

Recensione a

**Maria Anna Mariani,
*Sull'autobiografia contemporanea***

Carocci Edizioni 2012

di Rosalinda Occhipinti

Maria Anna Mariani, nel libro *Sull'autobiografia contemporanea*, compie una seducente esplorazione nei meandri prismatici e ambigui del genere autobiografico, indagandone la natura. L'autrice, attingendo esempi sia dalla letteratura che dalla filosofia, analizza testi appartenenti alla seconda metà del Novecento, tratti da opere di Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro e Primo Levi. Il libro consta di cinque capitoli, ognuno dei quali dedicato ad un singolo autore. Esso si focalizza sul meccanismo del racconto della memoria e su come il problema viene da questi affrontato, sviscerato e risolto. Tema principe per l'autrice è il modo in cui il drappoggio cangiante dei ricordi individuali prende forma – in modo diverso e in un gioco che amalgama ricostruzione e reinvenzione – attraverso le parole. Il linguaggio attualizza il bagaglio emozionale delle rimembranze, investendo il passato e il presente di risonanze e riverberi inediti, sinergie d'intenti e riflessioni. L'autrice s'interroga in particolar modo sul gioco interno al testo di tensioni, bilanciamenti, fluttuazioni, nebulosi slittamenti tra la «pretesa veritativa» (p.10) e l'interpretazione creatrice della memoria.

Nel primo capitolo, dal titolo «Una teoria dell'autobiografia», l'autrice risale all'etimologia del termine “autobiografia”, composto da “autos” (sé), “bios” (vita) e “graphia” (scrittura). Quest'ultima è il medium attraverso cui sgorga il racconto del sé e del proprio vissuto e la nozione di autobiografia è definita come «il racconto della memoria che un individuo ha di sé» (p.9). Maria Anna Mariani pone l'accento sul senso dei tre termini “sé”, “vita” e “scrittura” che animano la parola “autobiografia”, intorbidendone l'apparente chiarezza. Un'autobiografia, infatti, è sempre circondata dall'alone ambiguo e fallace di tre difficoltà non indifferenti, legate «alle insidie della prima persona, che non può conoscere se stessa, all'incompiutezza e l'inafferrabilità della vita, che è informe e acquista un senso compiuto solo dopo la sua fine e alla menzogna operata dalla scrittura, che falsifica l'esperienza traducendola in linguaggio» (p.9).

L'autrice definisce il problematico genere autobiografico come «l'emanazione particolare di una 'memoria-racconto'»(p.21), che subisce

gli influssi sia del meccanismo ambiguo ed enigmatico del ricordo, sia di quello finzionale e creativo del racconto. L'autobiografia germoglia, infatti, sul terreno sdruciolevole, mutevole, «vivente e interpretante della memoria»(p.9). Se da un lato, questa custodisce e salda l'io alla propria identità, dall'altro filtra l'esperienza personale attraverso un perpetuo lavoro di «oblio e fissazione del ricordo»(p.19). Così nell'autobiografia, il cui soggetto e oggetto d'indagine è la sostanza soggettiva della memoria, la forma del racconto attua un ulteriore gioco manipolatorio di omissioni e selezioni sull'essenza sfuggente dei ricordi, con il risultato spesso inatteso di approdare nell'invenzione. Per questo, «ricordare, e scrivere, sono ancora delle avventure»(p.17).

L'autrice pone l'autobiografia, nel paragrafo intitolato «Fiction-non fiction», al confine tra i generi della 'fiction' e 'non fiction', tra genere storico, con il quale condivide un «giuramento di fedeltà» e un «impegno etico» (p.13) nei confronti della verità, e racconto di finzione, con cui condivide strategie d'intreccio e messa in intrigo. Pur attraversando diverse teorizzazioni, come quelle formaliste sul patto autobiografico di Lejeune del '75 e altrettante interessanti sperimentazioni, i parametri dell'autobiografia continuano a restare fumosi e sono invece «discussi di volta sulla base di quel che i testi suggeriscono in merito al ruolo decisivo giocato dalla memoria (e dell'oblio) nella loro organizzazione»(p.21).

In *Infanzia* del 1983, Nathalie Sarraute rievoca il tempo perduto della fanciullezza, scrutando l'autenticità sorgiva dei «ricordi nell'istante in cui si fissano» (p.21) e tastandoli col linguaggio. Viaggiare con la mente a ritroso apre una serie d'interrogativi e posizioni conflittuali che s'incarnano, nel presente demiurgico e attivo dello scrivere, in una miriade brulicante di voci interiori. Il doppio della scrittrice sembra «riverberare le intenzioni di un piccolo coro intermittente e contraddittorio»(p.31), il cui litigioso brusio suggerisce diffidenze ostacolanti, incoraggiamenti seducenti, divieti categorici, giudizi insinuanti sulla stessa impresa autobiografica. Il doppio della Sarraute è un «multiplo, un popolo d'istanze interiori che coesistono contemporaneamente»(p.31) e rimembrare vuol dire, dunque, «dare corpo sonoro a tutte le multiformi contraddizioni che abitano il soggetto, svuotandolo della sua identità nel momento in cui si accinge a trasferirla per iscritto»(p.31). La carta si anima di una folla vociferante e fantasmatica che rivendica verità plurali, inabissando e disgregando l'io. Nathalie Sarraute prende spunto dallo sflogorio poliedrico del ricordo, per intavolare un discorso sugli abissi dell'identità: «Non ho sentimento d'identità. Penso che all'interno di ciascuno di noi, nel profondo, siamo tutti uguali»(p.31). L'io è come «polverizzato in una massa di simulacri che solo la memoria riesce a radunare»(p.22) e il ruscello scrosciante dei ricordi che inonda la mente è carpito, dilatato e riprodotto «dal linguaggio che vi si fonde»(p.40). «La pura sensazione della memoria: solo questo conta, in *Infanzia*»(p.40), sottolinea Maria Anna Mariani, citando Proust, Rilke, Bachtin, Dostoevskij.

Guizzando tra richiami a Foucault, Benjamin e Stendhal, il capitolo dedicato ad Elias Canetti, la cui opera autobiografica consta di tre volumi e

un quarto più esile e rimasto incompleto, connette i temi del ricordo, della sopravvivenza e del potere al difficoltoso comandamento dell'esaustività, che per l'autore deve permeare l'elaborazione letteraria. Per lo scrittore bulgaro, «l'istante del sopravvivere è l'istante della potenza»(p.61), di «un elementare trionfo»(p.62) sul raccapriccio della morte. Sopravvivere significa «vivere sopra, cioè al di là della morte e della vita, e forse anche altrove rispetto alla propria vita»(p.65). Ed è proprio la memoria a custodire tale permanenza, ad esprimerla, reitararla. La memoria è «resistenza tenace: coma uno sprofondamento e una riemersione»(p.66), è l'unica forma di salvezza «senza trionfo e senza violenza»(p.22). Ricordare è custodire e inglobare tutto, anche il rifiuto, lo scarto, perché nulla va veramente perduto e proprio in quest'atavica sedimentazione sfolgora l'essenza del ricordo. «La storia della propria giovinezza non può ridursi a un catalogo di ciò che è diventato importante nella vita successiva. Essa deve contenere anche la dissipazione, il fallimento e lo sperpero»(p.73), sottolinea lo scrittore. Illuminando con la torcia delle parole dimenticanze, «dati negativi, latenze, punti di crisi, episodi rimossi»(p.74) del passato – materia sopravvivenza e pulsante che riaffiora dagli abissi della psiche – , egli demolisce la gerarchia e il trionfo dei fatti importanti su quelli marginali e potenziali, sia a livello individuale che storico, soffermandosi su dettagli apparentemente insignificanti e sottendendo un sovversivo rovesciamento dell'archivio ufficiale della cultura. Canetti attua un lavoro di continua verifica della memoria; per lui – usando un'espressione di Youssef Ishaghpour – «le parole non sono segni o ornamenti o combinazioni, né fiori o fragranze, ma strumenti per la conoscenza della verità»(p.66). Nell'ultimo paragrafo, Canetti erge l'immagine, il quadro a prezioso momento energetico e attivante della memoria, che fonde universale e individuale, passato e presente in un dialettico, balenante attimo eterno. Tra le parole e le cose, si deve incidere la traccia tortuosa, il fantasma sopravvissuto del ricordo, che salva il passato. Con quest'operazione, Canetti fa emergere, a livello autobiografico, le «strutture di produzione del significativo e dell'insignificante»(p.73).

Alice Munro, nella raccolta di racconti *La vista da Castle Rock*, opera «una bizzarra ricostruzione della vita»(p.95) e della propria storia di famiglia, che procede attraverso un viaggio in un paese familiare ed estraneo, localizzato geograficamente in Scozia. Mano a mano che i chilometri si susseguono, il viaggio in macchina conduce la protagonista nel sito, familiare e sconosciuto, della propria memoria e della propria storia. Il problema della memoria si configura come problema della conoscenza, che si pone sul limite, al margine, tra indugi e domande sospese, senza risposta. I muri della casa d'infanzia dove un tempo abitò sono palinsesti del vissuto, nei quali «linoleum e affumicature, vernici cancellate e intonaci stinti diventano falde del passato»(p.112), divenendo il luogo «dove la memoria si cristallizza e si rifugia»(p.112). Il resoconto esistenziale sul passato che Munro compone in itinere si «apre all'invenzione, pur conservando i contorni della narrazione autentica»(p.96), plasmato e deformato dai «prodigi e tranelli del ricordare»(p.97). Il meccanismo della memoria, definita come

una «potente narrazione sempre in corso»(p.97), innerva tutta la trama del libro, conducendo un'avventura speleologica tra genealogia e geografia, archeologia e psicologia, ricostruzione e reinvenzione.

Maria Anna Mariani evidenzia come «tutta l'opera di Primo Levi potrebbe essere letta come una grande 'memoria-racconto'»(p.131), nella quale domina il regime della 'non finzione' e la finzione è accettata soltanto come decantazione e «tregua dal ricordo diretto»(p.135). Per Primo Levi, la memoria costruisce l'identità e l'io è il «sedimento instabile di un precipitato di ricordi»(p.144); essa può essere prodigiosa, come quella del protagonista de *Il fabbro di se stesso* o trasfigurata negli speciali fluidi olfattivi che evocano ricordi, i mnemagoghi, delle *Storie naturali*. La memoria è anche trauma, insanabile lesione della psiche. I sommersi e i salvati è, per esempio, un «libro intriso di memoria»(p.129), dei cui meccanismi, giochi e paradossi l'autore è ben consapevole. In *Se questo è un uomo*, la memoria non riesce a ricucire quel «strappo nel tempo»(p.137) che subisce l'identità del sopravvissuto, traumaticamente smembrata in un 'prima' e un 'dopo' Auschwitz. S'insinua una spaccatura paranoica tra il deportato e il sopravvissuto, che i sommersi della storia delegano per parlare al loro posto. Egli intona le loro voci, testimoniando l'esistenza sotterranea di un Noi corale che chiede giustizia.

«Parla ancora, ricordo»(155): nelle conclusioni, l'autrice si augura che l'immensa fonte sorgiva del ricordo, che intreccia realtà, sogno e immaginario, possa mantenere viva la capacità di raccontare il proustiano tempo perduto, facendo riapparire magicamente «quello che non è più»(p.163) con le sue mirabolanti acrobazie.