Between

The Fictional Value of Memory

Laura Neri

Abstract

Memory is commonly viewed as the psychic function of recreating in our mind past experiences, as a simple static recollection. On the contrary, it involves a much broader semantics, a prismatic area of meaning, a dynamic and complex process. Therefore, in the spatiality and temporality of fictional worlds, memory is hybrid, depository of falsehood and, nevertheless, vehicle of an experience-shaping truth. If the boundaries between memory's falsities and imagination is unstable, the distance separating the mind recollection from a supposed objective reality constitutes, precisely, the cognitive process of fictional worlds. Analysing Borges's *Funes* (in *Ficciones*), Italo Calvino's *Le città invisibili*, Alice Munro's *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* and *Les Années* by Annie Ernaux, this paper focuses on the connection between memory and identity, showing the profound link with forgery, revision and falsehood of speech acts, whilst remaining in the domain of verisimilitude. In this sense, the narration 'of' memory is both subjective and objective: because the narrative is conveyed by memories and memory is thematized by the act of narrating itself. The image, true or false, true 'and' false, reflect the ambivalent quality that memory project on objects. From this perspective, memory interact in a very peculiar way with the narrative, working continuously on the true/false dichotomy.

Keywords

Memory; Possible Worlds; Truth and Falsehood; Experience and Narrative

Between, vol. IX, n. 18 (Novembre/November 2019)
ISSN 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/3752

Il valore finzionale della memoria

Laura Neri

Vienmi vicino, parlami, tenerezza,
– dico voltandomi a una
vita fino a ieri a me prossima
oggi così lontana – scaccia
da me questo spino molesto,
la memoria:
non si sfama mai.
Vittorio Sereni, *La malattia dell'olmo*

1. Gli oggetti del ricordo

Inserire, se presente, titolo sottoparagrafo (stile *Titolo 3*)

Narra Jonathan Swift che quando Gulliver giunge all'Accademia di Lagado, si reca alla scuola di lingue nella quale tre professori si consultano per migliorare l'idioma del proprio paese. La prima proposta consiste nell'«abbreviare il discorso col ridurre i polisillabi in monosillabi e col sopprimere verbi e participi», perché in realtà tutte le cose immaginabili sono soltanto nomi (1971: 274): un principio di identificazione sottende il processo immaginativo. Il secondo progetto avanza una soluzione estrema: abolisce tutte le parole e le sostituisce con le cose, per preservare la salute di polmoni affaticati dal troppo conversare. La conseguenza ne deriva come una necessità: poiché «le parole sono soltanto nomi che designano *cose*» (*ibid*.), appare più conveniente portare con sé quelle *cose*, che si rivelano necessarie per comunicare:

> Spesso ebbi occasione di vedere due di quei sapienti quasi schiacciati dal peso dei loro sacchi, e simili ai nostri merciaiuoli ambulanti. Incontrandosi per la strada, deponevano a terra il carico, aprivano il sacco, ne estraevano questa e quella cosa, e conversavano così per un'ora. Poi rificcavano gli oggetti nel sacco, si aiutavano scambievolmente a sollevare sulle spalle il fardello e prendevan commiato l'un dall'altro. (*Ibid*.: 275).

Scrive Swift che quest'invenzione potrebbe anche offrire il vantaggio di servire da linguaggio universale, comprensibile dagli uomini di tutte le nazioni civili in cui le merci e gli utensili sono della stessa specie. La prospettiva sarebbe così quella di una rete di relazioni intersoggettive, costruita paradossalmente dagli oggetti, e affidata a referenti esterni, esemplificativi di concetti e di processi mentali. Ora, l'univocità direzionale implicita in tale processo rende palese lo statuto ben più articolato e soprattutto la forma complessa della comunicazione: non solo l'individuo non è una monade, e in questo senso il linguaggio diventa una condizione imprescindibile di socialità, bensì vive e comunica in funzione dell'esperienza pregressa, la sua determinazione spazio-temporale apre un rapporto necessario con il passato. Ma gli Accademici di Lagado, che sostituiscono gli oggetti alle parole, sono capaci di memoria? La usano per dialogare tra loro, o la memoria è annullata da questo procedimento ostensivo?

Da uno sguardo al vocabolario, si nota che il significato più comune del termine "memoria" è identificato con la funzione psichica di riprodurre nella mente l'esperienza passata, di riconoscerla come tale e di localizzarla nello spazio e nel tempo. Prevale in tal senso una concezione statica della memoria, intesa come un atto meccanico che riporta dal passato al presente un oggetto, una sensazione, uno stato d'animo, in una forma identica, perfetta e immutabile. La memoria, invece, implica una sfera semantica più ampia, investe una zona di significati non riducibili a un'unica determinazione, e corrisponde a un movimento che produce effetti complessi. Innanzitutto perché la dimensione spazio-temporale cambia necessariamente la natura del

ricordo, e di conseguenza il soggetto percettivo muta la sua prospettiva e la sua posizione: la rievocazione è già un atto di ricreazione.

Secondo Lina Bolzoni, l'arte della memoria consisterebbe nella dialettica tra l'esercizio mentale del ritrovamento dei luoghi, la costruzione delle relazioni e della coesione tra le immagini, e l'elaborazione dei ricordi. Si tratta, da questo punto di vista, di un percorso costruttivo, per nulla lineare, «e di operazioni che si compiono negli spazi della mente», entro i quali gli oggetti memorativi non sono affatto riducibili a semplici strumenti (1995: 135). In funzione di questo processo che attiva non solo la percezione e l'elaborazione sensibile del soggetto che ricorda, ma anche una particolare autonomia delle immagini stesse, osserva la Bolzoni che «l'arte della memoria si colloca infatti largamente in un territorio intermedio fra dimensione fisica e dimensione intellettuale: essa è interessata a creare ponti, modi di comunicazione e di traducibilità reciproca fra corpo e psiche» (*ibid*.).

Dunque, tutt'altro che meccanico appare il procedimento di una memoria che si rivela invece essere un atto di consapevole selezione, e una pratica che comporta lo sviluppo dell'argomentazione e la produzione di significati. Il paradosso degli Accademici di Lagado è rinvenibile proprio nella forma di una comunicazione priva di riferimenti argomentativi: l'uso esclusivo degli oggetti, sempre identici a se stessi, annullerebbe la funzione dinamica della memoria, che invece risiede entro la relazione tra il nome e la cosa. D'altra parte, è proprio la memoria che in primo luogo apre il problema della "verità", cioè del grado di fedeltà del ricordo, che appartiene a un'esperienza passata, o a luoghi mentali determinati, rievocati in un tempo e in uno spazio diversi. La memoria ricrea anche quando l'oggetto del ricordo è profondamente fedele, perché la modalità comunicativa del discorso trasforma le immagini in parole, rende condivisibili sentimenti e pensieri, produce relazioni nuove tra eventi riproposti dalla reminiscenza soggettiva o collettiva[1].

---

[1] Secondo Paolo Spinicci, il presupposto della memoria risiede nella considerazione del passato come un oggetto non più disponibile: «Abbiamo detto, innanzitutto, che il ricordo è una sorta di sguardo gettato verso il nostro

In un senso, la memoria non è una falsificazione, poiché essa tende alla fedeltà, il suo obiettivo è quello di riproporre in maniera analoga, di riportare alla mente il passato; ma non è neppure depositaria di verità, in quanto la forma e la costituzione stessa dell'atto memorativo implicano il recupero di un'idea, e la sua necessaria rielaborazione. La memoria è piuttosto uno spazio dinamicamente orientato, entro il quale l'atto percettivo rievoca e ricostruisce, venendo così a configurarsi, innanzitutto, come un processo conoscitivo. Ecco perché, nel tempo e nello spazio dei mondi possibili, la memoria è innanzitutto un luogo di ibridazione, fonte di falsità, per sua natura, e veicolo di una verità che dà forma e consistenza all'esperienza. La dimensione temporale è la sua condizione di esistenza, ed è ciò che permette il racconto e la rappresentazione:

> Tutta la problematica moderna della «rappresentazione» non fa altro che riproporre l'antica aporia dell'icona. Rappresentare è presentare di nuovo? È la stessa cosa riproposta ancora una volta? Oppure è cosa completamente diversa da un rianimare il primo incontro? È una ricostruzione? Ma cosa distingue una ricostruzione da una costruzione fantasiosa o fantastica, insomma da una finzione? In che modo nella ricostruzione viene preservata la posizione di realtà passata, di passato reale? (Ricoeur 2004: 13)

Lo statuto della finzione sembra attestarsi proprio sul discrimine tra verità esperienziale e produzione fantastica e immaginativa. Se dunque, scrive ancora Ricoeur in un importante studio successivo, «l'ambizione di fedeltà nella quale si riassume la funzione veritativa

---

passato. Ma questa metafora sembra fin da principio improponibile perché ci chiede di pensare al passato come un oggetto ancora disponibile. Ma il passato non c'è più, e allora come possiamo vederlo e in che direzione dobbiamo volgere lo sguardo?» (2004: 183). La risposta investe la dinamica tra passato e presente, la capacità mentale di porli in comunicazione: «il ricordo ci consente di attingere a un tempo chiuso, ma può attingerlo solo a patto di riaprire almeno in parte quel tempo, disponendolo in una prospettiva che lo unisce di nuovo al presente» (*ibid*.: 199).

della memoria» è all'origine dell'immagine del ricordo, permane e coesiste con essa la «minaccia di confusione fra rimemorazione e immaginazione» (2003: 17). D'altra parte il tradimento è necessario, la riproposizione identica risulta impossibile. Ma il tradimento della memoria non è irrevocabilmente menzogna, poiché l'operazione che essa compie occupa il luogo di una nuova riproposizione, come i termini di un ossimoro che coesistono.[2] E se l'oggetto mantiene l'immutabilità della sua natura materiale, le condizioni soggettive, le determinazioni spaziali e temporali modificano i parametri percettivi, sul piano della memoria volontaria, nel risvolto della memoria involontaria. Lo racconta Proust, nelle pagine saggistiche di *Giornate di lettura*, dove un io lettore e narratore conduce il discorso, evocando il potere affabulatorio della lettura, rivelando i processi di immedesimazione, i coinvolgimenti emotivi e perfino fisici a cui conduce l'ingresso negli universi di finzione:

> Non esistono forse giorni della nostra infanzia che abbiam vissuti tanto pienamente come quelli che abbiam creduto di aver trascorsi senza vivere, in compagnia di un libro prediletto. Tutto quel che (a quanto ci sembrava) li riempiva per gli altri, e che noi scartavamo come ostacoli volgari a un piacere divino, il gioco per il quale un amico veniva a cercarci nel punto più interessante; l'ape o il raggio di sole che ci davan fastidio, costringendoci ad alzar gli occhi dalla pagina o a cambiar di posto; le provviste che ci erano state date per l'ora di merenda e che lasciavamo accanto a noi sul sedile, senza toccarle, mentre, sopra il nostro capo, il sole diminuiva di forza nel cielo azzurro; il pranzo che ci aveva obbligati a rientrare

[2] Lina Bolzoni argomenta a proposito dell'importanza del concetto di luogo, e paragona in questo senso il testo a un edifico: «il testo viene percepito come un insieme di luoghi, come qualcosa, dunque, che si dispone nello spazio. In modo analogo vengono percepite le facoltà umane che generano il testo (la mente, la memoria) […]. Si costruisce (e si percorre) un testo negli spazi del libro, così come negli spazi della memoria si costruisce un insieme di luoghi, in cui si collocano le immagini, e così come, nello spazio fisico, l'architetto fa sorgere un edificio» (1995: 198).

> e durante il quale pensavamo solo a salire subito dopo, in camera, a terminare il capitolo interrotto, tutto questo, di cui la lettura avrebbe dovuto farci sentire soltanto l'importunità, ne imprimeva invece in noi un ricordo talmente dolce (e, pel nostro giudizio attuale, più prezioso di quel che leggevamo allora con amore) che, ancor oggi, se ci càpita di sfogliare quei libri di un tempo, li guardiamo come se fossero i soli calendari da noi conservati dei giorni che furono, e con la speranza di veder riflesse nelle loro pagine le dimore e gli stagni che più non esistono. (1979: 118-119)

La lettura sembra coincidere con la sospensione della vita reale. Impossibile recuperare la medesima sensazione, o quella precisa emozione appartenente a un tempo diverso. È la circostanza che la memoria soggettiva ritrova, assaporando il gusto della rievocazione, attraverso il filtro di una diversa consapevolezza, e in funzione di una prospettiva nuova. E il ricordo di quella condizione passata ripropone nel tempo presente il significato, fattuale e reale, di un mondo possibile. Il giudizio, a posteriori, nelle parole di una voce che cerca nel suo passato le emozioni provate, sembra elidere il confine tra finzione e realtà: perché i mondi sono finti, come i personaggi sono di carta, ma l'esperienza è tanto più vera, in quanto rievocata dalla memoria.

> Poi, l'ultima pagina era letta, il libro terminato […]. Dunque, quel libro era soltanto questo? Quegli esseri ai quali avevo dedicato maggior interesse e affetto che non alle persone del mondo reale, senza osare di confessarmi sino a qual punto li amavo, e, quando i miei congiunti mi trovavano in atto di leggere e avevan l'aria di sorridere della mia emozione, affrettandomi a chiudere il libro con un'indifferenza simulata o una noia finta; quegli esseri per i quali avevo ansimato o singhiozzato, non avrei saputo più nulla di loro! (*Ibid*.: 130)

I toni narrativi di un racconto declinato in prima persona veicolano palesemente la volontà di rappresentare uno sguardo ingenuo, coinvolto in un rapporto di affabulazione, che costruisce lo spazio osmotico e reciprocamente direzionale tra la finzione e la realtà, e

mostrano di transitare, senza soluzione di continuità, da un mondo all'altro. Il ricordo delle emozioni suscita, nel tempo presente, il piacere della rievocazione, il gusto dell'esplorazione di un universo immaginario, del cui gioco il lettore, innanzitutto, conosce le regole[3].

2. Memoria e immaginazione

Da una prospettiva analoga, si dipana il racconto che Marco Polo offre a Kublai Kan, nelle *Città invisibili* di Italo Calvino. Sotto il segno del ricordo, le descrizioni delle città visitate da Marco Polo si trasformano in esplorazioni dell'immaginario: l'intento è quello di scandagliare le immagini che la narrazione della memoria produce. E sono i due interlocutori che giocano consapevolmente sul discrimine tra memoria e immaginazione, poiché entrambi, il veneziano e l'imperatore, sanno bene che il confine tra i due ambiti è labile e lo violano con la consapevolezza della forza affabulatrice del racconto. Così, nulla è cristallizzato nella rievocazione immaginativa del viaggio di Marco Polo, poiché il passato interagisce con il presente e perfino con il futuro:

> Tutto perché Marco Polo potesse spiegare o immaginare di spiegare o essere immaginato spiegare o riuscire finalmente a spiegare a se stesso che quello che lui cercava era sempre qualcosa davanti a sé, e anche se si trattava del passato era un passato che cambiava man mano egli avanzava nel suo viaggio, perché il passato del viaggiatore cambia a seconda dell'itinerario compiuto, non diciamo il passato prossimo cui ogni giorno che passa aggiunge

[3] Per distinguere l'aspetto oggettivo e immutabile da quello soggettivo e variabile, Aleida Assmann, sulla scorta di Friederich Jünger, attribuisce il termine "memoria" al primo ambito, il termine "ricordo" al secondo; in particolare poi descrive il percorso della memoria come "ars", il ricordo soggettivo come "vis": «Il ricordo soggettivo procede in modo essenzialmente ricostruttivo: si origina sempre dal presente e pertanto comporta inevitabilmente una dislocazione, una deformazione, un'alterazione, uno slittamento, un rinnovamento del dato ricordato, che dipendono dalle circostanze temporali in cui esso viene richiamato alla memoria» (2001: 30).

> un giorno, ma il passato più remoto. Arrivando a ogni nuova città il viaggiatore ritrova un suo passato che non sapeva più d'avere: l'estraneità di ciò che non sei più o non possiedi più t'aspetta al varco nei luoghi estranei e non posseduti. (1983: 34)

Nelle cornici in corsivo, i due interlocutori esplorano i mondi possibili delle città invisibili, giungendo a scambiarsi perfino i ruoli: « – D'ora in avanti sarò io a descrivere le città, – aveva detto il Kan. – Tu nei tuoi viaggi verificherai se esistono» (*ibid*.: 75). Sono i luoghi dove la dimensione temporale diventa l'oggetto dei colloqui, dove la dinamica di scambio tra i piani del discorso si trasforma nell'indagine conoscitiva, e l'esperienza che nasce da un'immagine della memoria, vera o finta che sia, diventa racconto e descrizione. Le città sono nominate, e nel mondo finzionale i nomi propri implicano una designazione e una identità[4]. Le molteplici rappresentazioni di una realtà possibile, cioè le descrizioni delle città, a cui queste cornici fanno da contrappunto dialogico, sono le risposte alle interrogazioni incalzanti di Kublai Kan, e al contempo alle domande che entrambi i soggetti dell'enunciazione pongono alla realtà e all'esperienza. Perché sono proprio la realtà e l'esperienza che entrano dinamicamente in gioco con il potere dell'immaginazione e, in virtù di una forma metanarrativa, i racconti di Marco Polo mettono in scena l'arte di costruire racconti. Così che se il viaggiatore ritrova nella propria memoria le immagini delle città che ha progettato e conosciuto nello spazio della mente, esse non possono che possedere una caratteristica dell'esperienza reale: «Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia» (*ibid*.: 94), confessa Marco a Kublai Kan. Il processo di ibridazione tra i due universi, quello fattuale e quello narrato, avviene

[4] La questione del nome proprio è un problema intorno al quale i teorici della letteratura e i filosofi del linguaggio si confrontano da tempo. A questo proposito, Thomas Pavel (1986) sostiene che il nome si riferisce all'identità, e dunque il nome identifica l'individuo, anche se non esiste nessun individuo nella realtà che risponde a tale nome. Per il problema del nome proprio, rimando anche al mio intervento: Neri (2016).

all'interno del mondo finzionale, dove il rapporto tra immagine e parola appare ancora più compromesso:

> – Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano, – disse Polo. – Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando d'altre città, l'ho già perduta a poco a poco. (*Ibid*.)

Il rapporto tra finzione e realtà, tra immaginazione e rievocazione occupa lo spazio ibrido e complesso della definizione stessa di fiction: essa è costituita infatti da «enunciati che, per essere validi, non hanno bisogno di riferirsi a una realtà esterna al testo»[5]. Il ricordo, tematizzato nel mondo di invenzione, non può che introdurre un ulteriore elemento di ibridazione di questi ambiti, poiché esso veicola un'esperienza, reale o fittizia, entro l'universo narrativo della finzione letteraria. Solo il tradimento memoriale sembra permettere il recupero di ciò che è stato tradito. Per questo motivo, l'ipotesi assurda e paradossale di una memoria analitica e totalizzante conduce invece alla negazione di ogni possibile processo conoscitivo. In un racconto di Borges, *Funes, o della memoria*, l'io narrante rievoca la vicenda di un ragazzo, paralizzato in seguito a un incidente. L'"incipit" della narrazione è scandito dalla iterazione anaforica del verbo: «Lo ricordo (io non ho diritto di pronunciare questo verbo sacro…)», «Ricordo il suo volto taciturno», «Ricordo (credo) le sue mani affilate d'intrecciatore», «Ricordo

[5] Riccardo Castellana distingue preliminarmente l'aggettivo "finzionale" (enunciati che non hanno bisogno di riferirsi a una realtà esterna al testo), dalla parola "fittizio" (ciò che è privo di referenza esterna ma anche palesemente inventato), specificando una ulteriore e profonda differenza tra il "come se" del linguaggio filosofico, matematico, giuridico, e il "come" del discorso di finzione, che si presenta «credibile e reale» (2019: 24). In un noto libro, tradotto in italiano solo nel 2015, Käte Hamburger aveva affrontato il problema, distinguendo tra ciò che è finto e ciò che è fittivo, di finzione; la sua argomentazione muoveva da un interrogativo importante: «La nostra domanda, però, è se anche le "finzioni estetiche", come le chiama Vaihinger, cioè gli oggetti dell'arte, possano essere definite dal "come se"» (2015: 84).

chiaramente la sua voce» (1997: 707), e rappresenta un controcanto rispetto alla memoria assoluta e prodigiosa del protagonista Ireneo Funes. Il quale, dopo l'incidente, subisce una metamorfosi profonda: i suoi atti percettivi, da questo punto in poi, reagiscono diversamente al contatto sensibile con le cose e con il mondo; essi producono un'adesione immediata e indiscriminata nei confronti degli oggetti su cui transitivamente riflettono, così che lo sviluppo ipertrofico dell'atto mnemonico si trasforma in una sorta di appropriazione totale. La posizione fisica del protagonista lo immobilizza entro uno spazio chiuso e semibuio, ma il luogo dell'elaborazione percettiva è la mente, che dà forma a un processo conoscitivo diverso, a una mappa che sembra riflettere l'immagine di un mondo irreale e ipostatizzato entro categorie proprie. Ireneo spiega l'origine della trasformazione dei meccanismi mentali: prima di cadere da cavallo, era come «un cieco, un sordo, uno stordito, uno smemorato» (*ibid*.: 711). Solo dopo aver perso e successivamente riacquistato i sensi, le sue facoltà sono diventate veramente infallibili. Lo sguardo trasognato di Funes afferma ora la propria capacità di percepire la complessità del reale, il molteplice, in maniera totalizzante, e di fissarli nella memoria. La composizione dei suoi ricordi è articolata, perché il percorso della memoria lega l'oggetto all'operazione che lo ha riprodotto nella mente:

> Locke, nel secolo XVII, propose (e rifiutò) un idioma impossibile in cui ogni singola cosa, ogni pietra, ogni uccello e ogni ramo avesse un nome proprio; Funes aveva pensato, una volta, a un idioma di questo genere, ma l'aveva scartato parendogli troppo generico, troppo ambiguo. Egli ricordava, infatti, non solo ogni foglia di ogni albero di ogni montagna, ma anche ognuna delle volte che l'aveva percepita e immaginata. (*Ibid*.: 713)

Ma qui si delinea il problema. La sua percezione è ossessivamente analitica, e di conseguenza privi di significato sono gli esiti delle relazioni e delle comparazioni che egli stabilisce solo con se stesso. L'invasione dei ricordi conduce a un effetto allucinante e paradossale, perché quelle facoltà mentali non giungono, infine, alla conoscenza.

Incapace di produrre idee generali, di categorizzare e di ordinare gli stimoli sensoriali, la sua abilità percettiva è proiettata sul singolo dettaglio, che rielabora in maniera isolata; totalmente privo di connessioni, di relazioni tra le cose e il mondo esterno, il suo ragionamento finisce per autoannullarsi:

> Non solo gli era difficile di comprendere come il simbolo generico «cane» potesse designare un così vasto assortimento di individui diversi per dimensioni e per forma: ma anche l'infastidiva il fatto che il cane delle tre e quattordici (visto di profilo) avesse lo stesso nome del cane delle tre e un quarto (visto di fronte). Il suo proprio volto nello specchio, le sue proprie mani, lo sorprendevano ogni volta. (*Ibid*.: 714)

L'indagine minuziosa delle cose in sé, irrelate, non permette che il processo gnoseologico si sviluppi attraverso una serie di rapporti di opposizioni e di uguaglianze, né che vengano attivate norme e convenzioni condivise che gestiscono ogni atto di riconoscimento e permettono la comunicazione. «Nel mondo sovraccarico di Funes non c'erano che dettagli» (*ibid*.: 715): il suo percorso mentale è costituito da una serie di indicazioni fitte e numerosissime, un accumulo di dati che ricalcolano se stessi e si misurano con la percezione istantanea, che annulla lo sviluppo temporale, in un'ipotesi di mondo, osserva il narratore, «intollerabilmente preciso». In questo modo, egli non è in grado di costruire né di usare alcuna classificazione, e si perde in una moltitudine amorfa e indifferenziata di percezioni. Sono operazioni autoriflessive le sue: Ireneo non può accedere ad alcuna conoscenza, perché non c'è soluzione di continuità tra lo sguardo e il suo oggetto. Il punto è che se la memoria non è selettiva, essa non procede, si richiude in se stessa, non parla di nient'altro se non di sé e, conclude l'io narrante, «moltiplica inutili gesti». Forse nessun altro personaggio come Ireneo Funes ha incarnato il senso alienante e schizofrenico dello sviluppo ipertrofico della memoria; egli certamente non giunge mai a conoscere, neppure riconosce se stesso; la strategia retorica che sorregge la dinamica del passaggio dal generale al particolare e viceversa è

annullata dalla memoria pervasiva e dalla percezione totalizzante, mentre la possibilità del riconoscimento implica anche la necessità di dimenticare[6].

3. Gli errori della memoria

Scrive Mario Lavagetto, a proposito della bugia, che essa, «in quanto costruzione linguistica, è in ogni momento minacciata dalla verità che il più piccolo lapsus può riportare a galla: paradossalmente la verità parla, allora, attraverso l'errore» (1992: IX). Il punto è proprio questo: come per la bugia, la verità di cui la memoria si fa veicolo è sempre, necessariamente, parziale; l'oblio è un momento fondativo della ragione, e la condizione stessa affinché il ricordo si costituisca come tale, affinché assuma una forma organizzata. E se è vero, come sosteneva già Hume, che la memoria è l'origine dell'identità personale, essa non può che essere selettiva e costruttiva[7]. A questo punto, certo, gli errori della

---

[6] In realtà il narratore di Funes gioca un ruolo particolarmente interessante, proprio sul piano del rapporto tra narrazione e memoria. Non solo la prima pagina si apre, come già detto precedentemente, sotto il segno del ricordo, condizione stessa del racconto, ma la voce segnala esplicitamente che il patto narrativo con il lettore è possibile in nome di una memoria imperfetta e selettiva, opposta e antitetica rispetto a quella di Funes, perché questa è l'unica possibilità per la scrittura; nulla di ciò che è stato ascoltato può essere raccontato con le medesime parole, la finta verità testimoniale non può che essere parziale e imperfetta: «Giungo, ora, al punto più difficile del mio racconto; il quale (è bene che il lettore lo sappia fin d'ora) non ha altro tema che questo dialogo di mezzo secolo fa. Non tenterò di riprodurne le parole, ormai irrecuperabili» (1997: 711).

[7] Scrive David Hume che «la memoria non soltanto scopre l'identità, ma contribuisce anche alla sua produzione» (2002: 272). La relazione di causalità fonda l'influenza reciproca tra passioni e immaginazioni, così che nell'unità complessa dell'individuo la memoria funziona come un veicolo privilegiato: «E poiché la memoria, sola, ci fa conoscere la continuità e l'estensione di questa successione di percezioni, essa deve essere considerata, per tal ragione principalmente, l'origine dell'identità personale. Se non avessimo la memoria,

memoria si confondono, nel campo ambiguo del ricordo, con l'arte dell'oblio, declinata, nei suoi molteplici aspetti, dalla mediazione del linguaggio[8].

In una pagina dei *Sommersi e i salvati*, Primo Levi annotava: «La memoria umana è uno strumento meraviglioso ma fallace»[9]. Forse l'errore, lo spazio confuso tra realtà e finzione è proprio l'aspetto più interessante della memoria, entro il quale Alice Munro dà luogo a molti dei suoi racconti. I personaggi si originano dall'atto memorativo, il ricordo personale è inevitabilmente compromesso con la contraffazione, con la rielaborazione, con la falsità dell'atto di parola, nel dominio del verosimile. Un racconto incluso in *Nemico, amico amante…* si apre sotto il segno della memoria, e il titolo è particolarmente eloquente: *Quello che si ricorda*. L'elemento deittico, "quello", è il corrispondente stilistico di questa dimensione memorativa che, lungi dall'identificarsi con una riproposizione identica del passato, implica l'assunzione di un punto di vista, selettivo, particolare, che certamente esclude la totalità, e arriva a verbalizzare il ricordo nelle ipotesi controfattuali. Il dottore della vicenda conduce Meriel a casa sua, e lei rievoca l'episodio nella sua mente, per riprovarne la sensazione passata, e al contempo per rielaborarla nella narrazione:

> Avrebbe preferito uno scenario diverso, e fu quella l'unica cosa che modificò nella memoria. Un albergo sottile a sei o sette piani, una volta residence alla moda, nel West End di Vancouver. Tende di pizzo ingiallito, soffitti alti, forse una griglia di ferro fino a metà finestra, un'atmosfera da allenata accoglienza di ferite private e intimi peccati. Lì, avrebbe dovuto attraversare la piccola hall a testa

---

non si potrebbe avere nessuna nozione della causalità, né, per conseguenza, di quel concatenamento di cause ed effetti che costituisce il nostro io, o la nostra persona» (2002: 273).

[8] Il noto studio di Harald Weinrich, *Lete* (1997), è a questo proposito illuminante.

[9] Si tratta dell'incipit dell'intervento intitolato *La memoria dell'offesa*, in *I sommersi e i salvati* (2016: 1155).

> bassa e passo disinvolto, sentendosi il corpo tutto inondato da una vergogna deliziosa. Mentre lui si sarebbe rivolto all'impiegato sottovoce, con un tono che, senza pubblicizzarle, non avrebbe però neanche cercato di nascondere o di giustificare le loro intenzioni. (2014: 230)

È la scrittura il luogo della rievocazione: la connessione tra il ricordo che appartiene al passato e l'esperienza in atto del presente modifica la realtà o costruisce una realtà parallela. E se il confine tra la menzogna della memoria e i processi dell'immaginazione è labile, paradossalmente la distanza incolmabile che la scena memorativa stabilisce con una presunta realtà oggettiva costituisce la modalità conoscitiva privilegiata dell'universo di finzione. La scelta prospettica, a questo punto, veicola il desiderio:

> Il lavoro che doveva fare, secondo lei, consisteva nel ricordare tutto, e per «ricordare» intendeva rivivere un'altra volta nella mente e immagazzinare ogni cosa per sempre. L'esperienza di questa giornata messa in ordine, senza confusioni né menzogne, tutta radunata in un tesoro, e infine compiuta, conclusa. (*Ibid*.: 231)

Le immagini del ricordo sono dinamiche, perché lì si esplica il desiderio; la dimensione temporale le anima, e conferisce loro quella qualità bifronte che solo la memoria è in grado di trasferire sugli oggetti. Esse si mostrano allo sguardo della donna come sono sempre state, ma anche diverse, poiché conservano i segni del tempo. La proprietà transitiva dell'azione mnemonica costruisce riferimenti e confronti, comparazioni e misure, e cerca il contatto con le cose e con la realtà. Rievocarle corrisponde a riviverle di nuovo, a rimettere «in ordine» l'esperienza. La sintassi, d'altra parte, rende ragione del movimento del pensiero: la frase finale nominale, in funzione appositiva, elenca le azioni e i gesti compiuti in un intervallo di tempo preciso, una giornata vissuta, ma il ricordo soggettivo ne sancisce l'inevitabile chiusura. Eppure è la rievocazione che continua a riaprire l'oggetto della memoria, con gli errori, le deviazioni, le omissioni che la mente impone ed elabora:

«avrebbe continuato a ripescare dettagli che le erano sfuggiti e che non cessavano di farla trasalire» (*ibid*.: 233).

Concludo con un ultimo riferimento testuale, *Gli anni* di Annie Ernaux. La sintassi mima i movimenti della memoria, ma allo stesso tempo confonde i piani del discorso. In questo senso la narrazione "della" memoria assume un significato sia soggettivo, sia oggettivo: perché il racconto è veicolato dal ricordo, e perché il ricordo è tematizzato dal racconto stesso. L'autobiografia è invocata, ricercata, ma il punto di vista impone una distanza ineludibile tra l'atto enunciativo e la narrazione. L'immagine, vera o finta, vera e finta, riflette la qualità che la memoria è in grado di trasferire sugli oggetti, e non solo: sulla percezione soggettiva, sull'espressione del desiderio. Non è certo un caso che l'"incipit" del romanzo, sentenzioso e programmatico, sembra annullare la condizione del racconto, i ricordi che si originano dalle foto: «Tutte le immagini scompariranno» (2015: 9). Il valore icastico del discorso mette in gioco precisamente la componente veritativa della memoria, e la prospettiva è ossimoricamente capovolta; non è il potere del ricordo a coincidere con il vettore del discorso, bensì l'ipotesi contraria: «Forse già non conserva altre immagini oltre a quelle che avrebbero resistito anche in seguito alla dissipazione della memoria» (2015: 34). L'urgenza è quella di rappresentare una dimensione autobiografica, e una condizione sociale, storica, politica, ma la rievocazione può corrispondere a un riferimento nullo, l'assenza del ricordo, non per questo meno intensamente vissuto:

> L'unica cosa certa è il suo desiderio di diventare grande. E l'assenza di questo ricordo: quello della prima volta in cui le è stato detto, davanti alla foto di un infante con una camiciola seduto su un cuscino, in mezzo a immagini identiche, ovali e di color bistro, «questa sei tu», obbligata a riconoscere se stessa in quell'altro, un essere paffuto che aveva vissuto un'esistenza misteriosa in un tempo scomparso. (*Ibid*.: 36).

L'invenzione del desiderio diventa la proiezione di un'immagine: la memoria è ciò che costituisce l'esperienza personale, ma la messa in

gioco qui è la nozione temuta e problematica dell'identità. La voce che narra, infatti, ripercorre l'intero arco della propria esistenza, ma si dipana lungo una narrazione impersonale, che fa coesistere gli opposti, senza condurli a risoluzione: parla di sé, ma ne prende le distanze. Il grande potere di rievocazione della memoria si frammenta, nelle pagine di Annie Ernaux, giungendo a un esito paradossale, perché a essere negata è l'immagine della fotografia intesa come identificazione con l'oggetto privilegiato della memoria. L'io scrivente guarda e narra, non testimonia.

Bibliografia

Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (1999), trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Ed. Simona Paparelli, Bologna, il Mulino, 2002.

Id., *Formen des Vergessens* (2016), trad. it. *Sette modi di dimenticare*, Ed. Tomaso Cavalli, Bologna, il Mulino, 2019.

Bolzoni, Lina, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

Borges, Jorge Luis, *Ficciones* (1944), trad. it. *Finzioni*, *Tutte le opere*, volume primo, Ed. Domenico Porzio, Milano, "I Meridiani" Mondadori, 1997.

Calvino, Italo, *Le città invisibili* (1972), Torino, Einaudi, 1983.

Castellana, Riccardo, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019.

Ernaux, Annie, *Les années* (2008), trad. it. *Gli anni*, Ed. Lorenzo Flabbi, Roma, L'orma, 2015.

Hamburger, Käte, *Logik der Dichtung* (1957 e 1977), trad. it. *Logica della letteratura*, Ed. Eleonora Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015.

Hume, David, *Treatise of Human Nature* (1739-40), trad. it. *Opere filosofiche 1. Trattato sulla natura umana*, Eds. Armando Carlini - Eugenio Lecaldano - Enrico Mistretta, Roma-Bari, Laterza, 2002.

Lavagetto, Mario, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.

Levi, Primo, *I sommersi e i salvati* (1986), *Opere complete II*, Ed. Marco Belpoliti, Torino, Einaudi 2016.

Munro, Alice, *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* (2001), trad. it. *Nemico, amico, amante …*, Ed. Susanna Basso, Torino, Einaudi, 2014.

Neri, Laura, "Narrare e nominare. Il valore dei nomi propri nella scrittura letteraria", *Quaderni di Comparatismi*, 1 (2016): 40-51.

Pavel, Thomas, *Fictional Words* (1986), trad. it. *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Ed. Andea Carosso, Torino, Einaudi, 1992.

Pethes, Nicolas - Ruchatz, Jens, *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexicon* (2001), trad. it. *Dizionario della memoria e del ricordo*, Ed. Andrea Borsari, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

Proust, Marcel, *Giornate di lettura. Vigilie ed esperienze di lettura* (1958), Milano, il Saggiatore, 1979.

Ricoeur, Paul, *Das Rätsel del Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen* (1998), trad. it. *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Ed. Nicoletta Salomon, Bologna, il Mulino, 2004.

Id., *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), trad. it. *La memoria, la storia, l'oblio*, Ed. Daniella Iannotta, Milano, Raffaello Cortina, 2003.

Spinicci, Paolo, *Lezioni sul tempo, la memoria e il racconto*, Milano, Cuem, 2004.

Swift, Jonathan, *Gulliver's travels* (1726), trad. it. *I viaggi di Gulliver*, Ed. Carlo Formichi, Milano, Mondadori, 1971.

Todorov, Tzvetan, *Les abus de la mémoire* (1995), trad. it. *Gli abusi della memoria*, Ed. Antonio Cavicchia Scalamonti, Napoli, Ipermedium libri, 2001.

Weinrich, Harald, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* (1997), trad. it. *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Ed. Francesca Rigotti, Bologna, il Mulino, 1999.

L'autrice

Laura Neri

Laura Neri insegna "Critica e teoria della letteratura" e "Stilistica del testo" all'Università degli Studi di Milano. Tra le sue pubblicazioni si ricordano i volumi: *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici: un'indagine retorica*, Bergamo 2000; *La responsabilità della prosa. Retorica e argomentazione nelle «Operette morali» di Leopardi*, Milano 2008; *I campi della retorica. Letteratura, argomentazione, discorso*, Roma 2011; *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano 2012; *I silenziosi circuiti del ricordo. Etica, estetica e ideologia nell'opera poetica di Giovanni Giudici*, Roma 2018. Ha pubblicato diversi articoli e saggi di teoria della letteratura, sul

rapporto tra letteratura e figuralità. Il suo ultimo lavoro è su Tzvetan Todorov.

Email: laura.neri@unimi.it

L'articolo

Data invio: 31/05/2019
Data accettazione: 31/10/2019
Data pubblicazione: 30/11/2019

Come citare questo articolo

Neri, Laura, "Il valore finzionale della memoria", *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili,* Eds. R. Galvagno - M. Rizzarelli - M. Schilirò - A. Scuderi, *Between*, IX.18 (2019), http://www.betweenjournal.it/