

Francesco Amoruso

Maria Anna Mariani

Sull'autobiografia contemporanea.

Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi.

Roma

Carocci Editore

2011

ISBN: 978-88-430-5314-7

Maria Anna Mariani traccia una mappa delle diverse forme dell'autobiografia contemporanea, servendosi di quattro punti cardinali: Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro e Primo Levi. È dichiarata in apertura la difficoltà di tracciare una teoria univoca, considerate «le insidie della prima persona, che non conosce se stessa; l'incompiutezza e l'inafferrabilità della vita, che è informe e acquista un senso compiuto solo dopo la sua fine; la menzogna legata alla scrittura, che falsifica l'esperienza traducendola in linguaggio» (p.9).

Per il «rapporto paradossale» tra memoria e passato, in cui la prima mira a custodire il secondo, mentre inevitabilmente lo deforma, la Mariani propone una formula composta, capace di «coordinare e distinguere insieme» i due termini: con la definizione «memoria-racconto» è, infatti, possibile «associare i termini senza incatenarli a congiunzioni e preposizioni» (p. 10).

Se l'*essere nel tempo*, lungo il solco di Ricoeur, è per gli uomini fondamento necessario per comprendere o narrare la storia, esso risulta insufficiente quando si cerchi di applicarlo «a quella particolare narrazione del tempo che è l'autobiografia» (p. 11). Indispensabile, malgrado la sua precarietà, è la funzione della memoria che «agisce sul campo nello stesso modo del racconto: lo comprende, lo ordina, lo sintetizza», un sistema di dimenticanza ed evocazione «molto simile a quella attuata dall'intreccio narrativo» (p.12).

La differenza tra racconto e memoria è, soprattutto, di tipo etico poiché solo quest'ultima garantisce «che il legame con il passato sia effettivo, non inventato». In una costitutiva condizione di squilibrio, l'autobiografo «non sconta solo gli inganni prodotti dal proprio ricordare, ma li amplifica» (*ibidem*), in una nebulosa di eventi ed esperienze che vanno organizzate con un procedimento che Ricoeur chiama *mimesi II*: a questa altezza, «l'autobiografia si allontana radicalmente dalla storia e dal territorio di non fiction, avvicinandosi invece al racconto di finzione, con il quale condivide le più disinvolute strategie di intreccio» (p.13).

A questo tipo di ambiguità, che vieta di assolvere pienamente alla promessa di fedeltà al passato, si aggiunge quello che la Mariani definisce *il dramma dei problemi*, ovvero l'identità di chi scrive: l'*autos*, «l'io di carne e sangue perde progressivamente consistenza e al suo posto, sulla pagina, risplende un'icona di inchiostro» (p. 14). L'equilibrio tra *autos* e *graphia* è insidiato dall'auto-suggestione della scrittura, «un problema-protesi che non può essere eletto come approccio privilegiato». Muovendosi ancora nel solco di Ricoeur, la Mariani si serve della differenza tra *idem* e *ipse* per scomporre il pronome soggetto: «*Idem* comprende tutti i tratti del soggetto che rimangono invariati negli anni: il pollice inchiostro che lascia l'impronta, la geometria del volto, la voce, l'andatura, alcune abitudini (ma non quelle brevi), le cicatrici. *Ipsa* raccoglie invece tutte le trasformazioni accumulate nel tempo, che rendono problematico il riconoscimento del sé» (p.15).

A tenere in equilibrio *idem* e *ipse* è la funzione del ricordare, poiché a dare identità al racconto è la memoria stessa che permette di recuperare «i nostri ieri», dando senso all'esistenza; nonostante l'impossibilità di raccontarla nella sua totalità a causa della morte: la sola a poter «conferire una forma definitiva alla vita. E contro questa legge, l'autobiografo protesta molto debolmente» (p.16). Se il *dramma* della memoria è che «funziona in modo dinamico e imprevedibile» poiché «non

produce mai una fotocopia dell'oggetto memorizzato» (p. 17), la ragione diventa elemento necessario per rendere la memoria *completa e efficace* nel tenere insieme il ruolo drammatico della fissazione dei ricordi. Poiché «l'azione della memoria si svolge in stretta collaborazione con l'azione dell'oblio», sempre doppio è il suo movimento, come fosse «una selezione naturale» che precede quella «artificiale operata dal racconto» (pp. 18-19).

Nel paragrafo intitolato *Fiction-non fiction*, l'autobiografia è inserita a metà tra le due definizioni, condividendo con la *fiction* strategie d'intreccio e messa in intrigo, e con la *non fiction* un «giuramento di fedeltà» e un impegno etico nei confronti della verità; ma se la polemica sui generi letterari tende a voler «accomunare particolari irriducibili agli universali» (p.19), l'autobiografia è costretta a fronteggiare la polemica con una cadenza ancora più frequente agli altri generi, perché «ogni autobiografia è l'espressione di una singolarità» (*ibidem*).

Nel capitolo dedicato a Nathalie Sarraute, la Mariani mostra la scansione drammatica del suo «procedimento metanarrativo autobiografico» (p. 29), in cui si avverte una costante paura della forma: l'identità, nell'opera *Infanzia*, non è raccontata da una sola voce ma «pare riverberare piuttosto le intenzioni di un piccolo coro intermittente e contraddittorio». La rifrazione dell'io narrativo, la sua «complessa popolazione interiore», che dà corpo a tutte le «le multiformi contraddizioni che abitano il soggetto» (p. 31), in realtà arriva a svuotarlo al punto da non averne nessuno (un'assenza del *sentimento di identità* che la stessa Sarraute riconobbe in sé stessa, durante un'intervista).

Non appena la voce narrante prende la parola e dice io e, seppur *parziale, riduttiva e limitata* (p. 34), mostra all'esterno un'immagine del soggetto neutralizzata da tutta la sua *complessità contraddittoria*, «la massa agitata è neutralizzata solo per il mondo esterno, e soltanto per un tempo limitato. All'interno le voci disputanti non scompaiono»; anzi la molteplicità dei diversi simulacri narranti sistemano la faccia al soggetto prima di uscire allo scoperto: «ovvero essere visti, essere compromessi nella parte visibile di se stessi» (*ibidem*). Un mostrarsi che è anche vulnerabilità: con l'espandersi delle proiezioni dell'io la parte che viene segretamente lasciata invisibile continua ad «alimentare il portavoce visibile» (p. 36).

Punti d'appoggio letterari, per Nathalie Sarraute sono Proust e Dostoevskij; ma se il primo «impedisce al lettore di fare immersione nei drammi interiori della coscienza» (p. 37), l'autore di *Memorie del sottosuolo* condivide la drammatizzazione delle contraddizioni interiori «attraverso il trattamento dialogico, che penetra all'interno di ogni singola parola, provocando una continua interferenza di voci e di intonazioni» (*ibidem*). Queste voci non possono essere ricondotte ad un soggetto, ma aiutano a comprendere i movimenti «della coscienza precedenti l'emersione della parola» (p. 39) che, a loro volta, non potendo trovare una sorgente neutra, si manifestano come interrogazione costante e parte attiva della memoria poco prima dell'oblio. Mutuando la prospettiva da Klee, la Mariani sottolinea come l'arte sia la capacità non di restituire il visibile ma di renderlo visibile (p. 43), mostrando il momento in cui il ricordo si trasforma in racconto, in un movimento «a rallentatore, dilatandosi attraverso il ritmo della frase e l'aiuto delle metafore più immediate» (p. 39). I ricordi raccolti da Nathalie Sarraute «aggiungono valori di sogno» (p. 49), come scrive Bachelard nella *Poetica dello spazio*, ma, allo stesso tempo -condividendo un progetto simile a quello di Rilke e citando direttamente la *speranza nel passato* di Szondi-, rappresentano «il tentativo consapevole e intenzionale di riprodurre nuovamente la propria infanzia» (p.51), punto di partenza del raccontare-ricordare dell'autrice.

Nel capitolo dedicato a Elias Canetti, la Mariani giudica da subito il comandamento che lo scrittore si autoimpone - «sii esaustivo, non tralasciare niente» (p. 61) - troppo *difficile* da rispettare e non a caso fonte di inquietudine e insoddisfazioni perpetue. «Canetti manifesta di considerare la memoria una forma di sopravvivenza, di resistenza tenace: come uno sprofondamento e una riemersione» (p. 66) e, infatti, aiuta la memoria a sopravvivere trasformandola in parola, con cui si esercita «il mestiere del poeta che consiste nella coscienza delle parole e insieme nel rispetto della realtà delle

cose».

Eppure, ricorda la Mariani, la memoria «sublima gli eventi nel momento stesso in cui li rievoca» (p. 67), provocandone una distorsione. Lo sforzo necessario per espiare «l'orrore di essere ancora in vita», per «far sopravvivere i morti» (*ibidem*), come «antidoto alla sopravvivenza vergognosa e colpevole del proprio corpo invecchiato» (p. 68), è garantito dalla spinta etica della *completezza*, che recupera anche «i ricordi sbagliati» (p. 69). E per non rischiare di negare «la necessità psicologia dell'oblio, che non sarebbe concepito come una facoltà selettiva e terapeutica» (*ibidem*), Canetti finisce per «valorizzare il ricordo negativo e marginale, il ricordo di tutto ciò che in genere viene dimenticato» (p. 70).

La memoria garantisce la permanenza di «dati negativi, latenze, punti di crisi, episodi rimossi» (p.74) del passato, ribaltando la gerarchia dei ricordi, e iniziando una ribellione «contro il *continuum* della storia», per «permettere ai sommersi di prendersi una rivincita sui salvati» (p. 74). Canetti elabora così un rovesciamento del potere, *rifiutando*, per spirito di «sopravvivenza», l'*archivio della cultura*, concetto introdotto per la prima volta da Foucault.

Un modo con cui è possibile ribellarsi all'archivio culturale del potere è stimolare una rete di riflessioni a partire dalle immagini. Tali riflessioni trovano un punto di orientamento in Benjamin ma, ancor più in Warburg, per cui il legame «tra sopravvivenza e memoria si salda nell'immagine, considerata come ciò che è capace di riattivare emozioni antropologiche sepolte nel tempo» (p. 80). Lavorare per accostamenti di immagini, che per Warburg mai sono «pose irrigidite» (p. 82), permette un addensamento memoriale con cui è possibile realizzare *muri autobiografici*, in modo che «qualcosa di noi sopravviverà, ma senza potere e senza violenza» (p. 85).

Nel capitolo dedicato alla Munro le criticità del genere autobiografico sono palesate «da un'idea molto precisa: ovvero che tra un'opera di finzione e un'opera autobiografica esista una differenza che ci si può permettere di ignorare» (p. 96). Non a caso sarebbe impensabile, per Munro, «riunire in uno stesso volume racconti di finzione e racconti che invece vantano un legame effettivo con il passato, sia storico-familiare sia autobiografico» (*ibidem*). Raccontare attraverso la memoria significa porsi come obiettivo la restituzione della verità, ricostruendo, in qualche modo, la traccia del passato perduto: «questa è la promessa etica formulata dalla memoria» (p. 97).

Nella raccolta *La vista da Castle Rock*, «una bizzarra ricostruzione della vita» (p.95), il problema della memoria diventa problema della conoscenza e il resoconto esistenziale sul passato si «apre all'invenzione, pur conservando i contorni della narrazione autentica» (p.96) tra «prodigi e tranelli del ricordare» (p.97). Il meccanismo della memoria diventa «potente narrazione sempre in corso» (p.97), che scava e mostra idee latenti che «fanno pressione sulla storia manifesta, infilandosi tra le sue maglie e dilatandole» (p. 102), dimostrando «di essere perfettamente consapevole dello statuto cedevole della frontiera» tra *fiction* e *non fiction*, ma impegnandosi «con rigore a non abatterla» (*ibidem*).

Nel capitolo dedicato a Primo Levi, «il funzionamento della memoria traumatica» (p. 130) diventa legge generale della psiche. «Primo Levi lo sa, non ha mai smesso di ricordare Auschwitz» (*ibidem*). Nella scrittura di Levi la tortuosa evocazione costante è intollerabile e allora «la narrazione può mimare questo movimento scomponendosi in frammenti, assestandosi sulle misure brevi o brevissime – ma tutte collegate». (p. 132). E se «tutta l'opera di Primo Levi potrebbe essere letta come una grande 'memoria-racconto'» (p.131), a garantire la «tregua dal ricordo diretto» (p.135) è l'elemento *fiction* che permette, citando *Pourquoi la fiction?* di Jean-Marie Schaeffer, «di trasmettere un'esperienza che sembrava difficilmente comunicabile attraverso una testimonianza diretta» (p. 134).

La memoria costruisce l'identità e l'io è considerato il «sedimento instabile di un precipitato di ricordi» (p.144), ma all'interno del trauma, la scrittura aiuta a risanare lo «strappo nel tempo» (p.137) che subisce l'identità del sopravvissuto, divisa in un prima e dopo Auschwitz: «L'io è scavato da un solco talmente profondo che abolisce ogni sensazione di continuità temporale e di

individualità personale del ricordo» (p. 138). Levi rievoca le voci sotterranee e, con un Noi corale, chiede giustizia: «È come se cercassi di localizzare gli avvenimenti di un'incarnazione anteriore» (p. 139)

Se la ricostruzione dell'io in *I sommersi e i salvati* e in *Se questo è un uomo*, tra tregue e salvataggi, è sofferta e sofferente, in *Ricerca delle radici* prende forma un «modo diverso di dire chi si è: non la costruzione di un'identità, ma il racconto scheggiato di una memoria che ripercorre scaffali, rintracciando ricordi foderati di pagine» (p. 145). Non dovevano esserci sopravvissuti da Auschwitz e «dire io è angoscioso» (*ibidem*), poiché «il pronome di prima persona trova la sua radice più profonda, nella tensione a universalizzare l'esperienza nel momento stesso della sua enunciazione. Nella capacità di trasformare l'evento proprio nell'evento di ognuno: toccare tutti, disfacendo il sé». Nelle conclusioni, citando Nabokov, l'autrice insiste sulla capacità della memoria di restituire intero «un paradiso di sensazioni visive e tattili» (p. 155), rievocando, inevitabilmente, il paradiso perduto proustiano. La ricerca di ciò che «non è più» (p. 163) diventa parte essenziale per poter scrivere un'autobiografia. Così, il percorso della Mariani si conclude ponendo accanto alla nota sentenza di Oliver Sacks: «*Senza memoria la vita non è vita*», il racconto conservato nell'archivio toscano di Pieve Santo Stefano di Clelia Marchi, contadina di un paesino mantovano, Poggiorusco. Due antipodi, legati dal filo della memoria. Secondo la leggenda, nel primo anniversario dell'archivio, Clelia si presentò con un lenzuolo su cui, in mancanza di carta, per la durata di una sola notte, aveva scritto tutta la sua vita. «I supporti possono variare, ma la memoria racconta per custodire e tramandare esistenze. La memoria parla. A volta bisogna chiederglielo» sottolinea la Mariani, perché «quel che non è più possa esistere ancora» (p. 162).