

La autofiction delle Ariette

Seguo con affetto e amore gli spettacoli delle Ariette da diciott'anni. Era il 2000 quando ho visto *Teatro da mangiare?* al Festival di Santarcangelo. Si è creato subito un rapporto di intimità, prima ancora che di amicizia, con Stefano, Paola e Maurizio. Da allora ho incrociato il loro percorso tutte le volte che ho potuto. Ho sempre ritrovato quell'aria di famiglia, la dimensione di intimità e confidenza che caratterizza l'"esperienza delle Ariette".

Per definire il loro teatro sono state usate diverse etichette, tutte legittime e giustificate: autobiografico, culinario, narrativo e partecipativo. Ci sono auto-definizioni come "teatro da mangiare", "teatro nelle case", "teatro naturale" o "teatro di terra". Se ne possono inventare altre: "teatro ecologico", "teatro rituale quotidiano"... Più ironicamente, si potrebbe parlare di un kafkiano "Teatro Naturale delle Ariette" o magari di "Agri-cultura". Sono definizioni che caratterizzano un percorso artistico e ne sottolineano alcuni elementi, come la creazione di un genere o la reinvenzione di un dispositivo, oppure portano in primo piano temi come la convivialità o il legame con la terra e l'attenzione per l'ambiente. Ma c'è anche dell'altro. Forse un approccio diverso, magari obliquo, può contestualizzare e al tempo stesso problematizzare il lavoro del Teatro delle Ariette.

Per certi aspetti quello delle Ariette è un unico spettacolo che dura da vent'anni. Per i detrattori, sarebbe "sempre lo stesso spettacolo", o meglio lo stesso dispositivo che si ripete con variazioni ritenute poco rilevanti: una narrazione (soprattutto di Stefano) con inserti clowneschi (di Paola), frammenti di spettacolo rubati al teatro o al cabaret, una dimensione di intimità, i prodotti della terra e gli animali in scena, il rituale della preparazione del cibo, e alla fine si mangia (bene) e si beve (a volte di più a volte meno) mentre si chiacchiera.

In realtà non è sempre lo stesso spettacolo. Piuttosto è un unico spettacolo che dura da vent'anni. In questi decenni ho accompagnato con il mio sguardo, il mio ascolto, il mio corpo il racconto intermittente che Stefano, Paola e Maurizio (e i loro vari compagni di strada) riannodano spettacolo dopo spettacolo, in una formula dove il ritmo ciclico delle stagioni - nei loro titoli si incontrano "estate", "autunno", "inverno", "primavera" e "compleanni" - si intreccia con la serialità delle varie puntate.

Ma cosa unisce questi diversi racconti? Qual è il filo rosso che li attraversa, la spina dorsale della serialità? Sul sito delle Ariette¹ alcune brevi note accompagnano le schede di spettacoli e progetti.

Argine (1997) è la "storia di un paese, di una famiglia, di un albero (...) costruito in una camera di casa".

Teatro da mangiare? (2000) "è stato concepito in cucina, la cucina della nostra casa delle Ariette", racconta "la nostra vita di contadini", è un "autoritratto".

Teatro di terra (2002) sono "le piccole e le grandi cose della nostra vita, quelle vicine e quelle lontane, fatti insignificanti e tragedie".

Secondo Pasolini (2003): "a un certo punto della mia vita ho cominciato a allevare animali, a coltivare la terra, a fare il pane e il formaggio".

L'estate.fine (2004) è il "racconto di "sei mesi".

Caravane Ariette (2005) è "fortemente autobiografico".

Lo zoo sentimentale (2007) porta in scena accanto agli "animali vivi" le foto di tutto gli animali che hanno vissuto alle Ariette in mostra ma anche "i giochi", ovvero i pupazzi di peluche dei figli dei Maurizio.

1 Vedi <http://www.teatrodelleariette.it>.

Padre Nostro (2009) è “l'intimità del quotidiano, il passaggio dalla vita alla morte”, ovvero “dar da mangiare alle oche, pulire la stalla, curare i vivi, seppellire i morti”.

Matrimonio d'inverno (2010) è il “diario della nostra vita quotidiana” scritto “dopo 20 anni di vita in campagna e 10 di teatro”: “in questi 20 anni non siamo riusciti a condividere interamente questa esperienza con altri. Lo abbiamo fatto per brandelli, schegge e frammenti” e ora “riapriamo la nostra cucina, la cucina della memoria”.

Compleanno di terra (2011) festeggia le “esperienze di vita di 21 anni vissuti alle Ariette”.

Teatro naturale? (2012) parte da una “storia di molti anni fa, quando avevo 17 anni”.

Tutto quello che so del grano (2016) è “autobiografia di uomini, donne e artisti”.

La costante è la prospettiva autobiografica. Punto di partenza è ogni volta il racconto della propria vita, spesso a partire dai diari e dalle lettere che si scambiano Stefano e Paola. Un momento cardine del percorso di “autoformazione” dei due autori è stato il

laboratorio di scrittura autobiografica che avevamo fatto tutti insieme, Stefano, Maurizio e io, alla fine del '99 mi sembra, all'osteria del Montesino, a Bologna. Un'esperienza bella, da cui sono usciti materiali importanti per il nostro lavoro, anche se magari non li abbiamo usati direttamente nello spettacolo.²

Da quei materiali, oltre che dalla sollecitazione di Armando Punzo e dalla disponibilità del Deposito Attrezzi, nacque lo spettacolo-manifesto *Teatro da mangiare?* Ma la partecipazione a quel laboratorio era diventata necessaria perché il processo era già in atto:

Noi lavoravamo sull'autobiografia, avevamo già cominciato a mettere elementi di autobiografia in *Antigone e le ragioni degli altri* e in *Fratelli d'Italia*, e poi avevamo cominciato un laboratorio autobiografico in due studi, *In questa luce dei giorni di vento e Stranieri*. Però l'unione del materiale autobiografico con la tavola è avvenuta dopo l'inaugurazione del Deposito Attrezzi.³

Quelli di Paola, Stefano e Maurizio non sono destini eccezionali, avventurosi, eroici. Vivono e raccontano la dimensione quotidiana dell'esistenza. Non la rivivono in chiave puramente documentaria o cronachistica, con l'apparente oggettività e lo sguardo neutro, impassibile del *nouveau roman*. Lo ricreano invece in una dimensione finzionale, spettacolarizzata. Ricca, quasi strabordante, di implicazioni emotive e di effetti sentimentali. Esponendo l'intimità. Per diversi aspetti, questo percorso e questo atteggiamento ricordano la *autofiction* o autofinzione.⁴ Può risultare interessante leggere la parabola delle Ariette attraverso questo filtro, non tanto per imporre loro un'ulteriore etichetta, quanto per portare alla luce una serie di problemi e soprattutto di domande, le stesse che suscita il loro lavoro. La autofiction è un genere difficilmente definibile. Per Vincent Colonna è “la resa nella finzione dell'esperienza vissuta”, per Philippe Gasparini è una “metamorfosi sofisticata del romanzo autobiografico”, Gérard Genette la liquida come un'autobiografia che si vergogna di esserlo.⁵ A conferma della sua invadenza e inafferrabilità, il termine è affiancato da numerosi “quasi sinonimi”.

2 Paola Berselli, in *Teatro delle Ariette. La vita intorno a un tavolo*, a cura di Massimo Marino, Titivillus, Corazzano, 2017, p. 49.

3 Ivi, p. 46.

4 Che l'ipotesi possa non essere del tutto azzardata lo confermano la predilezione di Paola Berselli per Marguerite Duras, una autrice che per molti aspetti anticipa la autofiction. Anche per accostarsi a Pier Paolo Pasolini l'autobiografia/autofiction resta uno degli approcci privilegiati, come nel caso del suo articolo su “Vie Nuove” del 19 luglio 1969 utilizzato in *L'estate.fine* (vedi *Teatro delle Ariette*, cit., p. 83).

5 Vedi Gianfranco Rubino, *Il romanzo francese contemporaneo*, Laterza, Roma-Bari, 2012.

In una intervista una studiosa del genere come Isabelle Grell ne elenca diverse:

“anti-mémoires” à la Malraux (...), “mémoires imaginaires” de Duhamel (...), “autobiografiction”, lanciata da un inglese vicino a Joseph Conrad all’inizio del XX secolo (...), “surfiction” (Federman), “postmodern autobiography” (Sukenic), “nouvelle autobiographie, auto-hétérobiographie” (Robbe-Grillet), “bi-autobiographie” (Bellemin-Noël), “fiction autobiographique post-coloniale” (Rachid Boudjedra), “récit auto-socio-biographique” (Ernaux), “autofiction biographique” (Colonna), “roman du je” (Forest), “limbes” (Pontalis), “l’otobiographie” (Derrida), “A.G.M.” (autobiographie génétiquement modifiée, Vilain), “roman-autobiographie” (Godard), “roman faux” (J-P Boulé), “autonarration” (A. Schmitt, Gasparini), “autofictionnaire” (P. Nizon).⁶

Senza ovviamente dimenticare l’illustre antecedente degli *Essais* di Montaigne, dove per la prima volta il racconto della propria vita assume questa dimensione problematica.

Di recente la autofiction ha avuto notevole diffusione (e successo) anche in ambito anglosassone, pur senza utilizzare questa etichetta.⁷ In Spagna si può inscrivere nel filone l’opera di Xavier Marías. In Italia il termine e il genere sono al centro di un dibattito che riemerge carsicamente nelle riviste e sul web. Tra gli altri ne hanno discusso, spesso con accenti polemici, Giulio Mozzi in *Tentativo di descrizione di una tendenza in atto nella narrativa italiana ovvero come liberarsi dell’inutile categoria dell’autofiction*,⁸ Carlo Mazza Galanti in *Autofinzioni*,⁹ Vincenzo Latronico in *Ho creato un incubo. Un caso studio di teoria letteraria applicata*,¹⁰ Guido Mazzoni in *Autobiografia ed estraneità*,¹¹ Marco Rossari in *Quel brutto vizio di narrare*.¹² Anche per la letteratura italiana non mancano predecessori illustri: qualche critico ascrive al genere la *Divina Commedia* dantesca e *La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda: “*La cognizione del dolore* è un’autofiction scritta prima che il termine fosse coniato. Tutto ciò che Gadda scrive di Gonzalo Pirobutirro, il protagonista, è riconducibile a lui stesso”.¹³

In realtà il termine *autofiction* ha una data di nascita ufficiale. Compare per la prima volta nel 1977, nella quarta di copertina (scritta dallo stesso autore) di un libro di Julien-Serge Doubrovsky, dal titolo *Fils*, che si può tradurre sia “figlio” sia “fili” (anche se il libro non è mai stato tradotto in italiano).

6 Konan Kouassi Samuel, *A propos de la chose commune : l’Autofiction*, intervista Isabelle Grell, sul sito autofiction.org alla pagina <http://www.autofiction.org/index.php?post/2015/09/10/A-propos-de-la-chose-commune-%3A-lAutofiction>.

7 In ambito anglosassone si preferisce parlare più genericamente di *faction*, ovvero *fact* più *fiction*, a partire da *A sangue freddo*, lasciando dunque in secondo piano la componente autobiografica che pure è presente nel capolavoro di Truman Capote.

8 In “Vibrisse”, 19 agosto 2009, alla pagina <https://vibrisse.wordpress.com/2009/08/19/tentativo-di-descrizione-di-una-tendenza-in-atto-nella-narrativa-italiana-ovvero-come-liberarsi-dellinutile-categoria-dellautofiction/>.

9 “Minima&Moralia”, 8 luglio 2010, alla pagina <http://www.minimaetmoralia.it/wp/autofinzioni/>.

10 In “doppiozero”, 9 novembre 2011, alla pagina

<http://www.doppiozero.com/materiali/recensioni/ho-creato-un-incubo-un-caso-studio-di-teoria-letteraria-applicata>.

11 In *Alfabeta*, 25 luglio 2015, alla pagina

<https://www.alfabeta2.it/2015/07/26/autobiografia-ed-estraneita/>.

12 In “24-Il Magazine”, 18 gennaio 2017, alla pagina <http://24ilmagazine.ilsolo24ore.com/2017/01/quel-brutto-vizio-di-narrare/>.

13 Antonio D’Orrico, *Carlo Emilio Gadda, lo scrittore che inventò l’autofiction*, in “Sette”, 17 novembre 2002, alla pagina

http://www.corriere.it/sette/passaparola/17_novembre_02/carlo-emilio-gadda-cognizione-dolore-43656f98-be5c-11e7-8e60-2d5eabe785bf.shtml.

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de fait strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.¹⁴

Quella di Doubrovsky è una risposta creativa, provocatoria e ironica al saggio di Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1975). Lejeune ricostruisce la genesi dell'autobiografia e conduce una rigorosa analisi dei testi, elaborando una tassonomia del genere fondata sul "patto autobiografico": il lettore si fida di ciò che legge, perché crede che tre figure/funzioni diverse - l'autore, l'io narrante e il protagonista - siano la stessa persona. Dalla sua classificazione Lejeune ricava una "tavola di Mendeleev" della scrittura autobiografica.

Con acribia strutturalista, lo studioso si interroga su tutti i casi che da tali variabili possono scaturire tracciando uno schema. Nove casi, due dei quali logicamente aporetici. Nella logica formale tutto fila liscio fino a che non si presenta una contraddizione in termini che esiste non solo logicamente, ma anche ontologicamente. I due casi aporetici hanno appunto questa caratteristica impossibile: in un caso vi è la coincidenza di un patto di lettura autobiografico senza il protocollo nominale; nell'altro, viceversa, il patto romanzesco convive incongruamente con il protocollo nominale. Proprio a partire da quest'ultimo caso, Serge Doubrovsky elabora provocatoriamente l'etichetta critica "autofiction" per il suo romanzo *Fils* (1977).¹⁵

Qualche tempo dopo, lo stesso Doubrovsky spiegherà in una lettera a Lejeune perché ha voluto scrivere quel libro impossibile, paradossale, contraddittorio:

J'ai voulu très profondément remplir cette case que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable desir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire.¹⁶

Un altro bersaglio polemico di Doubrovsky sono le teorie (o le provocazioni) sulla morte dell'autore lanciate pochi anni prima da Barthes e Foucault,¹⁷ anche sull'onda delle sperimentazioni del *nouveau roman*. Doubrovsky vuole mettere in discussione queste categorie critiche con un gesto creativo, e al tempo stesso si inserisce nella tendenza alla "democratizzazione" del genere autobiografico, e più in generale alla contaminazione tra arte e vita, tra quotidianità e Storia.

14 "Autobiografia? No, è un privilegio riservato alle personalità importanti, giunte al tramonto della vita e messe in bello stile. Finzione di eventi e di fatti rigorosamente reali: se si vuole, autofinzione, per aver affidato il linguaggio di un'avventura all'avventura del linguaggio, oltre la saggezza e la sintassi del romanzo, tradizionale o *nouveau*. Incontri, fili di parole, allitterazioni, assonanze, dissonanze, una scrittura pre- o post-letteraria, concreta, per usare un termine musicale. O ancora autofriction, pazientemente onanista, che ora spera di condividere il proprio piacere."

15 Giacomo Tinelli, *Autofiction: nevrosi autobiografica e debacle soggettiva*, in "Il Verri", n. 64, giugno 2017 ("l'io in finzione"), reperibile online alla pagina

https://www.academia.edu/34635138/Autofiction_nevrosi_autobiografica_e_debacle_soggettiva._Il_Verri.pdf.

16 Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Seuil, Paris 1986, p. 63: "Ho proprio voluto riempire la casella che la sua analisi aveva lasciato vuota, ed è stato un autentico desiderio che all'improvviso ha legato il suo testo critico a quello che stavo scrivendo".

17 Roland Barthes, "La morte dell'autore" [1967], ora in *Il brusio della lingua. Saggi Critici*, vol. IV, Einaudi, Torino, 1988, 2002; Michel Foucault, "Che cos'è un autore?" [1968], in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 1971.

La scrittura autobiografica nasce solitamente con obiettivi precisi:

È lecito supporre che la narrazione autobiografica sia sempre, almeno in parte, motivata dall'intenzione di dare un senso e una ragione, di scoprire una logica retrospettiva e insieme prospettiva, una consistenza e una costanza.¹⁸

In altri termini, l'autobiografia viene concepita e raccontata in maniera teleologica. Si compone per pezzi e sezioni per cercare, attraverso la narrazione, di costruire una identità forte all'autore, rafforzandola attraverso l'identità con l'io narrante e il protagonista. Ma è proprio questo il bersaglio di Barthes e Foucault:

In realtà, ciò che nell'individuo è designato come autore (o ciò che fa di un individuo un autore) non è che la proiezione, in termini sempre più o meno psicologizzanti, del trattamento che si fa subire ai testi, dei paragoni che si operano, dei tratti che si stabiliscono come pertinenti, delle continuità che si ammettono o delle esclusioni che si praticano. (...) L'autore è inoltre ciò che permette di sormontare le contraddizioni che possono svilupparsi in una serie di testi: ci deve appunto essere – a un certo livello del suo pensiero o del suo desiderio, della sua coscienza o del suo inconscio – un punto a partire dal quale le contraddizioni si risolvono; gli elementi incompatibili si susseguono finalmente agli uni agli altri oppure si organizzano intorno a una contraddizione fondamentale o originaria.¹⁹

Per contrapporsi alla biografia, l'autofiction gioca proprio su queste contraddizioni: per Doubrovsky, “estrae un filo dal tessuto che è la sua vita e più che tagliarlo, lo segue, lo taglia, lo riattacca, lo sfilaccia, lo riannoda”.

Si crea così un altro paradosso. La democratizzazione, ovvero il tentativo di dare voce alla soggettività dell'uomo (e della donna) qualunque, rischia di portare alla dissoluzione proprio della soggettività che si voleva afferrare e valorizzare. Come nota Annie Ernaux, anche la realtà rischia di diventare inafferrabile:

Non si pensava a valutare la propria posizione rispetto ai discorsi politici o a quanto accadeva nel mondo [...]. Più eravamo immersi in ciò che dicevamo essere la realtà – il lavoro, la famiglia – più provavamo una sensazione di irrealtà.

Se il problema è come fare in modo che la storia di uno diventi la storia di tutti, il rischio è che la storia di uno, per diventare la storia di tutti, diventi la storia di nessuno.

In *Teatro naturale*? la scrittura scenica delle Ariette elabora e stravolge con sottile perfidia il patto autobiografico.²⁰ Il racconto di Stefano comincia in prima persona. E' riferito al presente e al passato prossimo: “Faccio teatro perché mi piace stare con la gente (...) In questi anni abbiamo messo a tavola tanti spettatori che non so più cosa cucinare per fare qualcosa di nuovo”. Vengono dunque inclusi anche gli spettatori, quelli degli spettacoli precedenti e quelli di questa replica, per i quali si crea un orizzonte d'attesa: “Che ci sarà di nuovo da mangiare?” Ben presto il ricordo autobiografico si proietta con precisa intenzione nel passato remoto: “Oggi ho pensato di raccontarvi una storia di molti anni fa, quando avevo diciassette anni”. Aggancia un testo letterario, *Lo straniero* di Albert Camus, che però ha una particolarità: “Era scritto in prima persona, come un diario, e ho avuto subito una strana impressione, come se quel diario lo avessi scritto io tanto tempo prima e me ne fossi dimenticato. Ero il protagonista del libro, e attraverso le righe mi guardavo come ci si guarda in uno specchio”. Lo ha scritto un altro, è un romanzo ma sembra un diario, potrebbe essere il mio diario. E' la mia – è la nostra – autobiografia?

18 Pierre Bourdieu, *L'illusione biografica*, in Id., *Ragioni pratiche*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 72.

19 Michel Foucault, “Che cos'è un autore”, cit., p. 10.

20 Le citazioni sono tratte dal testo dello spettacolo pubblicato in *Teatro delle Ariette*, cit., p. 145-152.

A seguire, immediatamente, senza stacco, la prima frase del romanzo di Camus, uno degli incipit d'effetto della storia della letteratura: "Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas". Ma quando Stefano aveva diciassette anni, sua madre era davvero già morta "da tanto tempo"? Lo Stefano diciassettenne che la pronuncia, avrebbe potuto scrivere quella frase "tanto tempo prima"? Oppure a parlare è lo Stefano di oggi? E' un desiderio inconscio di morte che emerge come un lapsus?

Poco dopo arriva un altro scarto, che riporta al ricordo autobiografico del narratore diciassettenne. Sulla scena del racconto entra un nuovo personaggio: "Sua madre, la madre della mia ragazza, era molto gentile con me". Una terza madre, dopo quella madre "morta oggi, o forse ieri", dopo la madre assente del narratore, forse viva o forse morta. E' una madre viva e ben presente con la sua gentilezza.

Dopo recuperato dai labirinti della memoria quella storia d'amore adolescenziale, Pasquini sembra chiudere il cerchio. L'amore finisce. "Il libro, quello ormai l'avevo finito e senza ombra di dubbio *Lo straniero* di Camus era il più bel libro che avessi mai letto, era il mio libro. Non mi sembrava più nemmeno un libro. Era un pezzo della mia vita". Nel frattempo il romanzo è diventato – attraverso quel frammento di spettacolo appena convissuto – anche un pezzo della vita degli spettatori. Pasquini – o il "personaggio Pasquini" – riprende a ragionare sullo *Straniero* e sul suo protagonista. Meursault, arrestato per aver commesso un omicidio senza movente, "rifiuta semplicemente di mentire, di giustificarsi, di stare al gioco. Perché mentire, come scriveva Camus, non significa soltanto non dire la verità, ma anche dire più della verità, per accomodare le cose, per semplificarsi la vita". Scrivere un romanzo, fare teatro, non è altro che mentire per complicarsi la vita, per immaginare che la vita possa essere diversa. Poche battute dopo arriva una confessione tautologica che riporta al "qui e ora":

Adesso sono qui e faccio teatro.

Non so perché vi ho raccontato proprio questa storia. Per parlarvi di oggi. Perché ieri e oggi sono la stessa casa, perché il tempo non passa.

Da ventitré anni sono sposato con Paola, la figlia di un muratore di Anzola. Forse ho un debole per le figlie di muratori.

Paola è appassionata di biografie e così anch'io mi sono appassionato alla biografia di Camus e naturalmente ho trovato tanti punti in comune con la mia vita.

Al labirintico patto autobiografico si è aggiunto un ulteriore doppio livello: l'intreccio tra la biografia dell'autore del romanzo-diario Camus e l'autobiografia del narratore Pasquini. Il parallelo tra i due destini è sottolineato e subito negato con autoironia. Camus, informa Pasquini, "è morto il 4 gennaio del 1960. Io sono nato il 20 ottobre del '60, quindi sono stato concepito in gennaio e se credessi alla reincarnazione... ma non ci credo".

A conclusione della prima parte dello spettacolo, prende la parola lo stesso Camus, ma attraverso la voce e il corpo di un'attrice, Paola, "l'appassionata di biografie". E' il discorso di accettazione del Premio Nobel, il 10 dicembre 1957. Inizia in prima persona: "Non mi è stato possibile apprendere la vostra decisione [*di assegnarmi il Premio Nobel, n.d.r.*] senza confrontare la sua grande rinomanza con quello che realmente sono". Poi, per dire quello che realmente è, Camus passa subito a parlare di sé in terza persona. Si osserva e si descrive: "Un uomo quasi giovane, ricco soltanto dei suoi dubbi..." Riprende la prima persona, e inizia a riflettere sul proprio lavoro. La conclusione si vuole oggettiva: "L'artista si forma in questo rapporto perpetuo fra lui e gli altri, a mezza strada tra la bellezza di cui non può fare a meno e la comunità dalla quale non si può staccare".

Il passaggio da "io" a "noi" ha seguito un sentiero tortuoso, labirintico, pieno di specchi e false piste, esche e trappole. A dire "io" è un'identità complessa, stratificata, incompleta.

Forse la chiave freudiana potrebbe far ipotizzare che attraverso l'analisi dei casi singoli si possa arrivare alle strutture profonde di tutti. Ma non è l'unica strada possibile. Per passare dalla storia di uno alla storia di tutti, la autofiction ha usato anche un'altra metodologia: la auto-socio-biografia teorizzata da Annie Ernaux, dopo averla praticata in testi in cui faceva i conti con le figure genitoriali. Come ha fatto Doubrovsky nei suoi testi, come ha fatto Gadda nella *Cognizione del dolore*, come fanno le Ariette nel loro teatro che parla così spesso di padri e madri, della loro malattia e della loro morte. Come ha scritto la stessa Ernaux, si tratta di “ridurre la soggettività, l'io materiale, per conoscere la verità collettiva di un'esistenza”: “ho avuto bisogno che mia madre, nata in un ambiente sottomesso, dal quale ha voluto uscire, diventasse storia”.

Che l'autobiografia sia (anche) finzione lo si sapeva da sempre: anche se dovrebbe essere priva di elementi fittizi, come scrive Genette, “ogni autobiografia comporta, quasi inevitabilmente, una parte di autofiction, spesso inconscia o dissimulata”.²¹ La differenza è che l'autore di autofiction, consapevole della natura fittizia della autobiografia, non la occulta ma anzi la tematizza, portando alla luce il paradosso insito in qualunque tipo di finzione e in qualunque racconto dell'io.

Nel momento stesso in cui colui che dice “io” dice anche “io sono io”, si mette in dubbio. Quando l'io si mostra come tale, la sua identità si problematizza: è un movimento parallelo di riappropriazione e di rialienazione dell'io. Doubrovsky si rifà esplicitamente alla crisi del soggetto innescata da Freud (e rilanciata da Lacan) e coinvolge anche la riflessione di Bauman sull'indebolimento delle nostre identità individuali e collettive. Non sorprende che per molti osservatori la autofiction sia il genere letterario tipico (o sintomatico) della postmodernità: mette in scena il soggetto con tutte le sue debolezze, fratture, linee di faglia. Il patto autobiografico prevede la coincidenza di tre soggetti, la autofiction opera nella distanza che li separa, evidenziandola, così come Freud sezionava le diverse stratificazioni del soggetto, dissolvendolo in Io, Es e Superlo.

La problematicità del soggetto si specchia e si raddoppia nella problematicità del reale. La autofiction mette in discussione anche il nostro rapporto con la realtà. Nel momento in cui s'incrina il patto autobiografico, vengono messi in discussione anche i “fatti” che vengono narrati, la loro veridicità. Il confine tra finzione e realtà diventa labile, poroso, fluido. Così come viene messo in discussione il ruolo della memoria, che svela e al tempo stesso rimuove, ricorda e dimentica (quando non inventa o ricostruisce). Quello della autofiction può però essere allo stesso tempo un campo utopico, un “paese del desiderio”.

Inserire la autofiction in un dispositivo teatrale innesca una serie di meccanismi ancora più complessi e labirintici, a partire dalla consapevolezza dei meccanismi finzionali, che il teatro ha da sempre, e del gioco sul teatro nel teatro.²² In primo luogo si aggiunge un'altra stratificazione al “patto autobiografico”, quello dell'attore e del suo personaggio;²³ anzi, il teatro lo declina diversamente ogni sera, a ogni replica.

Poi c'è il fortissimo “effetto di realtà” costruito dal setting teatrale, che sostiene la “sospensione dell'incredulità” dello spettatore: oltre ai corpi degli attori e degli spettatori, ci sono gli animali che attraversano la scena, i mobili e gli oggetti di scena recuperati da casa (o dalla “casa del padre”), e addirittura il “teatro di verzura” cresciuto giorno dopo giorno nel campo di *L'estate.fine*, oltre naturalmente alla condivisione del cibo, compresi profumi e sapori degli ingredienti: “Abbiamo fatto le tagliatelle, la polenta, il riso, le tigelle, il pane, i tortellini”, dice Stefano Pasquini mentre

21 Gérard Genette, *Figures IV*, Seul, Paris, 1999, p. 33.

22 Tra le varie esperienze teatrali caratterizzate da forti elementi di autofiction si possono citare esempi molto diversi tra loro, come il Teatro dell'Iraa di Cuocolo-Bosetti o Pippo Delbono (con diverse ricadute cinematografiche), ma anche il profetico *Oggi è il mio compleanno*, lo spettacolo-testamento (postumo) di Tadeusz Kantor (1991).

23 Il protagonista teatrale, per esempio, può fare gesti diversi da quelli enunciati dal protagonista del testo.

prepara il couscous in *Teatro naturale*?²⁴ Tutto questo è vero e insieme falso, realtà materiale ma anche teatro, ovvero finzione, immaginario.

Un altro aspetto riguarda l'attualizzazione del passato. Nella forma narrativa è data una volta per sempre, nell'immutabilità irreversibile della pagina scritta. In teatro l'attualizzazione si deve rivivificare a ogni replica, con variazioni (ovvero ricordi e rimozioni) più o meno significative. Quella che per lo spettatore è (di solito) un'esperienza unica, per gli attori diventa un rituale ("la maledizione delle tagliatelle") che gli dà un altro senso.

L'autofinzione è nient'altro che un riflesso di sé nello specchio dell'analisi, dove la "biografia" che fa da processo terapeutico diventa "finzione" che il soggetto legge man mano come "storia della propria vita". "La verità" non è quindi confermata dalla trascrizione conforme all'originale. [...] Così come nessuna analisi è "conclusa", nessuna finzione è pienamente adeguata.²⁵

Questo aspetto s'intreccia con l'infinito potenziale del percorso teatrale delle Ariette: la loro è un'opera aperta o, per richiamarsi al linguaggio freudiano, una "analisi interminabile" di cui ogni spettacolo, ogni replica, rappresenta l'equivalente di una seduta terapeutica.

Un ulteriore spunto di riflessione può arrivare da una annotazione di Mauro Covacich in margine a *Prima di sparire* (2008), "una confessione con personaggi" tra biografia e fiction. Tra i personaggi c'è Dario Rensich, protagonista di un precedente romanzo, *A perdifiato*, che da maratoneta è diventato un apprezzato artista-performer. Come negli spettacoli di Jan Fabre, Rensich mette in corto circuito il meccanismo della finzione con la sua fatica fisica, che è reale e ben visibile.

Il modello di questo libro è più artistico che letterario e gli autori che avevo in mente erano performer come Bill Viola o Marina Abramovich, che infatti faccio comparire come personaggi. Ovvero body artist che hanno fatto della loro vita un'opera d'arte.²⁶

La pratica artistica, nel momento in cui si intreccia con la quotidianità del creatore, può diventare una forma di autofiction. O meglio, è una autofiction che si scrive e si iscrive nella biografia e si sedimenta nelle opere. Per certi aspetti anche Paola, Stefano e Maurizio stanno facendo della propria vita un'opera d'arte, una finzione utopica che si inverte nella loro esistenza – nel loro rapporto con la natura, nel microstato della Valsamoggia e dei loro poteri, il loro idillio familiare - e ridiventa fiction nei loro spettacoli.

Un altro versante investe il rapporto con il destinatario. Per Doubrovsky, l'autore di autofiction è "un cacciatore (...) di se stesso, ma anche un cacciatore dell'altro, che lo fa esistere". Questo "desiderio dell'altro", ovvero dello spettatore che incontrano ogni sera, è anche una delle pulsioni di base del Teatro delle Ariette, con il loro bisogno – più ancora che di riconoscimento – di condivisione, di comunità.

Ad accomunare le esperienze della autofiction letteraria e di quella teatrale è anche la necessità di mettere in crisi e reinventare il dispositivo, rompendo il patto con il destinatario per fondarlo su una nuova base. Lavorando a un testo, si tratta di minare il "patto autobiografico". Le Ariette infrangono le convenzioni e il galateo teatrale. Viene superata la divisione tradizionale, più o

24 *Teatro delle Ariette*, cit., p. 145.

25 Serge Doubrovsky, *Autobiographie/Verité/Psychanalyse*, in Id., *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, P.U.F., Paris, 1988, p. 77.

26 Claudia Bonadonna, *Mauro Covacich su "Prima di sparire"*, alla pagina <http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma-puntate/mauro-covacich-su-prima-di-sparire/1483/default.aspx>; vedi anche Ewa Nicewicz-Staszowska, *Mauro e Maura. Autofinzione nella trilogia di Mauro Covacich*, "Kwartalnik Neofilologiczny", LIX, 4/2012 alla pagina http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.pan-kn-yid-2012-iid-4-art-000000000008/c/08_Mauro_E_Maura.pdf.

meno rigida, tra scena e platea e annullata la distanza tra attori e spettatori (qui, oltre che dalla disposizione circolare intorno al tavolo, superata soprattutto all'atto dell'agape finale). Vengono compiuti gesti irreversibili: mangiare insieme significa consumare cibo. Il confine tra realtà e finzione diventa poroso e alla fine viene reso impalpabile dal meccanismo partecipativo.

Al di là dell'effettiva appartenenza al genere dell'autofiction (e della felicità degli interessati a ritrovarsi in un filone per certi aspetti controverso), la dimensione in cui si muovono le Ariette non è bucolico-regressiva. Non è l'arcadia della tagliatella a chilometro zero condita con l'elogio dell'amore coniugale. Non è la riproposizione aggiornata del metateatro e dei paradossi "alla Pirandello" sul rapporto tra finzione e realtà. Se fosse così, la forza politica del loro lavoro sarebbe minima, e dovrebbe assumere una connotazione esplicitamente conservatrice e reazionaria.

Invece le invenzioni di Stefano e Paola risuonano con quello che ci sta accadendo oggi. Cercano di ritrovare – e di farci ritrovare - un proprio centro, insieme radicandosi e sradicandosi, reinventando in ogni occasione la propria identità, arricchendola e riplasmandola nel confronto con l'altro.

Introduce un elemento critico nel nostro rapporto con il sé, con gli altri, con il reale e con il possibile. Lavora sui paradossi e sulle aporie, per provare a mettere in pratica una piccola utopia, dopo che quelle grandi hanno fallito. Ma partendo dal sé, dalle sue debolezze e fragilità, dalle speranze e dai fallimenti, dagli entusiasmi e dalle delusioni, dalla vita e dalla morte. Ma anche dalle potenti riserve di energia psichica e sociale che si muovono sotto la superficie dell'apparenza.