

Ernaux nel circostante. Biografia, autobiografia, autosociobiografia tra Francia e Italia

Gianluigi Simonetti

1. Una pagina esemplare

Leggiamo l'inizio di *Passion simple*:

Cet été, j'ai regardé pour la première fois un film classé X à la télévision, sur Canal+. Mon poste n'a pas de décodeur, les images sur l'écran étaient floues, les paroles remplacées par un bruitage étrange, grésillements, clapotis, une sorte d'autre langage, doux et ininterrompu. On distinguait une silhouette de femme en guêpière, avec des bas, un homme. L'histoire était incompréhensible et on ne pouvait prévoir quoi que ce soit, des gestes ou des actions. L'homme s'est approché de la femme. Il y a eu un gros plan, le sexe de la femme est apparu, bien visible dans les scintillements de l'écran, puis le sexe de l'homme, en érection, qui s'est glissé dans celui de la femme. Pendant un temps très long, le va-et-vient des deux sexes a été montré sous plusieurs angles. La queue est réapparue, entre la main de l'homme, et le sperme s'est répandu sur le ventre de la femme. On s'habitue certainement à cette vision, la première fois est bouleversante. Des siècles et des siècles, des centaines de générations et c'est maintenant, seulement, qu'on peut voir cela, un sexe de femme et un sexe d'homme s'unissant, le sperme – ce qu'on ne pouvait regarder sans presque mourir devenu aussi facile à voir qu'un serrement de mains.

Il m'a semblé que l'écriture devrait tendre à cela, cette impression que provoque la scène de l'acte sexuel, cette angoisse et cette stupeur, une suspension du jugement moral.¹

L'incipit di *Passion simple* può servire a cogliere alcune strategie formali tipiche di Ernaux, nella cornice della sua personale idea di realismo. Qualche pagina più avanti, nello stesso libro, verrà affermata la nostalgia di un Courbet donna che non è mai esistito, di una tela che provochi la stessa emozione dell'*Origine du monde*, ma dipinta da una pittrice: evidentemente un modello, e forse un traguardo.

1. E. Ernaux, *Passion simple*, in Ead., *Écrire la vie*, Gallimard, Paris 2011, p. 659.

Innanzitutto spicca dalla prima frase la centralità dell'io («*J'ai regardé...*»), circoscritta e direi quasi inchiodata al suolo dal deittico («*cet été*») e raggelata dalla meccanicità che indoviniamo nell'esperienza che si consuma («*un film classé X*»). Lentamente e gradualmente si diffonde la glacialità del *cursus* di Ernaux: timbro metallico, asciutto, pronto a negarsi ogni forma spaiettellata di lirismo e più in generale di «ornato», con una significativa e programmatica assenza di metafore a effetto. Le emozioni dominanti sono fredde – angoscia, stupore, abitudine – forte è il senso di visibilità, di impassibilità percettiva nonostante il turbamento. Distaccati anche il finale – una riflessione di natura storica e sociologica – e il finale – una dichiarazione di poetica che evoca passioni tristi e insieme una sospensione del giudizio morale: due tratti potentemente romanzeschi all'interno di una modalità di scrittura “bianca”, tutta fatti, che per altri versi sembra volersi sottrarre – in nome dell'autobiografia, del diario, del dettaglio fotografico – alla tradizione del romanzo come affabulazione e *fiction*.

L'epochè («une suspension du jugement moral») colpisce in particolare nella pagina in questione, a contatto con un tema, la pornografia, che di solito sollecita prese di posizione morali (o moralistiche) da parte di osservatori impegnati. Orgogliosamente femminista per formazione, militante attiva nella sfera politica, fin troppo pronta al commento autodifensivo sul piano delle dichiarazioni di poetica, quando scrive letteratura Ernaux sa invece sospendere la pedagogia politica e morale (inclusa quella del femminismo).² Caso esemplare di una narratrice dalla forte coscienza politica che non ha paura di mettersi al servizio di vicende esplicitamente «assurde» e politicamente non edificanti, come appunto avviene nel dittico *Passion simple* e *Se perdre*: storie disturbanti di dipendenza, di sottomissione, di scacco del femminile.³ Ernaux sa affrontare un doppio scandalo: quello di mettere in scena vicende inaccettabili per i pregiudizi maschilisti, e *insieme* storie irriducibili alle precauzioni femministe. «Il s'agissait d'écrire sans souci de ce que “doit” écrire une femme et c'est ainsi que *Passion simple* a été écrit».⁴ D'altra parte un'ambivalenza analoga Ernaux la manifesta verso un oggetto poetico diversissimo, ma a sua volta

2. Anche se c'è chi sente, nei suoi libri, una postura «quasi inavvertitamente pedagogica», o «un fondo didattico: non spaiettato, certo, ma roccioso; [...] una pretesa di dire il vero sulla storia, per emblemi e immagini allegoriche», P. Pellini, *Due indizi sulla critica*, in «nuova corrente», 172, LXX, luglio-dicembre 2023, pp. 34-35.
3. Federica Gregoratto ha parlato di «femminismo negativo» («In *Perdersi*, Ernaux si mette in scena come una *cattiva femminista*»); mentre Jonathan Bazzi recensendo il libro ha concluso che «condensa tutto ciò che una donna emancipata non dovrebbe essere e fare». Cfr. F. Gregoratto, *Desiderare il fantasma. Sul femminismo ‘negativo’ di Annie Ernaux in «Perdersi»*, in «Le parole e le cose», 15 novembre 2023, <https://www.leparoleelecose.it/desiderare-il-fantasma-sul-femminismo-negativo-di-annie-ernaux-in-perdersi/> (ultimo accesso: 7/11/2025), e J. Bazzi, «*Perdersi* di Annie Ernaux: l'oscena osessione erotica di una scrittrice impegnata», in «Domani», 16 ottobre 2023.
4. *Écrire, écrire, pourquoi? Annie Ernaux: Entretien avec Raphaëlle Rérolle*, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, Paris 2011, p. 8.

a rischio di commento moralistico, come il supermercato: «*agréable, surprenante, choquante, invitant à la rêverie ou à l'indignation, voire à la colère*»,⁵ anche l'esperienza del consumismo rappresenta *insieme* una dipendenza, una sconfitta, un segno dei tempi, una pagina di storia sociale e civile. Desiderio erotico e desiderio di merci sono entrambi crudi e oscuri, e senza salvezza.

Oltre a riassumere alcune delle principali coordinate stilistiche di Annie Ernaux, la pagina che abbiamo appena letto può servire a comprendere le cause di quella che appare come una difficoltà degli scrittori italiani contemporanei ad assorbire il senso profondo e *intero* dell'opera di Ernaux. La quale nel complesso ha forse incontrato finora i lettori italiani più che i nostri autori. Il fatto è che nella nostra narrativa le cose vanno spesso nella direzione opposta a quella intrapresa dalla Ernaux evidenziata appena sopra. Da anni si afferma in Italia uno stile ad alto tasso di *pathos*, talora volutamente talora involontariamente fuori controllo; una scrittura di torrida temperatura emotiva, *outspoken*, fortemente orientata in senso melodrammatico. Sul piano della poetica, simmetricamente, vanno di moda direttive morali esibite e predeterminate, una deliberata ostensione del giudizio morale, un'esibizione dell'impalcatura ideologica, un'evidente pedagogia.

Invitato a riflettere sulla presenza di Ernaux nella letteratura circostante italiana (della fortuna editoriale e della ricezione in genere si occupa la ben più competente Anna Baldini) temo di dover parlare soprattutto di una parziale assenza, a fronte della notevole “presenza” editoriale e intellettuale che Ernaux ha conquistato in Italia, anche prima di vincere il Nobel. Circostanza tanto più strana se si considera che il contesto culturale e l'orizzonte di attesa, da almeno quindici anni a questa parte, sarebbero molto favorevoli, da noi, all'assorbimento della sua lezione. E questo per almeno tre ragioni diverse:

1. Per la crescente e ormai radicata fortuna, nel nostro circostante, di tutto il comparto della «Scritture del sé», a forte coinvolgimento biografico; a cominciare dall'*autofiction* e dall'autobiografia romanzata, fino alla *bio-fiction* e al *biopic*;
2. Per la ricerca a tappeto, nella nostra editoria di narrativa, di nuove auto-rialità femminili, oggetto in questi ultimi anni di una vera e propria pesca a strascico;
3. Per la persistente vitalità di quella stagione che «Allegoria» battezzò “ritorno alla realtà”⁶ e che insieme ad altre forme di neo-impegno culturale continua a corroborare una sensibilità genericamente realistica che del resto a molti tipi di scritture del Sé appare strettamente correlata.

Ernaux
nel circostante.
Biografia,
autobiografia,
autosociobiografia
tra Francia e Italia

5. P.-L. Fort, *Ernaux. La vie. La vraie*, in *Annie Ernaux. Un engagement d'écriture*, éds. P.-L. Fort, V. Houard-Merot, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2015, p. 57.

6. R. Donnarumma, G. Policastro, G. Taviani, *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del post-moderno*, in «Allegoria», 57, 2008, pp. 7-95. Per un'indagine sistematica di questa stagione cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.

2. Il contesto

Proviamo allora ad approfondire il rapporto tra il contesto letterario italiano e i testi di Ernaux cominciando proprio da questo terzo e ultimo punto. «J'ai toujours senti qu'écrire était *intervenir dans le monde*»⁷ per Ernaux la scrittura è una forma di intervento, «de toute façon un acte politique».⁸ «*Écrire la vie, c'est pour elle s'engager*».⁹

Bastano queste poche dichiarazioni, che potrebbero del resto moltiplicarsi, per collocare l'autrice almeno apparentemente non tanto lontano da *engagés* nostrani come Roberto Saviano, ai tempi di *Gomorra* (2006), o, per restare in un ambito più specificamente femminista, Michela Murgia: scrittori diversi tra loro, ma affini (al di là dell'amicizia privata e dei successi commerciali) nel considerare la letteratura uno degli strumenti possibili della lotta politica, che a sua volta è più importante del lavoro sullo stile (per Saviano) e delle contraddizioni della forma (per Murgia). Entrambi disposti a mettere la letteratura da parte, o a margine, per dedicarsi soprattutto al saggio narrativo, al *pamphlet*, al giornalismo o alla comunicazione social – insomma alla prosa militante, alla testimonianza e in definitiva all'impegno politico, che usa il linguaggio come un mezzo e non come un fine. In *Gomorra* la parola è concepita come «concretezza, materia aggregata di atomi per intervenire nei meccanismi delle cose, come malta per costruire, come punta di piccone»¹⁰ – quindi come arma, sia pure al servizio naturalmente del bene e non del male come quelle della mafia. Quando, sempre in *Gomorra*, Saviano afferma di «voler riflettere sulle possibilità della parola [...] senza metafore, senza mediazioni, con la sola *lama della scrittura*»,¹¹ viene spontaneo pensare alla stessa metafora usata in senso metaletterario proprio da Ernaux, in *L'écriture comme un couteau*: la scrittura intesa come arma da combattimento, coltello, lama appunto, di cui l'artista ha bisogno per incidere la realtà:

J'importe dans la littérature quelque chose de dur, de lourd, de violent même, lié aux conditions de vie, à la langue du monde qui a été complètement le mien jusqu'à dix-huit ans, un monde ouvrier et paysan. Toujours quelque chose de réel. J'ai l'impression que l'écriture est ce que je peux faire de mieux, dans mon cas, dans ma situation de transfuge, comme acte politique et comme *don*.¹²

Ma anche sul piano strettamente politico le differenze sono più importanti delle analogie. Innanzitutto appare rovesciata la gerarchia tra le parole e le cose: per Ernaux, come per Bourdieu (e per Marx) sono le condizioni

7. A. Ernaux, *Le Vrai Lieu*, Gallimard, Paris 2014, p. 108.

8. *Écrire, écrire, pourquoi?*, cit., p. 7.

9. F. Thumerel, *Passages(s) Ernaux*, in *Annie Ernaux: un engagement d'écriture*, cit., p. 111.

10. R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano 2006, p. 244.

11. *Ivi*, p. 233, corsivo mio.

materiali di classe e le strutture sociali a determinare i comportamenti e le parole (con un accento più forte, in Bourdieu, sul ruolo gerarchizzante di quello che Marx chiama sovrastruttura); per Saviano e per Murgia le parole possono cambiare i comportamenti e le condizioni materiali, rendendo possibile un intervento diretto del linguaggio sulla realtà. Non meno diversa risulta quindi la specifica declinazione dell'*engagement* letterario: quella di Ernaux la allontana non solo dal neo-impegno all'italiana, ma anche dalla dimensione novecentesca classica, ovvero sartriana e poi althusseriana, dell'intellettuale *engagé*.¹³ Per Ernaux l'arte cambia la società in modo diverso dalla politica, e cioè indirettamente:¹⁴ lavora sempre e solo sulle trasformazioni a lungo termine dell'immaginario, non si mette al servizio di una causa specifica, non sopporta "messaggi" precostituiti. Perciò la dimensione estetica non viene posposta alle finalità etiche e politiche: visto che non c'è nulla che venga *prima* del compito di raccontare, Ernaux non accetta la formula del romanzo a tesi. E del resto il linguaggio, per lei, non è mai trasparente, nel senso in cui lo era appunto per Sartre: «Il y a prose quand [...] le mot passe à travers notre regard come le verre au travers du soleil».¹⁵

Nel circostante italiano molto spesso il realismo è stato e resta il tramite, talvolta il megafono, di una ideologia; in Ernaux il realismo è l'ideologia – «décharner la réalité pour la faire voir».¹⁶ Per questo – passando al piano della forma, autorizzati dal riferimento al *décharnement* – nelle nostre scritture impegnate (come per esempio in Saviano) il realismo si esprime di preferenza attraverso l'enfasi e l'accumulazione, anche stilistica: eloquenza di stampo oratorio (con abbondanza di anfore e pause), metafore espressionistiche e ingombranti, figuralità ad alto tasso di *pathos*, dispositivi melodrammatici.¹⁷ Esattamente il contrario del distanziamento cercato e ottenuto da Ernaux, con la sua ricerca di uno stile clinico, di una *écriture plate* – sulla traccia di quella che utilizzava da ragazza, fuori di casa, per

Ernaux
nel circostante.
Biografia,
autobiografia,
autosociobiografia
tra Francia e Italia

12. A. Ernaux, *L'écriture comme un couteau. Entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet* [2003], Gallimard, Paris 2011, p. 34.
13. P.-L. Fort, V. Houdard-Merot, *Un «engagement d'écriture»*, in *Annie Ernaux: un engagement d'écriture*, cit., p. 7.
14. Ernaux, *Le Vrai Lieu*, cit., p. 102.
15. *Ibidem*.
16. Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, cit., p. 81
17. «Sospinto da una passione anti-elitaria, ma forse anche per frettolosa abitudine a frequentare la lingua delle traduzioni, dei giornali e dei social, il nuovo impegno diffida della sintassi troppo elaborata e di un'eccessiva cura formale: perché perdere tempo a pesare un aggettivo o a evitare una cacofonia, quando *mai ora premunt* e l'importante è che "il messaggio arrivi"? Le figure retoriche che azzarda sono in genere piuttosto elementari, sia di parola (anfore, enumerazioni) che di pensiero (ironie, metafore fragorose); i personaggi parlano con un 'io' standardizzato in cui è impossibile rintracciare geografia e classe sociale; i plot tendono spesso al noir o al melodramma, oppure si sbriciolano in una somma di frammenti, la leggibilità è la dote più apprezzata. Come se vigesse un malinteso per cui la forma non serve che ad abbellire il contenuto, rendendolo più accattivante; o peggio, come se fosse puro estetismo da torre d'avorio», W. Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Rizzoli, Milano 2021, p. 27.

scrivere ai suoi genitori le notizie essenziali, in un «ton du constat» che si nega ogni metafora e ogni ironia per scelta poetica e politica: «ils auraient ressenti toute recherche de style comme une manière de les tenir à distance».¹⁸ E se la sintassi di Ernaux può conservare una sua fredda classicità, le parole è bene che siano quelle semplici dei ceti subalterni – le parole degli altri. La scrittura piatta è a ben vedere una scrittura ibrida, che adopera strutture colte per ospitare un dizionario popolare.

Le materiel qui m'a beaucoup servi pour écrire *La Place*, ce sont justement les phrases des mes parents dont je me souvenais, la langue commune du monde populaire, que j'avais partagé avec eux.¹⁹

3. Scritture del Sé

Eppure in Italia il neo-impegno si è spesso appoggiato al *je*, alla presa di parola individuale. Passiamo allora a considerare il primo punto del nostro precedente elenco – l'attuale fortuna del racconto in prima persona, che autentica il narrato elaborandolo come esperienza personale e declinandolo nei modi della testimonianza o della confessione – a volte nel patto autobiografico, a volte in quello biografico (quando l'*io* documenta, in prima persona, la vita di un Altro). Preparato dall'irruzione della prima persona nel romanzo novecentesco, a partire dagli anni Sessanta, il fenomeno si è rianimato in Italia dagli anni Novanta in poi, attraverso il ricorso a due diverse ricette, o tipologie, che a volte s'intrecciano, ma che possiamo proviamo a scomporre schematicamente.

Da una parte si è cercata l'identità (anche onomastica, nondimeno ambigua) tra autore narratore e eroe, in meccanismi romanzeschi di tipo compiutamente e spesso esplicitamente autofittivo. È l'esperienza di un *Io* che “finge di non fingere”, ma che spesso affida il racconto delle proprie vicende a narratori più o meno dubitosi o inattendibili. Anche indipendentemente da esperimenti francesi precoci ma invecchiati, e un po' da laboratorio – come *Fils* (1977) di Serge Dubrovsky – la tecnica ha attecchito da noi soprattutto grazie a Siti, Mari, Starnone. Ciascuno con le proprie preferenze o manie stilistiche, ma con un tratto in comune: mettere in scena se stessi o un proprio doppio più o meno riconoscibile alterando in modo romanzesco la fisionomia dell'autore per fare dell'*Io* un personaggio sperimentale, un po' idiosincratico e un po' catalizzatore di situazioni culturali, psicologiche, anche antropologiche o

18. A. Ernaux, *La Place* [1983], in Ead, *Écrire la vie*, cit., p. 470.
19. A. Ernaux, I. Charpentier, *La littérature comme art de combat*, in *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, ed. G. Mauger, Éditions du Croquants, Paris 2005, p. 171, cit. in R. Coglitore, *Annie Ernaux e l'impegno come forma di sperimentazione*, in *Autrici oltre i canoni. Arendt, Beauvoir, Ginzburg, Sontag, Ernaux*, a cura di C. Bertoni, Carocci, Roma 2024, p. 110. Per la dialettica ernausiana di «savant» e «populaire» cfr. L. Véron, K. Abiven, *Trahir et venger. Paradoxes des récits de transfuges de classe*, La Découverte, Paris 2024, p. 156.

sociali. In queste «storie quasi vere» a dominante soggettiva l'orgoglio del romanzo pulsa sempre e rumorosamente dietro la crosta dell'effetto di realtà.

Dall'altra parte, si è fatto e si fa spesso ricorso a commistioni creative tra narrativa (a dominante *fiction*) e giornalismo o saggismo personale (a dominante *non fiction*), cementando il tutto, anche in questo caso, con la prima persona. Il racconto sembra qui appaltato a un Io che “non finge”, nel senso che non turba la credibilità della testimonianza e dell'inchiesta, limitandosi a “pettinare” il racconto e spesso a farsi testimone o esploratore di un Altro. Così per esempio Del Giudice, Rea, Veronesi, Franchini, Trevi; più recentemente Gambetta, Voltolini, Ciabatti; e anche qui non di rado tenendo conto, oltre che della tradizione anglofona del *New Journalism* e del *Lyrical Essay*, di un altro importante apripista francese, Carrère, che veniva del resto proprio dal giornalismo, e che s'impone con un libro ibrido tra *reportage*, *memoir* e romanzo come *L'Adversaire* (2000). In questo caso il tratto in comune consiste nel mettere in scena se stessi parlando di altri; altri a diverso titolo più interessanti dell'io che racconta, ma a lui in qualche modo somiglianti, o complementari, o specularmente opposti. In quest'ambito le storie sono o sembrano vere, senza “quasi” (e poco importa, come nell'altro caso e in fondo come sempre, se lo siano effettivamente o no); dietro l'effetto di realtà respira una certa stanchezza, più o meno venata di sensi di colpa, per le complicazioni e le manipolazioni del romanzo; a volte (anche esplicitamente, come per esempio in Trevi)²⁰ un atteggiamento da scrittori minori, sentito magari come l'unico possibile o intellettualmente onesto in una stagione in cui per troppi è diventato difficile inventare.

In entrambi i campi, la letteratura resta un fine, non un mezzo; il mezzo semmai è l'Io, o quel tanto di Io che è dato esperire nel confronto con l'Altro. Ma Annie Ernaux, a sua volta attratta nell'orbita delle due dimensioni, mi pare fondamentalmente distinguersi da queste esperienze, da noi maggioritarie, e segnate da una diversamente declinata ipertrofia del Sè. A Ernaux interessa che l'Io sia legato al Noi; la prima persona singolare e la prima persona plurale devono avere lo stesso peso, il *je* non deve assestarsi in una identità fissa ma di libro in libro farsi attraversare dalle voci sociali e familiari che inconsciamente lo abitano e in parte lo determinano.²¹ E se anche in lei si percepisce una preliminare diffidenza verso il romanzesco classico, sia in termini di stratificazione narrativa che di ricorso alla lingua della tradizione letteraria, continua a caratterizzarla il rifiuto di un punto di vista meramente soggettivo, e l'incorporazione allo sguardo dell'io di una prospettiva sociologica non accessoria. Il risultato è una scrittura che «n'est

Ernaux
nel circostante.
Biografia,
autobiografia,
autosociobiografia
tra Francia e Italia

20. «Ho sempre aspirato a diventare una scrittrice, una laboriosa scrittrice minore», E. Trevi, *Sogni e favole*, Ponte alle Grazie, Milano 2019, p. 81.

21. Così Ernaux nella sua prefazione a *Écrire la vie*, cit., p. 7. «Pochi autobiografi hanno saputo raccontare così bene l'oggettiva inappartenenza della vita personale alla persona che la vive» (G. Mazzoni, *Annie Ernaux. Autobiografia ed estraneità*, in *Alfabeta2*, Almanacco 2016, DeriveApprodi, Roma 2015, p. 319).

pas une biographie, ni un roman naturellement, peut-être quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire»,²² e che mira a rendere l'individuale in maniera impersonale, o meglio transpersonale.

Mi pare allora che manchi, se non nelle dichiarazioni di poetica e nell'ideologia esplicita, certamente nelle strutture narrative del nostro romanzo un “bisogno degli Altri” paragonabile a quello di Ernaux. Non c’è nell’io-cavia, o sperimentale di Siti, sociologicamente esemplare ma al tempo stesso irriducibile e fortemente asociale («Mi chiamo Walter Siti, come tutti», come nell’incipit paradossale di *Troppi paradisi*). Non c’è nell’Altro-esotico-o-interessante, o nell’Altro-specchio-nobilitante o immagine-degradata del-Sé di Carrère e dei suoi epigoni italiani: il meccanismo dell’*Adversaire*, ormai un po’ abusato dopo venticinque anni di sfruttamento, per cui occupandosi della vicenda di Claude Romand, e scrivendone, Carrère scopre di avere qualcosa in comune con lui. Piuttosto, quello di Ernaux è (quando c’è) un vero Altro, una parte perduta che *integra* l’Io nel modo cui alludono le parole di Rousseau in epigrafe al *Journal du dehors* («notre vrai moi n'est pas tout entier en nous»). Questo *Moi* vive in tanti personaggi che dicono io nei libri di Annie Ernaux e fa il paio con quell’altro Io, più precisamente connotato e collocato autobiograficamente, che è il *transfuge de classe*, partito da Yvetot e arrivato a Stoccolma, ma pur sempre determinato a vendicare la propria razza, come recita la formula di Rimbaud che Ernaux ha ripreso e reso famosa. Ma anche in quest’ultimo caso, con una personalissima e interessante contraddizione, o aporia: la vergogna e la nostalgia per la classe perduta convivono con la collera e il senso di colpa verso quella raggiunta. Contrasto che sembra mancare, se non erro, in quei (pochi) scrittori italiani – penso ad Aldo Busi e Vitaliano Trevisan, a Giorgio Falco o Aldo Nove – che sia pure senza impalcature sociologiche a vista hanno comunque immesso sistematicamente temi di lotta di classe o mobilità sociale in strutture letterarie sofisticate.²³

Differenti è anche l’esito di questo movimento transclasse. Nel suo progetto e direi anche desiderio di denunciare il determinismo dell’ambiente in cui si nasce e cresce, com’è stato osservato, Ernaux finisce con l’esprimere e significare anche il suo contrario, ovvero il funzionamento meritocratico dell’ascensore sociale; il suo, come quello del maestro Bourdieu, è alla fine un controeSEMPIO (la fuga dal negozio dei genitori, il rovesciarsi della ver-

22. A. Ernaux, *Une Femme* [1987], in Ead., *Écrire la vie*, cit., p. 597.

23. Alla regola costituita dal lamento sulla precarietà materiale e esistenziale dell’intellettuale proletario o proletarizzato, come si intravede ad esempio nei romanzi di Jonathan Bazzi, fa eccezione il caso di Alberto Prunetti: sia perché la sua militanza prevede una sociologia critica, sia perché – nel suo *Amianto. Una storia operaia* (2012) – mette in scena un peculiare orgoglio della condizione operaia paterna mista alla vergogna della classe d’approdo (quella generica della media borghesia, quella specifica dei «lavoratori cognitivi precari»).

gogna in trionfo e della volgarità in cultura, la fine dell'afasia).²⁴ Ne nasce una seconda contraddizione. Come anche le capita nella sua polemica anti-proustiana in *La Place* – l'attacco all'ironia del narratore borghese Marcel verso i suoi domestici proletari – Ernaux sembra voler dimenticare che la sua razza è appunto piccolo-borghese, che i veri *transfuges de classe* sono stati i suoi genitori (allo stesso modo dimentica che i genitori del padre di Proust possedevano una *épicerie* a Illiers, esattamente come i genitori di Ernaux ne avevano una a Yvetot).²⁵ Come osserva Compagnon, i racconti di chi si dichiara *tranfuge de classe* sono ambigui: il loro esempio trasmette la speranza di migliorarsi, ma chi si migliora si dispera presentandosi come traumatizzato per sempre: dalla vergogna, motivo centrale, o ancor più dalla vergogna di aver provato vergogna.²⁶ Oggettivi nel raccontare un percorso sociale misurabile, questi racconti si esprimono di regola attraverso punti di vista soggettivi, solo mediatamente politici, spesso contraddittori.²⁷

Ebbene, questo schema enigmatico e potentemente romanzesco, che nasce forse con Rousseau e arriva a Camus, e va poi da Genet a Ernaux (e ritorna in tanti francesi che sono stati direttamente influenzati da lei, come Didier Eribon, Edouard Louis, Christine Angot), questo in Italia mi sembra meno presente.²⁸ E forse si tratta di una differenza di struttura sociale (oltre che di incidenza culturale delle scienze sociali), più che di sensibilità letteraria. I *transfuges de classe* francesi sono intellettuali, privi di mezzi materiali ma capaci di acquisire capitale simbolico col merito, soprattutto nel clima dei "valori repubblicani".²⁹ Gli scrittori italiani, dal canto loro, in assenza di ascensore sociale non possono "tradire" la classe d'origine e quindi neppure vendicarla (ammesso che di vendetta, ernausianamente, si possa parlare);

Ernaux
nel circostante.
Biografia,
autobiografia,
autosociobiografia
tra Francia e Italia

24. «Son usage de la première personne, san humour, sans pathos, prétend dénoncer le déterminisme social, mais exprime l'inverse». F. Beigbeder, *Ernaux, Annie: la statue de la Commandeuse*, in Id., *Dictionnaire amoureux des écrivains français d'aujourd'hui*, Plon, Paris 2023, p. 198.
25. A. Compagnon, *La littérature, ça paye*, Éditions des Équateurs, Paris 2024, pp. 90-93.
26. *Ibidem*.
27. Véron, Abiven, *Trahir et venger*, cit., p. 25.
28. «Une narration souvent faite à la première personne (avec une focalisation interne), la représentation d'affects (comme la honte, la peur du ridicule, la colère, les sentiments d'injustice et d'illégitimité mêlés à ceux de trahison et de culpabilité), la mise en scène du clivage entre deux mondes sociaux, notamment à travers les différences culturelles (dans le rapport à l'école, au livre en particulier) et l'ambivalence linguistique (entre la langue du milieu d'origine et la langue normée de l'école et de la bourgeoisie culturelle), l'évocation des "ignorances sociales" pour reprendre l'expression d'Annie Ernaux, des amitiés et des amours structurées par la différence d'*habitus*'. Come si vede, la definizione "bourdieusiana" del *récit de transfuge* proposta recentemente da Laélia Véron e Karine Abiven – una vera e propria variante del *récit de soi* – calza come un guanto a gran parte della narrativa ernausiana, e anzi, ne risente fortemente. Cfr. Véron, Abiven, *Trahir et venger*, cit., p. 11.
29. Per un bilancio sintetico ma brillante della situazione della narrativa transclasse francofona da Rousseau a Ernaux, e oltre, cfr. almeno J. Meizoz, *Genèse des récits de transfuges de classe. Lignes de force de Jean-Jacques Rousseau à Annie Ernaux*, in «COnTEXTES», 36, 2025. Sullo stesso tema un punto di vista italiano è quello di O. Tajani, *Transfughi di classe. Annie Ernaux e Didier Eribon*, in «Le parole e le cose», 8 febbraio 2017, <https://www.leparoleelecose.it/transfughi-di-classe-annie-ernaux-e-didier-eribon/> (ultimo accesso: 7/11/2025).

non sembrano quasi mai poter scalare la gerarchia dello *status* e dell'economia attraverso la cultura. I "dominati italiani" non riescono a diventare "dominanti".³⁰ Lo dimostrano le riserve di Prunetti nei confronti di Eribon,³¹ o, su un altro piano, la parabola di Vitaliano Trevisan testimoniata da *Works* (2016), esempio luminoso e doloroso di una conciliazione impossibile.

Da questa somma di scelte poetiche e contraddizioni risulta, nell'opera di Annie Ernaux, una triplice declinazione dell'io:

1. In casi come *Gli anni* o *Memorie di ragazza*, le categorie della sociologia sono incorporate o introiettate nel racconto autobiografico, condotto sia in terza che in prima persona. A definire lo spazio dell'autosociobiografia c'è questo alternare anche sintatticamente il *je* all'*on* e al *nous* – sforzo che in Italia, sintassi a parte, non mi pare troppo attestato. L'esperienza personale è messa in contesto, i ricordi sono spiragli per interpretare le grandi forze sovrastrutturali a cui veniamo sottoposti come gruppo, classe, collettività;
2. Testi apparentemente diaristici come *Journal du dehors* (1993) e *La Vie extérieure* (1993-2000) – definiti dalla stessa Ernaux *journaux extimes* – si propongono di esporre un Io transindividuale, rivolto verso l'esterno, curioso, più storico che psicologico. «Ce qui compte, dans les livres, c'est ce qu'ils font advenir *en soi et hors de soi*».³² La dimensione personale e diaristica viene compensata tematicamente dalla presenza di grandi spazi collettivi, come ad esempio i centri commerciali (così ovviamente in *Regarde les lumières mon amour*, anche quello autodefinito un *journal*). L'egocentrismo che il genere impone viene temperato emotivamente da una controspinta all'annullamento dell'ego: esemplare il sollievo dell'io che – nello scacco momentaneo della scrittura – si sente alienato come la folla che va a distrarsi nei supermercati.³³ Un «desiderio di essere come tutti» diverso se non opposto a certe regressioni della narrativa italiana nel gergo di un gruppo magari subalterno di parlanti (il giovanilismo e la marginalità dei "cannibali" e dei loro tardi epigoni), o nell'oralità di una comunità popolare più vasta (Nori, Cornia, i nipotini di Celati), o direttamente nell'ideologia di un ceto medio riflessivo che coltiva le proprie radici democratiche (Piccolo, appunto). Ma anche un desiderio alla cui

30. Cfr. Le conclusioni del saggio di D. Vitagliano, «Les pieds toujours dans la classe». *Transfuges italiennes; victimisation, fugues et trahison dans le panorama littéraire contemporain*, in «COnTEXTES», 36, 2025, <https://doi.org/10.4000/146iw>.
31. A. Prunetti, *Non è un pranzo di gala. Indagine sulla letteratura working class*, minimum fax, Roma 2022, p. 154 e sgg.
32. Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, cit., p. 73.
33. Secondo la sintesi efficace di Houdart-Merot, negli scritti autosociobiografici Ernaux vuole «parler de soi comme d'un(e) autre, voire come des autres»; nei *journaux extimes*, «parler des autres comme de soi-même». Cfr. Houdart-Merot, *Altérité et engagement: «soi même comme un autre»*, in *Annie Ernaux: un engagement d'écriture*, cit., p. 94. Sul tema, O. Tajani, *Scrivere la distanza. Forme autobiografiche nell'opera di Annie Ernaux*, Marsilio, Venezia 2025.

ombra possono nascere diari veri e propri, come *Se perdre*, che provocatoriamente bandisce dalle sue pagine tutto il mondo esterno;

3. Infine, i romanzi in cui anche Ernaux si lascia attrarre da un Altro: dal padre, in *La Place*, o dalla madre, in *Une Femme*. Meno un individuo irriducibile e emblematico che un Altro-di-classe, tanto familiare quanto insondabile: così accade a Didier Eribon, molto più difficilmente a uno scrittore italiano (tantomeno nella moda attualissima dei romanzi del figlio: Bajani, Voltolini, Franchini, Rasy, Canobbio e altri ancora; con l'eccezione parziale del Prunetti di *Acciaio*, che riprende il paradigma del *récit de transfuge* per rovesciare la vergogna in gelosia).³⁴

4. Far away, so close

Resta da esplorare il secondo punto in elenco. Fatto un rapido cenno a punti di contatto (e relative divergenze) tra l'opera di Ernaux e alcuni scrittori "transfugi" italiani, perlopiù legati ai temi da noi molto sfruttati della letteratura *working class*,³⁵ cosa dire dell'influenza che la sua opera ha eventualmente promosso su alcune nostre scrittrici che più di recente hanno interrogato il terreno dei conflitti di classe e di genere? Qualcosa degli *Anni* si sente nell'affresco insieme privato e collettivo, intimo e politico dell'*Amica geniale* (2011-2014), che recupera anche alcuni motivi specifici di Ernaux come la critica al patriarcato, alla famiglia, ai condizionamenti di ceto. Né mancano tracce puntuali in comune: il racconto della difficoltà sociale di essere donna, quello dell'approdo complicato, partendo da umili origini, alla borghesia intellettuale (e ritorno...), più in generale la curiosità verso transfugi di classe come Elena, Nino e in parte Lila, oltre al rapporto complicato con la propria terra d'origine (tutto naturalmente al netto di una cornice narrativa totalmente diversa, in Ferrante orgogliosamente romanzesca e polifonica, e dotata di un finale a sua volta romanzesco, problematico e sfrangiato).³⁶ La riflessione sullo scorrere del tempo e la sintassi fluida e avvolgente nella *Condizione della memoria* (2024) di Giulia Corsalini deve forse a sua volta qualcosa alla lettura degli *Anni*. *La straniera* (2019) di Claudia Durastanti racconta un rapporto dell'io con i propri genitori, tra orgoglio e vergogna identitaria e di classe, che può ricordare l'ambivalenza di Ernaux: analogo bisogno di prendere distanza (anche sociale) da loro, con relativo senso di tradimento, analogia nostalgia di fedeltà e appartenenza,

34. Vitagliano, «*Les pieds toujours dans la classe*», cit.

35. Per un approfondimento, cfr. l'utile ricostruzione (con proposta di periodizzazione) fornita da Vitagliano, «*Les pieds toujours dans la classe*», cit.

36. Per cui nell'intreccio di voci del romanzo «il salto di classe assume i caratteri ora di qualcosa di giusto e necessario, ora della rinnegazione colpevole, ora dell'arrampicata sociale dimentica degli affetti: lasciando al lettore l'arduo compito di prendere posizione»: S. Susta, *Ni tout à fait coupable(s), ni tout à fait innocent(s). Storie di migrazione sociale in Elena Ferrante e Annie Ernaux*, in «Diacritica», V, 27, 2019, p. 114.

tentate dalla visionarietà più che dalla sociologia o dalla politica. Soprattutto è analoga la riflessione sulla mera letteralità dell'esistenza dei genitori, a cui i figli sentono di opporre la propria disposizione alla scrittura come mezzo di integrazione nel mondo "straniero" della cultura. Ma è diverso il protagonismo dell'io, come è diversa l'assertività dello stile.

Le cose non cambiano se ci soffermiamo su romanzi che toccano singoli temi legati a specifici libri di Ernaux. Nel 2023 Antonella Lattanzi ha intitolato *Cose che non si raccontano* il racconto autobiografico di una procreazione assistita finita con un aborto spontaneo; già nel titolo siamo agli antipodi di *L'événement*, in cui Annie Ernaux narra la propria esperienza giovanile di una interruzione di gravidanza. Ma soprattutto colpisce l'opposizione retorica e percettiva. Ernaux racconta con stile freddo una storia ordinaria, Lattanzi racconta con enfasi una storia straordinaria. Inaudita negli snodi e nel filtro soggettivo, che la sottrae a qualsiasi esemplarità («Tutti i medici mi diranno: è una cosa rarissima, non succede mai. Ma questa è tutta una storia di zero virgola zero zero zero seroune per cento di possibilità che cazzo si realizzano sempre»).³⁷ Studiata a tavolino nella disposizione narrativa, con inizio e prefine circolari e a effetto, protagonista una emorragia che potrebbe essere fatale; e con un finale vitalistico che trasforma il sangue in adrenalina, eccitando anche lo stile («Non è più sangue; è adrenalina. Zampilla. Voglio così tanta adrenalina da farmi scoppiare il cervello. Bentornata adrenalina, riempimi tutta, entra dentro di me, entra dentro di me, sommergimi»).³⁸ Appassionata e enfatica, infine, nella resa formale, che come tale viene anche tematizzata, attraverso una significativa preterizione: «Perché non hai fatto tutto quello che dovevi con frasi brevi, senza aggettivi, senza piagnistei, senza sentimentalismi? Perché, vita, non sei stata una brava scrittrice?».³⁹ In definitiva, tutto il contrario dell'*Événement*: «En écrivant, je dois parfois résister au lyrisme de la colère ou de la douleur. Je ne veux pas faire dans ce texte ce que je n'ai pas fait dans la vie à ce moment-là, ou si peu, crier et pleurer».⁴⁰

Secondo Yvon Inizan, Ernaux realizza nei suoi libri delle autobiografie "vuote",⁴¹ in cui il soggetto si cancella per fare spazio a una interiorità sociale. A me pare che negli ultimi anni in Italia si siano affermate autobiografie decisamente "piene", con un io narrativamente sovraesposto, storie non tipiche ma forti, stile gonfio, morale a vista. In *Splendi come vita* (2021), e subito dopo in *Dove non mi hai portata. Mia madre, un caso di cronaca* (2022), Maria Grazia Calandrone racconta delle sue due madri, rispettivamente quella adottiva e

37. A. Lattanzi, *Cose che non si raccontano*, Einaudi, Torino 2023, p. 186.

38. *Ivi*, p. 207.

39. *Ivi*, p. 162.

40. A. Ernaux, *L'Événement*, in Ead., *Écrire la vie*, cit., p. 306.

41. Y. Inizan, *Apparition et disparition du témoin: «l'autobiographie vide»*, in *Annie Ernaux: un engagement d'écriture*, cit., p. 101.

quella biologica, morta suicida insieme al padre dell'autrice. Il piano iniziale era quello, molto ernausiano, di scrivere un pezzo di autobiografia d'infanzia e di giovinezza (nel primo caso) e di biografia materna mediata da un Io implicato e inquirente (secondo caso), senza troppo parlare di sé, per raccontare piuttosto una relazione universale – quella madre/figlia – e una repressione sociale – la violenza patriarcale che ha imposto alla madre biologica la fuga dal tetto coniugale, la discriminazione e la morte. L'esito del processo creativo, difeso da dichiarazioni di poetica, è stato invece quello di *esporre l'io*, sia rendendolo co-protagonista sul piano narrativo, sia caratterizzando in modo soggettivo lo stile (secondo le abitudini che Calandrone aveva contratto negli anni precedenti, nelle sue esperienze di poesia lirica). «Di mia madre, ho soltanto due foto in bianco e nero»: l'incipit fotografico di *Dove non mi hai portata*, immediatamente rinforzato da una dichiarazione metaletteraria («Scrivo questo libro perché mia madre diventi reale»),⁴² potrebbe far pensare alla «écriture photographique du réel» di Ernaux, evocata non solo nella prefazione al *Journal du dehors*, ma anche, attraverso Michel Leiris, nell'epigrafe dell'*Événement* («Mon double vœu: que l'événement devienne écrit. Et que l'écrit soit l'événement»). Ancora due capoversi e ci accorgiamo che l'incipit memorabile di *Les années* («Tout les images disparaîtront») viene allusivamente citato: «Un giorno, guardando questa foto fino a far scomparire le immagini e apparire la realtà...».⁴³ Ma è lo stile che, come sempre, segna uno scarto incolmabile; anche in *Dove non mi hai portata* tornano le scelte formali già configurate in *Splendi come vita*, inconciliabili – soprattutto nell'aggettivazione iperletteraria, nell'inversione di determinante e determinato, nei plurali stilistici, nella paratassi solenne e frantumata – con la sobrietà retorica di Ernaux:

Qui dove crescono
Le proverbiali rose, Lucia respira
Le note alte dell'odore di foglie invenente. Il marcio inverno.
Piogge scure cadute nei millenni. L'umido
penetra l'osso. E le mormorazioni degli stormi.⁴⁴

Sul piano dell'assimilazione e della trasmissione di forme non mi pare si possa riscontrare, in Italia, un vero e proprio “Effetto Ernaux”; o almeno non come invece si sono verificati, e continuano a registrarsi, clamorosi effetti Ferrante, o Rooney, o Cusk. Ed è forse un peccato, perché la narrativa italiana avrebbe molto da imparare dalle migliori qualità di Ernaux. Il suo distacco potrebbe correggerne gli eccessi melodrammatici, la sua misura le elementarità sintattiche, la sua sospensione del giudizio morale il moralismo che da noi impazza da qualche anno a questa parte.

Ernaux
nel circostante.
Biografia,
autobiografia,
autosociobiografia
tra Francia e Italia

42. M.G. Calandrone, *Dove non mi hai portata. Mia madre, un caso di cronaca*, Einaudi, Torino 2022, p. 5.

43. *Ibidem*, corsivo mio.

44. *Ivi.*, p. 59.