

# SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 42, 2024

---

## *Fra autosociobiografia e archeologia personale in Gli anni di Annie Ernaux e La ragazza del secolo scorso di Rossana Rossanda*

*Between Autosociobiography and Personal Archeology in Annie Ernaux's 'The Years' and Rossana Rossanda's 'The Comare from Milan'*

STEFANIA LUCAMANTE

---

### ABSTRACT

Il presente studio esamina le possibili articolazioni della scrittura autobiografica contemporanea. Nello specifico si esegue una comparazione fra *Una ragazza del secolo scorso* (2005 e 2007) di Rossana Rossanda e *Gli anni di Annie Ernaux* (2008; trad. italiana 2015). In apparenza entrambe contraddistinte da una narrazione auto-referenziale, le due opere si focalizzano su tre tematiche principali quali il ricordo, la costruzione progressiva (ma non evolutiva) di un'identità personale, e un piano anagogico (senso mistico) o della perpetuazione (memoria culturale) della storia di un'epoca. La forma scelta risulta determinata da un concetto della scrittura del sé che, pur partendo dalla convinzione autoriale di possedere uno sguardo prospettico marcato dal fatto di "essere di sinistra", presenta nondimeno delle radicali divergenze, questo alla luce del comune recupero ermeneutico del passato, considerato quale proprietà (fra le tante) della scrittura autobiografica.

PAROLE CHIAVE: Annie Ernaux, Rossana Rossanda, autosociobiografia, memoria storica, identità, memoria culturale

The present study examines the possible articulations of contemporary autobiographical writing. Specifically, a comparison is made between Rossana Rossanda's *La ragazza del secolo scorso* (2005 and 2007) and Annie Ernaux's *Gli anni* (2008; Italian transl. 2015). Both characterized by a self-referential narrative, the two works focus on three main themes such as memory, the progressive (but not evolutionary) construction of a personal identity, and an anagogical level (mystical sense) or perpetuation (cultural memory) of the history of an era. The chosen form is determined by a concept of the writing of the self which, although starting from the authorial conviction of possessing a perspective gaze marked by the fact of "being left-wing", nevertheless presents radical divergences in content as in form this despite a shared sense of the relevance of hermeneutic recovery of the past, considered as a property (among many) of autobiographical writing.

KEYWORDS: Annie Ernaux, Rossana Rossanda, auto-socio-biography, historical memory, identity, cultural memory



---

## AUTORE

*Stefania Lucamante insegna dal 2019 Letteratura italiana contemporanea presso il dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Cagliari ed è membro del Collegio Dottorale di studi filologici-letterari e storico-culturali della stessa Università dal 2021. È Professor Emerita della Catholic University of America dove ha diretto per vent'anni il programma di Italianistica. Si occupa da trent'anni di studi di genere, del genere del romanzo contemporaneo, dei rapporti tra storia e memoria raccontata. Fra le sue pubblicazioni, La felicità in differita. Generazioni e tempo nelle narrazioni di famiglia (2001-2021), Righteous Anger in Italian Contemporary Literary and Cinematic Narratives (2020), Quella difficile identità: rappresentazioni letterarie dell'ebraismo e della Shoah (2012), Forging Shoah Memories: Italian Women Writers, Jewish Identity, and the Holocaust (2014). Ha pubblicato oltre 50 articoli in riviste scientifiche. Collabora regolarmente con L'Indice dei libri del mese dal 2018.*

*stefania.lucamante@unica.it*

### Obiettivi

Il presente studio esamina le possibili articolazioni della scrittura autobiografica contemporanea. Nello specifico si esegue una comparazione fra *Una ragazza del secolo scorso* (2005 e 2007)<sup>1</sup> di Rossana Rossanda e *Gli anni* di Annie Ernaux (2008; trad. italiana 2015).<sup>2</sup> In apparenza entrambe contraddistinte da una narrazione autoreferenziale, le due opere si focalizzano su tre tematiche principali quali il ricordo, la costruzione progressiva (ma non evolutiva) di un'identità personale, e un piano anagogico (senso mistico) o della perpetuazione (memoria culturale) della storia di un'epoca. La forma scelta risulta determinata da un concetto della scrittura del sé che, pur partendo dalla convinzione autoriale di possedere uno sguardo prospettico marcato dal fatto di "essere di sinistra", presenta nondimeno delle radicali divergenze, questo alla luce del comune recupero ermeneutico del passato, considerato quale proprietà (fra le tante) della scrittura autobiografica. Se Ernaux attenua l'autoriflessione implicita in una scrittura di vita al fine di evidenziare le trasformazioni culturali e politiche dell'epoca da lei attraversata con un preciso inizio spazio-temporale individuabile nella cittadina normanna di Yvetot nell'anno 1940 mediante l'utilizzo di elementi tratti da foto che *non* costituiscono fisicamente il testo, ma ne caratterizzano la nascita come l'evoluzione e la crescita del soggetto scrivente, la scrittura di vita di Rossanda si rivela convenzionale nel processo di svelamento degli eventi che hanno condotto l'individuo riflesso nelle pagine autobiografiche a considerare la causa del partito, la lotta politica e l'impegno come i suoi elementi connotativi più appropriati per passare alla storia come intellettuale impegnata. Il costante (e programmatico) occultamento della propria corporeità – come delle proprie emozioni – lascia una zona grigia nel ritratto che di sé ci trasmette, quasi a voler marcare il tessuto prettamente ideologico e politico della sua autobiografia. A partire dai lemmi componenti il titolo dell'autobiografia di Rossanda, "ragazza", "secolo" e "scorso" si percepisce in questo testo un'intenzione di raccordo fra la costruzione identitaria individuale priva di quei legami affettivi che possano modificare il termine "ragazza" (nessun ruolo a lei attribuibile, quindi non figlia, non donna nel senso di raggiungimento dell'età adulta, non moglie, e non madre) e l'asse cronologico che appartiene a un periodo ormai *transcorso*. L'assenza di legami affettivi duraturi – di cui discutere e su cui riflettere – assolve al compito di far convergere tutto l'interesse di chi legge sul percorso di apprendistato politico di Rossanda lasciandolo alquanto sprovvisto di strumenti che evidenzino una partecipazione emotiva

---

<sup>1</sup> R. ROSSANDA, *La ragazza del secolo scorso*, Einaudi, Torino 2005 e 2007.

<sup>2</sup> A. ERNAUX, *Gli anni*, trad. Lorenzo Flabbi, L'orma, Roma 2015.

dell'autrice su un piano privato e in relazione all'impegno politico che prevaleva su tutto il resto. L'ipotesi del mio studio problematizza l'assenza voluta di un'impalcatura emotiva che sorregga il secondo testo autobiografico rispetto al primo in funzione della costruzione della *persona* Rossanda come soggetto "comunista".

Molti artisti e intellettuali ritengono che si debba riflettere sul loro vissuto perché la loro stessa esistenza si possa fare materia narrativa.<sup>3</sup> Il vissuto però, non necessariamente deve trascurare o addirittura operare la cancellazione della sofferenza come di qualunque stato empatico. *Una ragazza del secolo scorso* sembra mosso dall'unica volontà di commentare la lenta ma decisa adesione al comunismo della protagonista e il resoconto del crollo di questa ideologia senza lasciare spazio ad altro. La scrittura di Rossanda intende spesso depositare sullo sfondo una serie di umori e rumori culturali decantati in una disattesa delle emozioni che muovono un individuo come anche (in pratica) della narrazione della collettività di cui ha fatto parte. Una simile mancanza di accenti emotivi costruisce con esiti assai diversi *Gli anni* di Ernaux. Al contrario dell'esponente politica e giornalista culturale italiana, Ernaux è una scrittrice di professione e non si è mai occupata *sensu strictu* di politica. Ciò nondimeno, la sua vita è marcata dall'impegno politico che ha costruito l'intero suo corpus letterario all'interno del quale confluiscono la scrittura del sé, la memoria culturale, il rapporto con la società attraverso l'appartenenza a una classe, la migrazione sociale, e il rapporto con la Storia. Un diverso impiego della memoria contraddistingue i due intenti scrittorî: una memoria assolutamente personale (e competitiva, con la strenua convinzione del comunismo come ideologia possibile) eppure scevra di intimità disegna il percorso di Rossanda, mentre una memoria multidirezionale ricerca, secondo il senso che Michael Rothberg affida al termine "multidirezionale", una spiegazione delle dinamiche del ricordo che non significa semplicemente riprodurre i termini di coloro coinvolti in un'eventuale lotta. La memoria, intesa secondo la forma che di essa costruisce la scrittura di Ernaux, si articola in modo produttivo mediante la negoziazione di fatti ed eventi che sopprime la scelta di una (sola) memoria di classe.<sup>4</sup> D'altronde, Ernaux non si è mai espressa diversamente in più interviste, oltre che nella manifestazione patente di una scrittura per cui non esito a riesumare il termine 'impegnata', che soltanto nell'ipermodernità sta riuscendo a trovare nuove forme.<sup>5</sup> *Gli anni* di Ernaux, nell'esercizio dell' *écriture*

---

<sup>3</sup> A. DOLFI, *Giorgio Bassani e le leggi razziali: La storia fra memoria e testimonianza*, in «OBLIO», IX, 36, inverno 2019, pp. 56-67.

<sup>4</sup> M. ROTHBERG, *Multidirectional memory*, TEMOIGNER. ENTRE HISTOIRE ET MEMOIRE, 119 | 2014, p. 176.

<sup>5</sup> Ernaux non esita a dire che «La forme est malgré tout un interprétation des choses... On a pu considérer la vision des *Années* comme une vision "de gauche"» (p.102). F. BOUCHY, *Expérience et mémoire*

*plate*<sup>6</sup> da lei affermata in questo originale (ma non unico) esempio di autobiografia interpersonale, riesce a cogliere gli umori e i turbamenti della collettività nel riconoscimento di un certo impegno politico, ma in alcun modo reso ufficiale da ruoli in seno al partito.

### 1. *L'autobiografia come socioautobiografia o metaautobiografia*

*Mémoir*, diario, *journal*, appunti di vita, romanzo autobiografico, testimonianza: questi sono i generi spesso confusi, ibridati, e nominati ogni qualvolta ci si avvicina a un testo che parla della vita dello stesso redattore per cui si dovrebbe privilegiare la nomenclatura di scritture di vita e non il termine "autobiografia".<sup>7</sup> Che si tratti di elaborazioni degli episodi più importanti della nostra esistenza o che il racconto percorra le tappe canoniche dell'autobiografia (nascita, genitori, formazione e istruzione, apprendistato, rapporti interpersonali, l'età adulta e infine la senescenza), esiste uno spazio così ampio per costruire un racconto di vita che il genere resiste a una presunzione di rigidità quasi quanto il genere romanzesco con cui spesso si sovrappone. Pure, si tenta di costringere la scrittura di vita entro un sistema di regole tale da farla rientrare nel genere autobiografico in quanto «estetica privilegiata e discorso etico dell'era moderna».<sup>8</sup> Quali norme di genere e quali caratteristiche si possano applicare al genere letterario dell'autobiografia tenendo conto delle varianti osservate dalla postura autoreferenziale (non tutti scrivono della propria vita nello stesso modo) costituisce uno fra gli interrogativi che spesso ci distrae dagli intenti autoriali per cui un testo è stato scritto: parlare davvero *di sé* mediante la finzione. Uno dei problemi della critica autobiografica consiste nell'eliminare qualunque tipo di relativismo temporale o situazionale reclamando spesso lo statuto di testi eterni per scritture che non necessitano altro se non loro stesse. Volendo citare l'ormai classica affermazione di James Olney rispetto alla scrittura di Sant'Agostino, Jean-Jacques Rousseau e Thomas Beckett «each of them is crucial; no others are necessary»,<sup>9</sup> gli studi sull'intersezionalità affermano altro, vale a dire che gli esponenti

*du quotidien*, in *Dans Annie Ernaux: le Temps et la Mémoire*, a cura di F. Best, B. Blanckeman e F. Dugast-Portes, Stock, Parigi 2014, pp. 87-103.

<sup>6</sup> A. ERNAUX, *Écrire la vie*, Gallimard, Parigi 2011, p. 442; D. VIART e A. ERNAUX, *L'écriture comme un couteau*, Gallimard, Parigi 2011.

<sup>7</sup> Helen Buss suggerisce il termine ipernomico 'scrittura di vita' per una più ampia categorizzazione delle scritture di identità. H. BUSS, *Reproducing the World Reading Memoirs by Contemporary Women*, Wilfrid Laurier Press, Waterloo ON 2002.

<sup>8</sup> Questa è un'osservazione di Lee Quinby riportata da J. RAK in *Are Memoirs Autobiography? A Consideration of Genre and Public Identity*, «Genre», XXXVI, (Fall/Winter 2004), pp. 304-326.

<sup>9</sup> J. OLNEY (a cura di), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton 1980, p. 10.

di minoranze etniche, di orientamenti sessuali, di genere, *sono necessari* per allargare il campo d'indagine rispetto alla scrittura e alla pratica scrittoria del sé. Quest'ultima non vede mai un termine o una cessazione di interesse, ma subisce modificazioni in virtù dell'agente di tali narrazioni e la sua relazionalità con la comunità in cui vive.

Al contempo, la decostruzione critica e teorica del genere autobiografico avviata negli anni Ottanta da studiosi quali Paul Jay, Avron Fleishman, e Michael Sprinker pone in discussione l'individualismo del genere autobiografico decretandone la fine se intesa come progetto individuale.<sup>10</sup> Tale pratica si discosta dalla finzione di ispirazione autobiografica, la cui materia stessa è costituita dall'esistenza dello scrivente. L'autofinzione si rivela come una forma di scrittura del tutto antitetica al romanzo personale. Come afferma Vincent Colonna:

All'opposto, [ndr *del romanzo personale*] la finzionalizzazione di sé consiste nell'inventarsi delle avventure che ci si attribuirà, nel dare il proprio nome di scrittore a un personaggio introdotto in situazioni immaginarie. Inoltre, affinché questa finzionalizzazione di sé sia totale, bisogna che lo scrittore non dia a questa invenzione un valore figurale o metaforico, che non incoraggi una lettura referenziale che decifrebbe nel testo delle confidenze indirette.<sup>11</sup>

È da sottolineare come questa premessa, ponendo l'accento sull'immaginario della scrittura e sulla necessità di non orientare la lettura in senso referenziale per una piena riuscita della finzionalizzazione, condurrebbe ad escludere anche l'assai citato *Fils* di Serge Doubrovsky dal novero delle opere di autofiction, trattandosi di un testo il cui rapporto con la realtà è rivendicato dallo stesso autore. Infatti, Colonna, procedendo nella sua indagine, rivolge l'attenzione a una serie di testi – incluso il citato *Fils* – in cui «l'autore si racconta secondo una modalità finzionale pur

---

<sup>10</sup> M. SPRINKER, *Fictions of the Self: The End of Autobiography*, in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, a cura di J. Olney cit.; P. JAY, *Being in the Text. Self-Representations from Wordsworth to Roland Barthes*, Cornell University Press, Ithaca 1984; A. FLEISHMAN, *Figures of Autobiography: The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England*, University of California Press, Berkeley 1983. Si vedano anche altri critici che postulano la fine dell'autobiografia come progetto individuale sin dalla metà degli anni Settanta come E. BRUSS in *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 1976.

<sup>11</sup> V. COLONNA, *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en Littérature*, Doctorat de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989, <https://tel.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/47004/filename/tel-00006609.pdf>, pp. 9-10.

assicurando che questa finzione è vera». <sup>12</sup> Si tratta di opere dal paratesto contraddittorio, come *L'Hôpital* di Alphonse Boudard, che reca in copertina la dicitura retorica "romanzo" mentre la quarta di copertina riporta l'affermazione: «non invento niente, riorganizzo i miei ricordi e poi faccio danzare le parole...». <sup>13</sup>

La pratica autofittiva non sembra caratterizzata dall'univocità ma presenta, piuttosto, uno «statuto incerto» e delle «frontiere floues». <sup>14</sup> Proviamo, quindi, a fissare l'autofiction e l'autobiografia collettiva agli estremi di un'immaginaria traiettoria di gradienti della scrittura dell'io. Nessuna delle due soddisfa realmente il patto di autenticità di cui Philippe Lejeune teorizza l'esistenza. <sup>15</sup> Eppure, entrambe le modalità scritte, pur tentando soluzioni narrative necessariamente diverse e altre rispetto all'autobiografia *tout court*, producono una serie di informazioni per cui l'individuo scrivente fornisce un'idea quantomeno personale di sé come del tempo in cui ha vissuto. Se tanti lamentano la vulnerabilità intrinseca nell'esercizio della memoria, questo significa che persino l'autobiografia più precisa conterrà comunque delle falle, delle crepe attraverso cui altre verità inesorabilmente trovano una via di fuga. Come affermano Sidonie Smith e Julia Watson, «[i] soggetti autobiografici sono quindi vulnerabili in molti modi per la loro stessa opacità, per la relazionalità con gli altri, e verso le norme mediante le quali esternano se stessi». <sup>16</sup>

Come il romanzo, così anche l'autobiografia costituisce un contenitore plasmabile all'interno del quale la realtà "liquida" del contemporaneo trova uno spazio narrativo mai limitato da precetti o metriche precise. In breve, la pratica autobiografica non è mai uguale a sé stessa né, tantomeno, i suoi studiosi si trovano d'accordo sulle sue caratteristiche. Oltre alla presenza di quella «nera riga verticale», come la definisce Virginia Woolf in *A Room of One's Own*, di quell'io che si racconta e corrisponde all'autore del testo <sup>17</sup> e reifica tutta "l'aridità" dell'egofonia della scrittura che origina da un'individualità normativa spesso al maschile, <sup>18</sup> gli elementi distintivi non sono

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 254.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 38-40.

<sup>15</sup> P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Parigi 1975.

<sup>16</sup> S. SMITH e J. WATSON, *Lives in Outline: Women, Autobiography, and recent Graphic Memoir*, in R.J. KIRIN e S. PRENDA (a cura di), *Women Narrative Their Lives and Actions*, Centre for Women's Studies, Zagreb-Zagabria 2013, p. 163.

<sup>17</sup> V. WOOLF, *The Complete Works of Virginia Woolf (Illustrated, Inline Footnotes)*, Oakshot Press, 2016, (Apple Books <https://books.apple.com/us/book/complete-works-virginia-woolf-illustrated-inline-footnotes/id1156576796>).

<sup>18</sup> S. SMITH, *Subjectivity, Identity, and the Body. Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, Indiana University press, Bloomington 1987, p. 2.



solo quelli formali. Al tempo stesso, sia l'autofiction che l'autobiografia collettiva rifiutano le modalità delle cosiddette non-fiction e fiction.<sup>19</sup> Se l'autofiction può essere ormai considerata una modalità narrativa consolidata non soltanto in Francia a partire dal 1977 con Serge Doubrovsky, quale arte di raccontare storie utilizzando il proprio nome e cognome per costruire un personaggio principale che potrebbe – come non potrebbe – essere l'autore e il narratore (infliggendo, quindi, un duro colpo al patto di Lejeune e instaurandone un altro ancora riferibile al giuramento di 'incredulità' del lettore), l'autobiografia collettiva o autosociobiografia si riferisce direttamente ai primi anni del nuovo millennio, in specie alla produzione di Ernaux.

Con *Gli anni*, Ernaux incide con maggior vigore sul carattere storico degli episodi estratti dalla propria memoria rispetto agli altri suoi romanzi e mantiene un andamento cronologico, assolutamente lineare, degli eventi presentati secondo delle categorie tematiche legate alla comunità come i rituali, le consuetudini, la presenza della religione nella vita della famiglia, l'avvento del consumismo, i discorsi a tavola che mutavano a seconda degli avvenimenti segnati dalla Storia, e così via. Quello che Margherita Ganeri definisce «lo spettro dell'impegno» compare nelle pagine di quella che a prima vista potrebbe sembrare un'autobiografia.<sup>20</sup> Trattando del romanzo storico come genere mai veramente estinto ma sempre soggetto a una sua ridefinizione all'interno del genere romanzo, di per sé già spurio, Ganeri sostiene che «[i]l paradigma della paralisi cognitiva affiora ogni volta che compare in campo l'orizzonte dell'impegno, anche solo memoriale».<sup>21</sup> L'autobiografia, esaminata non come esempio di vita illustre/agiografia quanto, piuttosto, come narrazione letteraria della vita del soggetto autoriale, sposta l'asse di una delle declinazioni della scrittura del sé nell'età contemporanea. L'autobiografia, come sostiene Serge Doubrovsky, costituisce tuttora uno dei dispositivi più efficienti per avvicinarci alla morte in modo sereno non foss'altro che per la riuscita tessitura narrativa della nostra esistenza. Non tutto della nostra *Erlebnis* è andato perduto. Le divergenze fra l'approccio al genere del romanzo e dell'autobiografia di Rossanda e quella di Ernaux sono molte, ma i loro esiti scrittorî rivelano entrambi un impegno per recuperare una narrazione in cui l'egotismo di *soggetto universale* venga soppresso riconoscendo, invece, la loro peculiarità biopolitica.

<sup>19</sup> H. SERKOWSKA (a cura di), *Finzione, cronaca, realtà: scambi, intrecci e prospettive nella narrativa contemporanea*, Transeuropa, Massa 2011; S. RICCIARDI, *Gli artifici della non-fiction: la messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, Massa 2011.

<sup>20</sup> M. GANERI, *Le narrazioni storiche e lo spettro dell'impegno*, in «Moderna», VIII, 1-2, 2006, pp.17-34.

<sup>21</sup> *Ibidem*. Si vedano anche l'ipotesi di A. MOTTA concernente l'idea di una scrittura autobiografica come costruzione di «un nuovo spazio pubblico», *L'intellettuale autobiografico. Memorie ed eclissi dello spazio pubblico*, Manni, Lecce 2003.

Il punto di vista di chi scrive rende certo evidente l'aspetto autobiografico, ma si tiene lontano da prospettive narcisistiche, e ciò per obiettivi alquanto diversi: l'affermazione ad oltranza della propria identità segnata dal comunismo per la prima, la partecipazione della sua vita a quella di tutta la società in cui è nata e si è formata per la seconda. Tale voluta lontananza da prospettive narcisistiche, insieme alla consapevolezza dei problemi letterari ed etici che comporta la scrittura di una memoria dell'esperienza, rende entrambe le scritture testimoni – sia pure con un esito assai diverso – della permanenza di un impegno etico.

Tra le linee di tendenza in cui si esprime la scrittura del sé praticata da scrittori di professione nel contemporaneo l'*autofiction* e l'autobiografia collettiva emergono quali esiti fra i più interessanti e seguono traiettorie in apparenza distinte. In tali pratiche l'autoriflessione autoriale trova ancora una volta spazio per deformare, riformare, e trasformare la tradizione di una fra le tipologie scritte fra le più antiche e sviluppate. L'*autofiction* rivela tutti i tic e le manie del postmodernismo come l'eccesso dell'uso del *double bind*, dell'intertestualità non rivelata, di un narratore inattendibile.<sup>22</sup> Nello specchio di Genette e riproposto da Marie Darrieusseucq<sup>23</sup> esaminare la rilettura da parte della critica e romanziera del patto autobiografico di Lejeune, obsoleto non soltanto per il fluire inevitabile di un genere come l'autobiografia (un testo processuale presenta sicuramente più elementi stabili!) quanto per le trasformazioni della scrittura durante l'età postmoderna.

<del>Régime Critère</del>	Constitutif	Conditionnel
Thématique	Fiction	
Rhématique	Diction Poésie	Prose

Nello spazio lasciato vuoto, sostiene la studiosa, si possono inserire dei testi *condizionalmente* letterari. Emerge la posizione precaria del racconto fattuale nel campo della letteratura, per cui scrivendo un romanzo si entra "di frodo" nell'autobiografia. Il sotterfugio non è fine a sé stesso ma è volto a far entrare questa modalità ibrida nel campo letterario senza eventuali rifiuti o cautele, anche a costo di una sua

<sup>22</sup> M. DARRIEUSSEUCQ, *L'autofiction, un genre pas sérieux*, in «Poétique», 1996, n.107, pp. 369-380.

<sup>23</sup> Seguo Darrieusseucq nella sua interpretazione della modalità autofinzionale, e cioè che «l'autofiction è un racconto in prima persona che si dà per finzionale (spesso si troverà la menzione *romanzo* in copertina)», *ivi*, p. 371. Cfr. S. LUCAMANTE, *Le scelte dell'autofiction: il romanzo della memoria contro il potere della Storia*, in «Studi novecenteschi», 56, 1998, pp. 367-381, EAD., *Tra romanzo e autobiografia: il caso della scrittura di Fabrizia Ramondino*, «Modern Language Notes», 112, 1997, pp. 105-113.

eccessiva declinazione come si nota negli esiti italiani. Spesso lo scritto *di sé su di sé* sfocia o si innesta nel genere romanzesco perché una vita raccontata rivela aspetti che non riusciamo a cogliere semplicemente vivendola. Importante poi che sia uno scrittore a parlare della propria vita quotidiana. Facciamo l'esempio di Tiziano Scarpa e della sua autofiction *Kamikaze d'Occidente*. Quando un autore impianta un intero romanzo intorno alla figura di uno scrittore coincidente con sé stesso, impegnato nella stesura di una sorta di vademecum polemico per spiegare la società italiana ai cinesi, organizza una mappa del Bel Paese disegnata su misura per i suoi ideali (frustrati o meno) come per le sue aspettative. Una mappa modellata sul suo corpo, sul suo spazio biopolitico all'interno del proprio paese e della propria società. Del resto, non potrebbe essere altrimenti. Ed è per tale motivo che l'agente nel romanzo richiede tale sforzo dagli scrittori: «Per uno scrittore, ogni parola che scrive è un fatto che gli accade».<sup>24</sup>

Le opere della cordata autofittiva italiana poggiano spesso sulla forma del monologo interiore; nondimeno, il patto autobiografico appare costantemente se non proprio minacciato, almeno abusato, dagli anacronismi, dalle sovrapposizioni di ellissi e di lunghi spazi bianchi nel testo, preferiti alle transizioni logiche, ma soprattutto dai ricorrenti interventi nel corpo dei testi dell'autrice e dell'autore che sollecitano ed esigono l'attenzione del lettore, con riflessioni e commenti sia sulla testimonianza che sullo stesso processo di scrittura; queste procedure limitano una lettura rigorosamente corsiva e segnano la distanza di chi scrive.

Fondamentale in entrambe le tendenze, autofiction e autobiografia collettiva – come anche la biofiction studiata da Riccardo Castellana<sup>25</sup> – è l'avvertimento della distanza necessaria e cercata dagli autori dalla loro vera identità come sistema di de-familiarizzazione o straniamento di eventi e momenti che hanno causato negli scriventi traumi o decisioni irrevocabili. Il metodo autobiografico viene preferito da autori che tendono a proporsi come intellettuali più che come romanzieri. Uno straniamento che paradossalmente si può ottenere nel momento in cui l'autore decide di porre la scrittura del sé in primo piano, esponendosi, quindi, senza quelli che Elsa Morante definiva 'alibi', i suoi personaggi. Nello scritto di matrice autoreferenziale,

---

<sup>24</sup> T. SCARPA, *Kamikaze d'Occidente*, Rizzoli, Milano 2003, p. 35.

<sup>25</sup> Castellana studia la «differenza sostanziale tra il modo in cui ci rapportiamo ai mondi di finzione e quello in cui abitiamo il mondo reale», il modo in cui tale «differenza sia individuabile in prima istanza in tratti interni al testo oppure in precise clausole del patto narrativo siglato tra autore e lettore [...] dimostrare, contro la teoria postmoderna, che non ogni narrazione è di per sé anche finzione, e che le differenze tra fiction e nonfiction esistono». Cfr. R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019, p.14.

come scrive Michele Mari nella sua autofictiografia *Leggenda privata*, «[il] lievito romanzesco è nella forma, non nei fatti».<sup>26</sup> Non sono i fatti a rendere interessante un testo autobiografico, bensì le modalità e le strategie impiegate per estrapolare la verità che l'autore stesso a volte non riesce a estrarre dai propri sensi di colpa, dall'avvertita mediocrità (si pensi al personaggio Siti di *Troppi paradisi*), dalla paura di un *misreading* da parte dei suoi lettori.

Esiste un pensare diffuso da parte degli studiosi del genere, e cioè che a rendere originale lo scritto autobiografico non siano i fatti, quindi, ma il linguaggio e lo stile utilizzati, insomma la forma, come afferma Mari. Quello che Vincent Colonna definisce *fictionalisation de soi* potrebbe far rientrare tutte le scritture del sé nel novero dell'autofinanzializzazione. Ma le strategie che intervengono nella composizione di un'*autofinzione* tengono conto di una realtà che è fondata sulla post-verità. Su un impianto fattuale, quindi, che slitta in continuazione e che sta all'autore/autrice rimettere in piedi. Se per molti autori questo percorso procede secondo un procedimento fondato anche sull'ambiguità, non per tutti la narrazione autofittiva trova tale esito. A volte, questo il caso di Mari, è meglio che la verità resti inafferrabile<sup>27</sup> perché troppo dura da ricordare per quello che è veramente stata. I mostri e gli accademici che affollano la sua *Leggenda privata* perché parli – e dica le cose *esattamente* per come sono andate – si rivelano altri aguzzini (i mostri) da cui il personaggio principale sarà salvato grazie all'intervento della dotta e angelicata Margherita. Così sembra essere anche il caso dell'autore Siti, che preferisce non attribuire ai reali agenti fatti ed eventi raccontati di un mondo omologato dove, come tanti replicanti, ciascuno compie azioni che hanno perso caratteristiche personali, incluso lo stesso personaggio Walter Siti. Non di autofinanzialità si può parlare, ad esempio, nel caso degli *Anni* di Ernaux, bensì di un dispositivo scrittorio che consente di allontanarsi dalla farsesca deriva di racconti di cose non vere, quindi inventate o anche semplicemente manipolate. Siamo d'accordo con Ganeri sul fatto che «l'autobiografia, specie quando è più ancorata alla realtà fattuale, si propone di descrivere, più che semplicemente di raccontare, mentre il romanzo storico si lega alla narrazione inventiva di alternative storiografiche».<sup>28</sup> Pure, nella descrizione di fatti privati, succede che un'intellettuale e attivista come Rossana Rossanda racconti la storia che Rossana *ipse* ha contribuito a costruire di quegli anni. Nessuna narrazione carica di immagini suggestive, quindi, ma sicuramente si regge su una prospettiva soggettiva che Hemmings, ispirandosi a Foucault e a Wittig, definisce – come anticipato – *recitation*.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> M. Mari, *Leggenda privata*, Einaudi, Torino 2017, p. 119.

<sup>27</sup> La concezione doubrovskyana sull'*autofiction* come modalità narrativa del romanzo rivela un mutato orizzonte d'attesa per cui non siamo in condizione di pretendere racconti veridici.

<sup>28</sup> M. GANERI, *Le narrazioni storiche e lo spettro dell'impegno* cit., p. 24.

<sup>29</sup> C. HEMMINGS, *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory* cit., p.189.

Non sostitutiva né inventiva, quindi, quanto una narrazione interpretativa da proporre come alternativa alle narrazioni date ormai per scontate. L'empatia provocata dalla finzione non ci spinge all'azione, ed è questa la differenza principale, osserva correttamente Françoise Lavocat, rispetto all'empatia provocata da una situazione reale. Proprio da *questa impotentia agendi* tipica della fiction emerge il piacere che ci avvicina all'autore/autrice nelle metalessi, le quali confermano, attraverso il loro paradosso, che l'attraversamento dello schermo che separa il nostro mondo da quello della finzione è possibile solo nella nostra immaginazione.<sup>30</sup>

Ancora, afferma Ganeri:

Se le autobiografie testimoniali somigliano più alle sineddochi che alle allegorie, perché i racconti individuali rimandano sempre, in modo diretto, agli universi sociali, si tratta però, ancora una volta, di sineddochi congelate in doppi legami, dal momento che il significato della storia viene cercato nelle vite individuali quando queste ultime non possono più porsi come emblemi di valenze collettive e universali.<sup>31</sup>

Circa la legittimità di scrivere di sé, Rossanda afferma di essere stata colpita dalla lettura di uno fra i testi fondamentali della pensatrice Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, un testo che analizza l'uso della memoria nella scrittura del sé a partire da Penelope. Rossanda cita esplicitamente il testo di Adriana Cavarero come un'opera che la fece riflettere sulla «legittimità di scrivere del sé». Importante notare come l'atto del racconto implichi almeno un'altra persona che ascolti il racconto, ma opportunamente Ganeri ci fa riflettere su come «la compensazione narcisistica» e «il bisogno di risarcimento» non facciano parte del corredo emozionale dell'autrice. Tale assenza risulta in parte motivata dalla sua conflittuale appartenenza a un genere, dall'accettazione di questa identità (essere sessuati pare un impedimento più che un arricchimento) e anche da «le ammissioni di errori [che] costellano il racconto».<sup>32</sup> D'altra parte, come ricorda Vita Fortunati, è risaputo come gli anziani ricordino con maggiore chiarezza «gli aspetti positivi della loro vita»<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Cfr. F. LAVOCAT, *Fatto e Finzione. Per una frontiera*, trad. C. De Carolis, Del Vecchio Roma Editore, 2021.

<sup>31</sup> M. GANERI, *Le narrazioni storiche e lo spettro dell'impegno*, op. cit., p. 24.

<sup>32</sup> Ivi, p. 31.

<sup>33</sup> V. FORTUNATI, *As a Complex Act in Women's Autobiography: Four case Studies*, in *Women Narrative Their Lives and Actions*, a cura di R.J. Kirin e S. Prenda, Centre for Women's Studies, Zagreb-Zagabria 2013, pp.136-37. Fortunati reperisce un cospicuo uso della metafora nel testo di Rossanda, di cui individua e spiega il concetto di "memoria reumatica." In realtà le immagini sono concrete e prive generalmente di un'anima poetica o retorica.

senza dover troppo riflettere (?) sul processo di raggiungimento della propria consapevolezza identitaria.

## 2. Due casi di studio: *Gli anni* e *La ragazza del secolo scorso*

Fra le tante forme possibili, nella mia ricognizione ne esamino soltanto due: quella praticata da Annie Ernaux e quella scelta da Rossana Rossanda. A partire dal titolo minimale che annuncia uno stile privo di *pathos*,<sup>34</sup> Ernaux cerca di unire la forma del romanzo di Maupassant, la cui lettura tanto aveva significato per la sua formazione, alle sue necessità di socio-scrittrice. Nel rispetto della tradizione Ernaux compie comunque un'operazione politica nel momento in cui trasgredisce alle regole formali stabilite dal genere autobiografico, parlando di sé come una fra le persone che hanno vissuto gli stessi anni e attraverso gli stessi eventi. Sulla scorta di quello che sostiene Isabelle Charpentier, affermo che la pratica di scrittura di Ernaux si muove sempre nel sociale e si divarica fra due possibili vettori della scrittura di vita: la autobiografia e la sociobiografia. Aggiungo, quindi, un altro termine al primo, quello coniato da Charpentier. Essere transfughe di classe non significa abbandonare lo studio del comportamento nei confronti del determinismo di classe, e la pratica biografica che Ernaux esercita nei libri dedicati al padre e alla madre (entrambi rigorosamente scritti e pubblicati dopo la loro scomparsa) rivela lo stesso sentire che permea le pagine dei suoi scritti autobiografici.

Attraverso le sue narrazioni in un'opera che si presenta soprattutto come letteraria, uno scrittore ripercorre la propria traiettoria sociale compiendo suo malgrado il lavoro di un sociologo, fornendo cioè gli elementi di un'analisi sociologica del percorso socio-biografico definito nella narrazione come anche degli effetti che ha prodotto sulle sue scelte letterarie, questo grazie ai temi che affronta solo nello stile sempre in evoluzione che va costruendo. Attraverso una scrittura letteraria sociologicamente avvertita come la sua, Ernaux cerca di rendere conto sia delle proprie condizioni sociali di produzione (e di quelle dei suoi "coetanei sociali") sia della posizione che occupa nel mondo sociale, più precisamente dell'insieme delle posizioni che lei vi ha occupato successivamente, per diventare «l'etnologo di se stessi».<sup>35</sup> Nello specifico, *Gli anni*, testo appartenente al genere del romanzo ma in verità privo di una trama specifica se non quella legata ai cambiamenti societari posti in relazione a una non ben definita figura femminile, rivela uno studio attento sul come

---

<sup>34</sup> A. FONZI, *Interview avec Annie Ernaux*, in G. DE MAUPASSANT, *Une vie (L'humble vérité)*, GF Flammarion, ed. mise a jour Paris 2009, p. IV. Tutte le traduzioni nel testo sono mie.

<sup>35</sup> I. CHARPENTIER, *Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire...*, in « CONTEXTES » [En ligne], 1, 2006, mis en ligne le 15 septembre 2006, (Url <http://journals.openedition.org/contextes/74> ; DOI: 10.4000/contextes/74 consulté le 18 août 2021).

articolare un'autobiografia collettiva dai toni dimessi ma non per questo meno incisivi. *Annales*, cronaca storica, annali di una famiglia: in queste espressioni si afferma il desiderio di produrre, registrare, incidere la vita come è stata veramente, non quella legata alla macrostoria e soprattutto alla storia evenemenziale, bensì alla microstoria il cui discorso storiografico prende forma e si afferma a partire dagli studi sulla microstoria cominciati dal *New Historicism* e consolidati su un piano teorico da Natalie Zemon Davis e da Carlo Ginzburg da oltre quarant'anni.<sup>36</sup> Soprattutto, riafferma con vigore che, come sostiene Jacques Rancière, «[o]gni momento della vita quotidiana di qualsiasi personaggio di qualsiasi classe sociale sembra avere un potere di espansione infinito».<sup>37</sup> Momenti, attimi, azioni banali, questo è il bagaglio delle impressioni raccolte da una narratrice anonima *on behalf* della collettività francese. Una lettura della sua opera rivela come sia sempre possibile inserire la memoria del sé in maniera veridica – questo il caso di Ernaux –, pur accettando le norme della finzione che la presenza di un pronome diverso dall'egotico 'Io' sembra imporre su un testo che non reclama alcuno statuto di testo storiografico, bensì quello di romanzo.<sup>38</sup> In precedenza, con *Memoria di ragazza*, Ernaux aveva tentato di «includere lo scorrere del tempo nella scrittura e usarlo come palinsesto di un racconto collettivo».<sup>39</sup> Pur avendo posto la propria esistenza come campo specifico della propria ricerca di scrittura fittiva, la scrittrice ha eliminato il pronome 'Io' nella sua sensibilità verso la collettività, preferendo insistere su un pronome plurale 'noi' che la unisce nello specifico alla comunità formata dal suo paese natale di Yvetot, alla Francia in senso lato ed infine all'umanità in generale. Rimuovere la frontiera fra il proprio Io e il Noi diventa la sfida ultima per la scrittura di vita in quanto, come afferma Ernaux, negli *Anni*

esiste una specie di transustanziazione continua fra gli individui – “elle”, “nous”, - e la società. Se c'è una cosa di cui sono sicura, è che noi non siamo delle solitudini comunicanti più o meno le une con le altre mediante il linguaggio. Gli altri sono in noi, sempre, in un modo o in un altro. Per l'educazione ricevuta [n.d.r. l'originale

<sup>36</sup> Di C. GINZBURG è doveroso citare almeno *Il formaggio e i vermi* (Adelphi, Milano 1976), il cui sottotitolo recita *Il cosmo di un mugnaio del '500*. Ritrovare le voci degli inascoltati costituisce parte della poetica neoistoricista articolata non soltanto dagli storici ma anche dai critici letterari (si pensi agli scritti di Stephen Greenblatt sulle commedie di Shakespeare).

<sup>37</sup> J. RANCIÈRE, *Auerbach and the Contradictions of Realism*, in «*Critical Inquiry*», 44, Winter 2018, p. 238.

<sup>38</sup> R. DONNARUMMA, *Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevisi, Siti*, in *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di S. Contarini, M.P. De Paulis, A. Tosatti, Transeuropa, Massa 2016.

<sup>39</sup> F. LORANDINI, *Annie Ernaux- Massa, Memoria di ragazza*, in «*Allegoria*», XXX, 79, gennaio/agosto 2019.

francese, *transmise*, rende bene il concetto di passaggio intergenerazionale di nozioni], ma anche per tutto quello che circola in un'epoca e ci impregna, non importa a quale età.<sup>40</sup>

Ma in che modo ammettiamo all'interno di un testo autobiografico la presenza degli altri nello scorrere del tempo, degli anni come recita, appunto, il titolo? Se nel saggio di Émile Benveniste *Les relations de temps dans le verbe français*, si legge una definizione di "narrazione storica" come «quel genere di enunciazione che esclude ogni forma linguistica 'autobiografica'» perché gli storici non possono «utilizzare dei pronomi personali connotativi del soggetto come *io*, né *tu*, né *qui*, né *ora*, in quanto lo sforzo di oggettività dell'interpretazione neutra non comprende la relazione di persona io: tu" riconfermando, quindi, l'utilizzo di pronomi di 'terza persona'»,<sup>41</sup> alcuni critici hanno riscontrato ambiguità nell'applicazione stessa delle regole enunciate da Benveniste. Ernaux sembra abbia interiorizzato la grammatica francese imparata a scuola dato che, ancora oggi, tale regola viene insegnata.<sup>42</sup> Ma la sua forma di interiorizzazione ha trasformato il rapporto pronominale trasfigurando anche quel rapporto fra l'io e il tu ritenuto inammissibile per Benveniste.

Nella nota introduttiva al suo più noto scritto autobiografico, *Una ragazza del secolo scorso*, Rossana Rossanda si schernisce per l'interesse che la sua vita poteva avere per altri raccontando come, all'affermazione «Lei è stata un mito!» la sua replica interiore fosse «Ma chi vuole essere un mito? Non io. I miti sono la proiezione altrui, io non c'entro. Mi imbarazza [...] Ma la domanda mi interpella».<sup>43</sup> Un'autobiografia svuotata di nostalgia per l'infanzia, apparentemente felice se assente dal ricordo spesso traumatico di quest'età, e feroce nel ricordo di ire incontenibili e sempre legate al proprio impegno e ruolo politico ritrae Rossana Rossanda in *Una ragazza del secolo scorso*, autrice e narratrice della propria vita come anche del mondo che la circonda e di cui sente di aver fatto profondamente parte grazie al proprio continuo impegno politico. Come anticipato, il libro appartiene a quell'elenco di autobiografie di intellettuali italiani che «sperimentano un esercizio memoriale come

---

<sup>40</sup> A. ERNAUX, *Le vrai lieu. Entretiens avec Michelle Porte*. Nrf Gallimard, Paris 2014, p. 100.

<sup>41</sup> E. BENVENISTE, *Les relations de temps dans le verbe français*, in ID., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1959, pp. 237-50.

<sup>42</sup> Per una lettura critica delle teorie di Benveniste si veda A. VASSANT, *Ambigüités et mésaventures d'une théorie linguistique : les relations de temps dans le verbe français d'Émile Benveniste*, in «*L'information grammaticale*», Année 1981, 9, pp. 13-19 (url <https://www.persee.fr/collection/igram> consultato il 26/08/21).

<sup>43</sup> R. ROSSANDA, Nota introduttiva, *La ragazza del secolo scorso. Il racconto di una vita: la politica come educazione sentimentale*, Einaudi, Torino 2005, p. 4.



palestra dell'impegno contro la consapevolezza di una sconfitta storica». <sup>44</sup> Afferma Laura Fortini nel suo ricordo di Rossanda:

Lo sguardo sul mondo di cui Rossana Rossanda è stata indubbiamente protagonista come donna e come comunista e che anima *La ragazza del secolo scorso* è difficilmente ripetibile per vastità di accenti e disincanto giocoso e autoironico, ma molto si può apprendere da esso: la libertà di giudizio, la passione per un noi che è fatto di molte soggettività – molti uni e une, come ha scritto in *Questo corpo che mi abita* (2018); il rigore coniugato alla levità pensosa anche quando dialoga con Manuela Fraire sul tema de *La perdita* (2008) e osserva ancora una volta che è insensato il mondo in cui viviamo e le pare sorprendente che ci si rassegni ad esso. Mai rassegnata Rossana, e anche da questo c'è da imparare. <sup>45</sup>

*La ragazza del secolo scorso* come il titolo stesso annuncia, si muove all'interno di un territorio in cui si pensa ancora che sia l'argomento a rendere un testo politico e non la forma. In pratica, la distinzione più evidente nella pratica dell'impegno fra le due scrittrici risiede nella diversa comprensione di che cosa formi lo spazio del politico. E per politico non intendo *la* politica ma quello che ci fa esseri pensanti all'interno di una comunità, che ci rende responsabili dell'atto della scrittura per il nostro genere, per chi vive nello stesso spazio e nello stesso tempo in cui ci muoviamo anche noi. Lo stesso sentimento di partecipazione che premeva a autori diversi fra loro come Georges Pérec e Fabrizia Ramondino.

Le due frasi minimali con cui ha inizio l'autobiografia di Rossanda recitano: «Non ho trovato il comunismo in casa, questo è certo. E neanche la politica». <sup>46</sup> Il rapporto più lungo e duraturo della sua esistenza, quello che ha definito la sua stessa identità, l'incontro con il comunismo, sono immediatamente messi in evidenza quali indicatori della storia che sta per essere raccontata. Queste due frasi costituiscono il dispositivo narrativo chiave di lettura per le pagine a venire in cui la giornalista va raccontando il percorso che l'ha condotta all'adesione al comunismo. Certo, rimane valida la riflessione di Fortini sul valore storico della scrittura di autrici italiane quali Goliarda Sapienza con *L'arte della gioia*, Rossana Rossanda con *La ragazza del secolo scorso*, Maria Rosa Cutrufelli con *D'amore e d'odio*, e con Anna Negri *Con un piede impigliato nella storia*, che «hanno riattraversato il Novecento scegliendo la voce

---

<sup>44</sup> M. GANERI, *Le narrazioni storiche e lo spettro dell'impegno* cit., p. 28.

<sup>45</sup> L. FORTINI, *Leggendaria*, n. 144, ottobre-novembre 2013, p. 10.

<sup>46</sup> R. ROSSANDA, *La ragazza del secolo scorso* cit., p. 5.

narrante di donne la cui vita si intreccia strettamente allo svolgersi della storia del proprio tempo».<sup>47</sup>

Il comune denominatore in questo confronto fra testi così eterogenei fra loro appare essere l'impegno ideologico e politico che trova esiti formali molto diversi. Mentre Ernaux rivela le proprie connotazioni di genere e non esita a parlare di amori, figli, di aborti, e di separazioni che poi trasferisce nel discorso legato alla collettività di cui si sente parte, nelle opere di genere attiguo all'autobiografia di Rossanda esiste una tensione verso l'eliminazione di qualunque fatto/evento che possa infatti cedere all'idea di un'autobiografia *sessuata*. La negazione della specificità di genere di Rossanda trova una plausibile spiegazione nel sentire la femminilità come un dolore aggiunto, come un'identità da esorcizzare: insomma, come l'eco di un'antica subalternità o, peggio, di un'accattivante indulgenza verso di sé. Difende il punto di vista da cui si guarda a questa identità, un punto di vista irrinunciabile soprattutto per lei, il cui percorso retrospettivo della memoria parte dalla guerra, da un'epoca in cui «per chi si fece adulto in quegli anni l'identità non sarà mai un percorso privato e nel privato».<sup>48</sup> Questo, affermano Ernestina Pellegrini e Alessandra Contini, diventerà il segno della sua vita, il filo rosso che percorrerà il suo difficile cammino politico: «Tutto il mondo passò sopra di noi e da allora non cessò di passare». Sempre diversa e sola. Anche quando è all'ospedale fra le altre ammalate e passa giorni «quasi felici, non solitari», scrive: «Ma siccome nessuno è uguale a nessuno, e io ero io, quando mi resi conto come stavo bene con le mie care donne, mi alzai, mi vestii e con gambe decise, ancorché un po' tremanti, scesi le scale e cercai un tassì».<sup>49</sup>

Il sentire androgino, de-privato di un orientamento sessuale, che si avverte durante la lettura del testo volutamente *ungendered* di Rossanda, viene attentamente registrato da Pellegrini e da Contini rispetto all'autobiografismo praticato da Rossanda, ma non si sa se sia frutto di una volontà precisa nel porsi le caratteristiche di genere alle spalle per paura di soffocare il vero nucleo del racconto (l'incontro con il comunismo dell'io Rossanda), oppure mancanza di un preciso interesse verso il genere femminile oppure, ancora, delusione verso le donne in generale le quali, dopo la raggiunta consapevolezza di come l'intera società patriarcale fosse stata costruita

<sup>47</sup> L. FORTINI, *Due ragazze del secolo scorso raccontate da Ferrante*, in «Il Manifesto», 31 ottobre 2012, recensione disponibile: <https://www.edizionieo.it/reviews/book/ed27630f-8f21-4b85-b4b8-5a76a173f82d>.

<sup>48</sup> R. ROSSANDA, *Le altre. Conversazioni a Radiotre sui rapporti tra donne e politica, libertà, fraternità, uguaglianza, democrazia, fascismo, resistenza, stato, partito, rivoluzione*, Bompiani, Milano 1979, p. 35, in E. PELLEGRINI e A. CONTINI, «Io senza garanzie»\* *Donne e autobiografia. Dialogo ai confini fra storia e letteratura*, in «Quaderns d'Italia», 6, 2001, pp. 19-36, p. 28.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

sulla eteronormatività, non fossero riuscite in pieno nel loro tentativo di riforma negli anni Settanta.<sup>50</sup> A livello testuale si nota, comunque, una profonda divaricazione/frattura tra gli scritti femministi di cui tra l'altro si discute in *Il femminismo degli anni Settanta* e l'autobiografia diciamo *ufficiale* della giornalista e intellettuale.<sup>51</sup>

Connotate da una biopolitica e da un mestiere diversi, ma anche dalla una (prima?) frequentazione con questo tipo di scrittura, Ernaux e Rossanda riflettono sul secolo passato, sulle abitudini così come sui cambiamenti epocali che hanno caratterizzato la loro esistenza. Se nel caso di Ernaux la tensione formale si concentra sul raggiungimento di quello che la stessa autrice definisce *écriture plate*, spoglia di aggettivazioni, di lemmi inusuali, persino di punteggiatura, la cui matrice non esita

<sup>50</sup> Woolf attribuisce a Coleridge alcune riflessioni sull'androginia in *A room of own's own*, «He meant, perhaps, that the androgynous mind is resonant and porous; that it transmits emotion without impediment; that it is naturally creative, incandescent and undivided», p. 7184, V. WOOLF, *The Complete Works of Virginia Woolf* (Illustrated, Inline Footnotes) cit., (AppleBooks.<https://books.apple.com/us/book/complete-works-virginia-woolf-illustrated-inline-footnotes/id1156576796>).

<sup>51</sup> Per Lea Melandri, «[l]a sfida che il femminismo degli anni Settanta fa alla politica non è tanto una domanda di maggiore democrazia, libertà, uguaglianza - non si tratta solo di «allargare le maglie della città» -, quanto la pretesa che le forme della politica, che si sono costruite in assenza della donna, cambino in profondità. «Che avverrà delle istituzioni quando si accorgeranno di essere funzionalizzate a un sesso solo?». Rossana [Rossanda] si rende conto che la “libertà” per le donne è, prima di tutto, vincere le illibertà che esse si portano dentro, sa che i tempi per questa riappropriazione e modificazione di sé sono lentissimi, così come è difficile, per la politica, acquistare “umanità” e “immediatezza” senza perdere “capacità di comunicazione”, progettualità, respiro collettivo, «senza atomizzarsi nella pura cerchia della persona». D'altronde, rimane sempre valida la domanda che si pone la stessa Rossanda: “Ma, allora che cosa ha impedito al movimento delle donne di diventare intanto una forza capace anche di durare, di garantirsi uno spazio [...] e soprattutto di generalizzare la propria cultura, farla passare? [...] Che cosa le blocca al momento di trasformarsi da conquista di consapevolezza, esperienza di vita, emotività di molte, in vero collettivo, con un suo proprio sistema di organizzazione, con un suo proprio progetto?», in L. MELANDRI, *La “protesta estrema” del femminismo in Il femminismo degli anni Settanta*, a cura di T. Bertilotti e A. Scattigno cit., p. 186. Si veda sempre di R. ROSSANDA, *Donna, persona, memoria dal 1973 al 1986*, Milano, Feltrinelli, 1987. In seguito, Lea Melandri riprende parzialmente il discorso nella sua testimonianza sull'«Indice dei libri del mese» *Rossana e le Altre* 11 (2021), p.15, parlando di un rapporto non semplice (nel suo uso virgolettato) di Rossanda con il femminismo. Tale incontro produce veri testi, fra cui *Le Altre* (Bompiani 1979) e *Anche per me. Donne passione, memoria dal 1973 al 1986* (Feltrinelli 1987), ma apre la strada anche a riflessioni successive di Rossanda raccolte in *Questo corpo che mi abita* (Bollati Boringhieri 2018). Melandri afferma che: «L'incontro col femminismo, che costringeva la politica a fare i conti con una “materia segreta”, imparentata con l'inconscio, aveva aperto dentro di lei, per usare le sue parole, una divisione tra il “profondo” e la “storia”, senza averle tolto la determinazione di voler essere non due ma “una sola”. In realtà, come si è capito dalle testimonianze dopo la sua morte, per la varietà e molteplicità dei suoi interessi è come se Rossana avesse lasciato nel “pieno di uni e une” dentro cui voleva riconoscersi, scoprendo somiglianze e differenze, dialogando e scontrandosi, tanti frammenti di sé: “una tessera del mosaico del mondo”, come amava pensarsi», L. MELANDRI, *Rossana e le Altre* cit., p.15.

a trovare nella lettura del romanzo di Guy de Maupassant *Une vie*,<sup>52</sup> nel caso di Rosanda la scrittura suggella la fine di un mondo che era quello del ventesimo secolo, a partire dalla Prima guerra mondiale (non tramandata dai suoi genitori), la diaspora degli Istriani ed il proprio destino di esule, prima a Venezia e poi a Milano, per arrivare al termine di un'era.

La Storia occupa uno spazio diverso, un valore diverso per Ernaux: con questa anche le abitudini della *communitas*<sup>53</sup> prendono la precedenza rispetto agli eventi registrati dalla *histoire événementielle*.<sup>54</sup> La nazione esiste, è palpabile nel suo farsi comunità, nel suo raccontare i fatti di guerra combattuta contro un nemico comune. In *Writing with Scissors*, Elle Gruber Garvey riflette su come l'insieme dei testi composti da individui qualsiasi nel tardo diciannovesimo e ventesimo secolo fossero determinati da diversi interessi e desideri quasi a comporre un *board* di Pinterest, un'applicazione che in molti usano oggi. Nella loro unicità, tuttavia, questi *scrap-books* offrono punti in comune come elementi di conversazione. Per la stesura del romanzo *Les Années*, Ernaux vede la scrittura in modo sostanzialmente simile al modello del *board* di Pinterest ma diverso nella forma:

Quando ripensavo alla mia vita, quando avevo circa quarant'anni, cominciavo a percepire con sbigottimento i cambiamenti avvenuti nel mondo, in Francia, tra il

<sup>52</sup> Voleva scrivere *Une vie* come fatto da Maupassant (da lei letto quando aveva 12 anni nascosto dietro il pacchetto del caffè, ma lo voleva scrivere in un altro modo) in quanto, al contrario dello scrittore, Ernaux non «poteva separare [la sua] vita dalla storia della gente, dalla storia del tempo, dalla storia del mondo. E questo è il motivo per cui *Les Années* hanno tale forma allo stesso tempo personale e impersonale», A. ERNAUX, *Retour à Yvetot*, Éditions du Mauconduit, Paris 2013, p.66.

<sup>53</sup> J. NANCY, *La communauté désouvrée*, Christian Bourgois Éditeur, Paris 1999. Per comune si deve intendere allo stesso tempo il banale, cioè l'elemento di un'uguaglianza primordiale e irriducibile a qualsiasi effetto di distinzione, e - indiscernibilmente - il condiviso, cioè ciò che avviene solo nella relazione, da esso e come esso: di conseguenza, qualcosa che non si risolve né nell'«essere» né nell'«unità». Questo, dunque, che non si può nemmeno porre al singolare - "il resoconto" - senza sollevare il brulicante sciame dei suoi plurali. Per usare un'immagine di Freud: il fatto di essere nutriti con lo stesso latte "materno" pur essendo esposti uno per uno all'assenza "paterna" di unità figurale. Il fatto di essere così legati all'interno di uno slegamento slega il vincolo stesso. Roberto Esposito nota come in tempi recenti, «[u]na comunità è vista come 'un'origine da rimpiangere o un destino da prefigurare secondo la perfetta simmetria che collega *arche* e *telos*. In ogni caso, come il nostro più 'proprio' [...] Se ci si ferma solo un attimo a riflettere fuori dagli schemi correnti, il dato più paradossale della questione è che il 'comune' è identificato esattamente con il suo più evidente contrario: è comune cioè che unisce in un'unica identità la proprietà -etnica, territoriale, spirituale - di ciascuno dei suoi membri. Essi hanno in comune il loro proprio, sono i proprietari del loro comune», R. ESPOSITO, *Communitas: origine e destino della comunità*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2006, p. IX.

<sup>54</sup> Il concetto di *comunità immaginata* di Benedict Anderson "imagined community" non si addice al suo pensiero. Non esiste costruzione nell'immaginare la propria società per Ernaux: «[the nation] is *imagined* because fellow members of even the smallest nation will never know most of their fellow members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion», B. ANDERSON, *Imagined Communities*, Verso, Londra 1991, p. 6.

dopoguerra e gli anni Ottanta, soprattutto per le donne. Il libro che dovevo scrivere parlava di questo, del passare del tempo, dentro di me e fuori di me. [...] Quando sono arrivata davvero al punto, gli anni di vita francese da attraversare erano più di cinquant'anni. *Con la mia memoria del tempo, non la mia memoria incentrata su me stessa. Perché non ti ricordi da sola. Ci ricordiamo di noi stessi in situazioni, in un determinato ambiente.* Ci ricordiamo di noi stessi con le persone, con le canzoni, gli oggetti, nelle scene che scandiscono lo scorrere del tempo. Mi sono detta che non avrei salvato nulla della mia vita - non possiamo coglierla per intero - senza salvare al tempo stesso tutto ciò che era accaduto dal momento in cui ho preso *consapevolezza*, all'indomani della guerra, fino ad oggi. Un oggi che era finalmente il 2007, l'anno in cui finii il libro.<sup>55</sup>

La posta in gioco consisteva nel saper cogliere l'evoluzione avvenuta negli ultimi cinquant'anni, afferma ancora l'autrice:

Da un punto di vista storico si è posta nella *consapevolezza* che si poteva aver avuto degli avvenimenti come un individuo qualunque trascinato dal flusso della Storia. [...] ritrovare in una memoria individuale una collettiva. *Descrivere il passaggio della Storia in noi. Che non si ferma mai.* Nel momento in cui ho terminato il libro nel 2007, ho avuto la *consapevolezza* d'interrompere semplicemente un processo di scrittura mentre il mondo, lui, continuava. Da questo una sorta di tristezza nel finire questo libro. Al quale non avevo intenzione di dare un seguito. Un libro è una totalità chiusa, non si continua.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> «Quand je pensais à ma vie, vers 40 ans à peu près, je commençais de percevoir avec étonnement les changements qui avaient eu lieu dans le monde, en France, entre l'après-guerre et les années 1980, surtout pour les femmes. Le livre que je devais écrire c'était sur ça, sur le passage du temps, en moi et hors de moi. [...] Quand je m'y suis mise vraiment, c'était plus de cinquante ans de vie française qu'il me fallait parcourir. *Avec ma mémoire du temps, non pas la mémoire centrée sur moi-même. Parce qu'on ne se souvient pas de soi tout seul. On se souvient de soi dans des situations, dans un certain milieu.* On se souvient de soi avec de gens, avec des chansons, des objets, dans des scènes qui marquent le passage du temps. Je me disais que je ne sauverais pas quelque chose de ma vie – on ne peut pas la saisir en totalité – sans sauver en même temps tout ce qui avait eu lieu depuis le moment où j'arrive à la *conscience*, dans l'après-guerre, jusqu'à aujourd'hui. Un aujourd'hui qui a été finalement 2007, l'année où j'ai fini le livre», A. ERNAUX, *Le vrai lieu. Entretiens avec Michelle Porte* cit., pp. 99-100; il corsivo è mio.

<sup>56</sup> «D'un point de vue historique, je me suis placée uniquement dans la *conscience* qu'on pouvait avoir eue des événements, en tant que personne ordinaire, emportée dans le flux de l'Histoire. En aucune manière dans la mémoire des historiens, que ce soit pour la perception des années de Gaulle, Mitterrand, ou le Mai 68. *Retrouver dans une mémoire individuelle la mémoire collective. Décrire le passage de l'Histoire en nous.* Qui ne s'arrête jamais. Lorsque j'ai achevé le livre en 2007, j'ai eu conscience d'interrompre simplement un processus d'écriture tandis que le monde, lui, continuait. D'où une

Il risultato ottenuto da Ernaux con una scrittura che si fa carico di parlare per una comunità a cui lei sente di appartenere consiste nella nostra presa di coscienza della sua consapevolezza (*conscience* in francese) di aver vissuto per un tratto quella Storia che in realtà, “non si ferma mai”. Terminare il libro che descrive tale presa di coscienza equivale a fermare ad un dato momento il processo di rimemorazione di sensazioni da cui è scaturito il libro. Come Georges Perec, ma diversamente da lui, Ernaux produce quelli che definisce “ricordi di sensazioni” (*souvenirs de sensations*).<sup>57</sup> Sono ricordi quindi legati alla sensorialità corporea, di cose tangibili e vissute a tutti gli effetti dai propri sensi. Pure, nella sua restituzione del passato interpreta ogni sensazione personale in modo da estenderla a tutti coloro facenti parte della sua generazione e che hanno vissuto le sue stesse esperienze: a chi ha vissuto senza farsi una doccia fino all’università oppure senza vedere Parigi fino a vent’anni pur vivendo a cento chilometri di distanza.<sup>58</sup>

Quando l’indicibile diventa scrittura, questo è politica. Certo, sperimentiamo le cose personalmente. Nessuno li vive al tuo posto. *Ma non si devono scrivere in modo che siano solo per te. Devono essere transpersonali, ecco.* Ed è questo che ti permette di metterti in discussione, di vivere diversamente, di essere anche felice. La letteratura può renderti felice. [...] Intervenire nel mondo per cambiarlo, per quanto poco possa essere, non è questione di cose da dire, di “soggetti” – nonostante questo ne faccia ovviamente parte, scegliere di scrivere di passeggeri RER non ha lo

sorte de tristesse en quittant ce livre. Auquel je n’avais pas l’intention de donner une suite. Un livre, c’est une totalité fermée, ça ne se continue pas», ivi, pp. 100-101; il corsivo è mio.

<sup>57</sup> Ivi, p.103.

<sup>58</sup> «Il tempo, quello che ci presentano nei libri di storia, oppure la televisione con le sue docufictions e quadri decennali, non è quello dell’individuo. Per nulla. Si è sempre più o meno in rottura con l’epoca e volevo mostrare anche questo, come si possa pensare diversamente dall’opinione dominante mentre si fa parte completamente della società del proprio tempo. L’assenza di un aggettivo per qualificare *Les années* significa che questi non saranno definiti, definibili. Ci sono solo delle esistenze che avanzano, che si sovrappongono per età. Non volevo fare un libro di storia, nemmeno di memoria, ma restituire il passato com’era quando era un presente, cioè semplicemente una sensazione. [...] Questo libro, in realtà, non è composto da altro se non da ricordi di sensazioni», ivi, pp.102-03. Sulla quarta di copertina del suo celeberrimo *Je me souviens*, Perec scrive: «Ces “je me souviens” ne sont pas exactement des souvenirs, et surtout pas des souvenirs personnels, mais des petits morceaux de quotidien, des choses que, telle ou telle année, tous les gens d’un même âge ont vues, ont vécues, ont partagées, et qui ensuite ont disparu, ont été oubliées: elles ne valaient pas la peine d’être mémorisées, elles ne méritaient pas de faire partie de l’Histoire, ni de figurer dans les Mémoires des hommes d’État, des alpinistes et des monstres sacrés», G. PEREC, *Je me souviens*, (1978), Fayard, Paris 2013.

stesso significato che scrivere su chi passeggia ai Giardini del Lussemburgo. È una questione di forma.<sup>59</sup>

Il personaggio di chi redige i ricordi di queste sensazioni personali è costruito secondo i desiderata autoriali: l'autrice esige una nostra identificazione come uno/a dei tanti *nous* lasciando, quindi, i dati anagrafici volutamente anonimi, ribaltando il desiderio di collettività espresso (in verità in modo ambiguo), per esempio dall'incipit di *Troppi paradisi* ripreso a sua volta dall'autobiografia di Erik Satie, «Mi chiamo Walter Siti, come tutti».<sup>60</sup> Siti, come Ernaux, è un autore il cui luogo natale, la sua educazione, ha provocato vari sentimenti necessari per avvicinarsi alla scrittura, come dice Ernaux. Come la vergogna. E non è un caso se lo avviciniamo all'autrice, anche lei afflitta secondo la critica di scrivere secondo il genere autofittivo.<sup>61</sup> Siti ed Ernaux paiono di gran lunga più vicini nel parlare di cose personali rendendole accessibili e possibili a color che vivono la stessa epoca. Assolvono forse allo stesso bisogno di descrivere un'epoca da prospettive e con strategie dissimili. Pure, entrambi capiscono come la narrazione romanzesca debba assumersi il ruolo di indagare i rapporti che si creano tra l'individuo e la collettività analizzandone la transcorporeità quanto e come anche il campo di emozioni. Chi si assume il compito di scrivere un testo autobiografico (che poi sia un romanzo...) assume per sé il ruolo di mediatore fra le proprie emozioni, quelle espresse eventualmente dai personaggi come quelle che intende sollecitare per questioni etiche e morali, in chi completa il lavoro di scrittura con quello della lettura. Per le modalità scelte da Ernaux po-

<sup>59</sup> «Quand l'indicible devient écriture, c'est politique. Bien sûr, on vit les choses personnellement. Personne ne les vit à votre place. Mais il ne faut pas les écrire de façon qu'elles ne soient que pour soi. Il faut qu'elles soient transpersonnelles, c'est ça. Et c'est ce qui permet de s'interroger sur soi-même, de vivre autrement, d'être heureux aussi. La littérature peut rendre heureux. [...] Intervenir dans le monde pour le changer, si peu que ce soit, ce n'est pas affaire de choses à dire, de «sujets» - quoique ça en fasse partie bien entendue, choisir d'écrire sur les passagers du RER n'a pas le même sens que d'écrire sur les promeneurs du jardin du Luxembourg. C'est une question de forme», A. ERNAUX, *Le vrai lieu* cit., pp.108-09; il corsivo è mio.

<sup>60</sup> W. SITI, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p.11. L'autofiction utilizzata da Siti, fa comprendere come la scrittura di vita possa diventare il contrario di un'autobiografia e tutto romanzo. Per Siti, «[a] persone reali corrispondono fatti fittizi» e il *bouleversement* del mondo corrisponde al mondo per come appare al Siti protagonista dei suoi racconti. Per Alfonso Berardinelli, Walter Siti "appartiene interamente" alla tradizione del romanzo "mainstream", quella cioè definita dall'incontro di un personaggio con la realtà ("sebbene l'abbia ritrovata in forme inaspettate e inusitate". Così nota il critico: «Costretto dal dolore (amore e odio repressi, indicibili) a diventare romanziere. [...]. Siti usciva dal suo inferno facendoci entrare il lettore. [...] esplora il mondo esplorando le proprie ossessioni e facendo emergere da queste il tipo di società che le genera», A. BERARDINELLI, *Per favore, non incoragiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Marsilio, Venezia 2011, pp.212-213.

<sup>61</sup> A. ERNAUX, *Le vrai lieu* cit., p. 108.

tremmo sottolineare come Smith e Watson accentuano l'importanza della *relazionalità*, che a mio avviso delinea un tratto inconfondibile della scrittura autobiografica degli *Anni*.

Un terzo concetto utile nella narrativa di vita in cui il genere [come gender] assume rilievo è la *relazionalità*, che sostiene come la narrazione autobiografica non sia una storia solitaria ma una narrazione dell'Io rifratta attraverso le storie degli altri, producendo a volte una comunità auto-etnografica di identificazione, o un dramma confessionale di *familiarity* e *familiarity*.<sup>62</sup>

### 3. Una distinzione fondamentale a due voci

Anche l'autobiografia di Rossanda non ha un seguito per ora pubblicato<sup>63</sup> e può essere inserita fra quelle di donne comuniste che rivisitano il loro passato come cassa di risonanza per la propria voce e per venire a patti con un presente che ha decretato la sconfitta dei valori per cui hanno lottato tutta una vita.<sup>64</sup>

Chiara Bonfiglioli afferma che l'uso della *recitation* intesa nei termini espressi da Clare Hemmings,<sup>65</sup> vale a dire di una narrazione che non contiene alcun materiale apparentemente nuovo rispetto ai fatti, ma che imprime una prospettiva mutata sugli stessi, diventa il mezzo per un'ulteriore possibilità di fornire un'opinione dettata dal genere all'antifascismo e alle lotte rivoluzionarie.<sup>66</sup> Credo vada ampliato l'orizzonte delineato da Bonfiglioli attraverso la citazione di Hemmings perché tale studio esamina il lavoro politico, etico, epistemologico, discorsivo e affettivo che queste storie di donne impegnate in politica attivano usando, oltre alla *recitation*<sup>67</sup> anche

---

<sup>62</sup> S.A. SMITH e J.A. WATSON, *Lives in Outline: Women, Autobiography, and recent Graphic Memoir* cit., p. 163. «In breve, teorizzando la performatività contesta la nozione che l'autobiografia sia un luogo di identità autentica o pre-discorsiva. Teorizzare la posizionalità, con uno sguardo sulla situazionalità (*situatedness*), problematizza la nozione normative di un soggetto autobiografico universale e trascendente autonomo e libero dalla storia», *ivi*, p. 164.

<sup>63</sup> Loris Campetti parla dell'insoddisfazione di Rossanda per il libro che avrebbe dovuto seguire *La ragazza del secolo scorso* in L. CAMPETTI, *La ciurma orgogliosa del vascello pirata*, «L'Indice dei libri del mese» 11 (2021), p. 14.

<sup>64</sup> Nel suo ultimo saluto all'amica, Lea Melandri esprimeva il desiderio di vedere pubblicati i necrologi scritti da Rossanda per il «manifesto» (L. MELANDRI, *Rossana e le Altre* cit., p.15), un desiderio questo esaudito da Franco Moretti che in *Volte di un secolo* raccoglie gli scritti della giornalista dedicati a varie personalità del mondo della politica (Enrico Berlinguer ed altri) della letteratura (Natalia Ginzburg) e altri ancora. In molti casi il sistema di misura, *mutatis mutandis*, resta lo stesso, vale a dire la partecipazione all'ideale comunista del compianto. Cfr. R. ROSSANDA, *Volte di un secolo. Il Novecento in 52 ritratti*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2023.

<sup>65</sup> C. HEMMINGS, *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*, Duke University Press, NC, Durham 2011.

<sup>66</sup> C. BONFIGLIOLI, *Red girls' revolutionary tales: Antifascist Women's autobiographies in Italy*, in «Feminist Review», 106, 2014, pp. 60- 77; p. 61.

<sup>67</sup> C. HEMMINGS, *Why Stories Matter* cit., p. 23.



un'altra tattica metodologica, quella della *de-authorization*. La prospettiva che mostra fatti da un'ottica mutata inevitabilmente de-autorizza una narrazione decretata quale credibile. Hemmings sostiene che le femministe ritraggono lo sviluppo del femminismo occidentale attraverso tre tipi di narrazioni: di avanzamento, perdita e ritorno. Sia che si celebri il superamento dell'unità o dell'identità, lamentando la fine di un'agenda politica femminista, o che si proponga un ritorno a una visione femminista del passato, le femministe costruiscono nelle loro narrazioni una "grammatica politica" mobile troppo facilmente adattabile (nozione di *amenability*) alle agende postfemministe. Criticare la cooptazione del femminismo nelle arene globali rivela delle vulnerabilità. Perché siano davvero trasformativi forme grammaticali e costrutti narrativi devono essere veicolati verso usi discorsivi più ampi del genere e del femminismo. Le pratiche di citazione e la mobilitazione degli affetti sono centrali per il modo in cui le narrazioni di progresso, perdita e ritorno convincono i lettori a sospendere il cosiddetto *disbelief*, e sono anche potenziali chiavi per raccontare la storia del passato, del presente e del futuro del femminismo in modo diverso.

Ma se Hemmings ci ricorda del passato della *scholarship* femminista e della sua prescienza politica ed etica coinvolgendo sé stessa (come post-femminista) e il proprio pensiero nel processo di svelamento delle dinamiche grammaticali che portano a una revisione dei discorsi di genere e femministi in generale, non mi sento di avanzare lo stesso discorso per Rossanda, come mi sembra faccia Bonfiglioli.<sup>68</sup> Arduo sembra il dimostrare che la narrativa usata dalla giornalista sia effettivamente e intenzionalmente *gendered* o che avesse come intento quello di proporre un'agenda femminista, né per questo, di registrare le ineguaglianze strutturali all'interno di una politica femminista. Rossanda divide la sua esistenza entro precisi confini spazio-temporali che riguardano essenzialmente il suo ingresso nel partito e i momenti più importanti di questo fino al suo scioglimento. Traccia solo in parte uno studio della propria soggettività superiore, ma non coglie la possibilità di decidere, cioè, *in che modo* si possono raccontare le stesse storie. In una trascrizione della propria formazione, Rossanda conferma sin dall'*incipit* l'obiettivo della propria *recitation*: determinare i propri rapporti con il comunismo, il suo ingresso *per caso* nel partito, e, in breve, ribadire il legame morale ed etico che intrattiene con l'ideologia comunista e che ha formato e modellato la sua esistenza dagli anni della Resistenza in poi. Provenendo da una famiglia cosmopolita folta di ufficiali della Regia Marina, spesso Rossanda allude a un completo rovesciamento non tanto di valori, quanto dell'asse etico

---

<sup>68</sup> Oltre alla *Ragazza del secolo scorso*, Bonfiglioli esamina infatti altre autobiografie firmate da "ragazze rosse" quali *La scoperta del mondo* (2011) di Luciana Castellina, *Bianca la rossa* (2009) di Bianca Guidetti Serra, *La bella politica* (2010) di Marisa Ombra, *Del mutare dei tempi* (2008) di Marisa Rodano.

della propria esistenza, che si spostava sempre più intensamente verso quegli operai di cui all'inizio non conosceva né sapeva molto. La sua adesione al comunismo viene narrata come una sorta di conversione non priva di ostacoli.<sup>69</sup> La propria estrazione borghese le impedisce di sentirsi come gli operai per i quali si batteva. Per Rossanda, l'operaio delle fabbriche milanesi che «non fa politica è un aggeggio di serie, la vita scandita dai tempi altrui, i drammi ripetitivi»,<sup>70</sup> affatto diversi secondo lei dai «proletari, dalla colorata gente che abitava le pagine di Elsa Morante»,<sup>71</sup> riferendosi in modo fuorviante, alle pagine della *Storia*. Anche qui la cromonomia definisce la tipologia umana. I compagni sono *grigi*, «compagni che alle sei andavano in fabbrica per strade sporche di neve o secche di polvere. Gli operai non erano pittoreschi, erano classe operaia o niente, senza politica niente». <sup>72</sup> Per Rossanda, la memoria non costituisce solo un bagaglio culturale da portarsi dietro, quanto, piuttosto, la traccia profonda della propria storia, e quindi della propria soggettività, che organizza come atto identitario dinamico e performante:<sup>73</sup>

Mamma e papà parlavano di indipendenza, quella del lavoro, del non dover nulla a nessuno; ma a una ragazza vien suggerito il bisogno di essere completata, un codice millenario la agguanta all'uscita dall'infanzia ed è un miracolo che non diventi matta fra letture mendaci, segnali bizzarri, verità reticenti, confidenze delle amiche, sfide dei primi maschi, preoccupazione di saper fare ed essere, goffaggini, delusioni, dubbio su di sé. Raramente le fate la proteggono. *È stratificata come una pasta sfoglia l'identità femminile. Del modello sposa e madre, il solo dispiegato, c'era una declinazione sacrificale. [...] Quali donne mi si proponevano? Con la propria madre non ci si confronta, come donna neanche la si vede. [...] Il matrimonio mi faceva, se non spavento, noia. [...] Ci vuole una vita per capire che significa esser donna. Almeno così pare a me, e perciò guardo le giovani con tenerezza – sono tanto più belle di come eravamo – e compassione. Come a noi erano prescritte castità e indipendenza, a loro sono prescritti sesso e seduzione. Come per noi la maternità oscilla fra realizzazione e contraddizione. *Sul resto – che essere, che fare – ognuna inciampa per conto suo.* Alcune trovano nel femminismo lembi di risposta, di comunità. Le più fingono di saper quel che vogliono, ma poche se la cavano.<sup>74</sup>*

<sup>69</sup> C. BONFIGLIOLI, *Red girls* cit., p. 61.

<sup>70</sup> R. ROSSANDA, *La ragazza del secolo scorso* cit., p. 190.

<sup>71</sup> Ivi, p. 189.

<sup>72</sup> Ivi, pp. 189-90.

<sup>73</sup> S.A. SMITH e J.A. WATSON, *Lives in Outline: Women, Autobiography, and recent Graphic Memoir* cit., p. 162.

<sup>74</sup> R. ROSSANDA, *La ragazza del secolo scorso* cit., pp. 37-38; il corsivo è mio.

Nel patriarcato non difeso, ma neppure problematizzato da Rossanda, le donne figurano ancora in un posto di retroguardia se sposate e con figli. Alla nostra altezza cronologica sembra che non abbia mai abbandonato una logica patriarcale nel guardare alla condizione femminile, persino a quella delle operaie in fabbrica. Ma il sapore della sconfitta ideologica pervade le pagine di questa autobiografia, persino quando l'autrice confessa di non aver mai pensato di partecipare ai gruppi di auto-coscienza o di praticarla. Al contrario dell'importante funzione politica esercitata anche mediante l'uso pronominale negli *Anni* di Ernaux, l'uso dei pronomi ("a noi", "a me") posti secondo un ordine selettivo di grande attenzione a chi e all'azione descritta, la narrazione di Rossanda dichiara una difficoltà a riconciliare una politica di partito e una politica di genere. La grammatica e la sintassi rivelano, in fondo, uno dei temi più scottanti delle donne impegnate in politica del comunismo italiano. Il carattere performativo del genere e della sessualità, per esempio, non esistono soltanto nel dopoguerra, ma neppure nella riflessione retrospettiva che dovrebbe suscitare il racconto. Esiste un dato di fatto, concreto e materiale, l'individualismo senza sorellanza che emerge in ogni riferimento alle donne:

Come donna ognuna se la vedeva con la propria storia, formazione e inibizioni, nella separatezza fra una testa audace e una pratica frenata. Poco sapevamo di rivoluzione o repressione sessuale, cercavamo e trovavamo un compagno, e loro cercavano noi, non tutto filava liscio e tutto fondeva nel calderone dei cambiamenti. Oggi diremmo politici e di costume, ma allora va' a distinguere, era tutt'uno. O forse no, come capii molto dopo dal femminismo che mi guardò di sbieco negli anni settanta. Per le ragazze del 1945 la scelta fu o il ritorno al modello familiare o l'abitudine a vivere divise in due fra groviglio interno e mondo fuori. Non fra ragione e sentimenti. Le passioni non appartengono ai soli sentimenti (e viceversa) ma fra vivere da donna e da persona. L'unità appartiene al femminismo, se pur c'è riuscito, perché occorre divincolarsi da radici secolari, e tentatrici e seduttive, riformularsi. Anche metter le viscere sul tavolo. Cosa che non venne mai in mente a noi. O almeno a me». <sup>75</sup>

In breve, la critica di Hemmings circa l'insistenza narrativa sull'uguaglianza di genere come *marker* del progresso occidentale non sembra costituire effettivamente un tema di riflessione per la comunista Rossanda.

Dei compagni di viaggio a Praga ricorda Pier Paolo Pasolini e Carlo Levi ma non rammenta il nome di una «giovane letterata», né si scusa di questa incrinatura del

---

<sup>75</sup> Ivi, pp. 109-10; il corsivo è mio.

ricordo. Parla delle uscite serali dei suoi compagni in Cecoslovacchia che «facevano la ruota con poca spesa» come «uomini italiani».<sup>76</sup> A guisa di madre orgogliosa per gli *exploits* dei suoi figli li denuncia in modo ambiguo, con affermazioni quali «il maschio italiano, anche il più colto, è irrefrenabile nel dispiegamento dei suoi vezzi».<sup>77</sup> Ma quando si tratta di parlare delle donne, la sua insofferenza per la classe di trenta ragazze al liceo - «esiziali» questo il termine usato da Rossanda<sup>78</sup> - il discorso assume toni bruschi e taglienti persino nei suoi stessi confronti. Nel capitolo tredicesimo, nelle malinconiche pagine che segnano il trasferimento da Milano a Roma e la separazione dal marito, Rodolfo Banfi, emerge un dato di fatto, la disillusione nel e per il proprio sesso che, con un effetto di anelli concentrici coinvolgeva e sottintendeva la capacità di condurre e gestire una vita interiore:

Come si è donna senza danno per sé e per gli altri? Esser donna non era davvero un granché, e siccome non mi parevano un granché neanche gli uomini, mi andavo convincendo che ai nostri giorni la vita interiore non poteva essere che irrisolta. Non sapevo bene di che pasta fossi fatta, stupisco quando sento dire a un ragazzo: Sii te stesso. Appunto, come si è se stessi? Quel che perseguivo come comunista mi era essenziale, e per il resto mi ero data una certa disciplina e una certa libertà, ma come il pensiero va fra sfavilli e oscurità, tensioni e oblii, anche il vivere mi pareva tutto rifratto e confuso. Ogni tanto mi risuonava dentro una nostalgia di essere protetta che confliggeva vigorosamente con la scelta che finivo col fare. In fondo restavo una donnetta.<sup>79</sup>

Il discorso politico con i suoi ripensamenti e dubbi si conferma quale unico tema effettivamente sviluppato nel testo. Nel suo studio sulle narrazioni del sé dei comunisti e delle neo-femministe italiane, Walter Baroni non parla delle autobiografie scritte dopo la caduta del comunismo in quanto in queste ormai «la sfera della memoria domina quella della tecnologia del sé».<sup>80</sup> Gli autori e le autrici non usano più la scrittura come mezzo per trasformare la loro identità, continua Baroni, raccon-

---

<sup>76</sup> Ivi, p. 307.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> Ivi, p. 48.

<sup>79</sup> Ivi, p. 258.

<sup>80</sup> W. S. BARONI, *Paradoxes of the Self: The Autobiographical Construction of the Subject in the Italian Communist Party and in Italian Neo-Feminism*, «Modern Italy: Journal of the Association for the Study of Modern Italy», vol. 23, no. 1, 2018, pp. 69-84. *ProQuest*, <http://proxycu.wrlc.org/login?url=https://www-proquest-com.proxycu.wrlc.org/scholarly-journals/paradoxes-self-autobiographical-construction/docview/2309236797/se-2?accountid=9940>, <http://dx.doi.org.proxycu.wrlc.org/10.1017/mit.2017.68>.

tando sogni e attraversando altre dimensioni, quanto «per tracciare una combinazione di delusioni e successi personali e politici».<sup>81</sup> Questo compie Rossanda nella sua autobiografia. Una scrittura autobiografica colma di nomi e fatti ripercorre il cammino esistenziale dell'autrice finalizzato al suo sbocco politico quasi per caso che determina la trasformazione di una «ragazza grigia»,<sup>82</sup> come si autodefinisce la narratrice, in una *donna rossa* che pone il proprio impegno politico avanti alle stesse ambizioni professionali nel campo della storia dell'arte. Esercita una scrittura del sé profondamente individualista che rifiuta - per il testo che compone - un'eventuale appartenenza al genere storiografico («questo non è un libro di storia [...bensì quello che le] rimanda la memoria quando co[glie] lo sguardo dubbioso di chi [le] è attorno: perché sei stata comunista?»)<sup>83</sup> e cerca la sottile distinzione fra il proprio fare e quello degli altri, persino negli errori commessi e confessati nel corso della narrazione. Continuando la metafora, raggiungere quel colore rosso per il proprio sé, affermare una colorazione per il grigiore che le pesava nella sua significazione di disinteresse e apatia come quella esperita durante gli anni del fascismo, diventa l'obiettivo più evidente per questa scrittura autobiografica che persegue modelli tradizionali in cui l'Io rimane quell'asta maiuscola a cui fa riferimento Virginia Woolf nel suo saggio. Per una storica dell'arte com'è Rossanda nella sua formazione, il cui ricordo scintilla fra le pagine di *Una ragazza del secolo scorso*, insistere sui colori per definire atteggiamenti appare la scelta sicuramente più congrua con il suo sentire. Leggiamo ancora una storia forte, fatta di opposizioni e non di collettività, di fazioni e partiti, soprattutto un essenzialismo che si rivela in ogni commento per una donna, persino per se stessa.

#### 4. È difficile parlare di sé: le scrittrici e il genere autobiografico

Non capita spesso di leggere un romanzo fondato su dati autobiografici il cui autore non voglia perlomeno giocare con il proprio nome. L'assenza di trama come l'assenza di un nome proprio negli *Anni* di Annie Ernaux ci ricorda le intenzioni autoriali dietro il testo/manifesto voluto da Sibilla Aleramo per le donne del suo tempo, *Una donna*. Pubblicato nel 1906, nel testo si era volutamente ommesso il nome d'arte come quello vero dell'autrice per meglio avvicinare la sua situazione a quella di migliaia di italiane in quegli anni. Una donna, semplicemente, protagonista di una storia che programmaticamente giungeva a tante italiane durante gli anni del primo

---

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Grauen*, diventare grigi, è uno dei sogni/punizione suprema per il bambino secondo l'*Interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud. Si potrebbe inferire che, inconsciamente Rossanda attribuisca quindi una nota di immaturità nella sua mancata presa di posizione durante quegli anni.

<sup>83</sup> R. ROSSANDA, *La ragazza del secolo scorso* cit., p. 4.

femminismo<sup>84</sup> proprio in quanto esperienza direttamente vissuta, rivisitata dall'autoriflessione e proposta in scrittura. Come punto di partenza, quindi, per la disamina di questo testo, parto da un contesto molto dissimile da quello con cui studiosi come Romano Luperini, Raffaele Donnarumma, e Goffredo Fofi hanno letto *Gli anni* di Ernaux. Mentre i tre critici esaminano il genere dell'autobiografia come forma di impegno e carico ideologico, con anche una ricognizione sulla forma dell'autobiografia, la mia disamina non può escludere il biopolitico. Ernaux, ammiratrice di Pierre Bourdieu e appartenente a una generazione successiva a quella di Rossanda, fa confluire il proprio impegno nel sociale nelle pagine di una scrittura che quanto più si sforza di rimanere *plate* (o "bianca" secondo il Barthes del *Grado zero della scrittura*) tanto più ci fa capire l'empatia per quella collettività di cui scrive. Comprendendo in questo anche delle «esperienze banali», come sostiene Donnarumma che parla, infatti dell'assenza di fatti interessanti nella narrazione, ma di cui la vita di una donna –percepita attraverso una lente prospettiva diversa– risulta piena, quali la preoccupazione di gestire lavoro e famiglia al tempo stesso come la vita di tutti i giorni, ma anche l'amore, i figli, il matrimonio, la scelta dell'aborto. Gli scopi di una scrittura *plate*, o *blanche* che dir si voglia, rivestono comunque una loro specificità estetica. Ma anche politica. Raccontare il banale rimane sempre un gesto politico.<sup>85</sup>

Citando il racconto transpersonale (aggettivo utilizzato da Ernaux) Isabelle Charpentier aggiunge un'altra distinzione della scrittura autobiografica. La studiosa parla di un passaggio fondamentale dal racconto transpersonale all'autosociobiografia («*récit transpersonnel*» e «*auto-sociobiographie*») in cui gli scopi di una scrittura convergono all'incrocio fra l'autobiografia letteraria e l'auto-socioanalisi. Vedremo come in sostanza la mia tesi non fa che confermare la categoria di Charpentier. La studiosa afferma che tale sovrapposizione si rivela strategica, tesa com'è a utilizzare in modo letterario la conoscenza sociologica della propria collettività. L'opera di Ernaux frequenta sia il genere autobiografico che quello biografico. Se pensiamo a *La place*, biografia del padre, oppure a *Una femme*, biografia della madre, o anche a *L'autre fille*, storia della sorella morta prima della sua nascita, notiamo come il personaggio della narratrice coincida con la figlia e la sorella dei personaggi principali. Come ricorda Charpentier, la scrittrice ripete spesso che la sua opera è collettiva con la pretesa di fissare una verità obiettiva di una condizione:

<sup>84</sup> Scrive Angelica Forti-Lewis «possiamo anche accomunare *Una donna* alle autobiografie militanti contemporanee per il fatto che si tratta di un saggio potentemente femminista. L'autrice è politicamente engagée ed il suo *Io* è un *Noi* collettivo di tutte le donne e della società», A. FORTI-LEWIS, *Scrittura auto/bio/grafica: teoria e pratica. Una proposta di lettura androgina per Una donna di Sibilla Aleramo*, «Italia» 71.3 (Autumn 1994), pp. 325-336, p. 333.

<sup>85</sup> M. AUGÉ, *Emma, c'est nous*, in «L'Homme», 2012 mis en ligne 3 dicembre 2014, 203-204 (url <http://journals.openedition.org/lhomme/23327>; DOI: <https://doi.org/10.4000/lhomme.23327>).

Oltre all'etichetta "auto-sociobiografica" per qualificare il suo progetto, la scrittrice rivendica anche la nozione di "storia transpersonale": l'"io" sarebbe simile a "una forma "impersonale", a malapena sessuata, a volte una parola dell'"altro" più di una parola del "me", «cioè personale, autobiografica, ma non individuale, questa (parola) possiede un valore generale, una validità per tutti. Penso di scrivere perché assomiglio a tutti gli altri. È la parte di me che, come tutti gli altri, vuole scrivere.<sup>86</sup>

Se da un lato in un romanzo ci si trova davanti a dei personaggi che sono, come sostiene Amanda Anderson, «too big for their plot»,<sup>87</sup> dall'altro, nel romanzo abbiamo anche dei personaggi di cui conosciamo la personalità in tutte le sue sfumature ed è per questo che inconsciamente tendiamo a identificarci. La vita comune, la banalità, *l'everyday life* di un individuo costituiscono il perno della scrittura romanzesca - ci ricorda Rancière - perché riflettono quello che sono le vite dei lettori e delle lettrici, un procedimento visibile nel romanzo borghese dell'Ottocento ma anche nelle esperienze moderniste di Woolf. Quello che si definisce «romanzesco» è di solito legato all'avventuroso, al *romance* in senso anglosassone e non tanto al romanzo che incide, che scava, che lavora sui tarli del quotidiano. La sua autobiografia non esplicita il presente della scrivente ma rende ancora più evidente l'omissione riguardante l'atto di narrazione, la genesi del lavoro e le sue intenzioni nel comporlo. Elementi questi che concorrono a formare (come anche l'analisi retrospettiva delle emozioni provate nell'infanzia e nell'adolescenza descritte nel testo) il patto narrativo di Philippe Lejeune.<sup>88</sup> Per Ernaux, il patto narrativo non si pone in termini di autenticità nominale quanto di un sentire autentico di appartenenza alla propria collettività. Viart parla della presenza nella scrittura di un «determinismo ernausiano» da cui affiora «l'exces de mémoire du stigmatisé».<sup>89</sup> Esiste comunque una cospicua

<sup>86</sup> «Outre le label «auto-sociobiographique» pour qualifier son projet, l'écrivain revendique donc aussi la notion de «récit transpersonnel»: le «je» s'y apparenterait à «une forme "impersonnelle", à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de l'"autre" qu'une parole de "moi"», «c'est-à-dire personnel, autobiographique, mais pas individuel, ça a une valeur générale, une validité pour tous. Je crois que j'écris parce que je ressemble à tout le monde. C'est la partie de moi qui ressemble à tout le monde qui veut écrire», I. CHARPENTIER, *«Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire...»* cit.

<sup>87</sup> A. ANDERSON, *The Way We Argue Now: A Study in the Cultures of Theory*, University of Princeton Press, Princeton 2006, p. 16.

<sup>88</sup> Sappiamo come in altre situazioni la mancanza di chiarezza di Beauvoir la condurrà a dure frizioni con il suo pubblico di lettrici, come nel caso del successo della *Femme rompue* ottenuto per motivi opposti a quelli da lei programmaticamente prefigurati. Cfr. S. LUCAMANTE, *A Multitude of Women*, University of Toronto Press, Toronto 2008, pp. 80-121.

<sup>89</sup> D. VIART, A. ERNAUX, *L'écriture comme un couteau* cit., p. 69.

«differenza fra accettare passivamente il determinismo e invece cercare d'illustrarlo e di pensarlo. E ancora di più nel realizzarci sopra un lavoro». <sup>90</sup>

*Gli anni* costituisce un esempio emblematico di come Ernaux abbia sviluppato la pratica del *récit de filiation* esercitato mediante le biofiction delle vite dei genitori, intitolate rispettivamente *La place* e *Une femme*. <sup>91</sup> Il testo, soprattutto ma non necessariamente se letto insieme alle due biofiction, rappresenta lo sforzo autoriale di organizzare una narrazione di mezzo secolo di storia collettiva quanto, anche e forse più importante, quello di rileggere il concetto di determinismo, “*d'en mesurer l'impact sur soi*” per offrire fondatezza al proprio racconto. La pratica della scrittura impone la ricerca di strumenti grammaticali e stilistici ma anche visuali che riportino con autenticità il sentire comune di una classe da cui Ernaux non sarà mai una vera transfuga. Ernaux da un lato è una transfuga sociale essendo passata da una condizione proletaria ex-contadina a una di borghesia, ma dall'altro, come dice la narratrice di *Una donna*, «sono diventata quello che tu volevi io diventassi». In un certo senso, si può dire che il progetto parentale (materno, in fondo) era chiarissimo ed è avvenuto mediante il libro. <sup>92</sup>

<sup>90</sup> « Une chose est en effet de subir le déterminisme, voire de l'illustrer, une autre de le penser. Et plus encore de le mettre en oeuvre », ivi, p. 70. Questo passo condensa lo scarto fra le teorie di Bourdieu e la scrittura di Ernaux che cerca di sfuggire all'impossibilità di alcuna emancipazione sociale del sistema bourdesiano. Comprendere i meccanismi dell'oppressione non significa ristabilire lo status quo sociale. Nella distribuzione del sensibile, Jacques Rancière rivede la frattura sociale decretata da Bourdieu e lavora su questo. Cfr. C. NORDMAN, *Bourdieu/Rancière: La politique entre sociologie et philosophie*, Editions Amsterdam, Paris 2006.

<sup>91</sup> Sul piano poetico, il racconto di filiazione estende forme da cui prende a prestito e che trasgredisce: il romanzo di famiglia dei nevrotici di Sigmund Freud, il romanzo delle origini studiato da Marthe Robert, oltre al romanzo genealogico. Dalla prima recupera una modalità di narrazione che riconfigura il rapporto del soggetto con il mondo familiare, tra tradimento e trasfigurazione, tra realtà e finzione; dal romanzo delle origini riprende una modalità compositiva segnata dall'intreccio tra memoria familiare e memoria intertestuale; alla narrazione genealogica, infine, nasconde un'intenzione: quella di tener conto di un tempo lungo. La storia della parentela differisce da quest'ultima, tuttavia, in quanto non racconta cronologicamente la storia di una famiglia, dagli antenati ai discendenti, come avveniva ad esempio con Roger Martin du Gard o Georges Duhamel; ma, essendo scritto dal presente, è frutto di un'indagine e si presenta in forma incompleta (raccolta di informazioni, frammenti di passato). Rispetto ai primi due modelli citati, la principale differenza sta nel fatto che la storia della genitorialità è «meno [...] un romanzo che [...] una storia» (p. 23). Segnata al tempo stesso da «diffidenza e [la] fascinazione per gli splendori del romanzo» (*ibidem*), la storia della filiazione privilegia sull'intrigo romantico l'opera critica di interrogazione del passato. Si veda in proposito L. DEMANZE, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, José Corti, Paris 2008.

<sup>92</sup> Il racconto di filiazione si articola tutto e sempre al femminile con una madre fiera che la figlia potesse andare avanti, che non fosse destinata a una vita come la sua. L'impatto sul sé che scrive di quello che rappresenta il determinismo assume ai nostri occhi il valore etico dell'impegno politico: un sé che si misura con quello che siamo stati e da cui ci si allontana forse solo quando ci si riesce ad esprimere la collettività dalla quale si proviene. Per Ernaux questo equivale al *patois*, a un ritorno a Yvetot. Leggiamo ora un passo del *Journal du dehors* di Annie Ernaux: «J'ai acheté Marie-Claire à la gare de la Ville Nouvelle. L'horoscope du mois: 'Vous allez rencontrer un homme merveilleux'. Plusieurs fois dans la journée je me suis demandé si l'homme à qui j'étais en train de parler était celui-



Il passo citato riconferma il senso dell'epigrafe posta da Ernaux per *Journal du dehors*, «Notre vrai moi n'est pas tout entier en nous» di Jean-Jacques Rousseau. Conferma anche quello che sostiene Michel Foucault a proposito del valore posto al termine 'sistema':

D'abord vous employez le mot système au singulier. Or, je suis pluraliste. [...] le problème que je me suis posé, c'est celui de l'individualisation des discours. Il y a pour individualiser les discours des critères qui sont connus et sûrs (ou à peu près) : le système linguistique. [...] casuistique. Unités où viennent s'inscrire indéfiniment des énoncés nouveaux, et qui se trouvent sans cesse modifiées par eux (étrange unité de la sociologie ou de la psychologie qui depuis leur naissance n'ont pas cessé de recommencer.<sup>93</sup>

I sistemi di cui parla Foucault in cui il nostro io si fonde con il noi presentano anche argomenti diciamo inusuali in una scrittura non marcata da un'appartenenza di genere quali femminilità e femminismo, aborto, vecchiaia, relazioni matrimoniali e comunque di coppia:<sup>94</sup> tutto considerato da una prospettiva di genere più evidente rispetto ai saggi di Virginia Woolf. Un'altra era, un altro paese e un'altra situazione forgiavano la scrittura di Simone de Beauvoir a mo' di vessillo per le femministe della seconda ondata, questo negli Stati Uniti più che in Italia, paese in cui il rigore di Beauvoir mal si adattava alle teorie emozionali e alle rivalse delle italiane, ancora oggi meglio espresse da filosofe quali Carla Lonzi.<sup>95</sup> Stabiliamo quindi già una discendenza illustre: pur con tutte le differenze del caso, Annie Ernaux ha interiorizzato la scrittura di Beauvoir. Milieu, situazione familiare, educazione assolutamente diverse da quelle di Beauvoir fanno di Ernaux una donna che si avvicina, *mutatis*

là. (En écrivant cette chose à la première personne, je m'expose à toutes sortes de remarques, que ne provoqueraient pas 'elle s'est demandé si l'homme à qui elle était en train de parler n'était pas celui-là'. La troisième personne, il/elle, c'est toujours l'autre, qui peut bien agir comme il veut. 'Je', c'est moi, lecteur, et il est impossible – ou inadmissible – que je lise l'horoscope et me conduise comme une midinette. 'Je' fait honte au lecteur.)», A. ERNAUX, *Journal du dehors*, versione integrale, Folio Galimard, Paris 1993, pp. 18-19.

<sup>93</sup> M. FOUCAULT, *Réponse à une question*, in «*Esprit*», MAI 1968, Nouvelle série, No. 371 (5) (MAI 1968), pp.851-852.

<sup>94</sup> «In quel «consesso privato» all'aria aperta, con la testa sgombra dalle preoccupazioni multiformi di cui la sua agenda porta le tracce succinte – «cambiare le lenzuola», «ordinare l'arrosto», «consiglio di classe» eccetera – e perciò lasciata in balia di una coscienza esasperata, non riesce, sin da quando sono partiti dall'hinterland parigino sotto una pioggia battente, a disfarsi del suo dolore coniugale, un accerchiante misto d'impotenza, di risentimento e di abbandono *Un dolore che filtra il suo rapporto con il mondo*», A. ERNAUX, *Gli anni* cit., p. 154; il corsivo è mio.

<sup>95</sup> C. LONZI, *Sputiamo su Hegel*, in Aa.Vv. *La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Rivolta femminile, Milano 1974.

*mutandis*, a personaggi femminili romanzeschi assimilabili a quello di Elena Greco della tetralogia napoletana di Elena Ferrante per lo scarto sociale rispetto alla classe di provenienza tramite l'istruzione a cui la madre teneva moltissimo. La figura di Ernaux appare essere quella di una donna che accetta la promozione sociale grazie all'istruzione - esaudendo il desiderio materno - ma restando storicamente legata ai gruppi di autocoscienza descritti per esempio da Grazia Livi in *Risveglio 1968*.<sup>96</sup> L'istruzione non viene data per scontata, come era invece nel caso di Beauvoir, ma viene conquistata con tutte le energie del caso. L'istruzione da considerare come strumento per l'ascesa sociale e diritto sia alla lotta di classe sia alla partecipazione forzata o meno - certo all'osservazione - al consumismo di cui si seguono le tappe nei vari passaggi del libro. La famiglia indirettamente forma la cellula base del dominio patriarcale. Citando Rossanda nel suo considerare la famiglia «come terreno di allevamento/soggezione dei figli» vediamo almeno una comunanza di opinioni rispetto alla comunità descritta da Ernaux:

Era stata aggiornata dal capitale da unità di produzione e riproduzione a unità di riproduzione e consumo, meccanismo della dipendenza femminile. Non era la cerniera di trasmissione della cultura dominante? Almeno nella nostra cultura la si doveva ridimensionare, se non si poteva distruggere, a libero contratto tra individui, almeno fuori dal dominio cattolico, e ripensare a fondo come terreno di allevamento/soggezione dei figli.<sup>97</sup>

Ernaux segue (si è detto) l'orma di Georges Pérec perché parla estesamente della collettività come facente parte di essa. Si fa attiva esponente d'una scrittura che si occupa di problematizzare un soggetto universale mediante la disamina delle peculiarità del corpo femminile ora non più visto in termini dell'Altro, o dell'abietto kristeviano. La sua autoconsapevolezza produce un io non più unitario e granitico come nel caso della voce narrativa dei *Mémoires* di Beauvoir perché a tratti, invece, la narratrice degli *Anni* sembra trovarsi sull'orlo di un precipizio come nel caso della creatura archetipica e programmaticamente borghese e inette di Beauvoir nella *Femme rompue*, Monique. Se Ferrante ha saputo appropriarsi di questo archetipo di moglie borghese e farlo suo nei *Giorni dell'abbandono* (2002), l'orizzonte della scrittrice Ernaux rivela spazi decisamente più ampi. La donna che scrive *Gli anni*, se coincide biograficamente con la Ernaux scrittrice, non compone né i *Mémoires* di Simone de Beauvoir né la sconfitta della sua Monique. La sua autobiografia va molto al di là

---

<sup>96</sup> G. LIVI, *Risveglio 1968*, in *Le lettere del mio nome*, La tartaruga, Milano 1992, pp. 147-148.

<sup>97</sup> R. ROSSANDA, *La ragazza del secolo scorso* cit., p. 277.

dei problemi di genere perché comprende o cerca di comprendere il contributo di un'intera epoca e popolazione, quella francese. *Gli anni* si rivela come un romanzo e insieme un'autobiografia collettiva sulla Francia e sui francesi prima ancora che un'autobiografia di Annie Ernaux.<sup>98</sup>

Le figure pronominali che Ernaux utilizza per il progetto di «una sorta di autobiografia impersonale» come la definisce la narratrice di *Gli anni* rivelano una scrittura autobiografica capace di potenziare la scissione o frammentarietà dell'io nella forma, nella lingua, nello stesso elenco dei momenti che la scrittura registra al fine di ottenere una «combinazione» fra esperienze interne e eventi esterni al soggetto scrivente. Spiazzare il centro della scrittura autobiografica da un soggetto unificato era già stato, d'altronde, l'obiettivo di Gertrude Stein in *Autobiografia di Alice B. Toklas*. Ernaux riflette però sul concetto di campo abitativo, sul concetto di *habitus* inteso nel senso che Pierre Bourdieu estende alla parola e allarga il proprio campo d'azione e prospettiva. L'associazione tra chi narra e chi vive gli episodi raccolti mediante un *fil rouge* che non contempla divisioni in capitoli e si costruisce presto grazie a indizi testuali e lessicali che ricorrono marcando il passare del tempo. Come sostiene Gerhard Friedrich:

Le identità collettive si formano essenzialmente attraverso il riferimento a un passato comune, attraverso la formazione di tradizioni positive, perché l'individuo si fa soggetto, in senso onto- e filogenetico, in un processo di carattere storico e quindi è essenziale, per poter riconoscersi simile ad altri individui, *relazionare con loro nei termini di una storia comune*. Il ricordo collettivo, il ricordare di un passato comune svolge un ruolo chiave nella formazione di identità collettive e quindi anche in quella di nazioni.<sup>99</sup>

Non a caso il personaggio narrante di Ernaux trova come similitudine più appropriata per il suo sentire la storia il proprio sentire còlta mentre si trova in macchina in autostrada, persa fra tante altre autovetture con conducenti che compiono i suoi stessi gesti. Il «tempo che l'ha attraversata, il mondo che ha registrato in sé

<sup>98</sup> G. STEIN, *Autobiografia di Alice B. Toklas*, trad. Massimo Scorsone, Lindau, Torino 2020.

<sup>99</sup> G. FRIEDRICH, *Il "nuovo romanzo di famiglia" Memorie di famiglia e coesione nazionale nel processo della riunificazione tedesca*, in «Paideutika. Quaderni di formazione e cultura», n. 13, 2011, p.4; il corsivo è mio. [www.paideutika.it/wp-content/uploads/2015/06/51Gerhard-Friedrich-Il-nuovo-romanzo-di-famiglia.pdf](http://www.paideutika.it/wp-content/uploads/2015/06/51Gerhard-Friedrich-Il-nuovo-romanzo-di-famiglia.pdf) che rivela uno studio attento sul come articolare un'autobiografia collettiva e dimessa. Si veda anche di R. LUPERINI, A. GUGLIELMI, *Il problema dell'autobiografia, e il caso di Annie Ernaux*, in «laletteraturaenoi», 14 febbraio 2016, <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/450-angelo-guglielmi-il-problema-della-autobiografia-e-il-caso-di-annie-ernaux.html> acc. 3-01-21.

semplicemente vivendo» oppure «afferrare la durata che costituisce il suo passaggio in una determinata epoca»: <sup>100</sup> questi sono gli obiettivi del libro e questi costituiranno la forma di esso. La sola immagine di un ricordo personale non basta.

La memoria culturale non si pone lo scopo unico di preservare il passato, ma di ricostruirlo, valutandone il ricordo non in assoluto, quanto, piuttosto, in un contesto contemporaneo in cui sono presenti diversi quadri di riferimento sociale. Questo perché la memoria culturale esiste in duplice funzione: da una parte archivia i fatti del passato, e dall'altra li mette in prospettiva, quindi in discussione. Il progetto di Ernaux raccoglie una narrazione auto-socio-biografica di grande impatto che afferma il privato come il sociale e il politico nella ferma convinzione che sia la forma e non il contenuto a determinare l'impegno politico e ideologico della narrazione del passato come di tutti gli eventi che hanno disegnato la propria esistenza. Gli strumenti che offre la lingua, pronomi, verbi e tempi costituiscono la duttile arma dell'impegno. Il progetto del libro viene spiegato dalla narratrice stessa nelle pagine finali del romanzo:

La forma del suo libro può dunque emergere soltanto da un'immersione nelle immagini della sua memoria per esporre in dettaglio i segnali specifici dell'epoca, dell'anno, più o meno certo, nel quale esse si situano – per collegarle tra loro e ad altre ancora, e sforzarsi di riascoltare le parole delle persone, i commenti sui fatti e sugli oggetti estrapolati dalla massa fluttuante dei discorsi, quel vociare che apporta senza tregua le continue formulazioni di ciò che siamo e dobbiamo essere, pensare, credere, temere, sperare. 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.<sup>101</sup>

Colei che scrive si prende carico di dire e di raccontare per la collettività, per quei *nous* che non possedevano gli strumenti per dire e per raccontare perché ricorda il luogo e lo spazio in cui è nata, dove, «sullo sfondo comune di fame e di paura, tutto veniva raccontato alla prima persona plurale». <sup>102</sup> La differenza fra chi racconta e coloro di cui la narratrice racconta consiste non nell'estrazione, ma nelle possibilità che una di loro ha avuto (o si è conquistata) per poter testimoniare della loro

---

<sup>100</sup> A. ERNAUX, *Gli anni* cit., pp. 261-62.

<sup>101</sup> Ivi, pp. 262-263.

<sup>102</sup> Ivi, p. 22.

(sua e dei suoi compaesani e connazionali) esistenza. La donna scrive per loro e raccoglie da loro quello che ricorda e quello che è riuscita a estrapolare dai loro discorsi in cui il patois si mischia a un cattivo francese.

Uomini e donne emergevano nella narrazione, talvolta nominati soltanto in base al loro grado di parentela, «padre», «nonno», «bisnonna», ridotti a un'unica peculiarità caratteriale, a un singolo aneddoto comico o tragico, all'influenza spagnola, l'embolo o il calcio di un cavallo che se li erano portati via – bambini che non avevano raggiunto la nostra età, una schiera di personaggi che non avremmo mai conosciuto. 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 cominciare a 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». <sup>103</sup>

##### 5. *L'ontologia delle immagini, riti e rituali della collettività in Gli anni*

Come ulteriore *fil rouge* per Ernaux le foto della protagonista e descrizioni nella terza persona singolare, la famiglia e le generazioni, lo spazio della collettività contrapposto a un vago spazio della storia. Rimangono impresse soprattutto le descrizioni dei rituali e le letture che distinguono il suo popolo e il suo tempo.

Jan Assmann distingue quattro ambiti nella dimensione esterna della memoria. La memoria mimetica, la memoria delle cose, la memoria comunicativa, cioè il linguaggio e la comunicazione, e la trasmissione del senso o la memoria culturale. <sup>104</sup> Afferma la narratrice di *Gli anni*, «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». <sup>105</sup> Fondamentale per comprendere l'uso della memoria nella scrittura di Ernaux capire come utilizzi l'interessante categoria di «memoria illegittima» oltre alle quattro tipologie di Assmann ovvero la memoria «delle cose che è impensabile, vergognoso o folle formulare». <sup>106</sup> Questi concetti così essenziali che ruotano intorno ai ricordi scandalosi («macchie di sangue nel letto» della madre) <sup>107</sup> uniscono l'immaginario e il mito all'evento reale, lo spazio onirico a quello vissuto. Soprattutto, collegano quello che di vitale esiste nella corporalità di un essere umano, nel quale accertiamo la presenza simultanea della pulsione sessuale, il *Sexualartrieb* teorizzato

<sup>103</sup> Ivi, p. 27.

<sup>104</sup> J. ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, trad. F. De Angelis, Einaudi Torino 1997, p. xvi.

<sup>105</sup> A. ERNAUX, *Gli anni* cit., p. 13.

<sup>106</sup> Ivi, p. 59.

<sup>107</sup> Ivi, p. 60.

da Sigmund Freud, e del ricordo. Si tratta, dunque, di due impulsi che interrogano la vita stessa da due prospettive diverse, ma di uguale importanza: il corpo e la mente che, insieme, producono le sollecitazioni per cui ha senso continuare la vita stessa. Il sé del passato e il sé raggiunto nel presente si incontrano nel momento della scrittura e, come afferma Sidonie Smith, la memoria diventa la necessaria finzione dell'autobiografia.

Sin dalle prime pagine, Ernaux seleziona le categorie con cui costruirà poi il romanzo, o l'epopea del popolo francese in mezzo al quale esiste la *lei* che possiede invece "il talento" per narrativizzare i fatti della sua gente. Verso la fine del testo, si sofferma ancora per spiega in dettaglio le tecniche che ha utilizzato per portare a termine un progetto così ambizioso:

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 andati.<sup>108</sup>

Il fluire ininterrotto viene assicurato tramite un sapiente uso della punteggiatura, o meglio, dell'assenza di punti come di virgole. Solo degli accapo avvertono della mutazione del tema.

Le immagini, tema assoluto della costruzione retrospettiva degli *Anni*: «Tutte le immagini scompariranno».<sup>109</sup> Questo l'incipit del romanzo. Un susseguirsi di immagini la cui parola ricorre trenta volte al singolare e trentacinque al plurale:

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

---

<sup>108</sup> Ivi, pp. 263-264; il corsivo è mio.

<sup>109</sup> Ivi, p. 9.

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 persone che non sono ancora nate.<sup>110</sup>

La parola «immagine» ricorre trenta volte. Al plurale trentacinque. L'incipit recita «Tutte le immagini scompariranno». Qualche pagina avanti, un altro passo esplicativo:

Tutto si cancellerà in un secondo. Il dizionario costruito termine dopo termine dalla culla all'ultimo giaciglio si estinguerà. Sarà il silenzio, e nessuna parola per dirlo. Dalla bocca aperta non uscirà nulla. Né io né me. La lingua continuerà a mettere il mondo in parole. Nelle conversazioni attorno a una tavolata in festa saremo soltanto un nome, sempre più senza volto, finché scompariremo nella massa anonima di una generazione lontana.<sup>111</sup>

Se il processo di estinzione delle immagini risulta inarrestabile, qual è allora il meccanismo psicologico, ormai da tempo memorabile, per cui Ernaux adotta le modalità dell'autosociobiografia per i propri testi?<sup>112</sup> Una *écriture plate* - caratteristica della ricerca formale dell'autrice - stempera gli eventuali ardori, aiutata da un impianto paratattico di notevole intensità che fa uso di pochissime virgole e punti per dividere il materiale raccontato. Gli spazi, le ellissi meglio ancora, sembrano caratterizzare il tempo di lettura del romanzo, come anche la divisione per argomenti e temi dello stesso nonché l'uso dei pronomi lei, loro, noi. A ben vedere sono questi gli indicatori testuali più importanti.

Altra dimensione assumono gli argomenti delle conversazioni a tavola: una chiara indicazione della cultura francese. Il rituale dei pasti accompagnato da conversazioni e non da mutismi di fronte al televisore funge da condotto per una prima dichiarazione di collettività, quella sollecitata dalla convivialità imposta da un nucleo familiare o di amici e parenti. In un'escalation inesorabile che distingue gli anni Settanta dagli Ottanta, la donna sente il peso di costituire «il perno centrale fra le due generazioni», di «ripetere un rito»: «Nella confusione delle voci, percepite d'un

---

<sup>110</sup> Ivi, p. 13.

<sup>111</sup> Ivi, pp. 17-18.

<sup>112</sup> «L'ontologia delle immagini è comunque un'ontologia: le immagini non sono apparenze, ma sono perché sono state; sono certo meno delle cose, dei fatti e delle persone, ma ne conservano traccia e queste tracce si imprimono in noi, facendo sì che noi siamo quel che siamo», R. DONNARUMMA, *Annie Ernaux, Les Années* cit., p. 113.

tratto come separate dai corpi, sapevamo che il pranzo di famiglia era un luogo in cui poteva sopraggiungere la follia e ci si sarebbe potuti trovare a rovesciare il tavolo urlando».<sup>113</sup>

Se le foto e poi i filmini caratterizzano la presenza della prima figura pronomiale suggerendo immagini di questa donna in compagnia, oppure sola, le conversazioni a tavola sembra voltino le pagine del suo giornale sociale in contrasto con il *journal intime*, il suo diario citato nel testo. Si arriva poi alla parte collettiva, l'impersonale *on*. Se, quando la narratrice era bambina o adolescente, gli adulti raccontavano dei

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. Non si stancavano mai di raccontare l'inverno del '42, glaciale, la fame e le rape, i rifornimenti e la tessera per il tabacco, i bombardamenti<sup>114</sup>

il racconto registra anche l'atteggiamento via via più diverso (e distante) dei giovani, cioè della generazione successiva. I giovani

[v]erso la metà degli anni Cinquanta, nei pranzi di famiglia, gli adolescenti restavano a tavola, ascoltavano senza immischiarsi, sorridevano educatamente a battute che non li facevano ridere, alle allusioni un po' sconce destinate a farli arrossire e a chi si complimentava con loro per come stavano venendo su bene; si limitavano a rispondere alle caute domande sui loro studi, non sentendosi ancora pronti per partecipare a pieno diritto alla conversazione generale.<sup>115</sup>

Elemento comune, legante tematico, «il romanzo della nostra nascita e della nostra prima infanzia» afferma la narratrice parlando di sé e della propria generazione posta fisicamente a confronto in queste tavolate e pranzi di famiglia. La distanza la si notava soltanto nel «tono delle voci». Persino nel parlare di guerre, la narratrice registra profonde differenze fra il ricordo della guerra vissuta in Francia, nel loro

---

<sup>113</sup> A. ERNAUX, *Gli anni* cit., pp. 148-150.

<sup>114</sup> Ivi, p. 21.

<sup>115</sup> Ivi, p. 61.



territorio svigorito dall'occupazione tedesca e le guerre condotte in varie parti del mondo dagli eserciti francesi. L'Indocina, l'Algeria, la crisi del Canale di Suez, i campi di concentramento. Si riafferma lo status quo di un razzismo condiviso, di cui la collettività è partecipe mentre nota soltanto gli effetti negativi dei conflitti per i loro soldati, per i loro morti. Come annota Judith Butler, si contano solo i propri morti, non quelli dell'altro versante.<sup>116</sup> I pasti condivisi, invece, con la generazione X contrassegnano di indifferenza il racconto del passato:

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.<sup>117</sup>

#### *6. Il rapporto con la Storia e il tempo che cambia traiettoria*

Dal testo non emerge alcun rapporto tra la sua vita e la Storia; tuttavia, le tracce di quest'ultima sono già strettamente collegate a sensazioni personali, il freddo migliore 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'Unicef e il colpo di stato dei generali, Salan, Challe e altro ancora. 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 meno indifferente di quanto non avesse fatto la morte di Marilyn Monroe l'estate precedente.<sup>118</sup>

Il passo ricorda la solennità del testo di commento, letto da Renato Guttuso e da Giorgio Bassani che accompagna il poema cinematografico *La rabbia* di Pier Paolo Pasolini.<sup>119</sup> L'elenco degli eventi di risonanza mondiale si rivela assai simile nel ricordo di Ernaux. Per Pierre Ouellet, la letteratura non riscrive la storia ma inventa il

---

<sup>116</sup> J. BUTLER, *Precarious Life*, Verso, London-Londra 2006, p. 16.

<sup>117</sup> A. ERNAUX, *Gli anni* cit., p. 166.

<sup>118</sup> Ivi, p. 86.

<sup>119</sup> Cfr. S. LUCAMANTE, *Righteous Anger*, University of Toronto Press, Toronto 2020, pp. 40-65.

tempo che la storia non ha trattenuto,<sup>120</sup> «[n]el corso dell'esistenza personale, la Storia non esisteva. Eravamo soltanto felici o infelici a seconda dei giorni. [...] Più eravamo immersi in ciò che dicevamo essere la realtà – il lavoro, la famiglia – più provavamo una sensazione di irrealtà».<sup>121</sup> La sensazione viene più volte ribadita con considerazioni quali «[t]ra 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».<sup>122</sup>

Il testo di Ernaux è scandito da dei momenti in cui il pubblico, il collettivo, o meglio le rappresentazioni che di esso costruisce la televisione, prendono il sopravvento sul privato, cristallizzando le immagini dei giovani francesi nell'atto di partecipare al famoso maggio del '68 intenti a lanciare «cubetti di porfido ai celerini con un fazzoletto sulla bocca».<sup>123</sup> Ed è sempre tramite la televisione che

[n]asceva una memoria nuova. Di quel magma di migliaia di cose virtuali, viste, dimenticate e svincolate dal commento che le accompagnava, sarebbero sopravvissute le pubblicità più riproposte, le figure più pittoresche o più presenzialiste, le scene più insolite o più violente, in un gioco di sovrapposizioni che avrebbe poi fatto sembrare che Jean Seberg e Aldo Moro fossero morti nella stessa auto.<sup>124</sup>

La sovrapposizione delle immagini non concede più un ordine di classificazione delle notizie come avveniva nei telegiornali degli anni Sessanta. Le notizie sfilavano davanti ai francesi ritratti da Ernaux ma anche davanti alla loro narratrice e fotografa:

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 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 Antélme. Ora

<sup>120</sup> P. OUELLET, *Hors-temps. Poétique de la posthistoire*, VLB editeur, Montreal 2008, p. 13.

<sup>121</sup> A. ERNAUX, *Gli anni* cit., p. 92.

<sup>122</sup> Ivi, p. 98.

<sup>123</sup> Ivi, p. 99.

<sup>124</sup> Ivi, pp. 132-133.

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.<sup>125</sup>

Una generazione lievemente più giovane di quella della narratrice riesce invece a vendicare, questo il verbo usato nella narrazione, «l'addomesticamento della nostra adolescenza». Il tempo, ancora una volta, fa retromarcia, e i racconti dei genitori e degli scioperi del 1936 diventavano reali. L'irrealità della vita reale della protagonista si trasforma, si trasfonde di energia vitale grazie alle generazioni più giovani. Testimone di un processo di politicizzazione di tutti i fenomeni dell'esistenza, lo stesso io che racconta del maggio francese assume via via una posizione più ideologizzata, in cui la coscienza di classe assume rilievo, in cui ciascuno di questi uni e une era «immerso/a in una generalizzata lettura politica del mondo. La parola chiave era 'liberazione'». <sup>126</sup> Liberazione sessuale innanzi tutto e il discorso sul piacere si innervano nell'esistenza dei giovani universitari francesi («Altri modi di pensare, parlare, scrivere, lavorare, esistere: credevamo di non aver niente da perdere a provare tutto. Il 1968 era il primo anno del mondo»). <sup>127</sup> Lentamente ci si muove verso gli anni Settanta con aspirazioni diverse, come quella a una vita più leggera, nella campagna, consapevoli di vivere in una società profondamente cambiata, che «ora aveva un nome, si chiamava «società dei consumi». <sup>128</sup> Questa era infine la società a cui erano approdati tanti giovani francesi, uno spazio sociale ed economico in cui «[g]li ideali del Maggio si convertivano in oggetti e in intrattenimento». <sup>129</sup> In questo periodo, la foto omodiegetica che segnalava nel testo una nuova fase d'analisi lascia il posto a un filmato amatoriale di moda allora, che ritrae la donna con i suoi figli. Posa impacciata per tutti e tre, vengono ripresi dal marito e padre in un filmato intitolato *Vita familiare 72-73*. <sup>130</sup> In questi anni segnati dalla vita di famiglia e dagli innumerevoli compiti che le spettano <sup>131</sup> la donna non guarda più con nostalgia a quando era studentessa perché le sembra che quegli anni abbiano costituito la linea di demarcazione fra il «proprio mondo di provenienza» <sup>132</sup> e il proprio stato presente di inse-

---

<sup>125</sup> Ivi, p. 150.

<sup>126</sup> Ivi, p. 117.

<sup>127</sup> Ivi, p. 118.

<sup>128</sup> Ivi, p. 127.

<sup>129</sup> Ivi, p. 128.

<sup>130</sup> Ivi, p. 130.

<sup>131</sup> Ivi, p. 131.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

gnante borghese. Quegli anni rappresentano per la donna «un'epoca di imborghesimento intellettuale».<sup>133</sup> La percezione del tempo si rivela soggettiva, compressa in un istante in cui tutto si è come cristallizzato:

Lieti o nefasti, questi eventi, quando li confronta con altri più lontani della sua vita, non le sembrano aver modificato in niente il suo modo di pensare, i suoi gusti e i suoi interessi per come si sono costituiti intorno ai cinquant'anni, in una specie di solidificazione interiore. [...] Quello che è cambiato di più, in lei, è la percezione che ha del tempo, di come la sua vita si colloca nel flusso temporale.<sup>134</sup>

### 7. Memoria, legittimità di scrivere di sé e della guerra

Il parallelo fra i due lavori nello specifico si articola non tanto intorno all'identità fra autore, narratore e personaggio, quanto al comune desiderio di raccontare un periodo storico di cui entrambe le autrici si sentono parte di una collettività investita di un ruolo fondamentale: trasformare la società e di riflesso la stessa costruzione identitaria che tale società da svecchiare imponeva al genere femminile. La memoria, quindi serve da cartina tornasole per gli sforzi e le lotte che marcano un'esistenza:

È quel che mi rimanda la memoria quando colgo lo sguardo dubbioso di chi mi è attorno: perché sei stata comunista? [...] dopo oltre mezzo secolo attraversato correndo, inciampando, ricominciando a correre con qualche livido in più, la memoria è reumatica. Non l'ho coltivata, ne conosco l'indulgenza e le trappole. Anche quelle di darle una forma. Ma memoria e forma sono anch'esse un fatto fra i fatti. Né meno né più.<sup>135</sup>

Nella nota all'edizione tascabile del 2007 Rossanda afferma che la memoria «non è un registro immobile, è un magma mobile. Non è storia, se per 'storia' si intende con Ranke *wie es eigentlich gewesen*. C'è anche il come è stato vissuto, come ricordato e come dimenticato. Qualche cosa deve pur essere». La narrazione che si intesse grazie alla memoria risulta fallace, come afferma Primo Levi nei *Sommersi e i salvati*, e Rossanda ascrive la propria agli stessi parametri resi celebri da Levi. Ma

---

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 235.

<sup>135</sup> R. ROSSANDA, *La ragazza del secolo scorso* cit., p. 4

la memoria è fallace è per un buon motivo. I fatti ricordati sono ricordati soggettivamente, questo persino quando si tenta una narrazione impersonale e basata sullo sforzo di tenere a bada la scrittura dell'io, quell'io con la 'I' maiuscola di cui parla Virginia Woolf, la quale giustamente teme la distorsione del ricordo in tutti i generi che si avvicinano al racconto di una persona, sia questa la biografia oppure l'autobiografia.

Ernaux tenta la strada di un'autobiografia collettiva mentre Rossanda rivela il fascino di un'autobiografia che parla della lotta di un intero partito, di un'intera fazione di italiani e come tutti i libri scritti da chi ha preso parte attiva alla vita politica di un paese diventa più un libro di memorie che un'autobiografia *sensu strictu*. Se Ernaux non ha partecipato né alla guerra né al femminismo per ragioni d'età, come anche per una definizione nel sociale che non prevedeva forse tale impegno per l'autrice normanna, Rossanda ha partecipato ad entrambe queste esperienze cruciali per la trasformazione della società italiana (e non solo). Ma forse la lotta maggiore consiste proprio nell'atto di rimemorazione degli eventi, nello stare attenti a non brillare troppo di una luce che proviene da un'immodestia dichiarata senza sconti nel testo.

La guerra raccontata dai genitori come nel caso di quelli di Ernaux, oppure taciuta con garbo ma anche con puntiglio, come nel caso di quelli di Rossanda, non è la stessa poi combattuta vent'anni dopo da quest'ultima, né porterà le stesse conseguenze nelle donne. I ricordi di Rossanda testimoniano il fenomeno di sradicamento comune nella gente nata nei territori dell'Istria e della Dalmazia al termine della Seconda guerra mondiale. Si trasferisce bambina a Venezia dove vive a lungo al Lido, un'isola satellite dotata di vita propria rispetto alla città lagunare. È poi la volta di Milano, poi di Padova che reifica l'immagine della città universitaria agli occhi della giovane. Ancora Olmedo sul lago di Como, poi di nuovo Milano. Soprattutto il legame con la politica viene creato con la riflessione che apre il libro. Con quest'affermazione Rossanda crea il legame più duraturo della propria esistenza, quello della sua partecipazione alle lotte sociali e civili per un'Italia comunista. Ma il percorso che la condurrà alla vita di partito non è certo breve né ovvio. Tutt'altro:

Confusione. Appena fuori dall'infanzia, i ricordi s'infittiscono senza un filo. Adolescenti si è tutto e niente, distratte, ansiose. Leggo in altre biografie le avvisaglie di un destino: a me non è andata così. E confusi sono i sentimenti. Se a casa c'era un disagio, non c'era a scuola. La scuola era il perimetro affacciato sul mondo. Non se ne vedeva molto ma infinitamente più che dalle pareti domestiche. [...] Quando finalmente ci ricongiungemmo con mamma e papà a Milano, avevo tredici anni, né bambina né donna. La sorpresa fu la città, più dura, meno suggestiva, una città da

fare e non da vedere. I miei lavoravano da mattina a sera, mamma aveva un impiego, papà...ed era ovvio che Mimma e io studiassimo per essere indipendenti. Una sola strada, studiare e uscir di casa. Non obbligo, via maestra. Eravamo state bruscamente svezzate e di familismo ce n'era meno di ora».

Ogni esperienza torna utile, come acquisire gli strumenti per vivere con frugalità elabora la cosiddetta «anestesia alla povertà» sviluppata negli anni milanesi

Essere donna. L'appartenenza di genere. Il sesso era noto a entrambe le sorelle essendo nate a Pola dove al mare i bambini si bagnavano nudi. «ma essere donna è invece tutto un lavoro, una prescrizione e un dubbio. Ti avvertono, te lo comandano». <sup>136</sup>

### *8. Omissioni, non voler sapere e l'essere grigi*

Il 2 settembre 1939. [...] Dunque il mostro, la Guerra, s'era delineato. Mi arrangiava pensarlo esorcizzato. Non sentii dire: «Bisogna fermare il terzo Reich», né a casa né a scuola. Oggi saremmo stigmatizzati per indulgenza al nazismo, pacifismo bieco, viltà. È vero, si sarebbe dovuto scendere in piazza, gridare, rischiare: allora, anzi prima, quanto prima? Non era pensabile o non fu pensato. Non attorno a me. Erano convulsioni del mondo, noi ci scavavamo una tana e tiravamo avanti. *Sono i grigi che fanno un paese, chi non conta tace, subisce, o anche applaude ma aspetta che passi*. Si avvezza a credere che passerà, che stia passando. Bisogna che abbia l'acqua alla gola per ammettere l'irreparabile. Così accadono le enormità. I miei non erano fascisti, la storia passava di nuovo sopra di loro come nel 1929, cercavano di sottrarsi, ci sottraevano. Si poteva sottrarsi, fare il proprio cammino tra la povertà e le cose serie, cui non apparteneva la politica. Non so cosa si dicessero, so che non mi agitai per sapere. Io sono stata una ragazza grigia.<sup>137</sup>

Perché si autodefinisce in questi termini? Nella scala cromatica di Rossanda al colore grigio si affida il senso dell'assenza di una specifica presa di posizione politica: «Far politica sarebbe stato opporsi e nessuno visibilmente si opponeva. Forse finiva un'identificazione, se mai c'era davvero stata, ma non ce n'era un'altra».<sup>138</sup> La

---

<sup>136</sup> Ivi, p. 38.

<sup>137</sup> Ivi, p. 43; il corsivo è mio.

<sup>138</sup> Ivi, p. 61.

svolta avviene con il 25 luglio 1943. Fino a quel giorno e allo sbarco degli americani ancora la giovane si mantiene nel «grigiore» di una non-appartenenza:

Piú cerco di ricordare piú sento che avevo tenuto fuori caparbiamente quell'oscurità che erano fascismo e guerra. Non è un merito. Non sapevo neppur bene che cosa fosse il Gran consiglio del fascismo. Ma mettiamo in fila. Credo che mi sbalordì quello sciogliersi di qualcosa che pareva potente [...] Non solo l'oggi ma lo ieri cambiava forma. Che era stato? E noi che cosa eravamo stati? Che cosa avevamo capito, che cosa avevamo permesso? Io non ricordo un tacere per terrore, nessuno attorno a me era stato bastonato [...] non sapevo, non mi hanno detto. Ma ho chiesto? Quel sanguinoso ridicolo mi rimandava anche una derisoria idea di me». <sup>139</sup>

Poche pagine piú avanti, scrive «Non so come mi resi conto che i piú sicuri di quel che facevano erano i comunisti. Dei comunisti avevo l'immagine che mi si era formata dentro durante la Guerra di Spagna come vendicativa dei poveri, violenta, temibile. Anche di quello dubitavo, era vero o non vero?». <sup>140</sup> Il ricordo di un'amica ebrea, Giorgina Moll genera la seguente riflessione «Sono le omissioni i veri peccati mortali. Io ero allenata a omettere». <sup>141</sup> Altre ragazze le rinfrescano la memoria come Liliana Thalmann a Torino. Al liceo si susseguono anni importanti per la sua formazione. Ricorda che il professore di storia

ci trasmise una percezione della storia come assoluto non senso. Per due delle su tre ore settimanali elencava, fissandoci da potenti occhiali, un seguito di guerre che cominciavano e finivano, di re e imperatori che assurgevano e declinavano, di terre che cambiavano di signore e di confine, in un tempo senza connotazioni [...] La storia rimase per me un seguito di eserciti che correvano, si trucidavano e si fermavano fino alla corsa seguente. <sup>142</sup>

Il 1941 marca la sua conoscenza di Antonio Banfi, storia della filosofia e estetica, «l'apritore di porte». Le letture che le dà Banfi sono come degli apriporta per affermare il senso di cose viste e rimosse fino ad allora («mi venne la febbre, macigni interi cui ero passata accanto andavano a un loro posto, non potevo piú fare come se non

---

<sup>139</sup> Ivi, pp. 66-67.

<sup>140</sup> Ivi, p. 73.

<sup>141</sup> Ivi, p. 44.

<sup>142</sup> Ivi, p. 49.

ci fossero o fossero fatali. In verità non era una scoperta, era una presa d'atto senza più rinvii possibili»<sup>143</sup>).

Questo momento segna l'ingresso di Rossanda alla Resistenza con il nome di Miranda. Le viene affidato il ruolo di staffetta fra i partigiani sopra Como e Milano. La guerra, notizie di «una retata enorme nell'ex ghetto a Roma»,<sup>144</sup> le fanno rivisitare il proprio fatalismo e la propria inerzia. In parte da ciò deriva l'autodefinizione di ragazza grigia mentre ragiona sopra quel fatalismo che faceva pensare alle donne - «sorelle di sesso»<sup>145</sup> - che lei guardava con arroganza pensando «che in ogni caso a una donna non succede quel che era successo a Renato Serra, scampano alla trincea - la guerra sarebbe rimasta una frequentazione facoltativa».<sup>146</sup> La casualità del suo ingresso nella lotta partigiana sembra pesarle ancora di più di una giovinezza senza balli, segnata dalla mancanza di spensieratezza a cui attribuisce il suo essere «noiosa»:

Il mio era stato tutto un difendermi, scappare. Molti avevano taciuto soffrendo, io no. Non potevo esclamare: finalmente resistiamo. Né avrei potuto gridare un giorno: «Io c'ero». Io mi ci sono trovata. Non ho glorie da sventolare, non ho chiesto il diploma di partigiana che mi hanno mandato.<sup>147</sup>

Rossanda confessa i propri errori, esprime opinioni su dichiarazioni fatte da Calvino, cita Levi, Morante, difende la tesi espressa da Claudio Pavone in *Una guerra civile* dandola per "logica", si risente per la stigmatizzazione del rifiuto di Natalia Ginzburg per *Se questo è un uomo* di Primo Levi, parla della bomba atomica e del film di Alain Resnais con la sceneggiatura di Marguerite Duras *Hiroshima, mon amour*, dello studio della pittura come amore supremo della sua educazione estetica. Il primo vero amore che se ne va:

Accanto a quelle acque finiva anche il primo amore vero, la pace riapriva le strade e quindi divideva. Io avevo fantasticato d'un futuro. Non mi restò che andarmene, non mi pare a pezzi. Meditabonda, diciamo. Esser donna non era l'essenziale, o se

---

<sup>143</sup> Ivi, p. 74.

<sup>144</sup> Ivi, p. 78.

<sup>145</sup> Ivi, p. 77.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> Ivi, p. 78.



lo era, non restava che fare come se non lo fosse, ridurre il danno. Ne scrivo perché allora, ma per molte già dall'inizio del secolo, l'emancipazione fu questo.<sup>148</sup>

Poche parole rispetto alla fine di un amore, la politica prende il sopravvento. Il 1949 segna il primo viaggio nell'URSS con la prima delegazione dell'Associazione Italia-URSS. Ancora, il suo primo comizio a Castelnuovo Bocca d'Adda. Per i vent'anni successivi piazze dei vari paesi della bassa lombarda diventano il luogo abituale dei discorsi di Rossanda che ricorda come si lanciasse in quei discorsi cercando di fare breccia e vedere «e si allacciava il filo che [li] teneva uniti».<sup>149</sup> Dalla sconfitta elettorale del 18 aprile 1948 ai capelli bianchi a trentadue anni: tutto si pone in relazione al proprio impegno politico. «Come si è se stessi?».<sup>150</sup> Parla della sua laparotomia con distanza: «Non mi era doluto che la maternità mi fosse preclusa, soltanto il subcosciente impazzò per qualche notte facendomi sognare incinta da capo a piedi, il bambino di un'amica che stava per partorire nasceva morto e io esultavo- la ferocia mi svegliò».<sup>151</sup> Questo è il privato di Rossanda in un testo la cui prospettiva è quella del prisma offerto dall'ideologia comunista.

In entrambe le scrittrici resiste comunque il desiderio di raccontare e dare un'immagine al tempo che hanno vissuto, «salvare qualcosa del tempo in cui non saremo più» come recita la frase finale degli *Anni*.

Un autobiografo è anche al tempo stesso un etnografo e un sociologo. Non comprendere ed esaminare la propria gente, il proprio campo abitativo, o il proprio *habitus* porrebbe dei seri limiti alla possibilità stessa di costruire una scrittura del sé in senso di circoscrivere e contestualizzare la propria formazione rispetto alla condizione sociale in cui si è nati e vissuti.

### 9. Conclusioni

Le mie conclusioni sui testi di Ernaux e di Rossanda riguardano la sostanziale divergenza nel racconto del sé: Rossanda, dopo aver parlato e scritto con fervore del neofemminismo degli anni Settanta, sembra averne preso le distanze e riflette sul suo operato come sulla politica del paese in cui era direttamente coinvolta considerando il genere autobiografico come una sorta di scrittura elitaria in cui non trova posto una giustapposizione del discorso pubblico con il privato. Nel caso degli *Anni*,

---

<sup>148</sup> Ivi, p. 103.

<sup>149</sup> Ivi, p. 128.

<sup>150</sup> Ivi, p. 258.

<sup>151</sup> Ivi, p. 260.

Ernaux non osserva una delle caratteristiche più rilevanti perché un testo sia da considerare effettivamente autobiografico: manca cioè la riflessione del presente su quello che si era nel passato. D'altronde questo corromperebbe il risultato dei ricordi di sensazioni con cui Ernaux vuole riportare il passato al momento presente di cui questi ricordi di sensazioni disegnano una mappa. Come sostiene Aurélie Adler, Ernaux è abitata dal presentismo e cerca di salvare dei dettagli di una memoria intima contro la grande amnesia collettiva.<sup>152</sup> Il giustificato ritegno delle due donne nel non utilizzare alcunché che sappia di «confessione pubblica compulsiva e ossessiva»<sup>153</sup> per non indulgere nel facile consumismo e nel marketing da *pulp autobiography* trova esiti diversi e notevoli su cui bisogna continuare a investigare per capire come l'impegno possa ancora oggi, generare una forma letteraria. Infine, davanti all'abituale domanda se la scrittura può cambiare il mondo, Ernaux afferma:

Cambiare il mondo con la scrittura ma come? Non con dei saggi militanti. Bisogna forse partire da delle situazioni che ci hanno fortemente segnati e come un coltello, è sempre questa immagine che mi viene, scavare, allargare la ferita, fuori di me. [...] Quando l'indicibile diviene scrittura, questa è politica.

Nessuno vive quello che viviamo noi ma non si scrive in modo che [le cose] siano solo per noi. Devono essere cose transpersonali. E questo è quello che ci permette di interrogarsi su sé stessi, di vivere in altro modo, anche di essere felici. La letteratura può farci felici.<sup>154</sup>

Intervenire sul/nel mondo significa trovare una forma di raccordo fra vari sistemi e vari discorsi. È la forma che trascina, che fa vedere le cose diversamente. Ricordando una delle due epigrafi poste da Annie Ernaux negli *Anni*, la frase di José Ortega y Gasset, «Abbiamo solo la nostra storia ed essa non ci appartiene»<sup>155</sup> la presa di coscienza del lavoro svolto dalla scrittrice per il suo mondo e per la sua classe ci restituisce un'immagine dei suoi contadini e operai che non è né quella *grigia* descritta da Rossanda se privi di impegno politico, né, tantomeno, un'immagine didascalica e pittoresca. La descrizione degli anni attraversati dalla vita di Ernaux si conferma come un'esperienza collettiva e partecipatoria. Ernaux non esita a dire che

<sup>152</sup> A. ADLER, *Les années : livre-somme, retissant les fils de l'œuvre*, 69-87, in *Annie Ernaux: Le Temps et la Mémoire* cit., p. 81.

<sup>153</sup> J. RAK, *Are memoirs autobiography*, op. cit., p. 315. Si veda A. ERNAUX, *Lettre à Vincent de Gauléjac*, in ID. *La névrose de classe. Trajectoire sociale et conflits d'identité*. Nuova edizione, Petite Biblio Payot, Parigi 2016, pp. 325-27. Cfr. V. DE GAULEJAC, «Le roman familial et névrose de classe» in *La névrose de classe. Trajectoire sociale et conflits d'identité* cit., pp. 256-266.

<sup>154</sup> A. ERNAUX, *Le vrai lieu* cit., pp. 107-08.

<sup>155</sup> EAD., *Gli anni* cit., p. 7.

«la forma è malgrado tutto un'interpretazione delle cose, e che *Gli anni* sono una visione di sinistra».<sup>156</sup> Un racconto della vita di una scrittrice che costituisce anche il racconto della vita di tutti coloro che hanno vissuto, appunto, i suoi anni.

---

<sup>156</sup> F. BOUCHY, *Expérience et mémoire du quotidien*, pp. 87-103, in *Annie Ernaux: Le Temps et la Mémoire*, a cura di F. Best, B. Blanckeman, F. Dugast-Portes cit., p. 103.