

GENNARO SCHIANO

«*La historia de cómo ha ido muriendo un hombre*»
Tanatografie e autofinzioni nella Spagna del '900

1. L'impossibilità di narrare l'inizio e la fine della vita del narratore protagonista è uno dei paradossi tipici del racconto autobiografico. La nascita e la morte rappresentano difatti due limiti ineffabili ai quali la memoria, unica fonte ipotetica dell'autobiografia, è impossibilitata ad accedere. Due limiti che impongono quindi una modulazione costante di operazioni metonimiche o sineddotiche atte a creare un'armonia tra il *Kairos* eletto come momento di inizio della narrazione e la fine. Si aggiunga che questa fine, fittizia perché non coincidente ovviamente con la morte del narratore protagonista, corrisponde spesso al presente della scrittura, ovvero al momento in cui l'autore reale sta scrivendo la storia che noi cominciamo a leggere.

L'autobiografia è un racconto che comincia sempre in *medias res* il cui inizio e la cui fine non coincidono con l'inizio e la fine del tempo della storia narrata. La relazione complessa tra tempo della storia e del racconto rimanda a un altro elemento fondativo del racconto autobiografico ovvero al suo particolare rapporto tra testo e fuori testo, rapporto che ha interessato diverse stagioni del dibattito critico e teorico e che ha veicolato

la definizione stessa di autobiografia e il suo statuto di genere letterario. Se l'autobiografia, per essere tale, dovrà raccontare, in modo finzionale, autentico, documentale o fittizio che sia, della vita dell'autore reale che firma in copertina e che sarà anche narratore e protagonista della storia narrata, di questa vita vissuta il narrato rappresenterà anche armonie e distonie tra inizi e fini che prenderanno corpo tra le pagine con periodi aperti e chiusi dell'esistenza, con sogni e aspettative narrati in vertiginose prolessi, con morti paventate ed esorcizzate proprio attraverso il racconto di sé.

La relazione paradossale tra l'inizio e la fine del racconto autobiografico e il particolare rapporto tra testo e fuori testo e quindi tra vissuto e narrato sono caratteristiche strutturali dell'autobiografia moderna ma che assumono una fisionomia inedita nel Novecento. Il racconto autobiografico novecentesco abbandona infatti trame lineari, preferendo narrazioni tessute su associazioni tematiche più che su ordini cronologici, trame che alterano sensibilmente la relazione già complessa tra inizio e fine. Il modello a campitura totale (cfr. Falaschi 1996), come racconto dalla non narrabile nascita al presente della scrittura, lascia il posto a narrazioni dedicate solo a singoli periodi dell'esistenza, in particolar modo all'infanzia. La strutturale mescidanza tra documento e fiction sembra slittare sensibilmente verso i poli della finzione, alterando irreversibilmente il rapporto tra fuori testo e testo. Le autobiografie non sembrano avere più esigenze teleologiche, atte a fornire un quadro quanto più esaustivo, definitivo e chiuso della storia della vita dell'autore reale. Allo stesso modo delle trame del coevo romanzo, i racconti autobiografici novecenteschi non chiudono, rimandano a successive stazioni del ricordo o a programmate continuazioni nel tentativo di narrare, come Palomar, la vita "istante per istante" (Calvino 1983; ed. 2009: 126), ed esorcizzare la fine dell'esistenza con un'autonarrazione ossessiva, perché, citando Gabriele Frasca, "finché c'è vita non si va a capo" (1986: 100).

Le caratteristiche strutturali dell'autobiografia e la loro inedita fisionomia novecentesca permetterebbero di affrontare il senso del finale narrativo da due prospettive euristiche differenti. La prima consentirebbe di sondare le eterogenee modulazioni tra inizio e fine, tipiche del racconto autobiografico, dal punto di vista morfologico, o meglio semiotico e semantico, osservando quali sono gli indicatori stilistici, le macrostrutture discorsive, le strutture logiche, narrative e descrittive che attirano l'attenzione del lettore sul finale del racconto e del discorso di una storia che non potrà terminare. È la prospettiva indicata dagli studi di Philippe Hamon (1975) sulla *clausule*, o clausola, prospettiva che osserva "les modes de relation de la fin du texte avec le contexte immédiatement précédent, et avec l'ensemble du texte" (Hamon 1975: 502) e che gli studi di Mortimer (1985) su *La clôture narrative*, e di Larroux (1995), su *La mot de la fin*, proseguono.

La seconda prospettiva consentirebbe invece di analizzare la complessa relazione tra vissuto e narrato alla luce delle dinamiche freudiane che Peter Brooks connette magistralmente alla tessitura della trama: l'autobiografia sembra rappresentare icasticamente "la pulsione di morte" e il "desiderio di estinzione totale" (Brooks 1984; ed. 1995: 55) che secondo Brooks accomunano i disegni dell'esistenza e della trama. Pulsione di morte e desiderio di estinzione totale che, sondati alla luce delle trame aperte e irresolute delle autobiografie novecentesche e della complessa serialità dell'autobiografismo multiplo, potrebbero dare qualche risposta sulla degradazione del potere armonico tra inizio e fine.

Gli studi di James Olney (1972) e di John Paul Eakin (1992) hanno mostrato quanto l'interdetto sui referenti imposto dalla stagione strutturalista avesse svilito il valore dell'autobiografia. Eakin riattiva la discussione sul rapporto tra testo e fuori testo dimostrando come le strutture dell'autobiografia siano indissolubilmente legate ai referenti che sono chiamate a rap-

presentare. L'autobiografia, al di là del suo essere autentica o menzognera, e oltre a dirci in modo parziale o esaustivo della vita dell'autore reale, sarà di certo il racconto di modelli di identità e di metafore dell'esperienza legate alla vita dell'autore reale al momento della scrittura. Rappresenterà in letteratura le metafore e le finzioni attraverso le quali pensiamo, agiamo, prendiamo decisioni, chiudiamo periodi dell'esistenza e, cosa che riguarda questo contributo, immaginiamo la nostra fine.

Sebbene alle due prospettive descritte in precedenza si farà riferimento *en passant*, quando i testi imporranno il sondaggio di formule testuali di chiusura e desideri di estinzione totale non esauditi, è dall'osservazione dei modelli di identità e delle metafore dell'esperienza e dal modo in cui prendono forma nel racconto, che l'autobiografia sembra poter essere un terreno fertile per osservare la relazione tra la letteratura e quelle finzioni dell'esistenza che, citando Kermode, "creano tock armonici e fittizi per arginare il tick infinito del tempo" (1967; ed. 2004: 22).

I testi autobiografici di Rafael Alberti, Ramón Gómez de la Serna e Javier Marías, oltre ad essere pubblicati in periodi storici distanti, presentano delle caratteristiche di genere profondamente differenti, riportabili al racconto d'infanzia, all'autobiografia *tout court* e all'*autofiction*. La produzione letteraria dei tre autori presenta però un comune e compulsivo ritorno all'autobiografismo: *La arboleda perdida* di Rafael Alberti è una mastodontica opera autobiografica in cinque volumi pubblicati tra il 1942 e il 1996; lo spazio autobiografico di Ramón Gómez de la Sernasi estende dai romanzi autobiografici degli anni Dieci, alle nostalgiche *Cartas a mi mismo* degli anni Cinquanta dell'esilio argentino, fino al capolavoro di *Automorubundia*; tutta l'opera di Javier Marías si muove, su un terreno letterario ibrido, una "terra de nadie", per dirla con Manuel Alberca (2007: 64), tra autobiografia e romanzo, da *Tu rostro mañana* a *Todas las almas e Negra Espalda del tiempo*.

Un comune ritorno all'autobiografia, in periodi differenti dell'esistenza, che consentirà di sondare le relazioni intertestuali tra le stazioni di questo *récit de vie* frammentario, osservarne i finali narrativi e provare a comprendere in che modo rappresentino in letteratura eterogenee armonie o distonie tra inizio e fine.

2. Il primo volume de *La arboleda perdida* è pubblicato nel 1942 e racconta la storia della vita dell'autore dal 1902 al 1914¹. Rafael Alberti, esule a Parigi, in fuga dagli orrori della guerra civile e dalla minaccia falangista, ritorna alla sua infanzia andalusa nella provincia di Cadice, a El Puerto de Santa Maria e in particolare a quell'albereto perduto che dà il titolo all'opera:

Todo era allí como un recuerdo: los pájaros rondando alrededor de árboles ya idos, furiosos por cantar sobre ramas pretéritas; el viento, trajinando de una retama a otra, pidiendo largamente copas verdes y altas que agitar para sentirse sonoro; las bocas, las manos y las frentes, buscando donde sombrearse de frescura, de amoroso descanso. Todo sonaba allí a pasado, a viejo bosque sucedido. Hasta la luz caía como una memoria de la luz, y nuestros juegos infantiles, durante las rabonas escolares, también sonaban a perdidos en aquella arboleda (Alberti 1942; ed. 1997: 11).

Il prologo, oltre a donare un saggio notevole dell'Alberti poeta, offre diverse chiavi di lettura del testo. L'albereto, a cui il narratore fa riferimento nel tentativo di tornare alla propria infanzia, è un luogo postumo già nel passato. Un luogo perduto appunto, nel quale gli uccelli si aggirano su alberi spettrali cercando rami inesistenti, in cui il vento chiede e non trova fronde per sentirsi, dove gli stessi bambini cercano ombra da alberi che sono ormai scomparsi, o, meglio, che erano già scompar-

si al tempo della sua infanzia. Se, come il narratore dirà più avanti, l'obbiettivo del racconto è quello di rievocare il memoriale albereto perduto dei suoi anni, prima di andare sempre più a fondo "por esa vía que va a dar al final" (Alberti 1942; ed. 1997: 11), quindi prima della morte, la descrizione dell'albereto perduto non può essere letta solo come nostalgico ritorno a un luogo caro dell'infanzia ma è evidentemente l'immagine che ci dona il senso dell'operazione autobiografica di Rafael Alberti e il suo tentativo di riportare in vita un periodo dell'esistenza che è perduto prima ancora di essere rappresentato in letteratura. Eppure il racconto dell'infanzia del piccolo Rafael comincia e prosegue di pagina in pagina tra le dune del Puerto de Santa Maria e la dura educazione impartita dal collegio dei Gesuiti. Il tempo del racconto segue l'ordine cronologico della storia della vita del narratore protagonista, ordine che è interrotto da inserzioni dalla struttura diaristica che tornano al presente e sono segnalati dal corsivo.

Il finale del racconto riprende una delle strutture topiche del *récit d'enfance* che Sergio Zatti ha definito nella sua *morfologia del racconto d'infanzia* (2012: 56)². L'infanzia del piccolo Rafael si chiude con l'allontanamento dal luogo nativo, la famiglia Alberti si trasferisce a Madrid e al ragazzino non resta altro che dire addio al Puerto de Santa Maria e alla sua infanzia libera:

¡Adiós calle de las Neverías, calle de los sorbetes de colores y los helados veraniegos, vergeles de las orillas del río, puente de San Alejandro, estos y sainas! ¡Adiós infancia libre, pescadora, de patios y bodegas profundos! Serás ya siempre en mi recuerdo como una barca de claveles, con las velas de albahacas, cabeceante por una mar de jazmines perdidos... (Alberti 1942; ed. 1997: 79-80).

Nel secondo volume della *Arboleda*, pubblicato nel 1959, quella chiusa che sembrava rispettare alla lettera la struttura compiuta del racconto d'infanzia, viene smentita. La narrazio-

ne riprende proprio da dove si era interrotta, dal viaggio della famiglia Alberti verso Madrid, e continuerà cronologicamente fino agli anni dell'impegno repubblicano. Il narratore torna ancora all'*Arboleda perdida*: "Arboleda lejana, perdida, sí, o dormida más bien, que nuevamente hoy, despierta, se apresura a mi encuentro, a la llamada fresca de mi madura sangre" (Alberti 1942; ed. 1997: 11). Quell'albereto, annunciato come perduto, prima ancora di essere ricordato, e congedato per sempre nel finale del primo volume è ora un albereto che, addormentato, si ridesta. A quell'albereto tornerà continuamente la narrazione, sia quella in corsivo dal presente che quella in tondo dal passato, come luogo senza tempo e senza divenire. Il ritorno costante e ossessivo all'infanzia, oltre a rileggere e svuotare di senso il finale e l'inizio del primo volume, rimanda a una chiara idea dell'infanzia: non più un periodo chiuso, con un inizio e una fine, non più solo un periodo della vita ma una condizione esistenziale. Citando ancora Zatti: "L'infanzia tende a esaurire il suo ruolo di ricostruzione biografica di uno stadio della vita per diventare invece forma strutturante dell'opera, ricordo strutturante che agisce come forma, come linguaggio" (2012: 62). A questa forma e a questo linguaggio tendono i ritorni costanti del narratore all'*arboleda perdida* e la struttura curvilinea del racconto.

3. Sei anni dopo la pubblicazione del primo volume della *Arboleda perdida*, nel 1948, dall'esilio argentino di Buenos Aires, Ramón Gómez de la Serna³ pubblica *Automoribundia*. Il titolo sembra anticipare il carattere tanatografico dell'opera, annunciata fin dalla prefazione come la storia di come "ha ido muriendo un hombre" (Gómez de la Serna 1948; ed. 2008: 51). Negli ultimi capitoli, il bilancio esistenziale dell'artista da vecchio assume i caratteri di un'epigrafe scritta per la posterità. È un "resumen" che non torna solo sul narrato di *Automoribundia* ma

che riflette sull'opera intera del narratore, un ultimo autoritratto fatto di confessioni e manifesti, di ricordi e rivelazioni: il narratore indugia sull'ossessiva legittimazione del narrato come vissuto autentico, "No he ocultado nada" (Gómez de la Serna 1948; ed. 2008: 753); sulla coscienza della finitezza umana nella "seguridad que el mundo es antiguo y continua"; sulla categoria del "que vivió" nella quale sta entrando. Un arazzo dai toni postumi, un manifesto senile che rappresenta in letteratura la riflessione sul tempo e sulla morte che ossessiona Gómez de la Serna negli ultimi anni argentini. Nell'*Epilogo*, il "sarcófago de libros" costruito nel tempo, parola per parola, si connette alla riflessione sulla "vida literaria" come "base de la muerte" e sul vivere e morire due volte degli scrittori attraverso la letteratura:

La continuidad geológica del vivir humano consiste en echar una capa de vivos sobre una capa de muertos. Perteneceremos al período modernario y después vendrán otros que pertenecerán al postmodernario [...]. Todos llegaremos a estar a «pre» [...]. Que no se rían los hombres futuros de nosotros porque no avanzó nuestro tiempo hasta sus invenciones y mejoras. No tuvimos más remedio que quedarnos en anticuados para que ellos pudiesen nacer y ser más modernos. Yo ya estoy curado de sepulcritis y he llegado a la conclusión consoladora de que «ya es bastante que nos entierren y no nos coman». Entraremos en el reino de los saltamontes desconocidos y que nos dejen tranquilos bajo la tierra que no habla. Los escritores servimos por lo visto más para muertos que para vivos [...]. Todo va descomponiendo el escritor, sobre todo en esta época calamitosa, pero en cuanto ha muerto, aunque no merezca mucho la inmortalidad, se la dedican palabras inmortales (Gómez de la Serna 1948; 2008: 761).

Siamo a ottanta capitoli di distanza dai toni energici dei discorsi giovanili del Ramón avanguardista contro la letteratura cimiteriale delle generazioni passate, la generazione dei "pre"

appunto, di coloro che si sono definiti antiquati per rendere i giovani moderni, generazione a cui ora appartiene. La struttura frammentaria del capitolo non lascia spazio ad ampie riflessioni, gli argomenti si affastellano nelle associazioni del narratore che dalla descrizione amaramente umoristica della morte, come mero passaggio di consegne generazionale, di un nuovo che deve sotterrare il vecchio, si collega all'immortalità letteraria. La tanatografia ramoniana si chiude nel suicidio autobiografico e letterario del "Yo dimito...Presento mi dimisión" (Gómez de la Serna 1948; ed. 2008: 760) del narratore. Il ragionamento delle ultime pagine di *Automoribundia* si conclude però con un colpo di teatro tipico del repertorio dell'autore:

Y ahora, después de estas palabras, doy por terminada la edición príncipe de mi autobiografía, en que creo haber dejado concertada mi conciencia y mi historia, pero si alguien dudase de la veracidad y exactitud de lo que digo: ¡que le frían un huevo! (Gómez de la Serna 1948; ed. 2008: 763).

L'editio princeps della sua autobiografia, oltre a chiudersi con una sorta di testamento filosofico e letterario, arriva all'*ahora* del presente affermando con forza l'autenticità del racconto che si sta concludendo. La violenta allocuzione agli scettici, che vadano a farsi friggere, non è però l'unico colpo di teatro del finale ramoniano. Basta infatti la pausa di uno spazio bianco a svuotare di senso il carattere definitivo e postumo delle pagine precedenti: "(Todo lo dicho en este libro vale hasta hoy, 10 de junio de 1948, día en que comienzo a escribir un libro aún más sincero y más escandaloso que se titulará «Lo que no dije en mi *Automoribundia*»). FIN" (Gómez de la Serna 1948; ed. 2008: 763).

Nessuna armonia tra inizio e fine, né chiusura definitiva. L'ultimo capitolo, titolato *Epilogo* e chiuso dal *FIN* che segue la citazione, non conclude in modo coerente e simmetrico quel racconto che dalle prime pagine annunciava la storia veridica, autentica e definitiva della vita di un uomo, anzi del modo in

cui “ha hido muriendo” nel corso degli anni. Il libro ancor più sincero, annunciato dal finale di *Automoribundia*, viene dato alle stampe nove anni dopo: *Nuevas páginas de mi vida*, sottotitolato per l'appunto *Lo que no dije en mi Automoribundia*, ovvero, *quello che non dissi nella mia Automoribundia*, è un libro che aggiunge sfumature e ricordi agli episodi del libro precedente e che racconta della vita del narratore tra il 1948 e il 1957. Ciononostante, come conferma il narratore dal prologo, neppure questo nuovo testo autobiografico fornirà ritratti autentici e definitivi:

No se trata de un libro escandaloso y con elementos indiscretos, porque aún no es tiempo de juzgar pública y desapasionadamente muchos fenómenos de lo sucedido. Algo de eso quedará para el tercer tomo, que se subtitulará: «Lo que no dije en *Lo que no dije en mi “Automorubundia”*». (Gómez de la Serna 1957; ed. 2003: 747).

L'autore madrilenno svuota al contempo due *topoi* della narrativa autobiografica: da un lato il caratteristico finale del racconto di sé, canonicamente legato ad un ritorno diaristico al presente e all'avvicinarsi della fine della vita dell'autore reale; dall'altro l'esigenza di fornire un ritratto autentico e definitivo della propria vita. I finali aperti e la serialità della scrittura ramoniana compongono una tanatografia compulsiva e centrifuga tra le cui pagine si annunciano e si disattendono di continuo confessioni definitive e finali prepostumi.

4. Nel 1989 Javier Marías pubblica *Todas las Almas*, la storia di un docente spagnolo e dei suoi due anni da *visiting professor* a Oxford. Storia che si muove attraverso la descrizione del mondo accademico oxfordiano, delle ossessive ricerche bibliografiche del protagonista, della sua storia d'amore con una collega Clare Bayes, e che lascia spazio, proprio al centro della narra-

zione, alla storia del poeta John Gasworth. Sebbene il nome del narratore protagonista non coincida con quello dell'autore, il professore sarà sempre chiamato "el español" o "el caballero español", e lo stesso narratore ci induca a non confondere l'autore con il narratore-personaggio, è chiaro che l'Io di *Todas las almas* e il suo racconto in prima persona siano una chiara rappresentazione autobiografica dell'esperienza dello stesso Marías a Oxford tra l'83 e l'85⁴. Su *Todas las almas* e sul suo autobiografismo latente o manifesto torna lo stesso Marías tra le pagine di *Negra espalda del tiempo*, opera pubblicata nel 1998 e divisa in tre parti:

En todo caso, esa novela titulada *Todas las almas* se prestó también a la casi absoluta identificación entre su narrador sin nombre y su autor con nombre, Javier Marías, el mismo de este relato, en el que narrador y autor sí coincidimos y por tanto ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo (Marías 1998; ed. 2011: 7).

La prima delle tre parti di *Negra espalda del tiempo* torna su *Todas las almas* fornendo un saggio molto interessante sul rapporto tra realtà e finzione e tra vita e letteratura. Il "come se" della letteratura e di ogni linguaggio figurato o connotato, deforma i referenti rendendoli fittizi, finzionali. Eppure per il racconto che sta cominciando, Marías sembra voler fare un'eccezione, provando a riferire, realmente, e in modo più autentico possibile di quello che è accaduto e di quello che ha trovato spazio tra le pagine dell'opera precedente:

A diferencia de lo que sucede en las verdaderas novelas de ficción, los elementos de este relato que empiezo ahora son del todo azarosos y caprichosos, meramente episódicos y acumulativos [...] no responden a ningún plan ni se rigen por ninguna brújula, la mayoría vienen de fuera y les falta intencionalidad; así, no tienen por qué formar un sentido ni

constituyen un argumento o trama ni obedecen a una oculta armonía ni debe extraerse de ellos no ya una lección [...] sino ni siquiera una historia con su principio y su espera y su silencio final. No creo que esto sea una historia, aunque puede que me equivoque, al no conocer su fin. El principio de este relato, eso lo sé, está fuera de él, en la novela que escribí hace tiempo, o aun antes de eso y entonces es más difuso, en los dos años que pasé en la ciudad de Oxford [...]. Su final quedará también fuera, y seguramente coincidirá con el mío, dentro de algunos años, o así lo espero (Marías 1998; ed. 2011: 3-4).

Citazione lunga ma necessaria per comprendere il discorso tessuto da Marías tra le pagine di *Negra espalda del tiempo* e i suoi notevoli assunti teorici: nel 1998, quel genere letterario che da Rousseau in poi annunciava imprese senza precedenti e senza imitatori, appare come un racconto senza un disegno organico, frammentario, episodico, dalla trama disarmonica, senza principio né fine. Un racconto senza bussola, casuale e irragionevole. Nelle opere di Marías l'autobiografia trova timidamente spazio tra racconti eterogenei, di vite e morti di personaggi fittizi o realmente esistenti, di biografie di autori sconosciuti. È chiaro che anche la fine di questa autonarrazione intermittente porta al paradosso il limite proprio dell'autobiografia. Ed è sintomatico che due opere interamente costruite su una riflessione intensa e complessa sulla morte e sul tempo, sull'anima e sulla parte oscura del tempo che lasciamo dietro di noi, su un senso della fine angosciante, si concludano con finali aperti dedicati alle morti di altri personaggi: i professori del campus oxfordiano in *Todas las almas* e la madre e il fratello maggiore dell'autore (Julianín) nell'ultima parte di *Negra espalda del tiempo*.

L'opera di Marías mostra icasticamente i tratti del genere (o sottogenere) autofinzionale. I suoi finali e le sue teleologie intermittenti sono molto lontane dall'egotismo dei finali ri-

mandati delle opere di Alberti e Gómez de la Serna. Nessuna eterna giovinezza, nessun testamento a puntate. L'*autofiction* di Marías rappresenta in modo caustico "il senso di contingenza, di non necessità e di mancata presa su se stessi" che Daniele Giglioli (2011: 54) ha acutamente indicato come condizioni fondative dell'autonarrazione post-moderna. Il soggetto, ancora Giglioli, "più parla di sé e più sembra farsi da parte e stilare il verbale della sua marginalità, della sua impotenza, della sua inesistenza (Giglioli 2011: 54-55). Se l'autobiografia, come conferma Doubrovsky, è un privilegio riservato ai potenti, l'*autofiction* non sarà allora solo un "aventure du langage" (1977; ed. 2001: quarta di copertina), di giochi letterari tra psicoanalisi e metanarrazione, quanto piuttosto un'inedita e amara etica dell'autonarrazione, che disperde l'esemplarità e l'egotismo dell'io autobiografico, e apre all'esibizionismo ingiustificato di vite mediocri, seriali, uguali a tutte le altre, senza inizio, né fine. In *Senza Trauma* Giglioli definisce magistralmente il cambio sostanziale dell'immaginario autobiografico che fa dell'*autofiction* un sottogenere inedito che sembra testimoniare di un nuovo modo di intendere il racconto di sé ma soprattutto la rappresentazione del soggetto in letteratura. L'io autofinzionale rappresenta una soggettività inedita, che sembra esautorare irreversibilmente il valore egotistico del racconto di sé per un esibizionismo ossessivo, distante sideralmente dal narcisismo rousseauiano. Se l'autore ginevrino statuiva la singolarità della sua impresa e al contempo dichiarava la diversità e l'unicità del soggetto rappresentato, i narratori dell'autobiografia postmoderna condividono con lettori e autori il senso di contingenza, di non necessità delle loro vite e dei racconti che ne fanno. La singolarità dell'*autofiction* e la sua identità come sottogenere autobiografico starebbe quindi più nei suoi contenuti che nella sua morfologia, più nel suo testimoniare di un nuovo problematico modello di Soggetto letterario che di rappresentazione

finzionale. Un modello di racconto autobiografico che si sviluppa in modo diffuso e capillare a partire dal nuovo millennio, e di cui, a ben guardare, già Doubrovsky aveva definito l'essenza dal '77: mentre tutti gli studiosi si soffermavano sui tropi, sui meccanismi narrativi e i dispositivi romanzeschi dell'avventura del linguaggio autofinzionale, l'autore francese ne statuiva il carattere certamente più etico ed esistenziale che morfologico nel laconico e accomunante rifiuto del "privilège réservé aux importants de ce monde" (1977; ed. 2001: quarta di copertina).

5. I campioni di testo estrapolati dalle scritture autobiografiche di Alberti, Gómez de la Serna e Marías mettono in luce tre modi di chiudere, o non chiudere, la narrazione della propria vita; tre modi che discutono manifestamente con i cambiamenti sostanziali del paradigma letterario europeo tra la prima metà del Novecento e la fine del secolo. Nel campo dell'autobiografia i cambiamenti non riguardano solo le forme e i dispositivi narrativi che strutturano la fine del racconto e le dinamiche narrative legate all'esorcizzazione della morte in letteratura, sono cambiamenti che coinvolgono il modo stesso di pensare e rappresentare la vita e i modelli di identità legati alla rappresentazione letteraria del sé⁵. Alberti dimostra che le paratie tra i differenti periodi della vita si sono ormai frantumate e che l'autobiografia non può che raccontare di percorsi di vita carsici, di infanzie perenni, di formazioni mutilate, rimandate e spesso inesaudite. Gómez de la Serna mette in luce l'impossibilità di iniziare e chiudere un discorso completo ed esaustivo sulla propria vita, impossibilità dovute sia all'incapacità della scrittura stessa di narrare autenticamente, di rappresentare la realtà, sia alla compulsiva volontà degli autori reali e dei narratori di rimandare la fine di un discorso che dovrebbe coincidere con la morte. L'autonarrazione di Javier Marías, in linea con le ca-

ratteristiche del genere dell'*autofiction*, mette in scena in modo corrosivo e paradossale il carattere seriale di vite umane prive di eventi degni di nota o di traumi, esemplari in quanto uguali a migliaia di altre vite, senza inizi né fini.

NOTE

¹ Sulla scrittura autobiografica di Rafael Alberti si vedano Fernández Romero 2007 e Gargano 2012.

² Sul genere e sulla struttura del racconto di infanzia si vedano pure Coe 1984 e Orlando 1966.

³ Sulla scrittura autobiografica di Ramón Gómez de la Serna si vedano Zlotescu 1982 e Heuer 2004.

⁴ Sull'autobiografismo nelle opere di Javier Marías si vedano Ibáñez Ehrlich 2004 e Possi 2014.

⁵ Numerosi studiosi, seguendo la linea indicata da Georges Gusdorf, hanno analizzato il genere autobiografico anzitutto come fenomeno umano e filosofico-esistenziale. Tra gli anni Settanta e Ottanta, i lavori di Spengemann, Lundquist 1965 e Weintraub 1975 spostano l'attenzione sul linguaggio autobiografico come *focusing glass*, lente di ingrandimento che mette in luce il rapporto tra esperienza e valori culturali condivisi. Nel terzo capitolo di *Touching the world* Eakin parte proprio dagli assunti della linea di pensiero gusdorfiana, per sondare i rapporti tra l'atto autobiografico e i campi di forze culturali da esso rappresentati: per lo studioso americano i *models of identity* su cui si struttura la rappresentazione del soggetto autobiografico sono i conduttori ideali dei sistemi di idee e delle sovrastrutture culturali entro cui è concepito il *récit de vie*.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

Alberti, Rafael (1942), *La arboleda perdida. Primero y Segundo libros*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1997.

- Brooks, Peter (1984), *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. a cura di Daniela Fink, Torino, Einaudi, 1995.
- Calvino, Italo (1983), *Palomar*, Milano, Mondadori, 2009.
- Coe, Richard (1984), *When the Grass Was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven, Yale University Press.
- Dobrovsky, Serge (1977), *Fils*, Paris, Gallimard, 2001.
- Eakin, Paul John (1992), *Touching the world. Reference in autobiography*, Princeton University Press.
- Falaschi, Giovanni (1996), "Autobiografie e memorie", *Manuale di letteratura italiana*, eds. Franco Brioschi; Costanzo Di Girolamo. Torino, Bollati Boringhieri, Vol. 4: 733-64.
- Fernández Romero, Ricardo (2007), *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*, Universidad de Granada.
- Frasca, Gabriele (1986), "Buono a nient'altro", *Il piccolo Hans*, 50: 98-117.
- Gargano, Antonio (2012), "Ricordi d'infanzia e cesura storica nell'autobiografia spagnola del secondo Novecento", *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, ed. Stefano Brugnolo. Pisa, Pacini: 155-174.
- Giglioli, Daniele (2011), *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet.
- Gómez de la Serna, Ramón (1948), *Automoribundia*, ed. Celia Fernández Prieto, Madrid, Marenostrum, 2008.
- , "Nuevas páginas de mi vida" (1957), *Obras completas*, ed. Ioana Zlotescu. Barcelona, Galaxia Gutenberg, Vol. 14: 747-908, 2003.
- Hamon, Philippe (1975), "Clausules", *Poétique*, 24: 495-526.
- Heuer, Jacqueline (2004), *La escritura (auto)biografica de Ramón Gómez de la Serna*, Genève, Slaktine.
- Ibáñez Ehrlich, María Teresa (2004), "Negra espalda del tiempo, de Javier Marías, o el arte de entrelazar historias", *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. Isaías Lerner; Roberto Nival; Alejandro Alonso. Newark, Juan de la Cuesta, Vol. 3: 307-313.
- Kermode, Frank (1967), *Il senso della fine*, trad. it a cura di Giorgio Montefoschi e Roberta Zuppet, Firenze, Sansoni, 2004.

- Larroux, Guy (1995), *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nahan.
- Marías, Javier (1998), *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 2011.
- Mortimer, Armine Kotin (1985), *La clôture narrative*, Paris, José Corti.
- Olney, James (1972), *Metaphors of the self*, Princeton University Press.
- Orlando, Francesco (1966), *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa, Pacini, 2007.
- Possi, Valeria (2014), "Javier Marías por Javier Marías: Autoficción y metanarrativa en *Negra espalda del tiempo* y *Los enamoramientos*", *Castilla, Estudios de Literatura*, 5: 148-167.
- Spengemann, William; Lundquist, L.R. (1965), "Autobiography and the American Myth", *American Quarterly*, 17: 501-19.
- Weintraub, Karl (1975), "Autobiography and Historical Consciousness", *Critical Inquiry*, 1: 821-48.
- Zatti, Sergio (2012), "Morfología del racconto d'infanzia", *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, ed. Stefano Brugnolo. Pisa, Pacini: 25-63.
- Zlotescu, Ioana (1982), "Morbideces: autorretrato de Ramón Gómez de la Serna", *L'autobiographie en Espagne, Actes du IIe Colloque Int. De la Baume-les-Aix, 23-24-25 Mai 1981, Aix-en Provence, Université de Provence*: 149-164.

