

per uno studio  
materialistico  
della letteratura

allegoria76



• **Direttore responsabile**

Franco Petroni

• **Direttore**

**Editor-in-chief**

Romano Luperini

*Facoltà di Lettere e Filosofia,*

*via Roma 56, 53100 Siena*

• **Comitato direttivo**

**Executive Editors**

Pietro Cataldi

Raffaele Donnarumma

• **Redattori**

**Editorial Board**

Valentino Baldi

Alessio Baldini

Anna Baldini

Riccardo Castellana

Valeria Cavalloro

Giuseppe Corlito

Tiziana de Rogatis

Damiano Frasca

Margherita Ganeri

Alessandra Nucifora

Franco Petroni

Guglielmo Pianigiani

Gilda Policastro

Felice Rappazzo

Cristina Savettieri

Michele Sisto

Tiziano Toracca

Massimiliano Tortora

Emanuele Zinato

• **Redattori all'estero**

**International Editorial Board**

Franco Baldasso (Bard College)

Irene Fantappiè (Freie Universität Berlin)

Guido Furci (Johns Hopkins University -

École Normale Supérieure Paris)

Maria Anna Mariani (University of Chicago)

Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander-Universität

Erlangen-Nürnberg)

Gigliola Sulis (University of Leeds)

• **Capo-redattrice**

**Managing Editor**

Anna Baldini

*Università per Stranieri di Siena*

*p.za Carlo Rosselli 27/28, 53100 Siena*

*e-mail: baldini@unistrasi.it*

• **Segreteria di redazione**

**Editorial Assistant**

Valeria Cavalloro

*Université de Genève*

*rue Saint-Ours 5, 1205 Genève*

*e-mail: v.cavalloro@gmail.com*

• **Responsabili di sezione**

**Features Editors**

*"Canone Contemporaneo"; "Il Presente"*

Massimiliano Tortora

*Università di Torino*

*Dipartimento di Studi Umanistici*

*Via S. Ottavio 20, 10124 Torino*

*e-mail: massimiliano\_tortora@hotmail.com*

*"Il libro in questione"*

Emanuele Zinato

*Università di Padova*

*Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari*

*Piazzetta G. Folena 1, 35137 Padova*

*e-mail: emanuele.zinato@tin.it*

*"Tremilabattute"*

Cristina Savettieri

*e-mail: cristina.savettieri@gmail.com*

I libri inviati per recensione vanno spediti a:

**Anna Baldini**

*Università per Stranieri di Siena*

*p.za Carlo Rosselli 27/28, 53100 Siena*

Tutti gli articoli pubblicati su «allegoria» sono sottoposti a *peer-review* interna o esterna. I saggi pubblicati nelle sezioni "Il tema" e "Teoria e critica" sono sottoposti a un regime di *double-blind peer-review*. L'archivio delle revisioni e l'elenco dei revisori esterni è disponibile presso la segreteria di redazione.

*progetto grafico* Federica Giovannini

*impaginazione* Fotocomp - Palermo

*stampa* Luxograph s.r.l. - Palermo

Abbonamento annuo:

Italia: € 35,00; Estero: € 35,00 + spese di spedizione

Prezzo di un singolo fascicolo:

Italia: € 19,00; Estero: € 19,00 + spese di spedizione

periodici@palumboeditore.it

www.allegoriaonline.it

per uno studio  
materialistico  
della letteratura

# allegoria76



rivista semestrale  
anno XXIX  
terza serie  
numero 76  
luglio/dicembre 2017



G. B. PALUMBO EDITORE



## Teoria e critica

## Canone contemporaneo

## Il libro in questione

## Il presente

- **7**  
**Paolo Desogus**  
*Pasolini, L'abiura e il "nuovo fascismo". Rivoluzione passiva di Gramsci e stile indiretto libero attraverso Il fiore e Salò*
- **25**  
**Filippo Grendene**  
*Rivolta peste carnevale: carsismi manzoniani*
- **46**  
**Maria Anna Mariani**  
*Com'è possibile che un sopravvissuto sia grasso? Lettura di Una lapide in via Mazzini di Giorgio Bassani*
- **58**  
**Elisa Sotgiu**  
*Ferrante e il femminismo della differenza. Una lettura dell'Amica geniale*
- **77**  
**Tommaso Meozzi**  
*Il tema dello "sguardo" nella distopia: Huxley, Orwell, Nothomb*
- **89**  
**Damiano Frasca**  
*Tra antefatti e frammenti. Sul primo Raboni*

- Annie Ernaux,  
*Gli anni*
- **102**  
**Romano Luperini**  
*Gli anni di Annie Ernaux*
  - **109**  
**Raffaele Donnarumma**  
*Annie Ernaux, Les années*

a cura  
di Emanuele Zinato

Edoardo Albinati,  
*La scuola cattolica*

- 125**  
• **Cristina Savettieri**  
*Il saggismo ambiguo della Scuola cattolica*

- **137**  
**Tiziano Toracca**  
*«Se ci sono uomini che odiano le donne, ebbene ci sono uomini che le odiano di più»: sulla Scuola cattolica di Edoardo Albinati*

a cura  
di Massimiliano Tortora

- **157**  
**Gabriele Cingolani**  
*«L'italiano non è l'italiano». Spazi, confini (e invasioni di campo) della competenza linguistica a scuola*
- **166**  
**Daniele Lo Vetere**  
*Alla ricerca della concretezza perduta. Riflessioni su educazione linguistica ed educazione letteraria a margine della polemica sull'«appello dei 600»*



# sommario luglio/dicembre 2017

## Tremila battute

• 173

**Giuseppe Noto**

*Tra diagnosi parziali e terapie sbagliate. Riflessioni di un filologo romanzo formatore di insegnanti*

• 179

**Letteratura e arti**  
**Bertold Brecht**

*Il romanzo dei tui*  
(Salvatore Spampinato)

**Stefano Carrai**

*La traversata del Gobi*  
(Pietro Cataldi)

**Vincent Andrés Estellés**

*La gioia della strada.*

*Poesie scelte*  
(Cèlia Nadal Pasqual)

**Angelo Ferracuti**

*Addio. Il romanzo della fine del lavoro*  
(Tiziano Toracca)

**Jonathan Safran Foer**  
*Eccomi* (Valentino Baldi)

**Carlo Emilio Gadda**

*Eros e Priapo. Versione originale*

(Raffaele Donnarumma)

**Jacob e Wilhelm Grimm**

*Tutte le fiabe. Prima edizione integrale 1812-1815* (Stefania De Lucia)

**Han Kang**

*La vegetariana*  
(Maria Anna Mariani)

**Andrea Inglese**

*Parigi è un desiderio*  
(Gilda Policastro)

**James Joyce**

*Lettere e saggi*  
(Annalisa Volpone)

**Clemens Meyer**

*Eravamo dei grandissimi*  
(Michele Sisto)

• 190

**Saggi**

**Gabriella Alfieri**

*Verga* (Alessio Baldini)

**Gian Luigi Beccaria**

*L'italiano che resta.*

*Le parole e le storie*

(Giada Mattarucco)

**Anna De Biasio**

*Le implacabili. Violenza al femminile nella letteratura americana tra Otto e Novecento*

(Cristina Savettieri)

**Debjani Ganguly**

*This Thing Called the World: The Contemporary Novel as Global Form*  
(Antonio Coiro)

**Emanuela Patti**

*Pasolini after Dante. The «Divine Mimesis» and the Politics of Representation*  
(Cristina Savettieri)

**Pierluigi Pellini**

*Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica*

*dell'«insignificante»*

(Matteo Di Gesù)

**Elena Porciani**

*Nostra sorella Antigone.*

*Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre*

(Cristina Savettieri)

**Francesco Sabatini**

*Lezione di italiano. Grammatica, storia, buon uso* (Giada Mattarucco)

**Nikki Skillman**

*The Lyric in the Age of the Brain* (Alberto Comparini)

**Lucinda Spera**

*«Un gran debito di mente e di cuore». Il carteggio inedito tra Alba de Céspedes e Libero de Libero (1944-1977)*

(Anna Baldini)

**Sara Sullam**

*Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*  
(Alessio Baldini)



## Raffaele Donnarumma

Annie Ernaux, *Les Années*

### 1. Scrivere la vita

La scrittura di Annie Ernaux sta tutta dentro i confini della sua vita, e anzi della sua vita in quanto vita ordinaria. Degli eventi che racconta, e sui quali torna in tutta la sua opera, sono pochi quelli cui potremmo attribuire qualche carattere di eccezionalità: la scoperta tardiva, a dieci anni, di una sorella morta di difterite prima della sua nascita, cui è dedicata *L'autre fille*; il tentativo del padre di colpire la madre minacciando di ucciderla, nella *Honte*; l'aborto clandestino, di cui racconta *L'Événement*; la relazione con un diplomatico russo sposato di cui riferiscono *Passion simple* e *Se perdre*. Ciascuno di questi fatti è segnato dal vuoto e dal silenzio: riguarda qualcuno che avrebbe potuto esistere e non è esistito (una sorella maggiore, un figlio) o qualcosa che sarebbe potuto accadere e non è accaduto (un omicidio, una storia d'amore duratura vissuta in pubblico); ma anche, riguarda ciò di cui, nella vita ordinaria e anzitutto familiare, non si è parlato. L'eccezionale, insomma, si presenta come una mancanza, una privazione, una perdita: solo la scrittura può cercare di recuperarle, ma alla fine i vuoti restano, e non è possibile colmarli. La vita rimane il corso di eventi comuni, di quello che tutti sanno, fanno, dicono: sta «“au-dessous” de la littérature».<sup>1</sup> Ernaux non ha nulla di davvero speciale da riferire, appunto perché le uniche cose speciali nelle quali si è imbattuta alla fine sono fatti mancati, e perché anche quelli, rammenta, possono accadere a chiunque: quanti bambini sono morti precocemente, prima della guerra? quanto vasto è il campo della violenza domestica? quante donne sono state costrette ad abortire clandestinamente? e quanti sono i tradimenti e gli amori nascosti?

Se i fratelli Goncourt si erano dati per programma di «tuer le romanesque», Annie Ernaux compie questo delitto due volte: la prima, rinunciando a qualunque eccezionalità o intrigo; la seconda, rinunciando all'invenzione del romanzo, e dedicandosi, a partire dalla *Place* del 1983, esclusivamente alla scrittura non finzionale. Il compito che Annie Ernaux dà alla scrittura è infatti dire la verità sulla vita; ma poiché la vita, anche se vissuta e trascorsa, non può dirsi mai davvero conclusa, neppure può essere concluso il compito di parlarne. Della verità manca sempre un pezzo, ce n'è sempre un lato che non è stato guardato, c'è sempre bisogno di un altro punto di vista per considerarla. Per questo scrivere la vita vuol dire per Annie Ernaux tornarci sopra e riscriverla di continuo.

---

Annie Ernaux,  
*Gli anni*

1 A. Ernaux, *Écrire, écrire, pourquoi? Entretien avec R. Rérolle*, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, Paris 2011, ed. digitale OpenEdition books 2014, posiz. 115 di 346.

Proprio perché circoscrive con tanto rigore la sua materia e si impone con tanta durezza l'obbligo della verità, Ernaux si impegna anche a trovare ogni volta una forma nuova di scrittura. Per certi suoi libri, possiamo usare le definizioni consuete di romanzo, *mémoire* o diario; ma questi non riescono a rendere ragione di altri libri. Che cos'è, per esempio, *L'Usage de la photo*, in cui si alternano le sue pagine e quelle del suo compagno, Marc Marie, a commento delle foto che quest'ultimo ha scattato, e che il lettore si trova davanti? Un fototesto, certo, che esibisce quelle immagini che Ernaux convoca spessissimo in altri suoi libri, senza però farcele vedere; e un fototesto diverso dal dossier che apre *Écrire la vie*, il volume Gallimard in cui Ernaux ha raccolto una buona parte della sua produzione, e che instaura con i testi che include una tale varietà di rapporti che bisognerebbe tracciarne la casistica. Fototesto, allora, è il nome della ricerca di una forma che si esercita anzitutto sui generi – il vero campo della sperimentazione di Annie Ernaux. Ma soprattutto, cosa sono *Les Années*, un libro di cui non conosco analoghi e che, fra tutti, le ha richiesto l'impegno più grande?

## 2. Rifare l'autobiografia: je

Dai suoi esordi sino alle *Années*, Ernaux ha sempre praticato la sostanza della scrittura autobiografica e la varietà delle sue forme. *Les Armoires vides*, il suo primo libro, è un romanzo; ma un romanzo che, oltre ad attingere alla sua vita, cioè alla materia dell'autobiografia, ne simula i modi: adotta infatti una prima persona così consistente, che, sebbene porti il nome di un'immaginata Denise Lesur, lascia riconoscibili i tratti del volto di Annie. *La place*, fuori della finzione, è la storia di suo padre: qui, l'io dell'autrice non occupa la ribalta della scena, ma ha un'implicazione così profonda con il racconto che quando Ernaux ha coniato un neologismo per definirla, 'auto-socio-biografia',<sup>2</sup> ha appunto ricalcato 'autobiografia'.

Sino a una certa data, dunque, Ernaux non solo non rinuncia mai alla materia della sua vita, ma neppure a dare alla voce che parla i tratti, il corpo e, dopo i primi romanzi, il nome di Annie Ernaux. È però con *Journal du dehors* (1993) e *La Vie extérieure* (2000) che viene tentato un modo narrativo diverso, che agisce appunto sulla presenza di chi parla. Sono due *journaux extimes*, per citare il titolo che Tournier ha dato a un suo libro del 2002: qui, l'autrice cerca il più possibile di limitare la propria ingerenza nel racconto, facendo di sé l'occhio che registra i fatti minimi del quotidiano, fra viaggi sulla RER e acquisti negli ipermercati, ma espungendo,

2 A. Ernaux, *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec F.-Y. Jeannet*, Stock, Paris 2003, ed. digitale, posiz. 213 di 1510.

almeno sino a un certo punto, il racconto di sé, l'esibizione del proprio mondo interiore, l'esplicitazione del proprio giudizio. Le scene di *Journal du dehors* e della *Vie extérieure* sono inquadrare da una telecamera portatile: sappiamo, dalle scosse e dal tremare delle inquadrature, che qualcuno la sta manovrando e, dunque, vediamo coi suoi occhi, ma appunto non vediamo questo qualcuno, che preferisce non inquadrare se stesso. Al più, ne scorgiamo l'ombra; come se il lavoro della scrittura fosse svuotare l'io che scrive, metterlo dietro le quinte, confonderlo nel numero dei personaggi intravisti per caso, senza nome e senz'altra storia che il frammento in cui si inciampa per caso, e impedirgli il più possibile di dire *je, moi*.

*Les Années* nascono da questa volontà di cancellazione. Anche se ripercorrono l'intero arco della vita di Annie Ernaux, abbracciando dunque, e per la prima volta, la vera estensione di un disegno autobiografico, rinunciano a quella forma di discorso che potremmo chiamare egofonia.<sup>3</sup> Il posto dell'io, allora, viene riempito da tre pronomi, che sono altrettante figure di una relazione fra narratore e personaggio, una volta che il nodo dell'io viene sciolto: *elle* è il modo della spersonalizzazione e dell'osservazione distante, che fa del sé un altro il cui nome non viene pronunciato, e la cui fisionomia resta lievemente sfocata; *nous* recupera la prima persona solo a patto di perderla in una collettività, ma, promuovendo il singolare a plurale, rompe il muro dell'egotismo e della solitudine per raggiungere una forma di condivisione e di rappresentatività più ampia; *on* torna a guardare la collettività, ma da lontano, nel modo dell'impersonalità e dell'anonimato, dissolvendo gesti, azioni, abitudini nel flusso della storia.

L'io guarderebbe il mondo dalla propria intimità; lo spazio in cui le tre figure dell'*elle*, del *nous*, e dell'*on* si muovono è invece sempre pubblico. Perciò di quegli stessi eventi narrati nei libri precedenti dal punto di vista dell'esperienza vissuta soggettivamente rimangono solo i segni esteriori, visibili nel mondo sociale. Prima, il centro della scrittura erano la paura e il sangue dell'aborto clandestino, o la mutazione della madre per effetto della malattia di Alzheimer e il dolore della figlia, o una relazione sentimentale; ora, per queste vicende non c'è più spazio e, se ne restano le tracce, è solo perché sono esempi di condizioni sociali e di stili di vita diffusi, oggetto di citazione cursoria anziché di racconto.

Le tre figure pronominali scansano la forma dell'autobiografia in senso proprio, e inventano il genere inedito, ossimorico e paradossale del-

---

Annie Ernaux,  
Gli anni

3 Per questa categoria, che designa le scritture in cui l'io mostra la propria implicazione con i discorsi che produce (non necessariamente o non propriamente autobiografici), rimando al mio *Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti*, in *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di S. Contarini, M.P. De Paulis-Dalembert, A. Tosatti, Transeuropa, Massa 2016, pp. 231-248. Ernaux, *Écrire, écrire, pourquoi?*, cit., posiz. 179 di 346, confessa che giungere a questa «forme complètement impersonnelle» le è costato fatica.



l'«autobiographie impersonnelle» (p. 1083).<sup>4</sup> Non ne cancellano però il *pathos*, né, soprattutto, l'impresa del riattigliamento memoriale, che si sposta dai ricordi propri a ricordi collettivi. L'impersonalità è dunque una questione di grammatica, di attitudine e di materia: raccontarsi impersonalmente vuol dire, infatti, passare sotto silenzio il più della propria vita psichica. È l'intera retorica dell'intimore e dell'intimo a cadere; e del resto, Ernaux non crede neppure nell'identità, e si pensa semmai come «un lieu de passage des choses».<sup>5</sup> La partecipazione emotiva è dunque raffreddata per una volontà inedita di riserbo, ma quello stesso riserbo (che nessuno, evidentemente, chiederebbe a un autobiografo) è un'aggiunta di senso. Ernaux prende le distanze da sé meno per il proposito di fare scienza del vissuto che per la malinconia struggente con cui guardiamo a noi stessi come a un altro. E poiché, alla fine, la sola condizione in cui saremo davvero altri per noi stessi è la morte, la voce di chi parla, senza nome, nelle *Années*, è la voce di chi fa i conti anticipatamente con la propria scomparsa.

### 3. Le immagini

Cosa sono le immagini di cui *Les Années* proclamano, all'inizio, che appunto scompariranno tutte? (p. 927). Non sono, com'è ovvio, le cose (la profezia sarebbe, in fondo, inane); né sono solo le tracce visibili delle cose; e non sono nemmeno l'archivio freddo e totale che Internet fa della nostra vita quotidiana, rendendo incommensurabile la nostra epoca all'«obscurité des siècles précédents» (p. 1072). Le immagini, infatti, sono tutto quanto sia depositato in noi come segno della vita vissuta, e per questo sono del tutto indiscriminate: possono appartenere a qualunque dei cinque sensi (una scena, la voce di qualcuno, un cibo); possono essere banali o eccezionali (una donna che orina all'aperto, un uomo senza braccia nel quale ci si imbatte a Padova); possono riguardare esperienze del tutto soggettive e casuali (le foto dell'album di famiglia, gli incontri imprevisti) o gli idoli della comunicazione di massa (il volto di Simone Signoret sul manifesto del film *Thérèse Raquin*, una canzone da hit parade), o l'interferenza fra le sue sfere (il cliente di un hotel che somiglia a un popolare conduttore della radio); possono essere pura materia verbale, come i personaggi dei romanzi (Molly Bloom), le espressioni cadute dall'uso, i luoghi comuni («que faisiez-vous le 11 septembre 2001?», p. 930) o ancora più generalmente «les exemples de grammaire, les citations, les in-

4 Le citazioni, seguite dal numero di pagina fra parentesi tonde, sono tratte da A. Ernaux, *Les Années*, in Ead., *Écrire la vie*, Gallimard, Paris 2011.

5 Ernaux, *Écrire, écrire, pourquoi?*, cit., posiz. 274 e 279 di 346; e cfr. Ead., *L'Écriture comme un couteau*, cit., posiz. 419-428 di 1510.

sultes, les chansons, les phrases recopiées sur des carnets à l'adolescence» (p. 931); possono essere, alla fine, sia reali sia immaginarie, perché per noi possono avere lo stesso peso le persone che conosciamo, i fatti che ci coinvolgono, i personaggi di cui abbiamo letto, le storie che abbiamo seguito al cinema.

Questa ontologia speciale, che neutralizza le verifiche e le riprove empiriche, è l'ontologia della memoria. La memoria, spiega Ernaux, «ne s'arrête jamais. Elle apparie les morts aux vivants, les êtres réels aux imaginaires, le rêve à l'histoire» (p. 930). Non riguarda solo il soggetto, perché «est hors de nous, dans un souffle pluvieux du temps» (p. 931): che ci appartenga o che le apparteniamo, la condividiamo comunque con gli altri. Le immagini sono dunque i suoi contenuti indiscriminati, la vita vissuta che non è svaporata in idee perché conserva sempre qualcosa della sua natura sensibile. E se dunque scompariranno tutte, è perché scompariranno tutti noi che le custodiamo: quello che verrà meno non è l'inerzia degli oggetti, ma il nostro essere stati tra di essi ed esserne stati definiti. L'incipit delle *Années* non dichiara dunque la fine del mondo, ma presagisce il momento in cui la nostra coscienza si spegnerà. Reinventando l'autobiografia, e fedele al principio di Benjamin secondo cui il narratore trae la sua autorità dalla morte, Ernaux guarda da lì il passato.

La natura indiscriminata delle immagini comporta disordine e dispersione: dunque, un'ontologia debole.<sup>6</sup> La regola per cui tratteniamo alcune immagini piuttosto che altre è oscura, e in ogni caso Annie Ernaux non la enuncia. Tutto, certo, porta su di sé i segni del proprio tempo: ma questa legge è talmente generale da non dirci nulla. Del resto, più che le tracce dei grandi eventi pubblici o delle nostre affezioni private, rimangono nella nostra memoria dettagli minori, particolari a prima vista irrilevanti, scene di cui sfugge l'importanza. Banalmente, il filtro è la nostra soggettività; ma questo equivale a dire che, ignorando come questo filtro agisca, ignoriamo chi siamo. L'unico discrimine è negativo, e contrappone la parzialità della memoria individuale alla cattiva infinità della memoria pubblica istituzionalizzata dai media, affannati nel commemorare «tout ce qui pouvait l'être» – e, scrive Ernaux, «nos années à nous n'étaient pas là» (pp. 1072-3). La scrittura, dunque, è un tentativo di riappropriazione che ha per oggetto un legame organico ma accidentale: quello fra ciascuno di noi e la Storia. Non è tanto la Storia a essere illeggibile: sono semmai sconosciuti e imprevedibili i modi in cui la vita agisce su di noi.

Le immagini, dunque, parlano di noi: sono noi. Per quanto frammentarie e minacciate di estinzione, hanno una persistenza: il ricordo della madre può sbiadire, e la sua «vraie voix» andare perduta, ma restano le

---

Annie Ernaux,  
*Gli anni*

6 Sull'ontologia delle immagini, la mia riflessione si appoggia a E. Coccia, *La vita sensibile*, il Mulino, Bologna 2011.

frasi che lei usava e in cui parla, con lei, «toute une lignée de gens» (p. 1040). Da questo punto di vista, l'ontologia delle immagini è comunque un'ontologia: le immagini non sono apparenze, ma sono perché sono state; sono certo meno delle cose, dei fatti e delle persone, ma ne conservano traccia e queste tracce si imprimono in noi, facendo sì che noi siamo quel che siamo.

*Les Années* non cantano l'*ubi sunt* ironico di *Je me souviens* di Perec, che citano esplicitamente (p. 1072). Perec accumula futilità, poiché sceglie la propria materia fra ciò che è «oublié, inessentiel, banal, commun, sinon à tous, du moins à beaucoup»;<sup>7</sup> Ernaux cerca di preservare le immagini il più possibile perché cerca nella loro accidentalità qualcosa di essenziale e poiché sente il «besoin de fonder sur une expérience réelle son entreprise» (p. 1059): ciò che le interessa sono proprio i «vrais souvenirs», mentre Perec guarda a «quelque chose d'autre: des marqueurs d'époque» (p. 1072). *Je me souviens* persegue con ostinata intelligenza la regola del catalogo che, quanto più è folto, tanto più consuma il valore dei suoi *item*, e finisce per dichiarare la bancarotta della memoria; *Les Années*, pur nel loro andamento per salti e vuoti, non rinunciano mai davvero a raccontare, perché il racconto è il luogo di una costruzione e di un'appropriazione. Sia Perec sia Ernaux sembrano mettere a frutto le risorse dell'accostamento paratattico, in cui ogni sintagma può illuminarsi e diventare paradigma; ma mentre il primo lavora sull'asindeto e su accostamenti le cui dimensioni temporali sono quelle della scrittura e della lettura, la seconda ha sempre sotto gli occhi il tempo dei calendari, e disegna le linee di un'evoluzione. Non c'è ordine obbligato in *Je me souviens*, perché qualunque *contrainte* Perec si sia dato, avrebbe potuto sceglierne un'altra, come suggerisce anche l'indice alfabetico finale; *Les Années*, invece, si sottomettono all'ordine cui nessuno può sottrarsi: quello degli accadimenti storici.

#### 4. Il disegno

Il titolo che Annie Ernaux ha scelto per il suo libro potrebbe essere inteso in modi diversi. *The Years* è, anzitutto, il romanzo che Virginia Woolf pubblica nel 1937, e in cui, attraverso le vicende della famiglia Pargiter, narra cronachisticamente non la Storia britannica, ma la quotidianità della vita in Inghilterra dal 1880 sino ai suoi giorni. Quando progetta il libro, Woolf pensa a un «Essay-Novel» d'impianto sociologico che dovrà comprendere «everything, sex, education, life etc.»:<sup>8</sup> è a quella idea poi accantonata che *Les Années* riescono vicine, piuttosto che a *The Years* come li leg-

7 G. Perec, *Je me souviens*, Hachette, Paris 1994, p. 119.

8 *The Diary of Virginia Woolf*, vol. IV, ed. by A. Olivier Bell and A. McNeille, Harcourt Brace & Co., New York and London 1982, p. 129.

giamo. *Les Années* non sono infatti un romanzo, e se non rifiutano l'incanto, lo strazio e insomma la poesia del tempo che passa, se possono accogliere, in forma irrelata e dispersa, i *moments of being*, si rifiutano di integrarli nel flusso della vita, di raccogliarli intorno alla storia di personaggi distinti e di sollevarli in «an air of extraordinary beauty, simplicity and peace». <sup>9</sup> Allo stesso modo, *Les Années* si confronta con Proust, il cui nome ricorre ripetutamente, ma la cui fascinazione è contrastata da una volontà di resistenza e di opposizione che dà all'emulazione il tono di una sfida reattiva. Quella della *Recherche* è la grande letteratura nella quale sola si manifesta «la vraie vie»; la scrittura di Ernaux, invece, spogliata di tutti gli incantesimi dello stile, ostinata nel non voler trasfigurare o redimere il singolo e il quotidiano, e nel tenersi il più possibile vicina alla sua accidentalità particolare, oppone al mito della Letteratura quello della Realtà.

*Les Années*, allora, sono *annales*: sequenza cronachistica, nuda, fedele al tempo dei calendari; e microstoria, in cui quello che conta è sempre il piano delle vite private. Ma questa decisione pone subito dei problemi:

Elle voudrait réunir ces multiples images d'elle, séparées, désaccordées, par le fil d'un récit, celui de son existence, depuis sa naissance pendant la Seconde Guerre mondiale jusqu'à aujourd'hui. Une existence singulière donc mais fondue aussi dans le mouvement d'une génération. Au moment de commencer, elle achoppe toujours sur les mêmes problèmes: comment représenter à la fois le passage du temps historique, le changement des choses, des idées, des moeurs et l'intime de cette femme, faire coïncider la fresque de quarante-cinq années et la recherche d'un moi hors de l'Histoire, celui des moments suspendus dont elle faisait des poèmes à vingt ans, *Solitude*, etc. (pp. 1041-2)

Quale può essere il filo del racconto, visto che le immagini sono disperse ed eterogenee, e che la sequenza annalistica è puramente meccanica e inerte? Davvero basta l'esistenza di un singolo a connettere queste sconessioni? A tratti, Ernaux percepisce nella propria vita una «trajectoire inéluctable», alla quale si piega «sereinement» (p. 1039): oppure, dà voce all'«impression mélancolique de ne pouvoir rien changer de ce qui nous emportait» (p. 1046). Dunque, una forza cieca può reggere destini singolari e destini generali, legandoli e garantendo senso al racconto. Eppure, il legame si presenta come incerto e difficile da definire. «Les signes de changements collectifs ne sont pas perceptibles dans la particularité des vies», scrive Ernaux, mettendo in dubbio proprio quel principio storicista che sembra sorreggere tutte *Les Années*; e subito si corregge, ripetendo appunto quella formula desolata che citavo prima: «sauf peut-être dans le dégoût et la fatigue qui font penser secrètement "rien ne changera donc

---

Annie Ernaux,  
*Gli anni*

9 V. Woolf, *The Years*, ed. by H. Lee and S. Asbee, Oxford University Press, Oxford 2009, p. 413.

jamais” à des milliers d’individus en même temps» (pp. 970-1). Per paradosso, migliaia di individui appartengono alla stessa storia perché si sentono tutti imprigionati in un’immobilità senza sviluppo e, dunque, fuori della storia. Raccontare la storia, dunque, significa fare i conti con quanto le sfugge. Non si può che giustapporre questi momenti qualitativamente diversi, perché la vicenda del singolo è insieme sua, indivisibile dagli altri, e parte della vicenda di tutti.

Ma tutti, davvero? Si può dare una specie di unanimità nell’esperienza che facciamo del tempo? Il passo che abbiamo letto fa già capire che la forma della condivisione di esperienze fra l’io e gli altri e il calcolo dei tempi della storia si devono fondare sul movimento delle generazioni.

Raffaele  
Donnarumma

## 5. Generazioni I: storia

L’ossessione della storia è in Ernaux doppia: coinvolge sia, com’è ovvio, la relazione con il proprio tempo, sia la relazione fra coloro che vivono lo stesso tempo.

Il giudizio sull’appartenenza dell’individuo al suo tempo segue una parabola. Dopo la guerra, quando Annie è ancora una bambina, il passato di cui sente parlare prende forma nel «grand récit des événements collectifs» (p. 935), in cui «tout se racontait sur le mode du “nous” et du “on”» (p. 936). Questo senso di appartenenza e condivisione finisce per trasformarsi nel mito, o nella favola, di un’epoca in cui «tout le monde savait distinguer ce qui se fait de ce qui ne se fait pas, le Bien du Mal, les valeurs étaient lisibles dans le regard des autres sur soi» (p. 952); ma questa epoca non è quella della narratrice. L’età della ragione è segnata per lei dalla percezione che non vi sia «aucun rapport entre sa vie et l’Histoire» (p. 980). I grandi eventi, come l’assassinio di Kennedy o la morte di Marilyn Monroe, la lasciano indifferente (p. 981); sono, del resto, notizie che arrivano, non esperienze vissute come quelle belliche: la stessa guerra di Algeria resta un rumore sullo sfondo, confuso e lontano. Così, la vita individuale alterna le sue fasi senza direzione: «dans le cours de l’existence personnelle, l’Histoire ne signifiait pas. On était seulement, selon les jours, heureux ou malheureux» (p. 984). Non c’è tuttavia un’opposizione fra il calendario pubblico, come luogo dell’inautenticità e della distanza, e calendario privato, come luogo dell’autentico: al contrario, «plus on était immergés dans ce qu’on disait être la réalité, le travail, la famille, plus on éprouvait un sentiment d’irréalité» (*ibidem*). Lo spossamento è insomma radicale: quando la Storia è lontana, la vita individuale è inerte e vuota. Fra i due piani non si dà alcun contatto: «Entre ce qui arrive dans le monde et ce qui arrive à elle, aucun point d’intersection, deux séries parallèles, l’une, abstraite, toute en informations aussitôt oubliées que perçues, l’autre en plans fixes» (p. 988).

È il Sessantotto che interrompe questa stasi, sia perché la Storia sembra mettersi in moto, sia perché le vite individuali ne vengono interpellate e indotte a mutarsi. Il risultato è un senso duplice di coinvolgimento in ogni evento presente («Rien de la planète ne devait nous être étranger», p. 993) e in una sorta di unanimità («Il y avait une exaltation à se penser en termes collectifs», p. 993). Ben presto, però, il maggio '68 diventa un'occasione «raté» (p. 1002): anche se Ernaux partecipa alla mobilitazione e alle rivendicazioni politiche, soprattutto del femminismo, sembra vivere quegli anni da una posizione laterale – anzitutto perché, sposata e madre, ormai laureata, non è più abbastanza giovane per prendervi davvero parte. Questo senso di marginalità è l'atteggiamento che Ernaux ha di fronte a quegli eventi come agli altri fatti pubblici. Per lei, la Storia è una forza che investe il soggetto: o lo trascina senza che questi possa opporre resistenza, o gli chiede di mettersi nel suo corso; ma, in ogni caso, non è il teatro delle scelte, della volontà e dell'azione, ed esclude il protagonismo: è, insomma, il luogo della passività o, tutt'al più, di un accordo in cui manca una nota (quella, appunto, che dovrebbe intonare il singolo) o che viene riempito in ritardo. Presto, l'idea rassicurante che il flusso delle cose e dei pensieri sulle cose coinvolga «tout le monde» (p. 998) diviene sospetta e, ironizzando, viene denunciata come lo storicismo volgare dei rotocalchi e dei media («elle se sent en coïncidence avec le mouvement de l'époque tel qu'il est tracé dans *Elle* ou *Marie Claire* pour les femmes de la classe moyenne et supérieure dans la trentaine», p. 1039). Peggio, può essere un autoinganno da smascherare: «Lire *Charlie Hebdo* et *Libération* maintenait la croyance qu'on appartenait à une communauté de jouissance révolutionnaire et d'œuvrer, en dépit de tout, à l'arrivée d'un nouveau mois de mai» (p. 1004).

---

Annie Ernaux,  
Gli anni

Ma non arriva nessun nuovo maggio; e con la caduta di quelle speranze cade l'illusione che davvero la storia possa essere vissuta e cambiata collettivamente. Se anzi l'unanimità si ripresenta, è per una sorta di delirio da mitomani, come quando, durante il bicentenario del 14 luglio 1989, pare che tutte le rivolte e le rivoluzioni mondiali siano frutto della Rivoluzione francese e, dunque, «notre œuvre», in una «remontée de gloire et d'Histoire» (p. 1035). L'ubriacatura è momentanea, poiché la parabola è già da tempo nella sua fase discendente. L'entusiasmo per l'elezione di Mitterand a presidente, nel 1981, si era consumato rapidamente; e la caduta del muro di Berlino è vissuta come un esilio della storia, il cui luogo sembra trovarsi ormai altrove, anche se ben presto neppure gli abitanti dei paesi dell'est, sedotti dal consumismo, si rivelano «à la hauteur de la liberté, pure et abstraite, qu'on avait forgée pour eux» (p. 1035). Se questa non è «la fin de l'Histoire», è comunque «la fin de l'Histoire qu'on pouvait raconter» (p. 1042). L'orizzonte che si apre dopo è quello in cui «les faits s'éclipsaient avant d'accéder au récit» (p. 1051). Riflettendo su

una serie di attentati terroristici che colpisce Parigi del 1986, e che termina «brusquement sans qu'on ne savait pourquoi elle avait commencé», Ernaux conclude:

Les attentats de ce qui était devenu "la semaine sanglante" ne constituaient pas un événement, ils n'avaient pas changé l'existence du plus grand nombre, juste une façon de vivre au-dehors dans un sentiment d'inquiétude et de fatalité qui avait disparu sitôt le danger éloigné. (p. 1031)

Lo stesso 11 settembre è sì il segno di una mondializzazione del tempo, ma anche «un événement dont il fallait bien admettre maintenant qu'on ne l'avait pas réellement vécu» (p. 1063). Quel che conta qui non è la conferma o la correzione di diagnosi celebri, come quella di Baudrillard sullo sciopero degli eventi o quella di Fukuyama sulla fine della storia, ma la registrazione, nell'arco di quattro decenni, di sentimenti diversi del tempo, in un'accelerazione di epoche che genera un'impressione di frastornamento e di vanità. E così, la parabola si conclude dove era iniziata: la gara elettorale fra Segolène Royal e Sarkozy viene guardata con distacco, poiché, in ogni caso, non cambierà nulla (p. 1076). Sfiducia ed estraneità alla politica, compresenza di «stagnation» et «mutation» che non ha un «nom précis» (p. 1053): come la natura, la storia certo muta i destini, ma fuori del nostro controllo. Il nome di questa parabola è disillusione; il luogo in cui ne subiamo gli effetti è un margine di cui non si saprebbe indicare il centro.

## 6. Generazioni II: sociologia

Ma davvero la storia è quello che viviamo – o forse, patiamo – tutti? L'unanimità è una compensazione allucinatoria al senso di spossamento ed estraneità di fronte alla storia. Non siamo parte dei Grandi Eventi? Viviamo l'impressione che quello che accade sia lontano da noi, e che ci spinga fuori della scena? Allora, che questa impressione sia quella che vive chiunque; che questa privazione ci congiunga e faccia di noi una sola comunità di esuli.

Annie Ernaux dà forma a questa allucinazione, ma insieme le resiste e ne modera le pretese. Più volte, ha dichiarato la sua avversione per la categoria dell'universale:<sup>10</sup> la generalità a cui palesemente tende non è dunque di quella marca, e le sue pretese devono essere sottoposte a limiti. Il primo è l'estensione della gittata storica. L'unità di misura delle epoche è la generazione. Come abbiamo visto, l'esperienza storica di Ernaux è imparagonabile a quella dei suoi genitori, che hanno attraversato la seconda guerra mondiale; ma non è neppure la stessa degli studenti del

10 Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, cit., posiz. 762 di 1510.



Sessantotto, che hanno pochi anni meno di lei. Calcolato su base generazionale, lo storicismo si restringe, corre, accorcia i tempi. Il passato si fa sempre più incommensurabile al presente, e forse proprio questa esperienza di allontanamento diviene la sola esperienza comune con chi ci ha preceduti, quello che, senza che ce lo aspettassimo, ci ricongiunge a loro («Et alors que s'accroît la distance qui la sépare de la perte de ses parents, vingt et quarante ans, et que rien dans sa manière de vivre et de penser ne rassemble à la leur – elle les ferait “se retourner dans la tombe” -, elle a l'impression de se rapprocher d'eux», p. 1080). All'opposto, dopo il Sessantotto la relazione con i più giovani sembra fondarsi sulla prossimità e, quindi, sull'assottigliamento della lontananza generazionale («Les jeunes étaient raisonnables, pour l'essentiel ils pensaient comme nous. [...] Ils nous plaisaient», pp. 1022-3); eppure, questa stessa prossimità può tradursi anche in un senso di deresponsabilizzazione: come se, sfumata la distanza degli stili di vita, si affievolisse il dovere di insegnare o guidare («Ses enfants ne sont pas habituellement présents dans ses pensées, pas plus que ne l'étaient ses parents quand elle était enfant ou adolescente, ils font partie d'elle. Parce qu'elle n'est plus une épouse, elle n'est plus la même mère, plutôt un mélange de sœur, amie, monitrice, organisatrice d'un quotidien allégé depuis la séparation», p. 1027). Ma in un caso e nell'altro, è la *propria* generazione che fa da misura all'esperienza del mondo, perché c'è in essa qualcosa di specifico; e se si può pensare che altre generazioni abbiano vissuto sconvolgimenti più grandi, è però sicuro che nessuna abbia vissuto nello stesso modo in cui abbiamo vissuto noi.

La declinazione generazionale è dunque il modo per ridare spazio all'universalismo? In realtà, ad esso è posto un secondo limite, che riguarda l'ampiezza sincronica, e non più diacronica, del 'tutti': individua, almeno implicitamente, articolazioni di natura sociologica. In più occasioni, Annie Ernaux ha manifestato la sua ammirazione per Bourdieu, «le plus grand intellectuel des cinquante dernières années».<sup>11</sup> La ricerca dei segni dei diversi *habitus* nella vita materiale, la decostruzione dei miti del prestigio borghese e dell'arte come luogo che si pretenderebbe sollevato dal conflitto, la rivendicazione del punto di vista dei dominati, il razionalismo rigoroso e senza sconti e, alla fine, il rifiuto stesso dell'«illusion biographique» o il modo inconciliato con cui è avvicinata la scrittura autobiografica mostrano quanto ampi siano i debiti contratti con *Les Héritiers*, *La Misère du monde*, *La Distinction*, *Raisons pratiques* o *Esquisse d'une auto-analyse*. Il desiderio di Ernaux è infatti «écrire quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire»,<sup>12</sup> e la porta ad attribuire ai testi di Bourdieu «valeur

---

Annie Ernaux,  
Gli anni

11 Ernaux, *Écrire, écrire, pourquoi?*, cit., posiz. 317-322 di 346; la cit. a testo è tratta da Ead., *L'Écriture comme un couteau*, posiz. 709 di 1510.

12 Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, cit., posiz. 561 di 1510.



de littérature». <sup>13</sup> Tuttavia, neppure *Les Années* intendono tracciare un quadro complessivo della società francese nella sua varietà di classi e ceti. Da Bourdieu, Ernaux sembra imparare soprattutto la necessità che il soggetto metta sotto giudizio la propria stessa posizione prendendo le distanze da sé, e rilegga la propria storia come un passaggio tra mondi sociali diversi. È un modo per sliricizzare la scrittura, abbattere le pretese dell'io, dare una struttura al racconto, ripensare in modo post-politico un significato politico all'attività letteraria e intellettuale.

Ma se si tratta di guardare all'estensione del campo sociale (che, ripeto, *Les Années* non hanno l'ambizione di abbracciare nella sua interezza e che sottopongono a una riduzione generazionale), è specificamente la figura del *nous* che se ne fa carico. Il *nous* può infatti avere portate molto diverse. Certo, interferisce ambiguamente con *on* e spesso sembra voglia farsi interpretare come un 'noi tutti, allora'; e tuttavia, a volte designa una minoranza, dichiaratamente in rotta con i suoi tempi («Nous qui avons rompu avec Mitterrand quand nous l'avions vu apparaître sur l'écran et préférer d'une voix blanche "les armes vont parler", qui ne supportons pas la propagande enthousiaste pour la "Tempête du désert"», p. 1036); oppure, indica non la media statistica, ma i portatori di un'esperienza esemplare, forse persino eccezionale («Nous qui avons avorté dans des cuisines, divorcé, qui avons cru que nos efforts pour nous libérer servirait aux autres, nous étions prises d'une grande fatigue», p. 1038).

C'è infatti un terzo limite all'universalismo, che direi questa volta di natura psicologica, o emotiva, o esistenziale. Anche quando l'io abbia conosciuto l'euforia della dilatazione e della fusione in una comunità, anche quando si sia concesso l'ebbrezza del protagonismo storico, cade irrevocabilmente nella disfonia della perdita e del disinganno. La struttura annalistica, proprio perché vede i fatti come anelli di una catena spezzata, proprio perché non racconta la continuità organica ma la discontinuità dei pezzi irrelati, recita la sua lamentazione sulla vanità del mondo.

## 7. Salvare qualcosa

Eppure, per fatalista che sia, Ernaux non si arrende al corso irrevocabile del mondo. Registrarlo significa denunciarlo e protestare contro di esso: il libro dev'essere uno strumento di lotta (p. 1083); sebbene questo compito abbia subito un correttivo («le livre à faire représentait un *instrument de lutte*. Elle n'a pas abandonné cette ambition *mais plus que tout, maintenant, elle voudrait saisir la lumière qui baigne des visages désormais invisibles*», pp. 1083-4; miei i corsivi). Dunque, anche se la scrittura «est de toute façon un acte politique» che si concentra su «tout ce qui concerne la

13 *Ibidem*, posiz. 1200 di 1510.

place sociale» e «tout ce qui concerne les femmes»,<sup>14</sup> il suo compito finale non è solo politico: essa deve infatti resistere a una distruzione lenta e irrimediabile e, come dice l'ultima frase delle *Années*, «sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais» (p. 1085). C'è una sottolineatura dolorosa in quel «plus jamais», che avrebbe potuto essere un semplice «plus»; e c'è un'inversione stupefacente, poiché il tempo da salvare non è quello in cui siamo stati, ma quello in cui non saremo mai più: non il passato, ma il futuro, e un futuro che ci sarà estraneo e ci cancellerà. Con un colpo inatteso, un libro che ha guardato così fisso dietro di sé si conclude guardando avanti: consegna ciò che è stato a chi verrà, sceglie come oggetto un futuro che è l'annullamento dell'io e per questo (bisogna ripeterlo) non promette ai singoli alcuna sopravvivenza oltre la morte. Qualcosa del tempo potrà esistere ancora; ciascuno di noi, invece, «ne sera plus jamais»: il compito che Ernaux si dà è dunque «mettre en forme par l'écriture son absence future» (p. 1081).

È questo il punto di massimo avvicinamento e di massima resistenza a Proust. *Les Années* nascono quando Ernaux rinuncia ad alcuni «rêves»: «trouver un langage inconnu qui dévoilerait des choses mystérieuses», diventare una «voyante», fare del proprio libro «la révélation aux autres de son être profond, un accomplissement supérieur, une gloire». Non esiste alcun «monde ineffable surgissant par magie de mots inspirés» (p. 1083), conclude; e sebbene non venga citata esplicitamente, non saprei dubitare che l'oggetto della polemica sia appunto la *Recherche*, di cui si denuncia l'illusione per cui riuscire a distillare «un peu de temps à l'état pur» equivarrebbe a ottenere non solo l'«essence permanente et habituellement cachée des choses», ma anche «notre vrai moi», «l'homme affranchie de l'ordre du temps».<sup>15</sup>

La soggettività è certo ineludibile, ma non conta in sé, perché è la via di accesso obbligata al proprio trascendimento non nell'assoluto, ma negli altri. Ernaux scrive «pour, en retrouvant la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire» (p. 1082); e questa dimensione vissuta è trans-individuale. In questo modo, la soggettività viene scalzata dal trono proustiano e diventa un semplice strumento («Elle ne regardera en elle-même que pour y retrouver le monde», p. 1083). Alla poesia dell'io e all'incanto delle metafore salvatrici si oppone la lingua di tutti, «le seul outil avec lequel elle comptait agir sur ce qui la révoltait» (pp. 1083-4).

Nella psicologia di Annie Ernaux come scrittrice c'è senza dubbio l'insubordinazione contro la Letteratura, denunciata come mistificazione; e

---

Annie Ernaux,  
Gli anni

14 Ernaux, *Écrire, écrire, pourquoi?*, cit., posiz. 131 e 147 di 346.

15 M. Proust, *Le Temps retrouvé*, éd. présentée par P.-L. Rey, établie par P.-E. Robert et annotée par J. Robichez et B. G. Rogers, Gallimard, Paris 1990, p. 179.

forse persino il risentimento sociale, perché quella Letteratura, che ha in Proust il suo sacerdote e il suo eroe, è espressione di un privilegio da cui Ernaux è esclusa per nascita, e che contesta per volontà di rendere giustizia a chi è stato escluso dalla parola.<sup>16</sup> Tuttavia, l'«écriture plate»<sup>17</sup> non è prosa che si umilia davanti alla vuotezza del mondo. In qualche modo, la sua origine sta nel «sublime d'en bas» flaubertiano; ma mentre in Flaubert la banalità della vita viene colpita per l'odio alimentato dalla religione dell'arte, in Ernaux le parti sono invertite: l'avversione al culto dell'arte si lega alle uniche preoccupazioni della sincerità e della precisione.<sup>18</sup> Per questo, la scrittura può comunque farsi carico di una missione redentrice; e a essere salvate non saranno le essenze, ma le immagini.

Dopo aver riflettuto sulla natura del suo libro e aver fatto i conti con la sua vocazione di scrittrice, e dunque con il proprio destino, nelle ultime pagine delle *Années* Ernaux monta una serie di immagini. Per la prima volta, non è chiaro da quale momento vengano, né se siano disposte in ordine cronologico. Per lungo tratto, anzi, il verbo è assente, e basta una riga a condensare un pezzo di esistenza, mescolata a brevi citazioni. Eppure, la brevità stessa dei frammenti e il bianco degli a capo li alona di intensità; come se nelle frasi nominali, promosse a versi, le cose si accendessero nel bagliore dell'epifania. Poi, improvvisamente, compaiono i verbi in un imperfetto «continu, absolu, dévorant le présent» (p. 1081), un imperfetto che dice insieme il passare e il perdurare del tempo. Allora, le immagini appaiono nella luce del Senso: la gatta che si addormenta per effetto dell'iniezione che la uccide; l'uomo in pigiama che, davanti a un ospizio, chiede piangendo che qualcuno chiami suo figlio, tendendo un foglietto sporco con il suo numero di telefono; la donna che in una foto della guerra di Algeria somiglia a una pietà; le mura dell'isola di san Michele, il cimitero di Venezia, colpite dal sole dopo l'ombra delle Fondamenta Nuove. Il Senso è la morte. Le epifanie si sono secolarizzate, perché l'eternità è andata perduta e nessuna estasi metacronica è più possibile. Le immagini dicono che quello che va difeso, quello che solo merita di essere conservato è quello che comunque è destinato a scomparire. La scrittura è il campo in cui la pietà lotta per resistere contro la morte, e cerca la propria dignità nel ricordare a se stessa che ne sarà sconfitta.

16 Ernaux, *Écrire, écrire, pourquoi?*, cit., posiz. 327 di 346; Ead., *L'Écriture comme un couteau*, cit., posiz. 322 di 1510. Ernaux riconosce esplicitamente che «il serait très important de savoir *contre* qui, *contre* quelle forme de littérature on écrit» (*ivi*, posiz. 851 di 1510). Il rifiuto della «préciosité [...] à la limite de la mièvrerie», insieme alla fascinazione per l'«architecture» della *Recherche*, sono espliciti (*ivi*, posiz. 918 di 1510).

17 L'espressione, che compare nella *Place* (in Ernaux, *Écrire la vie*, cit., p. 442), è ripresa varie volte (p. es. Ead., *L'Écriture comme un couteau*, cit., posiz. 332 di 1510).

18 Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, cit., posiz. 128 di 1510.