

Il dibattito delle idee

i

Bibliografia

Il termine *autofiction* compare per la prima volta in *Fils* del francese Serge Doubrovsky (Galilee, 1977).

Alicia Kopf, autrice di *Fratello di ghiaccio* (Codice, 2020), sarà a Mantova mercoledì 8 settembre per il Festivalletteratura con un incontro intitolato *Tra autofiction e memoir* (ore 18.30, Palazzo della Ragione, con Claudia Durastanti ed Elisabetta Bucciarelli). Uscirà il 2 settembre *I fantasmi di una vita*, della britannica **Hilary Mantel** (traduzione di Susanna Basso, Fazi, pp. 240, € 18). Dagli Usa: *Anno del pensiero magico* di **Joan Didion** (il Saggiatore, 2006); *L'opera struggente di un formidabile genio* di **Dave Eggers** (Mondadori, 2001; poi Feltrinelli, 2020); *Lunar Park* di **Bret Easton Ellis** (Einaudi, 2005); *Paura e disgusto a Las Vegas* (Bompiani, 2006) di **Hunter S. Thompson**; *Nel mondo a venire* di **Ben Lerner** (Sellerio, 2015); *Brevemente risplendiamo sulla terra* di **Ocean Vuong** (La nave di Teseo, 2020). Tra gli europei: il francese **Emmanuel Carrère** con *L'Avversario* (2000, uscito in Italia per Adelphi nel 2013), *Un romanzo russo* (Einaudi, 2010; poi Adelphi, 2018), *Vite che non sono la mia* (Einaudi, 2011; poi Adelphi, 2019) e, sempre per Adelphi, *Limonov* (2012), *Il Regno* (2015) e *Yoga* (2021).

Il norvegese **Karl Ove Knausgård** è autore dell'esalogia *La mia lotta* (Feltrinelli) e della quadrilogia delle stagioni uscita tra il 2020 e il 2021 sempre per Feltrinelli. La britannica **Rachel Cusk** è autrice di una trilogia edita in Italia da Einaudi Stile libero: *Resoconto* (2018), *Transiti* (2019) e *Onori* (2020). Tra noir e autofiction si trova *La carta e il territorio* del francese **Michel Houellebecq** (Bompiani, 2011), sull'autofiction vira *Lanzarote* (La nave di Teseo, 2019). Restando in Francia, **Annie Ernaux** è autrice, tra l'altro, di *Il posto* (2014), *Gli anni* (2015) e *Memoria di ragazza* (2017), editi da L'Orma. In Italia, **Curzio Malaparte** è protagonista-narratore di *La pelle*, del 1949 (riproposto da Adelphi nel 2010) e *Kaputt* (Vallecchi, 1961). Tra gli italiani: **Walter Siti** con *Scuola di nudo* (Einaudi, 1994; poi Bur) e *Troppi paradisi* (Einaudi, 2006; poi Bur); **Aldo Nove** con *La vita oscena* (Einaudi Stile libero, 2010); **Tiziano Scarpa** con *Kamikaze d'occidente* (Rizzoli, 2003; minimum fax, 2019); **Emmanuel Trevi** con *Qualcosa di scritto* (Ponte alle Grazie, 2012; finalista al premio Strega dello stesso anno) e *Due vite* (Neri Pozza, 2020; premio Strega 2021).

Tra i saggi: *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo* di **Lorenzo Marchese** (Transeuropa, 2014) e *Il patto autobiografico* del francese **Philippe Lejeune** (il Mulino, 1986).



Il romanzo sono io

di VANNI SANTONI

«Autofiction» è una parola che ha molto caratterizzato il dibattito letterario degli ultimi anni, sull'onda del successo di autori come Emmanuel Carrère, Rachel Cusk o Karl Ove Knausgård, e che promette di continuare a farlo con l'uscita in Italia, per Codice, di *Fratello di ghiaccio* di Alicia Kopf (pseudonimo della catalana Imma Avalos Marqués), e, soprattutto, quella per Fazi, in settembre, di *I fantasmi di una vita* di Hilary Mantel, dove la due volte Booker Prize abbandona temporaneamente il romanzo storico per scrivere un libro la cui protagonista è... Hilary Mantel.

Anche in Italia l'autofiction ha assunto un ruolo, se non di preminenza presso il pubblico, di grande rilievo critico, anzitutto a partire dal lavoro di Walter Siti in romanzi come *Scuola di nudo*, *Un dolore normale* e *Troppi paradisi*: celebre l'incipit di quest'ultimo, che è già una dichiarazione di poetica: «Mi chiamo Walter Siti, come tutti». Resta tuttavia una diffusa confusione circa il significato del termine, spesso sovrapposto all'autobiografia o al memoir, generi che appartengono invece alla famiglia della non-fiction narrativa.

Un po' di chiarezza

Facciamo dunque chiarezza, partendo dalla definizione del critico Lorenzo Marchese, che nel 2014 ha affrontato l'argomento nel saggio *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo* (Transeuropa): «Si ha autofiction quando un autore scrive un testo di aspetto autobiografico, segnato dalla coincidenza onomastica e da una sbandierata disponibilità al principio di verifica dei dati empirici contenuti nel testo, ma al tempo stesso ci costringe a prendere atto, attraverso strategie paratestuali e spie testuali, che la materia della storia che si racconta è da interpretarsi come falsa».

L'autofiction è dunque un modo di «trasformare la finzione romanzesca in un paradosso di verità empirica e inganno», ma anche di dare maggiore forza a una narrativa che, a XXI secolo ormai in pieno svolgimento, non sembra più trovare fondamenta solide nelle terze persone onniscienti o anche solo nei romanzi che si dichiarano di pura finzione, e cerca così in nuovi dispositivi un impatto retorico altrimenti perduto.

Lo stesso Walter Siti, in un testo comparso nel 1999 sulla rivista letteraria francese «Italiens», ammette che la scelta ha a che fare con il grado di coinvolgimento del testo: «Mi ero accorto che leggevo una storia con più interesse, e ne ero più colpito, se sapevo che era una storia realmente capitata a persone vere; allora ho pensato di utilizzare i meccanismi dell'autobiografia, i suoi trucchi anche formali (l'esitazione a fare i nomi, il modificarsi della scrittura a causa di eventi che sovrappengono), per *minare l'indifferenza* del lettore».

Premesse che possono facilmente portarci a pensare che l'autofiction, tutt'altro che un'invenzione moderna — la prima volta che compare il termine è nel 1977, con l'autobiografia romanzata *Fils* dello scrittore francese Serge Doubrovsky — sia sempre stata tra noi. Se opere come *Ritratto dell'artista da giovane* di

James Joyce o *I quaderni di Malte Laurids Brigge* di Rainer Maria Rilke sfuggono all'inclusione per il nome del protagonista diverso da quello dell'autore e soluzioni romanzesche pienamente manifeste al loro interno, che dire di *Alla ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust, con il suo piccolo Marcel protagonista?

Il «patto autobiografico»

Ci può aiutare nella tassonomia il concetto di «patto autobiografico» di Philippe Lejeune, saggista pure francese che all'autobiografia ha dedicato una vita di studi. Definendo il proprio testo *autobiografico*, l'autore dichiara al lettore che quanto racconta è veramente accaduto, laddove invece il «patto romanzesco» attesta la natura fittizia degli eventi e su tale base costruisce il rapporto con il lettore. L'autofiction utilizza quindi il patto autobiografico come un grimaldello con cui guadagnare un vantaggio di credibilità e di punto di vista, per proporre poi contenuti, se non del tutto, almeno in parte romanzeschi.

Possiamo allora considerare autofiction testi autobiografici capitali del canone recente, come *L'anno del pensiero magico* di Joan Didion o *L'opera struggente di un formidabile genio* di Dave Eggers, definito

Cittadini
di Edoardo Vigna

Dimmi che ora fai

Sincronizziamo gli orologi: la battuta dei ladroncini da commedia sintetizza quanto gli strumenti per misurare il tempo di rado siano costruiti a questo solo scopo. David Rooney (About Time: A History of Civilization in Twelve

Clocks, WW Norton, pp. 288, € 16,99) ne sceglie 12 e racconta come gli uomini il suo per controllare gli altri: dalle meridiane dell'impero romano alle lancette dei pub vittoriani per lo stop alle bevute.



«Autofiction» non è una parola neutra nel dibattito letterario di questi ultimi anni: né autobiografia né memoir, tantomeno romanzo, piuttosto falsa autobiografia. Ce lo ricordano l'imminente uscita del nuovo libro di **Hilary Mantel**, dove protagonista è proprio Hilary Mantel; e prima di lei **Emmanuel Carrère** e **Annie Ernaux**, **Rachel Cusk** e **Karl Ove Knausgård**; e in Italia, tra tutti, **Walter Siti**

«memoir» dall'autore anche nel testo, ma in genere considerato un romanzo? Che dire di *Lunar Park* di Bret Easton Ellis, che nonostante un protagonista del tutto corrispondente all'autore poi vira sull'horror? E che cosa divide l'autofiction dal gonzo *journalism* dell'Hunter S. Thompson di *Paura e disgusto a Las Vegas*, in cui il protagonista è l'autore stesso, i fatti vengono presentati come veri, ma allo stesso tempo si ammette di essersi presi delle libertà rispetto a essi per ottenere una maggiore efficacia narrativa?

Il caso Carrère

La distinzione resta segnata da un confine ampio e permeabile; di certo, è emersa tra le preoccupazioni dei lettori avveduti con l'avvento del «secondo ciclo» della produzione di Emmanuel Carrère: dopo alcuni romanzi di pura fiction, l'ultimo dei quali è *La settimana bianca* (1995), l'autore francese decise di cambiare approccio e diede vita a un fortunatissimo ciclo di romanzi in cui quella del personaggio Emmanuel Carrère è una presenza fissa, quando non deliberatamente ingombrante. Il primo è stato *L'Avversario* (2000), in cui la vita di Carrère si incrociava con quella del (vero) assassino affetto da *pseudologia fantastica* (altrimenti detta mitomania: la scelta del soggetto

ILLUSTRAZIONE
DI SR GARCÍA

Regia e drammaturgia

Dove sono finiti Sofocle e Molière?

di FRANCO CORDELLI

Per filo e per segno di Luca Archibugi è un opus magnum di quasi seicento pagine e trenta euro. Ne è editore Aragno. Il libro raccoglie le ventuno commedie che Archibugi ha scritto dal 1978 a oggi. Che in Italia esca un libro del genere è un evento, e lo sarebbe anche se di Archibugi si fosse pubblicata una sola commedia, o una loro scelta. È diventato un evento, da molti anni, la pubblicazione di qualunque testo teatrale, specie se nuovo. Tuttavia, a parte la difficoltà obiettiva di recensire in una scheda tanti testi tra loro diversi benché di una stessa matrice stilistica, non è del libro che voglio parlare, perché oltre alla prefazione di Attilio Scarpellini e all'aletta di Stefano Gallerani, tra gli apparati critici sono incluse le mie recensioni agli spettacoli ricavati da quei testi.

Quello che ora m'interessa è un'intervista di Giulia Villoresi allo scrittore romano, uscita sul «Venerdì» del 6 agosto. Rispondendo alle domande Archibugi prende una posizione estremistica, che non condivido. Dice: il testo teatrale assume già alla fine degli anni Settanta una posizione ai margini rispetto a un ormai dominante midcult. E così continua: si è ai margini proprio perché non ci scrivono testi teatrali; ciò che si vuole è partire dalla scena per arrivare a un testo, l'inverso della traiettoria originaria. Il teatro nasce in relazione a una scrittura. Oggi anche se si

mette in scena un classico vi deve essere lampante l'elemento sperimentale. I registi hanno preso il posto del drammaturgo.

Bene. Sono tutte realtà più o meno evidenti, sono realtà storiche. Ma perché accade?

È la domanda che Archibugi non si fa. Vi sarà stata una ragione se si è smesso di scrivere tragedie come le scrivevano Eschilo, Sofocle e Euripide. Vi sarà una ragione se George Steiner scrisse un libro cruciale come *Morte della tragedia*. E aggiungo: ve ne sarà una anche se non si scrivono più i drammi che chiamiamo borghesi, non si scrivono né al modo di Molière né al modo di Cechov e Ibsen e Pirandello. Vi sarà infine una ragione se in ciò che ancora si scrive, prima di una messa in scena, la prosa è quasi scomparsa e non leggiamo che monologhi e dialoghi più o meno (bene o male) versificati. In altri termini, vi sarà una ragione se la lezione di Artaud, l'idea del teatro come puro evento, ha finito con il prevalere.

Insomma, se il problema è quello del centro e dei margini, se la questione è una questione politica, il discorso dovrà essere posto in modo meno estremistico. Parli estremismo vi è in quello che per Archibugi (e nei fatti) è diventato il centro: fino al punto che i suoi sostenitori ragionano (è nell'evidenza dei cartelloni) nei semplicistici termini di vecchio e nuovo. Se l'eclisse della drammaturgia viene giustificata come ragionevole e anzi giusta esclusione di ciò che non ci parla più, questo in effetti si configura come non estensione ma degenerazione della cultura pop.

Ogni eclisse di una tradizione è colpevole, è una precisa scelta culturale, è anzi un dramma culturale. La regia, vale a dire il confronto critico con la testualità (con la drammaturgia) ha una storia cominciata all'inizio del XX secolo; e alla fine era già in fase di declino. Questo è il vero problema: la rapidità con cui non le compagnie private ma addirittura i teatri pubblici (in Italia) hanno abbracciato l'evenienza di quel declino. L'ho scritto più volte: il repertorio si va rapidamente bruciando, riducendo a pochi autori, a pochi titoli. Che ne nascono sempre meno di nuovi (parlo ancora e in specie dell'Italia) è una conseguenza non solo di evoluzione della forma teatro ma anche della prevalenza di una necessità commerciale. Più si restringe lo spazio di un confronto con la tradizione, più si allarga quello di un teatro che viene giudicato nuovo, cioè buono, per il solo fatto di approdare a un testo invece che di nascerne.

Credo che sarebbe ragionevole trovare un equilibrio: perché il nuovo sia nuovo davvero (cito un esempio: *Là, sur la falaise* del gruppo franco-catalano Baro d'Evel) e il classico, antico o moderno, sia nuovo anch'esso, anch'esso oggetto non di mera venerazione della reliquia ma di analisi e di lotta.

non appare quindi casuale) Jean-Claude Romand, che sterminò la propria famiglia quando il castello di bugie che aveva costruito negli anni cominciava a perdere pezzi. Gli sono seguiti *Un romanzo russo*, *Vite che non sono la mia*, *Limonov*, *Il Regno* e il recente *Yoga*, in un percorso che ha visto la presenza del personaggio-Carrère aumentare progressivamente, fino a essere, negli ultimi due, il protagonista unico e indiscusso — e sono noti i problemi che Yoga ha causato all'autore con la moglie, poco d'accordo sulle «verità» proposte dal testo. Vero o falso che sia il contenuto, è evidente che la postura di Carrère all'interno di questi romanzi gli permette da un lato di riscuotere maggiore credito da un lettore ormai disincantato, e dall'altro di guadagnare legittimità di parola anche rispetto ad argomenti di cui non è esperto: è, del resto, la sua esperienza diretta.

Se Carrère riscuote grande successo nel nostro Paese, e il magistero di Walter Siti è ormai indiscutibile, il nostro rapporto con l'autofiction è stato senz'altro più tormentato rispetto alla Francia, dove il genere è stato sfiorato anche da Michel Houellebecq in *La carta e il territorio* e poi affrontato in pieno in *Lanzarote*, e dove altri punti di eccellenza sono stati fissati da Annie Ernaux — *Il posto*, *Gli anni*, *Memoria di ragazza* — anche se l'autrice ha sempre rifiutato questa definizione per i propri libri.

Viaggio in Italia

L'autofiction italiana, fuor da Siti, non è sempre sotto gli occhi di tutti: se per i classici viene in mente anzitutto Curzio Malaparte, che è protagonista-narratore dei suoi capolavori *La pelle* e *Kaputt*, per scovare buoni esempi tra i contemporanei va aguzzato lo sguardo. Si può chiamare in causa Giulio Mozzi, che in alcuni racconti della raccolta *Questo è il giardino*, del 1993, presenta un protagonista apparentemente sovrapposto all'autore, mentre nel *Male naturale*, del 1998, presenta a volte un «Giulio Mozzi» protagonista di eventi più chiaramente fittizionali. Grande prova di autofiction, forse un po' sottovalutata, è *La vita oscura* di Aldo Nove (2010), e un pilastro atipico del genere in Italia può essere trovato in *Kamikaze d'occidente* di Tiziano Scarpa, del 2003. Sicuramente rappresentativi anche *Accanto alla tigre* (2010), in cui Lorenzo Pavolini si confronta con la figura del nonno gerarca fascista, e *Italia de profundis*, del 2014 (ma anche il recente *Reality*, dedicato alla pandemia) di Giuseppe Genna, in cui l'autofiction diventa punto di partenza per un flusso interiore scatenato e immaginifico, ma sempre riconducibile al sé dell'autore.

Forse lo statuto di autofiction non è pienamente assegnabile a *Gli esordi* o a *Lettere a nessuno* di Antonio Moresco (troppo romanzo il primo; troppo memoir il secondo), ma appartiene a pieno diritto al genere il suo libro più recente, *Canto degli alberi*. La presenza di strani mostri gorgoglianti garantisce questo status anche a *Leggenda privata* di Michele Mari, altrimenti considerabile un memoir (è di certo il libro in cui l'autore milanese, che quasi sempre parte dall'autobiografia infantile per arrivare su altri territori, ha detto di più su di sé e sulla sua famiglia). Risulta forse ancorverabile tra gli esponenti di questo genere anche Emanuele Trevi: per quanto il suo Trevi-personaggio si muova sempre in punta di piedi (ciò vale anche per *Due vite*, il libro con il quale il mese scorso ha vinto lo Strega), il suo *Qualcosa di scritto* resta uno degli esempi più scintillanti di autofiction all'italiana, in cui il filtro del sé risulta perfetto per parlare poi di tutt'altro, che si tratti di Pier Paolo Pasolini o dei misteri del percorso iniziatico.

America, Europa

Il livello di centralità dell'autore potrebbe essere un altro parametro per inquadrare questa materia sfuggente, sebbene negli ultimi anni la migliore autofiction corrisponda a quella in cui l'autore, più che protagonista in senso classico, è una sorta di filtro, o prisma, attraverso cui passano fatti, personaggi, e realtà altre. È il caso dell'americano Ben Lerner del *Mondo a venire*, del suo connazionale di origine vietnamita Ocean Vuong di *Brevemente risplendiamo sulla terra* e soprattutto della britannica Rachel Cusk, la cui «trilogia outlines», composta da *Resoconto*, *Transiti* e *Onori* ha definito un modo nuovo di lavorare con il sé, in un'interpretazione non egotica ma olistica, quasi medianica, della «prima persona privata».

Si arriva così a Karl Ove Knausgård, lo scrittore norvegese che ha dedicato a sé stesso un'imponente esologia di oltre quattromila pagine complessive (*La mia lotta*, la cui pubblicazione italiana si è conclusa l'anno scorso per Feltrinelli con *Fine*) e che, non contento, ha continuato con una *Quadrilogia delle stagioni* pure autobiografica: i numeri porterebbero a incoronarlo re dell'autofiction (la stessa Cusk ha definito la sua esologia «la più grande impresa letteraria dei nostri tempi»), ma i suoi intenti paiono chiamarlo fuori: non voleva forse, Knausgård, dire «solo la verità, tutta la verità»? Chi ha letto *Fine* sa però che il norvegese, giunto al termine della sua impresa, ha alzato bandiera bianca: di fronte alle proteste, in alcuni casi non prive di conseguenze legali e personali, di congiunti e parenti, ha dovuto ammettere che, nel processo di *traduzione* che è sempre la scrittura letteraria, dire la verità è in ultimo impossibile, e che si è ritrovato a scrivere autofiction, e quindi fiction, come tutti.