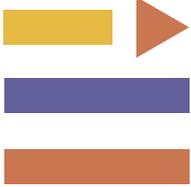


POLY 
 **T** **HE** 
Sis  **FILOLOGIA,
INTERPRETAZIONE
E TEORIA DELLA
LETTERATURA**

3 | **20**
21

POLYTHESIS

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

3 / 2021



POLY THE SIS

Polythesis

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

Rivista annuale

Vol. 3 / 2021

ISSN 2723-9020 (online)

ISBN 978-88-6056-810-6

© 2022 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore responsabile

Massimo Bonafin (Università di Genova)

Comitato di direzione

Massimo Bonafin (Università di Genova), Silvia Caserta (University of St Andrews, UK), Martina Di Febo (Università di Macerata), Andrea Ghidoni (Westfälische Wilhelms-Universität Münster, D), Teodoro Patera (Universität Göttingen, D), Antonella Sciancalepore (Université Catholique de Louvain, B)

Coordinamento di redazione

Sandra Gorla (Università di Napoli Federico II), Carlotta Larocca (Università di Macerata)

Comitato di redazione

Mara Calloni, Luca Chiurchiù, Mauro de Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni, Sandra Gorla, Marcella Lacanale, Carlotta Larocca, Michela Margani, Giulio Martire, Elena Santilli, Flavia Sciolette, Gloria Zitelli

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge, UK), Alvaro Barbieri (Università di Padova), Federico Bertoni (Università di Bologna), Corrado Bologna (Scuola Normale Superiore, Pisa), Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari, Venezia), Riccardo Castellana (Università di Siena), Mattia Cavagna (Université Catholique de Louvain, B), Alain Corbellari (Université de Lausanne - Université de Neuchâtel, CH), Carlo Donà (Università di Messina), Florence

Goyet (Université de Grenoble-Alpes, F), Stephen P. Mc Cormick (Washington and Lee University, Lexington, VA-USA), Franziska Meier (Universität Göttingen, D), Christine Ott (Goethe-Universität Frankfurt, D), Karen Pinkus (Cornell University, Ithaca, NY-USA), Stefano Rapisarda (Università di Catania), Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg, D), Lucia Rodler (Università di Trento), Stefania I. Sini (Università del Piemonte Orientale), Franca Sinopoli (Sapienza Università di Roma), Justin Steinberg (University of Chicago, USA), Richard Trachsler (Universität Zürich, CH)

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/polythesis>

e-mail

redazione.polythesis@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100
Macerata
tel (39) 733 258 6080
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Indice

Saggi

- ALDO BARATTA
9 Autore contro lettore, *riddler* contro *riddlee*, criminale contro detective
- MAURO DE SOCIO
31 Sulle identità politetiche della volpe e della lupa
- MARIO MINARDA
51 «In luogo alto». Antropologia, politica e letteratura nell'*Elogio degli uccelli* di Leopardi
- GUY-ETIENNE RIVIER
67 *Dümmling*: il figlio minore e il matto dal folklore alla letteratura
- ROBERTO TALAMO
85 L'autobiografia come genere soglia. Tra estetica filosofica e teoria letteraria

Note e discussioni

- LUCA TOGNOCCI
103 Diavoli capitalisti. Le interpretazioni marxiste del *Faust* di Goethe

L'autobiografia come genere di soglia. Tra estetica filosofica e teoria letteraria

ROBERTO TALAMO
Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Abstract

The literary theories of autobiography, while capturing important aspects of this genre, do not allow us to clearly read its mixed reality of truth and fiction. This paper, starting from Zambrano's aesthetic reflection and Bakhtin's theoretical reflection, will show how it is possible to build a theory capable of accounting for both the reality and fictional aspects present in this genre of writing.

1. Soglie dell'autobiografia: storia, invenzione, romanzo

Come tutti i generi di soglia, generi che esistono all'incrocio di diverse pratiche di scrittura, l'autobiografia presenta non poche difficoltà quando si voglia definirla da un punto di vista teorico-letterario. Le formalizzazioni, in questo senso, non sono mancate e hanno colto aspetti determinanti per la teoria dell'autobiografia, trascurando però, come vedremo, proprio il suo aspetto di genere liminale. La definizione più nota è certamente quella di Lejeune, che la descrive come una «narrazione retrospettiva in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, mettendo l'accento sulla sua vita individuale e, in particolare, sulla storia della sua personalità»¹. Questa definizione è ulteriormente

¹ Testo originale: «Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité» (Lejeune 1996, 14). Dove non diversamente specificato, le traduzioni sono di chi scrive.

scomposta dal suo autore in quattro elementi, due formali e due legati alla realtà extra-testuale dell'autore: quelli formali distinguono l'autobiografia in quanto tipologia di narrazione in prosa che ha come soggetto una vita individuale (ma essi non sono ancora sufficienti a definire il genere); i due elementi successivi si discostano dall'ambito delle forme per incontrare quello che Lejeune chiama «patto autobiografico». Per essere sicuri di leggere un'autobiografia, dobbiamo essere certi, grazie a elementi unicamente extra-testuali, che autore, narratore e protagonista coincidano: la natura contrattuale del genere autobiografico è importante quanto quella formale (se non di più). In questa definizione si apre così un baratro, forse incolmabile, tra forma letteraria e realtà dell'autore, in cui i due elementi devono difficilmente convivere, perché, appartenendo a sequenze di senso diverse, non possono mai trovare una completa fusione².

Un'altra definizione importante è quella di Starobinski, grazie alla quale possiamo definire l'autobiografia come il genere in cui lo stile è «il modo d'essere dell'individuo» (Starobinski [1970] 1975, 205). In questa definizione ristretta, la sincerità del racconto della vita reale è subordinata del tutto all'autenticità della scrittura e dello stile: «la scrittura offre un'immagine "autentica" della personalità di colui che "tiene la penna"» (ivi, 207). In questa tipologia di opere, quindi, la perfezione stilistica non è indice di falsa rappresentazione della realtà dell'autore ma unico modo in cui questa realtà può emergere da un punto di vista formale: auto-rappresentazione di un progetto letterario in uno stile di scrittura. L'accento che in Lejeune cadeva maggiormente sul polo reale-contrattuale dell'autobiografia, cade qui invece su quello stilistico-formale.

Una terza definizione è quella di De Man che arriva a far letteralmente esplodere questo dualismo insieme alla possibilità stessa di un'identificazione di genericità, in quanto questa particolare forma di scrittura sarebbe 'figura della letteratura', ricorrente in diversi gradi in ogni testo scritto. L'autobiografia è, per De Man, prosopopea, ma quest'ultima non è che la dichiarazione della presenza di una voce, di un autore, di un'intenzione di pubblicare il proprio pensiero in modo che sia letto e compreso: «qualsiasi libro con un frontespizio leggibile è, in una certa misura, autobiografico»³. Né accento sulla realtà né

² A partire dalle riflessioni di Lejeune sull'autobiografia, Genette propone cinque figure logiche per distinguere diverse tipologie di narrazione in base all'identità o alla differenza tra autore (A), narratore (N) e personaggio (P). Quando abbiamo la figura $A=N=P$ (con $P=A$) possiamo parlare di autobiografia; quando abbiamo $A=N\neq P$ (con $P\neq A$) possiamo parlare di racconto storico o biografico; quando abbiamo $A\neq N=P$ (con $P\neq A$) possiamo parlare di finzione omodiegetica; quando abbiamo $A\neq N\neq P$ (con $P=A$) possiamo parlare di autobiografia eterodiegetica; quando abbiamo $A\neq N\neq P$ (con $P\neq A$) possiamo parlare di finzione eterodiegetica (cfr. Genette [1991] 2004, 154-163). Queste formule riguardano però, come mostra lo stesso Genette, un campionario di testi tradizionali e devono essere riformulate per descrivere testi particolari come, ad esempio, la *Commedia* di Dante (e, in generale, il campo dell'*autofiction*), portando alla necessità di «attenuare fortemente l'ipotesi di una differenza *a priori* di regime narrativo tra fiction e non-fiction» [«atténuer fortement l'hypothèse d'une différence *a priori* de régime narratif entre fiction et non-fiction», ivi, 166].

³ Testo originale: «Any book with a readable title-page is, to some extent, autobiographical»

sugli aspetti stilistico-formali, ma disseminazione dell'autobiografia come «momento autobiografico» presente in qualsiasi testo che sia comprensibile e intenzionale.

A differenza delle proposte teoriche descritte finora, la possibilità che vogliamo mettere alla prova nel presente studio è quella di pensare una teoria dell'autobiografia che tenga insieme i due momenti che la caratterizzano, senza porre l'accento soprattutto su uno di essi e senza allargarne troppo i confini fino a renderli indistinguibili. Un genere misto e di soglia ha cioè bisogno, a nostro avviso, di una teoria liminale che possa dar conto contemporaneamente della presenza della vita (realtà) e della forma (finzione). L'autobiografia può essere il terreno di elezione per un'indagine a cavallo tra estetica filosofica e teoria delle forme letterarie, tra interrogazione sui modi in cui questa tipologia di scrittura sviluppa un pensiero sulla realtà e domanda sulla forma in cui essa trasfigura il reale. Una teoria di questa natura non mi sembra che esista ancora, ma ritengo che possa essere costruita mettendo in dialogo le idee sulla verità dell'autobiografia di Zambrano con le teorie del cronotopo autobiografico di Bachtin. Né nelle sole idee della prima né nell'analisi formale del secondo troveremo la risposta che cerchiamo, ma nell'interrogarsi reciproco di questi metodi, nel rincorrersi continuo di vita e forma.

Prima di affrontare una tale possibilità, vorrei ancora soffermarmi a indagare alcuni aspetti importanti che costituiscono l'autobiografia come genere di soglia. Uno dei primi elementi da considerare è la natura ibrida del genere autobiografico, cioè il fatto di essere un genere misto di storia e invenzione (come diceva Manzoni a proposito del romanzo storico, proprio per sottolinearne le difficoltà teoriche e compositive). Non solo Manzoni, ma anche Virginia Woolf ha insistito sulla difficoltà di conciliare fatto e finzione: se un'autobiografia deve basarsi sui fatti, questi devono poter essere verificati anche dai lettori e non solo da chi scrive; in un testo che si pretende vero, fatti e finzioni, accostandosi gli uni alle altre, si autodistruggerebbero a vicenda. Il mondo della finzione letteraria è vero se lo scrittore lo ha fondato sull'autenticità della sua visione, mentre una ricostruzione del mondo reale è vera se basata su informazioni autentiche e verificabili: se queste due diverse verità si toccano, si distruggono reciprocamente⁴.

Un'altra soglia che crea interferenze teoriche è quella tra autobiografia e forme di romanzo in prima persona. L'autore di un'autobiografia ci sta raccontando la verità sulla sua vita o sta in realtà costruendo un romanzo in prima persona in cui autore e personaggio hanno lo stesso nome? Dal punto di vista della logica degli enunciati, messo in luce da Käte Hamburger, non esiste una reale differenza tra un enunciato autobiografico e un enunciato di un romanzo in prima persona: «il racconto in prima persona trova la propria origine essenziale

(De Man 1979, 922).

⁴ Cfr. anche Loriga (2012, 31-32).

nella struttura dell'enunciato autobiografico» (Hamburger 2015, 304). L'unico modo che abbiamo per distinguere un'autobiografia da un racconto in prima persona è la presenza di qualche dato storico che ci permetta con sicurezza di posizionare l'autore rispetto al personaggio che dice «io». Questo vuol dire che non esistono elementi linguistico-formali per distinguere i due generi di scrittura. Facciamo un esempio, seguendo quanto scrive Hamburger: ci sono racconti in prima persona evidentemente letterari e finzionali (pensiamo, ad esempio, a un racconto in prima persona di carattere fantasy), ma abbiamo anche racconti in prima persona dove il grado di finzionalità può essere così ridotto da rendere difficile la distinzione. Esiste un antico racconto egiziano in prima persona, *La vita di Sinuhe*, che divide gli studiosi: per alcuni è un'autobiografia, per altri è un racconto di finzione⁵. La lettera del testo e la sua stessa forma (narrazione in prima persona) non ci consentono di esprimere un giudizio e, in più, nel caso di Sinuhe, a fondare la situazione di indecidibilità è la distanza storica e lo stato del testo, che non ci permettono di ricorrere a dati extra-testuali. Diverso è il caso di un libro come *Le memorie di Adriano* di Yourcenar: anche se l'autrice si sforza di rispettare fedelmente le regole di composizione della memorialistica e di darci un testo autobiografico del tutto credibile, nessuno storico lo presenterebbe mai come un documento di realtà (grazie a dati extra-testuali evidenti)⁶. Questi esempi mettono in luce come non sia possibile, da un punto di vista meramente formale e logico-linguistico (e quindi puramente

⁵ È possibile leggere questo testo in traduzione italiana in Bresciani (1969, 158-172).

⁶ Pur essendo dichiaratamente debitrice delle teorie di Hamburger, di parere opposto su questo argomento appare Dorrit Cohn che si dimostra convinta di poter individuare specifici criteri per distinguere le autobiografie dalle narrazioni di *fiction* in prima persona. La caratteristica delle autobiografie finzionali è, secondo Cohn, quella di concentrare in un unico testo un doppio patto con il lettore, un patto autobiografico (la terminologia è ripresa da Lejeune) all'interno di un patto finzionale: «I see in this literally equivocal origin of its discourse *the* decisive factor that, not always consciously, shapes our reading experience of a novel cast in first-person form and that sets it apart from the experience of reading a real autobiography» (Cohn 1999, 33) [vedo in questa origine letteralmente equivoca del suo discorso *il* fattore decisivo che, non sempre consciamente, plasma la nostra esperienza di lettura di un romanzo in prima persona e che la distingue dall'esperienza di leggere una vera autobiografia]. In un'autobiografia di *fiction*, secondo Cohn, il racconto (il patto finzionale) ci dice sempre qualcosa di differente rispetto a ciò che viene dichiarato dal narratore-protagonista (patto autobiografico). L'ambiguità, però, anche in questa riflessione non può essere del tutto cancellata (ma, al massimo, spostata dalla logica del testo alla ricezione del lettore): «We know that this disaccord of norms is not always easy to recognize, and once recognized, not easy to demonstrate without relying on extratextual evidence [...]. The distance separating author and narrator in any given first-person novel is not a given and fixed quantity but a variable, subject to the reader's evaluation» (ivi, 33-34) [Sappiamo che questa discordanza di norme non è sempre facile da riconoscere e, una volta riconosciuta, non facile da dimostrare senza far riferimento a evidenze extratextuali [...]. La distanza che separa autore e narratore in ogni possibile romanzo in prima persona non è una quantità data e fissata, ma una variabile, soggetta alla valutazione del lettore].

teorico), distinguere con certezza un'autobiografia da una narrazione letteraria in prima persona⁷.

2. *Autobiografia: vita e verità della ragione*

Davanti allo scacco di una teorizzazione puramente formale, cominciamo il nostro percorso più lungo che ci porterà inizialmente a pensare alla scrittura autobiografica in quanto forma di pensiero sulla realtà. Nella riflessione filosofica di Zambrano troviamo l'idea che l'autobiografia nasca nel punto di snodo tra verità della ragione (filosofia) e vita. In *La confesión: género literario*, la filosofa spagnola rimprovera al pensiero filosofico di essersi eccessivamente allontanato dall'esperienza della vita concreta. L'esperienza di pensiero che ci invita a fare l'autobiografia, al contrario, riporta la ragione verso la vita; ogni confessione parte da un bisogno di rivelazione del senso della propria esistenza davanti a momenti di estrema confusione e dispersione: «proprio quando l'uomo è stato umiliato troppo, quando si è chiuso nel risentimento, quando sente su di sé soltanto “il peso dell'esistenza”, allora ha bisogno che la sua stessa vita gli si riveli» (Zambrano [1943] 2018, 25). La confessione autobiografica ha la struttura esistenziale di una partenza, nasce dalla disperazione di ciò che si è e si affida a una speranza di trovare qualcosa che ancora non si possiede. Nella confessione, pensiero e vita non possono separarsi (come invece è accaduto, per l'autrice, nella tradizione filosofica occidentale), di conseguenza, anche l'esperienza del lettore delle autobiografie deve essere un'esperienza che non separi vita e ragione. Ogni lettore deve rifare in lui la partenza e il viaggio dell'autobiografo; né del tutto filosofia né del tutto genere letterario, la confessione autobiografica (quando è sincera e riuscita) non è un atto narcisistico e chiuso in sé ma un modo per entrare in relazione intima con il lettore:

Quando leggiamo una Confessione autentica sentiamo che quel qualcosa si ripete in noi e se ciò non avviene non raggiungiamo lo scopo del suo segreto. In questo sta la sua somiglianza e la sua divergenza con la Filosofia: come questa, essa ha bisogno di essere messa in pratica [...]. Ma la differenza è la seguente: qui la solitudine è completa e il modello solamente analogico, perché l'essere, l'essere che si cerca, non è identico come l'essere del pensiero. È analogico: è il mio essere, simile ma mai uguale a quello di un altro. Se non attuo ciò che attuo l'autore della Confessione, la sua lettura sarà vana. La confessione infatti è un'azione, l'azione massima che è dato attuare con la parola (ivi, 24)

⁷ Sul pronome di prima persona come operatore privilegiato di metalessi dell'autore (procedimento per cui l'autore entra nella sua stessa finzione), cfr. Genette (2004), in particolare 104-110 (dedicate all'io autobiografico).

Tra le 'cose che si possono fare con le parole' (per parafrasare un celebre titolo di Austin), la confessione è, per Zambrano, l'azione massima: per questo motivo non è più genere letterario (si confronta con una vita e un tempo reali) ma non ancora pensiero filosofico (non può essere un'esperienza universale, ma sempre individuale, che va dall'autobiografo al singolo lettore). In questo assomiglia meno a una poesia lirica o a un trattato sulla personalità e molto di più al lamento di Giobbe (che Zambrano vede come modello archeologico di ogni confessione), figura della vita che pensa a se stessa senza separarsi dalla sua corporeità, dal dolore che prova⁸.

Questa riflessione ci ha condotti nell'ambito estetico-filosofico, mostrandoci cosa l'autobiografia significhi per il pensiero; per trovare quel nuovo punto di snodo che ci permetterà di ritornare al nostro specifico compito teorico-letterario, possiamo far riferimento a una riflessione dell'autrice sul modo in cui il tempo è messo in questione nell'autobiografia: ciò che distingue la confessione dal romanzo (e quindi dalla letteratura) è un diverso trattamento del tempo. La letteratura inventa il tempo, gioca con il tempo, il romanziere trova i momenti compienti nella vita del suo personaggio e li dispone nell'orizzonte virtuale della sua opera. Al contrario, chi scrive la sua autobiografia non può semplicemente trovare (cioè creare) il suo tempo, ma si limita a cercarlo nel tempo reale:

L'autore della confessione non cerca il tempo dell'arte, bensì un tempo reale quanto il proprio. Non si accontenta del tempo virtuale dell'arte [...]. La confessione va alla ricerca di un tempo reale, non virtuale, e poiché non si conforma con nessun altro tempo al di fuori di quello, si trattiene là dove esso inizia [...]. La Confessione è il linguaggio di qualcuno che non ha annullato la sua condizione di soggetto; è il linguaggio del soggetto in quanto tale. Non sono i suoi sentimenti, né i suoi desideri, né le sue speranze; sono semplicemente i suoi sforzi di essere [...]. Sembra che la confessione sia un'azione che si verifica non nel tempo, ma con il tempo; è un'azione sul tempo nella realtà, e non virtualmente. È il cammino per ottenere qualcosa in relazione al tempo e, come tutto ciò che è cammino, ha termine (ivi, 22-24)

Il romanzo, come ci ha insegnato Kermode, possiede la grazia consolatoria della forma, dà un senso alla nostra esperienza del tempo: creando i momenti temporali compienti di inizio, mezzo e fine, l'immaginazione si comporta come «un agente d'ordine e d'armonia» (Kermode [1967] 2004, 124). L'autore di un'autobiografia, al contrario, non possiede questo potere dell'immaginazione, non può costruire in modo retrospettivo, a partire da una fine che non conosce,

⁸ È interessante notare come, anche per Gramsci, l'autobiografia si presenti come filosofia vissuta, o in atto: «è certo che l'autobiografia ha un grande valore storico, in quanto mostra la vita in atto e non solo come dovrebbe essere secondo le leggi scritte o i principii morali dominanti» (Gramsci 2001, 1718). Cfr. anche Forenza (2009).

il senso della fine. Quali saranno allora i momenti compienti, dal punto di vista formale, all'interno di un'autobiografia? È legittimo cercarli? Anche Zambrano, che insiste sulla confessione come azione più che come testo, parla di un termine del viaggio dell'autobiografo: «all'uomo non è offerto niente come reale, se non è in un ordine, in una connessione» (Zambrano [1981-1989] 2012, 46). Il nostro scopo, a partire dalle riflessioni che ora andremo svolgendo, sarà quello di provare a chiarire il senso di questo termine, provare a svelare i momenti compienti dell'autobiografia in quanto testo, intrecciando l'ultimo nodo della nostra trama.

3. *Cronotopi dell'autobiografia*

Torniamo a un livello di indagine circoscritto al nostro specifico, concentrandoci su uno dei problemi più rilevanti che si pongono quando si vuole definire, dal punto di vista teorico-letterario, l'autobiografia: il rapporto che intercorre formalmente tra l'autore e il protagonista delle vicende narrate. È Bachtin ad affrontare questo problema in *L'autore e l'eroe*: il momento organizzativo e costitutivo della forma autobiografica non consiste, per il teorico russo, nel rapporto dell'autore con se stesso, ma in quello tra autore ed eroe. Anche nell'autobiografia infatti l'eroe non è sovrapponibile all'autore, in quanto la domanda «chi sono io?» non coincide con la domanda «come raffiguro me stesso?». Anche in questa forma di scrittura, autore ed eroe sono distinti e l'autobiografia è la «forma [...] nella quale posso oggettivare me stesso e la mia vita artisticamente» (Bachtin [1979] 1988, 136). Ciò non toglie che «tra tutti i valori artistici quello biografico è il meno trasgrediente l'autocoscienza, quindi l'autore, nella biografia, è più vicino al suo eroe» (ivi, 137). Nella forma autobiografica, rispetto ad altre forme letterarie, l'autore possiede il minor numero di momenti che lo isolano dall'eroe, possiede una minore forza di trasfigurazione rispetto ad altri generi, l'eroe non è inserito in una fabula dotata di compiutezza. L'autore, in questo caso, è l'altro che avvertiamo quando ci guardiamo allo specchio, quando sogniamo a occhi aperti o facciamo progetti per la vita futura, quando ricordiamo il nostro passato. Nella forma autobiografica, l'io e l'altro sono interscambiabili, perché non si dà conflitto sul piano dei valori, l'io condivide il mondo degli altri e si sente parte di una collettività:

Raccontando la mia vita, i cui eroi per me sono gli altri, passo dopo passo mi intreccio nella sua struttura formale [...], assumo la posizione dell'eroe, mi inglobo nel mio racconto; le forme attraverso le quali percepisco, in termini di valori, gli altri, si trasferiscono su di me là dove io sono solidale con gli altri. Così il narratore diventa eroe. Se il mondo degli altri per me è, nei suoi valori, autorevole, esso mi assimila come altro (ivi, 139)

La stessa unità biografica della nostra vita è resa possibile dagli altri: coloro i quali possono raccontare quelle fasi della nostra vita di cui non abbiamo memoria. Solo la presenza di un universo di valori condiviso con altre persone permette all'autore di un'autobiografia di oggettivarsi, di vedersi diversamente e dall'esterno rispetto al momento dell'autocoscienza, del rendiconto o della semplice auto-confessione:

Soltanto una stretta, organica partecipazione ai valori del mondo degli altri rende autorevole e produttiva l'auto-oggettivazione biografica di una vita, rafforza e rende non fortuita la posizione dell'altro in me, possibile autore della mia vita (ivi, 139-140).

La consistenza dell'eroe autobiografico deve poggiare, naturalmente, anche su una trama di senso complessiva che abbia a sua volta una sua solidità. A questo proposito, Bachtin, in relazione all'autobiografia, distingue due tipi fondamentali di conferimento di una forma: il tipo eroico-avventuroso e il tipo socio-domestico. Nella prima tipologia si dà grande importanza al mondo e ai valori degli altri, perché è in quel mondo che si vuole essere eroi (o amati o protagonisti di una grande avventura). L'apparente individualismo di questa posizione è in realtà bisogno di essere accettati dagli altri, dal loro mondo, è bisogno di quella organicità che possa garantire la memorabilità storica delle proprie azioni presso i posteri. La tipologia socio-domestica invece rinuncia a questa rammemorazione storica per concentrarsi sul presente, con i suoi valori sociali e familiari (il buon nome, la rispettabilità, l'onestà) che ruotano intorno alla vita di ogni giorno. La posta in palio non è qui l'eternazione del nome ma la felicità immediata propria e dei più prossimi. In questa tipologia, sottolinea Bachtin, vediamo nascere anche qualcosa di diverso: la possibilità di un autore critico. Gli altri e i loro valori hanno qui un ruolo meno importante per l'autore-eroe: non è in gioco il raggiungimento della gloria (che solo gli altri ci possono conferire), di conseguenza lo sguardo può essere più distaccato, fino a creare la sufficiente extralocalità per giudicarli in quanto caratteri e tipi.

Approfondendo ulteriormente il concetto di extralocalità, si può vedere come tra autore ed eroe, nell'autobiografia, ci sia coincidenza di valori; l'autore non ha qualcosa in più rispetto all'eroe, non possiede momenti eccedenti: «l'autore non soltanto è d'accordo con l'eroe nella fede, nelle convinzioni e nell'amore, ma anche nella propria creazione artistica è guidato dagli stessi valori che guidano l'eroe nella sua vita estetica» (ivi, 148). Autore ed eroe restano due, non potranno mai coincidere, ma possiedono contesti di valore omogenei, di conseguenza non avremo due diverse posizioni di valori e una reale extralocalità che permetta all'autore di rendere compiuto il suo eroe: il mondo dell'autobiografia «non è chiuso né compiuto» (ivi, 149). Proprio per questa essenziale incompiutezza, l'autobiografia ha bisogno di un elemento compiente esterno (perché l'attività dell'autore non è sufficiente a portarla a compimento). Autore ed eroe hanno bisogno qui di far affidamento «su un lettore affine, partecipe allo stesso mondo dell'alterità; questo lettore occupa la

posizione dell'autore» (ibid.). Il lettore avveduto riconosce in un'autobiografia del materiale semigrezzo che deve ancora ricevere forma e compimento artistico, per cui «la percezione, di solito, completa la posizione dell'autore, arrivando fino alla piena extralocalità dei valori, e introduce momenti transgredienti più essenziali e compienti» (ivi, 149-150).

Esiste però anche la possibilità che l'autore di un'autobiografia si allontani dal rapporto ingenuo con il suo personaggio e con la sua società, spezzando il rapporto diretto con l'eroe, in questi casi egli può portare a compimento la sua opera come oggetto realmente artistico:

Ai valori della vita dell'eroe egli contrapporrà sempre i transgredienti valori del compimento e compirà la vita da un punto di vista che, per principio, è diverso da quello da cui essa è stata vissuta dall'eroe dall'interno di sé; là, a ogni riga, a ogni passo il narratore cercherà di usare l'eccedenza di principio inerente alla sua visione, poiché l'eroe ha bisogno di una giustificazione trasgrediente e lo sguardo e l'attività dell'autore ingloberanno ed elaboreranno in modo sostanziale proprio i confini di senso che, per principio, delimitano l'eroe, là dove la sua vita è rivolta verso il proprio esterno; quindi tra l'eroe e l'autore passerà una frontiera di principio (ivi, 150)

Circa quindici anni più tardi rispetto a queste riflessioni, all'interno del saggio *Le forme del tempo e del cronotopo del romanzo*, Bachtin aggiunge importanti considerazioni sulla forma dell'autobiografia, trattando un argomento spesso trascurato dai teorici di questo genere: l'autobiografia nel mondo antico. Il cuore di questa riflessione riguarda quello che lo studioso chiama 'tempo biografico', che si manifesta in tre cronotopi. Il primo di questi cronotopi biografici e autobiografici consiste nella «vita di colui che cerca la vera conoscenza» (Bachtin [1975] 2001, 278) e che il teorico definisce 'tipo platonico' (perché la sua espressione originaria è riscontrabile nell'*Apologia di Socrate* e nel *Fedone*). In questo modello, la trama si articola in tre momenti: a) ignoranza, b) scepsi autocritica, c) conoscenza di sé e della verità; all'interno di questo movimento triadico l'accento è posto nel 'tempo di mezzo', «il momento della crisi e della rigenerazione (le parole dell'oracolo come svolta della vita di Socrate)» (ibid.).

Sul 'tempo della fine', invece, si concentra il secondo tipo, quello retorico, legato al modello dell'encomio (ovvero l'orazione funebre e commemorativa). Questa tipologia nasce da esigenze concrete di glorificazione o auto-rendiconto pubblico di persone reali, è un discorso che si rivolge alla piazza, allo Stato, «qui tutto è interamente pubblico» (ivi, 280). Non essendoci spazio per la dimensione intima, il modo di vedere la propria vita e quella altrui coincidono: di conseguenza l'immagine dell'uomo è qui «semplice e plastica, e il momento del divenire in essa è quasi assente» (ivi, 283). Chi fa un auto-rendiconto biografico pubblico (il modello proposto è l'autobiografia di Isocrate) parte dall'immagine ideale di una determinata forma di vita storica e di comportamento (il condottiero, il sovrano, l'uomo politico) e mostra come le virtù richieste per una tale figura

si possano riscontrare nella propria vita. Manca, per l'appunto, la dimensione del divenire, tanto che Bachtin può paragonare questo tipo di autobiografia all'encomio di un defunto (dove tutto il tempo della vita è stato congelato nel 'tempo della fine'): «i principî della costruzione di questa immagine sono gli stessi che [ritroviamo] nella costruzione delle immagini delle personalità morte nell'encomio» (ivi, 284).

Se il primo tipo di cronotopo autobiografico fa riferimento al 'tempo di mezzo' e il secondo al 'tempo della fine', il terzo modello (che secondo Bachtin non si sviluppa in Grecia ma nella cultura romana) ha come centro il 'tempo dell'inizio': le autobiografie romane hanno al loro centro l'origine familiare, «l'autobiografia è qui un documento dell'autocoscienza ancestrale e familiare» (ivi, 284-285). Non bisogna qui confondere la famiglia romana con quella moderna-borghese: a Roma la famiglia era una parte dello Stato, il capofamiglia svolgeva un ruolo civile e religioso e gli antenati erano rappresentanti dell'ideale nazionale. Di conseguenza, in questo caso, «l'autobiografia è scritta come trasmissione delle tradizioni ancestrali e familiari da un anello all'altro ed è affidata all'archivio» (ivi, 285).

Nell'incontro con la modernità, questi tre cronotopi non sono cancellati o sostituiti, ma, allontanandosi dalla dimensione pubblica, si arricchiscono della dimensione dell'individualità e dello scavo interiore, dell'autocoscienza solitaria: il primo cronotopo si arricchisce della possibilità della raffigurazione ironico-satirica o umoristica di sé e del proprio percorso conoscitivo, «il *privato* e il *personale* assumono la forma dell'*ironia* e dell'*umorismo*» (ivi, 290); il secondo cronotopo, legato all'eroizzazione e all'autoglorificazione, si complica accogliendo al suo interno la raffigurazione dell'importanza (per l'individuo) della vita privata, aprendosi a forme retorico-intimistiche (ad esempio, la lettera agli amici): la struttura merito-fortuna-successo tende a spostarsi dalla sfera pubblica a quella privata, per cui rispondere a un paradigma di valori personali è importante quanto corrispondere a un modello pubblico; il terzo cronotopo incontra la modernità quando il colloquio con i propri antenati è arricchito dal colloquio con se stessi; in questo caso, l'origine non è più nella famiglia, ma è posta al proprio interno, l'uomo si genera da sé, *in interiore homine habitat veritas* [è nell'interiorità umana che risiede la verità] direbbe Agostino (*De vera religione*, XXXIX, 72): la consolazione rivolta a se stessi, il soliloquio, la confessione intima segnano la nascita di «un nuovo atteggiamento verso se stessi, verso il proprio "io", senza testimoni, senza diritto di parola per una "terza persona", chiunque essa sia; l'autocoscienza dell'uomo solitario cerca qui sostegno e suprema giustizia in se stesso e direttamente nella sfera ideale, nella filosofia» (Bachtin [1975] 2001, 292).

4. Conclusioni teoriche e lettura di un'autobiografia contemporanea

L'accostamento delle riflessioni di Zambrano e Bachtin ci permette di indagare il luogo dell'autobiografia nell'oscillazione costante tra forma filosofica, esperienza di vita e forma letteraria. Una soglia non è solo un confine da attraversare ma è anche «uno spazio [...] che possiede proprietà che lo contraddistinguono» (Agamben 2019, 6). Nello spazio della parola autobiografica, che è, come abbiamo visto, il luogo in cui la parola si fa più vicina all'azione (e che non coincide mai con nessuno dei tre poli dell'oscillazione), l'esperienza di vita tende sia alla forma della ragione filosofica sia a quella della finzione letteraria, senza poterle mai raggiungere del tutto. Scrittura liminale per eccellenza, l'autobiografia sperimenta le strade che la vita, che pensa nel dolore, può percorrere per avvicinarsi alla ragione assoluta senza raggiungerla, mentre costruisce un orizzonte di senso narrativo che altresì sfugge di continuo alla chiusura e alla compiutezza della finzione letteraria. Il momento in cui l'autobiografo si propone come eroe, aspirando alla separatezza della forma, è quello in cui si scopre più bisognoso dello sguardo e del giudizio dell'altro (anche dell'altro che è in lui). È il momento in cui scopriamo il modo in cui il tempo ci riguarda:

La scoperta del tempo non può avvenire che in un momento negativo della nostra vita, un momento in cui abbiamo perso ogni cosa che la riempiva; il tempo è l'essenza della nostra vita e proprio per questo le sta al di sotto, come fondo permanente di tutto ciò che viviamo. Scoprire questo fondo assomiglia quasi a una caduta, che può avvenire soltanto in un particolare stato di angoscia, delusione o vuoto (Zambrano [1944] 2019, 44)

La forma autobiografica vive di un processo di formalizzazione condiviso che non riguarda soltanto l'autore e la materia da plasmare (la vita), ma che coinvolge il lettore e lo chiama, dal punto di vista filosofico, a ripercorrere il bisogno di significato dello scrittore (senza il conforto di categorie morali universali) e, dal punto di vista letterario, ad accogliere un materiale semigrezzo e a completare la posizione dell'autore grazie alla sua extralocalità. Ma la natura di confine del genere autobiografico trova il suo massimo riconoscimento nel trattamento del tempo: questa forma di scrittura da un lato è tirata da una forza che la spinge ad agire con il tempo della vita, a cercare la sua forma dando senso al tempo vissuto, dall'altro è spinta a costruire finzionalmente il suo tempo attraverso la scelta di uno specifico tempo biografico con il quale mettere l'accento sull'inizio (tipo familiare), sul mezzo (tipo platonico) o sulla fine (tipo retorico). Mentre l'autobiografia sfugge continuamente al trattamento propriamente romanzesco del tempo, finisce per riconoscersi come «romanzo della molteplicità dei tempi» (Zambrano [1981-1989] 2012, 46).

Tra i lavori autobiografici recenti, quello che mi sembra interrogare con più consapevolezza e valore paradigmatico questo genere è *Autoritratto nello studio* di Agamben (2017). Autobiografia intellettuale che rinuncia alla scrittura cronologica e documentaristica, per cercare l'accensione poetica della prosa,

l'autoritratto agambeniano, che si affida anche alle suggestioni della fotografia, della pittura e della musica, è un testo in cui filosofia e poesia sono riconosciute come «le due intensità musaiche che traversano e animano l'unico campo della lingua» (Agamben 2017, 79), riecheggiando l'idea di Zambrano per cui «poesia e pensiero ci appaiono come due forme incomplete e ci vengono incontro come due metà dell'uomo, il filosofo e il poeta; nella filosofia non si trova l'uomo intero, nella poesia non si trova la totalità dell'umano» (Zambrano [1939] 2018, 37).

Lo studio attorno al quale si svolge l'autoritratto è qui, sfruttandone tutte le possibilità semantiche, sia passione sia luogo sia attività. L'etimologia che riporta il termine all'amore e al desiderio è legata al restare soggetto del protagonista di un'autobiografia, soggetto d'amore che conosce e si riconosce nell'amore:

Si ama qualcuno perché lo si ricorda e, viceversa, si ricorda perché si ama. Amando ci si ricorda e ricordando si ama e, alla fine, amiamo il ricordo – cioè lo stesso amore – e ricordiamo l'amore – cioè lo stesso ricordo. Per questo amare significa non riuscire a dimenticare, a togliersi dalla mente un volto, un gesto, una luce (Agamben 2017, 18)

Lo studio come passione è la possibilità nell'amore, e nel ricordo dell'amore, di conoscere una determinata creatura e così di «rinascere in essa e con essa» (ivi, 15). La soglia dell'autobiografia è allora l'occasione di mostrare come ogni volta, per ogni altro significativo, ci siamo nuovamente generati, siamo risorti in vita, come recita il vangelo gnostico di Filippo ricordato dal filosofo: «Coloro che dicono che l'uomo prima muore e poi risorge errano. Se non riceve la resurrezione finché è vivo, non riceverà nulla alla sua morte» (ivi, 165)⁹. Lo studio come luogo può essere lo spazio designato per questo incontro generativo, luogo deputato all'evocazione del passato nel presente, figura di quella particolare soglia che è il *mundus*, «un'apertura circolare che Romolo aveva fatto scavare al momento della fondazione della città e che metteva in comunicazione il mondo dei vivi con quello infero dei morti» (Agamben 2019, 4). Così i tanti studi abitati nel corso del tempo, nella rievocazione autobiografica, possono diventare «un unico studio, disseminato nello spazio e nel tempo» (Agamben 2017, 117), e questa particolare relazione che nello studio-*mundus* si instaura tra vivi e morti può portare all'integrazione di due essenziali formule heideggeriane:

L'essere-nel-mondo e l'aperto di Heidegger vanno integrati con questo senso più antico e dimenticato del termine "mondo": l'uomo non abita soltanto nell'aperto dell'essere, ma anche e innanzitutto nel varco fra passato e presente, fra i vivi e i morti ed è grazie a questa dimora sotterranea che può non dimenticarsi dell'aperto (ivi, 49)

⁹ Agamben, che interpretò il ruolo dell'apostolo Filippo nel film *Il Vangelo secondo Matteo*, ricorda questo passo nelle pagine in cui racconta della sua amicizia con Pasolini. Il testo citato può essere letto anche in Craveri (2005, 530).

L'aperto (e lo studio come luogo) possono così trasformarsi, nella riflessione finale, in uno scoperto tappeto d'erba, soglia orizzontale, speculare al cielo, che permette il varco e l'incontro d'amore: «Nell'erba – in Dio – sono tutti coloro che ho amato. Per l'erba e nell'erba e come l'erba ho vissuto e vivrò» (ivi, 167).

L'ultimo significato del ritrarsi nello studio è quello che lo interpreta come attività: in quest'ultima figura troviamo i maggiori punti di contatto con la riflessione che abbiamo svolto nei paragrafi precedenti. L'autobiografia intellettuale, in questo significato della parola studio, si realizza, nel libro di Agamben, come sforzo di riportare la ragione verso la vita, mostrando come i principali approdi della propria ricerca filosofica siano frutto di una vitale epigenesi, di un abitare speculativo condiviso con le persone amiche:

Io sono un *epigono* nel senso letterale della parola, un essere che si genera solo a partire da altri e non rinnega mai questa dipendenza, vive in una continua, felice epigenesi (ivi, 42)

Il concetto di epigenesi del personaggio autobiografico è centrale in Bachtin, nel momento in cui la riflessione sull'esperienza di vita deve incontrare la forma della scrittura: nella forma autobiografica il momento compiente è l'altro-in-me e l'unità autobiografica è possibile grazie a un universo di valori che condivido con altri (fino a includere lo stesso lettore). Nel caso dell'autoritratto intellettuale di Agamben, a prevalere è il tipo che, con Bachtin, potremmo definire familiare-moderno: come nel tipo familiare infatti qui l'accento è posto sul tempo dell'inizio, nel riconoscersi in un'origine e in un conoscere a partire da un'origine, ma, in modo moderno, non in riferimento a una *gens*, a un gruppo di antenati. L'origine è qui posta in un generarsi con quella famiglia che si è eletta a partire dall'esperienza d'amore: quella *potenza* che è lo studio, attraverso il nutrimento dell'epigenesi appassionata, giunge a un punto in cui il soggetto si rende conto di potersi nutrire da solo, di potersi, in qualche modo, generare da sé:

Ma che significa nutrire se stessi? Che cos'è una luce che si autoalimenta, una fiamma che non ha più bisogno di combustibile? Credo che l'immagine si riferisca al rapporto dell'anima con il suo ardore, con ciò che l'infiamma. Che la fiamma nutra se stessa, significa che, superato un certo limite, l'anima diventa il fuoco che la brucia, s'identifica con esso [...]. Nel processo della nutrizione – in ogni nutrizione, spirituale o corporea – vi è una soglia in cui essa inverte la sua direzione, si rivolge a se stessa. Il cibo può nutrire solo se, a un certo punto, non è più altro da noi, se l'abbiamo – come si dice – *assimilato* [...]. Lo stesso avviene per la luce della conoscenza: scaturisce sempre dal fuori, ma giunge il momento in cui dentro e fuori coincidono, non possiamo più distinguerli. A questo punto, il fuoco cessa di consumarci, “nutre ormai se stesso” (ivi, 121-122)

Così l'autobiografia intellettuale prende forma nel libro di Agamben: da un lato sospendendo qualsiasi cronologia degli eventi, uscendo dalla durata, per esplorare il tempo poetico della conoscenza-per-amore che, attraverso la rievocazione degli incontri, forma il personaggio autobiografico fino a che

la sua voce non rinasce, ancora una volta poeticamente, in uno stile, che trasforma l'epigenesi in auto-nutrimiento e l'impazienza d'amore in capacità di controllarla: «Lo stile, come l'ascesi, è il frutto di un'impazienza frenata» (ivi, 62). Ma l'autobiografia in quanto studio, spazio e soglia in continua ridefinizione, deve vivere in un movimento incessante tra scrittura (filosofica o poetica) e vita e così non può che trovare la sua figura e la sua forma nell'aperto della potenza, in scritture della potenza come la nota rapida, l'appunto, il breve paragrafo tipici dei quaderni e degli zibaldoni:

A destra, sulla scrivania di vicolo del Giglio, si vedono otto quaderni uguali rilegati in vari colori. Sono i quaderni in cui appunto pensieri, osservazioni, note di lettura, citazioni – qualche rara volta anche sogni, incontri o eventi particolari [...]. Ora sono diventati trenta e nello studio di Venezia occupano per questo uno scaffale della libreria [...]. A volte mi appaiono come la parte più viva e preziosa della mia vita e altre volte come i suoi inerti cascami [...]. Sono l'immagine più fedele della potenza, che custodisce intatta la possibilità di essere e di non essere, o di essere altrimenti. In questo senso, sono essi il mio studio (ivi, 72-75)

Così, come un insieme di brevi appunti diversi, lo studio di questo autoritratto si presenta: nell'isolamento di brevi paragrafi (privi di titoli, tranne quelli che fanno da premessa, che sono intitolati: *Soglia*), distinti l'uno dall'altro da un solo rigo bianco, come a cercare di catturare una forma di vita nell'unico modo che, dall'interno, ci è possibile: quello di una soglia, di un'apertura, di una potenza, in cui possa sorgere (o risorgere) la molteplicità dei tempi che siamo.

Riferimenti bibliografici

- Agamben, Giorgio, 2017. *Autoritratto nello studio*, Roma, Nottetempo.
- Agamben, Giorgio, 2019. «Porta e soglia», in Dell'Aia, Lucia / D'Alonzo, Jacopo, *Lo scrigno delle signature. Lingua e poesia in Giorgio Agamben*, Amsterdam, Istituto Italiano di Cultura, 3-8.
- Bachtin, Michail, [1975] 2001. *Estetica e romanzo*, tr. it. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi.
- Bachtin, Michail, [1979] 1988. *L'autore e l'eroe*, tr. it. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi.
- Bresciani, Edda (ed.), 1969. *Letteratura e poesia dell'antico Egitto*, Torino, Einaudi.
- Cohn, Dorrit, 1999. «Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases», in Cohn, Dorrit, *The Distinction of Fiction*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 18-37.
- Craveri, Marcello (ed.), 2005. *I Vangeli apocrifi*, Torino, Einaudi.
- De Man, Paul, 1979. «Autobiography as De-facement», *MLN* 94 (5), 919-930.

- Forenza, Eleonora, 2009. «Autobiografia», in Liguori, Guido / Voza, Pasquale (ed.), *Dizionario gramsciano. 1926-1937*, Roma, Carocci, 57-59.
- Genette, Gérard, 2004. *Métalepse*, Paris, Seuil.
- Genette, Gérard, [1991] 2004. «Récit fictionnel, récit factuel», in Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 141-168.
- Gramsci, Antonio, 2001. *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 4 voll., v. 3.
- Hamburger, Käte, [1977] 2015. *La logica della letteratura*, tr. it. di Eleonora Caramelli, Bologna, Pendragon.
- Kermode, Frank, [1967] 2004. *Il senso della fine*, tr. it. di Giorgio Montefoschi e Roberta Zuppet, Milano, Sansoni.
- Lejeune, Philippe, 1996. *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Seuil.
- Loriga, Sabina, 2012. *La piccola x. Dalla biografia alla storia*, Palermo, Sellerio.
- Starobinski, Jean, [1970] 1975. «Lo stile dell'autobiografia», in Starobinski, Jean, 1975. *L'occhio vivente*, tr. it. di Giuseppe Guglielmi, Torino, Einaudi, 204-216.
- Zambrano, María, [1939] 2018. *Filosofia e poesia*, tr. it. di Lucio Sessa, Bologna, Pendragon.
- Zambrano, María, [1943] 2018. *La confessione come genere letterario*, tr. it. di Eliana Nobili, Milano, Abscondita.
- Zambrano, María, [1944] 2019. *Seneca*, tr. it. di Claudia Marseguerra, Milano, SE.
- Zambrano, María, [1981-1989] 2012. *Sentimenti per un'autobiografia. Nascita, amore, pietà*, tr. it. di Samantha Maruzzella, Milano-Udine, Mimesis.