

Passato prossimo, prima persona singolare

SOGGETTIVITÀ, MEMORIA E LETTERATURA

di Luca Granato*

In *primis* un'interessante distinzione: «Mi sono messa a scrivere davvero quando ho ritrovato la memoria della mia infanzia e della mia adolescenza. [...] Prima non avevo memoria, avevo solo ricordi. Intendo dire che ero attraversata da immagini slegate, fuggivevoli, da luoghi e da volti, da singole scene». Sono parole di Annie Ernaux pronunciate in una serata romana alla basilica di Massenzio, nelle quali l'autrice ha condensato, con l'acume che la contraddistingue in ogni suo atto espressivo, le personalissime radici della geometria della propria scrittura. Non mi pare improprio parlare di geometria di fronte a questa scrittura stabilita sull'io che raccoglie i punti slegati, traccia la retta che li unisce *more euclideo* e li proietta prospetticamente nella tridimensionalità di un solido. È così, ci dice Ernaux, che si costruisce in noi la memoria, cioè disponendo i ricordi lungo l'asse del tempo e calandoli volumetricamente nello spazio. In altre parole: relazionandoli all'interno di una trama (qui entrerebbe in gioco l'altra grande metafora del *testo* etimologicamente inteso come *tessuto*, ottimo *pendant* alla metafora geometrica) fatta essenzialmente di cronologie e di luoghi. Ne consegue dunque che i ricordi non coincidono con la memoria, gli uni in quanto momenti statici, l'altra in quanto operazione dinamica. È questo il postulato, indimostrabile ma evidente, di Ernaux; eppure, mi chiedo se non se ne possa fare in qualche modo un teorema. Tentiamo allora una formula: prendete l'io e sottraetevi i ricordi. Ciò che rimane a valle della sottrazione è esattamente la memoria, questa sorta di misterioso *storytelling* dell'individualità che appunto non si identifica con i ricordi ma che al tempo stesso non è semplicemente una meccanica sovrapposizione esterna poiché è essa stessa elemento componente di ciò che fumosamente definiamo *io*. Ne fa parte in quanto processo strutturante, catalizzatore di un'operazione di sublimazione da caos a (un) ordine. Dopo quell'inizio folgorante il discorso romano di Ernaux (che chi non ha avu-

to la fortuna di ascoltare dal vivo può oggi leggere in appendice al volume *Il ragazzo*, Roma, L'Orma, 2022, pp. 41-46) prosegue poi illuminando quello che è al tempo stesso il luogo e il modo di questo processo: «È solo nella finzione dei libri o dei film che si ritrova la memoria in un solo colpo, che il passato risuscita e, miracolosamente, si dispiega. La vita ignora questa convenzione letteraria». Lasciando per un attimo da parte quell'accento sibillamente posto sulla finzione, è possibile ricavare da qui un altro elemento da aggiungere al nostro teorema in via di dimostrazione, costituito dall'identificazione della memoria con la narrazione; è la narrazione, in ultima analisi, ciò che accomuna quei libri e quei film di cui Ernaux parla come dei soli luoghi di rinvenimento della memoria, nei quali attraverso la messa in forma del racconto, ossia attraverso l'intreccio dei fili della trama e l'intersezione o la congiuntura delle rette di cui si è già detto, si perviene alla generazione del senso capace di spazzare via l'alone di opacità che avvolge gli scollegati segni dei ricordi. La memoria, dunque, intesa come un atto di rivelazione personale per il quale sussiste il paradosso allegorico insito nell'azione stessa del *rivelare*, che è svelare velando, scoprire coprendo.

Quale sia lo strumento tramite il quale la memoria ri-vela i ricordi è presto detto: Ernaux parla esplicitamente di finzione. Tuttavia, vorrei che questo concetto così "oleoso" – nella sua consistenza e contemporanea scivolosità – non sdruciolasse immediatamente verso quello abusato e potenzialmente vuoto di *fiction*; ciò a cui Ernaux si sta qui implicitamente riferendo mi pare piuttosto paragonabile, per dirla con un termine pregnante di una precisa genealogia culturale, all'invenzione. In quest'ultima riemerge infatti etimologicamente l'atto stesso dell'*invenire*, della scoperta appunto, del ritrovamento numinoso, che appartiene dunque – è bene sottolinearlo – non tanto, o non solo, al campo della creazione dal nulla cui noi associamo con pericoloso automatismo l'idea di *fiction* nell'arte, quanto piuttosto a quello dell'individuazione, nel reale, di una verità che ancora non conoscevamo e intorno alla quale sia possibile far consistere la memoria intesa come progressiva assunzione di coscienza. La gradualità di tale procedimento corrisponde in maniera del tutto evidente alla gradualità del dipanarsi del racconto, definibile come lo spazio d'azione sempre attuale di un io narrante che ri-conosce il narrato mentre lo enuncia.

Che in tutto ciò ci sia qualcosa di fondamentalmente psicanalitico – dal momento che, analogamente, i sogni del paziente acquista-

no senso quando sono svolti in narrazione, solo così trasformandosi in segni – lo ha dimostrato meglio di chiunque altro, credo, Elsa Morante nel suo primo romanzo. La sezione iniziale di *Menzogna e sortilegio* (Torino, Einaudi, 1948) illumina infatti la zona oscura dell'esperienza che dà origine alla necessità terapeutica del racconto: «Io ero, difatti, venuta in possesso dell'ultima e più importante eredità lasciata dai miei genitori: la menzogna, ch'essi m'avevano trasmessa come un morbo» (p. 18). Morbo paranoide e dissociativo, che aliena l'indimenticabile protagonista Elisa costringendola alla reclusione in una personalissima stanza delle lacrime. Proprio qui, in questa grandiosa e concretissima metafora di quello che Pessoa ha chiamato *o dentro de mim*, all'assedio «dei personaggi senza numero che si aggirarono intorno a me per questa casa durante i trascorsi anni, delle loro feste e litigi e scenate, e delle signore in curiosi costumi, e di tanto gesticolare, e chiasso e vocío» di cui «m'è rimasto nella memoria un quadro imbrogliato, stravagante e convulso, privo di significato alcuno» (p. 11) si oppone – in una sorta di novecentesca psicomachia – la fantasia di Elisa, che ripercorre, lentamente e faticosamente sbrogliandolo, il filo della matassa ereditaria fino a scovarne il bandolo che dà accesso al varco e immette finalmente all'esterno, al mondo recuperato. Quella che inizia come una seduta spiritica si compie lungo le oltre settecento pagine del romanzo nel racconto che Elisa articola a cavallo di generazioni e legami familiari. Poiché è la fantasia, deformata sotto il peso dell'inganno familiare, ad averla avvelenata, è solo la fantasia che può salvarla; ma una fantasia ricondotta alla regola d'ordine della ragione e capace dunque, stavolta, di strutturarsi in narrazione secondo una temporalità che alla percezione anarchica e perturbante del groviglio (il «quadro imbrogliato») contrapponga il senso di una circolarità geometrica generata dalla curvatura di una linearità riconoscibile e ripercorribile come tale. Al cuore di tutto c'è l'io, che costituisce al tempo stesso il nucleo tellurico del movimento narrativo e il punto di saldatura del cerchio (non più il suo centro); se facciamo fatica a definirlo con esattezza quando trattiamo di scrittura e letteratura ciò avviene, credo, proprio in ragione di questa insolubile ambiguità prospettica, di questo suo collocarsi contemporaneamente fuori dalla narrazione memoriale (in quanto essa è prodotto della sua forza motrice) e dentro di essa (in quanto egli ne è coinvolto come erede momentaneamente ultimo). Né, d'altronde, dovremmo pretendere di sciogliere mai questa ambiguità. Il dentro è il fuori (e vi-

ceversa) e l'invenzione può dire cose più vere del reale perché la menzogna è al contempo il sortilegio che ci inganna ma anche la magia che ci libera.

Di queste formulazioni bicefale potremmo non averne mai abbastanza, come in un gioco di specchi incessante, stordente e affascinante, fino forse alla più suggestiva di tutte che ci rivela nella realtà una selva di verità fallaci e invece ci definisce la letteratura come una menzogna verissima. Come che sia, ciò che si evince tanto dalle formulazioni teoriche di Ernaux da cui siamo partiti quanto dalle confessioni di Elisa esposte nei primi capitoli di *Menzogna e sortilegio* è l'assunzione della memoria quale processo cognitivo di presa di coscienza sul reale e sui suoi significati soggettivi. Come tale essa prevede l'applicazione di precise strutture di pensiero e di linguaggio (primariamente di tipo metaforico e allegorico, cosa che a questo punto non ci sorprenderà più di tanto) attraverso le quali dare una certa forma al caos oggetto d'indagine. In questo senso l'esempio forse più eclatante rimonta assai indietro nel tempo, quasi alle origini stesse della nostra letteratura nazionale, e vorrei aggiungerlo allo svolgimento del nostro teorema. Si tratta del libello dantesco noto col titolo di *Vita nuova*, nel quale l'autore compie un'operazione tanto innovativa quanto naturale che è immediatamente ostentata al lettore che apre il libro nell'incipit del testo: «In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice *Incipit Vita Nova*. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sentenza» (1, 1). Ci sono qui tutti gli elementi che ci interessano e intorno ai quali stiamo ragionando: lo scavo nella memoria e la presenza grammaticalmente evidente di un io forte («mia memoria», «io trovo», «mio intendimento»). Ma c'è anche qualcosa di più interessante: questo scavo memoriale (che, come è noto, costituirà la sostanza stessa dell'opera, nella quale Dante racconta il proprio innamoramento per Beatrice e la nascita di un nuovo modo di intendere e fare poesia, ripercorrendo le tappe fondamentali della vicenda e rileggendo trentuno dei propri componimenti lirici preesistenti sotto una luce nuova che ne illumina le ragioni e le occasioni di composizione) è presentato da Dante attraverso la grandiosa metafora libresco che informa tutto l'incipit: la memoria rappresentata come un grande libro. È qualcosa sopra cui i lettori passano spesso troppo rapidamente e su cui invece bisognerebbe porre un accento di riflessione, assai utile an-

che a più di sette secoli di distanza a comprendere proprio quel processo cognitivo che siamo appena arrivati a toccare. L'io narrante si presenta infatti come un vero e proprio amanuense intento nell'operazione di copia (indicata dal termine tecnico «assemblare») da cui deriva il libello che noi lettori abbiamo fisicamente tra le mani. Dunque è la stessa *Vita nuova* a costituire la *copia* di un testo preesistente, che è esplicitamente identificato nel grande libro della memoria, o meglio in una sua precisa sezione (che noi scopriremo essere quella che contiene la registrazione cronachistica dei ricordi legati alla vicenda di Beatrice) «dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere». Che la memoria sia un libro e che perciò in quanto tale essa sia *leggibile* è la prima decisiva implicazione che la metafora dantesca porta con sé; ed è qui che questa metafora così innovativa supera quelle ben più tradizionali nel Medioevo del palazzo o del magazzino: la memoria non è soltanto un luogo deputato al deposito e al contenimento (per quanto grande e organizzato esso possa essere) bensì uno spazio atto alla registrazione e dunque alla rilettura dei ricordi. Tutto in quest'archetipo rimarrebbe però lettera morta senza l'operazione attiva della (ri)scrittura. Non si tratta, infatti, solo dell'operazione di copiatura pedissequa da cui materialmente nasce un secondo libro (principalmente composto dalle «parole le quali è mio intendimento d'assemblare») ma anche di un vero e proprio atto di selezione («se non tutte») e soprattutto di interpretazione («almeno la loro sentenza»). Quest'uso insistito dei termini tecnici che nel Medioevo contraddistinguono la pratica della copiatura manoscritta dei libri rivela al lettore moderno forse più che a quello antico la dinamica *in progress* di quello specifico processo cognitivo che chiamiamo memoria, che opera sulla realtà del nostro passato (sparso in forma di ricordi) nello stesso modo in cui il compilatore opera rispetto al libro che si trova di fronte per trarne un secondo testo: a volte trasportando dall'uno all'altro interi brani, altre riscrivendoli in forma di riassunti saltando con una certa libertà da una pagina all'altra e magari avanti e indietro nel testo, qui conservando e lì tralasciando, e infine altre ancora fornendo di un dato episodio non la *lettera* ma la *sentenza*, cioè l'interpretazione (di nuovo: la metafora, l'allegoria...) oltre la mera apparenza. Come la scrittura, dunque, la memoria è un gesto cognitivo attivo che opera su un dato trasformandolo, calandolo in una narrazione che costituisce, rispetto all'archetipo, un incremento di significato.

Così, dunque, siamo arrivati (o tornati) al libro. Il libro non solo

come efficace metafora e forma simbolica ma soprattutto come forma concreta, direi perfino tangibile, di quella struttura che la memoria è in grado di fornire al reale attraverso il gesto e gli strumenti della narrazione. Il libro come raccogliitore – avrebbe detto Petrarca – degli sparsi frammenti dell'anima, finalmente organizzati in un ritratto di sé e del proprio tempo vissuto. Tuttavia, in questo ordine apparente persiste una certa entropia, cui ancora l'intuizione dantesca ci permette di dare una spiegazione convincente. Nell'incipit citato il movimento narrativo della memoria dipende in modo diretto da un movimento primario di lettura che implica alcuni termini di assoluta libertà di cui tutti facciamo comunemente esperienza nella possibilità del lettore di scegliere anche anarchicamente la direzione della propria lettura, non riducendola unicamente a quella più canonica che procede in linea retta dal principio alla conclusione. A ben vedere, si può leggere anche a ritroso, partendo dalla fine rimontando fino all'inizio, oppure saltando da una pagina all'altra senza per forza seguire lo sviluppo logico dei capitoli. E soprattutto, leggere comporta la possibilità di rileggere, cioè di tornare indietro illuminando la comprensione della pagina attuale attraverso la luce chiarificatrice del già letto. La lettura, perciò, non è mai un atto neutro bensì denso di implicazioni dinamiche, legate a movimenti oscillatori, ondulatori, sussultori, la cui differente, alternata oppure mescolata applicazione produce significazioni diverse del (medesimo) testo: chi voglia mettere alla prova questa parte del teorema non ha che da leggere, per esempio, l'affascinante iperromanzo di Julio Cortázar dal titolo *Rayuela* (1963), nel quale lo schema dinamico e ragionatamente ludico del gioco della campana (la 'rayuela', appunto) è applicato alla fruizione del testo dando vita a una dimostrazione sperimentale della presenza viva del *lector in fabula* nonché della sua piena responsabilità nella produzione del racconto stesso e del suo senso. Al pari di ogni lettore, dunque, l'io che rilegge gli eventi del proprio passato si assume la responsabilità di trasformare la cronaca in storia, di costruire una trama orientata in un senso che diviene contemporaneamente l'obiettivo finale e la spinta motrice iniziale (è così, tra l'altro, che la narrazione si autoalimenta, e che la memoria non può avere un inizio né una fine). Per questo l'io non può esistere al di fuori della narrazione, poiché solo all'interno dei suoi confini esso sussiste come particella individuale e individuabile, capace di cognizione e dunque di azione.

Mai come in quest'epoca forse la letteratura, di ogni ordine e gra-

do, ha prodotto una messe tanto fitta e costante di opere che danno voce a io narranti sempre più eccentrici e prorompenti, che invadono con le loro storie e con i loro *memoir* e le loro *autofiction* – ecco pronunciate le parole pietre di tanti scandali definitivi mai definitivi – comodini e scrivanie di lettori e lettrici. Se capita di guardarli a volte con commossa benevolenza, assai più spesso (o almeno così mi pare, nella mia esperienza quotidiana di lettore tra i lettori) essi sono osservati con sospetto o peggio tacciati di infida attitudine, accusati di luciferine abilità manipolatorie e perciò condotti sul rogo approntato dal lettore-inquisitore che pretenderebbe in tutti i personaggi non solo la più specchiata e banale moralità ma soprattutto, qualora essi si assumano la responsabilità di dire «io», l'assurda *condicio sine qua non* della sincerità, catechizzandoli col comandamento supremo: non nominare il nome di io invano. In altri termini, l'io potrebbe pronunciarsi, per questi lettori, solo se sincero nella sua narrazione; eppure, nessuna pretesa mi pare più antinarrativa di questa, che nega l'esercizio stesso del racconto e vorrebbe appiattire ogni enunciato dell'io sull'onestà insignificante – letteralmente – della cronaca. Invenzione, lucida menzogna, anarchia prospettica: è la memoria quando essa comprende la realtà.

Arrivati in fondo a questo teorema *sui generis*, che non vuol essere nulla più che un suggerimento a un avvicinamento più consapevole all'argomento, si dipanano geometrie altre, non più euclidee, e si aprono squarci ulteriori di complessità ben più ardui da penetrare. Ma se dovessimo e volessimo definire, dopo quella iniziale, una formula conclusiva allora sceglierei questa: ogni *autofiction*, ogni romanzo dell'io non è mai un *libro di memorie* ma sempre un *libro della memoria*; un libro, cioè, che non si fonda sulla raccolta di quei ricordi che Ernaux definisce monadi tra loro slegate e isolate bensì sulla rappresentazione stessa, in presa diretta, del processo cognitivo (linguistico, metaforico, allegorico, in ultima istanza narrativo) in cui consiste la memoria. È la memoria, e non semplicemente l'io, la vera protagonista delle opere appartenenti a questo genere molto letto ma anche molto incompreso. È la memoria la vera forma dell'io. Soprattutto quando nella sua voce non risuona niente di vero.