che li racchiude, in questo modo *Gli anni* appare come quadro testuale che contiene la conferma della dispersione della memoria, ma al tempo stesso ha funzione di trasmissione in quanto traccia scritta e dunque parzialmente sottratta al deperimento della memoria individuale. L'alterità espressa alla terza persona femminile singolare viene messa in parallelo a un gruppo storico, l'obiettivo è vedere «ciò che il mondo ha impresso in lei e nei suoi contemporanei» per ricostruire un tempo comune; i suoi ricordi servono come simbolo per allargarsi alla memoria collettiva e rendere la dimensione vissuta: oggetti, dicerie, avvenimenti e credenze che permeano la quotidianità di qualcuno che ha vissuto quell'epoca. Per questo motivo è possibile affermare che ne *Gli anni* sia contenuta anche una memoria nazionale, dal momento che la maggior parte delle immagini e degli eventi evocati assumono un senso completo e condiviso per i lettori di un cosmo nazionale preciso, quello francese del dopoguerra; come dimostrato da Bourdieu le strutture mentali sono il prodotto del sistema di educazione e delle diverse esperienze di socializzazione, e portano il segno del contesto nazionale da cui derivano.⁵⁰ La scelta della lingua, delle immagini, non definisce solo il tipo di pubblico, ma anche il testo stesso, con i relativi obiettivi. Un'ulteriore prova è rappresentata dal seguente passaggio:

Su una foto in bianco e nero, due ragazze in un vialetto, spalla contro spalla, entrambe tengono le braccia dietro la schiena. [...] Ed è con le percezioni e le sensazioni ricevute da quella brunetta occhialuta di quattordici anni e mezzo che la scrittura, ora, può rinvenire qualcosa di ciò che pulsava negli anni Cinquanta, captare il riflesso proiettato sullo schermo

⁴⁹ Ivi, p. 263.

⁵⁰ PIERRE BOURDIEU, *Vous avez dit «populaire?»*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 48, 1983, pp. 98-105.

della memoria individuale dalla storia collettiva. A parte le ballerine, non c'è niente nell'aspetto di quell'adolescente che possa essere ricondotto a «ciò che usava» al tempo e che si poteva vedere nelle riviste di moda o nei negozi delle grandi città, la gonna scozzese a metà polpaccio, un grosso pendente sopra un maglione nero, la coda di cavallo con la frangetta come Audrey Hepburn in *Vacanze romane*. La foto potrebbe essere stata scattata tanto sul finire degli anni Quaranta quanto all'inizio dei Sessanta. Agli occhi di chiunque sia nato dopo è, semplicemente, vecchia, appartiene a quella preistoria di sé in cui si appianano tutte le vite che sono venute prima. Eppure, quella luce laterale che illumina il viso della ragazzina e scende sul golfino tra i seni ben dritti è stata sensazione di calore di un sole di giugno in un anno che, tanto per gli storici quanto per chi allora c'era e viveva, non può confondersi con nessun altro, il 1955.⁵¹

Diviene necessario fare riferimento al concetto di memoria collettiva, molte volte evocato dalla stessa Ernaux, e così teorizzato da Halbwachs:⁵²

Son processus prend corps lorsque l'individu est «capable à certains moments de se comporter simplement comme le membre d'un groupe qui contribue à évoquer et entretenir des souvenirs impersonnels, dans la mesure où ceux-ci intéressent le groupe».⁵³

Altrettanto importante è il concetto di memoria culturale, mutuato da quello di memoria collettiva, che insiste sull'importanza del linguaggio, della scrittura e dei rituali:⁵⁴

⁵¹ A. ERNAUX, *Gli anni*, cit., pp. 55-57.

⁵² Umberto Eco, in *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, riflette sulla commistione tra memoria e *fiction*, restituendo la consacrazione dell'importanza del rapporto tra memoria personale e collettiva a livello narratologico: «Nessuno vive nell'immediato presente: tutti colleghiamo cose ed eventi mediante il collante della memoria, personale e collettiva (storia o mito che sia). [...] E vivendo sulla base di due memorie (quella individuale per cui ci raccontiamo che cosa abbiamo fatto ieri, e quella collettiva per cui ci hanno raccontato quando e dove è nata nostra madre) siamo portati spesso a confonderle, come se della nascita di nostra madre (ma infine anche di quella di Giulio Cesare) avessimo avuto la stessa esperienza oculare che abbiamo avuto del nostro ultimo viaggio. Questo intrico di memoria individuale e collettiva allunga la nostra vita. [...] Allora è facile capire perché la finzione narrativa ci affascina tanto. Ci offre la possibilità di esercitare senza limiti quella facoltà che noi usiamo sia per percepire il mondo sia per ricostruire il passato. La finzione ha la stessa funzione del gioco. Come ho già detto, giocando, il bambino apprende a vivere, perché simula situazioni in cui potrebbe trovarsi da adulto. E noi adulti attraverso la finzione narrativa addestriamo la nostra capacità di dare ordine sia all'esperienza del presente sia a quella del passato» (cfr. U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 168-169).

⁵³ MAURICE HALBWACHS, *La Mémoire collective*, Parigi, Presses universitaires de France, 1950, p. 97.

⁵⁴ Nel proporre il suo concetto di memoria culturale Assmann riprende le teorie elaborate da Maurice Halbwachs ne *Les cadres sociaux de la mémoire* (del 1925) e ne *La mémoire collective* (postumo, del 1950): «I concetti fondamentali di questa elaborazione [...] sono i seguenti: la memoria di ciascuno si iscrive in quadri collettivi; il passato si conserva attraverso processi di selezione e interpretazione; la memoria collettiva è fattore di identità e coesione di un gruppo, e ne è anche l'espressione, perché proietta nel passato le esigenze del presente. Elemento particolarmente importante in

La memoria culturale è [...] quell'ambito della dimensione esterna della memoria, reso necessario dalla dilatazione del contesto in cui individui e gruppi si trovano a ricordare, in cui si trasmette il senso agli altri ambiti possibili. Esistono, in un'ideale classificazione della memoria, la memoria mimetica, la memoria delle cose, e la memoria comunicativa, che avviene attraverso il linguaggio. Quando questi ambiti acquistano una valenza che va al di là di quella meramente funzionale, si ha la memoria culturale: questo avviene quando la semplice ripetizione di un gesto diventa rito, quando gli oggetti diventano simboli, quando il linguaggio, la comunicazione, la scrittura acquistano un senso che va al di là della loro utilità pratica.⁵⁵

Entrambe le teorizzazioni trovano eco ne *Gli anni*, a partire dalla stessa definizione di «autobiografia impersonale»: Ernaux, riordinando i ricordi della sua esistenza, sceglie quelli che articolano una memoria comune. Risulterebbe riduttivo, però, pensare a questo testo come destinato solamente a un lettore francese-francofono, dal momento che le esperienze di vita quotidiana rivestono un valore di scoperta e auto-scoperta per chiunque.

Come accade al suo «je», frammentato, anche il tempo sembra “rompersi” in frasi brevissime, periodi separati da uno spazio bianco, che inglobano il suo personale passato a quello condiviso con gli altri. La narrazione disomogenea trova un suo collante nei momenti in cui viene descritto il passaggio del tempo, ovvero i pasti in famiglia e le fotografie, in cui il passato si mescola al presente. Al tempo stesso questi momenti sembrano allargare la narrazione a qualunque lettore; la quotidianità e la concretezza delle immagini permettono a ognuno di riconoscersi in quegli attimi:

Anche a noi le grandi domeniche del dopoguerra, Fleur de Paris e Le petit vin blanc sembravano appartenere a un tempo passato, quello dell'infanzia, un tempo di cui non volevamo sentir nulla, e quando uno zio provava a ravvivarne la memoria, «ricordi quando ti

questa teoria è il riconoscimento dell'esistenza di più memorie collettive in una stessa società. La memoria sociale è così il frutto dell'intersezione (e a volte dello scontro) di più memorie collettive» (GIOVANNI CIAPPELLI, *Memoria collettiva e memoria culturale: la famiglia fra antico e moderno*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», n. 29, 2003, p. 16).

⁵⁵ JAN ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, trad. it. di Francesco de Angelis, Torino, Einaudi, 1997 (München 1992), p. 17.

ho insegnato ad andare in bicicletta?», ci sembrava semplicemente vecchio. Nella confusione di voci, parole ed espressioni che ci avevano accompagnato da sempre ma che ora non ci sembrava più così naturale avere attorno a noi, avevamo la sensazione di fluttuare tra una sfilza di immagini di altre domeniche tra loro indistinguibili, sprofondando fino a quel tempo di cui stavamo a sentire sognanti i racconti al momento del dolce, con il fiatone per il troppo aver giocato, prima di ascoltare ritornelli che oramai nessuno si curava più di riprendere in coro.⁵⁶

È possibile operare un distinguo nel ritmo de *Gli anni*, composto da tre principali sezioni narrative: prologo (pp. 9-18), racconto retrospettivo (pp. 19-264) e epilogo (pp. 265-266). Prologo ed epilogo si rispecchiano, entrambi dati nella modalità della lista, inventario eterogeneo e scomposto di immagini e ricordi. Queste sequenze trasferiscono sulla carta le emozioni dell'autrice e il suo desiderio di salvare alcune delle immagini di un mondo che scomparirà con i suoi testimoni. L'elenco, attraverso il suo ritmo e l'ordine visivo, tradisce l'urgenza di nominare e fissare per iscritto frammenti di realtà la cui unica esistenza risiede nella coscienza (mortale) della narratrice. Nel prologo i ricordi sono dati in senso frammentario e discontinuo e appaiono come un elenco indicato da un singolo individuo, ma sono poi inglobati e resi coerenti entro la retrospettiva che segue attraverso l'inserimento in una memoria comune a un gruppo che è, a seconda dei momenti, familiare, sociale, geografico. Dopo il prologo l'elenco scompare a favore di un tessuto narrativo continuo, una narrativa retrospettiva che viene organizzata attorno a oggetti concreti e rituali piuttosto che seguendo una linearità cronologica. In questa seconda sezione, si affermano ricorrentemente due elementi: il primo consiste nel momento – emblematico per il concetto di memoria collettiva – dei pasti in famiglia, dislocati in vari momenti tra il 1945 e il 2005, considerati alla stregua di un rito («Qu'on tienne note des propos échangés dans une réunion de famille ou dans un salon: il y sera question surtout de ce qui se passe dans d'autres familles, dans d'autres milieux»);⁵⁷ il secondo consiste nella descrizione di foto (o video) che riassumono

⁵⁶ A. ERNAUX, *Gli anni*, cit., p. 92.

⁵⁷ M. HALBWACHS, *La mémoire collective*, cit., p. 174.

il corso del tempo, ogni foto viene infatti messa in scena come un documento che fornisce informazioni inequivocabili. Questi elementi, ricchi di descrizioni, hanno un'importante funzione ritmica, punteggiano i periodi della Storia con documenti in cui cogliere il dettaglio di una vita. Il periodo compreso tra il 1944 e il 2006, denso di avvenimenti importanti sia sul piano storico che personale, viene compresso in una scrittura talvolta affastellata, in cui, in alcuni casi – come nel prologo e nell'epilogo – gli eventi vengono semplicemente enunciati in forma di elenco, in altri casi vengono giustapposti accadimenti personali apparentemente insignificanti a importanti cesure storiche, in altri ancora, attraverso l'espedito grafico dello spazio bianco, vi sono transizioni che lasciano abissali vuoti nella narrazione sia della storia personale che della Storia collettiva. Anche la scelta dei tempi verbali, con la predilezione per l'imperfetto, si inserisce in questa strategia testuale con l'effetto di immergere il lettore in un *continuum* di atti ripetuti, in un flusso temporale senza soluzione di continuità; viene infatti accordata la priorità alla consuetudine, all'abitudine, rispetto all'evidenziazione di avvenimenti puntuali. La resa all'imperfetto di questa serie di eventi, distribuiti in oltre sessant'anni di storia, contribuisce talvolta a derealizzarsi, facendoli apparire quasi postumi o trans-storici, come quando vi è il riferimento alla religione:

La religione cattolica era scomparsa dall'orizzonte quotidiano senza troppo clamore. Le famiglie non ne trasmettevano più né la conoscenza né gli usi. Eccezion fatta per qualche rito specifico, non se ne sentiva più il bisogno per affermare la propria rispettabilità. Era come se avesse prestato servizio troppo a lungo, e si trovasse ora usurata da due millenni di preghiere, di messe e di processioni. Il peccato veniale e mortale, i comandamenti di Dio e della Chiesa, la grazia e le virtù teologali appartenevano a un vocabolario inintelligibile, a uno schema di pensiero superato. La libertà sessuale aveva reso fuori moda la lussuria e con essa le vecchie storielle licenziose come quella del curato di Camaret. La Chiesa non terrorizzava più l'immaginario dei preadolescenti, non regolamentava più i rapporti sessuali, non esercitava più il dominio sul ventre delle donne. Venendo meno la sua principale sfera d'influenza, il sesso, aveva perso tutto. Al di fuori dei corsi di filosofia, l'idea di Dio non era considerata abbastanza valida da poter essere argomento di un dibattito serio. Alla scuola media un alunno

aveva scritto sul legno di un banco *Dio esiste, ci ho messo un piede sopra*.⁵⁸

Quello che conta non sono tanto gli eventi storici, quanto il loro impatto sulla coscienza e sulla vita individuale; tutto è rapportato – ma non ridotto – alla singolarità:

Ha iniziato un romanzo in cui si alternano le immagini del passato e quelle del presente, i sogni notturni e le fantasticherie sul futuro, il tutto in un «io» che è il doppio dissaldato di se stessa. È sicura di non avere alcuna «personalità». Non c'è nessun rapporto tra la sua vita e la Storia, tuttavia le tracce di quest'ultima sono già strettamente collegate a sensazioni personali, il freddo grigiore di un mese di marzo – sciopero dei minatori –, l'umidità di un fine settimana di Pentecoste – morte di Giovanni XXIII –, la frase di un amico «tra due giorni scoppia un'altra guerra mondiale» – la crisi di Cuba –, la coincidenza tra una notte passata a un ballo dell'Unef e il colpo di stato dei generali, Salan, Challe eccetera. Il tempo degli eventi non le appartiene, e men che meno quello dei fatti di cronaca, detesta le notizie tappabuchi; il suo tempo è fatto a sua immagine. Solo pochi mesi dopo, per via di un ritardo del ciclo di otto settimane, l'assassinio di Kennedy a Dallas la lascerà più indifferente di quanto non avesse fatto la morte di Marilyn Monroe l'estate precedente.⁵⁹

Soffermandosi sul rito dei pasti, questi rimandano all'importanza della dimensione dell'oralità e del dialogo, caratterizzanti il vissuto familiare e concretizzatisi nell'immagine della casa:

La casa, nella vita dell'uomo, travalica le contingenze, moltiplica i suoi suggerimenti di continuità: se mancasse, l'uomo sarebbe un essere disperso. Essa sostiene l'uomo che passa attraverso le bufere del cielo e le bufere della vita, è corpo e anima, è il primo mondo dell'essere umano. Prima di essere “gettato nel mondo” come professano metafisiche sbrigative, l'uomo viene depresso nella culla della casa e sempre nelle nostre *rêveries* la casa è una grande culla. Una metafisica concreta non può trascurare tale fatto, tale semplice fatto, proprio in quanto esso è un valore, un grande valore a cui ritorniamo nelle nostre *rêveries*. L'essere è immediatamente un valore. La vita incomincia bene, incomincia racchiusa, protetta, al calduccio nel grembo della casa.⁶⁰

⁵⁸ A. ERNAUX, *Gli anni*, cit., pp. 168-169.

⁵⁹ Ivi, pp. 94-96.

⁶⁰ GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, trad. it. di Ettore Catalano, Bari, Dedalo, 2006 (Paris 1957), p. 35.

La tavola da pranzo, in particolar modo, è il luogo attorno a cui si condensano le interazioni discorsive, luogo di costruzione di significati, di elaborazione e condivisioni di eventi e pensieri, rielaborati secondo il proprio “lessico familiare”.

Ne *Gli anni* i pranzi di famiglia testimoniano il trascorrere di mode e abitudini, dello sviluppo tecnologico e degli argomenti predominanti in ogni periodo storico: «La tavola si configura, in questo senso, come una sorta di cronotopo dove il tempo grande della Storia attraversa lo spazio domestico della mensa»:⁶¹

I giorni di festa dopo la guerra, nella lentezza interminabile dei pranzi, sbucava dal nulla e prendeva forma il tempo già cominciato, quello che talvolta sembrava paralizzare i genitori quando si dimenticavano di risponderci, gli occhi fissi nel vuoto, il tempo in cui noi non eravamo, in cui non saremmo mai stati, il tempo di prima. Le voci sovrapposte dei commensali componevano il grande racconto degli avvenimenti collettivi, avvenimenti ai quali, inevitabilmente, ci sembrava di aver assistito.

Su uno sfondo comune di fame e di paura, tutto veniva raccontato alla prima persona plurale.⁶²

Il tempo diventa il protagonista e al tempo stesso l’oggetto di una narrazione collettiva, di «voci sovrapposte». I pasti in famiglia rappresentano l’occasione del ricordo, ma Ernaux restituisce al tempo stesso necessità e difficoltà insite nel «dovere della memoria»:

Nei pranzi dei giorni festivi, i riferimenti al passato si facevano via via più radi. Era inutile rispolverare per i più giovani le grandi narrazioni del nostro ingresso nel mondo, e ad ogni modo sia noi che loro provavamo un identico orrore per la guerra e l’odio tra popoli. Né tantomeno tiravamo in ballo l’Algeria, il Cile o il Vietnam, oppure il Maggio ’68 o le battaglie per la legge sull’aborto. Eravamo contemporanei soltanto dei nostri figli. I tempi andati abbandonavano le tavolate di famiglia, evadevano dal corpo e dalla pronuncia di chi li aveva vissuti per entrare invece nei programmi televisivi, in documentari commentati da voci

⁶¹ E. ABIGNENTE, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, cit., p. 14.

⁶² A. ERNAUX, *Gli anni*, cit., pp. 20-22.

disincarnate. Il «dovere della memoria» diventava un obbligo civico, il segno di una coscienza giusta, un nuovo patriottismo. Il beneplacito all'indifferenza nei confronti del genocidio degli ebrei era durato quarant'anni – non si poteva certo dire che il film *Notte e nebbia* avesse attratto le folle, non più di quanto lo avessero fatto i libri di Primo Levi e di Robert Antelme. Ora credevamo di provare vergogna, ma era una vergogna ritardata. Era soltanto guardando Shoah che la coscienza contemplava con terrore fino a che punto potesse farsi disumana.⁶³

I traumi individuali e collettivi rendono necessaria, e al tempo stesso problematica, la narrazione.

Le conversazioni a tavola subiscono, dal secondo dopoguerra ai primi anni del nuovo millennio, un profondo mutamento sia sul piano dei contenuti (dai racconti di guerra ai progressi tecnologici) sia su quello del ritmo, come si nota nei dialoghi: «nella vivacità degli scambi di battute non c'era abbastanza pazienza per i racconti»:⁶⁴

Prevedevamo che nell'arco di una vita sarebbero apparse cose inimmaginabili alle quali la gente si sarebbe abituata come già, in pochissimo tempo, si era abituata ai telefonini, ai computer, all'iPod e al GPS. Ciò che turbava era non potersi prefigurare come sarebbe stata la vita in capo a dieci anni, e ancor meno noi stessi alle prese con tecnologie ancora sconosciute. (Saremmo mai arrivati a vedere, nel cervello di un uomo, tutta la sua storia, tutto ciò che aveva fatto, detto, visto e sentito?) Si viveva nella sovrabbondanza, di ogni cosa, delle informazioni, degli «esperti». Opinioni si formavano su fatti appena accaduti, su come comportarsi, sul corpo, l'orgasmo e l'eutanasia. Tutto veniva discusso e decodificato. «Dipendenza», «resilienza», «elaborazione del lutto», c'era profusione di termini e linguaggi per mettere in parole vita ed emozioni. Depressione, alcolismo, frigidità, anoressia, infanzia difficile, niente era più vissuto invano. La comunicazione delle esperienze e delle fantasie intime conteneva la coscienza. L'introspezione collettiva offriva modelli alla verbalizzazione dell'io. Il bacino di conoscenze comuni si allargava. Aumentava la rapidità intellettuale, le fasi dell'apprendimento si facevano sempre più precoci e la lentezza dei ritmi scolastici esasperava i ragazzi che digitavano SMS a tutta velocità. Nella mescolanza dei concetti era sempre più difficile trovare una frase per sé, la frase che, pronunciata in silenzio, aiuta a vivere.⁶⁵

⁶³ Ivi, p. 166.

⁶⁴ Ivi, p. 253.

⁶⁵ Ivi, pp. 243-244.

La commistione tra individualità e collettività, entrambe imprescindibili l'una per l'altra, viene riassunta con particolare forza in questa frase, breve e incisiva: «L'introspezione collettiva offriva modelli alla verbalizzazione dell'io». Nonostante la difficoltà di ricordare e di rielaborare traumi individuali e collettivi, sembra permanere la possibilità di vedere ricreata, nel pranzo di famiglia, la «realtà immateriale» del giorno di festa:

Una volta di più, nella vicinanza dei corpi, nel passaggio di tartine e di *fois gras*, nel sottrarsi a ogni gravità tra un boccone e una facezia, si costruiva la realtà immateriale del giorno di festa. [...] Qualcosa dell'infanzia si rallegrava. Una scena antica e dorata, con persone sedute dai volti sfumati, in un brusio indistinto di voci.⁶⁶

Il momento di unione familiare si lega all'intrinseca necessità di ognuno di sentirsi parte di un più ampio gruppo, di trovare le proprie origini:

Nella chiassosa polifonia dei pranzi estivi, prima che subentrassero i litigi e le offese a morte, ci giungeva per frammenti, intrecciato a quello della guerra, l'altro grande racconto, quello delle origini. [...] Si dispiegavano i fili di una trama familiare aggrovigliatasi nell'arco di molti anni, difficile da sbrogliare, almeno fino a quando, in un tempo più vicino a noi, non ci era possibile distinguere chi era "di famiglia" per un legame di sangue da chi "non ci era niente".

Racconto familiare e racconto sociale sono un tutt'uno.⁶⁷

L'affermazione del proprio posto entro una genealogia è intimamente connessa al desiderio di conquista della propria identità:

La genealogia conquistava le persone. Si recavano all'anagrafe delle loro città natali, collezionavano gli atti di nascita e di decesso, affascinati e delusi davanti ad archivi muti che concedevano soltanto liste di nomi, date e professioni: Jacques-Napoléon Thuillier, nato il 3

⁶⁶ Ivi, p. 254.

⁶⁷ Ivi, p. 27.

luglio 1807, bracciante, Florestine-Pélagie Chevalier, tessitrice. Ci si affezionava a vecchi oggetti, ci si stupiva di aver perso bizzeffe di foto di famiglia negli anni Settanta senza alcun rimpianto mentre oggi ci mancavano così tanto. Si sentiva il bisogno di «rigenerarsi». Dappertutto cresceva l'esigenza di trovare «le proprie radici». La questione dell'identità, fino ad allora relegata al documento che tenevamo nel portafoglio, si faceva sempre più pressante. Nessuno sapeva esattamente in cosa consistesse. In ogni caso, era qualcosa che bisognava possedere, ritrovare, conquistare, affermare, esprimere. Un bene prezioso e supremo. Nel mondo, c'erano donne che si velavano dalla testa ai piedi.⁶⁸

Questa esigenza si lega allo spaesamento conseguito a mutamenti rapidi e apparentemente incontrovertibili, a cesure storiche che costituiscono un trauma e una ferita sia nella memoria individuale sia collettiva.

I pasti in famiglia costituiscono un elemento comune a *Gli anni* e a *Lessico familiare*: nel testo di Ginzburg la parola “tavola” compare già nella prima riga, subito dopo la parola-chiave dell'intero libro, “casa”, e ricorre con notevole frequenza:

Nella mia casa paterna, quand'ero ragazzina, a tavola, se io o i miei fratelli rovesciavamo il bicchiere sulla tovaglia, o lasciavamo cadere un coltello, la voce di mio padre tuonava: Non fate malagrazie! Se inzuppavamo il pane nella salsa, gridava: – Non leccate i piatti! Non fate sbrodeghezzi! non fate potacci! Sbrodeghezzi e potacci erano, per mio padre, anche i quadri moderni, che non poteva soffrire. Diceva: – Voialtri non sapete stare a tavola! Non siete gente da portare nei loghi! E diceva: – Voialtri che fate tanti sbrodeghezzi, se foste una table d'hôte in Inghilterra, vi manderebbero subito via. Aveva, dell'Inghilterra, la più alta stima. Trovava che era, nel mondo, il più grande esempio di civiltà.⁶⁹

Dall'incipit si coglie la spontaneità del parlato in un impasto linguistico unico – dato da ripetizioni, frasi ridondanti, anacoluti, dialoghi – che genera il sentimento di appartenenza al nucleo familiare (fattore ancor più importante in una famiglia come quella dei Levi, costretti a spostarsi da Palermo, a Sassari, a Torino e dispersi in seguito alle persecuzioni fasciste): la famiglia

⁶⁸ Ivi, p. 167.

⁶⁹ N. GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., p. 9.

diventa “tribù” come riporta il titolo francese del romanzo, *Les mots de la tribu*, e «petit clan», espressione cara a Ginzburg traduttrice di Proust. Come già visto nel brano sui fratelli, proprio il lessico condiviso genera un meccanismo di immediata agnizione, fungendo non solo da «stabilizzatore del ricordo»,⁷⁰ ma anche da «operatore mnestico».⁷¹ Già dalle prime righe si coglie la voce autoritaria del padre di Natalia, severo nelle sue posizioni; la tavola costituisce infatti il momento in cui i genitori trasmettono, più o meno volontariamente, credenze e valori sul mondo:

Soleva commentare, a pranzo, le persone che aveva visto nella giornata. Era molto severo nei suoi giudizi, e dava dello stupido a tutti. Uno stupido era, per lui, «un sempio». – M'è sembrato un bel sempio, – diceva, commentando qualche sua nuova conoscenza. Oltre ai «sempi» c'erano i «negri». «Un negro» era, per mio padre, chi aveva modi goffi, impacciati e timidi, chi si vestiva in modo inappropriato, chi non sapeva andare in montagna, chi non sapeva le lingue straniere. Ogni atto o gesto nostro che stimava inappropriato, veniva definito da lui «una negrigura». – Non siate dei negri! Non fate delle negrigure! – ci gridava continuamente. La gamma delle negrigure era grande. Chiamava «una negrigura» portare, nelle gite in montagna, scarpette da città; attaccar discorso, in treno o per strada, con un compagno di viaggio o con un passante; conversare dalla finestra con i vicini di casa; levarsi le scarpe in salotto, e scaldarsi i piedi alla bocca del calorifero; lamentarsi, nelle gite in montagna, per sete, stanchezza o sbucciature ai piedi; portare, nelle gite, pietanze cotte e unte, e tovaglioli per pulirsi le dita. Nelle gite in montagna era consentito portare soltanto una determinata sorta di cibi, e cioè: fontina; marmellata; pere; uova sode; ed era consentito bere solo del tè, che preparava lui stesso, sul fornello a spirito. [...] Non era consentito, nelle gite, né cognac, né zucchero a quadretti: essendo questa, lui diceva, «roba da negri»; e non era consentito fermarsi a far merenda negli châlet, essendo una negrigura.⁷²

Il testo inizia *in medias res* e prende avvio dall'autorità paterna, dal quotidiano; viene subito messo in luce il tempo, non nel suo aspetto progressivo, ma in quello della ripetizione, dell'abitudine: come Annie Ernaux, anche Natalia Ginzburg predilige l'imperfetto e concretizza

⁷⁰ ALEIDA ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. it di Simona Paparelli, Bologna, Il Mulino, 2015 (München 1999), p. 279.

⁷¹ CESARE SEGRE, *Introduzione*, in N. GINZBURG, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 2010, p. 6.

⁷² N. GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., p. 10.

nei suoi scritti l'importanza del concetto di memoria culturale nella forma di rito e trasmissione collettiva.

La voce di Giuseppe Levi scandisce il tempo dell'abitudine con prescrizioni che rendono il testo frammentario e censurano l'esperito, cercando di guidare le scelte e le convinzioni dei famigliari:

– Lidia! Lidia! – tuonava al mattino, – andiamo a camminare! Sennò t'impigrisci a star sempre sui prati! – Mia madre allora, docile, lo seguiva; di qualche passo più indietro, col suo bastoncello, il golf legato sui fianchi, e scrollando i ricciuti capelli grigi, che portava tagliati cortissimi, benché mio padre ce l'avesse molto con la moda dei capelli corti, tanto che le aveva fatto, il giorno che se li era tagliati, una sfuriata da far venir giù la casa. – Ti sei di nuovo tagliati i capelli! Che asina che sei! – le diceva mio padre, ogni volta che lei tornava a casa dal parrucchiere. «Asino» voleva dire, nel linguaggio di mio padre, non un ignorante, ma uno che faceva villanie o sgarbi; noi suoi figli eravamo «degli asini» quando parlavamo poco o rispondevamo male.⁷³

Ma, come in ogni famiglia, nessuna voce ha il completo monopolio, motivo per cui si contrappone a questa rete di prescrizioni un altro “lessico” che sembra relegare il padre ai margini, anche in termini spaziali: «Passavamo la sera in casa, attorno alla tavola, noi fratelli e mia madre. Quanto a mio padre, se ne stava a leggere nella parte opposta della casa; e, di tanto in tanto, s'affacciava alla stanza dove eravamo raccolti a chiacchierare e a giocare».⁷⁴ Il discorso familiare è in grado di contribuire alla costruzione dell'identità individuale e collettiva di genitori e figli attraverso la co-costruzione e condivisione di significati; al tempo stesso si configura inevitabilmente come luogo del conflitto tra generazioni. I discorsi del padre trasmettono ai figli le sue posizioni in merito al difficile momento storico, soprattutto di attiva opposizione al Fascismo; grazie alle sue parole è possibile seguire l'andamento della grande Storia e cogliere le emozioni della famiglia Levi: rabbia, disprezzo; seguiti poi da paura, disillusione:

⁷³ Ivi, p. 13.

⁷⁴ Ivi, p. 11.

Mio padre tornava a casa sempre infuriato, perché aveva incontrato, per strada, cortei di camicie nere; o perché aveva scoperto, nelle sedute di Facoltà, nuovi fascisti fra i suoi conoscenti. – Pagliacci! Farabutti! pagliacciate! – diceva sedendosi a tavola; sbatteva il tovagliolo, sbatteva il piatto, sbatteva il bicchiere, e soffiava per il disprezzo. Usava esprimere il suo pensiero per strada, a voce alta, con suoi conoscenti che lo accompagnavano a casa; e quelli si guardavano attorno spaventati. – Vigliacconi! negri! – tuonava mio padre a casa, raccontando della paura di quei suoi conoscenti; e si divertiva, credo, a spaventarli, parlando ad alta voce per strada mentr'era con loro; un po' si divertiva, e un po' non sapeva controllare il timbro della sua voce, che suonava sempre fortissimo, anche quando lui credeva di sussurrare.⁷⁵

Ginzburg attinge alla Storia comune, le pagine di *Lessico familiare* restituiscono lo sfondo storico e culturale da cui la sua famiglia viene condizionata: vi sono riferimenti alla vita quotidiana, come nel caso del «mezzorado» a testimoniare il fatto che lo yogurt non era ancora diffuso, o degli sport al tempo praticati,⁷⁶ o ancora dei primi impieghi di telefono e automobile; ma vi sono anche riferimenti alla grande Storia: le leggi razziali del 1938, le persecuzioni e le incarcerazioni sempre più frequenti, la dichiarazione dell'entrata in guerra dell'Italia nel 1940 da parte di Mussolini, l'occupazione tedesca nel 1944, il comunismo. Numerosi anche i riferimenti culturali: la televisione, i mass media, le personalità artistiche e letterarie.

Anche quando si fa riferimento ai grandi avvenimenti storici, spesso traumatici, questi vengono rapportati (come già visto in Ernaux) alla coscienza individuale: essenziale è l'impatto che questi rivestono sulle singole esistenze, inserite nel *continuum* della quotidianità; significativa

⁷⁵ Ivi, p. 42.

⁷⁶ «Mio padre s'alzava sempre alle quattro del mattino. La sua prima preoccupazione, al risveglio, era andare a guardare se il “mezzorado” era venuto bene. Il mezzorado era latte acido, che lui aveva imparato a fare, in Sardegna, da certi pastori. Era semplicemente yoghurt. Lo yoghurt, in quegli anni, non era ancora di moda: e non si trovava in vendita, come adesso, nelle latterie o nei bar. Mio padre era, nel prendere lo yoghurt come in molte altre cose, un pioniere. A quel tempo non erano ancora di moda gli sport invernali; e mio padre era forse, a Torino, l'unico a praticarli. Partiva, non appena cadeva un po' di neve, per Clavières, la sera del sabato, con gli sci sulle spalle. Allora non esistevano ancora né Sestrières, né gli alberghi di Cervinia» (ivi, p. 44).

è la pericope riguardante la dichiarazione di guerra da parte di Mussolini, seguita dalla visita di Pavese:

Mussolini dichiarò la guerra, come da vari giorni aspettavamo. La sera stessa la balia partì, e io guardai con grande sollievo sparire in fondo alle scale la sua larga schiena, senza più il costume da balia e vestita di percallo nero. Venne a trovarci Pavese. Lo salutammo con l'idea che per un pezzo non l'avremmo rivisto. Pavese odiava gli addii e nell'andarsene salutò come sempre, porgendo appena due dita della sua mano scontroso. Pavese, quella primavera, era solito arrivare da noi mangiando ciliege. Amava le prime ciliege, quelle ancora piccole e acquose, che avevano, lui diceva, «sapore di cielo». Lo vedevamo dalla finestra apparire in fondo alla strada, alto, col suo passo rapido; mangiava ciliege e scagliava i noccioli contro i muri con un tiro secco e fulmineo. La sconfitta della Francia, per me, rimase legata per sempre a quelle sue ciliege, che arrivando ci faceva assaggiare, traendole a una a una di tasca con la mano parsimoniosa e scontroso.⁷⁷

Il valore normativo dei discorsi si unisce a una diversa componente, fondante l'intero testo, ovvero il piacere del racconto, non soltanto quello legato alla quotidianità, ma anche quello riguardante generazioni e periodi precedenti: «la tavola diventa così lo spazio in cui dimensione diacronica e dimensione sincronica, tipiche della vita familiare e della sua rappresentazione in forma di romanzo, spontaneamente si incrociano. Il primo asse dei racconti, quelli legati alla contemporaneità e alla quotidianità della vita in famiglia, sono [...] appannaggio quasi esclusivo del capofamiglia che non tollerava argomenti che esulassero dai suoi unici tre campi di interesse: scienze, politica, università. Il ruolo di allegra cantastorie è invece ricoperto dalla madre che “amava il piacere di raccontare”»:⁷⁸

Si stava intorno alla tavola, a recitare poesie, a cantare.

Io son don Carlos Tadrìd
E son studente in Madrid!

⁷⁷ Ivi, p. 177.

⁷⁸ E. ABIGNENTE, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, cit., pp. 13-14.

cantava mia madre; e mio padre, che se ne stava a leggere nel suo studio, s'affacciava ogni tanto alla porta della stanza da pranzo, sospettoso, accigliato, con la pipa in mano. – Sempre a dir sempiezzi! sempre a fare il teatrino! Mio padre, gli unici argomenti che tollerava, erano gli argomenti scientifici, la politica, e certi spostamenti che avvenivano «in Facoltà», quando qualche professore veniva chiamato a Torino, ingiustamente, secondo lui, perché si trattava «di un sempio», o quando un altro non veniva chiamato a Torino, ingiustamente, essendo persona che lui giudicava «di grande valore». Sugli argomenti scientifici, e su quello che succedeva «in Facoltà», nessuno di noi era in grado di seguirlo; ma lui, a tavola, informava giornalmente mia madre sia, della situazione «in Facoltà», sia di quello che era accaduto, nel suo laboratorio, a certe culture dei tessuti che aveva messo sotto vetro; e si arrabbiava se lei si mostrava distratta.⁷⁹

Si contrappongono due linguaggi: quello normativo e censorio del padre e quello ludico del resto della famiglia, addetto alla costruzione del quotidiano, tra cui spicca soprattutto la voce della madre «Alla parola del padre che protegge e sancisce un sistema di leggi e comportamenti si oppone l'attività affabulatoria della madre che crea ed evoca mondi nuovi. Mentre il gesto fondante del linguaggio del padre è l'esclusione, egli “usava gettare sulle cose nuove, che non conosceva, uno sguardo torvo e pieno di sospetto”, il linguaggio della madre non conosce la negazione: “la sua curiosità non respingeva mai nulla, ma si alimentava d'ogni qualità di bevanda o di cibo”».⁸⁰

Mio padre non tollerava, in genere, le barzellette, quelle che raccontavamo noi e mia madre: le barzellette si chiamavano, in casa nostra, «scherzettini», e noi provavamo, a raccontarne e a sentirne, il più grande piacere. Ma mio padre s'arrabbiava. Tra gli scherzettini, lui tollerava soltanto quelli antifascisti; e poi certi scherzettini della sua epoca, che sapevano lui e mia madre, e che lui evocava, a volte, la sera, con i Lopez, i quali, del resto, li conoscevano anche loro da tempo. Alcuni di quegli scherzettini, a lui sembravano molto salaci, benché fossero, credo, innocentissimi; e quando noi eravamo presenti, voleva raccontarli sussurrando. La sua voce diventava allora un rumoroso ronzio, nel quale noi potevamo distinguere assai bene molte parole: fra cui la parola «cocotte», che c'era sempre in quegli scherzettini ottocenteschi, e che lui pronunciava, studiandosi di bisbigliarla, più forte delle altre, e con

⁷⁹ N. GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., pp. 38-39.

⁸⁰ G. MINGHELLI, *Ricordando il quotidiano. Lessico familiare o l'arte del cantastorie*, cit., p. 161.

speciale malizia e piacere.⁸¹

In particolare, la figura della madre viene associata al piacere di raccontare, è lei la voce che trasmette alla famiglia aneddoti e ricordi: «she takes what she tells from experience her own or that reported by others. And she in turn makes it the experience of those who are listening to her tale».⁸²

La storia dell'uovo della nonna Dolcetta, e la storia della nostra Rosina, fu mia madre a raccontarcele per disteso; perché mio padre, lui, raccontava male, in modo confuso, e sempre inframmezzando il racconto di quelle sue tuonanti risate, perché i ricordi della sua famiglia e della sua infanzia lo rallegravano; per cui di quei racconti spezzati da lunghe risate, noi non capivamo gran cosa. Mia madre invece si rallegrava raccontando storie, perché amava il piacere di raccontare. Cominciava a raccontare a tavola, rivolgendosi a uno di noi: e sia che raccontasse della famiglia di mio padre, sia che raccontasse della sua, s'animava di gioia ed era sempre come se raccontasse quella storia per la prima volta, a orecchie che non ne sapevano nulla. «Avevo uno zio – cominciava – che lo chiamavano il Barbison». E se uno allora diceva: – Questa storia la so! l'ho già sentita tante volte! – lei allora si rivolgeva a un altro e sottovoce continuava a raccontare. – Quante volte l'ho sentita questa storia! – tuonava mio padre, cogliendone al passaggio qualche parola. Mia madre, sottovoce, raccontava.⁸³

Il piacere del racconto e della quotidianità, e in fondo anche della ripetizione, sostanziano *Lessico familiare*; la semplicità e l'immediatezza delle parole rimandano a Natalia come “bambina-narratrice”, capace di assorbire ogni espressione e intonazione dei famigliari e di riprodurla senza giudizio, con ingenuo stupore e curiosità;⁸⁴ al tempo stesso si coglie l'ironia di

⁸¹ N. GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., p. 43.

⁸² WALTER BENJAMIN, *The Storyteller*, in *Illuminations*, a cura di Walter Benjamin, New York, Schocken, 1969, p. 89.

⁸³ N. GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., pp. 31-32. Cfr. anche p. 84: «Le nostre cene di solito consistevano in una minestrina di Liebig, molto cara a mia madre, e che la Natalina faceva sempre troppo brodosa; e in una frittata. Gli amici di Gino dunque dividevano con noi queste cene, sempre identiche; poi ascoltavano, intorno alla tavola, le storie e le canzoni di mia madre».

⁸⁴ «Il libro acquista così anche il valore di una cronaca dell'antifascismo visto con gli occhi di una bambina» (cfr. D. SCARPA, *Cronistoria*, cit., p. 219).

una scrittura più adulta, le due voci narranti coesistono, così come coesiste un'ulteriore voce, quella impersonale-collettiva:

Se ci si chiede chi sia infine il soggetto della narrazione, se la figura o lo spazio che la circonda, a questo punto la risposta più accurata sarebbe né l'uno né l'altro, piuttosto l'incerto e mutevole contorno che li separa: l'aria dove le parole risuonano tuttora, sospese e fissate anche quando gli attori del dialogo e la loro cantastorie hanno ormai lasciato le scene. Visto in questa prospettiva il testo costituisce l'autobiografia della scrittrice [...] solo in quanto narra la storia del suo incontro col mondo delle parole: la passione infantile per la parola e il racconto.⁸⁵

Uno scarto nella scrittura si coglie però nei postumi della guerra, ancora una volta nella figura della madre «Il limite del mondo materno segna il limite del lontano desiderio infantile: il mondo non può più essere contenuto in una storia, ora e la Storia a contenere fermamente la casa e i suoi cantastorie»:⁸⁶

La sua geografia era tutta sconvolta, dopo la guerra. Non si poteva più evocare tranquillamente la Grassi e il signor Polikar. Essi avevano un tempo il potere di trasformare agli occhi di mia madre paesi lontani e ignoti in qualcosa di domestico, di usuale e lieto, di fare del mondo come un borgo o una strada che si poteva percorrere in un attimo col pensiero, sulla traccia di quei pochi nomi usuali e rassicuranti. Il mondo appariva invece, dopo la guerra, enorme, inconfondibile e senza confini. Mia madre tuttavia riprese ad abitarlo come poteva. Riprese ad abitarlo con lietezza, perché il suo temperamento era lieto. Il suo animo non sapeva invecchiare e non conobbe mai la vecchiaia, che è starsene ripiegati in disparte piangendo lo sfacelo del passato. Mia madre guardò lo sfacelo del passato senza lagrime, e non ne portò il lutto.⁸⁷

La scrittura memoriale di Ginzburg si nutre infatti del trauma, personale e collettivo, e da quest'ultimo risulta inevitabilmente influenzata:

⁸⁵ G. MINGHELLI, *Ricordando il quotidiano. Lessico familiare o l'arte del cantastorie*, cit., p. 159.

⁸⁶ Ivi, p. 165.

⁸⁷ N. GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., pp. 197-198.

Nel passato il quotidiano era il luogo e il tempo dove la memoria coincideva con la vita. Natalia Ginzburg nel suo libro ha rappresentato una perdita non solo personale ma collettiva: la memoria è dissociata dal presente e dal futuro, la vita trova il suo centro in un trauma, attorno a cui le macerie della casa assumono un ordine provvisorio. Ricordare non significa più ricostruire, ma semplicemente razzare tra le macerie, salvando diversi oggetti di una civilizzazione ormai scomparsa, senza tuttavia avere un luogo dove riordinarli. Della geografia del quotidiano, un vitale e concreto spazio esistenziale, solo la grafia è rimasta. *Lessico familiare* è l'epica di un passato perduto e di un modo di vivere tempo e spazio scomparsi, o, più precisamente, sempre più invisibili e trascurabili. A una poetica del quotidiano si è sostituita una poetica del trauma [...].⁸⁸

«C'è un abisso incolmabile tra noi e le generazioni di prima»,⁸⁹ scrive Ginzburg, ovvero l'abisso dell'esperienza della guerra e delle persecuzioni, che hanno reso la sua generazione una collettività che sente il bisogno di trasmettere alle future generazioni un'etica che impedisca l'orrore della disumanità che loro hanno visto e vissuto. La reticenza dei suoi testi testimonia la difficoltà di questo processo memoriale e di trasmissione valoriale: il discorso si vuole universale senza sottrarsi alla concretezza del vissuto individuale, talmente doloroso da privarla talvolta delle parole. L'«io» rimane commisto al «noi», a volte sino a scomparire a causa del dolore provato nel raccontare di sé. L'esperienza del lutto e della guerra è al contempo personale e sovra-individuale, storica e sovra-storica; il destino si compie in un tempo ciclico che non nega però la contingenza (come dimostrano le parole spese per la brutalità della guerra e lo spaesamento del dopoguerra).

Anche quando racconta del suicidio di Pavese, nella sua singolarità, Ginzburg accompagna una riflessione universale; le vicissitudini personali vengono presentate come ciò che sostanzia la Storia, da questo deriva l'insistenza sulla responsabilità di educare le generazioni future, anche attraverso la letteratura:

Pavese si uccise un'estate che non c'era, a Torino, nessuno di noi. Aveva preparato e

⁸⁸ G. MINGHELLI, *Ricordando il quotidiano. Lessico familiare o l'arte del cantastorie*, cit., pp. 169-170.

⁸⁹ N. GINZBURG, *Il figlio dell'uomo*, in *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1962, p. 54.

calcolato le circostanze che riguardavano la sua morte, come uno che prepara e predispone il corso d'una passeggiata o d'una serata. Non amava vi fosse, nelle passeggiate e nelle serate, nulla d'imprevisto o di casuale. Quando andavamo, lui, io, i Balbo e l'editore, a far passeggiate in collina, s'irritava moltissimo se qualcosa deviava il corso da lui predisposto, se qualcuno arrivava tardi all'appuntamento, se cambiavamo all'improvviso il programma, se si aggiungeva a noi una persona imprevista, se una circostanza fortuita ci portava a mangiare, invece che nella trattoria che lui aveva prescelto, nella casa di qualche conoscente incontrato inaspettatamente per strada. L'imprevisto lo metteva a disagio. Non amava esser colto di sorpresa. Aveva parlato, per anni, di uccidersi. Nessuno gli credette mai. Quando veniva da me e da Leone mangiando ciliege, e i tedeschi prendevano la Francia, già allora ne parlava. Non per la Francia, non per i tedeschi, non per la guerra che stava investendo l'Italia. Della guerra aveva paura, ma non abbastanza per uccidersi a motivo della guerra. Continuò tuttavia ad avere paura della guerra, anche dopo che la guerra era da gran tempo finita: come, del resto, noi tutti. Perché questo ci accadde, che appena finita la guerra ricominciammo subito ad aver paura di una nuova guerra, e a pensarci sempre. E lui temeva una nuova guerra più di tutti noi. E in lui la paura era più grande che in noi: era in lui, la paura, il vortice dell'imprevisto e dell'inconoscibile, che sembrava orrendo alla lucidità del suo pensiero; acque buie, vorticose e venefiche sulle rive spoglie della sua vita. Non aveva, in fondo, per uccidersi, alcun motivo reale. Ma compose insieme più motivi e ne calcolò la somma, con precisione fulminea, e ancora li compose insieme e ancora vide, assentendo col suo sorriso maligno, che il risultato era identico e quindi esatto. Guardò anche oltre la sua vita, nei nostri giorni futuri, guardò come si sarebbe comportata la gente, nei confronti dei suoi libri e della sua memoria. Guardò oltre la morte, come quelli che amano la vita e non sanno staccarsene, e pur pensando alla morte vanno immaginando non la morte, ma la vita. Lui tuttavia non amava la vita, e quel suo guardare oltre la sua propria morte non era amore per la vita, ma un pronto calcolo di circostanze, perché nulla, nemmeno dopo morto, potesse coglierlo di sorpresa.⁹⁰

La solitudine è uno stato d'animo ricorrente nei personaggi che popolano i testi di Natalia Ginzburg, ma viene sempre attenuata dalla fitta rete di rapporti collettivi in cui ogni storia individuale si inserisce. Anche la deliberata ellissi del sé dell'autrice è riconducibile al trauma; come scrive già nell'*Avvertenza* «vi sono anche molte cose che pure ricordavo, e che ho tralasciato di scrivere; e fra queste, molte che mi riguardavano direttamente», questo si lega alla difficoltà di

⁹⁰ N. GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., pp. 237-238.

evocare gli eventi più dolorosi del suo passato, come la morte del marito Leone, che viene raccontata in modo indiretto, quasi cursorio:

L'editore aveva appeso alla parete, nella sua stanza, un ritrattino di Leone, col capo un po' chino, gli occhiali bassi sul naso, la folta capigliatura nera, la profonda fossetta nella guancia, la mano femminile. Leone era morto in carcere, nel braccio tedesco delle carceri di Regina Coeli, a Roma durante l'occupazione tedesca, un gelido febbraio.

Io non li avevo mai rivisti tutti e tre insieme, Leone e l'editore e Pavese, dopo quella primavera che i tedeschi prendevano la Francia, se non una volta sola, che eravamo venuti Leone e io dal confino, dove l'avevano mandato subito dopo ch'era entrata in guerra l'Italia. Eravamo venuti dal confino con un permesso di pochi giorni, e allora eravamo stati spesso a cena insieme, noi, Pavese e l'editore, con altri che cominciavano a diventare, nella casa editrice, importanti, altra gente venuta da Milano e da Roma, con progetti e idee. Non Balbo, perché allora Balbo era in guerra, sul fronte albanese. Pavese non parlava quasi mai di Leone. Non amava parlare degli assenti, e dei morti. Lo diceva. Diceva: – Quando uno se ne va via, o muore, io cerco di non pensarci, perché non mi piace soffrire. Tuttavia forse, a volte, soffriva per averlo perduto. Era stato il suo migliore amico. Forse annoverava quella perdita fra le cose che lo straziavano. E certo era incapace di risparmiarsi alla sofferenza, cadendo nelle più acerbe e crudeli sofferenze, ogni volta che s'innamorava.

L'episodio traumatico viene riassunto in un unico periodo che vede la descrizione di una foto e la registrazione di una data e di un luogo, compreso entro le descrizioni degli altri membri della casa editrice e l'evoluzione della Storia; le emozioni espresse non appartengono a Ginzburg ma all'amico Pavese: l'inserimento nel più ampio contesto storico permette di sventare il rischio di soggettivismo e di sentimentalismo. Viene poi ripresa la narrazione della guerra mediante un salto temporale (stratagemma stilistico frequente in *Lessico familiare*) che mira a sottrarre la Storia a una parabola esistenziale dettata dal soggetto, per sottolineare l'impatto sulla collettività:

Quella primavera, l'ultima primavera che Leone aveva lavorato stabilmente nella casa editrice, quando i tedeschi prendevano la Francia, e in Italia si aspettava la guerra, quella primavera sembrava sempre più lontana. Anche la guerra, a poco a poco, si faceva lontana. C'erano state per molto tempo, nella casa editrice, stufe di mattoni, quando il riscaldamento

non funzionava per via della guerra; poi furono aggiustate le caldaie dei termosifoni, ma quelle stufe, ancora per lungo tempo, restarono.⁹¹

Quando il racconto delle vicende successive alla morte di Leone viene ripreso, il trauma viene riassorbito nell'eterna ripetizione del quotidiano, a riprova della concezione ciclica del tempo, puntellato da eventi significativi poi inglobati in una più ampia orbita:

Mi ritrovai con mia madre a Firenze. Aveva sempre, nelle disgrazie, un gran freddo; e si ravviluppava nel suo scialle. Non scambiammo, sulla morte di Leone, molte parole. Lei gli aveva voluto molto bene; ma non amava parlare dei morti, e la sua costante preoccupazione era sempre lavare, pettinare e tenere ben caldi i bambini. – Ti ricordi la Stinchi Leggeri? Villi? – diceva. – Cosa ne sarà successo? Stinchi Leggeri, come seppi più tardi, era morta di polmonite in un cascinale di contadini. Gli Amodaj, Bernardo e Villi s'erano nascosti ad Aquila. Ma altri internati vennero presi, ammanettati e caricati su un camion, e scomparvero nella polvere della strada.⁹²

Il trauma individuale diventa collettivo, la forza – forse ingenua – della madre spinge la narrazione a una nuova apertura alla vita.

Il tema memoriale percorre la maggior parte dei testi di Natalia Ginzburg, con declinazioni differenti. Ne *La strada che va in città e altri racconti* viene sottolineata la rilevanza della polifonia narrativa e dell'allargamento alla collettività, stabilendo un parallelo con il più maturo *Lessico familiare*; Garboli mette in luce come gli stessi temi, quali la memoria, il tempo, i legami, la famiglia, possano subire un'evoluzione nel tempo, seguendo la maturazione della stessa autrice:

[...] c'è uno stretto parallelismo tra la carpenteria familiare, la piccola folla di voci, gli spazi e le nicchie assegnate a ciascun personaggio del breve romanzo e la sapiente, animata orchestrazione di due libri di memoria come le *Voci della sera* e perfino *Lessico familiare*. A volte si ha quasi l'impressione che il primo dei romanzi della Ginzburg sia la sinopia irricognoscibile di quei due libri famosi. L'interesse rivolto al vivere insieme, ai legami di

⁹¹ Ivi, p. 238.

⁹² Ivi, pp. 194-195.

sangue, all'odio e all'amore che si creano nella promiscuità di una tana anticipa il tema dei libri più tardi. [...] Uguale è l'attenzione prestata alle apparenze, alla futilità, agli atteggiamenti, ai vestiti dietro ai quali la vita si nasconde e si manifesta. Si tratta, naturalmente, di parallelismo speculare, sepolto sotto una forte opposizione di tono e di stile. Il senso di marcia è invertito: là, nei libri più tardi, la scoperta della memoria è una forma di riconciliazione, segna il ritorno al grembo, e scrivere è far pace col mondo; qui, nel libro di esordio, scrivere è incontrare il mondo, sputare se stessi, rompere con la tana e proiettarsi verso la crudeltà dell'ignoto. La semplicità di schema con cui la Ginzburg ha raccontato la voglia, la fretta, la gioia, la fatalità, il bisogno di diventare adulti ha già la forza, in sé, e la forma di una narrazione compiuta, perché chiama in causa, fisiologicamente, il tempo.⁹³

Gli scritti occasionali in *Mai devi domandarmi* (intrecciato a *Lessico familiare*), definiti “ricordi-racconti” e raccolti in un volume che assume la forma di diario pubblico, vengono definiti “prove di voce” da Domenico Scarpa che sostiene debbano essere indagati criticamente attraverso l'analisi dei pronomi, dei passaggi dall'“io” al “noi”, dell'uso del “tu”, per comprendere la retorica della reticenza impiegata dall'autrice, ovvero un pudico uso della memoria personale ai fini di una riflessione che si fa collettiva⁹⁴ e capace di interrogare un'epoca.⁹⁵

Gli ultimi romanzi, *Caro Michele* (1973), *Famiglia e Borghesia* (1977), *La città e la casa* (1984), ripropongono gli stessi temi, ma adattati a una nuova situazione: sono sempre storie di grandi famiglie, in cui nessun personaggio o evento prevale sugli altri, in cui ciò che importa è il ritrovarsi insieme e ricordare («[...] non si amano soltanto le memorie felici. A un certo punto della vita, ci si accorge che si amano le memorie»),⁹⁶ narrate ora attraverso la forma epistolare o semi-epistolare che permette di dare voci a molti personaggi. Questi testi riflettono i mutamenti storici e culturali dell'Italia degli anni '70 e '80 in cui molte famiglie non dispongono più di un luogo fisico che le contenga; la casa ancora una volta è specchio della famiglia e della società: la

⁹³ CESARE GARBOLI, *Introduzione*, in N. GINZBURG, *La strada che va in città e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1942.

⁹⁴ Per Ginzburg la compartecipazione alla vita degli altri non nega la possibilità di coltivare un “pensiero solitario”, in questo si riassume l'importanza del termine “collettivo”; cfr. N. GINZBURG, *Mai devi domandarmi*, cit., pp. 101-108.

⁹⁵ D. SCARPA, *Appunti su un'opera in penombra*, in N. GINZBURG, *Mai devi domandarmi*, Torino, Einaudi, 2014.

⁹⁶ N. GINZBURG, *Caro Michele*, Torino, Einaudi, 1973, p. 380.

mancanza di un solido rifugio compromette la formazione e il consolidarsi di abitudini e riti familiari, il “lessico” non ha più la spontaneità del parlato colloquiale o la funzione di agnizione resa possibile dal profondo legame dato dalla frequenza quotidiana e dalla complicità che permette di svelare eventi e «scherzettini» dietro singole parole; i rapporti vengono invece intrattenuti attraverso l’instabile e costruito impiego di telefonate, lettere, cartoline e messaggi.

La difficoltà di raccontare la propria vita e la Storia viene esplicitata da Natalia Ginzburg, nel risvolto di sovracoperta di *La città e la casa* (contenente un testo firmato dall’autrice stessa):

La città e la casa è un romanzo epistolare. Mi auguro e spero che, nelle vicende e nelle fisionomie delle persone che si scambiano queste lettere, possa riflettersi un poco della vita dei nostri giorni. Ma la vita dei nostri giorni, trovo sia difficile raccontarla. Perciò se vi si rifletterà. Vi si rifletterà in modo esiguo, estremamente frammentario e parziale, e come nelle schegge d’uno specchio rotto. Devo dire che, scrivendo romanzi, ho sempre avuto la sensazione d’avere in mano degli specchi rotti, e tuttavia sempre speravo di poter ricomporre finalmente uno specchio intiero. Ma non mi è mai successo e via via che andavo avanti a scrivere la speranza s’allontanava. Questa volta però, fin dal principio, non speravo nulla. Lo specchio era rotto e io sapevo che ricomporne i pezzi mi sarebbe stato impossibile. Non avrei mai avuto il bene di avere davanti a me uno specchio intiero.⁹⁷

⁹⁷ N. GINZBURG, *Sovracoperta*, in *La città e la casa*, Torino, Einaudi, 1984.

CAPITOLO QUARTO

FUNZIONE TERAPEUTICA DELLA SCRITTURA

IV.1. Letteratura testimoniale e *fiction*

La letteratura può fungere da decifrazione del reale, atta a comprendere ciò che è avvenuto nella propria storia e nella Storia, oppure da impresa memoriale che presenta una base identitaria e creativa al tempo stesso, da strumento di conoscenza, o ancora da rappresentazione totale e totalizzante del reale che deve colmare l'assenza di ricordi o di esperienze dirette. Per la rimemorazione vi è spesso la disseminazione di elementi autobiografici nelle opere di *fiction*: gli elementi quotidiani o le microstorie inserite nella narrazione rinviano alla memoria intima dell'autore. La letteratura testimoniale può infatti trovarsi commista alla *fiction*, quest'ultima intesa come strumento per superare la difficoltà di raccontare eventi traumatici sia per il singolo sia per la collettività; alla base di tale narrazione non vi è mai piacere, perché comporta una riapertura di ferite, quanto un obbligo verso se stessi, verso la propria comunità e verso le generazioni future. Le testimonianze, diversamente dall'autobiografia, non vengono ancora considerate come un genere autonomo a causa della mancanza di fondamento storico:

Les témoignages [...] ne constituent pas encore un genre au même titre que l'autobiographie ou que les Mémoires. La raison principale en est leur manque d'assise historique: bien que dotés d'une fonction socioculturelle capitale, ils ne bénéficient ni de l'héritage ni de la continuité propres à leur conférer un statut générique fort qui donne une très

grande stabilité aux Mémoires, tradition littéraire multiséculaire, mais aussi à l'autoportrait ou à l'autobiographie, légitimés par les figures tutélaires de Montaigne et de Rousseau, les témoignages n'apparaissent pas comme un genre littéraire clairement identifiable.¹

Il saggio di Jeannelle ha come obiettivo la ricostruzione delle tappe della letteratura testimoniale, di cui viene riconosciuta la funzione sociopolitica e culturale; la definizione proposta «récit rétrospectif en prose qu'un individu fait d'un événement circonscrit ayant marqué son existence, afin d'en certifier les conséquences ou d'en tirer un message destiné à être largement diffusé»² pone l'accento su un avvenimento circoscritto che ha marcato l'esistenza individuale, da cui può scaturire sia una riflessione sulle conseguenze che ha comportato sulla singola esistenza sia un messaggio destinato alla collettività; si lega dunque alle scritture dell'io, la stessa definizione è plasmata su quella di autobiografia di Lejeune («Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité»)³. La letteratura testimoniale gode di un duplice statuto, come atto di attestazione e come modello di scrittura, sottintende però alcuni problemi: in primo luogo la questione etica che riflette al tempo stesso il dovere d'attestazione e la limitazione delle possibilità di rappresentazione (non è possibile trasporre su carta qualcosa che è difficile da concepire, l'"indicibile"), la questione metodologica che riguarda la fragilità dell'attenzione, della memoria e della parola, la questione estetica che riflette su quale forma adottare e come conciliare lo scopo referenziale con il potenziale estetico che è al contempo una minaccia (perché falsa la realtà e ne dà una interpretazione che niente assicura sia quella reale) e una possibilità (una narrazione squisitamente referenziale non permetterebbe una vera trasmissione del potenziale dal momento

¹ JEAN-LOUIS JEANNELLE, *Pour une histoire du genre testimonial*, in «Littérature», n. 135, 2004, pp. 89-90.

² Ivi, p. 94. In nota l'autore scrive: «Comme dans le cas de la définition que Philippe Lejeune donne de l'autobiographie dans *L'Autobiographie en France*, cette définition permet de distinguer le témoignage à l'aide d'une série de critères énonciatifs, formels et thématiques. Ainsi se justifie à nos yeux les limites chronologiques que nous assignons au genre testimonial: avant la Commune, quantité de textes relèvent du témoignage en tant que geste (de nature religieuse, sociale, politique, littérature etc) mais ils ne réunissent généralement pas l'ensemble de ces critères ou appartiennent prioritairement à un autre modèle générique bien identifié, comme celui des Mémoires».

³ P. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, cit., p. 14.

che si vuole comunicare qualcosa degno di essere ricordato), infine la questione della fragilità della parola testimoniale che concerne il cambiamento delle condizioni socioculturali di ricezione, il rinnovo della rappresentazione del passato, il rischio di oblio; a distanza si può vedere infatti solamente l'insieme, non il dettaglio. La letteratura testimoniale esprime le esigenze dell'individuo e ricostruisce la sua logica che non è più singola, benché si presenti come tale, in quanto inserita in un contesto di valori comuni; la voce narrante sente il bisogno di trasmettere eventi ed emozioni che non riguardano solo la sua vita. In questo modo le testimonianze svolgono un ruolo essenziale nella preservazione della continuità tra generazioni grazie al ruolo documentario, di attestazione, di certificazione e di implicazione in esperienze sentite come importanti non solo a livello individuale, ma per la comunità umana. Si sfuma così ancora una volta la linea di demarcazione tra le scritture del Sé e della Storia:

On peut ainsi avancer que l'écriture de l'effectif trouve, lorsqu'elle se dit à la première personne, trois voies d'une égale importance: celle des écrits personnels, plus particulièrement l'autobiographie et l'autoportrait, celle des récits de soi dans sa condition historique qu'illustre de manière exemplaire le genre des Mémoires, tout aussi nombreux à notre époque qu'au cours des siècles passés, et enfin celle des témoignages que font certains individus, dépositaires d'événements exceptionnels qu'ils sont en droit de relater en raison de leur présence physique plus ou moins directe à leur survenue. [...] Aucune frontière ne sépare nettement ces trois registres.⁴

Il dovere di testimoniare e la necessità di preservare la memoria possono trovare nella *fiction* un mezzo di trasmissione; gli argomenti di testimonianza diventano oggetto di testi finzionali per diverse ragioni, tra cui l'affermazione dell'autonomia dell'arte a discapito della sacralizzazione del testimone, la possibilità di tradurre le ambiguità della natura umana e delle situazioni storiche e relazionali, oppure perché la *fiction* viene intesa come metodo euristico per cercare la verità e trasmetterla (si pensi alla trattazione di Jablonka).

⁴ J.-L. JEANNELLE, *Pour une histoire du genre testimonial*, cit., p. 114.

Ne *Gli anni*, Ernaux insiste sulla necessità di trasmissione memoriale per un fine non prettamente individuale, riflette sulla fragilità di tale meccanismo che peggiora con il trascorrere del tempo, e introduce il concetto di “indicibile”:

Lo sostituisce un sentimento d’urgenza, struggente. Ha paura che, invecchiando, la memoria torni a essere nebulosa e muta come nei primi anni dell’infanzia – anni di cui non si ricorderà più. Già adesso, quando cerca di tornare con la mente ai colleghi del liceo di montagna in cui ha insegnato per due anni, visualizza delle sagome, dei volti, talvolta anche con un’estrema precisione, ma le è impossibile «appiccicarci sopra un nome». Si accanisce, si sforza invano, cerca di ritrovare quel nome mancante, di farlo combaciare con l’immagine che serba di quella persona, ma è come collegare due metà separate. Forse un giorno saranno le cose e la loro denominazione a essere scollegate e lei non potrà più nominare la realtà, ci sarà soltanto un reale indicibile. È adesso che deve mettere in forma attraverso la scrittura la sua futura assenza, realizzare quel libro – migliaia di appunti ancora allo stato di abbozzo – che da più di vent’anni raddoppia la sua esistenza e che ha dovuto coprire via via un arco temporale sempre più lungo.⁵

L’urgenza della trasmissione memoriale si lega a una interrogazione sulla forma, che non vuole essere più basata su mere sensazioni:

Quella forma, che avrebbe dovuto contenere la sua vita, ha rinunciato a ricavarla dalla sensazione che prova – al sole sulla spiaggia con gli occhi chiusi, in una camera d’albergo – quando le pare di moltiplicarsi ed esistere fisicamente in più luoghi della sua vita, di accedere a un tempo palinsesto. Finora quella sensazione non l’ha portata da nessuna parte, né nella scrittura, né nella consapevolezza di alcunché. Come i minuti che seguono l’orgasmo, è una sensazione che le fa venir voglia di scrivere, nulla più. E in un certo senso, cancellando le parole, le immagini, gli oggetti e le persone, già si prefigura, se non la morte, almeno lo stato in cui si troverà un giorno, inabissandosi nella contemplazione – più o meno confusa per via della «degenerazione maculare legata all’età» – degli alberi, dei figli e dei nipoti, come fa chi è molto vecchio, una contemplazione spogliata di ogni cultura e storia, la propria e quella del mondo, o alzheimeriana, inconsapevole del giorno, del mese, della stagione, del presente.⁶

⁵ A. ERNAUX, *Gli anni*, cit., pp. 260-261.

⁶ *Ibidem*.

La collettività che viene evocata nella letteratura testimoniale non è vaga, talvolta è circoscritta a gruppi dai contorni più delineati, come quello di contemporanei, connazionali, appartenenti allo stesso genere o alla stessa minoranza (etnica, linguistica, religiosa, sessuale); nella letteratura di Annie Ernaux vi è una oscillazione tra questi insiemi più o meno estesi, sovente vi è il riferimento alla comunità delle donne, entro la quale si sente non solo inclusa ma assorbita:

Suor Sorriso fa parte di quelle donne, mai incontrate, morte o vive, reali o immaginarie, con le quali, malgrado tutte le differenze, sento di avere qualcosa in comune. formano in me una catena invisibile in cui stanno fianco a fianco artiste, scrittrici, eroine dei romanzi, donne della mia infanzia. Ho l'impressione che la mia storia sia in loro.⁷

Spesso invece la collettività corrisponde all'intera comunità umana perché si propugnano valori considerati degni di essere trasmessi al mondo, come si legge in questo passo de *L'evento* di Ernaux:

Ho finito di mettere in parole quella che mi pare un'esperienza umana totale, della vita e della morte, del tempo, della morale e del divieto, della legge, un'esperienza vissuta dall'inizio alla fine attraverso il corpo.

Ho cancellato l'unico senso di colpa che abbia mai provato a proposito di questo evento, che mi sia successo e non ne abbia fatto nulla. Come un dono ricevuto e sprecato. Perché al di là di tutte le ragioni sociali e psicologiche che posso trovare per quanto ho vissuto, ce n'è una di cui sono sicura più di tutte le altre: le cose mi sono accadute perché potessi renderne conto. E forse il vero scopo della mia vita è soltanto questo: che il mio corpo, le mie sensazioni e i miei pensieri diventino scrittura, qualcosa di intellegibile e di generale, la mia esistenza completamente dissolta nella testa e nella vita degli altri.⁸

⁷ EAD., *L'evento*, Roma, L'orma editore, 2019 (Paris 2000), p. 39.

⁸ Ivi, p. 110.

È possibile cogliere in queste righe l'urgenza del racconto, la scrittura è considerata alla stregua di una missione, una chiamata a rivolgersi all'Altro. La singolarità non viene negata ma si afferma in relazione alla collettività:

Je me considère très peu comme un être unique, au sens d'absolument singulier, mais comme une somme d'expériences, de déterminations aussi, sociales, historiques, sexuelles, de langage, et continuellement en dialogue avec le monde (passée et présent), le tout formant, oui, forcément, une subjectivité unique. Mais je me sers de ma subjectivité pour retrouver, dévoiler, des mécanismes ou des phénomènes plus généraux, collectifs.⁹

La letteratura testimoniale si lega a un «événement circonscrit ayant marqué son existence», riconducibile anche al concetto di trauma, la cui definizione implica gli ambiti del linguaggio e della memoria:

Psychological trauma, its representation in language, and the role of memory in shaping individual and cultural identities are the central concerns that define the field of trauma studies. Psychoanalytic theories on trauma paired with additional theoretical frameworks such as poststructural, sociocultural, and postcolonial theory form the basis of criticism that interprets representations of an extreme experience and its effects upon identity and memory. The concept of trauma, itself a source of critique, is generally understood as a severely disruptive experience that profoundly impacts the self's emotional organization and perception of the external world.¹⁰

Negli anni '90 i primi studi relativi al trauma, basandosi sulla teoria freudiana, sviluppano un modello che vede un evento capace di sfidare i limiti del linguaggio, a indicare che la sofferenza è non-rappresentabile. Questo campo di studi approfondisce l'impatto del trauma nella letteratura e nella società analizzando la sua rilevanza a livello psicologico, retorico e culturale; viene dunque analizzato il complesso di fattori psicologici e sociali che influenzano la comprensione da parte

⁹ EAD., *L'écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003, p. 43.

¹⁰ NASRULLAH MAMBROL, *Trauma Studies*, in «Literary Theory and Criticism», 2018, <https://literariness.org/2018/12/19/trauma-studies/>.

del Sé di un evento traumatico e di come questo influenzi e sia influenzato dal linguaggio, quest'ultimo considerato componente indissolubilmente connessa, fino a giungere al concetto di funzione terapeutica della scrittura:

The narrative of the event is crucial to recovery. According to Freud the self does not remember the actual event but only the “reproductions” of the traumatic experience that arise in dreams. Although Freud remains ambivalent about the processes of remembering and questions whether experiences leave permanent traces or records in the mind, he argues that through abreaction and the talking cure the patient gains a greater understanding of the past. Traumatic memory is abnormal and lacks the narrative necessary to integrate it into the psyche. The emphasis on narrative recall for normal integration of memory and the general idea of memory as a storehouse of experience are important points for the literary-critical conceptualization of trauma.¹¹

Le teorie, costruite sul modello freudiano, relative agli effetti del trauma sulla psiche individuale vengono impiegate anche per comprendere, entro una narrazione, l'esperienza individuale in un evento traumatico a livello collettivo, creando un collegamento tra l'esperienza del singolo e del gruppo. In questo modello, che suggerisce il fatto che il trauma sia un evento non-rappresentabile che frammenta la psiche, particolarmente importanti diventano i concetti di “latenza”, “patologia” e “dissociazione”. Negli anni Novanta si è assistito a un'ondata di studi critici che hanno esaminato il concetto di trauma e il suo ruolo nella letteratura e nella società (si ricordano soprattutto i nomi di Cathy Caruth, Shoshana Felman e Geoffrey Hartman), contribuendo a diffondere il concetto di trauma come evento irrepresentabile che rivela le contraddizioni intrinseche al linguaggio e all'esperienza.¹² Nel modello proposto da Cathy Caruth,

¹¹ *Ibidem*. Per le citazioni di Sigmund Freud, si veda rispettivamente SIGMUND FREUD, *Beyond the Pleasure Principle*, London, Norton, 1959 (Leipzig 1920), p. 19 e ivi, pp. 19-20; cfr. anche ID., *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trad. ingl. di James Strachey, Vol. 12, New York, Norton, 1955-1973, p. 150.

¹² Numerosi sono stati gli studi, anche successivi, che si sono soffermati sul rapporto tra psiche e letteratura «How stories configure experience and organize events in time is an especially intriguing and important example of how literature plays with the brain. [...] reading a literary work typically sets in motion to-and-from interactions between experiences of harmony and dissonance. A novel, poem, or play may reinforce and refine our sense of the world's patterns through the symmetry, balance, and unity of its forms, or it may disrupt and overturn our customary syntheses by transgressing established conventions and refusing to satisfy our expectations about how parts fit together into

il trauma viene considerato come un evento che frammenta la coscienza e impedisce una diretta rappresentazione linguistica, accentuando la gravità della sofferenza, capace di danneggiare irrevocabilmente la psiche; frammentazione e dissociazione diventano dirette cause del trauma. Entro questo modello viene formulato anche il concetto di «transhistorical trauma, which suggests that trauma's essential or universal effects on consciousness and narrative recall afford the opportunity to connect individual and collective traumatic experiences. [...] The traumatic experience exerts a negative and frequently pathological effect on consciousness and memory that prevents the past from becoming incorporated into a life narrative». ¹³ L'enfasi critica sull'indicibilità del trauma riflette la frattura sia del linguaggio sia della memoria e questo comporta la necessità di diverse espressioni narrative. L'evento traumatico infatti non è presente nella coscienza ma viene preservato «just beyond the limits of understanding in a timeless, wordless state and continues to inflict pain on the psyche». ¹⁴ Nel testo *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History* (1996), Caruth riprende l'interpretazione freudiana del trauma per trasporla in una più ampia cornice che concerne i limiti referenziali di linguaggio e Storia, collegandosi al rapporto tra trauma individuale e storico-culturale (collettivo); entrambi limitano la capacità di comprendere e rappresentare a pieno l'esperienza:

Both individual traumatic experiences and collective historical extreme events are ultimately never known directly but only through an interrupted referentiality that points to the meaning of the past only as a type of reproduction or performance. ¹⁵

wholes. These kinds of interaction between harmony and dissonance in aesthetic experiences help to negotiate a basic contradiction that is fundamental to our cognitive lives – the contradiction between our need for pattern and constancy and our equally crucial need to flexibility and openness to change» (cfr. PAUL ARMSTRONG, *Stories and the Brain. The Neuroscience of Narrative*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2020, p. 1).

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ CATHY CARUTH, *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 11.

Caruth esamina il potenziale retorico delle figure che ricorrono nei testi capaci di catturare la referenzialità frammentata che riflette «knowing and not knowing» del passato traumatico rivelando «the traumatic nature of history».¹⁶ L'idea che la memoria traumatica precluda la conoscenza del passato per l'individuo si applica anche alla memoria storica che riguarda le esperienze percepite come traumatiche a livello collettivo: «history, like trauma, is never simply one's own, that history is precisely the way we were implicated in each other's traumas»; in questo modo Caruth sottolinea la visione universale del trauma capace di evocare una risposta collettiva e corale attraverso il tempo. Questo significa che il trauma è inerentemente trans-storico o intergenerazionale e può essere trasmesso nel tempo:

The infectious potential of trauma is paired with the timelessness of an extreme experience that refuses narrative assimilation into memory. From this perspective trauma's transhistorical potential means that a cultural group's traumatic experience in the historical past can be part of the psychic landscape of the contemporary individual who belongs to the same cultural group.¹⁷

Caruth sottolinea il legame tra esperienza collettiva traumatica, Storia e letteratura; il riferimento alla *fiction* rimanda a quanto visto sinora in merito alla letteratura testimoniale:

The impact of an unrepresentable and unknowable traumatic experience upon the individual psyche is applied to the collective emotional experience of cultural groups to suggest that history fails to adequately represent traumatic events such as war or genocide, since any representation is a type of fiction.¹⁸

La critica ha in seguito sviluppato un pluralismo teorico che si oppone direttamente al modello proposto da Caruth: sfidando il tropo dell'indicibile si cerca di comprendere non solo le

¹⁶ Ivi, p. 18.

¹⁷ N. MAMBROL, *Trauma Studies*, <https://literariness.org/2018/12/19/trauma-studies/>.

¹⁸ C. CARUTH, *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*, cit., p. 15.

dimensioni strutturali del trauma, che spesso si sviluppano in termini di effetti dissociativi sulla coscienza e sulla memoria, ma anche le sue dimensioni culturali e la diversità delle espressioni narrative. Allontanandosi da una posizione che centralizza la frammentazione patologica, il modello pluralistico suggerisce che l'esperienza traumatica permette nuove relazioni tra esperienza, linguaggio e conoscenza che dettagliano il significato sociale del trauma; lo studio del trauma nell'ambito di questo approccio presta maggiore attenzione alla variabilità delle rappresentazioni. Definendo gli effetti del trauma sulla memoria e sull'identità come interazione di fattori personali e culturali, si ottiene una maggiore comprensione dei legami tra l'esperienza traumatica individuale e collettiva. Posto che i processi memoriali rimangono centrali nella rappresentazione dell'impatto dell'evento sulla coscienza, vi sono due diversi modi di concepirli che riflettono altrettanti risultati nel dipingere il trauma:

Suggesting that remembering is a fluid process of constructing meaning rather than a static entity that can exactly reduplicate the past forwards the view that memory is shaped to a certain degree in the present moment of recollection. From this perspective traumatic memory carries determinate significance of the past event due to reflecting the values of the speaker who accords meaning in the act of recollection. The traumatic experience disrupts, yet does not foreclose memory's function or deny epistemological possibilities of the experience.¹⁹

Svincolarsi dalla visione del linguaggio del modello tradizionale ha permesso un'interpretazione che riconosce la capacità del linguaggio di moltiplicare i significati dell'esperienza traumatica.

Affrontare la Storia e la propria storia significa tentare di raccontarle, mettendo in parole un passato ostacolato dalla labilità memoriale che rende lacunare l'oggetto del racconto, un passato talvolta difficile da accettare, ancor più da ordinare in una sequenza narrativa; motivo per cui si ricorre ad altri stratagemmi (racchiusi nel senso lato di *fiction*) che riflettono queste paure e

¹⁹ N. MAMBROL, *Trauma Studies*, <https://literariness.org/2018/12/19/trauma-studies/>.

difficoltà, come lo stile reticente di Natalia Ginzburg o la narrazione frammentata e impersonale di Annie Ernaux:

Through the notion of trauma [...] we can understand that a rethinking of reference is aimed not at eliminating history but at resituating it in our understanding, that is, at precisely permitting history to arise where immediate understanding may not.²⁰

Ne *Le piccole virtù* compare una riflessione da parte di Natalia Ginzburg in merito alla narrazione a seguito dell'evento traumatico della guerra che, come già visto, costituisce uno spartiacque nella sua vita e nei suoi testi:

C'è stata la guerra e la gente ha visto crollare tante case e adesso non si sente più sicura nella sua casa com'era quieta e sicura una volta. C'è qualcosa da cui non si guarisce e passeranno gli anni ma non guariremo mai. Magari abbiamo di nuovo una lampada sul tavolo e un vasetto di fiori e i ritratti dei nostri cari, ma non crediamo più a nessuna di queste cose perché una volta le abbiamo dovute abbandonare all'improvviso o le abbiamo cercate inutilmente tra le macerie.²¹

La casa, elemento chiave della narrativa di Natalia Ginzburg, dopo la guerra crolla, diventando simbolo della precarietà, della sofferenza, della morte e del rischio di disgregazione della famiglia e della collettività. La famiglia, in quanto primo tempo e luogo del proprio identificarci come individualità e come parte di un gruppo, e in quanto spazio della cura (o della sua mancanza) e dell'educazione, costituisce uno degli ambiti in cui più è forte la motivazione a scrivere per conoscersi, per trattenere i ricordi, per recuperare un passato perduto. La consapevolezza della sua possibile disgregazione conduce la scrittrice, e la sua generazione, a confrontarsi con una verità incontrovertibile, che sembra impedire la menzogna.²² La guerra ha

²⁰ C. CARUTH, *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*, cit., p. 11.

²¹ N. GINZBURG, *Le piccole virtù*, cit., p. 54.

²² Ginzburg riflette sulla difficoltà del raccontare nonostante la sofferenza provata, senza che questa distorca in alcun modo la realtà: «Non si trattava per me di diventare meno infelice ma di riuscire a scrivere malgrado la mia infelicità e senza curarmene, senza lasciare che intorbidisse le cose che scrivevo. Ma per riuscire è necessario che l'infelicità

inflitto una ferita da cui è inutile sperare in una guarigione: si configura come un'esperienza traumatica a livello collettivo, a cui è possibile riferirsi solamente in forma reticente; Ginzburg rimane fedele al linguaggio concreto e scarno della sua quotidianità, sostenendo che il solo portato positivo del conflitto consiste in un maggior avvicinamento alla sostanza delle cose:

Natalia non dice parole: nomina delle cose, sempre. Quando dice «veletta» è «veletta», quando dice «scarpa» è «scarpa». È una delle pochissime persone che credono ancora alle cose, oggi, e perciò nella sua pagina ci imbattiamo di continuo in oggetti, isolati, distinti, quasi campiti sul filo delle storie umane. Natalia ha la stessa struggente passione di concretezza che animava il Doganiere Rousseau. Quando Natalia ci presenta un personaggio con un inventario di indumenti e caratteristiche fisiche non lo fa con la fiducia che avevano Balzac e Flaubert di toccare il fondo della realtà ma con l'ansiosa diligenza del Doganiere Rousseau che rifinisce i panciotti e i pantaloni a righe dei suoi ritratti credendo ancora di sottrarre qualcosa di solido al vento dell'inesistenza che sta già riducendo il mondo a una tabula rasa. Contano, questi segni esteriori, non per definire il personaggio, ma solo come appigli a un sentimento di vicinanza e compassione. A definire un personaggio talora basta a Natalia un gesto, un'intonazione: o magari occorre tutto il seguito del suo comportamento.²³

Il trauma vissuto a livello collettivo comporta un mutamento del linguaggio, apparso con particolare evidenza negli scritti del dopoguerra che dipingono senza sconti la brutalità del conflitto e la fragilità dell'esistenza umana, e al tempo stesso riflettono la necessità straziante di elaborare attraverso le proprie parole quel vissuto traumatico:²⁴

non sia in noi un'interrogazione lagrimosa e ansiosa bensì una consapevolezza assoluta, inesorabile, e mortale. È necessario scrivere e pensare col cuore e con il corpo e non già con la testa ed il pensiero» (cfr. EAD., *Prefazione*, in *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, cit., p. 15).

²³ I. CALVINO, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, cit., pp. 1089-1090. Sulla semplicità dello stile ginzburghiano si veda anche ivi, p. 1089: «Il segreto della semplicità di Natalia è qui: questa voce che dice «io» ha sempre di fronte personaggi che stima superiori a lei, situazioni che sembrano troppo complesse per le sue forze, e i mezzi linguistici e concettuali che essa usa per rappresentarli sono sempre un po' al di sotto delle esigenze. Ed è da questa sproporzione che nasce la tensione poetica. La poesia è sempre stata questo: far passare il mare in un imbuto, fissarsi uno strettissimo numero di mezzi espressivi e cercare di esprimere con quello qualcosa d'estremamente complesso. Adesso la letteratura tende a dimenticare l'imbuto: si crede che si possa scrivere tutto, si crede che il mare possa essere espresso e comunicato in quanto mare, e non si comunica né mare né niente, solo parole».

²⁴ In merito alla teorizzazione dei traumi collettivi, a seguito dei quali le strutture sociali di particolari comunità sono state danneggiate o distrutte, il sociologo Erikson propone un contributo significativo nel suo articolo *Notes on Trauma and Community*: «Sometimes the tissues of community can be damaged in much the same way as the tissues of mind and body [...] but even when that does not happen, traumatic wounds inflicted on individuals can combine to create a mood, an ethos – a group culture, almost – that is different from (and more than) the sum of the private wounds that

Era, il dopoguerra, un tempo in cui tutti pensavano d'essere dei poeti, e tutti pensavano d'essere dei politici; tutti s'immaginavano che si potesse e si dovesse anzi far poesia di tutto, dopo tanti anni in cui era sembrato che il mondo fosse ammutolito e pietrificato e la realtà era stata guardata come di là da un vetro, in una vitrea, cristallina e muta immobilità. Romanzieri e poeti avevano, negli anni del fascismo, digiunato, non essendovi intorno molte parole che fosse consentito usare; e i pochi che ancora avevano usato parole le avevano scelte con ogni cura nel magro patrimonio di briciole che ancora restava. Nel tempo del fascismo, i poeti s'erano trovati ad esprimere solo il mondo arido, chiuso e sibillino dei sogni. Ora c'erano di nuovo molte parole in circolazione, e la realtà di nuovo appariva a portata di mano; perciò quegli antichi digiunatori si diedero a vendemmiarvi con delizia. E la vendemmia fu generale, perché tutti ebbero l'idea di prendervi parte; e si determinò una confusione di linguaggio fra poesia e politica, le quali erano apparse mescolate insieme. Ma poi avvenne che la realtà si rivelò complessa e segreta, indecifrabile e oscura non meno che il mondo dei sogni; e si rivelò ancora situata di là dal vetro, e l'illusione di aver spezzato quel vetro si rivelò effimera. Così molti si ritrassero presto sconfortati e scorati; e ripiombarono in un amaro digiuno e in un profondo silenzio. Così il dopoguerra fu triste, pieno di sconforto dopo le allegre vendemmie dei primi tempi. Molti si appartarono e si isolarono di nuovo o nel mondo dei loro sogni, o in un lavoro qualsiasi che fruttasse da vivere, un lavoro assunto a caso e in fretta, e che sembrava piccolo e grigio dopo tanto clamore; e comunque tutti scordarono quella breve, illusoria partecipazione alla vita del prossimo. Certo, per molti anni, nessuno fece più il proprio mestiere, ma tutti credettero di poterne e doverne fare mille altri insieme; e passò del tempo prima che ciascuno riprendesse sulle sue spalle il proprio mestiere e ne accettasse il peso e la quotidiana fatica, e la quotidiana solitudine, che è l'unico mezzo che noi abbiamo di partecipare alla vita del prossimo, perduto e stretto in una solitudine uguale.²⁵

Il potere e i limiti della parola vengono celebrati in uno dei passi più solenni di *Lessico familiare*, in cui alle immagini concrete si accompagna una valenza metaforica: il Fascismo silenzia ogni voce non consonante con l'intonazione del regime, la guerra spazza poi via ogni certezza, ogni limite, tutti sono liberi di levare la propria voce, con le proprie parole, nel tentativo di dare un ordine al disordine della propria vita e della Storia. Queste diverse voci si nutrono l'una

make it up. Trauma, that is, has a social dimension» (cfr. KAI ERIKSON, *Notes on Trauma and Community*, in «American Imago», Vol. 48, n. 4, 1991, p. 185).

²⁵ N. GINZBURG, *Lessico familiare*, cit., pp. 198-199.

della forza dell'altra, in una «illusoria compartecipazione alla vita del prossimo», accomunate dal trauma collettivo della guerra, per poi rendersi conto della complessità della realtà, tale da scoraggiare ogni tentativo di narrazione:

C'erano allora due modi di scrivere, e uno era una semplice enumerazione di fatti, sulle tracce d'una realtà grigia, piovosa, avara, nello schermo d'un paesaggio disadorno e mortificato; l'altro era un mescolarsi ai fatti con violenza e con delirio di lagrime, di sospiri convulsi, di singhiozzi. Nell'un caso e nell'altro, non si sceglievano più le parole; perché nell'un caso le parole si confondevano nel grigiore, e nell'altro si perdevano nei gemiti e nei singhiozzi. Ma l'errore comune era sempre credere che tutto si potesse trasformare in poesia e parole. Ne conseguì un disgusto di poesia e parole, così forte che incluse anche la vera poesia e le vere parole, per cui alla fine ognuno tacque, impietrito di noia e di nausea. Era necessario tornare a scegliere le parole, a scrutarle per sentire se erano false o vere, se avevano o no vere radici in noi, o se avevano soltanto le effimere radici della comune illusione. Era dunque necessario, se uno scriveva, tornare ad assumere il proprio mestiere che aveva, nella generale ubriachezza, dimenticato. E il tempo che seguì fu come il tempo che segue all'ubriachezza, e che è di nausea, di languore e di tedio; e tutti si sentirono, in un modo o nell'altro, ingannati e traditi: sia quelli che abitavano la realtà, sia quelli che possedevano, o credevano di possedere, i mezzi per raccontarla. Così ciascuno riprese, solo e malcontento, la sua strada.²⁶

Il silenzio cui queste voci decidono dolorosamente di aderire e il riferimento alle cose concrete, entrambi fattori che evidenziano una riflessione sulla forma da adottare (dunque sulla *fiction*), vengono ripresi nel brano *I rapporti umani* contenuto ne *Le piccole virtù*:

E adesso siamo veramente adulti, pensiamo un mattino guardando nello specchio il nostro viso solcato, scavato: guardandolo senza nessuna fierezza, senza nessuna curiosità: con un po' di misericordia. Abbiamo di nuovo uno specchio fra quattro pareti: chissà, forse fra poco avremo anche di nuovo un tappeto, una lampada forse. Ma abbiamo perduto le persone più care: e allora cosa ci importa ormai di tappeti e di pantofole rosse? Impariamo a riporre e a custodire gli oggetti dei morti: a tornare da soli nei luoghi dove eravamo stati con loro; a interrogare, sentendoci intorno il silenzio. Non abbiamo più paura della morte: guardiamo

²⁶ Ivi, p. 200.

nella morte ogni ora, ogni minuto, ricordando il suo grande silenzio sul più caro viso.²⁷

L'urgenza nella scrittura dipende dall'intima necessità di dar forma, attraverso la pagina scritta, a una tristezza profonda: il dramma collettivo della guerra e dell'occupazione nazista si traducono nella vita privata di Natalia Ginzburg nell'esperienza del confino e, soprattutto, nella morte del marito Leone. Il trauma collettivo diventa trauma individuale; per quest'ultimo l'autrice fatica maggiormente per trovare le parole, persino quando decide di intraprendere un percorso di analisi con il Dottor Ernst Bernhard (raccontato nel brano *La mia psicanalisi*):

Un tempo ricorsi alla psicanalisi. Era estate, era l'immediato dopoguerra, vivevo a Roma. [...] Siccome il dottor B. m'aveva detto che dovevo scrivere i miei sogni in un quaderno, prima di salire da lui mi mettevo in un caffè e buttavo giù in fretta i miei sogni, con l'affanno d'una scolara che deve presentare il compito. [...] Amavo molto parlare con lui. Forse la parola «amare» può sembrare insensata, dato che si trattava di un'analisi, cioè di una cosa in se stessa inamabile, acerba e crudele. Eppure io non riuscii a vedere questo aspetto crudele dell'analisi, di cui altri mi dissero più tardi. È possibile che la mia analisi fosse imperfetta. Era senza dubbio imperfetta. L'irruenza con cui parlavo mi induce oggi a pensare che certo io non strappavo con fatica nel mio spirito cose segrete, ma piuttosto correvo a caso e in disordine sulle tracce di un punto remoto che non avevo ancora scoperto. Avevo sempre la sensazione che l'essenziale era rimasto ancora da dire. Parlai tanto e non giunsi mai a dire l'intera verità su di me.²⁸

La psicanalisi viene messa in relazione alla scrittura, intesa come libera creazione; entrambe si configurano come rivelazione ed elaborazione del proprio Sé:

Una volta lui si offese con me e questo mi sembrò comico. Avevo incontrato per strada una ragazza che conoscevo e che sapevo si faceva analizzare da lui [...]. Questa ragazza mi disse che facevo male a farmi analizzare io che scrivevo, perché l'analisi avrebbe sanato il mio spirito ma ucciso in me ogni facoltà di creazione. Lo raccontai al dottor B. Arrossi e si arrabbiò. [...] Batté sul tavolo la sua bella mano bianca con l'anello e mi disse che era falso e che quella

²⁷ EAD., *Le piccole virtù*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1986, p. 880.

²⁸ EAD., *La mia analisi*, in *Mai devi domandarmi*, cit., pp. 39-41.

ragazza era una stupida. Se avessi fatto l'analisi con un freudiano, mi disse, poteva forse accadermi di perdere il desiderio di scrivere, ma lui era un junghiano e perciò questo non mi sarebbe accaduto. Avrei scritto libri migliori se fossi arrivata a conoscere meglio me stessa.²⁹

Natalia Ginzburg non mette mai in parole il suo trauma personale; il silenzio, paradossalmente, «era il suo modo di esprimersi», così la ricorda infatti Vittorio Foa, tre anni dopo la sua morte:

Aveva scritto molto di sé, dei suoi cari e dei suoi amici, ma anche sul mondo nel quale viveva. Ma mi sembrava che avesse tutto ancora da dire. La sua immagine era il silenzio. Era il suo modo di esprimersi anche se ha scritto moltissimo.³⁰

Nei suoi libri e nelle sue interviste vi sono poche frasi, sempre concise e lapidarie, sul suo rapporto con il marito; quando Oriana Fallaci la intervista a seguito della pubblicazione di *Lessico familiare*, Natalia Ginzburg racconta solamente quanto già accennato nel testo (il loro incontro quando lei era adolescente, l'arresto di Leone, militante in un gruppo intellettuale antifascista, insieme al fratello di Natalia, Mario, il matrimonio dopo la sua scarcerazione, la data della sua morte). Così Ginzburg giustifica il suo silenzio:

I dolori non guariscono mai: però ad un certo punto si guardano con distacco: ecco. Ma come, dicono tutti, non hai raccontato la storia di Ginzburg, la morte di Ginzburg nel tuo libro? Perché? Perché non posso. Perché è troppo attaccato alla mia storia, perché è troppo vicina. [...] Su Leone ho scritto solo una poesia.³¹

Sono già passati venti anni dall'evento, ma viene percepito come ancora troppo vicino, il trauma e il dolore della perdita non ancora superati. La poesia dedicatagli, *Memoria* (1944),

²⁹ Ivi, p. 43.

³⁰ Intervista a Vittorio Foa in memoria di Natalia Ginzburg, 1994, riportata da Domenico Scarpa; cfr. D. SCARPA, *Per un ritratto di Natalia Ginzburg*, in «Griseldaonline», n. 16, 2017, <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/10479>.

³¹ ORIANA FALLACI, *Intervista a Natalia Ginzburg*, in «L'Europeo», luglio 1963, pubblicata in volume: EAD., *Gli Antipatici*, Milano, Rizzoli, 1963, p. 349.

nonostante il tono pacato e lo stile scarno tipici di Natalia Ginzburg, rivela il radicato dolore; significativo è l'uso della seconda persona, come se si rivolgesse a un interlocutore, in realtà quel "tu" è una versione remota di se stessa, lasciata nel passato: uno stratagemma che sembra rivelare l'impossibilità di esprimere quanto provato attraverso l'uso della prima persona perché troppo doloroso, emerge così la rassegnazione data dalla consapevolezza che la sua vita è marchiata per sempre da quell'evento. Altri traumi segnano la sua vita, come la perdita di un figlio, nato dal secondo matrimonio con Baldini, morto a poco più di un anno, e le difficoltà conseguite alla nascita di un'altra figlia gravemente affetta da handicap; ma non è dato sapere come questi abbiano influito sulla sua scrittura, a causa del suo tenace, e al contempo fragile, riserbo.

Anche Annie Ernaux riflette sulla traumaticità della guerra e delle cesure storiche (soprattutto ne *Gli anni*), e sugli eventi che hanno segnato in maniera irreparabile la sua esistenza, e su come tutto questo trovi concreta realizzazione nella sua scrittura. Tenta di delineare il suo progetto editoriale in *Écrire la vie* (2011) che consiste in una serie di testi già pubblicati preceduti da inediti estratti di diario e fotografie, privi di ordine cronologico; la presentazione della scrittura dell'intimo non è né completa né ordinata ma è racchiusa in frammenti intervallati da immagini:

Écrire est un présent et un futur, non un passé. (...) Comment définir cette entreprise d'écrire commencée il y a quatre décennies? Quel titre – qu'on me réclamait – pour la qualifier? Brusquement m'est venu, comme une évidence: écrire la vie. Non pas ma vie, ni sa vie, ni même une vie. La vie, avec ses contenus qui sont les mêmes pour tous mais que l'on éprouve de façon individuelle: le corps, l'éducation, l'appartenance et la condition sexuelles, la trajectoire sociale, l'existence des autres, la maladie, le deuil. Par-dessus tout, la vie telle que le temps et l'Histoire ne cessent de la changer, la détruire et la renouveler.

Je n'ai pas cherché à m'écrire, à faire oeuvre de ma vie: je me suis servie d'elle, des évènements, généralement ordinaires, qui l'ont traversée, des situations et des sentiments qu'il m'a été donné de connaître, comme d'une matière à explorer pour saisir et mettre au jour quelque chose de l'ordre d'une vérité sensible. J'ai toujours écrit à la fois de moi et hors de moi, le «je» qui circule des livres en livres n'est pas assignable à une identité fixe et sa voix est traversée par les autres voix, parentales, sociales, qui nous habitent.

Mais la vie ne dicte rien. Elle ne s'écrit pas d'elle-même. Elle est muette et informe.

Ecrire la vie en se tenant au plus près de la réalité, sans inventer ni transfigurer, c'est l'inscrire dans une forme, des phrases, des mots. C'est s'engager – et de plus en plus au fil des années – dans un travail exigeant, une lutte, que je tente de cerner et de comprendre dans le texte lui-même, au fur et à mesure que je m'y livre. Dans cette phrase de Proust qui m'accompagne depuis l'adolescence, « Les chagrins sont des serviteurs obscurs, détestes, contre lesquels on lutte, sous l'empire de qui on tombe de plus en plus, des serviteurs atroces, impossibles à remplacer et qui, par des voies souterraines, nous mènent à la vérité et à la mort «je m'aperçois que je mets de plus en plus «l'écriture» à la places des «chagrins». Ou avec.³²

L'intento di Ernaux non è quello di raccontare «*une vie*», o «*ma vie*», e nemmeno «*sa vie*»; ma quello di «*écrire la vie*» collettiva, universale, i cui contenuti (come il corpo, l'educazione, l'appartenenza sociale, la malattia, la morte) riguardano tutti, anche se ognuno li vive in maniera unica. Di questa vita collettiva si serve per far emergere qualcosa dell'ordine di una verità sensibile: non la verità, ma qualcosa che somiglia ad una verità. L'io presente nel testo, contemporaneamente dentro e fuori se stesso, non gode di una identità fissa: la sua voce è attraversata dalle altre voci, genitoriali, sociali; l'io è dunque trasversale e polifonico, influenzato dai contesti in cui è inserito, è un io specchio della sua epoca. Ernaux affronta anche il rapporto tra letteratura testimoniale e *fiction* sostenendo che scrivere la vita tenendosi il più vicino possibile alla “verità” senza inventare né trasfigurare non corrisponde alla *fiction*, lo è invece inscrivere la vita in una forma, in frasi, in parole; questo significa anche impegnarsi in un lavoro di lotta. Annie Ernaux non vede la scrittura come forma di liberazione; la sua scrittura è *engagé*, non rivolta solo all'io, da cui deriva l'importanza di una lingua semplice. In occasione della consegna del Nobel, Ernaux pronuncia un discorso che rivela il suo desiderio di esporsi su temi personali, delicati (quali l'infanzia, la maturità, la sessualità, la condizione femminile, l'aborto), che possono essere riconosciuti per la loro valenza collettiva; esordisce a Stoccolma citando una frase tratta dal suo diario personale di sessant'anni precedente: «Scriverò per vendicare la mia razza» suggeritagli da

³² A. ERNAUX, *Écrire la vie*, Paris, Quarto Gallimard, 2011, pp. 7-8.

una citazione del poeta francese Arthur Rimbaud, «Sono di una razza inferiore da tutta l'eternità». Questa frase diventa una dichiarazione d'intenti per Ernaux, al tempo ventiduenne, in lotta per rimediare all'ingiustizia sociale della nascita e all'ingiustizia, non riconosciuta, nell'essere donna in un mondo per uomini:

Ma per la prima volta ci figuravamo la nostra stessa vita come una marcia verso la libertà, e questo cambiava molte cose. Stava scomparendo un certo tipo di percezione della donna, quella che la legava a un'inferiorità naturale. Il giorno e il mese li avremmo poi dimenticati – era però primavera – ma ci sarebbe rimasto in mente il fatto di aver letto tutti i nomi, dal primo all'ultimo, delle 343 donne – erano dunque così numerose mentre noi, con la sonda e il sangue schizzato sulle lenzuola, ci eravamo sentite così sole – che avevano dichiarato a *Le Nouvel Observateur* di aver abortito illegalmente. Anche se non era ben visto, avevamo fatto nostra la causa di quanti chiedevano l'abrogazione della legge del 1920 e l'accesso libero all'aborto medico. Stampavamo volantini con la fotocopiatrice del liceo, li distribuivamo di notte nelle cassette delle lettere, andavamo a vedere *Histoires d'A.*, accompagnavamo di nascosto donne incinte in una casa privata dove medici militanti aspiravano l'embrione indesiderato senza farsi pagare. Bastavano una pentola a pressione per disinfettare il materiale e una pompa per biciclette: il dottor Karman aveva semplificato e migliorato la tecnica delle mammane. Fornivamo indirizzi a Londra e Amsterdam. La clandestinità era esaltante, era come riallacciarsi alla Resistenza, sembrava di prendere il testimone dei «portatori di valigie», la rete di sostegno dell'FLN durante la guerra d'Algeria. A rappresentare questa continuità c'era l'avvocata Gisèle Halimi, così bella sotto i flash dei giornalisti all'uscita del processo di Bobigny in cui aveva difeso la militante Djamilia Boupacha, e dall'altra parte, a rappresentare invece la continuità con il regime di Vichy, i seguaci del movimento *Laissez-les vivre* e del professor Lejeune, che esibiva feti alla televisione per terrorizzare le persone. Un sabato pomeriggio, in corteo, a migliaia, sotto il sole, dietro gli striscioni, levando gli occhi al cielo uniformemente blu di Dauphiné, ci dicevamo che stava a noi fermare la morte rossa delle donne, per la prima volta, dopo millenni. Chi ci avrebbe mai potuto dimenticare?³³

In un'intervista al Dipartimento di studi francesi dell'università di Toronto, Ernaux ha espresso apertamente il suo desiderio di portare un cambiamento sociale attraverso la scrittura:

³³ EAD., *Gli anni*, pp. 119-122.

non solo vuole «dire la réalité vécue au féminin»,³⁴ ma mira anche a «le dévoilement des structures sociales et de la réalité féminine pour aider à mettre à jour ce qui est insupportable».³⁵ Attraverso ritagli della propria esistenza di figlia, moglie e amante, madre, insegnante, si fa etnologa delle sue origini popolari e della migrazione socioculturale che l'ha condotta verso ambienti borghesi e intellettuali.

Il fulcro del suo corpus è costituito dal binomio di colpa e vergogna declinato in sfaccettature sociali e sessuali che si intersecano sino a formare una «micrologie» della *honte*,³⁶ un'umiliazione interiorizzata che orienta la sua esistenza. Il trauma si lega infatti alla vergogna, capace di inibire l'espressione, condizionando la stessa scrittura. Quando però l'autore riesce a superare questo ostacolo, la vergogna stessa diventa il centro della creazione letteraria:

Il y a certainement des écrivains qui ont à un âge précoce tourné le dos à ce qu'on appelle communément la honte. Chacun exerce comme il le peut, en littérature, sa pudeur, jusque dans une feinte ostentation. La position dans la société, la dose plus ou moins grande de répugnance à l'égard de l'origine familiale, sociale ou nationale, ne comptent pas pour rien dans cette distribution complexe entre les champions du tout-dire et ceux du tout-cacher. Constatons cependant ceci: dans l'après Rousseau, l'après Dostoïevski et l'après Freud, le fantasme de la honte — conscience malheureuse de l'écrivain, mais aussi forme particulière de sa lucidité — est souvent au cœur de la création littéraire. La honte hante le phrasé des livres de l'aveu, elle rôde dans leur ponctuation.³⁷

Permane la sensazione di aver tradito il mondo di provenienza per la sua volontà di riscatto, ma Ernaux riesce a tramutare questo senso di colpa in motivazione alla scrittura, ricercando forme espressive capaci di strapparla alla vergogna, dando voce alla microstoria di coloro che vengono sempre raffigurati ai margini, i dominati, per «transformer la honte en recherche d'une vérité, non

³⁴ PHILIPPE VILAIN, *Entretien avec Annie Ernaux: une "conscience malheureuse" de femme*, in «LittéRéalité», Vol. 9, n. 1, 1997, p. 69.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ JEAN PIERRE MARTIN, *La honte. Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 2017, p. 314.

³⁷ Ivi, p. 49.

pas individuelle mais collective»,³⁸ impiegando come espedienti la narrazione impersonale, uno stile volutamente ostile a qualsiasi effetto iperletterario, una lingua semplice e schietta; questo la porta a una interrogazione sulla forma, sentita come necessaria per un'efficace lotta sociale:³⁹

Quando desiderava scrivere, un tempo, nella sua camera di studentessa, alla stregua di una veggente sperava di trovare un linguaggio sconosciuto che avrebbe svelato cose misteriose. Si immaginava anche il libro finito come la rivelazione agli altri del suo essere profondo, una conclusione superiore, una gloria. Cosa non avrebbe dato per diventare «scrittrice», così come da bambina sognava, addormentandosi, di svegliarsi nei panni di Rossella O'Hara. In seguito, in classi selvagge di quaranta studenti, dietro a un carrello del supermercato, sulle panchine del giardino pubblico accanto a una carrozzina, questi sogni l'hanno abbandonata. Non c'era nessun mondo ineffabile che sarebbe comparso per magia grazie a parole ispirate, e la lingua in cui avrebbe scritto sarebbe stata quella di tutti, il solo strumento con il quale contava di agire su ciò che la faceva ribellare. Il libro da scriversi allora rappresentava uno strumento di lotta.⁴⁰

Ernaux da giovane studentessa sperava di trovare un linguaggio sconosciuto, unico, che svelasse cose misteriose alla maniera di un veggente (ispirandosi al concetto di *voyant* di Rimbaud); un linguaggio difficile che viene poi abbandonato preferendo una “scrittura bianca” (nonostante la sintassi lunga e sinuosa), come se si trattasse di riportare dicerie, qualcosa che tutti potrebbero dire, non immediatamente identificabile. Ha un sogno di alterità (si pensi al riferimento a Rossella O'Hara, che si stacca dalla collettività, diversa dalle altre donne del periodo, dagli altri personaggi), che poi abbandona riflettendo sulla rivelazione del suo essere profondo, prendendo ispirazione dal *moi profonde* di Proust che accusa Sainte-Beuve di non aver capito che l'io sociale non è l'io profondo. Esclude dunque il *furor* poetico, non volendo creare una lingua letteraria solo sua, perché la lingua deve diventare strumento di rivolta non solo individuale, ma collettiva. Il

³⁸ A. ERNAUX, *La honte, manière d'exister, enjeu d'écriture*, in *Lire, écrire la honte*, a cura di Bruno Chaouat, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2007, p. 315.

³⁹ La stessa riflessione si ritrova, come evidenziato in precedenza, ne *Il posto* in cui descrive il mondo del padre.

⁴⁰ EAD., *Gli anni*, cit., p. 264.

testo che ne deriva non è una semplice rappresentazione della realtà, ma un'arma, uno strumento per smuovere le coscienze tramite una forma che non è quella dell'innovazione e dell'artificio linguistico, quanto quella della quotidianità che riflette la collettività. Attraverso la sua scrittura, che si nutre anche di una prospettiva sociologica, riesce a restituire un'immagine dei rapporti di dominazione e di violenza (simbolica e non): le sue testimonianze, crude, prive di abbellimenti retorici, si presentano come narrazioni dovute innanzitutto a se stessa e, in secondo luogo, alla collettività, rivendicando una condizione di non (più accettabile) inferiorità. Per quanto concerne l'aspetto sociale, la vergogna conseguente al trauma viene raccontata nell'omonimo testo (*La vergogna*) che si apre *ex abrupto* con il tentato omicidio della madre da parte del padre:

Mia madre era di cattivo umore. Aveva cominciato a dare addosso a mio padre appena si era messa a tavola ed erano andati avanti a litigare per tutto il pranzo. Dopo aver sparcchiato e tolto le briciole dalla tovaglia cerata ha continuato a dargli contro affaccendandosi nella cucina minuscola – incastrata tra il bar, la drogheria e le scale che portavano al piano superiore –, com'era solita fare quand'era contrariata. Mio padre è rimasto seduto dov'era, senza replicare, con lo sguardo rivolto verso la finestra. Tutt'a un tratto ha iniziato a fremere convulso e a soffiare. Si è alzato e l'ho visto afferrare mia madre, trascinarla nel bar urlando con una voce roca, sconosciuta. Sono scappata di sopra e mi sono gettata sul letto, la faccia in un cuscino. Poi l'ho sentita strillata: «Figlia mia!». La voce veniva dalle parti del bar, dalla cantina. Mi sono precipitata giù per le scale, gridavo «aiuto!» con tutte le mie forze. Nella cantina mal illuminata, mio padre teneva mia madre stringendola per una spalla, forse per il collo. Nell'altra mano brandiva la roncola da legno che aveva staccato dal ceppo in cui era conficcata di solito. Di questo momento non ricordo altro, solo singhiozzi e grida. Poi siamo di nuovo tutti e tre in cucina.⁴¹

L'ultima riga nella narrazione di questa scena rappresenta quanto visto sinora in merito al trauma e alla sua indicibilità: non solo il linguaggio ne è afflitto, ma lo è la stessa memoria; alla probabile dissociazione è conseguita una rimozione, rimangono solamente alcuni dettagli, perlopiù legati alla quotidianità e all'abitudine, che stridono con l'eccezionalità della scena:

⁴¹ EAD., *La vergogna*, trad. it. di Lorenzo Flabbi, Roma, L'orma editore, 2018 (Paris 1997), pp. 10-11.

Prima di cominciare credevo di essere in grado di ricordarne ogni dettaglio. Di fatto ne ho trattenuto soltanto l'atmosfera, la posizione di ciascuno in cucina, qualche parola. Non so più quale fosse la causa iniziale del litigio, se mia madre indossasse ancora il grembiule bianco da commerciante, se l'avesse già tolto in vista della passeggiata, cosa avessimo mangiato. Di quella mattinata domenicale non ricordo nulla di preciso al di là delle normali attività dettate dall'abitudine – la messa, il salto in pasticceria, eccetera –, sebbene in seguito debba essere ritornata spesso indietro con la memoria (come avrei poi fatto per altri avvenimenti) al tempo in cui la scena non aveva ancora avuto luogo. Tuttavia, ho la certezza di aver avuto indosso il mio vestito azzurro a pois bianchi, perché nelle due estati successive, al momento di infilarmelo, pensavo «è il vestito di quel giorno». Certezza, anche, del tempo che faceva, un misto di sole, nuvole e vento.⁴²

Ernaux riflette sul meccanismo memoriale, come questo si sia inceppato a seguito del trauma che ha inficiato la sua capacità di rappresentazione. Come argumenta Caruth, il trauma non si configura come qualcosa legato esclusivamente alla patologia, ma costituisce la storia di una ferita che permette di esprimere una verità altrimenti soppressa e irraggiungibile: «What the parable of the wound and the voice thus tells us, and what is at the heart of Freud's writing on trauma [...] is that “trauma seems to be much more than a pathology, or the simple illness of a wounded psyche: it is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available. This truth [...] cannot be linked only to what is known, but also to what remains unknown in our very actions and our language».⁴³ Il trauma si lega, come già visto, alla vergogna, talmente intensa da totalizzare la sua esistenza, facendola sentire diversa dal mondo che la circonda, anche se nessuno può rendersi conto di quello che prova; è al tempo stesso irrimediabilmente “macchiata” e invisibile:

Potevo pure presentarmi con un grembiule nuovo a ogni primo giorno di scuola, avere un bel messale, essere la prima in tutto e recitare regolarmente le preghiere: ormai non somigliavo più alle altre ragazzine della classe. Avevo visto ciò che non andava visto. Sapevo

⁴² Ivi, p. 13.

⁴³ C. CARUTH, *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*, cit., p. 4.

quello che, nell'innocenza sociale della scuola privata, non avrei dovuto sapere e che mi situava in maniera indefinibile assieme a quanti, per la loro violenza, il loro alcolismo, la loro follia, alimentavano racconti che si concludevano con «mette sempre tristezza vedere queste cose».

Non sono più degna della scuola privata, della sua eccellenza e della sua perfezione. Sono entrata nella vergogna.

L'aspetto peggiore della vergogna è che si crede di essere gli unici a provarla.⁴⁴

Il tentato omicidio viene poi messo a paragone con gli orrori collettivi della Shoah, di Hiroshima e di altre tragedie globali; Laura Brown a tal proposito scrive: «à la différence des horreurs collectives telles la Shoah et Hiroshima n'est pas au-delà de l'expérience humaine typique».⁴⁵ Brown, proponendo una prospettiva femminista sul trauma, sostiene che recenti definizioni («as an event so extreme and intense that it reaches beyond normal human experience have been contested particularly on the grounds of what constitutes the "normal" human experience»)⁴⁶ siano insufficienti «as they would imply that, for instance, because so many women around the world are subjected to sexual abuse, incest, and rape, by this logic it would not be an uncommon experience, and therefore not a trauma»;⁴⁷ basandosi su questa affermazione, Brown insiste sul fatto che «"human" experience often refers to "male" experience, thus trauma refers to an event that disrupts what is normal and usual in the lives of men, i.e. wars, genocides, natural disasters, vehicle crashes, boats sinking, etc.».⁴⁸ Esistono diversi tipi di trauma, che vanno da eventi collettivi e catastrofici (guerre, genocidi) a violenze intime ma ripetute. Sebbene quest'ultima forma di violenza avvenga in maniera individuale e in uno spazio privato, essa

⁴⁴ A. ERNAUX, *La vergogna*, cit., pp. 101-102.

⁴⁵ LAURA BROWN, *Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma*, in *Trauma: Explorations in Memory*, a cura di Cathy Caruth, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 100.

⁴⁶ MARTINA HORÁKOVÁ, *Bearing witness: trauma, testimony, scriptotherapy*, in *Inscribing difference and resistance: indigenous women's personal non-fiction and life writing in Australia and North America*, a cura di Martina Horáková, Brno, Masarykova univerzita, 2017, pp. 158-159.

⁴⁷ L. BROWN, *Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma*, cit., p. 101.

⁴⁸ *Ibidem*.

testimonia una dimensione collettiva; il trauma privato rimane spesso segreto proprio per la vergogna che si accompagna, motivo per cui diventa ancor più necessario trovare un linguaggio capace di esprimerlo:

Ainsi, ce qui est déjà difficile, voire impossible à dire, parce que blessant, humiliant et horrible, demeure dans le domaine du non-dit, donc doublement indicible, à cause de sa prétendue «insignifiance» et à cause de la honte qui l'accompagne. Mais c'est justement la recherche et la découverte d'un langage pour narrer le trauma qui rendent possible la survie du dernier, qui permet à la victime de devenir sujet de son propre discours traumatique.⁴⁹

Questa «prétendue insignifiance», inscindibile dalla vergogna, viene sottolineata dalla stessa Ernaux:

Da qualche giorno convivo con la scena di quella domenica di giugno. Quando l'ho scritta la vedevo «in chiaro», a colori, le forme precise, le voci nette. Adesso mi appare sfocata, distorta e muta, come un film su un canale criptato visto senza decoder. Averla messa giù a parole non ha cambiato per niente la sua assenza di significato. Resta ciò che è stata a partire dal '52, un fatto di follia e di morte, al quale ho sempre paragonato la maggior parte degli eventi della mia vita per valutarne l'intensità del dolore, senza mai trovarne un equivalente.⁵⁰

Caruth sostiene che il «trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena»;⁵¹ sulla natura ripetitiva del trauma insistono i teorici, perché alcune delle conseguenze associate, come flashback, allucinazioni, incubi, comportamenti ossessivi, rivelano l'incapacità della mente di affrontare un evento disturbante il cui significato non è stato colto nel momento in cui si è verificato a causa

⁴⁹ BARBARA HAVERCROFT, *Dire l'indicible: trauma et honte chez Annie Ernaux*, in «Romans contemporains», n. 40, 2005, p. 123.

⁵⁰ A. ERNAUX, *La vergogna*, cit., p. 25.

⁵¹ C. CARUTH, *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*, cit., p. 11.

della sua natura improvvisa e inaspettata. Trauma e vergogna segnano una confluenza tra psichico e sociale, come sofferenza tale da impedire al soggetto di reagire immediatamente:

The experience of trauma, the fact of latency, would thus seem to consist, not in the forgetting of a reality that can hence never be fully known, but in an inherent latency within the experience itself. The historical power of the trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all. And it is this inherent latency of the event that paradoxically explains the peculiar, temporal structure, the belatedness [...].⁵²

Diversi ricercatori ribadiscono l'importanza di elaborare l'evento traumatico attraverso una narrazione, anche se la vergogna, inizialmente, sembra tutto ciò che rimane e non sembra più esservi la possibilità di una lucida consapevolezza, essendo l'evento "incidibile":

Dopo ciascuna delle immagini di quell'estate mi verrebbe naturale scrivere «allora ho scoperto che» o «mi sono resa conto di», ma sono parole che implicano una lucida consapevolezza delle situazioni vissute. E invece c'è stata soltanto la sensazione di vergogna, che ha fissato quelle immagini senza attribuirvi alcun significato. Nulla può cambiare il fatto che le cose siano andate così, che io abbia provato ciò che ha provato, quella pesantezza, quella nullificazione. La vergogna è la verità ultima. È lei che unisce la ragazza del '52 alla donna che sta scrivendo.⁵³

Ernaux racconta altre esperienze traumatiche che sono proprie di molte donne, ma che, per il binomio di irrepresentabilità e vergogna, rimangono troppo spesso non dette. Tra queste spicca l'aborto, cui viene dedicato un intero testo, *L'evento*, che riporta l'esperienza di una studentessa ventitreenne che cerca di abortire in un mondo che non le riconosce questo diritto, obbligandola a un'operazione clandestina per interrompere la gravidanza. Con questo testo Ernaux rappresenta una ferita collettiva, una situazione che tante donne hanno sentito propria e che nessuna dovrebbe

⁵² Ivi, p. 17.

⁵³ A. ERNAUX, *La vergogna*, cit., p. 118.

più vivere; si tratta infatti di un'esperienza allo stesso tempo individuale e collettiva.⁵⁴ Partendo da un diario tenuto nel 1963, la memoria diventa per Ernaux uno strumento di conoscenza del reale, che apre poi uno spazio letterario di testimonianza per generazioni di donne escluse dalla Storia. *L'evento* restituisce i giorni e le tappe di un'«esperienza umana totale»: le ricerche disperate di soluzioni, la vergogna, i comportamenti dei medici che rivelano una asimmetria nel rapporto, la paura, il sollievo per aver superato un'esperienza al limite tra la vita e la morte:

La mattina dopo mi sono stesa sul letto e mi sono infilata il ferro da maglia nel sesso, piano piano. Andavo a tentoni senza trovare il collo dell'utero e non riuscivo a non fermarmi appena sentivo un po' di dolore. Mi sono resa conto che da sola non ce l'avrei fatta. La mia impotenza mi gettava nella disperazione. Non ero all'altezza. «Niente. Mi sembra impossibile. Piango e non ne posso più».

(Può darsi che un racconto come questo provochi irritazione, o repulsione, che sia tacciato di cattivo gusto. Aver vissuto una cosa, qualsiasi cosa, conferisce il diritto inalienabile di scriverla. Non ci sono verità inferiori. E se non andassi fino in fondo nel riferire questa esperienza contribuirei a oscurare la realtà delle donne, schierandosi dalla parte della dominazione maschile del mondo.)⁵⁵

Ernaux insiste sulla necessità della testimonianza come diritto di ognuno, soprattutto per coloro che troppo spesso non hanno voce, anche (e ancor più) se questa può risultare scomoda o sgradita: «Aver vissuto una cosa, qualsiasi cosa, conferisce il diritto inalienabile di scriverla».

Viene evidenziata la violenza insita nella dominanza maschile, particolarmente insistita nella

⁵⁴ La collettività di questa esperienza viene sottolineata anche ne *Gli anni*: «Fino al matrimonio, ogni storia d'amore si svolgeva sotto lo sguardo giudicante degli altri. Ciononostante ci si spingeva sempre un po' più lontano, con pratiche innominabili al di fuori dei manuali di medicina, la fellatio, il cunnilingus e talvolta la sodomia. I ragazzi se ne infischiarono dei preservativi e rifiutarono il coito interrotto dei loro padri. Sognavamo le pillole contraccettive che, a quanto si diceva, in Germania erano già in commercio. Il sabato, una dopo l'altra, si sposavano ragazze in abito bianco che sei mesi dopo davano alla luce robusti neonati fatti passare per prematuri. Sospese a metà strada tra la libertà di Brigitte Bardot, i ragazzi che ci dileggiavano dicendoci che restare vergini faceva male alla salute, le prescrizioni dei genitori e le ingiunzioni della Chiesa, non sceglievamo. Nessuno si domandava quanto tempo sarebbe durato il divieto di abortire e di vivere insieme senza essere sposati. I segni dei cambiamenti collettivi non sono percepibili nella particolarità delle vite individuali, a parte forse nello scoramento e nella fatica che fanno pensare segretamente a migliaia di individui nello stesso tempo "non cambierà mai nulla"» (cfr. EAD., *Gli anni*, cit., pp. 78-79).

⁵⁵ EAD., *L'evento*, trad. it. di Lorenzo Flabbi, Roma, L'orma editore, 2019 (Paris 2000), pp. 52-53.

figura dei medici; vergogna e senso di colpa portano a mettere in dubbio la validità stessa di quanto vissuto, come se la propria narrazione potesse essere falsata, esagerata:

Con l'entrata in scena del medico di guardia ha inizio la seconda parte della notte. Che da pura esperienza della vita e della morte si è trasformata in esposizione e giudizio.

Si è seduto sul mio letto e mi ha afferrato il mento. «Cosa ti è saltato in mente? Dimmi subito che cosa hai fatto? Rispondi!» Mi fissava con un luccichio negli occhi. Io lo supplicavo di non lasciarmi morire. «Guardami! Giurami che non lo farai più! Giura!» Quello sguardo da pazzo mi ha fatto temere che se non avessi giurato sarebbe stato capace di lasciarmi morire. Ha tirato fuori il blocchetto per le ricette, «ti mando all'Hôtel Dieu». Ho detto che preferivo andare in un ospedale migliore, una clinica. Con fermezza ha ripetuto «all'Hôtel Dieu», come a dire che il posto di una ragazza come me non poteva che essere il più popolare dei sanatori. Mi ha chiesto di pagargli la visita. Non potevo alzarmi, ha aperto il cassetto del tavolino e si è preso i soldi dal mio portafoglio.

(Ho appena ritrovato fra le mie carte i fogli su cui avevo già scritto questa scena, parecchi mesi fa. Mi accorgo di aver usato le stesse parole, «capace di lasciarmi morire» eccetera. Ogni volta che ho pensato al momento in cui abortisco nei bagni mi sono venuti sempre i medesimi paragoni, lo zampillo esplosivo di un obice o di una granata, il tappo di una botte che salta. Questa impossibilità di dire le cose con parole diverse, questo definitivo congiungimento con la realtà del passato e una singola immagine che esclude tutte le altre sono per me la prova che io ho *realmente* vissuto *così* l'evento.)⁵⁶

Ernaux, raccontando la straziante esperienza del suo aborto e, più recentemente, della sua lotta contro il cancro al seno in *L'usage de la photo*, esplora l'impatto della letteratura testimoniale su esperienze traumatiche femminili avvolte dal silenzio e dalla vergogna; riconosce il ruolo terapeutico della scrittura che le permette di cambiare il suo status da oggetto di violenza e memoria traumatica a quello di attivo agente capace di servirsi della scrittura del passato per sopravvivere al presente e al futuro. Così facendo, rivisita i ricordi e i sintomi ossessivi del trauma,

⁵⁶ Ivi, p. 93.

elaborandoli, per poter procedere con una nuova narrazione del Sé: «L'âge des mémoires et l'âge du trauma ont coïncidé et ont stimulé les formes esthétiques et les pratiques culturelles de la représentation de soi qui marquent le tournant du millénaire». ⁵⁷ Una questione importante consiste infatti nel processo di narrativizzazione del trauma, Caruth suggerisce che «the treatment of trauma requires the incorporation of trauma into a meaningful (and thus sensible) story», ⁵⁸ allo stesso modo Dori Laub sostiene che, per spezzare il circolo di irrepresentabilità di un evento che non può essere raccontato o conosciuto, ma solo ripetuto, deve essere incoraggiata la costruzione di una narrazione: «re-externalization of the event can occur and take effect only when one can articulate and transmit the story, literally transfer it to another outside oneself and then take it back again, inside». ⁵⁹ Il racconto testimoniale si costituisce come atto discorsivo, una forma di scrittura con dimensione performativa (in questo consiste la *fiction*), perché raccontare un trauma è anche un modo per influenzare la propria vita, per produrre un cambiamento e, in alcuni casi, per testimoniare la violenza segreta perpetrata contro soggetti in posizione di obbligata subordinazione:

Mais le récit d'Ernaux ne consiste pas uniquement en la représentation de cet acte thérapeutique, car il l'incarne également, en se munissant d'une dimension performative. En effet, les différentes stratégies énonciatives sont elles-mêmes des actions, formant un faire textuel qui nous offre la promesse d'une écriture engagée qui revisite les blessures du passé pour rendre vivables le présent et l'avenir. Sans aller jusqu'à prétendre que ce récit est le signe de la résolution, voire de la guérison complète de l'expérience douloureuse, l'on pourrait néanmoins constater qu'il en permet la reconfiguration. Rendre public ce trauma secret et intime, c'est passer de la sphère individuelle de la honte cachée de la violence familiale au domaine collectif des lecteurs; c'est aussi faire un geste éthique. ⁶⁰

⁵⁷ LEIGH GILMORE, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, p. 16.

⁵⁸ C. CARUTH, *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*, cit., p. 117.

⁵⁹ DORI LAUB, *Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening*, London, Routledge, 1992, p. 69.

⁶⁰ B. HAVERCROFT, *Dire l'indicible: trauma et honte chez Annie Ernaux*, cit., p. 131.

Sia quando generata da un'umiliazione esterna sia quando scaturita da una situazione problematica interna a un gruppo (familiare o sociale), la vergogna viene successivamente interiorizzata in un movimento psichico, lasciando «le sujet dans l'idée de sa déchéance et servant de caisse de résonance à l'effondrement du Moi».⁶¹ L'indicibile della vergogna e del trauma chiede però di essere detto, il silenzio paralizzante è dato dalla difficoltà di elaborazione e dalla paura del giudizio; il soggetto si trova lacerato tra questa paura e il desiderio di liberazione attraverso le parole:

Ho voluto dimenticarla anch'io, quella ragazza. Dimenticarla davvero, ossia non avere più voglia di scrivere di lei. Non pensare più di dover scrivere di lei, del suo desiderio, della sua follia, della sua idiozia e del suo orgoglio, della sua fame e del suo sangue prosciugato. Non ci sono mai riuscita. Nel mio diario sempre frasi, allusione a «la ragazza di S.». Sono vent'anni che annoto «58» nei miei progetti di libri. È un testo mancante, sempre rimandato. Il buco inqualificabile.

Non sono mai andata oltre le prime pagine, tranne una volta, un anno in cui il calendario dei giorni della settimana corrispondeva a quello del 1958. [...] Ho continuato a scrivere tutti i giorni, rapidamente, facendo in modo che la data del giorno in cui scrivevo coincidesse con quella del giorno corrispondente nel 1958, di cui registravo in disordine tutti i dettagli che riaffioravano, era come se questa quotidiana scrittura-anniversario, ininterrotta, fosse la più adatta per annullare quell'intervallo di quarantacinque anni, come se, a causa di questa giornaliera coincidenza di date, la scrittura mi consentisse di accedere direttamente a quella precisa estate con la stessa semplicità con cui si passa da una stanza all'altra. Molto presto la mia scrittura ha cominciato a essere in ritardo sui fatti, a causa delle incessanti ramificazioni che l'affluire delle immagini, delle parole, faceva proliferare. Non riuscivo a racchiudere il tempo dell'estate 1958 nell'agenda del 2003, straripava da tutte le parti. Più andavo avanti, più mi accorgevo di non stare scrivendo davvero. Mi era chiaro che quelle pagine di inventario sarebbero dovute diventare qualcos'altro, ma ancora non sapevo cosa. Non me lo chiedevo neanche più. Mi accontentavo, in fondo, del puro godimento di tirare fuori i ricordi dalle loro scatole. Rifiutavo il dolore della forma. Ho smesso dopo cinquanta pagine.⁶²

⁶¹ VINCENT DE GAULEJAC, *Les Sources de la honte*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996, p. 64.

⁶² A. ERNAUX, *Memoria di ragazza*, trad. it. di Lorenzo Flabbi, Roma, L'orma editore, 2017 (Paris 2016), pp. 19-22.

In questo brano tratto da *Memoria di ragazza* (ispirato a *Mémoires d'une jeune fille rangée* di Simone de Beauvoir), Ernaux mette su carta l'impulso primo a seguito di un trauma: la rimozione, il desiderio di dimenticare; un meccanismo di difesa che si rivela non solo dannoso, ma nemmeno perseguibile. La narrazione di quell'evento traumatico vissuto dalla sé diciottenne rimane «un testo mancante, sempre rimandato. Il buco inqualificabile»; quando riesce a mettere in parole l'accaduto ciò che prova è un «puro godimento», slegato dalla forma. In un passaggio successivo ritorna sulla difficoltà nel mettere in parole l'evento, tale da farle pensare di rinunciare alla scrittura; in questo caso il problema non si lega alla memoria, a «un'insufficienza di ricordi», quanto all'incapacità di ordinare e dare senso a un'affluenza disordinata di immagini che la lascerebbero inerte spettatrice («la memoria è una maniacale attrezzista di scena»):

Mentre mi accingo a farvi entrare Annie Duchesne in quel 14 agosto 1958, sono preda di un accesso di torpore che spesso presagisce una rinuncia alla scrittura davanti a difficoltà che non riesco a definire con chiarezza. Non derivano da un'insufficienza di ricordi: piuttosto devo resistere per non lasciare che le immagini – una stanza, un vestito, il dentifricio Email Diamant: la memoria è una maniacale attrezzista di scena – si incatenino l'uno con l'altra e per non fare di me l'affascinata spettatrice di un film privo di senso. Piuttosto, non sono forse in balia del problema di mettere a fuoco e comprendere il comportamento di questa ragazza, Annie D., la sua felicità e il suo dolore, per poi collocarli in relazione alle norme sociali e alle credenze di mezzo secolo fa, a una normalità evidente per tutti a eccezione di una piccola frangia più «evoluta» di cui né lei né gli altri facevano parte?⁶³

Negli anni che seguono all'evento di derisione e violenza psicologica e sessuale, la vergogna rende il ricordo irrepresentabile, da cui l'incapacità di elaborarlo, almeno sino alla stesura di questo libro che descrive il sofferto percorso di emancipazione sessuale, sociale e intellettuale dell'autrice, tutto ciò che la porta a essere scrittrice:

Oltre a sottolineare la tensione tra riconoscimento di sé e dispersione dell'io, i segmenti

⁶³ Ivi, pp. 49-50.

metadiscorsivi che costellano il *récit* ricostruiscono la gestazione del libro, determinando un costante andirivieni non solo tra gli anni 1958-1960 e il periodo di redazione, dal 2014 alla pubblicazione, ma anche tra varie fasi intermedie: gli appunti del 2000, quelli del 2003, anno in cui il calendario coincide con quello del '58, nonché i ritorni sui luoghi della vicenda, le ricerche sulle persone coinvolte e le associazioni di ricordi che rinviano a momenti diversi dell'esistenza. Ci si smarrisce a tratti nei meandri di una scrittura differita, più volte intrapresa e interrotta, quasi a mettere in rilievo l'incommensurabilità delle durate parallele del narrato e della scrittura.⁶⁴

Piuttosto che proclamare una definitiva elaborazione del trauma, il registro metatestuale sottolinea però i suoi effetti inarrestabili e il loro profondo radicamento nella psiche, mettendo in dubbio il possibile successo della «scriptotherapy»: ⁶⁵ «[...] we can begin to recognize the possibility of a history that is no longer straightforwardly referential (that is, no longer based on simple models of experience and reference)». ⁶⁶ È possibile cogliere ancora una volta una riflessione sul rapporto tra letteratura testimoniale e *fiction*, tra Storia e letteratura:

Pur ribadendo il rifiuto dell'«illusion» sia «romanesque» che biografica, si interroga sulla labilità dei confini tra vita e letteratura – «J'ai commencé à faire de moi-même un être littéraire» – e, lo si è visto, sui limiti della capacità che la scrittura ha di “salvare” il passato, di ricucirne gli strappi. Rivendicando l'aderenza non solo al vissuto, al vero irrimediabile, ma anche al vivente, al corpo e alla «mise en danger du vivant», coltiva lo scrivere di sé in quanto «entreprise intenable», sospesa tra un'urgenza e un'impossibilità, a immagine dell'esperienza della vergogna, incorporata e retrospettiva, sociale e sessuale, la cui memoria è il faro di un progetto di scrittura elucidante, laddove la sensazione originaria ne rappresenta l'angolo cieco.⁶⁷

⁶⁴ Ivi, p. 152.

⁶⁵ Il termine viene coniato da Suzette Henke per argomentare il fatto che lo scrittore impiega un processo di modalità creative per curare il Sé da esperienze traumatiche, cfr. SUZETTE HENKE, *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, New York, St. Martin's Press, 2000, p. 12.

⁶⁶ C. CARUTH, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, cit., p. 11.

⁶⁷ S. GENETTI, *Annie Ernaux: per una poetica autosociobiografica della vergogna*, cit., p. 154.

Le stesse parole di Ernaux attestano la lunga riflessione sulla forma della sua scrittura e sul rapporto tra storia e *fiction*; una riflessione che la porta a mettere in discussione tutta la propria precedente produzione letteraria:

Scavare fino in fondo in quel 1958 significa accettare la polverizzazione delle interpretazioni accumulate nel corso degli anni. Non appianare nulla. Non costruisco un personaggio di finzione. Decostruisco la ragazza che sono stata.

Un sospetto: quello di aver voluto, oscuratamente, dispiegare questo momento della mia vita per testare i limiti della scrittura, spingere all'estremo la colluttazione con il reale (arrivo a pensare che da questo punto di vista i miei libri precedenti siano solo delle approssimazioni). Forse anche mettere in gioco la figura di scrittrice che mi viene rimandata dall'esterno, farne scempio, accanirmi a denunciare un'impostura, quasi a dire «non sono quel tipo di donna, sono diversa», riecheggiando di conseguenza il «non sono quel tipo di donna, sono diversa» sghignazzato al mio passaggio dagli educatori.⁶⁸

Il suo trauma personale viene poi accostato ai traumi storici collettivi («guerre, rivoluzioni, esplosioni di centrali nucleari») degli anni successivi: per entrambi la narrazione rimane fondamentale sia in termini di liberazione personale, sia per una trasmissione memoriale che non rimanga fine a se stessa:

È passato più di un decennio, altre quindici estati che portano a cinquantacinque il computo degli anni trascorsi da quella del 1958, con guerre, rivoluzioni, esplosioni di centrali nucleari, tutte cose che si stanno già quasi dimenticando. Il tempo davanti a me si accorcia. Ci dovrà essere un ultimo libro, come c'è un ultimo amante, un'ultima primavera, ma nessun segnale per saperlo prima. L'idea che potrei morire senza aver scritto di colei che presto ho preso a chiamare «la ragazza del '58» mi ossessiona. Un giorno non ci sarà più nessuno per ricordarsene. Ciò che è stato vissuto da quella ragazza, e da nessun'altra, resterà inspiegato, vissuto invano. Nessun altro progetto di scrittura mi sembra, non dico luminoso o nuovo, e ancor meno felice, ma altrettanto vitale, capace di farmi vivere al di sopra del tempo. Limitarsi a «godersi la vita» è una prospettiva improponibile, dal momento che ogni istante senza un

⁶⁸ A. ERNAUX, *Memoria di ragazza*, cit., p. 82.

progetto di scrittura è come se fosse l'ultimo.⁶⁹

La scrittura si configura come un progetto di vita, la narrazione di quanto vissuto e rimasto inascoltato diventa l'unico mezzo di riscatto per l'autrice e costituisce al contempo una testimonianza di solidarietà e di denuncia per la collettività delle donne:

All'ombra delle divergenti eppure complementari figure tutelari della madre e di Simone de Beauvoir, la vergogna della ventenne non è più quella «d'être fille d'épiciers-cafetiers», la quale tuttavia riaffiora, non senza qualche rimando a *La honte*. Su di essa si innesta «la honte de la fierté d'avoir été un objet de désir» disprezzato e deriso, la vergogna di aver sbagliato libertà: una «honte de fille» e una «honte historique», vergogna di genere sepolta nella memoria di una donna e inerente alla storia delle donne.⁷⁰

In una recente intervista sui legami tra romanzo e storia, è stato chiesto ad Annie Ernaux come la vergogna (diversa da quella di essere figlia di una classe non abbiente e relativa invece all'essere donna) si sia poi tramutata in scrittura; le sue parole riassumono la maturazione come donna e come scrittrice e non possono che toccare nel profondo l'interiorità di ciascuno, indipendentemente dal vissuto personale:

La vergogna di ragazza mi ha impedito di scrivere a proposito di quell'argomento di cui invece volevo scrivere da decenni, che poi è diventato il mio libro *Memorie di ragazza* che ha avuto una gestazione molto lunga. Perché la vergogna questo fa. La vergogna impedisce. E non trovavo la forma per scrivere di essere stata – all'epoca non dicevamo così, non era questa la parola – stuprata. Erano altre le parole, sempre le parole della colpa. La colpa di chi? Della ragazza, la colpa da sempre di lei. Bastava non uscire con quel ragazzo, bastava non trovarsi in quella situazione, e non sarebbe successo. Era difficile da raccontare. Da raccontare poi *non* in un romanzo, dove c'è tutta quella distanza, ma nel racconto autobiografico, perché questo fa la vergogna: non si riesce a raccontarla, ad afferrarla, resta sotto, in fondo alle nostre azioni, ai nostri pensieri, senza sapere che ci sia. E poi, a un certo punto, verso i miei settant'anni, mi

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ STEFANO GENETTI, *Annie Ernaux: per una poetica autosociobiografica della vergogna*, in «Archivi delle emozioni», Vol. 2, n. 1, 2021, p. 149.

sono detta – potrei morire. E potrei morire senza aver scritto di quell'avvenimento? No. La risposta è stata chiara. Non potevo morire senza averlo fatto. È stato un momento cruciale della mia giovinezza, arrivo al punto da dire che forse è stata la fonte della mia scrittura, più di ogni altra cosa.⁷¹

In tutti i testi di Ernaux, e in particolar modo in *Memoria di ragazza*, si colgono le conseguenze del trauma e della sua non-dicibilità, atte a colmare quel vuoto, tra cui la «sua fame e il suo sangue prosciugato»,⁷² segni dei disturbi alimentari che accompagnano l'autrice come, disfunzionale, meccanismo di difesa. In questo passaggio de *Gli anni*, Ernaux ripercorre, in maniera fulminea, senza nessun accento emotivo, la genesi e l'evoluzione del suo disturbo alimentare a seguito di una violenza (il nucleo di *Memoria di ragazza*, che, all'altezza de *Gli anni*, ancora non era riuscita a raccontare); il non riuscire a elaborare il trauma a parole rende necessarie altre modalità per sfuggire all'angoscia e tentare di controllare la vergogna:

Nella seconda fila c'è lei, la terza da sinistra. Difficile riconoscere, in questa ragazza che è tornata a portare gli occhiali, l'adolescente dalla postura provocante della foto di due anni prima. Ha i capelli raccolti in una coda bassa, una ciocca sfugge alla base della nuca. La frangetta bombata non ne attenua la seriosità dell'aspetto. Dal volto è impossibile capire quanto si senta invasa in tutto il suo essere dal ragazzo che quell'estate l'ha deflorata a metà, al punto da conservare di nascosto degli slip macchiati di sangue tra i libri riposti in un armadio. Né si possono vedere le cose che fa e i gesti che compie: passeggiare per la strada dopo le lezioni nella speranza di rivederlo, rientrare allo studentato femminile e piangere, restare per ore a leggere e rileggere la traccia di un tema senza riuscire a capirne il senso, ascoltare senza sosta Only You quando ritorna dai suoi genitori per il fine settimana, abbuffarsi di pane, biscotti e cioccolato. Nessun segno di quella pesantezza di vivere dalla quale si deve strappare per appropriarsi del linguaggio della filosofia, per rimuovere, a furia di imperativi

⁷¹ ALBERTO GARLINI, *Intervista ad Annie Ernaux. La storia in un romanzo*, Pordenone, 16 settembre 2023 (trascrizione da una fonte orale, traduzione dal francese di Lorenzo Flabbi). In tale occasione è stato conferito ad Annie Ernaux il Premio Crédit Agricole *La storia in un romanzo* (Pordenone, 16 settembre 2023) «per avere saputo raccontare, attraverso un'“autobiografia impersonale” di lucidissima capacità introspettiva, la memoria collettiva dal dopoguerra a oggi. Fondendo la propria voce individuale con il coro della Storia, spinta da una lingua tersa, affilata e di una raffinatissima semplicità, Ernaux riesce quasi miracolosamente, al modo dei grandi maestri, in ciò che è lo scopo più nobile della letteratura: parlare di sé e nello stesso tempo parlare a ognuno di noi, intimamente, portando l'esperienza individuale in una dimensione universale».

⁷² A. ERNAUX, *Memoria di ragazza*, cit., p. 19.

categorici e ontologia, l'esistenza del suo corpo, la voglia di mangiare, l'ossessione di un ritardo nel ciclo. Per riflettere sul reale affinché cessi di essere tale e diventi una cosa astratta, impalpabile, di pura intelligenza. Entro qualche settimana smetterà di mangiare, comprerà le pillole dietetiche Néo-Antigrès, non sarà altro che pura coscienza. [...]

Le ventisei studentesse della foto non si parlano tutte tra di loro, ognuna rivolge la parola soltanto a una decina delle altre ignorando le restanti ed essendo da loro ignorata. [...] In definitiva, sono ventisei visioni cariche di giudizi e sentimenti quelle che circolano per la classe. Non più delle altre, nemmeno lei saprebbe dire come è percepita, e sopra ogni cosa desidera non essere percepita affatto. Fa parte del gruppo delle ignorate, delle studentesse che vanno bene a scuola ma mancano di verve e della battuta pronta. Non ha voglia di dire che i suoi genitori gestiscono un bar-alimentari. Si vergogna di essere ossessionata dal cibo, di non avere più le mestruazioni, di non sapere cosa siano le classi preparatorie dell'hypokhâgne, di portare un giubbino di finto camoscio. Si sente molto sola. Legge *Polvere* di Rosamond Lehmann e tutti i poeti che trova nella collana *Poètes d'aujourd'hui*, Supervielle, Miłosz, Apollinaire, *So io, amore mio, se mi ami ancora*.⁷³

La relazione con il cibo e con il corpo sostituisce quella con le parole, diventate inservibili o inesprimibili:

In balia di questa sensazione travolgente, dopo un lento ci ritrovavamo su una brandina o sulla spiaggia con in bocca il sesso di un uomo – visto fino ad allora soltanto in foto, e a malapena – e dello sperma per aver rifiutato di aprire le cosce, ricordandoci all'ultimo momento del calendario Ogino-Knaus. Il sole si alzava su un giorno bianco senza significato. Bisognava sovrapporre alle parole che avremmo voluto dimenticare subito dopo averle ascoltate, prendimi il cazzo succhiamelo, quelle di una canzone d'amore, era ieri / quel mattino / era ieri / è già lontano, abbellire, costruire la finzione di una «prima volta» in una maniera sentimentale, ammantare di malinconia una deflorazione mancata. Se non ci riuscivamo, compravamo dei pasticcini e delle caramelle, affogavamo la tristezza nella crema e nello zucchero o altrimenti ci consumavamo nell'anoressia. Ma una cosa era sicura, non sarebbe mai più stato possibile ricordarsi di com'era il mondo prima di aver avuto addosso un corpo nudo.⁷⁴

⁷³ EAD., *Gli anni*, cit., pp. 80-82.

⁷⁴ Ivi, pp. 76-77.

In questo passaggio, e in generale ne *Gli anni*, per la strutturazione stessa del testo come autobiografia impersonale, la storia dell'autrice è frammista e inclusa in quella delle ragazze della sua generazione, mentre in *Memoria di ragazza* Ernaux riesce finalmente a esplicitare la fonte del suo disturbo e a elaborare il suo personale trauma e la vergogna che ne è conseguita, sino a quel momento evocati ma non ancora affrontati:

Quel giorno, la ragazza nella drogheria non sa di essere entrata nell'infernale circolo vizioso dell'astinenza draconiana seguita dalla ricaduta negli attacchi di ingordigia, improvvisi quanto irrefrenabili. Il primo boccone dell'alimento desiderato e proibito spazza via ogni proposito, bisogna toccare il fondo della desolazione, mangiare il più possibile fino a sera per riprendere il digiuno di buon mattino, caffè nero e nient'altro. Non sa che diventerà preda della passione più triste che ci sia, quella del cibo, oggetto di un desiderio incessante e rimosso che non può realizzarsi altrimenti che nell'eccesso e nella vergogna. Non sa di essersi cacciata in un continuo avvicendamento di purezza e sozzura. Una lotta in cui la prospettiva della vittoria si allontana sempre più nel corso dei mesi, quando tornerò normale, quando la smetterò di *essere così*.

Non immaginavo che potesse esserci un nome per il mio comportamento tranne quello che avevo letto un giorno nel dizionario medico Larousse: Picacismo – appetito depravato. Perversione. Non conoscevo il mio male, lo credevo di natura morale. Non penso di aver tracciato un collegamento con H.

Vent'anni dopo, sfogliando per caso in biblioteca un volume sui disturbi alimentari, turbata, l'avrei preso in prestito e avrei dato un nome a ciò che è stato lo sfondo della mia esistenza per mesi – a quell'oscenità, quel piacere inconfessabile che produce grassi ed escrementi da evacuare, sangue prosciugato – a quella forma mostruosa, disperata, del voler vivere a qualunque prezzo, anche a costo del disgusto di sé e del senso di colpa: la bulimia. Difficile dire oggi se questa conoscenza mi sarebbe stata di qualche aiuto, se avrei potuto essere curata – o accettare di esserlo – e come. Cosa avrebbe fatto la medicina contro un sogno?⁷⁵

⁷⁵ EAD., *Memoria di ragazza*, cit., pp. 156-157.

Questo è un altro punto che accomuna Annie Ernaux e Natalia Ginzburg: la narrazione dei disturbi alimentari si lega al trauma, alla vergogna, alla pressione da parte della società sulla donna, sul suo corpo; molto più di un mero disturbo fisico, si configura come una patologia multifattoriale che esprime, talvolta urlando (in questo consiste la sua carica di denuncia), un disagio profondo, individuale e sociale, che non trova altre parole per emergere. Nelle due autrici si sviluppa in modo diverso: in Ernaux si inserisce in un racconto (più o meno) autobiografico e sembra trovare le sue radici nel disagio sociale e nei traumi sessuali; in Ginzburg non riguarda mai, almeno direttamente, lei stessa, che si è visto comparire molto poco nei suoi testi, ma caratterizza alcune delle sue protagoniste (sebbene diversi ricercatori abbiano messo in luce l'elemento autobiografico nella sua narrativa, anche in relazione a questo tema),⁷⁶ protagoniste tenacemente anticonformiste, come la madre dell'omonimo racconto (*La Madre* 1948), il cui corpo androgino e la tendenza a sottoalimentarsi sembrano indicare il desiderio di spogliarsi della femminilità tradizionali, come Cate ne *Le voci della sera* che, dopo aver lasciato il marito, dimagrisce e si taglia i capelli, comunicando in questo modo il suo cambiamento interiore, e Gemmina dalla fisicità longilinea che nell'immaginario collettivo ricorda quella maschile, o ancora come l'amante di Mario in Svizzera e una amica di famiglia in *Lessico familiare*.⁷⁷ Il corpo diventa il modo per far emergere qualcosa, per trasmettere un messaggio che può essere di protesta, di affermazione identitaria, o una richiesta di aiuto:

Nel discorso femminista sulla relazione tra il cibo e le donne, che si è sviluppato negli anni '70 e '80 del Novecento, i disturbi alimentari sono interpretati come complesse strategie

⁷⁶ Ginzburg stessa, inoltre, ne *Le voci della sera*, scrive: «scaturivano le figure della mia infanzia, e dialogavano, fra loro e con me» (cfr. N. GINZBURG, *Prefazione*, in *Cinque romanzi brevi*, cit., p. 17).

⁷⁷ Si veda rispettivamente EAD., *Lessico familiare*, cit., p. 103: «Aveva, in Svizzera, un'amante, una magra magra, che pesava non più di trentacinque chili; perché a lui piacevano le donne soltanto se erano magrissime, e molto eleganti. Quella, raccontava la Paola, faceva il bagno due o tre volte al giorno: e anche Mario, del resto, non faceva che fare il bagno, radersi, e profumarsi con l'acqua di lavanda: e aveva sempre una gran paura d'essere sporco e puzzare»; e ivi, p. 162: «L'altra era magra e voleva essere ancora più magra, esaminando preoccupata nello specchio le sue gambe che erano forti come colonne; perché aveva, nella sua magrezza conquistata con la forza di volontà, fianchi robusti e una solida e prepotente ossatura. Se aveva un appuntamento con un ragazzo che le stava un po' a cuore, digiunava a pranzo, o mangiava solo una mela, perché si faceva da sé i vestiti e se li faceva così stretti, che temeva si squarciassero se mangiava un intero pasto».

che mettono in discussione i modelli femminili tradizionali. Dagli studi di Kim Chernin, Marilyn Lawrence, Morag MacSween e Susie Orbach, l'anoressia, la bulimia, il disturbo da alimentazione incontrollata ed altre relazioni atipiche delle donne con cibo ed il corpo emergono come un linguaggio alternativo in grado di comunicare quello che le parole convenzionali non possono esplicitare. I disturbi alimentari diventano così dei paradossali strumenti di self-empowerment: da un lato le anoressiche e le bulimiche rivelano delle attitudini anormali nei confronti dei loro corpi, ma dall'altro, impiegando questo linguaggio metaforico, mettono in discussione le costrizioni sociali e le contraddizioni culturali che riguardano il ruolo femminile nel contesto patriarcale contemporaneo.⁷⁸

Calamita, approfondendo la relazione fra cibo e identità femminile, sottolinea la modernità di alcune autrici postunitarie, tra cui Natalia Ginzburg. Nel suo studio i comportamenti disfunzionali legati al cibo e al corpo non si basano sull'immaginario della donna nevrotica e instabile, ma si configurano come sintomo di un disagio sociale; viene evidenziato come nelle opere letterarie diventino uno strumento per mettere in discussione la propria condizione femminile, di subordinazione:

[...] Già dal tardo Ottocento, il periodo che coincide con la scoperta ufficiale dell'anoressia nel discorso medico, e durante tutto il corso del secolo postunitario, alcune scrittrici [...] hanno tratteggiato nella loro narrativa dei personaggi femminili che rivelano delle attitudini anomale nei confronti del corpo e del cibo. Significativamente, questa tematica si presenta in concomitanza alla messa in discussione dell'ordine sociale e del loro ruolo femminile nelle diverse epoche considerate.⁷⁹

Nel 1963 Palazzoli collega per la prima volta l'anoressia al contesto sociale italiano e ipotizza che il ruolo ambivalente delle donne nel dopoguerra contribuisca allo sviluppo della malattia; in appendice a *L'anoressia mentale* (1963) pubblica l'autobiografia di una sua paziente che tra gli anni del conflitto e il periodo postbellico intavola una battaglia verso il dicotomico ruolo

⁷⁸ FRANCESCA CALAMITA, *I disturbi alimentari nella narrativa femminile italiana dall'unità al miracolo economico*, Wellington, Victoria University, 2013, p. 4.

⁷⁹ Ivi, p. 5.

sociale femminile: narrando le sue vicende personali descrive il clima sociale transitorio dell'epoca e i meccanismi culturali che coinvolgono – e intrappolano – le donne; questi elementi richiamano la discussione sull'identità femminile postbellica presentata nei racconti e nei romanzi di Natalia Ginzburg.⁸⁰

La donna del secondo Ottocento, controllata da una società ancora patriarcale e affacciata al tempo stesso su più dinamici modelli europei, ricerca una forma di femminilità alternativa attraverso il dominio della propria fisicità, di cui la privazione o l'eccesso di cibo è parte integrante. Come sostiene Calamita, il «cibo è correlato alle sue emozioni e funge da mezzo, seppur dicotomico e lesionista»,⁸¹ così come il corpo; al tempo stesso questi elementi sono in grado di comunicare un'istanza di cambiamento, ovvero l'aspirazione a una nuova libertà e al riscatto da una condizione di inferiorità. Questo viene colto con particolare forza ne *La madre* per cui si propone uno schema, tratto dall'analisi di Adalgisa Giorgio, che vede un confronto con le altre protagoniste del racconto che rappresentano invece le aspettative della società sull'essere donna e madre.⁸²

⁸⁰ MARA SELVINI PALAZZOLI, *L'anoressia mentale*, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 188-211. Si veda ad esempio il seguente passaggio, ivi, p. 208: «No, no, non sarei mai stata come loro. Una donna sempre lì, tra i fornelli e le pentole, che si cura solo di preparare il mangiare per il marito, lontana dal suo lavoro, dalle sue aspirazioni, meschina nei suoi riguardi, senza una propria volontà, senza una propria meta. Una donna che ingrassa e nient'altro. Volevo, dovevo essere diversa. Io avrei fatto qualcosa nella vita. E studiavo con accanimento, con insaziabile voracità».

⁸¹ Ivi, p. 257.

⁸² ADALGISA GIORGIO, *Natalia Ginzburg's La Madre: Exposing Patriarchy's Erasure of the Mother*, in «The Modern Language Review», Vol. 88, n. 4, 1993, p. 869.

MADRE	NONNA/DIOMIRA	ALTRE MADRI
molto giovane		abbastanza vecchie
piccola e magra piccole mammelle	molto grassa grande petto tutto molle	grassa, grandi corpi
capelli neri crespi e corti	crocchia	cappelli, velette
scatto libero e felice del corpo	corpo mansueto	grandi corpi mansueti
sottana blu, blusa di lana rossa	vestita di nero	baveri di pelliccia
modo buffo e timido		corpi [. . .] imperiosi
fumava molto		
si dava il nero alle ciglia metteva moltissima cipria		
teneva i cassetti in disordine		non lasciava i cassetti in disordine
non sa fare la spesa		
sbagliava le strade, si faceva imbrogliare		non sbagliava
dimenticava sempre qualcosa		non perdeva le cose
filava via	stava in casa, non poteva mai scappar via	
correva all'ufficio dove era impiegata		venivano quasi ogni giorno a parlare con il maestro
andava al cinema	sedeva in cucina	
rientrava molto tardi la notte		non rientrava tardi la notte
non aveva voglia di cucinare	brava a cucinare le pizze e altre cose	
piangeva, si lamentava aveva mal di testa	saggezza e forza	
non permetteva né proibiva mai nulla	forte nel permettere e nel proibire	
non potevano contare su di lei	ci si poteva fidare	
non potevano chiederle nulla		si poteva chiedere un mondo di cose

Come si può notare dallo schema, le caratteristiche fisiche sembrano riflettere dei requisiti del genere femminile, caratteristiche morali e affettive ritenute imprescindibili per essere “brave” madri e mogli, in una prospettiva di annullamento del sé per la famiglia:

[...] It becomes clear that the mother has failed to conform to the expectations of society, and to comply with this society's concepts of motherhood and widowhood. To be the perfect mother, she should have forgone her own self for her children, to whom she should have been nurturer and protector, the provider and guardian of their physical, emotional, psychological, and social well-being. The culture in which she lives puts the children before the mother and requires her to devote herself entirely to the satisfaction of their legitimate needs. Fascist Italy had promoted precisely this view of mothers and motherhood. [...] The regime's concern for women as mothers was only a by-product of its concern with children as the future of the Nation. [...] On the contrary, the mother is small, slim, and young, embodying a type which the boys find hard to associate with the image of motherhood they have internalized.⁸³

La differenza rispetto alle altre madri e donne viene colta anche dai figli, in un moto di vergogna per quel corpo e quella personalità non percepiti come sufficientemente femminili:

I ragazzi trovavano strano d'esser nati da lei. Sarebbe stato molto meno strano nascere dalla nonna o da Diomira, con quei loro grandi corpi caldi che proteggevano dalla paura, che difendevano dai temporali e dai ladri. Era molto strano pensare che la loro madre era quella, che lei li aveva contenuti un tempo nel suo piccolo ventre. Da quando avevano saputo che i bambini stanno nella pancia della madre prima di nascere, si erano sentiti molto stupiti e anche un po' vergognosi che quel ventre li avesse contenuti un tempo. E anche gli aveva dato il latte con le sue mammelle: e questo era ancora più inverosimile. Ma adesso non aveva più figli piccoli da allattare e cullare, e ogni giorno la vedevano filare via in bicicletta dopo la spesa, con uno scatto libero e felice del corpo.⁸⁴

Natalia Ginzburg si occupa di temi sentiti importanti per la collettività delle donne, sebbene non si sia mai definita femminista;⁸⁵ la ricerca di verità nei rapporti umani e la necessità di dare

⁸³ Ivi, pp. 869-870.

⁸⁴ N. GINZBURG, *La madre*, in *Cinque romanzi brevi*, cit., pp. 401-402.

⁸⁵ Ne *La condizione femminile* (1973) Natalia Ginzburg dichiara di non amare il femminismo, ma di condividere i

voce a coloro che si trovano in una posizione di subordinazione, la spingono a esporsi in un dibattito pubblico su uno degli argomenti più rilevanti negli anni Sessanta e Settanta in Italia, ovvero quello dell'indipendenza sessuale femminile e dell'aborto. Tra gennaio e febbraio del 1975, nel momento in cui la Corte costituzionale sta esaminando il ricorso contro gli articoli del Codice penale che regolano l'interruzione di gravidanza, diversi quotidiani italiani propongono opinioni di intellettuali in merito; tra questi il «Corriere della Sera», che pubblica il controverso articolo di Pier Paolo Pasolini, *Sono contro l'aborto*. Nel dibattito intervengono poi celebri scrittori e intellettuali, tra cui Dacia Maraini, Umberto Eco, Alberto Moravia e la stessa Natalia Ginzburg. Nei suoi saggi si sofferma sui problemi della donna nella società contemporanea, sul rapporto tra sessi, sul tema della maternità e dei diritti. Gli stessi temi vengono resi attraverso la *fiction* nelle sue opere letterarie e nelle sue commedie, nelle quali è possibile vedere una evoluzione: protagoniste un tempo disposte alla sottomissione denunciano poi apertamente, almeno alle donne a loro più vicine, violenze e sofferenze della loro quotidianità, parlando liberamente di sesso, di aborto, di contraccezione.⁸⁶ Palazzoli, approfondendo il maggior coinvolgimento delle donne in una società fino a quel momento squisitamente, e orgogliosamente, maschile, scrive:

[...] l'entrata delle donne nell'agone tradizionalmente maschile della scuola, della professione o comunque della carriera (in contrasto con la precedente, atavica, tradizione femminile di incultura, sottomissione, passiva acquiescenza ai compiti sessuali e materni come valorizzazione possibile), unitamente al non diminuito ma semmai aumentato, narcisismo femminile, fomentato dalla moda, dai mezzi visivi (le sofisticate annunciatrici della televisione!), dall'aumentata ricchezza. Oggi, in sostanza, si chiede alla donna di essere bella, elegante e ben tenuta, di dedicare molto tempo alle cure della persona; ma ciò non le deve

punti che i movimenti femminili vorrebbero implementare (cfr. N. GINZBURG, *La condizione femminile*, in EAD., *Vita immaginaria*, Milano, Mondadori, 1974, p. 182).

⁸⁶ Sandra Petrigiani rintraccia gli interventi di Natalia Ginzburg sulle donne: sull'opuscolo *Uguaglianza!* del Movimento femminile del Partito d'azione nel 1945, il *Discorso sulle donne* nel 1948, l'articolo *Donne e uomini* sulla *Stampa* nel 1977 e ripubblicato in *Non possiamo saperlo*, due articoli raccolti in *Vita immaginaria: Sulle donne* nel 1971 e *Condizione femminile* nel 1972. Per il «Corriere della Sera» Ginzburg pubblica oltre 220 articoli, quasi tutti come critica teatrale, televisiva e letteraria, e quasi sempre con opinioni forti, ma senza mai esporsi troppo sulle donne, sebbene in alcuni momenti sembri dispiacersi per non essere riuscita a prendere posizione in maniera più netta in merito. In ogni caso si adopera per l'introduzione di consultori nelle scuole per una corretta educazione sessuale e si espone a favore della legge 194 che legalizzava l'aborto.

impedire di competere intellettualmente con gli uomini e con le altre donne, di far carriera, ed anche di innamorarsi romanticamente di un uomo, di essere tenera e dolce con lui, di sposarlo, e di rappresentare il tipo ideale di moglie-amante e di madre oblativa, pronta a rinunciare ai diplomi faticosamente conseguiti per occuparsi di pannicelli e faccende domestiche. [...] Fanciulle che potevano diventare catatoniche o depresse diventano anoressiche, come tentativo di un debole Io di rifiutare un ruolo passivo. [...] essere magrissime come rinnegamento di quanto esse sentono in se stesse di inconciliabile con il ruolo attivo che l'aspettativa sociale sembra esigere da loro.⁸⁷

Queste parole, che suonano dolorosamente attuali, evidenziano la complessità della posizione della donna nella società; l'ambivalenza del ruolo femminile era particolarmente evidente al tempo soprattutto nelle classi benestanti in cui le donne si sono progressivamente appropriate dell'istruzione e della carriera, liberandosi dall'ideologia patriarcale tradizionale in materia di femminilità.⁸⁸ Natalia Ginzburg, fedele al suo stile reticente ma lucido, si fa portavoce di questa ambivalenza nei suoi testi e nelle sue opere teatrali:

Nel disvelamento e nell'analisi del proprio atteggiamento ambivalente nei confronti delle questioni di genere, Ginzburg tocca nodi generazionali, culturali e psicologici che non riguardano esclusivamente lei: l'interiorizzazione dei modelli patriarcali di maschilità come processo che struttura l'identità sessuale non solo degli uomini ma anche delle donne: "L'immagine virile che io ho in testa, è quella d'un uomo seduto in una poltrona, a leggere il giornale; stanco magari, per aver lavorato nel giorno, però comodamente seduto, mentre le donne lavano i piatti e badano ai bambini"; la difficoltà e insieme la necessità di rinunciarvi: "Erano attributi, se si vuole, del tutto imbecilli; però il fatto è che al posto di quelle immagini c'è oggi il vuoto"; il difficile compito di riempire quel vuoto con un'immagine nuova.⁸⁹

Anche Annie Ernaux dipinge l'ambivalenza della condizione femminile nella società, purtroppo non ancora molto mutata; nel suo caso la denuncia è esplicita e lacerante, priva di alcuna

⁸⁷ M.S. PALAZZOLI, *Autobiografia di una paziente*, cit., pp. 75-79.

⁸⁸ Ivi, pp. 77-79.

⁸⁹ BEATRICE MANETTI, *Il vuoto del maschio. Stereotipi e anti-stereotipi della maschilità nei romanzi di Natalia Ginzburg*, in «Mascolinità nella letteratura italiana contemporanea», n. 40, 2018, p. 118.

ironia, piuttosto amara, come emerge soprattutto ne *La donna gelata* in cui, mettendo in relazione le sue esperienze personali e i modelli imposti dall'onnipresente universo maschile, racconta l'educazione sociale, sentimentale e sessuale di una donna dalla provincia francese dagli anni Quaranta fino alla temperie di liberazione degli anni Settanta, soffermandosi sullo squilibrio di ruoli e mansioni tra moglie e marito, e tra madre e padre:

Da qualche parte in un cassetto giacciono dei racconti, li ha letti, niente male, non dovrete mollare. Ma sì certo, mi incoraggia, spera che superi il concorso da professoressa, che mi «realizzi», come lui. Nelle conversazioni, il discorso dominante è sempre quello della parità. Durante il nostro primo incontro, sulle Alpi, avevamo parlato di Dostoevskij e della rivoluzione algerina. Non è così ingenuo da credere che lavargli i calzini mi riempia di gioia, mi ribadisce quanto non gli piacciono le mogli tutte casa e famiglia. A livello intellettuale è sostenitore della mia libertà, organizza turni per la spesa, passa l'aspirapolvere. Di cosa mi lamento? E come posso avercela con lui quando mette su la sua faccia da bravo bambino contrito, e con un dito sulla bocca e l'aria impertinente, «tesorino mio, mi sono dimenticato di asciugare i piatti...»? Tutti i conflitti si smorzano e si invischiano nella gentilezza di quell'inizio della vita a due, in quel linguaggio infantile che inaspettatamente si è impossessato di noi, da bambolotta a coccolino, e che ci culla dolcemente, con innocenza. Ma non del tutto ottenebrata. Un giorno, la scena madre: mi sfogo senza ritegno, urla e lacrime, recriminazioni caotiche, a spizzichi, che non mi aiuta mai, decide tutto lui. Poi, all'improvviso, ho sentito il mio amico, quello che fino al giorno prima discuteva con me di politica e sociologia, mi portava in barca, urlarmi: «Hai rotto i coglioni, non sei un uomo, lo vuoi capire? C'è una piccola differenza che ti sfugge, quando imparerai a pisciare in piedi nel lavandino ne riparliamo!». Vorrei ridere, non mi pare possibile, delle frasi simili dette da lui, ma non sta scherzando. [...] tutte le soluzioni immediate per liberarmi mi sembrano impraticabili. La moglie che se ne va di casa dopo appena tre mesi, che vergogna, sarà certo colpa sua [...]. Magari è stata una frase estemporanea, l'ha gridata senza pensarci. La macchina per sottomettersi da sole riscalda i motori. Sono tornata a casa e non ho fatto la valigia, neanche a metà.⁹⁰

Queste righe testimoniano l'ipocrisia che intercorre nella relazione tra uomo e donna, anche

⁹⁰ A. ERNAUX, *La donna gelata*, cit., pp. 138-139.

e soprattutto nel nucleo familiare che, nel suo piccolo, riflette le dinamiche della società nel suo insieme; emerge la sola apparente affermazione della parità di generi, valida a livello intellettuale, sino a quando non vi è un confronto con la realtà, in cui le rispettive mansioni rimangono ben chiare. Ne *Gli anni* l'ipocrisia da parte della società nei confronti della donna viene denunciata a livello non più personale ma collettivo:

Le donne costituivano più che mai un gruppo sorvegliato, i cui comportamenti, gusti e desideri erano oggetto di una discussione costante, di un'attenzione al contempo inquieta e trionfale. Si riteneva che avessero «ottenuto tutto», che «fossero dappertutto» e che «a scuola avessero maggior successo dei ragazzi». Come al solito i segni della loro emancipazione erano ricercati nel loro corpo, nella loro audacia sentimentale e sessuale. Che dicessero «rimorchiare gli uomini», svelassero le loro fantasie, si chiedessero su *Elle* se fossero «brave a letto» era la prova di un'acquisita libertà e parità con gli uomini. L'immane presenza di cosce e di seni nelle pubblicità doveva essere apprezzata come un omaggio alla loro bellezza. Il femminismo era una vecchia ideologia vendicativa e senza ironia, non se ne sentiva più il bisogno e le ragazze ne parlavano con condiscendenza, senza dubitare un istante della propria forza e di un'uguaglianza considerata acquisita. (Ma continuavano a leggere più romanzi degli uomini, come se avessero bisogno di dare alla loro vita una forma immaginaria.) «Grazie, uomini, di amare le donne» recitava il titolo di una rivista femminile. Sulle loro lotte, mai commemorate ufficialmente, cadeva l'oblio. Con la pillola erano diventate le padrone della vita, di questo non se ne parlava. Noi che avevamo abortito nelle cucine, che avevamo divorziato, che avevamo creduto che i nostri sforzi per liberarci sarebbero serviti ad altre, noi provavamo una grande stanchezza. Non sapevamo più se la rivoluzione delle donne ci fosse stata davvero.⁹¹

IV.3. Il valore terapeutico della scrittura

Uno dei requisiti dell'autobiografia, basandosi sulla definizione ancora autorevole di Lejeune, consiste nella sua natura di racconto; recentemente però si è sostenuta la possibilità di decretare la “fine dell'autobiografia”, a partire dalla frammentarietà e dalla parzialità che la

⁹¹ EAD., *Gli anni*, cit., pp. 189-190.

caratterizzano. Mariani, nel suo *Sull'autobiografia contemporanea*, riflette sui paradossi della scrittura autobiografica, favorendo una riflessione sul suo rapporto con la memoria e con la *fiction*:

Raccontare la propria vita è un gesto intellettuale solo apparentemente ovvio; in realtà i suoi presupposti sono sempre problematici. Il più importante è questo: l'oggetto del racconto autobiografico, la vita passata, non esiste più: al suo posto esiste la facoltà mobile, plastica e ambigua della memoria. L'autobiografo pretende di custodire la verità di ciò che è accaduto e di sancire la differenza fra il racconto di pura finzione, che si presenta al lettore come inventato, e il racconto autobiografico, che si presenta come "vero", come radicato nell'esperienza vissuta. E tuttavia la memoria funziona solo perché attribuisce una forma definita a ciò che non ha forma, selezionando il passato e assicurando alla vita trascorsa un ordine che la vita, in sé, non possiede.⁹²

Il presente passo esplicita quanto visto sinora in merito al delicato rapporto tra "verità" e *fiction* nella ricostruzione memoriale, di per sé fallibile e parziale; un tema maggiormente accentuato a seguito delle teorie di Bergson e della narrativa di Proust che insistono sulla memoria in relazione alla narrazione, decretando un cambiamento radicale nel considerare la letteratura e il Sé.

Da questo punto di vista, la scrittura irrigidirebbe l'io in una maschera di superficie, dietro la quale il soggetto non può mai veramente accedere al sé profondo:

[...] Vico e Freud indicano che le autobiografie in realtà sono testi che non parlano del loro autore, ma di altri testi di quell'autore, risultando quindi una ripetizione che, articolando a livello individuale un modello, produce alla fine una differenza. E con l'ausilio di Foucault e di Lacan, ne deriva che il soggetto non giunge mai a possedere un'autentica sovranità su di sé, emergendo da un discorso intersoggettivo con l'alto.⁹³

Se anche l'io non riuscisse davvero a percepire una completa conoscenza di se stesso, la scrittura permette una comprensione e rielaborazione del sé altrimenti irraggiungibili; inoltre è

⁹² MARIA ANNA MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011, p. 9.

⁹³ ANDREA BATTISTINI, *L'autobiografia e il superego dei generi letterari*, in «Annali d'Italianistica», n. 4, 1986, p. 11.

particolarmente importante la consapevolezza che tale processo di autoconoscenza si configuri in relazione all'altro, entro un «discorso intersoggettivo». Recentemente il racconto autobiografico, nelle sue declinazioni in termini di forma e intenti, è stato investito di un maggior peso per il suo duplice valore educativo e curativo (si pensi, ad esempio, alla rielaborazione e trasmissione dei traumi, sia individuali sia collettivi). Umberto Eco, in *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, riflettendo sui mondi narrativi, si sofferma sulla funzione della narrazione che definisce “terapeutica”:

Passeggiare in un mondo narrativo ha la stessa funzione che riveste il gioco per un bambino. I bambini giocano, con bambole, cavallucci di legno o aquiloni, per familiarizzarsi con le leggi fisiche e con le azioni che un giorno dovranno compiere sul serio. Parimenti, leggere racconti significa fare un gioco attraverso il quale si impara a dar senso alla immensità delle cose che sono accadute e accadono e accadranno nel mondo reale. Leggendo romanzi sfuggiamo all'angoscia che ci coglie quando cerchiamo di dire qualcosa di vero sul mondo reale. Questa è la funzione terapeutica della narrativa e la ragione per cui gli uomini, dagli inizi dell'umanità, raccontano storie. Che è poi la funzione dei miti: dar forma al disordine dell'esperienza.⁹⁴

L'uomo vive immerso nella narrazione, sia quando si rivolge al passato (nella valutazione di azioni ed eventi), sia quando è proiettato al futuro nel tentativo di ipotizzarne o modificarne il corso. È dunque innegabile l'importanza della letteratura nella vita di ciascuno e l'innata disposizione – come è riscontrabile fin dalle più antiche civiltà – a rendere l'esistenza un racconto, per ordinarla, per conferirle un senso, per trovare rifugio in una progressione lineare, nel rapporto tra causa ed effetto, nella percezione di uno scopo e di un fine ultimo. Numerose ricerche hanno confermato il fatto che «il creare narrazioni si riveli un fenomeno universale, espressione intrinseca del modello della mente umana»,⁹⁵ lo stesso costituirsi dell'individuo in quanto soggetto separato dal mondo ne sollecita l'esigenza; il rapporto tra linguaggio e realtà si costituisce infatti in maniera

⁹⁴ U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 112.

⁹⁵ DANIEL STERN, *Le interazioni madre-bambino*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1985, p. 180

dialettica («la potenza di rfigurazione del linguaggio è proporzionale alla sua potenza di distanziamento»).⁹⁶ L'ipotesi secondo cui il raccontarsi rappresenti un bisogno costitutivo dell'essere umano è confortata dall'assunto che l'identità personale si definisca proprio attraverso il racconto. Jerome Bruner è stato tra i primi ad attribuire valore terapeutico alla narrazione evidenziandone il carattere internazionale, trans-storico e transculturale secondo la prospettiva per cui la vita stessa è storia.⁹⁷ Bruner ipotizza l'esistenza di due modalità di conoscenza autonome ma complementari: il pensiero paradigmatico e quello creativo, il primo orientato alla risoluzione di problemi pratici, il secondo atto a costruire un significato incentrato sulla narrazione del sé in relazione all'altro. Bruner analizza anche la narrazione del sé entro una collettività, sostenendo che l'identità di un singolo in questo caso debba essere intesa come costruzione narrativa in relazione all'identità del gruppo. La funzione terapeutica della narrazione confluisce in quella di principio organizzatore e costitutivo dell'esistenza stessa; il bisogno di raccontare il sé si configura al contempo come la necessità di creare uno spazio tra eventi ed emozioni e il Sé che li deve vivere e rielaborare. Secondo un'altra corrente di pensiero la narrazione sarebbe il risultato della percezione di una sequenza di eventi non casualmente correlati; tra i sostenitori di questo pensiero vi sono Ricoeur e Polster,⁹⁸ che indagano l'analogia tra vita e romanzo. La validità terapeutica del narrare risiederebbe nella possibilità di scrivere e riscrivere la propria storia adeguandola alle esperienze vissute, trovando fondamento quindi sulla continua ridefinizione di un'identità che viene percepita non tanto come rappresentazione, quanto come costruzione che prevede la differenziazione del sé dal mondo. Il sentimento di sé coinciderebbe con la coerenza interna della storia che ognuno si forma attribuendo a eventi e azioni processi di consequenzialità e valori emotivi:

⁹⁶ PAUL RICOEUR, *La vita: un racconto in cerca di un narratore*, trad. it. di Daniella Iannotta, in *Filosofia e linguaggio*, a cura di Domenico Jervolino, Milano, Guerini e associati, 1994 (Dordrecht 1986), p. 129. Si veda anche ID., *Sé come un altro*, trad. it. di Daniella Iannotta, Milano, Jaca Book, 1993 (Paris 1990).

⁹⁷ Per approfondire si veda JEROME BRUNER, *Actual minds, Possible Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.

⁹⁸ ERVING POLSTER, *Every Person's Life is Worth a Novel*, Gouldsboro, Gestalt Journal Press, 1987.

La storia nasce da tutto ciò che non è “normale”, da avvenimenti che si sono in qualche modo distinti dal consueto flusso degli eventi. Il pensiero narrativo ha origine dalle immagini ed è quindi per sua natura illogico, inoltre, funziona per analogie; sono proprio quelle somiglianze di contenuti ed emozioni a creare una fusione delle immagini che si susseguono ed a determinare una sequenza; continuamente modificabile.⁹⁹

La scrittura, fondamentale nel dipanare il disordine dell'esistenza, assume funzione di rielaborazione e trasmissione del vissuto; la narrazione si trova infatti sempre in rapporto diretto con la realtà, dalla quale trae il materiale esperienziale e da cui, al tempo stesso, può prendere le distanze attraverso la *fiction*, intesa come creazione letteraria:

Che il romanzo sia riflesso, imitazione, traduzione del reale o che esso vi “aderisca strettamente, lo legga, lo decifri, lo esponga”, tutte queste concezioni postulano in misura diversa il riferimento dell'opera ad una realtà al di fuori dell'opera e che ne è il fondamento.¹⁰⁰

Annie Ernaux, sia nei suoi testi sia nelle interviste, insiste sulla necessità di rapportarsi alla realtà, imprescindibile quest'ultima nella narrazione della storia sia personale che collettiva, e condivide la sua riflessione in merito alla forma, affermando di aver tagliato i fili con la “finzione” schierandosi contro la tradizionale forma del romanzo; in questo caso “finzione” non corrisponde però a *fiction* che rimanda invece alla disposizione, necessaria e inevitabile, del materiale mnemonico ed esperienziale in forma letteraria:

A un certo punto sono arrivata al pensiero che il romanzo potesse essere molto più efficace *per metà*, e da qui che sono partita per allontanarmi dal romanzo. D'altronde la realtà per me era cruciale proprio perché veniva dalla *mia* vita, dalla mia esperienza, dal mio ambiente sociale, un ambiente per il quale la realtà, anche volendo, non la puoi schivare, perché la prima domanda che ti devi porre è come vivere materialmente, la seconda domanda

⁹⁹ BEATRICE MAIANI, *La narrazione e l'utilizzo del diario in psicoterapia*, in «PsicologicaLmente», 2014, <http://www.psicologicamente.org/?p=325>.

¹⁰⁰ ROLAND BOURNEUF, RÉAL OUELLET, *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 2000 (Paris 1972), p. 205.

è “quale è il mio posto in una società così gerarchizzata” quando ti trovi in fondo a questa gerarchia. Poi certo si diceva “il romanzo è una forma borghese”, il punto cruciale era scrivere a proposito della realtà. Ne *Il posto*, su mio padre, ho tagliato tutti i fili con il mondo della finzione nella mia scrittura.¹⁰¹

Lo stesso accento sulla volontà di allontanamento da qualsiasi finzione è presente in Ginzburg, sia negli scritti di riflessione autobiografica (come *Mai devi domandarmi*) sia nel suo capolavoro *Lessico familiare*. Ma l'autrice stessa ammette l'inaffidabilità e la parzialità della sua narrazione, dovuta sia alla fallibilità memoriale sia all'incapacità di rielaborazione di eventi traumatici e dolorosi; questi limiti si legano alla complessità dell'esistenza, difficilmente comprimibile:

La Ginzburg non fa che raccontarci storie, ma non ci racconta mai tutta la storia: troncamento che distingue il vero scrittore. La sua statura è proporzionale all'illusione di completezza che sa produrre. Non ha mai fatto l'elogio della sincerità, bensì quello della verità: che è fatta anche di reticenza, di silenzio, di cose taciute o ricacciate nell'ombra. La Ginzburg non è sincera, è rettilinea. Traccia le sue righe dritte tra due punti che nessuno aveva avvistato prima di lei, né quello che parte dall'io né quello che arriva al cuore della cosa.¹⁰²

Vengono accentuati il silenzio e la reticenza che si è visto caratterizzano la persona, e non solo la produzione artistica, di Natalia Ginzburg; anch'essi elementi fondanti, paradossalmente, la “verità”. La sua scrittura è ancorata alla realtà e contempla la vita nel suo senso più ampio e profondo, troppo ricca e complessa quest'ultima per essere compressa in parole:

[...] per lei la realtà è all'indicativo, la vita al superlativo. La realtà è scabra e povera; ma ciò che sta dietro, la vita, è piena di significati arcani, di tremendi prodigi. La scrittrice in tal modo trova spazio sia al suo realismo riduttivo, disincantato, sia all'incantesimo febbrile della fantasia, che l'ironia, per quanto insista a dimensionarla nel grottesco, non imprigiona

¹⁰¹ A. GARLINI, *Intervista ad Annie Ernaux. La storia in un romanzo*, Pordenone, 16 settembre 2023 (trascrizione da una fonte orale, traduzione dal francese di Lorenzo Flabbi).

¹⁰² D. SCARPA, *Appunti su un'opera in penombra*, cit., p. 226.

mai del tutto. Perché [...] se la realtà ferisce, con violenza e dolore, la vita, che pure è fatta della stessa trama, tende a sfuggirle nell'ineffabile. Non solo il poeta ma anche l'uomo, anche la povera donna dai modesti colori come l'autrice ama dipingersi, è stretta nel cerchio della realtà ma ha gli occhi rivolti a un'imprendibile tangente.¹⁰³

Quando la realtà sostanzia un prodotto letterario, non è possibile considerarla nella sua purezza, la sola sua trascrizione in parole implica una creazione artistica data dalla scelta accurata dei termini, della loro disposizione nella frase, dal tono, dalla selezione degli eventi da narrare e dalla gestione delle storie che da questi si sviluppano:¹⁰⁴

[...] la realtà è quel «leone con la pelliccia d'oro» di una vecchia favola buddhista, che si presenta alla porta di casa tua. Lo scrittore tocca una realtà. Quando scrivo un romanzo, voglio solo raccontare. Non parto da una idea, da una affermazione. All'inizio c'è una vicenda, una storia, dei fatti, dei luoghi... Poi queste storie si snodano e uno si augura che vi si riflettano cose esistenti, che si tocchi «la realtà».¹⁰⁵

In *Ritratto di scrittore*, Ginzburg riflette sul ruolo dello scrittore (astraendosi dalla sua individualità) e sul difficile rapporto tra verità e *fiction* in termini memoriali ed etici, non solo in relazione al sé ma anche all'altro:

Il vero gli porta ai piedi memorie che lo fanno soffrire. Si è abituato, sì, a scrivere oppresso da un cumulo di rovine; però ha paura che, toccando tante memorie, gli si brucino le mani e gli occhi. Inoltre ha paura che le sue memorie facciano male anche ad altre persone, che sono presenti nella sua vita e che lui ama. A confronto del raccontare il vero, inventare gli sembra che fosse per lui come giocare con una nidiata di gattini; raccontare il vero per lui è

¹⁰³ GENO PAMPALONI, *Il timbro giusto*, in «Corriere della Sera», 29 novembre 1970, p. 13.

¹⁰⁴ In merito al rapporto tra realtà e fiction, Paolo Milano, riprendendo una citazione di Paul Valéry, scrive: «[...] dei personaggi della Ginzburg si ha voglia di dire “Tutto quel che se ne legge è vero, ma in loro non c'era solo questo”. A meno che non si voglia invocare [...] la stessa nichilistica attenuante che Paul Valéry concepì in favore della *Recherche* di Marcel Proust, che a lui piaceva poco, e della quale Natalia Ginzburg ha tradotto magistralmente parecchi volumi: “Da questo non si può concludere nulla contro il romanzo, ma tutt'al più accusare un poco la vita, che si trova ad essere una somma perfettamente reale di cose, di cui le une sono vane e le altre immaginarie”» (cfr. PAOLO MILANO, *La vita come attrito*, in «L'Espresso», Vol. 12, n. 27, 2 luglio 1961, p. 17. Per la citazione di Paul Valéry si veda PAUL VALÉRY, *Hommage à Marcel Proust*, in *Oeuvres*, a cura di Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957, p. 771).

¹⁰⁵ S. CESARI, *Ultime lettere di gente comune*, in «Il Manifesto», 18 dicembre 1984.

come muoversi in mezzo a un branco di tigri. Dice a volte a se stesso che a uno scrittore tutto è legittimo purché scriva: anche liberare delle tigri e portarsele a spasso. Però in verità non gli sembra che gli scrittori abbiano diritti diversi dall'altra gente. Così si trova davanti a un problema che non sa risolvere. Non vuole essere un pastore di tigri.¹⁰⁶

La funzione terapeutica della scrittura non si lega esclusivamente alla rielaborazione di esperienze traumatiche (per le quali si rivela fondamentale), ma caratterizza l'innato e profondo bisogno umano di dare senso alla propria esperienza, ordinandola, inserendola in un più ampio contesto (famigliare, sociale, storico), la necessità di considerare la realtà che sostanzia la vita per sentirsene parte e al tempo stesso per separarsene in un processo di costruzione del sé. Rapportarsi alla realtà e alla memoria, con i loro insiti limiti, implica il confronto con la *fiction* nel momento della trasposizione di eventi, idee ed emozioni in forma letteraria. Storia personale e universale, realtà e *fiction*, sono concetti complessi da scindere in letteratura, nella maggior parte dei casi si trovano intrecciati, sovrapposti; considerare il loro rapporto costituisce un arricchimento in termini personali e collettivi:

Riflettere sui complessi rapporti tra lettore e storia, finzione e realtà, può costituire una forma di terapia contro ogni sonno della ragione, che genera mostri. In ogni caso non rinunceremo a leggere opere di finzione, perché nei casi migliori è in esse che cerchiamo una formula che dia senso alla nostra vita. In fondo noi cerchiamo, nel corso della nostra esistenza, una storia originaria, che ci dica perché siamo nati e abbiamo vissuto. Talora cerchiamo una storia cosmica, la storia dell'universo, talora la nostra storia personale (che raccontiamo al confessore, allo psicoanalista, che scriviamo sulle pagine di un diario). Talora speriamo di far coincidere la nostra storia personale con quella dell'universo.¹⁰⁷

Il conferimento del Premio Nobel ad Annie Ernaux «for the courage and clinical acuity with which she uncovers the roots, estrangements and collective restraints of personal memory»¹⁰⁸ può

¹⁰⁶ N. GINZBURG, *Mai devi domandarmi*, cit., p. 208.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 178-179.

¹⁰⁸ Press release, The Nobel Prize in Literature, 6 October 2022, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/summary/>.

essere assunto come prova tangibile del suo impegno nel costituire, attraverso la letteratura, una «terapia contro ogni sonno della ragione, che genera mostri»,¹⁰⁹ portando alla luce la ricchezza – talvolta disordinata, estranea a ogni ordine narrativo – di ogni storia e della Storia, intrecciate tra loro, talora sino a coincidere:

Al contrario, ciò che conta per lei è afferrare la durata che costituisce il suo passaggio sulla terra in una determinata epoca, il tempo che l’ha attraversata, il mondo che ha registrato in sé semplicemente vivendo. Ed è in un’altra sensazione che ha potuto intuire la forma che avrà il suo libro, quella che la invade quando, a partire da un’immagine fissa del ricordo – su un letto di ospedale con altri bambini operati alle tonsille dopo la guerra o su un autobus che attraversa Parigi nel luglio ’68 –, le sembra di fondersi in una totalità indistinta di cui arriva a isolare, con uno sforzo della coscienza critica, i singoli elementi che la compongono, gli abiti, i gesti, le parole eccetera. Il minuscolo momento del passato s’ingigantisce, sfocia in un orizzonte più ampio, di uno o molti anni, mobile e uniforme al contempo. Ritrova allora, con una soddisfazione profonda, quasi abbagliante – che la sola immagine di un ricordo personale non le procura –, una sorta di vasta sensazione collettiva nella quale è preso tutto il suo essere, la sua coscienza. Allo stesso modo in cui, guidando in autostrada, da sola, si sente presa nella totalità indefinibile del mondo presente, dal vicinissimo al lontanissimo.¹¹⁰

In una recente intervista, Ernaux approfondisce lo stesso tema, spiegando la sua posizione in merito al passaggio della Storia e al rapporto tra individualità e collettività, mostrando come questi elementi abbiano trovato una loro particolare configurazione ne *Gli anni*:

Ogni vita è toccata dal tempo, e che tempo è? quello degli orologi, sicuramente, ma anche quello collettivo, quel tempo che chiamiamo la Storia, che contiene la politica, le leggi, il grande quadro in cui si muovono le esistenze di ciascuno, la grande cornice, ma anche le cose minute, gli oggetti, la musica, le canzoni, che sono quelle cose che cambiano effettivamente la nostra vita; anche quello che impariamo a scuola, quella Storia che impariamo a scuola, è qualcosa che cambia col tempo. E io volevo mettere questa storia, questo tempo, all’interno dei miei libri. [...] Tra tutto ciò che cambia ci sono anche i modi di dire, le parole, i modi di esprimersi, i modi di raccontare il mondo [...] e poi ci sono le nostre storie

¹⁰⁹ U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 178.

¹¹⁰ A. ERNAUX, *Gli anni*, cit., pp. 262-264.

individuali, che cambiano per ognuno in maniera diversa; ogni storia individuale ha sempre un rapporto con le *altre* storie individuali, con quelle degli altri. Ne *Gli anni* una cosa che ho tentato è mettere in luce come vivevano le ragazze, come sono i cambiati i modi di vivere, come è cambiata la condizione di essere una giovane donna, come è cambiata nell'arco del tempo, tra il 1945 e il 2006. Qualunque storia individuale contiene dentro di sé questo elemento collettivo.

Con queste parole, Ernaux riassume tutti i temi sinora toccati: il rapporto tra Storia e *fiction*, tra storia individuale e collettiva, la memoria, il ruolo della donna nella società, la funzione della letteratura. Gli stessi temi si è visto compaiono nella letteratura di Natalia Ginzburg, sebbene con sfumature diverse date dal diverso momento storico e dalla diversa indole autoriale; l'allargamento alla collettività è più sfumato ma altrettanto significativo:

L'io autoriale in qualche modo si nasconde e si mostra attraverso una terza persona che assume di volta in volta la maschera della "vecchia madre" o dello "scrittore", che si mescola nella folla dei "viaggiatori maldestri", che confonde il proprio viso con quello di ogni donna, la propria voce con quella di ogni poeta, la propria fede, scissa e tormentata, nel dicotomico soggetto di "chi crede" e "chi non crede". Fra le strategie diegetiche adottate per liberarsi del peso della propria individualità [...] la scrittura ginzburghiana sembra prediligerne una, nella quale è sempre possibile riconoscere la traccia lasciata dalla sua penna e che risulta, altresì, come una delle sue invenzioni più affascinanti. Si tratta di una voce narrante plurale pronunciata da un "noi" attraverso cui la scrittrice ha raccontato i passaggi più tragici della sua storia intima, ha espresso con ironia e disincanto il disagio e l'incomprensione del presente e ha compilato gran parte delle pagine del suo diario "quotidiano". È un "noi" non sempre identificabile. Raramente è il risultato di un'addizione, come quando viene fuori dalla somma di *Lui e io*, ovvero dalla tregua successiva ad una strenua battaglia in cui l'io ha affermato caparbiamente la propria esistenza ed identità nel contrasto antitetico con lui. Il più delle volte è il prodotto di una sottrazione progressiva di determinazione. Un "noi" che nasce dalla traumatica esperienza della guerra che ha assegnato un volto e una collocazione alla generazione della quale si fa interprete attraverso la propria voce. Una generazione che ha assunto il volto biblico del "figlio dell'uomo", il volto di chi, attraverso la drammatica immagine delle "case crollate", ha toccato con mano la caducità cosmica che avvolge

l'esistenza e non può più liberarsene.¹¹¹

Anche in Natalia Ginzburg (come si nota in maniera esplicita in *Mai domandarmi*), vi è un'apertura alla collettività che trascende ma non esclude l'individualità, espressa attraverso la commistione pronominale:

A un certo momento della sua vita Natalia Ginzburg ha avvertito il bisogno di una soggettività ambigua oppure, all'occorrenza, di una soggettività collettiva: di usare un pronome labile come la terza persona, o di fare un salto – senza preavviso – dall'io al noi. Sentiva di dover scaricare da se stessa il peso dell'io con le responsabilità che gli incombono, ma senza rinnegare del tutto né l'uno né le altre. La sua terza persona avrebbe mantenuto con l'io un rapporto evidente quanto sfuggente. Nell'usare la prima persona plurale era spinta in parte dal desiderio di condividere un'esperienza, [...] in parte dal bisogno di confonderla nel gran mare dell'essere, di sentirsi inclusa e invisibile insieme. Qualsiasi uso la Ginzburg faccia dei pronomi dopo *Lessico familiare*, è chiara la sua necessità di narrare un'*autobiografia per insufficienza di prove*, la cui riferibilità alla sua privata vicenda si intraveda attraverso il mezzo opaco della terza persona singolare o attraverso il grandangolo della prima persona plurale. La Ginzburg ha dovuto insomma [...] reinventare i pronomi, ibridarli, sovrapporsi. Li adopera così come li definisce un altro linguista, Roman Jakobson: come «commutatori». Ma li manda in cortocircuito.¹¹²

La scrittura per Natalia Ginzburg e Annie Ernaux riveste un ruolo fondamentale nella costruzione e restituzione del sé entro la loro realtà, in rapporto alla Storia; sebbene entrambe scelgano una scrittura semplice, piana, immediata, e le parole sembrano fluire sciolte, senza difficoltà, è necessario non dimenticare che la scrittura si configura come impegno, come fatica. La scrittura è comunque e sempre una creazione letteraria, frutto di una immediatezza ponderata. In merito al rapporto tra apparente semplicità del linguaggio e difficoltà dell'atto narrativo in Natalia Ginzburg, Lynne Sharon Schwartz scrive:

¹¹¹ MARIA RIZZARELLI, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole "querelles" nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, C.U.E.C.M., 2004, pp. 34-36.

¹¹² D. SCARPA, *Appunti su un'opera in penombra*, cit., p. 234.

La limpida scioltezza del linguaggio non sembra andare d'accordo con le pungenti descrizioni dell'autrice sulle fatiche e sulle battaglie che la scrittura le impone. Ma sono battaglie eccome: non è compito da nulla scrivere così chiaro, però rendendo ogni singola pagina radiosa di allusioni, ricolma di tutto quanto prende rigoglio via via tra le righe [...].¹¹³

Durante una conferenza stampa Ernaux sostiene che «scrivere è come estrarre pietre dal fiume», scavando faticosamente dentro di sé; rispondendo poi in questo modo alla domanda su cosa provi a seguito di questo scavo introspettivo, se l'operazione di estrazione delle pietre le comporti una qualche soddisfazione:

C'è il sentimento di aver compiuto il proprio dovere. Ma poi hai tirato fuori le pietre e la pagina dopo si ricomincia, ce ne sono altre, è proprio una corsa a ostacoli la scrittura, non finiscono mai queste pietre da estrarre dal fiume.¹¹⁴

Per Annie Ernaux la scrittura è una necessità e un dovere, in primo luogo verso se stessa, poi nei confronti della collettività più o meno allargata che il testo interpella; l'autrice si rivolge a chiunque possa trovare un confronto e un conforto da parole che, pur essendo personali, non fanno sentire soli, includendo la collettività umana:

A che scopo scrivere, d'altronde, se non per disseppellire cose, magari anche una soltanto, irriducibile a ogni sorta di spiegazione – psicologica, sociologica o quant'altro –, una cosa che sia il risultato del racconto stesso e non di un'idea preconstituita o di una dimostrazione, una cosa che provenga dal dispiegamento delle increspature della narrazione, che possa aiutare a comprendere – a sopportare – ciò che accade e ciò che facciamo.¹¹⁵

¹¹³ LYNNE SHARON SCHWARTZ, *Preface*, in *Natalia Ginzburg, A Place to Live and Other Selected Essays*, a cura di Lynne Sharon Schwartz, New York, Seven Stories Press, 2002, p. 7.

¹¹⁴ Intervista a A. ERNAUX, *La storia in un romanzo*, Pordenone, 16 settembre 2023.

¹¹⁵ A. ERNAUX, *Memoria di ragazza*, cit., p. 147.

Natalia Ginzburg condivide la stessa struggente necessità di scrivere; recuperando il simbolo ricorrente della casa, mette in relazione quest'ultima alla scrittura stessa, intesa come rifugio e luogo di crescita:

Scrivere è cercare la calma, e qualche volta trovarla. È tornare *a casa*. Lo stesso che leggere. Chi scrive o legge *realmente*, cioè *solo per sé*, rientra a casa; sta bene. Chi non scrive o non legge mai, o solo su comando, – per ragioni pratiche, – è sempre *fuori casa*, anche se ne ha molte. È un povero, e rende la vita più povera.¹¹⁶

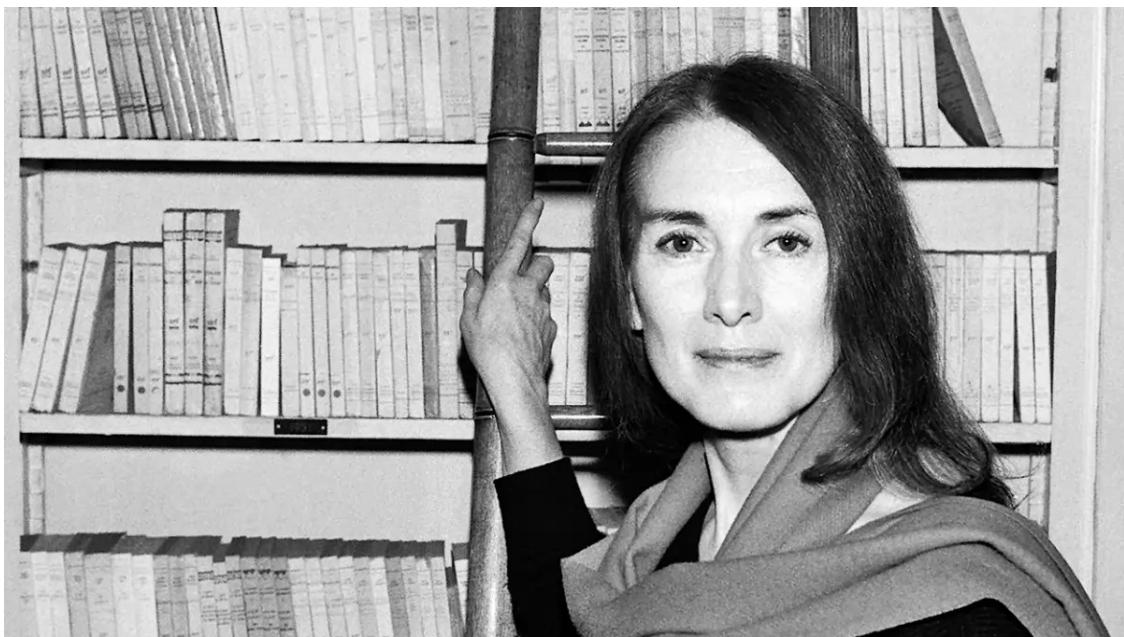
L'*iter* letterario e di vita di Natalia Ginzburg e Annie Ernaux testimonia la loro forza, come scrittrici e come donne, nel tracciare un percorso originale, capace di sfidare canoniche classificazioni e limiti, sociali e stilistici. Entrambe hanno saputo, attraverso una scrittura decisa, solo apparentemente semplice, raccontare il sé e la Storia, aprendosi a una prospettiva collettiva, in un continuo interrogarsi sulla forma e sul contenuto, mettendo in parole traumi ed emozioni altrimenti destinati all'oblio. Natalia Ginzburg e Annie Ernaux sono riuscite a dare voce a chi non ha trovato le parole giuste per farlo, conferendo importanza non solo ai grandi eventi, ma anche all'ordinaria, eppure significativa, quotidianità di ciascuno, attraverso parole, immagini, fotografie, che restituiscono l'intricato filato dell'esistenza individuale inserito nel più ampio tessuto collettivo.

Si è scelto di terminare questo studio su Natalia Ginzburg e Annie Ernaux con le rispettive fotografie, considerate un frammento di realtà che collega e problematizza il tema della narrazione del Sé nel suo rapporto tra verità, *fiction*, Storia, fallibilità memoriale e scorrere inesorabile del tempo:

Je n'attends pas de la vie qu'elle m'apporte des *sujets* mais des *organisations*
inconnues d'écriture [...] des textes dont la forme même est donnée par la réalité de ma vie.

¹¹⁶ L'intervista da cui provengono queste righe viene pubblicata in epigrafe a un volume collettivo *Narratori delle riserve*, a cura di Gianni Celati, Milano, Feltrinelli, 1992.

[...] l'écriture sous les photos, en multiples fragments – qui seront eux-mêmes brisés par ceux, encore inconnus en ce moment, [...] – m'offre, entre autres choses, l'opportunité d'une *mise en récit minimale* de cette réalité.¹¹⁷



¹¹⁷ A. ERNAUX, *L'Usage de la photo*, cit., pp. 76-77.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

ELISABETTA ABIGNENTE, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, in «Enthymema», n. 20, 2017

DRISS AÏSSAOUI, *Les Mémoires: un genre errant*, in «Dalhousie French Studies», n. 61, 2002

PAUL ARMSTRONG, *Stories and the Brain. The Neuroscience of Narrative*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2020

JAN ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, trad. it. di Francesco de Angelis, Torino, Einaudi, 1997 (München 1992)

ALEIDA ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. it di Simona Paparelli, Bologna, Il Mulino, 2015 (München 1999)

GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio*, trad. it. di Ettore Catalano, Bari, Dedalo, 2006 (Paris 1957)

ANN BANFIELD, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil, 1995

ANDREA BATTISTINI, *L'autobiografia e il superego dei generi letterari*, in «Annali d'Italianistica», n. 4, 1986

MICHEL BEAUJOUR, *Miroirs d'encre: Rhétorique de l'autoportrait*, in *Collection Poétique*, a cura di Gérard Genette e Tzvetan Todorov, Parigi, Édition su Seuil, 1980

WALTER BENJAMIN, *The Storyteller*, in *Illuminations*, a cura di Walter Benjamin, New York, Schocken, 1969

ANDRE BERTIERE, *Le cardinal de Retz mémorialiste*, Parigi, Klincksieck, 1977

GABRIELLA BOSCO, *Proust e gli altri*, Torino, Nuova Trauben edizioni, 2018

PIERRE BOURDIEU, *Vous avez dit «populaire?»*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 48, 1983

ROLAND BOURNEUF, RÉAL OUELLET, *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 2000 (Paris 1972)

NATHAN BRACHER, *Introduction: Writing History and the Social Sciences with Ivan Jablonka*, in «French Politics, Culture & Society», n. 36, 2022

LAURA BROWN, *Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma*, in *Trauma: Explorations in Memory*, a cura di Cathy Caruth, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995

PETER BROWN, *Science et imagination*, in «La Société et le sacré dans l'Antiquité tardive», n. 56,
1985

JEROME BRUNER, *Actual minds, Possible Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1986

HERBERT BUTTERFIELD, *The Historical Novel: An Essay*, Cambridge, Cambridge University Press,
1942

FRANCESCA CALAMITA, *I disturbi alimentari nella narrativa femminile italiana dall'unità al
miracolo economico*, Wellington, Victoria University, 2013

CATHY CARUTH, *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns
Hopkins University Press, 1996

RICCARDO CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci,
2019

GIANNI CELATI, *Narratori delle riserve*, Milano, Feltrinelli, 1992

SEVERINO CESARI, *Ultime lettere di gente comune*, in «il Manifesto», 8 dicembre 1984

FREDERIC CHARBONNEAU, *Les Silences de l'histoire. Les Mémoires français du xvii^e siècle*, Paris,
Hermann, 1998

ANNE CHEVALIER, CAROLE DORNIER, *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003

GIOVANNI CIAPPELLI, *Memoria collettiva e memoria culturale: la famiglia fra antico e moderno*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», n. 29, 2003

MARTA CICHOCKA, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2008

DORRIT COHN, *The Distinction of Fiction*, Baltimore Johns Hopkins University Press, 2000

VINCENT COLONNA, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004

DAVIDE COLUSSI, STEFANO BRUGNOLO, SERGIO ZATTI, EMANUELE ZINATO, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016

VINCENT DE GAULEJAC, *Les Sources de la honte*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996

DUCCIO DEMETRIO, *La vita si cerca dentro di sé. Lessico autobiografico*, Milano, Mimesis Edizioni, 2017

—, *Le scritture famigliari tra memoria e diari del presente*, in «Rivista Italiana di Educazione Familiare», n. 1, 2008

MICHEL DE MONTAIGNE, *Essais*, Paris, Imprimerie Nationale Éditions/Actes Sud, 1997-1998

FRANCO D'INTINO, *L'autobiografia moderna. Storia forme e problemi*, Roma, Bulzoni, 1998

SERGE DOUBROVSKY, *Fils*, Paris, Gallimard, 2001 (Paris 1977)

—, *L'initiative aux maux: écrire sa psychanalyse*, in «Cahiers confrontation», n. 1, 1979

UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo Editore, 2018

KAI ERIKSON, *Notes on Trauma and Community*, in «American Imago», Vol. 48, n. 4, 1991

ANNIE ERNAUX, *Bourdieu: le chagrin*, 2002, <http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/mort/aernau.html>

—, *Ceci n'est pas une autobiographie*, Paris, Collège de France, Amphithéâtre Marguerite de Navarre, Site Marcelin Berthelot, 2009, <http://www.college-defrance.fr/site/antoine-compagnon/seminar-2009-03-03-17h30.htm>

—, *Proust, Françoise et moi*, Paris, 2013, <https://youtu.be/FujD7KwQZEI>

SIGMUND FREUD, *Beyond the Pleasure Principle*, London, Norton, 1959 (Leipzig 1920)

—, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trad. ingl. di James Strachey, Vol. 12, New York, Norton, 1915-1916

PHILIPPE GASPARINI, *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, in *Autofictions*, a cura di Roger-Yves Roche, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2020

ALEXANDRE GEFEN, *La fiction, définition(s)*, in «Fabula: la recherche en littérature», 2007, https://www.fabula.org/ressources/atelier/?La_fiction%2C_d%26eacute%3Bfinition%28s%29h

LEIGH GILMORE, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell University Press, 2001

NATALIA GINZBURG, *Marcel Proust, poeta della memoria*, in *Romanzi del '900*, a cura di Giansiro Ferrata, Torino, Edizioni radio italiana, 1956

CESARE GRISI, *Il romanzo autobiografico: teoria e prassi di un genere intermedio*, in «Critica letteraria», n. 3, 2008

DAVID GROSS, *Bergson, Proust, and the Revaluation of Memory*, in «International Philosophical Quarterly», Vol. 25, n. 4, 1985

GEORGES GUSDORF, *Les écritures du moi. Lignes de vie I*, Paris, Les Éditions Odile Jacob, 1991

MAURICE HALBWACHS, *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950

DAVID HARLAN, *Historical Fiction and Academic History*, in *Manifestos for History*, a cura di Keith Jenkins, Sue Morgan e Alun Munslow, London, Routledge, 2007

SUZETTE HENKE, *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, New York, St. Martin's Press, 2000

MARIE-THERESE HIPPEL, *Mythes et réalités: enquête sur le roman et les Mémoires (1660-1700)*, Paris, Klincksieck, 1976

MARTINA HORÁKOVÁ, *Bearing witness: trauma, testimony, scriptotherapy*, in *Inscribing difference and resistance: indigenous women's personal non-fiction and life writing in Australia and North America*, a cura di Martina Horáková, Brno, Masarykova univerzita, 2017

IVAN JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil, 2014

HANS ROBERT JAUSS, *L'usage de la fiction en histoire*, in «Le Débat», n. 54, 1989

JEANNELLE JEAN-LOUIS, *Pour une histoire du genre testimonial*, in «Littérature», n. 135, 2004

CARL GUSTAV JUNG, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, trad. it. di Arrigo Vita e Giovanni Bollea, Milano, Einaudi, 1959 (Olten 1942)

REINHART KOSELLECK, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, trad. it. di Anna Marietta Solmi, Bologna, CLUEB, 2007 (Frankfurt 1979)

BERNARD LAHIRE, *De la réflexivité dans la vie quotidienne: journal personnel, autobiographie et autres écritures de soi*, in «Sociologie et sociétés», Vol. 40, n. 2, 2008

VERONIQUE LARRIVE, *Empathie fictionnelle et écriture en «je» fictif*, in «OpenEdition», n. 51, 2015

DORI LAUB, *Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening*, London, Routledge, 1992

PHILIPPE LEJEUNE, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin Coll U, 1971

—, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Collection Poétique aux Éditions du Seuil, 1975

GYÖRGY LUKÁCS, *The Historical Novel*, trad. ingl. di Hannah and Stanley Mitchel, Boston, Beacon Press, 1963 (Moscow 1937)

MARIELLE MACE, *Fiction/non-fiction*, in «Fabula: la recherche en littérature», <http://www.fabula.org/atelier.php?Fiction%2Fnon-fiction>

BEATRICE MAIANI, *La narrazione e l'utilizzo del diario in psicoterapia*, in «PsicologicaLmente», 2014, <http://www.psicologicalmente.org/?p=325>

NASRULLAH MAMBROL, *Trauma Studies*, in «Literary Theory and Criticism», 2018,
<https://literariness.org/2018/12/19/trauma-studies/>

LORENZO MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014

MARIA ANNA MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011

JEAN PIERRE MARTIN, *La honte. Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 2017

GUIDO MAZZONI, *Autobiografia ed estraneità*, in «Alfabeto2», 2015,
<http://www.alfabeto2.it/2015/07/26/autobiografia-ed-estraneita/>

JULES MICHELET, *Principes de la philosophie de l'histoire, traduits de la Scienza Nuova de J. B. Vico*, Paris, Renouard, 1827

PAOLO MILANO, *La vita come attrito*, in «L'Espresso», Vol. 12, n. 27, 2 luglio 1961

MARA SELVINI PALAZZOLI, *L'anoressia mentale*, Milano, Feltrinelli, 1973

GENO PAMPALONI, *Il timbro giusto*, in «Corriere della Sera», 29 novembre 1970

JAMES PENNEBAKER, *Theories, therapies and taxpayers: On the complexities of the expressive writing paradigm*, in «Clinical Psychology: Science and Practice», n. 11, 2004

ANDRE PEYRONIE, *Présentation*, in *Le Romanesque et l'historique. Marge et écriture*, a cura di Dominique Peyrache-Leborgne e André Peyronie, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010

ERVING POLSTER, *Every Person's Life is Worth a Novel*, Gouldsboro, Gestalt Journal Press, 1987

PAUL RICOEUR, *La vita: un racconto in cerca di un narratore*, trad. it. di Daniella Iannotta, in *Filosofia e linguaggio*, a cura di Domenico Jervolino, Milano, Guerini e associati, 1994 (Dordrecht 1986)

—, *Sé come un altro*, trad. it. di Daniella Iannotta, Milano, Jaca Book, 1993 (Paris 1990)

GIOVANNI ROSA, *Dal romanzo storico alla "Storia.Romanzo": Romanzo storico, antistorico, neostorico*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, a cura di Simona Costa, Monica Venturini, Pisa, Edizioni ETS, 2010

LAWRENCE ROSENWALD, *Emerson and the Art of the Diary*, Oxford, Oxford University Press, 1988

JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Le Confessioni*, trad. it. di Giorgio Cesarano, Milano, Garzanti, 2014 (Paris 1782)

GIANFRANCO RUBINO, *Il romanzo francese contemporaneo*, Roma, Laterza, 2012

—, *L'Histoire interrogée*, in *Le roman français contemporain face à l'Histoire: thèmes et formes*, a cura di Gianfranco Rubino e Dominique Viart, Macerata, Quodlibet, 2014

ANNA SNAITH, *Wide Circles: The "Three Guineas" Letters*, in «Woolf Studies Annual», n. 6, 2000

BEVERLEY SOUTHGATE, *History meets fiction*, London, Routledge, 2014

DANIEL STERN, *Le interazioni madre-bambino*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1985

IVAN TASSI, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Roma, Laterza, 2007

PAUL VALÉRY, *Hommage à Marcel Proust*, in *Oeuvres*, a cura di Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957

LAURIE VICKROY, *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2002

GORE VIDAL, *Palinsesto. Una memoria* [1995], trad. it. di Maurizio Bartocci, Roma, Fazi editore, 2000

GIUSEPPE MARIA VISCARDI, *Dalla storia della pietà alla storia sociale e religiosa: l'itinerario culturale di Gabriele De Rosa*, in «Ricerche di storia sociale e religiosa», n. 72, 2007

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU NATALIA GINZBURG

ITALO CALVINO, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995

HEBE CASTAÑO, *Por el camino de las palabras: tiempo, memoria y escrituras del yo en Marcel Proust y Natalia Ginzburg*, in «Recial», Vol. 12, n. 19, 2021

RICCARDO CURIEL, *Un'autobiografia senza protagonista*, in «La Rassegna Mensile di Israele», n. 3, 1963

ADA D'AGOSTINO, *Impazzire lentamente. Lo spettacolo della nevrosi in È stato così di Natalia Ginzburg*, in *Letteratura e Scienze*, a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre, Roma, Adi editore, 2021

ORIANA FALLACI, *Intervista a Natalia Ginzburg*, in EAD., *Gli Antipatici*, Milano, Rizzoli, 1963

LAURA FURMAN, *An Interview with Natalia Ginzburg*, in «Southwest Review», Vol. 72, n. 1, 1987

CESARE GARBOLI, *Diario d'amore ossessionato dalla ricerca di un padre*, in «Il Giorno», 2 dicembre 1970

—, *Introduzione*, in N. GINZBURG, *La strada che va in città e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1942

ADALGISA GIORGIO, *Natalia Ginzburg's La Madre: Exposing Patriarchy's Erasure of the Mother*, in «The Modern Language Review», Vol. 88, n. 4, 1993

BEATRICE MANETTI, *Il vuoto del maschio. Stereotipi e anti-stereotipi della maschilità nei romanzi di Natalia Ginzburg*, in «Mascolinità nella letteratura italiana contemporanea», n. 40, 2018

ELISA MENETTI, *Natalia Ginzburg, una scrittura onesta e trasparente*, in «Griseldaonline», n. 16, 2016-2017

GIULIANA MINGHELLI, *Ricordando il quotidiano. Lessico familiare o l'arte del cantastorie*, in «Italica», Vol. 72, n. 2, 1995

KARL-OSKAR MOGENFELT, *Lo sviluppo delle visioni del mondo nel seno della famiglia e della società in cambiamento Lessico familiare di Natalia Ginzburg e Les armoires vides di Annie Ernaux a confronto*, in «Italienska», n. 15, 2019

LUCIANO PARISI, *I romanzi di Natalia Ginzburg*, in «Quaderni d'italianistica», n. 2, 2002

MARIA RIZZARELLI, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole "querelles" nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, C.U.E.C.M., 2004

DOMENICO SCARPA, *Appunti su un'opera in penombra*, in N. GINZBURG, *Mai devi domandarmi*, Torino, Einaudi, 2014

—, *Città, strada, famiglia, casa*, in N. GINZBURG, *La città e la casa*, Torino, Einaudi, 1984

—, *Cronistoria di Lessico Familiare*, Torino, Einaudi, 2010

—, *Per un ritratto di Natalia Ginzburg*, in *Natalia Ginzburg. Pour un portrait de la tribu*, a cura di Paolo Grossi, Parigi, Cahiers de l'Hôtel de Galliffet, 2010

—, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache*, Torino, Einaudi, 2016

LYNNE SHARON SCHWARTZ, *Preface*, in *Natalia Ginzburg. A Place to Live and Other Selected Essays*, a cura di Lynne Sharon Schwartz, New York, Seven Stories Press, 2002

CESARE SEGRE, *Introduzione*, in N. GINZBURG, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 2010

AGNIESZKA STOBODA, *Indipendenza sessuale femminile e aborto nelle commedie di Natalia Ginzburg*, in *Querelle des femmes: thoughts, voices and actions*, a cura di Angelo Rella, Jorge Diego Sánchez, Daniele Cerrato, Sevilla, Benilde Editorial, 2019

FABIO VASARRI, *Un amour de Natalia Ginzburg*, in «Francofonia», n. 64, 2013

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU ANNIE ERNAUX

ISABELLE CHARPENTIER, *De corps à corps. Réceptions croisées d'Annie Ernaux*, in «Politix», Vol. 7, n. 27, 1994

ROBERTA COGLITORE, *La ri-mediazione digitale e la dissolvenza dell'io nel Photojournal di Annie Ernaux*, in «Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità», Vol. 3, n. 16, 2018

NATALIE EDWARD, *Annie Ernaux's phototextual archives: Ecrire la vie*, in *Framing French Culture*, a cura di Natalie Edward, Ben McCann and Peter Poiana, Adelaide, The University of Adelaide, 2015

CHRISTINE FERNIOT, PHILIPPE DELAROCHE, *Annie Ernaux*, in «L'express», 2008, http://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_813603.html

STEFANO GENETTI, *Annie Ernaux: per una poetica autosociobiografica della vergogna*, in «Archivi delle emozioni», Vol. 2, n. 1, 2021

BARBARA HAVERCROFT, *Dire l'indicible: trauma et honte chez Annie Ernaux*, in «Romans contemporains», n. 40, 2005

NATHALIE JUNGERMAN, *Entretien avec Annie Ernaux*, in «Fondation La Poste», 2011, http://www.fondationlaposte.org/article.php3?id_article=1339

ROMANO LUPERINI, *Angelo Guglielmi, il problema della autobiografia e il caso di Annie Ernaux*, in «Laletteraturaenoi», 2016, <https://laletteraturaenoi.it/2016/02/14/angelo-guglielmi-il-problema-della-autobiografia-e-il-caso-di-annie-ernaux/>

JEROME MEIZOZ, *Annie Ernaux, temporalité et mémoire collective*, in *Annie Ernaux*, a cura di Dominique Viart e Laurent Demanze, Paris, Armand Colin, 2012

MAÏTE SNAUWAERT, *Les années d'Annie Ernaux: la forme d'une vie de femme*, in «Revue critique de fixions française contemporaine», n. 4, 2012, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.10/607>

PHILIPPE VILAIN, *Entretien avec Annie Ernaux: une "conscience malheureuse" de femme*, in «LittéRéalité», Vol. 9, n. 1, 1997

TESTI LETTERARI PRESI IN ESAME

ANNIE ERNAUX, *Écrire la vie*, Paris, Quarto Gallimard, 2011

—, *Gli anni*, trad. it. di Lorenzo Flabbi, Roma, L'orma editore, 2015 (Paris 2008)

—, *La donna gelata*, trad. it. di Lorenzo Flabbi, Roma, L'orma editore, 2021 (Paris 1981)

—, *La honte, manière d'exister, enjeu d'écriture*, in *Lire, écrire la honte*, a cura di Bruno Chaouat, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2007

—, *La Place*, Paris, Gallimard, 1983

—, *La vergogna*, trad. it. di Lorenzo Flabbi, Roma, L'orma editore, 2018 (Paris 1997)

—, *L'Écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003

—, *L'evento*, trad. it. di Lorenzo Flabbi, Roma, L'orma editore, 2019 (Paris 2000)

—, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005

—, *Memoria di ragazza*, trad. it. di Lorenzo Flabbi, Roma, L'orma editore, 2017 (Paris 2016)

—, *Une femme*, Paris, Gallimard, 1989

—, *Vers un je trans personnel*, in *Autofiction & Cie*, a cura di Serge Doubrovsky, Nanterre, Université Paris X, 1994

NATALIA GINZBURG, *Caro Michele*, Torino, Einaudi, 1973

—, *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1967

—, *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, Torino, Einaudi, 1999

—, *La città e la casa*, Torino, Einaudi, 1984

—, *La condizione femminile*, in EAD., *Vita immaginaria*, Milano, Mondadori, 1974

—, *La strada che va in città*, Torino, Einaudi, 1942

—, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1962

—, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1963

—, *Le voci della sera*, Torino, Einaudi, 1961

—, *Mai devi domandarmi*, Torino, Einaudi, 1989

—, *Nota del traduttore*, in Marcel Proust, *La strada di Swann*, Torino, Einaudi, 1990 (Paris 1913)

—, *Opere*, Milano, Mondadori, 1986

MARCEL PROUST, *Le Temps Retrouvé* (1927) in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954

RINGRAZIAMENTI

Al termine del mio studio, desidero dedicare questo spazio per ringraziare chi mi ha supportato durante la sua realizzazione.

Per prima cosa, vorrei sinceramente ringraziare il mio relatore, il professor Alberto Zava, per la disponibilità e la gentilezza che mi ha sempre dimostrato, ma anche per la responsabilità e libertà accordatemi, a partire dalla scelta dell'argomento di tesi, che mi ha permesso di apprezzare davvero questo percorso.

Un sentito ringraziamento alla professoressa Angela Fabris che ha saputo incoraggiarmi e valorizzarmi, ricordandomi quanto un bravo insegnante possa fare la differenza nella vita di uno studente.

Ringrazio la professoressa Marika Piva, dell'Università degli Studi di Padova, che, dopo il Covid e l'isolamento, è riuscita a farmi appassionare nuovamente all'Università. Attraverso il suo corso di letteratura francese ho scoperto Annie Ernaux, preziosa per me sia a livello letterario che personale; le sue lezioni hanno ispirato questo lavoro di tesi.

Ringrazio il dottor Busetto per avermi dimostrato cosa significhi ascolto, gentilezza e professionalità.

Ringrazio gli insegnanti e i ragazzi della scuola Da Ponte che mi hanno manifestato fiducia e affetto durante la mia prima esperienza da insegnante.

Ringrazio la mia splendida famiglia, la mia mamma Sabrina e il mio papà Alessio, che sono e saranno sempre la mia Casa, non importa dove sarò; mio fratello Leonardo, per il modo tutto suo di volermi bene, per la sua capacità di dire molto senza dire nulla.

Un grazie di cuore ai miei nonni, al nonno Arcangelo e alla nonna Da, per il loro affetto infinito, che è arrivato forte e chiaro ovunque, anche in America; grazie per essere con me ogni giorno. Un pensiero forte al nonno Gino e alla mia nonna Gabriella, che so che sono tanto orgogliosi di me.

Un grazie di cuore ad Alessandro per l'amore che ogni giorno mi dimostra, per il nostro *lessico familiare*, per rendere la mia vita più bella, anche da lontano. Un grazie, inoltre, per avermi regalato tutti i libri di Natalia Ginzburg, facilitando la scelta di questa tesi.

Ringrazio di cuore Maria, la mia migliore amica, per non farmi mai sentire sola, per supportarmi “senza se e senza ma”, per tutti i momenti condivisi che ci hanno fatto crescere insieme.

Ringrazio Eleonora per essere l'amica preziosa che è, per aver affrontato insieme le varie tempeste e per assaporare ora, insieme, tutti i momenti di sole.

Un grazie a Giorgia, per le nostre avventure, per tutte quelle esperienze che non dimenticheremo mai. Da complete sconosciute a vere, incoscienti, Amiche, pronte a conquistare il Messico con un fluente spagnolo.

Ringrazio Chiara, compagna di fatiche da pendolare, la cui amicizia ha reso ancora più preziosa questa magistrale.

Ringrazio di cuore Marta, Giuliana e Orfeo per avermi accolta nella loro bellissima famiglia.

Un sincero grazie al gruppo C.A.Z. per essere un punto di riferimento, per l'affetto che ho ricevuto fin da piccola.

Ringrazio il mio Gruppo giovani: Chiara, Samuele, Tommaso, Benedetta, Paolo, Dalila, Andrea, Benedetta, per avermi permesso di accompagnarli durante il percorso e di crescere insieme a loro.

Ringrazio infine tutti i miei amici, che rendono la mia vita così ricca e colorata, che non si sono mai allontanati, anche quando tutto era più buio; ringrazio soprattutto il Gruppo Aperitivini: Gloria, Giulia, Giovanna, Mauro, Leonardo.