

Valentina Parisi

Je est un autre – Edička”. *Autofiction* e scrittura di sé in Eduard Limonov

“Je est un autre – Edichka”. *Autofiction* and Self-Writing in Eduard Limonov.

This article re-interprets Eduard Limonov's first novel *Eto ja – Edichka* (1976) in the theoretical framework provided by recent studies on autobiography and namely drawing on the notion of autofiction. Focusing on the convoluted relationship between the author and his narrative persona Edichka with reference to literary devices such as abrupt shifts into third-person narration and disruption of chronological linearity, Limonov's tendency to self-fictionalisation as a hero will be analysed. This creative strategy will paradoxically affect his best-known biographer, Emmanuel Carrère, who with *Limonov* (2011) will definitely assume the ongoing identification of the author with his hero as a matter of fact and provide the Western audience with a mere (yet well-written and highly enjoyable) retelling of Limonov's novels.

Je suis un être fictif. J'écris
mon autofiction [...]
Depuis que je transforme
ma vie en phrases, je me
trouve intéressant.

À mesure que je deviens le
personnage de mon roman,
je me passionne pour moi

Serge Doubrovsky (Gasparini 2008: 62).

К сожалению, моя профессия – герой.
Я всегда мыслил себя как героя, и я от нее этого не скрывал никогда.

Даже книгу с таким названием еще в Москве написал:

"Мы – национальный герой".

Eduard Limonov (Limonov 1979a:
<http://lib.ru/PROZA/LIMONOV/edichka.txt>)

1. *Dall'autobiografia all'autofiction.*

“Credo nello Spirito Santo della prima persona” (Lejeune 1986b: 30-31): così nel 1986 Philippe Lejeune ribadiva la propria incrollabile fede tanto nella trasparenza del linguaggio, quanto nell'esistenza di un soggetto in grado di esprimersi compiutamente per suo tramite. Malgrado Paul De Man e il suo tentativo di definire l'autobiografia – più che come un genere letterario vero e proprio – una modalità di lettura applicabile a una pluralità inde-

terminata di testi¹, e a dispetto dei colleghi francesi Roland Barthes e Jacques Derrida, inclini ad attribuire al testo intorno all'io una esistenza autonoma rispetto al soggetto configurante², Lejeune insisteva sull'elemento della *sincerità* dell'intenzione autoriale, unica benché fragile garanzia del rapporto referenziale tra nome proprio e persona reale: "Dire la verità circa l'io, costituire l'io come un soggetto completo è una pura fantasia; eppure, a dispetto della sua impossibilità, l'autobiografia non cessa di esistere" (Lejeune 1986b: 30-31). Nondimeno – o, forse, proprio in virtù di questa ostinata professione di fede – neppure Lejeune potrà esimersi in seguito dal confronto con quello spettro che, a partire dal 1977, comincerà ad aggirarsi nello "spazio autobiografico" francese, vale a di-

re il concetto di "autofiction"³. Evocato per la prima volta dallo scrittore Serge Doubrovsky nella quarta di copertina del suo romanzo *Fils*, tale neologismo – insieme all'opera cui si riferiva – mirava a colmare una lacuna constatata due anni prima dallo stesso Lejeune, allorché nel *Patto autobiografico* alludeva alla possibilità (a suo dire esclusivamente teorica) di un romanzo dichiarato come tale, il cui protagonista condividesse con l'autore lo stesso nome⁴. Architetture una "fiction d'événements et de fait strictement réel" (Doubrovsky 1977: quarta di copertina), sperando tutte le potenzialità creative insite in questa contraddizione logica – tale era la finalità programmatica di Doubrovsky, in accordo con una tendenza alla "fictionnalisation de l'expérience vécue" (Gasparini 2008: 103) inaugurata nel 1975 da Roland Barthes, laddove nell'esergo autografo di *Roland*

¹"Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts" (De Man 1979: 921).

² Fino al completo rovesciamento in Derrida del rapporto tra io e scrittura, cfr. "Se l'io esistesse non lo cercheremmo, non scriveremmo. Se si scrivono autobiografie è perché siamo mossi dal desiderio e dal fantasma dell'incontro con un io che sia alla fine ciò che è [...]. Se riuscissi a identificare questa identità in maniera certa, naturalmente non scriverei più. Non firmerei più, non traccerei più e, in un certo modo, non vivrei più. Non vivrei più" (Fathy 2000). La traduzione è mia.

³ Sul coinvolgimento di Lejeune nel dibattito sull'*autofiction* (nonché sulla sua riluttanza ad attribuirle uno statuto autonomo rispetto al romanzo autobiografico) si veda Gasparini 2008: 74-80, 92-96, 285-289.

⁴Cfr.: "L'eroe di un romanzo dichiarato tale può avere lo stesso nome dell'autore? Nulla lo impedisce, ed è forse una contraddizione interna dalla quale si possono trarre effetti interessanti. Ma, in pratica, nessun esempio di tale ricerca si presenta alla mente" (Lejeune 1986a: 32).

Barthes par Roland Barthes raccomandava: “Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman” (Barthes 1975: 5).

Fondata sulla mobilitazione pressoché simultanea della scrittura autobiografica referenziale e del potere poetico del linguaggio mirante a complicare la mera referenza, l'*autofiction* non è, *stricto sensu*, né romanzo, né autobiografia, ma si colloca “in un luogo impossibile” (Dobrovsky 1988: 74) originato dall'oscillazione incessante tra “due contratti di lettura apparentemente antinomici” (Gasparini 2008: 47). Alla triplice identità onomastica tra autore, narratore e protagonista (contrassegno specifico dell'auto-biografia)⁵ fa infatti da contraltare l'utilizzo di modalità narrative tipiche della *fiction*, cui rinvia anche la dicitura “romanzo”, spesso ostentata dall'elemento paratestuale del fron-

⁵ Tale elemento permetterebbe di distinguere l'*autofiction* dal romanzo autobiografico, almeno nell'interpretazione di Dobrovsky, poi ripresa tra gli altri da Philip Vilain (Vilain 2009: 16). Gasparini invece, almeno in *Est-il je?* ritiene che, così come per il romanzo autobiografico, anche per l'*autofiction* l'identità onomastica tra autore, narratore e protagonista sia facoltativa e tende piuttosto a distinguere i due generi sulla base della natura del contratto di lettura (fanzionale per l'*autofiction*, ambiguo per il romanzo autobiografico). Cfr. Gasparini 2004: 27.

tespizio⁶. Riprendendo l'idea di Jacques Lacan per cui ogni tentativo di riconoscere il proprio io e di abbracciarlo in forma semantica non è che una finzione, *Fils* mirava a discreditarla la forma classica dell'autobiografia in quanto ricostruzione di eventi cronologicamente lineare, basata sull'illusione dell'autoconoscenza. Al contrario, l'*autofiction* rivela ed esibisce la natura sostanzialmente romanzesca di ogni scritto autobiografico, dacché – nella prospettiva post-strutturalista condivisa da Dobrovsky – la realtà soggettiva esiste soltanto come invenzione dell'individuo parlante o scrivente⁷.

Alla definizione eponima, squisitamente operativa, di Dobrovsky si oppone la linea interpretativa inaugurata da Vincent Colonna, allievo di Gérard Genette

⁶ La tendenza ad assimilare la propria vita a un romanzo era già invalsa alla fine dell'Ottocento, si pensi al *Le roman d'un enfant* de Pierre Loti (1890). Ma, come fa notare Gasparini, nell'*autofiction* si assiste a un'equivalenza di segno contrario: “Ce n'est plus l'histoire, les péripéties qui peuvent sembler romanesques, mais c'est la forme même du récit qui transforme les faits réels en fiction” (Gasparini 2008:17).

⁷ Se dunque l'autobiografia, secondo Dobrovsky, ignora o occulta la fatalità finzionale insita in ogni tentativo di scrittura dell'io, l'*autofiction* al contrario “se lit comme une fiction” (Dobrovsky 2001: 120).

che, tematizzando la *fictionnalisation* (o *fabulation*) de soi come una *figura* (nel senso genetiano) ricorrente nella storia della letteratura, fa rientrare nel concetto di *autofiction* ogni opera “par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle” (Colonna 1989). In quest’accezione *autofiction* diventa sinonimo di ogni proiezione dell’autore in situazioni immaginarie e, cessando di designare un genere, va a indicare un procedimento narrativo che soltanto di rado è in grado di governare la totalità di un romanzo. Se la discussione teorica intorno al termine introdotto da Doubrovsky appare a tutt’oggi ben lungi dall’essere conclusa, e se a causa dello statuto ibrido e ossimorico dell’*autofiction* risulta alquanto difficile stabilire se a prevalere in essa debba essere l’aspetto referenziale o fittizio, resta tuttavia attraente l’ipotesi di poter raggruppare sotto tale etichetta quelle scritture dell’io che complicano scientemente il modello proposto da Lejeune, sottraendosi alle costrizioni del patto autobiografico⁸. La tendenza a sti-

pulare con il lettore un patto innegabilmente contraddittorio, mantenendo al tempo stesso intatta la triplice identità onomastica, attraversa come un filo rosso tutta l’opera di Eduard Limonov, dal dittico americano *Eto ja – Edička* e *Dnevnik neudačnika, ili sekretnaja tetrad’*, fino alle prose carcerarie e post-carcerarie dell’ultimo decennio. Nelle pagine che seguono si tenterà di dimostrare come la categoria di *autofiction* possa rivelarsi preziosa per comprendere l’ambivalenza intrinseca della scrittura di Limonov, nonché la sua propensione a irretire il lettore, rendendo estremamente labili i confini tra arte e vita. Una strategia che – non a caso – finirà per riverberarsi sulla più empatica tra le biografie a lui dedicate, *Limonov* dello scrittore francese Emmanuel Carrère.

2. Dall’io all’eroe

Comment ne pas choisir le meilleur, dans ce vrai sur quoi l’on opère ?

Comment ne pas souligner, arrondir, colorer, chercher à faire plus net,

⁸ Benché alquanto generica, propendo qui per la definizione di *autofiction* proposta da Jacques Lacarme: “Il ne s’agit pas d’un genre, mais d’un ensemble hétéroclite de textes à la pre-

mière personne qui n’ont en commun que leur propension à brouiller les frontières entre roman et autobiographie en inventant des stratégies narratives plus ou moins compliqués” (Gasparini 2008: 173-174).

plus fort, plus troublant,
plus intime, plus brutal
que le modèle ?

En littérature, le vrai n'est
pas concevable

Paul Valéry (Valéry 1978:
211).

The world we imagined
was much more interest-
ing and frenzied than the
real world and its dangers
seemed real to us, because
we wanted them to exist

Eduard

Limonov (Rogačevskij
2003: 26).

Come accennato in precedenza, il dibattito critico sul concetto di *autofiction* appare segnato negli anni Novanta dal tentativo prima di Colonna e poi del suo maestro Genette di spostare l'accento nella definizione proposta da Doubrovsky dall'aspetto referenziale (“événements et faits strictement réels”) a quello meramente fittizio, relegando le ‘false’ *autofiction* il cui contenuto non fosse manifestamente immaginario nel novero delle “autobiographies honteuses” (“autobiografie vergognose”, Genette 1991: 87). Nel suo articolo *L'autofiction, un genre pas sérieux* (1996), la scrittrice Marie Darrieussecq, calcando le orme di Doubrovsky, replicherà all'interpretazione del “patto contraddit-

torio” dell'*autofiction* fornita da Genette (“Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée”, *ivi*: 86), riscattando le cosiddette false *autofiction* e rivendicandone la legittimità in quanto autobiografie di quegli autori *outsider* che, per introdurre a pieno titolo le loro testimonianze nel campo letterario, sono ‘costretti’ a travestirle da finzione (Darrieussecq 1996: 372-373). Alla *autofiction* – nell’accezione militante e operativa attribuitale dagli scrittori Doubrovsky e Darrieussecq – è dunque connaturata un’aura ‘clandestina’, vagamente impregnata di mitomania, dacché il suo scopo più o meno manifesto è quello di ‘contrabbandare’ la vita reale dell’autore “sous les espèces plus prestigieuses de l'existence imaginaire” (Gasparini 2008: 48).

Tale sembra essere anche la strategia di Limonov, allorché nel 1976 si apprestava a rivelare la propria esistenza al pubblico non solo russo con il suo scandaloso *Eto ja – Edička*. Non si sa se l'*émigré* Eduard Savenko avesse letto *Roland Barthes par Roland Barthes*; di certo l'avvertenza “Tutto ciò deve essere considerato come detto da un personaggio di romanzo” avrebbe potuto benissimo campeggiare sul fronte-

spazio del suo libro⁹. Esibendo fin dal titolo la triplice identità onomastica e alludendo a eventi reali attinti dalla biografia dell'autore¹⁰, l'opera di Limonov rispondeva nel contempo a quell'esigenza di "fictionnalisation de soi" già manifestata nel testo *My – nacional'nyj geroj* (1974). Idealmente fedele al motto di Rimbaud "Je est un autre", l'io narrante mirava a trasformare progressivamente "Limonov, il mostro del passato"¹¹ in un

⁹ Benché la dicitura "romanzo" non figuri sul frontespizio della prima edizione russa, i redattori della rivista *tamizdat Kovčeg* Nikolaj Bokov e Arvid Kron lo definiranno come tale nella premessa alla versione assai abbreviata da loro pubblicata (Limonov 1979: 10), basandosi d'altro canto sull'identificazione autore/eroe per censurare alcune parti del testo. Cfr.: "Исключение составляют несколько опущенных нами враждебных по отношению к определенному лицу фраз, причем автор нигде не приводит фактов, оправдывающих свою антипатию, кроме того, опущен абзац, который может быть воспринят как оскорбительный для Солженицына, опять-таки не содержащий никакой конкретной критики в адрес последнего" (ivi: 10). Il corsivo è mio. L'indicazione "romanzo" figura invece nel paratesto dell'edizione pubblicata a Mosca nel 1990 da Aleksandr Šatalov e dalla sua casa editrice Glagol. Random House propenderà invece per la dicitura "A Fictional Memoir" per la prima edizione inglese datata 1983.

¹⁰ "Indici di realtà" nella terminologia elaborata da Gasparini, cfr. Gasparini 2004: 14.

¹¹ "...Лимонов, монстр из прошлого"

personaggio letterario in grado di innescare nel lettore processi di identificazione e idealizzazione ben differenti da quelli caratteristici di una ricezione governata dal principio di realtà¹². Nel contempo, presentandosi come narrazione autodiegetica in prima persona e riportando 'imprese' ormai famigerate dell'autore, che il pubblico dell'emigrazione russa non poteva certo recepire come immaginarie, *Eto ja – Edička* non consentiva al lettore di distinguere in linea di principio gli enunciati reali da quelli fittizi¹³. In altri termini, se l'io narrante chiamava in causa il vero Limonov, dicendo di essere

(Limonov 1979a). L'intenzione di prendere le distanze dalle ipostasi passate di sé è più volte ribadita dall'io narrante che, da lì a breve, sempre nel primo capitolo, aggiunge: "Кто я там был? Какая разница, что от этого меняется. Я как всегда ненавижу прошлое во имя настоящего". Cosicché sin dall'inizio è evidente il rifiuto ad aderire completamente a quella "visione retrospettiva del racconto" evocata da Lejeune per definire la posizione del narratore nell'autobiografia (Lejeune 1986a: 12).

¹² La natura letteraria del personaggio *Edička* è stata messa in luce per la prima da Leonid Geller (Geller 1980: 87), nondimeno, a proposito dell'io narrante di *Dnevnik neudačnika*, Vladimir Maramzin e Sergej Dovlatov avevano già invitato i lettori a non confondere autore ed eroe (Maramzin 1978: 69; Dovlatov 1978: 121).

¹³ Da qui l'irritazione di molti critici *émigré*, cfr. Rogačevskij 2003: 8-11.

(tra le altre cose) l'ex marito dell'aspirante fotomodella Elena, l'autore dell'articolo *Razočarovanie* (cfr. Limonov 1975) e l'organizzatore della manifestazione di protesta davanti alla redazione del «New York Times»¹⁴, allora era altrettanto 'vera' l'iniziazione omoerotica di Edička, avvenuta di notte nella sabbia di uno squallido giardino? Oppure la militanza trockista dell'eroe, la descrizione della sua cameretta à la *Raskol'nikov* al sedicesimo piano dell'hotel Winslow, l'insaziabilità erotica della moglie fedifraga?

“The conflation of author and hero subverts our academic notions of appropriate or learned reader-response, and calls into question the jealously guarded separation of reality and fiction”, riconosceva nel 1986 Olga Matich, traducendo nei termini dell'analisi letteraria lo spaesamento dei lettori (Matich 1986:

¹⁴ Nel maggio 1976 Limonov insieme al collega Valentin Prussakov aveva inscenato una manifestazione di protesta contro il rifiuto del «New York Times» di pubblicare alcuni loro scritti collettivi, tra cui la *Lettera aperta all'accademico Sacharov*, in cui si chiedeva al dissidente di rivendicare non solo il diritto dei cittadini sovietici a emigrare, ma anche quello di rientrare in patria, qualora delusi dalla loro esperienza in Occidente (cfr. Rogačevskij 2003: 29-30).

533). Se lo sforzo di separare meccanicamente *Dichtung und Wahrheit* è già stato intrapreso da Andrej Rogačevskij mediante l'esame extraletterario della biografia dell'autore (Rogačevskij 2003: 7-51), più coerente con il patto contraddittorio esibito da Limonov sarà il tentativo di isolare i procedimenti narrativi da lui dispiegati per perseguire quella “fictionnalisation de soi” tematizzata negli stessi anni dai teorici dell'*autofiction*¹⁵. Se si prendono in considerazione i tratti individuati da Doubrovsky per connotare questa nuova forma di scrittura dell'io (Gasparini 2008: 209), si vedrà come *Eto ja – Edička* soddisfi almeno otto di questi criteri fondamentali¹⁶. Oltre all'“identità onoma-

¹⁵Sulla scorta di Philippe Vilain intendo qui come *fictionnalisation de soi* “l'action de feindre et de transformer le vécu en mettant en place les dispositifs opératoires de déplacements spatio-temporels, modifications, suppression ou supplémentation, condensation, synthèse, traduction, décalages, etc.” (Vilain 2009: 22).

¹⁶ Le sole eccezioni sono l'assenza del sottotitolo “romanzo” (quantomeno nella prima edizione) e “l'impegno a narrare fatti ed avvenimenti strettamente reali”. Edička al contrario fa notare fin dall'inizio che l'obiettività non sia il suo forte (“Но объективность мне не свойственна”, Limonov 1979a) e in generale tende a sottolineare la propria inattendibilità (cfr. Ryan-Hayes 1993: 6). Ciononostante la maggior parte dei fatti riferiti alla sfera pubblica di “Edička”

stica”, la “ricerca di una forma originale” e la “pulsione a rivelare il proprio io per quello che è”¹⁷, il testo di Limonov presenta anche un’evidente tendenza alla “riconfigurazione del tempo lineare” attraverso espedienti di selezione, intensificazione, stratificazione e frammentazione, nonché mediante il ricorso a un utilizzo massiccio del tempo presente¹⁸. Altrettanto innegabile è la “stratégie d’emprise du lecteur” adottata dallo scrittore russo e veicolata da una scrittura finalizzata alla “verbalisation immédiate” con tutto quel che ne conseguiva, in termini di lessico non normativo, calchi sintattici e prestiti lessicali dall’inglese (cfr. Dreizin 1988). Ma il processo di “fictionnalisation de soi” per Limonov passa innanzitutto attraverso la trasformazione della propria persona in “eroe” – qui inteso nella duplice accezione del termine, sia come

trova una precisa rispondenza nella biografia dello scrittore.

¹⁷ Istanza espressa dall’io narrante in modo pressoché aforistico: “И скрывать я этого не собираюсь. Скрывать – значит искривлять и способствовать искривлению человеческой природы” (Limonov 1979a).

¹⁸ Cfr. nel capitolo su Rosanne: “Я говорю ‘был’, но это то же самое, что ‘есть’. Этот период не кончился, я в нем, в этом периоде и в настоящее время” (Limonov 1979a). Sull’infrazione della linearità cronologica si veda Ryan-Hayes 1993: 20-22.

personalità eccezionale che come personaggio letterario. “Eroe” era una parola-chiave (d’ordine?) per lo scrittore almeno dal 1974, da quando in *My – nacional’nyj geroj* aveva immaginato il suo trionfale sbarco a Parigi insieme alla moglie poetessa Elena Ščapova, nonché la loro immediata conquista del *beau monde* tanto ufficiale quanto scapigliato:

Господин мэр Парижа от имени французского народа вручил русскому национальному герою и его жене почетные французские паспорта и дипломы “Почетный гражданин Франции”.

Эти русские, эта пара покорила нас всех. Россия вновь удивила нас. Мы готовы жить в мире и дружбе с Россией именно потому, что там живут такие парни как этот Лимонофф. Русские женщины всегда славились своей красотой. Елена превзошла все наши самые смелые ожидания! (Limonov 1977: 57¹⁹).

¹⁹La ‘conquista’ limonoviana di Parigi in *My – nacional’nyj geroj* evoca alla mente l’immagine letteraria del “мегаломан с писательскими и государственными претензиями” che Aleksandr Žolkov-

Non è casuale che, fin dal titolo, *Eto ja – Edička* si contrapponga pressoché alla lettera a questo testo poco noto pubblicato da Michail Šemjakin a Parigi nel suo almanacco *Apollon-77*²⁰. Dal tono di giocosa megalomania che sembra preannunciare alcuni testi di Dmitrij A. Prigov si passa al caustico risentimento di Edička nei confronti della società occidentale, incapace di venire incontro alle speranze degli emigranti. Della surreale prospettiva plurale di *My – nacional'nyj geroj* in *Eto ja – Edička* resta solo l'io offeso e ripiegato su se stesso del protagonista abbandonato dalla moglie intemperante e ambiziosa. “Я простил ей измену Эдичке, но не прощу ей измены герою” (Limonov 1979a) – questa affermazione sintetizza da una parte la centralità del culto dell'eroe (non privo di risvolti autoironici, sul filtro dell'ironia in Limonov si veda Giaquinta 2011: 322) nell'opera limonoviana, dall'altra il carattere assai complesso dei rapporti tra io narrante (“ja”), referente (“Edička”) e proiezione fantastica (“eroe”).

Uno degli espedienti più utiliz-

skij interpreta come una attualizzazione postmoderna del mito generato nella cultura dall'opposizione puškiniana “Poeta/zar” (cfr. Žolkovskij 1994).

²⁰Su *My – nacional'nyj geroj* si veda il capitolo *Mifo geroe* in Limonov 1998.

zati da Limonov per distanziarsi dal proprio *porte-parole* e segnalare la sua natura di personaggio fittizio (a dispetto dell'ostentata identità onomastica e del richiamo non meno esplicito alla propria biografia) è parlare di punto in bianco di Edička in terza persona, come nel caso seguente: “Эдичке нормальная жизнь скушна, я от нее в России шарахался, и тут меня в сон и службу не заманите. Хуя” (Limonov 1979a). A differenza che nella trama diaristica di *Roland Barthes par Roland Barthes*, dove l'alternanza tra *Ich-Erzählung* e *Er-Erzählung* procede generalmente per segmenti compatti del testo, e i passaggi improvvisi sono ridotti al minimo, qui gli *shifts* avvengono spesso nel corso di una stessa frase, con effetti assai più drammatici e spiazzanti. Se Karen Ryan-Hayes tende a interpretare la “extreme instability of the narrative persona” (Ryan-Hayes 1993: 17) in termini rassicuranti, come strumento utilizzato per ricomporre l'unità del soggetto attraverso ripetute presentazioni multiple, non meno frequenti sono gli episodi in cui Limonov sembra piuttosto voler dissipare la finzione individuata da Lejeune sulla scorta di Benveniste, là dove afferma che il discorso in prima persona “masque (...) l'écart qui existe entre

le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé" (Lejeune 1980: 37). Parlando di *Edička* in terza persona, come se fosse altro da sé, l'io narrativo mette in discussione la referenza postulata dal titolo (*Sono io, Edička*) e diventa "l'io che dice io", un segno linguistico vuoto, un "soggetto", non una "persona". O, meglio, torna intermittenemente a essere quel soggetto "vuoto al di fuori dell'enunciazione stessa che lo definisce" (Barthes 1968: 53), preesistente alla costituzione di sé come *Edička*, ossia all'atto della "fictionnalisation de soi" mediante la costruzione del proprio personaggio letterario. Non è un caso che l'oscillazione tra prima e terza persona avvenga spesso allorché l'io narrante sperimenta l'urgenza di riasserire la propria identità, sottolineandone il carattere eccezionale rispetto alla "mediocrità" della folla:

У Эдички чудовищные силы, как при такой структуре моей еще я еще держесь, как? (Limonov 1979a).

La natura letteraria del personaggio di *Edička* era stata esplicitata ancor prima, nell'episodio della lettura a casa di Raymond:

Стихи вернули мне утра-

ченное спокойствие. В этом деле я выше всех, и тут, единственно в стихах, я тот, кто я есть. Мои стихи были для него маленькие, а он - Раймон - большой, тогда как на деле страдания Эдички были куда больше не только Раймона, но и всего города Нью-Йорка, именно потому что Эдичка виден, видим через стихи (ivi).

Altrove invece il riferimento a *Edička* in terza persona consente a Limonov di ironizzare sulla propria autostilizzazione, ribadendo nel contempo il proprio *status* di individuo solo e incompreso:

я все-таки чувствовал, что виноват, что была в моем байсентениал селебрейшан поведении большая доля русского свинства. Была, признаю. Раз виноват – признаю, но я же несчастный Эдичка, войдите же в положение мое (ivi).

In definitiva, si assiste qui a quell'effetto di autocommento dell'io reale sull'io fittizio cui alludeva il filosofo e culturologo Viktor Tupicyn (anch'egli emigrato a New York) in un articolo

dedicato alle “metamorfosi della terza persona”, apparso sulla rivista parigina dell'emigrazione «Echo» nel 1978:

Если попытаться говорить о Я в третьем лице, как это часто делают дети (я смеется, я скорбит, я рвет на себя, то есть на я, волосы), - то театральность позы связана не столько с грамматическим эпатажем, сколько с появлением некоего просцуниума в тесном интервале Я-миф, Я-личность, - когда я начинает комментировать я подобно античному хору (Турісун 1978: 90).

Indifferente al patto autobiografico teorizzato da Lejeune, Limonov sembra scavare la propria *autofiction* in quest'interstizio tra l'io e il suo mito (l'“eroe”), sfidando la credulità del lettore attraverso un procedimento incrociato di finzionalizzazione del fattuale e fattualizzazione del fittivo²¹. Elargendo

²¹ È la situazione descritta da Philippe Vilain, quando scrive che l'*autofiction* “concilie, par le prisme d'une même voix narrative, deux vecteurs à priori antagoniques - le référentiel et le fictif - et (...) élabore un dispositif autobiographique-romanesque original, qui la relégué en marge des genres établis, mais

a Edička quei marcatori di identificazione autore-narratore (nome, notazioni di carattere biografico e fisico) che la Darrieussecq avrebbe definito da lì a breve “effets de vie” (Darrieussecq 1996: 372), l'autore costringe il lettore a sospettare un fondo di verità anche negli episodi inventati. In assenza di un contratto di lettura univoco, la veridicità del racconto diventa sostanzialmente inafferrabile. Di conseguenza, assume sempre più consistenza l'immedesimazione dell'autore con il proprio “eroe negativo”, quella specie di ombra, o riflesso speculare, cui nella poesia *Moj otricatel'nyj geroj* aveva già ceduto alcuni dettagli fisici della sua persona:

Мой отрицательный герой
Всегда находится со мной
Я пиво пью – он пиво пьет
В моей квартире он живет
С моими девочками спит
Мой темный член с него
висит (Limonov 1995: 7).

Fino a che punto Limonov sia riuscito a essere convincente nella sua “fictionnalisation de soi” lo dimostrerà – paradossalmente – la biografia a lui dedicata da Emmanuel Carrère.

grâce auquel, par tout un jeu de réversibilité référentielle, le fictif devient référentiel et le référentiel se *fictionne*” (Vilain 2009: 11).

3. *Dall'autofiction alla biografia (empatica)*

On peut juste se demander ce qui se passera si par hasard ce chef-d'œuvre lui apporte succès et renom: cessera-t-il de pratiquer l'autofiction pour passer à l'autobiographie? Autrement dit, y a-t-il un seuil, une limite de notoriété au-delà de laquelle votre ticket fictionnel n'est plus valable?

Philippe Gasparini (Gasparini 2008: 63)

Во Франции сейчас готовится к выходу моя биография, биографическая книга обо мне. Это нормально, я это заработал.

Eduard Limonov (Mogutin 2001)

Con il suo esordio in prosa Limonov stabilisce in via definitiva come la scrittura dell'io equivalga per lui alla "fictionnalisation de soi" sotto le mentite spoglie di quel personaggio creato dal linguaggio che, al contempo, rappresenta la variante più "autentica" del suo essere, poiché depurata da ogni tratto casuale. Parafrasando Rimbaud, l'autore pare dirci: "Je est un autre – Edička". Dopo questa dichiarazione preliminare, la scrittura

autobiografica limonoviana si declina in una serie di soluzioni contrassegnate da convenzioni narrative differenti, nonché da un grado di proiezione immaginaria assai variabile. Se una disamina articolata del livello dell'enunciazione (utilizzo dei tempi verbali, prima o terza persona, ecc.) (cfr. Gasparini 2004: 141-173) richiederebbe ovviamente uno spazio più ampio, resta tuttavia interessante accostare i procedimenti di *autofiction* utilizzati dallo scrittore russo con la strategia adottata da Emmanuel Carrère allorché la notorietà acquisita nel tempo da Limonov ha cominciato a ispirare, in Russia come altrove, tentativi di ricostruzione biografica che si richiamano in diversa misura alla "fictionnalisation de soi" praticata dall'autore. In quest'ottica vale la pena di notare come il "ticket fictionnel" di cui parlava Gasparini, ripetutamente "convalidato" da Limonov, sia stato ritenuto assolutamente valido da Carrère, autore di un'opera che, a sua volta, tenta di far intersecare i vettori divergenti della realtà e della *fiction*. Tant'è vero che la traduzione russa di *Limonov*, pubblicata da Ad Marginem nel novembre 2012 modificherà volutamente il paratesto autoriale, riportando in copertina la di-

citura “romanzo”²² che non compare nell’edizione originale francese. Così facendo, la casa moscovita diretta da Aleksandr Ivanov (a suo volta editore di numerose opere dello stesso Limonov) tenta da una parte di orientare la ricezione del lettore patrio, consigliandogli implicitamente di prendere *cum grano salis* quanto affermato da Carrère; dall’altra rende esplicita fin dal paratesto una attitudine manifestata dallo stesso autore, quando sottolinea *en passant* la natura romanzesca della materia che il personaggio Limonov sembra offrirgli su un piatto d’argento. Si pensi ad esempio alle riflessioni contenute nel prologo, allorché l’autore attende di incontrare il suo vecchio conoscente Eduard nel “bunker”:

Mentre mi fanno aspettare, penso che il mio articolo comincia bene: nascondigli, clandestinità, tutto è

²²Carrère 2012. È significativo come tale l’elemento paratestuale del sottotitolo ‘spurio’ russo sia stato assolutamente preso per autentico da Varvara Babicka-ja che nella sua recensione esordisce così: “Биография Эдуарда Лимонова, написанная Эмманюэлем Каррером, имеет подзаголовок ‘роман’ — и хотя намеренного вымысла там немного, для такого жанрового определения есть резон. Начать с того, что главный источник для автора — собственно, автобиографическая проза Эдуарда Лимонова” (Babicka-ja 2012).

quanto mai romanzesco. Soltanto non mi è facile scegliere tra i due generi di questo romanzo: il terrorismo e la resistenza, Carlos e Jean Moulin – anche se, finché non viene chiusa la partita e la versione ufficiale della storia stabilita, i due generi si somigliano (Carrère 2012b: 21).

Altrove, suggestionato dall’aura leggendaria che circonda il “suo” personaggio, Carrère si vede addirittura costretto a ricordare a se stesso e ai propri lettori che il suo protagonista della sua biografia è in realtà una persona in carne e ossa:

Limónov n’est pas un personnage de fiction. Il existe. Je le connais. Il a été voyou en Ukraine ; idole de l’underground soviétique sous Brejnev; clochard, puis valet de chambre d’un milliardaire à Manhattan; écrivain branché à Paris; soldat perdu dans les guerres des Balkans; et maintenant, dans l’immense bordel de l’après-communisme en Russie, vieux chef charismatique d’un parti de jeunes desperados. Lui-même se voit comme un héros, on peut le considé-

rer comme un salaud: je suspends pour ma part mon jugement. C'est une vie dangereuse, ambiguë: un vrai roman d'aventures (Carrère 2011: quarta di copertina).

Di conseguenza, l'intervento paratestuale di *Ad Marginem* risulta tutto sommato meno arbitrario di quanto potrebbe sembrare a prima vista, così come decisamente fondate appaiono le osservazioni di Zachar Prilepin, scrittore, nonché militante del partito nazionalbolscevico fondato da Limonov, che nella sua recensione rimproverava a Carrère di aver incomprensibilmente abdicato al suo compito di biografo, 'saccheggiano' i testi autobiografici dello scrittore russo, senza verificare la corrispondenza alla realtà extratestuale dei dati in essi contenuti²³. Un procedimento tanto più paradossale, stante la conoscen-

za da parte di Carrère della lingua russa, nonché gli indubbi legami anche familiari che lo legano all'ex Unione Sovietica²⁴, che tuttavia trova una spiegazione parziale nell'adozione stessa dello scrittore francese e nel confronto personale con la forma dell'*autofiction*, evidente soprattutto in *Un roman russe*. Lungi dal districare l'intreccio tra *Dichtung e Wahrheit* intessuto dallo scrittore russo, la biografia di Carrère ne riflette dunque come in un gioco di specchi l'ambiguità, incarnando emblematicamente l'esigenza – comune sia al biografo che al soggetto della biografia – di offrire al lettore una finzione più vera della verità.

²³ “У Каррера была реальная возможность пообщаться, например, с французскими знакомыми Лимонова - и описать хотя бы парижский период его жизни не по романам Лимонова, а как раз сопоставляя художественную прозу и самую что ни на есть реальность. В Париже десятки, если не сотни человек прекрасно помнят и Лимонова, и Наталью Медведеву, и то, как они жили тогда! Как было упустить такую возможность поработать с первоисточниками?” (Prilepin 2012. Cfr. anche Danilkin 2012).

²⁴ La madre di Carrère, Hélène Carrère d'Encausse, discendente di una famiglia aristocratica georgiana *émigré*, è una nota studiosa della storia dell'Unione Sovietica.

Bibliografia

- Babickaja 2012: V. Babickaja, *Emmanuel Carrère, "Limonov"*, «Colta.ru», http://www.limonow.de/carrere/kritik/2012.11.08_colta_Warwara_Babickaja.html (15 dicembre 2014).
- Barthes 1975: R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris, 1975.
- Carrère 2011, E. Carrère, *Limonov*, P.O.L., Paris, 2011.
- Carrère 2012a, E. Carrère, *Limonov. Roman*, Ad Marginem, Moskva, 2012.
- Carrère 2012b, E. Carrère, *Limonov*, Adelphi, Milano, 2012.
- Colonna 1989: V. Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, EHESS, 1989, <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf> (15 dicembre 2014).
- Colonna 2004: V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Editions Tristram, Auch, 2004.
- Danilkin 2012: L. Danilkin, *Pervoklassnaja inostrannaja biografija*, [p://www.afisha.ru/book/2193/review/455102/](http://www.afisha.ru/book/2193/review/455102/) (15 dicembre 2014).
- Darrieussecq 1996: M. Darrieussecq, *L'autofiction, un genre pas sérieux*, «Poétique», 1996, CVI, pp. 369-380.
- De Man 1979: P. De Man, *Autobiography as De-facement*, «MLN», 1979, XCIV, 5, pp. 919-930.
- Dobrovsky 1977: S. Dobrovsky, *Fils*, Galilée, Paris, 1977.
- Dobrovsky 1988: S. Dobrovsky, *Autobiographie/vérité/psychanalyse*, in Id., *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, PUF, Paris, 1988.
- Dobrovsky 2001: S. Dobrovsky, "Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain", «Genesis», 2001, XVI, pp. 119-135.
- Dovlatov 1978: S. Dovlatov, lettera senza titolo, «Echo», 1978, IV, pp. 120-121.
- Dreizin 1988: F. Dreizin, *Edward Limonov's Anglicisms*, «Wiener Slawistischer Almanach», 1988, XXII, pp. 55-67.
- Fathy 2000, *D'Ailleurs, Derrida*, film di Safaa Fathy, France, 2000.
- Gasparini 2004: Ph. Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, Paris, 2004.
- Gasparini 2008: Ph. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Seuil, Paris, 2008.

Geller 1980: L. Geller, *Predvaritel'nye zametki k teorii skandala, avangarda i erotiki v literature na materiale sočinenija E. Limonova "Eto ja - Edička"*, «Kovčeg», 1980, V, pp. 84-88.

Genette 1991: G. Genette, *Fiction et Diction*, Seuil, Paris, 1991.

Giaquinta 2011: R. Giaquinta, *La poesia di Eduard Limonov. Gli inizi*, in A. Mingati, D. Cavaion, C. Criveller (a cura di), *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo. Scritti offerti a Marialuisa Ferrazzi*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento, 2011, pp. 307-336.

Lejeune 1986a: Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986.

Lejeune 1986b: Ph. Lejeune, *Moi aussi*, Seuil, Paris, 1986.

Limonov 1975: E. Limonov, *Razočarovanie*, «Novoe russkoe slovo», 21 novembre 1975, <http://www.limonow.de/sonstiges/NRS.html#3> (15 dicembre 2014).

Limonov 1977: E. Limonov, *My – nacional'nyj geroj*, in «Apollon-77», 1977, pp. 57-62.

Limonov 1979a: E. Limonov, *Eto ja – Edička*, Index Publishers, New York, 1979.

Limonov 1979b: E. Limonov, *Eto ja – Edička*, «Kovčeg», 1979, III, pp. 9-88.

Limonov 1995: E. Limonov, *Moj otricatel'nyj geroj. Stichi*, žurnal «Glagol», Moskva, 1995.

Limonov 1998: E. Limonov, *Anatomija geroja*, Rusič, Smolensk, 1998.

Maramzin 1978: V. Maramzin, *Iz podpol'ja zvezdy vidno. Novaja kniga Limonova*, «Echo», 1978, III, pp. 69-70.

Matich 1986: O. Matich, *The Moral Immoralist: Edward Limonov's Eto ja - Edichka*, «The Slavic and East European Journal», 1986, XXX, 4, pp. 526-540.

Mogutin 2001: Ja. Mogutin, *Amoral'nyj moralist*, in Id., *30 interv'ju*, Limbus Press, Sankt-Peterburg, 2001.

Prilepin 2012: Z. Prilepin, *Portret evropejca na fone russkich centavrov*, «Svobodnaja pressa», 8 dicembre 2012, <http://svpressa.ru/culture/article/61746/> (15 dicembre 2014).

Rogačevskij 2003: A. Rogačevskij, *A Biographical and Critical Study of Russian Writer Eduard Limonov*, Mellen, Lewiston, NY, 2003.

Ryan-Hayes 1993: K. Ryan-Hayes, *Limonov's "It's Me, Eddie" and the Autobiographical Mode*, The Carl Beck Papers in Russian & East European Studies, Number 1004, The Center for Russian and East European

Studies, University of Pittsburgh, 1993.

Tupicyn 1978: V. Tupicyn, *Metamorfozy tret'ego lica*, «Echo», 1978, IV, pp. 90-94.

Valéry 1978: P. Valéry, *Variété 1 et 2*, Gallimard, Paris, 1978.

Vilain 2009: Ph. Vilain, *L' autofiction en théorie: suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*, Les éditions de la transparence, Chatou, 2009.

Žolkovskij 1992: A. Žolkovskij, *Grafomanstvo kak priëm (Lebjadkin, Chlebnikov, Limonov i drugie)*, in Id., *Bluždajuščie sny. Iz istorii russkogo modernizma*, Sovetskij pisatel', Moskva, 1994, pp. 65-84.