

## Il rinnovamento della biografia letteraria in Italia (1970 – 1995)

Alessandro Iovinelli  
Université de Paris VIII

Uno dei fenomeni della letteratura italiana di fine '900 è la trasformazione del paradigma biografico. Nella biografia letteraria sono cambiati il ruolo del biografo, la lingua, lo stile, il paratesto e naturalmente la struttura del testo. Nel passaggio dal discorso storico-critico alla forma narrativa, la biografia romanzata si va ormai imponendo a scapito di quella tradizionale. Di conseguenza, l'organizzazione del tempo, dello spazio e della caratterizzazione dei personaggi è sempre più determinata da leggi narratologiche. L'analisi di alcune opere – che hanno per tema le vite di scrittori come Dante e Leopardi, Manzoni e D'Annunzio, Campana e Pasolini, e altri ancora – consente qui di misurare la metamorfosi della figura dell'autore da soggetto-oggetto della ricerca biografica in vero e proprio personaggio della fiction.

"Comme institution, l'auteur est mort: sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit: mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur: j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme elle a besoin de la mienne (sauf à "babiller")."

Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, 1973

### 1. Il quadro generale dei fenomeni oggetto di studio

Tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta del Novecento è apparsa in Italia una serie di testi che privilegiava il carattere metatestuale dell'opera letteraria, servendosi, in particolar modo, della figura dell'autore come protagonista. Questo fenomeno si è presentato sotto due varianti: da un lato, la *biografia romanzata*, dall'altro il *romanzo* (o il racconto) *biografico*. In un certo senso, si è assistito alla cancellazione delle

frontiere che delimitavano i due generi: in entrambi i casi, pur prendendo in considerazione i dati storici (la realtà concreta dei fatti) e culturali (le interpretazioni critiche), i testi acquistavano infatti una dimensione narrativa che ne intaccava e modificava la natura di opera biografica, così come poteva essere recepita dal pubblico. Tant'è vero che un autore come Pietro Citati, a lungo misuratosi con queste nuova forma di scrittura, precisa nella *nota* finale de *La colomba pugnata*:

"Sebbene contenga delle pagine sulla vita di Proust, *La colomba pugnata* non intende essere, e non è, una biografia."<sup>1</sup>

In questo studio affronteremo il fenomeno nelle sue linee generali ed attraverso alcune opere particolarmente significative. Per quanto sia difficile organizzare a priori una tassonomia delle forme di scrittura che si rifanno alla figura dello scrittore come personaggio storico e/o come personaggio di *fiction* narrativa, è possibile tuttavia condurre un'analisi dei singoli fenomeni letterari che si sono prodotti dagli anni Settanta agli anni Novanta.

Il punto di partenza non può che essere l'affermazione della biografia romanzata. È un sottogenere che, in questo periodo ha accresciuto il proprio spazio nella produzione editoriale, ha conosciuto un congruo numero di prove significative ed ha finito per imporsi come il modello biografico dominante. Il fenomeno è caratterizzato, in primo luogo, dalla presenza di nuove figure di biografi (giornalisti, scrittori, critici). In secondo luogo, presenta novità che concernono la lingua (il lessico, la sintassi, ecc.), lo stile (la teatralizzazione del racconto, la descrizione, ecc.) e, naturalmente, la tecnica narrativa. Infine si notano elementi innovativi nel paratesto: i luoghi tradizionali (l'indice, la bibliografia, i titoli dei capitoli, ecc.) spariscono o cambiano di funzione. Non c'è dubbio però che la novità maggiore sia rappresentata dalla tecnica del racconto, nella quale il testo diviene sempre più diegesi. Ciò è evidente nella selezione degli eventi narrati, nella diversa disposizione del tempo narrativo e nella costruzione dell'autore biografato come personaggio letterario a tutti gli effetti.

Il processo non avviene in modo lineare e senza produrre polemiche e contrasti con i biografi della scuola tradizionale, per i quali la disciplina resta piuttosto una variante del mestiere di storico. Tra i motivi del contendere vi è il rapporto tra la biografia romanzata e la bibliografia preesistente ovvero il rapporto tra la biografia romanzata e le fonti, soprattutto quelle autobiografiche dell'autore considerato. Alla fine di questo

---

<sup>1</sup> P. Citati, *La colomba pugnata*, Oscar Mondadori, Milano, (1995) 1998, p. 40. Gli ultimi testi di Citati (si veda per esempio la silloge francese *La lumière de la nuit, les grands mythes dans l'histoire du monde*, Ed. L'Arpenteur, Paris, 1999) segnano il suo passaggio dalla critica letteraria all'antropologia culturale e alla storia della mitologia. Del resto, recentemente, Citati si è così espresso in un'intervista concessa a Hector Bianciotti: "Je n'aime pas que l'on définisse comme biographies ces ouvrages qui, en partant des circonstances, de l' "extérieur", si l'on peut dire, de l'écrivain, tâchent de descendre jusque dans son tréfonds, là où germe l'œuvre d'art." (*Le Monde*, 30 avril 1999, p. IV).

processo, si comprende come la biografia romanzata si sia sviluppata in direzione della *fiction* narrativa. E ciò in virtù di approcci sia pure tra loro diversi: la forma *tout court* del racconto, il montaggio "creativo" dei documenti originali, la contaminazione dell'opera biografica con altre forme di scrittura.

## 2. Biografia e giornalismo: testo, paratesto ed intertesto

Dopo aver definito le diverse forme di biografia (la *legende familiale*, il *récit de vocation*, l'*exemple*, l'*apologie* e la *petite histoire*<sup>2</sup>), Philippe Lejeune dedica un'importante riflessione alla figura del biografo. O meglio alle *figure* del biografo, dal momento che la sua identità è molteplice. Considerando il problema da un punto di vista narratologico, Lejeune afferma:

"les *je* du biographe [...] peuvent toutes entrer dans l'une des quatre catégories suivantes: le "*je*" rhétorique et le "*je* de régie, qui sont des emplois purement intratextuels; et le "*je*" de l'archiviste et celui de l'interviewer, qui, eux, amènent le narrateur à frôler la question brûlante, celle de sa place dans l'histoire".<sup>3</sup>

Se poi ci poniamo ancora il problema d'identificare non solo il ruolo del narratore (l'*historien extérieur à l'histoire racontée* di cui appunto parla Lejeune), ma *chi* si cela dietro alla sua figura, scopriamo allora che più soggetti hanno interpretato questa funzione, ciascuno connotandola secondo un'esperienza personale riconducibile a determinate categorie. In questo senso, la presenza di nuove figure di biografi ha necessariamente determinato dei cambiamenti nel genere letterario. Ci soffermeremo in particolare su tre: il biografo-giornalista, il biografo-scrittore e il biografo-critico. Si può cominciare dalla prima figura, perché subito ci permette di riconoscere certi fenomeni tipici della metamorfosi subita dalla biografia nel periodo preso in esame.<sup>4</sup>

Il primo elemento di novità riguarda la focalizzazione. A differenza di quanto afferma Lejeune, il biografo-giornalista non resta una "*voix hétérodiégétique*", ma introduce spesso la prima persona nella narrazione, rievocando la conoscenza diretta del personaggio o dei luoghi che sono al centro del suo lavoro.

L'*incipit* del *Fenoglio* (1978) di Lajolo svela subito al lettore la particolare condizione di testimone oculare, prima ancora che di storico, ricoperta dal biografo:

<sup>2</sup> Ph. Lejeune, *Je est un autre*, Seuil, Paris, 1980, p. 79.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>4</sup> Una valutazione critica del rapporto tra giornalismo e biografia è espressa da Madélnat: "Le journalisme exerce sur la biographie une influence diffuse, difficile à cerner: il renouvelle la littérature de témoignage; son goût du spectaculaire, du fait brut et de l'intensif entraîne une représentation réaliste, parfois "photographique" de l'objet; mais la présence active du "reporter" qui traque et cerne la vérité brise l'envoûtement, et inflige la médiation d'un "héros" qui fait partie du spectacle." (D. Madélnat, *La Biographie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984, p. 172)

"Sono venuto ad Alba, proprio al centro della piazza, nella piazza antistante il Duomo [...] Proprio su questa piazza avevo incontrato Beppe, l'unica volta che mi ha accompagnato ad Alba Pietro Chiodi". La condizione di testimone si trasforma in quella di amico, per il quale la rievocazione non è un atto linguisticamente neutro, ma una forma di scrittura luttuosa, emotivamente segnata dal dolore della perdita: "In questo ritorno, solo, sotto il rintronare delle campane, faccio uno sforzo per non lasciarmi mordere dall'angoscia dei ricordi".<sup>5</sup> Del resto, l'origine autobiografica del suo rapporto con l'autore biografato era già apertamente dichiarata in una precedente opera di Lajolo, *Il vizio assurdo* (1961), "la prima biografia pavesiana", non a caso aperta e poi chiusa da ricordi personali.<sup>6</sup> Appaiono quindi coerenti con questa impostazione sia l'*incipit* che l'*epilogo* del libro dedicato a Pavese. Il primo si apre ancora con un episodio autobiografico:

"L'immagine più caratteristica della sua infanzia, me l'aveva confidata Pavese stesso, il giorno che eravamo andati insieme, durante le ferie d'agosto, a rivedere la cascina di San Sebastiano dov'era nato."<sup>7</sup>

Ritorna ancora il carattere privato, per così dire confidenziale, della testimonianza, peraltro sottolineato dalla dislocazione a sinistra del complemento oggetto, secondo uno schema di colloquialità sintattica,

Il secondo si chiude addirittura con la citazione integrale di un documento storico originale: l'ultima lettera a Lajolo scritta da Pavese il 25 agosto 1950, cioè alla vigilia del suo suicidio.<sup>8</sup> La conoscenza diretta dell'autore sembra qualcosa di più che la volontà del biografo di garantire la verità ultima della propria ricostruzione storica. Lajolo non dice solo di aver conosciuto Pavese come uomo e di esserne stato amico, dice di trovarsi con lui in una sorta di simbiosi ideale che gli consente di capirne meglio di altri i drammi più segreti.

A distanza di anni – ripubblicando nel 1984 *Il vizio assurdo* – Lajolo aggiunge una nuova sezione, *Itinerari pavesiani*,<sup>9</sup> dove fa il punto sugli studi pavesiani e ritorna su

<sup>5</sup> D. Lajolo, *Fenoglio*, Rizzoli, Milano, 1978, p.7.

<sup>6</sup> Nella prefazione si trova infatti la trascrizione del suo "colloquio con Cesare" che ha suggerito l'idea di scrivere un'opera come questa: "Attraversavamo piazza Statuto, a Torino, nelle prime ore pomeridiane, sotto un sole a picco. [...] "Io solo potrei scrivere la tua biografia, se non sarà viziata dall'amicizia." E Pavese "Non sono un uomo da biografia. L'unica cosa che lascerò sono pochi libri, nei quali c'è tutto o quasi tutto di me. Certamente il meglio, perché io sono come una vigna, ma troppo concimata". [D. Lajolo, *Il vizio assurdo*, Rizzoli, Milano, 1984 (1961), p. 8]

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>8</sup> Cf. *Ibid.*, pp. 284-285.

<sup>9</sup> Il titolo è così spiegato: "itinerari mezzo fantastici, mezzo immaginari, per metà traversando luoghi concreti, strade note, case e cinematografi, uffici e sentieri, colline e città, e dall'altra scontrandoci con luoghi e personaggi della sua fantasia". (*Ibid.*, p. 302)

alcune questioni ancora aperte nel giudizio degli studiosi. Ma questo ritorno a Pavese muove ancora una volta da un interrogativo autoriflessivo: "*Mi sono sempre domandato nel corso degli anni [...] perché Pavese, che non era l'unico dei poeti che ho conosciuto, mi è rimasto così nella mente e nel sangue*".<sup>10</sup> Prima di rispondere, elenca una lista nutrita di poeti con i quali è entrato in contatto e dei quali, almeno di alcuni, è stato anche amico: Ungaretti, Quasimodo, Montale, Gatto, Hikmet, Eluard, Neruda. Di nessuno di essi ha mai però pensato di scrivere una biografia. Lo ha fatto con Pavese, perché gli è rimasto dentro come se fosse "*attaccato all'ombelico*" e lo sentiva perciò unito a sé stesso da un "*sentimento viscerale*":

"Entrambi ci siamo dissepolti dalla stessa terra, dal profondo, per continuare a goderne gli umori del sottosuolo. [...] Siamo legati ognuno alla nostra radice, la sua nelle Langhe, la mia nel Monferrato. [...] È questo il legame diverso dagli altri, più intenso."<sup>11</sup>

Lajolo scrisse questo testo poco prima di morire, da anni aveva lasciato il giornalismo attivo e si era dedicato quasi esclusivamente alla letteratura – fra l'altro, qui riprendeva espressioni e temi propri di uno dei suoi libri più fortunati, *Vedere l'erba dalla parte delle radici* (1977). È dunque particolarmente significativa la sua dichiarazione di poetica: il biografo ha sì conosciuto il biografato (e ciò gli consente di usare la prima persona singolare), ma si è pure riconosciuto in lui (e ciò gli consente di usare la prima persona plurale: "*Entrambi ci siamo dissepolti... Siamo come le radici... Siamo legati...*").<sup>12</sup>

L'empatia tra biografo e biografato non passa soltanto attraverso la memoria diretta dell'individuo, ma anche attraverso la condivisione degli stessi luoghi e dello stesso ambiente.

È quanto fa Sergio Zavoli, il quale, pur non avendo per evidenti ragioni anagrafiche conosciuto di persona Campana, Oriani, Panzini e Serra, con loro condivide lo stesso paesaggio tra gli Appennini e l'Adriatico. È la Romagna, alla quale è dedicata gran parte dell'introduzione. In questi luoghi l'io del biografo ritrova la memoria dell'infanzia lontana. D'altra parte, il metodo di Zavoli introduce un'altra novità nel rapporto con le fonti. *I giorni della meraviglia* è uscito nel 1994, ma nasce come un'inchiesta radiofonica, trasmessa molti anni prima, durante la quale il celebre giornalista radiotelevisivo aveva intervistato quanti vivevano negli anni 50 e potevano raccontare i propri rapporti con gli scrittori posti al centro dell'indagine. Il testo appare

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.297.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>12</sup> Antonio Catalfamo, poeta che non appartiene né ai tempi né ai luoghi cui si è fatto riferimento (è nato in Sicilia, nel 1962) ci fornisce una prova indiretta di come il lettore di oggi avverta il legame che unisce questi scrittori piemontesi tra loro e con le loro origini. In A ritroso si può leggere: "Dal finestrino guardo / tra nuvole di fumo / le terre di Fenoglio, / di Pavese e di Lajolo, / distese al sole." (A. Catalfamo, *Diario pavesiano*, Edizioni Pendragon, Bologna, 1999, p. 21).

dunque come un punto di arrivo di un'indagine. La raccolta del materiale di prima mano non resta ai margini – nella nota bibliografica finale – ma diventa il suo stesso centro, la sua stessa ragione di esistere. Il biografo è un intervistatore, nulla di più, a lui è riservata una sorta di funzione maieutica: far parlare gli altri, far parlare le cose. Scrive appunto Zavoli:

"Ho seguito le tracce lasciate dagli scrittori e dai poeti di casa mia attratto dall'universo delle loro cose più segrete; talvolta piccole, ma a modo loro preziose."<sup>13</sup>

L'intervista è poi una variante del genere biografico che si sviluppa in questi anni, proprio grazie alla presenza dei nuovi mass-media (radio e televisione), e che spesso riavvicina la biografia all'autobiografia.<sup>14</sup> È il caso di *Vita di Moravia*, laddove Alain Elkann, giornalista e scrittore, incalza Moravia durante una lunghissima intervista, "costringendolo", per così dire, a farsi testimone non solo degli eventi storici ai quali ha assistito ovvero della nascita e della fortuna delle sue opere, ma anche di sé stesso e della sua vita privata. L'intervistatore fa il suo mestiere di biografo attraverso domande dirette a Moravia come scrittore ("*Ma come eserciti la tua scrittura? Come la arricchisci? Come la costruisci?*"), come intellettuale ("*Conoscevi Sartre e Camus?*"; "*Come faceva Vittorini a conciliare Hemingway con il Politecnico?*"; "*Ma com'era il tuo rapporto con Godard?*"), come uomo ("*Ti sei subito innamorato di Elsa [Morante]?*"; "*Ma come reagivi a questi incontri notturni di Elsa [con Luchino Visconti]?*"; "*Adesso raccontami come finì il matrimonio con Elsa*"). Spesso ne ottiene risposte che sono un vero e proprio racconto (si pensi ai giorni del '43, quando Moravia e la Morante si rifugiano sui monti nei dintorni di Fondi – un'esperienza di vita che è alla base del suo romanzo *La Ciociara* e che in questa conversazione con Elkann è narrata in modo approfondito), ma che hanno, insieme con i pregi, anche tutti i limiti delle testimonianze autobiografiche, giacché la sincerità è frenata dalla reticenza nel parlare di persone vicine e viventi (Dacia Maraini, Carmen Llera), la completezza è ridotta dalla distanza temporale tra l'io che narra e l'io protagonista di fatti remoti (l'infanzia, i rapporti con i genitori e i fratelli), talora lo scandaglio è contrastato perfino dal carattere dell'intervistato: schivo, pudico, riservato. Elkann lo incalza con obiezioni ("*Tu hai tendenza a nascondere il Moravia artista e ti presenti sempre come un intellettuale*") e con richiami ("*Non hai ancora descritto il carattere di Pasolini*"), ma le sue mosse restano senza effetto e si traducono in uno scacco per il biografo: lo sguardo di un altro all'interno dello spazio

<sup>13</sup> S. Zavoli, *I giorni della meraviglia – Campana, Oriani, Panzini, Serra e i "giullari della poesia"*, Marsilio, Venezia, 1994, p. 12.

<sup>14</sup> Sul rapporto tra biografia ed autobiografia che si realizza per mezzo dell'intervista, cf. le osservazioni di J.Lecarme – E.Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Armand Colin, Paris, 1997, soprattutto pp. 249-252. Lejeune ha considerato *Sartre et l'autobiographie parlée* in *Je est un autre*, op. cit. p. 161.

autobiografico è ammesso soltanto nei termini e secondo le regole prestabilite dal soggetto locutore della testimonianza.<sup>15</sup>

L'intervista rivela quindi alcuni limiti invalicabili dell'approccio giornalistico alla biografia romanzata. Maggiori risultati sono raggiunti da questo tipo di approccio su un altro piano: quello del rinnovamento dell'apparato paratestuale. Si pensi alla forma assunta dall'indice. Rispetto alla forma tradizionale, per la quale l'indice è l'elenco dei soggetti, la lista dei problemi e, nella maggior parte dei casi, la sintesi del piano dell'opera secondo le sue necessarie scansioni cronologiche, l'indice della biografia romanzata ne riassume e, in un certo senso, ne prolunga l'intenzione comunicativa di intrattenimento e di divulgazione. Il titolo dei capitoli assomiglia perciò alla titolazione della stampa, o addirittura della televisione. Giordano Bruno Guerri, storico e giornalista con esperienze in diversi campi della comunicazione mediatica, dà un saggio esemplare di questa nuova tecnica nel suo *L'Arcitaliano* (1980). La vita di Curzio Malaparte è raccontata in venti capitoli, ciascuno con un proprio titolo che spesso non è solo la sintesi di quel che segue, ma piuttosto una sorta di condensazione di secondo grado. Ci sono la parafrasi di titoli malapartiani (*Alla conquista dello stato (e di qualcosa in più)* e *Tecnica di un cercatore di guai* si riferiscono a un celebre pamphlet di Malaparte, *Tecnica del colpo di stato*, e ai suoi conseguenti problemi con il regime fascista), l'allusione a un suo pensiero o a una sua battuta ("*Bello esempio di fermezza e di slancio singolari*", "*È una gran puttana, e bisogna starle sopra, questa incantevole Parigi!*" e "*Curzio Malaparte non è morto*" sono tutti stralci di testi, pubblici o privati, dello stesso autore), il calembour ("*Camicia nera, quasi rossa*" recita il secondo capitolo, contraddetto per anastrofe dal settimo capitolo, "*Camicia rossa, quasi nera*), la formula icastica (*Narciso e i suoi specchi, Fra Agnelli e Lenin, Un inviato davvero speciale*). Sembra quasi di assistere all'impaginazione di un quotidiano, laddove i capitoli corrispondono alle rubriche e ai singoli campi delle notizie: per esempio, *Narciso e i suoi specchi* è il luogo in cui Guerri racconta gli amori, *tutti* gli amori di Malaparte, abbracciando così un periodo di tempo che trascende la periodizzazione di una singola sequenza narrativa. È *tutta* la sua vita amorosa al centro dell'attenzione, il titolo ne anticipa il significato, o quanto meno quello che il biografo attribuisce a questa materia.<sup>16</sup> Abbiamo che fare con degli "*interitres*

<sup>15</sup> A. Elkann – A. Moravia, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano, 1990, p. 104; p. 126; p. 127; p. 179; p. 113; p. 183; p. 210; p. 105; p. 213.

<sup>16</sup> "In realtà però non aveva bisogno di donne da amare, ma di donne che lo amassero. [...] La verità è che "a Malaparte le donne non interessavano". Così mi hanno detto tutti coloro che l'hanno conosciuto bene, e altri l'hanno anche scritto." (G.B. Guerri, *L'arcitaliano*, Bompiani, Milano, 1980, p. 99) Da notare il "mi hanno detto" come evidente segnale metatestuale di un'indagine non svolta solo sui documenti scritti, ma ascoltando i testimoni stessi.

<sup>17</sup> G. Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, 1987, p.272.

*thématiques*<sup>17</sup>, i quali però molto spesso fanno riferimento a un contesto sotto forma di allusione, di richiamo o di vera e propria citazione.<sup>18</sup> Probabilmente è da ricercare proprio su questo terreno una delle novità più interessanti proposte da questa nuova figura di biografo-reporter, senz'altro tra quelle destinate a durare e a coinvolgere, in una sorta di *feed-back*, le stesse forme tradizionali del saggio biografico. Per contro, le altre variazioni della struttura paratestuale non hanno la stessa frequenza, né possono essere indicate a priori in modo generale. È il caso delle note bibliografiche: in Lajolo non ci sono e in Ghirelli si riducono a ringraziamenti sommari, ma in Guerri la nota finale è degna invece di un vero saggio storico.

L'indice come intertesto di citazioni, allusioni e anamorfosi per il lettore è al contrario diventato una formula di grande richiamo, che seduce anche i biografi di formazione tradizionale. A titolo di esempio, si prenda la *Vita di Goldoni* di Franca Angelini (1993), specialista di storia del teatro, nonché studiosa dell'opera goldoniana. A fronte di una ricerca biografica di stampo classico, ecco affiorare qua e là capitoli presentati in modo più sapido: *Maledetto denaro!*, *Chi dice donna*, *"Eccomi finalmente a Parigi!"*, *"Sono terribilmente stanco": quei gelidi inverni*.

La ricerca di un pubblico di lettori mediamente acculturati, non specialisti ma interessati alla vita di uno scrittore, ha successo nella misura in cui si fa inchiesta, racconto, o meglio ancora *réportage*. In questo senso, gli *"intertitres ou titres intérieurs"* di cui parla Genette corrispondono a una precisa funzione, quella di richiamare il lettore all'interno di uno spazio dove prevale la *"fiction narrative"*.<sup>19</sup> Questo fenomeno però non si spiega, se non si prendono in considerazione i mutamenti della forma linguistica e quelli della forma narrativa che si sono operati in questo genere letterario. Al ruolo giocato in tale direzione dai biografi-giornalisti si deve aggiungere, allo stesso tempo, quello – davvero decisivo – esercitato dai biografi-scrittori e dai biografi-critici.

### 3. Biografi-scrittori: il prolungamento dell'esperienza autoriale

Perché uno scrittore diviene un biografo? Secondo Ira Bruce Nadel, la relazione tra i due scrittori (biografo e biografato) può essere rappresentata secondo tre possibili

---

<sup>18</sup> Per questa forma specifica di titolazione, si potrebbe estendere il ragionamento che Antoine Compagnon fa a proposito delle citazioni in frontespizio, a piè di pagina, in epigrafe (ciò che egli chiama la "périorgraphie du texte"): "Toute citation [...] est aussi une image: un instantané, un angle de vue sur le sujet de l'énonciation, un cliché pris sur le vif. C'est un aperçu sur l'auteur et un détail de sa biographie. La constellation des citations compose un tableau qui équivaut au frontespice." (A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Éditions du Seuil, Paris, 1979, p. 336).

<sup>19</sup> G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 271.

direzioni: l'idealizzazione (*idealisation*), il rigetto (*rejection*) e la revisione critica (*re-vision*).<sup>20</sup> Dunque non è possibile ridurre ad un'unica tipologia la strada che conduce uno scrittore a raccontare la vita di un altro scrittore. Certo, la prima ipotesi sembra essere proprio l'empatia, cioè una sorta di simbiosi tra i due soggetti, sia pure non nel senso di un "rapporto viscerale" (com'è quello cui si è accennato a proposito di Lajolo–Pavese). In questo caso, lo scrittore non soffre di alcuna "*anxiety of influence*",<sup>21</sup> ma s'identifica, prima che nel ruolo del biografo, piuttosto nella figura di un lettore animato da entusiasmo, se non proprio da un'autentica venerazione nei confronti di un modello letterario amato e posto in cima alla gerarchia di valori estetici. L'autore è *l'eletto*, cioè colui che, per quanto irraggiungibile, funziona come una dichiarazione, sia pure indiretta, di poetica programmatica, assiologica, universale.

Spesso la considerazione dell'uomo può aggiungersi e finanche prevalere sulla valutazione – per quanto grande – dell'autore. È il caso di *Biondo era e bello*, nel quale Mario Tobino esalta Dante, prima di tutto, come spirito libero e simbolo morale, restato tale anche da "*povero, in esilio*", calato cioè in un'esistenza così grama che non gli permetteva di "*potersi recare neppure in Casentino, ai funerali di Romena, l'unico amico rimasto*". Quindi la sua ammirazione non è più circoscritta al puro fatto estetico, ma è rivolta soprattutto al "*coraggio di quell'uomo che solo, povero, senza patria, ha sfidato ricchi e potenti, ha messo alla gogna gente ancora in vita e tronfia di comando, ha inchiodato all'obbrobrio peccatori appartenenti a superbe famiglie, col culto della vendetta, livide di orgoglio; è stato il paladino della giustizia*".<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> "In their accounts of others, mostly of other writers, the author's choice, treatment and analysis of subject tends to follow a pattern of idealization, revision and rejection. [...] In most cases the writer's subject is a literary figure who directly or indirectly has had an influence on his work. The impact may be personal or artistic or both. Writing the biography, begun for such explicit and pragmatic reasons as defending a reputation, or clarifying facts, becomes an engagement and the rejection of a father figure whose influence must be shaken off." (I. B. Nadel, *Biography – Fiction, Fact and Form*, The MacMillan Press, London, 1984, p.119) La teoria di Nadel ha senza dubbio un presupposto psicologico che può essere contestato (a partire dal richiamo – peraltro non accidentale – a un passo famoso del *Leonardo da Vinci* di Freud), ma può essere anche letta in termini puramente narratologici.

<sup>21</sup> Cf. H. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York, 1973.

<sup>22</sup> M. Tobino, *Biondo era e bello*, Mondadori, Milano, 1974, p. 166; p. 106; p. 185. Da osservare l'inter testo con il poema di Dante che è implicito nel titolo: "biondo era e bello e di gentile aspetto" recita infatti un verso del *Purgatorio* (canto III, v. 107) con il quale si apre il ritratto di Manfredi di Svevia. E il medesimo apprezzamento dell'opera dantesca, scartando la prospettiva storico-critica, viene retrodatato al XIV secolo, come se il biografo anteponesse il punto di vista dei contemporanei di Dante (sebbene contemporanei, a dire la verità, non poco idealizzati) a quello più netto, ma forse proprio per questo più unilaterale dei posteri (per i quali, evidentemente, Dante è il sommo poeta e il padre della lingua italiana, e *nient'altro*). Scrive

L'empatia non si traduce però sempre in una sorta di identificazione esaltata ed acritica. Talora, è un atteggiamento che si problematizza e appare attraverso la coscienza dello stesso biografo-scrittore. Ciò spiega l'interrogativo che Elisabetta Rasy si pone su Grazia Deledda e sulle stesse ragioni che l'hanno spinta ad indagare sulla sua vita:

"Perché un secolo dopo la sua giovinezza, questa scrittrice ai cui occhi la mia incerta vita femminile moderna, segnata dall'arbitrio e dal disordine, sarebbe assai discutibile, mi attrae, e mi è cara, e mi è amica?"<sup>23</sup>

Nella Rasy l'attrattiva e il feeling non escludono né un giudizio critico abbastanza riduttivo, come quando rievoca il primo impatto tutt'altro che ammirato con i versi di Ada Negri ("*Benché fossi bambina di pochi anni, rimasi stabilmente colpita dalla loro percussiva bruttezza*"),<sup>24</sup> né tanto meno una percezione repulsiva, come quando si congeda da Matilde Serao con un *ekphrasis* ai limiti della caricatura ("*Matilde è seduta ma il corpo è così tozzo che la sua corta figura sembra uno gnomo travestito da governante*").<sup>25</sup> La sua empatia con Deledda, Negri e Serao non significa idealizzazione o visione agiografica. Se c'è qualcosa di esemplare in queste tre scrittrici vissute a cavallo tra Ottocento e Novecento (Deledda è del 1871, Negri del 1870, Serao del 1856) è il loro rappresentare il percorso di una generazione di donne che conquistarono un nuovo ruolo nella società italiana. Ma questo dato storico, lungi dal restare un fatto oggettivo e, per così dire, esterno al campo autobiografico della biografia, viene individuato come il punto di raccordo con sua nonna Adele. La Rasy dedica *Ritratti di signora* (1995) a lei, ne ricorda brevemente la vita e – quel che più conta – stabilisce un paragone tra lei "*nata in un piccolo paese della Romagna*" e quelle donne "*più famose in Italia nell'altra fin-de-siècle*".<sup>26</sup>

---

Tobino: "La sua fama echeggiava, oltre che poeta lo si nominava come teologo, astronomo, filosofo, padrone della retorica; finanche qualcuno lo reputava indovino, capace di fatture, influenzare gli altrui destini. Giungeva alla sua casa chi aveva sete di sapere, fame del pane degli angeli, e certi altri curiosi che sempre esistono." (*Ibid.*, p. 177).

<sup>23</sup> E. Rasy, *Ritratti di signora*, Rizzoli, Milano, 1997 (1995), p. 14.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>26</sup> In particolare la nonna "[...] Aveva un modo di partecipare alla storia del suo tempo che non doveva essere dissimile da quello di Ada Negri ragazza. [...] Anche il loro modo d'intendere il sogno o l'incubo del futuro che si fa presente a grande, impreveduta velocità, cioè la modernità, era, mi sembra, in qualche modo simile. Al contrario della ragazza Deledda scettica di fronte alle novità e alle trasformazioni, per Ada come per mia nonna il nuovo della nuova Italia era soprattutto rivendicazione, la possibilità della protesta." (*Ibid.*, pp.106-107) Il rapporto tra autobiografia e biografia è al centro del saggio di T. Puccianti, *Elisabetta Rasy entre autobiographie et autoanalyse dans Écritures biographiques*, PUV, Saint-Denis, 1997., soprattutto pp.106-107.

D'altra parte, a un primo approccio, per così dire, empatico e/o apologetico, si contrappone un secondo atteggiamento da parte del biografo: l'antipatia, più o meno dissimulata, nei confronti dell'autore che è stato messo al centro della ricostruzione biografica.<sup>27</sup> È il caso di Piero Chiara: la sua *Vita di Gabriele D'Annunzio* (1978) è stata scritta con l'evidente obiettivo di demolire il mito dell'*Immaginifico*, o quel che ne restava nel secondo Novecento. Operazione che è stata condotta proprio attraverso il ribaltamento della *vulgata* che ancora circondava le "gesta" più famose del poeta-vate. Si pensi a uno dei momenti topici della sua partecipazione alla Prima Guerra Mondiale e della campagna interventista da lui promossa: il discorso del 5 maggio 1915 sullo "scoglio di Quarto". La cronaca della giornata è preceduta da una serie di giudizi aspramente critici sul discorso di D'Annunzio da parte degli osservatori contemporanei ("una buffonata" per Sonnino, una "cosa stolta" per Martini, "una borsa e fumosa e parrucchieresca cicalata" per Soffici). Poi segue un resoconto dell'evento, circostanziato fino al dettaglio ("Il sindaco lesse il telegramma del re [...] D'Annunzio, a capo scoperto, si fece largo tra la calca e declamò le sue ventotto pagine tra le 10.45 e le 11.25") con la palese intenzione di ridimensionare l'interpretazione epica della scena ("la massa di camicie rosse che D'Annunzio si aspettava era ridotta a poche decine di decrepiti superstiti dei Mille e a un pugno di ex-volontari delle Argonne"). Infine Chiara mette da parte lo stile del narratore e passa ad un esame critico del testo dannunziano, stroncandolo apertamente. Per apprezzarne il *quanto* e il *come*, è sufficiente sottolineare le sue espressioni connotative:

"In verità il discorso, o meglio l'Orazione per la sagra dei Mille, sembrava scritta per gli enigmisti, con le sue allusioni e i suoi riferimenti a personaggi e a luoghi della storia antica e della mitologia. [...] Le proposizioni finali erano addirittura una parodia del discorso della montagna di Gesù, con una litania di beatitudini più ridicola che irriverente."<sup>28</sup>

La posizione di Chiara come biografo si spiega come la prosecuzione su un altro terreno della lotta al dannunzianesimo, che una parte – sempre grande – della cultura italiana ha condotto contro il poeta abruzzese ed i suoi epigoni. Lungi dall'essere un omaggio o quanto meno un'operazione di riscoperta postuma di un autore per esempio negletto e misconosciuto dai contemporanei (*animus* che ha mosso, per esempio, la totalità dei biografati di Dino Campana), in questo caso l'opera biografica – quasi ritornando alle sue origini tacitiane – diventa una sorta di requisitoria, di *redde*

<sup>27</sup> Il rapporto tra uno scrittore e il suo biografo-scrittore è regolato, secondo Donald J. Winslow dalla "transference". Richiamandosi a Leon Edel (Writing Lives: Principia Biographica), egli afferma che si tratta di un atteggiamento ancipite: "the emotional involvement of the biographer with the subject, visually one of "affection and love" but possibly even animosity". (D.J. Winslow, *Life-Writing – A glossary of terms in biography, autobiography and related forms*, University of Hawai Press, (1980) 1995, p.64).

<sup>28</sup> P. Chiara, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano, 1978, pp. 288-289.

*rationem*, di sistematica demistificazione.<sup>29</sup> Un'impresa che non risparmia alcun aspetto della biografia: della smitizzazione delle gesta politiche e militari del poeta–vate si è già visto un esempio illuminante. Stessa sorte tocca agli amori dannunziani ed alle loro muse. Dopo averci presentato l'ennesima conquista, la principessa Maria Gravina Cruyllas, ricostruendone l'albero genealogico ("*figlia di Francesco Gravina Cruyllas principe di Ramacca e della principessa Casimira nata nobile dei marchesi De Bono*"), Chiara conclude sarcasticamente: "*una serqua di titoli da far svenire un modesto borghese di Pescara*".<sup>30</sup>

Tra la visione simpatetica (Tobino) e l'altra antagonistica (Chiara) si colloca infine una terza via, quella perseguita da Natalia Ginzburg nel suo *La famiglia Manzoni* (1983).

Nella nota introduttiva, la Ginzburg confessa di non essere mai stata una specialista dell'opera manzoniana, né tanto meno del genere biografico.<sup>31</sup> Quanto ai suoi sentimenti nei confronti di Manzoni, il suo atteggiamento è complesso. Da una parte, afferma che fu "*un uomo virtuoso*" e che "*negli ultimi anni della sua vita, Manzoni ispira pietà*", dall'altra non ceta affatto un giudizio più negativo sul carattere e sulla psicologia dell'autore dei *Promessi sposi*:

"L'impressione generale, però, è quella di un uomo estremamente egoista, cercava sempre di non vedere quello che poteva turbare la sua tranquillità."<sup>32</sup>

Perché, allora, la Ginzburg avrebbe deciso di scrivere questo suo libro? Per comprenderne le ragioni che l'hanno indotta a realizzare quest'opera – lei avrebbe voluto, fra l'altro, che la "*si leggesse come un romanzo*"<sup>33</sup> – bisogna cercare in una diversa direzione. Quale? È la stessa scrittrice ad aiutarci:

---

<sup>29</sup> Si può osservare che Chiara scriveva negli anni 70 e che da allora la figura di D'Annunzio e la sua opera hanno conosciuto più riletture e più rivalutazioni (cf. AA.VV. *Gabriele D'Annunzio (Un seminario di studio)*, Marietti, Genova, 1991 – in particolare gli interventi di Magrelli, Rea, Giuliani, Pontiggia). L'antidannunzianesimo resta tuttavia una sorta di ubi consistam per gran parte degli scrittori italiani (cf. A. Tabucchi, *Gli zingari e il Rinascimento – Vivere da Roma a Firenze*, Feltrinelli, Milano, 1999 – dove una citazione dalla *Pioggia nel pineto* è commentata in questi termini: "come recita il disgustoso D'Annunzio ancora tanto amato in questo Paese per certi aspetti fatto apposta per lui" (p. 68).

<sup>30</sup> P. Chiara, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, op. cit., p. 81.

<sup>31</sup> "Non avevo mai scritto un libro di questo genere, dove occorrevo altri libri, e documenti. Avevo scritto romanzi nati dall'invenzione o da ricordi miei, e dove non mi occorreva nulla, e nessuno. [...] Dedico questo libro alla mia amica Dinda Gallo. Lei sapeva tutto sulla famiglia Manzoni e io nulla." N. Ginzburg, *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino, 1994 (1983).

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 354-355.

<sup>33</sup> La frase ricalca un'analoga espressione di Sartre, il quale desiderava che la sua biografia di Flaubert fosse letta come un romanzo (cfr. *Sur l'Idiot de la famille ds Situations II*, Paris, Gallimard, 1976, p. 94).

"Ho voluto ricostruire la storia di una famiglia italiana famosa, ma ho lasciato che i protagonisti parlassero direttamente."<sup>34</sup>

Laddove ci sono due elementi da sottolineare: il richiamo a una parola-chiave (*famiglia*) e l'enunciazione della propria personale poetica (lasciare che i personaggi si raccontino da sé).

La famiglia, com'è stato osservato, è uno dei principali punti di riferimento della Ginzburg:<sup>35</sup> da *Tutti i nostri ieri* (1952) a *Lessico familiare* (1963), da *Famiglia* (1977) a *La città e la casa* (1984), il suo universo narrativo si è sempre fondato sulla rappresentazione della dimensione privata: personaggi colti nella vita quotidiana, fatti tanto elementari, quanto universali che ne scandiscono le esistenze (le nascite e le morti, i matrimoni e i funerali, ecc.), microstorie che sono suggerite *direttamente* al narratore dal suo mondo personale non meno che dalla storia più grande. A questo proposito, il lettore che già conosce la sua opera scopre delle profonde affinità tra *La famiglia Manzoni* e proprio *Lessico familiare*.

Nell'uno e nell'altro caso, la scrittrice attribuisce importanza soprattutto agli interni domestici, ai segnali minuti, alle tracce più insignificanti.<sup>36</sup> Ma fin qui – si potrebbe obiettare – si tratta di circostanze estrinseche. Ciò che ha fatto scattare la scintilla nella Ginzburg deve essere stata probabilmente la possibilità di ricreare nella *Famiglia Manzoni* quello stesso punto di vista "dal basso" che era stato alla base del meccanismo narrativo di *Lessico familiare*: lì a narrare era stata la bambina–Natalia e la ragazza–Natalia, qui la prospettiva si è moltiplicata per un buon numero di interlocutori–testimoni: la madre (Giulia Beccaria), le mogli (Enrichetta Blondel, Teresa Stampa) e soprattutto i figli (Giulietta, Vittoria, Matilde, Stefano). L'intervento del narratore si riduce apparentemente ai minimi termini, giacché la Ginzburg lavora di montaggio, ricopia e trascrive, dispone e collega, tutt'al più spiega i documenti presentati (massimamente carteggi e corrispondenze epistolari, ma pure diari e memorie). In certi momenti, sembra di assistere alla rianimazione del precetto verghiano (l'opera d'arte come *fatta da sé*). In realtà, la finalità della Ginzburg è

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>35</sup> Anche di recente Mario Barenghi lo ha ripetuto, stabilendo un confronto tra Clara Sereni e Natalia Ginzburg: "[...] nessuno scrittore meglio di lei capisce che cosa sia una famiglia, cioè un nucleo di convivenza primario e tuttavia quanto mai complesso, in cui impulsi e sentimenti elementari, concretandosi in comportamenti pratici indefinitamente ripetuti, si traducono in consuetudini sociali, e quindi in fattori di cultura." (*Oltre il Novecento*, Marcos y Marcos, Milano, 1999, p. 132).

<sup>36</sup> Del resto, le analogie tra le due famiglie, i Levi e i Manzoni, sono evidenti: ambedue sono famiglie numerose (cinque figli i Levi, otto i Manzoni), ambedue sono dominate da un padre famoso, ambedue sono frequentate da gente importante (a casa Levi passano Carlo Levi, Leone Ginzburg, Einaudi, Pavese, Turati, Pajetta, Olivetti; a casa Manzoni: Fauriel, Berchet, Grossi, Tommaso, Rosmini, D'Azeglio, per tacere di visitatori eccezionali, quali Stendhal e Balzac, Verdi e Garibaldi).

un'altra; quanto alla sua presenza in qualità di narratore, essa è percettibile fin dall'*incipit* dedicato alla madre del Manzoni:

«Giulia Beccaria aveva i capelli rossi e gli occhi verdi. [...] Nel 1774, la madre morì del suo male, fra sofferenze atroci. Il padre era disperato. Il giorno stesso ch'era morta, volle che venisse fatto l'inventario dei suoi molti vestiti e gioielli. Chiamò a sé le due bambine e disse "è tutto vostro". Si stringeva a loro piangendo. Ma quei vestiti e gioielli, le bambine non li rividero più. Egli se ne andò a piangere nella loro ricca villa dell'amante della moglie, Calderara. Le bambine restarono a casa coi servi. Calderara, con grande meraviglia, lo vide pochi giorni dopo farsi arricciare i capelli dal parrucchiere. Egli disse a Calderara: "Voglio mantenere un buon aspetto".»<sup>37</sup>

Il punto, dunque, è un altro. Pare di capire che la Ginzburg non soltanto si sia riconosciuta nel materiale documentario lasciatoci da Manzoni e dai suoi parenti. Ancor più che il contenuto di quelle storie, la deve avere affascinata la possibilità concreta di riprodurre tutto ciò "alla sua maniera". La scrittrice ha ritrovato qui il suo mondo poetico – per quanto fosse calato in una vicenda da lei distante nel tempo e nello spazio – e contemporaneamente la modalità stessa della sua tecnica narrativa: la storia vissuta nel quotidiano minimalista. Che questa fosse la cifra stilistica della Ginzburg, l'aveva ben compreso Montale, il quale già a proposito delle *Voci della sera* (1961) scriveva che "*in lei la poesia sorga dalla più nuda desolazione prosastica*". Qui il "*basso continuo del gossip, della chiacchiera*"<sup>38</sup> ritorna e – a fronte di tante rappresentazioni di una scultorea monumentale dedicate al poeta consacrato dal Risorgimento e dall'Unità d'Italia – acquista una valenza antiretorica. Tanto per fare qualche esempio, si potrebbe citare la spiegazione della fredda accoglienza riservata dalla Beccaria e dal figlio al Foscolo, ormai esule e aureolato: "*forse Giulia quel giorno aveva i nervi*". E poi, il rumore per la sconfitta di Waterloo, che si condensa in un *flash*: "*Manzoni si trovava a sfogliare libri nel negozio d'un libraio, e per l'emozione svenne*". Infine, a proposito di cadute, così la Ginzburg spiega la più leggendaria di tutte, quel "miracolo di San Rocco" che avrebbe segnato una svolta nel cammino religioso del poeta: "*Quel malessere, quel senso di vertigine, che lo indussero a cercare riparo nella chiesa, erano una vera e propria crisi di nervi, la prima della sua vita*".<sup>39</sup>

Il suo non è un procedimento lineare e solo in apparenza è "banalizzante".<sup>40</sup> Proprio questo procedimento narrativo, in realtà, non ha soltanto consentito alla

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>38</sup> Cit. in M. Pflug, *Natalia Ginzburg – Arditamente timida*, La Tartaruga edizioni, Milano, 1997, p. 107.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 44, p. 65, p. 29.

<sup>40</sup> Secondo Maria Corti, si tratta di uno stile narrativo che ammette una duplicità di livelli di interpretazione: "[...] l'universo manzoniano sembra possibile di essere descritto dalla Ginzburg a due livelli: uno analitico, volutamente cronachistico, pieno di gravidanze e parti di Enrichetta,

Ginzburg di realizzare una biografia originale di casa Manzoni, ma pure una serie di opere le quali, pur lambendo il genere letterario della sagra familiare, non hanno mai toccato gli accenti intimisti o fantastici propri di una memorialistica femminile che ha trovato, tra gli anni Ottanta e Novanta, nella *Casa degli spiriti* di Isabel Allende e in *Passaggio in ombra* di Maria Teresa Di Lascia, il canone del "best-seller di qualità", consacrato dal successo di pubblico a livello, rispettivamente, internazionale ed italiano.<sup>41</sup>

Resta allora da chiarire quale collocazione abbia trovato Alessandro Manzoni nello specifico contesto della Ginzburg. Il suo ruolo è indicato dalla stessa scrittrice:

"Non volevo che egli avesse più spazio degli altri; volevo che fosse visto di profilo e di scorcio, e mescolato in mezzo agli altri, confuso nella polvere della vita giornaliera. E tuttavia egli domina la scena."<sup>42</sup>

Nessuno – meno che mai l'autrice – può negare il ruolo di centralità tolemaica che occupa la figura di Manzoni all'interno della rete dei rapporti familiari, epistolari e non, tutti quanti messi in scena nel libro. È però anche vero che proprio lui sia il grande assente di tutta la vicenda narrata: figlio nevrotico, marito indifferente, padre imperdonabile. La sua unica giustificazione resta sempre quella di essere un "grande scrittore", cui si possono e si devono perdonare i limiti umani. La sua figura non è però un caso unico nella galleria di personaggi maschili tratteggiati dalla Ginzburg. La ritroviamo di sicuro in un testo teatrale successivo, *L'intervista* (1988), laddove ritroviamo un uomo di lettere che delega agli altri, la moglie prima di tutto, il compito di regolare i rapporti con il *Lebens-Welt*, sottraendosi dal canto suo ad ogni contatto con la realtà (e dunque non aparendo mai sulla scena).<sup>43</sup>

La scelta di uno stile dimesso e sotto tono non ha mai nella Ginzburg un intento demistificatorio, bensì corrisponde alla sua percezione del mondo. Ed è una scelta di stile cui è restata fedele anche dopo, come nel caso della rievocazione degli amici

---

di viaggi macchinosi con infanzia, servitù e bagagli, di epistole, di pratiche religiose, di nozze dei figli, di guai combinati sempre dai figli, di epigrafi tombali; l'altro segnato dalla tensione di una famiglia che è abbastanza drammatica prima ancora che scoppi il dramma (e ne scoppiano tanti), una famiglia a momenti santuario a momenti gabbia." (M. Corti, *Venite, Manzoni ci aspetta*, "La Repubblica", 8 febbraio 1983, *Ibid.*, p. 349).

<sup>41</sup> Una valutazione della narrativa femminile italiana degli anni 90 (da Fabrizia Ramondino a Maria Teresa Di Lascia) si trova in M. Barengi, *Oltre il Novecento*, op. cit., p. 13.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>43</sup> Di Teresa Stampa la Ginzburg dice: "Quando sposò Manzoni, lo insediò nella piena luce del proprio mondo. Si diede a venerare, di lui, la grandezza e la gloria." (*Ib.* p.165) Nell'*Intervista* lo scrittore Gianni Tiraboschi resta alla fine solo e dimenticato da tutti. Ciò non di meno Ilaria, la moglie, continua a parlare di lui in questi termini: "Così la gente lo ricorderà, Gianni Tiraboschi. Il famoso Gianni Tiraboschi. Uno dei meglio uomini che abbia avuto l'Italia." (N. Ginzburg, *Teatro*, Einaudi, Torino, 1990, p.46.)

appena scomparsi. Si veda l'articolo pubblicato all'indomani della scomparsa di Italo Calvino. In luogo di un bilancio letterario, che pure la Ginzburg avrebbe potuto e dovuto fare, ecco il dipanarsi nella memoria di una serie di *flashback* privatissimi, che vanno dal primo incontro a Torino nell'inverno del 1946, in un corridoio della casa editrice Einaudi ("*Abbiamo parlato molto a lungo, Calvino e io, in piedi davanti a quella stufa: chissà perché non abbiamo preso due sedie*") fino all'ultimo, nell'ospedale di Siena, dov'era stato operato ("*aveva la testa fasciata, le braccia nude fuori dal lenzuolo, abbronzate e forti, ed era assopito*").<sup>44</sup> Anche in presenza di sentimenti che nascevano dall'esperienza personale, la misura stilistica della Ginzburg restava la stessa: uno sguardo che si posa sul particolare e che perfino nel dettaglio inutile (la *stufa* del primo incontro con Calvino) ricerca la sostanza più autentica del soggetto rappresentato.

#### 4. La letterarietà di una biografia come parametro narratologico

Il riferimento allo stile della Ginzburg ci conduce dunque a considerare i riflessi determinati dall'ingresso degli scrittori sulla scena della biografia. Di per sé, infatti, l'apparizione tra gli anni Settanta e Ottanta di opere biografiche a firma di scrittori non sarebbe stato un fatto carico di un valore storico particolare, se non avesse coinciso con l'affermazione di un nuovo *paradigma* (per riprendere la categoria epistemologica di Kuhn)<sup>45</sup> all'interno del sistema letterario. L'affermazione – contro tutte le previsioni delle neoavanguardie – di quel che Daniel Madelénat ha chiamato "*l'empire du roman*"<sup>46</sup> ha trasformato i codici letterari preesistenti, da una parte annullando, o quanto meno confondendo, i confini che distinguevano i generi nella ricezione dei lettori, dall'altra adottando una sorta di protocollo della narrazione pure nell'ambito di altre forme di scrittura. Da questo punto di vista, il genere della biografia romanzata si prestava più di ogni altro.

Come sappiamo però, contro la dignità letteraria della biografia si sono levate nel corso del Novecento molte ed autorevoli voci. La sentenza di Virginia Woolf<sup>47</sup> – solo per rammentarne una delle più frequentemente ripetute – ha suonato come una

<sup>44</sup> N. Ginzburg, *Italo Calvino – Il sole e la luna*, "L'Indice", n. 8. 1985.

<sup>45</sup> Sul paragone tra le diverse forme di biografie e la teoria dei paradigmi, cf. D. Madelénat (*La Biographie, op. cit.*, p.33). e I. Nadel (*Biography: Fiction, Fact and Form, op. cit.*, p.104).

<sup>46</sup> D. Madelénat, *La biographie, op. cit.*, p.159.

<sup>47</sup> "The artist's imagination at its most intense fires out what is perishable in fact ; he builds with what is durable; but the biographer must accept the perishable, build with it, imbed it in the very fabric of his work. Much will perish ; little will live. And thus we come to the conclusion, that he is a craftsman, not an artist ; and his work is not a work of art but something betwixt and between." (V. Woolf, *The Art of Biography in The Death of the Mooth and Other Essays*, Harcourt Brace Jovanovich, Orlando, 1959, p. 149)

condanna inappellabile. Perciò, se si vuole spiegare il salto di qualità compiuto da questo genere letterario da fratello minore della storiografia o, peggio ancora, da forma volgare di divulgazione parascientifica, in genere letterario tra i più rappresentativi della civiltà letteraria di fine secolo, soprattutto di quella legata al postmoderno, occorre trovare *qualcosa* di più. Se è consentito mutuare il celebre quesito che Roman Jakobson si poneva per introdurre la nozione di *letterarietà* di un testo, si potrebbe formulare il problema in questi termini: che cosa fa di un messaggio (biografico) un'opera d'arte (narrativa)?<sup>48</sup>

È evidente che non si può rispondere con un solo fattore, tanto meno indicando la presenza di qualche firma più o meno prestigiosa nel panorama letterario contemporaneo. Occorre che la firma non sia un fatto esteriore, ma che, in quanto tale, evochi l'idea di un'obiettiva *autorialità*. Occorre che vi sia allora una continuità tra la scrittura biografica e la scrittura narrativa. O, per essere ancora più chiari, occorre – confutando la tesi della Woolf – provare che uno scrittore resta tale anche nell'opera biografica e che non vi è alcuna discontinuità tra l'esperienza che realizza nell'uno e nell'altro campo del linguaggio. Ma, per fare questo, occorre portare a termine due operazioni, sia pure distinte e consequenziali. In primo luogo, riconoscere e segnalare gli *elementi di continuità* del mondo letterario di uno scrittore, sia quando "crea" una propria storia, sia quando "ricrea" la storia di un altro scrittore. In secondo luogo, scoprire e mettere in luce gli *elementi di novità* prodotti dalla presenza dei nuovi soggetti della comunicazione letteraria (gli scrittori) rispetto al codice elaborato dai soggetti tradizionali (gli storici di professione, gli studiosi specialisti di un periodo, di una corrente, di una tematica, ecc.). E come corollario del punto due: mostrare come vi sia stato un effetto retroattivo che ha coinvolto altri soggetti (i biografi–critici, appunto) e che ha contaminato perfino lo stesso campo delle biografie classiche.

## 5. I diversi gradi di fiction nella biografia romanzata

La biografia romanzata – in tutti i suoi diversi gradi di *fictionnalité*<sup>49</sup> – rivela la sua natura di genere mutante in termini, prima di tutto, linguistici. La continuità tra la scrittura narrativa e la scrittura biografica è riscontrabile nella misura in cui proprio l'uso espressivo della lingua caratterizza l'opera narrativa dello scrittore divenuto biografo.

<sup>48</sup> Cfr. R. Jakobson, *Closing Statements: Linguistic and Poetics*, 1958.

<sup>49</sup> La categoria è ripresa da Genette, il quale la definisce così: "une œuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur, peut-être parce que l'attitude de lecture qu'elle postule (la fameuse "suspension de l'incrédulité") est une attitude esthétique, au sens kantien, de "désintéressement" relatif à l'égard du mond réel". (G. Genette, *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, Paris, 1991, p.8)

Sugli aspetti linguistici della Ginzburg ci siamo già soffermati.<sup>50</sup> Quanto a Chiara, i critici hanno sottolineato di continuo l'introduzione del parlato nella stessa struttura narrativa dei suoi romanzi (il "*romanzesco del pettegolezzo*" di cui parla Pampaloni).<sup>51</sup> Un rilievo particolare merita Tobino, giacché in questo caso la continuità di stile e di strutture linguistiche avviene all'interno di un'opera dove la componente linguistica ha una funzione predominante.<sup>52</sup> Egli infatti appartiene alla linea toscana della narrativa italiana del Novecento, la quale – a partire dal tardivo recupero di Tozzi – si è sviluppata in diverse direzioni: da Bilenchi a Cassola, da Lisi a Pratolini. A tale filone tanto complesso, quanto eteroclita, Tobino ha apportato un contributo originale proprio per l'espressività del suo linguaggio. "*L'originalità della prosa tobiniiana agile, ariosa, ma nel contempo densamente descrittiva, si fonda*" secondo Cesare Segre e Clelia Martignoni "*su una grande varietà di moduli sintattici*" e su un "*uso connotativo della lingua*".<sup>53</sup> Proviamo allora a verificare se questi tratti distintivi ritornano nelle pagine di *Bello era e biondo*. Consideriamo il cap. VII, quello che svolge uno dei passaggi più drammatici della vita di Dante: l'ambasceria a Roma, l'incontro con Bonifacio VIII, il suo tradimento, il colpo di stato dei guelfi neri, la condanna del poeta all'esilio. Già una prima lettura morfosintattica mostra la presenza di periodi diversi per natura e lunghezza. Parlando del pontefice, Tobino usa periodi monotematici ("*Era un uomo altissimo, di statura superiore.*"), nominali ("*Il volto deciso, un avido che non si leva mai la fame.*") e polisindetici ("*Gli era capitato di avere Dante davanti a sé, la*

<sup>50</sup> Qui basterà ricordare che "il fruscio inavvertibile della vita che cammina, il rumore, il brusio, lo scorrere dei fatti raccontati tra sponde già segnate" di cui parla Cesare Garboli, si è tradotto in una scelta linguistica antiletteraria che accomuna tutti i suoi testi. (Cfr. C. Garboli, *Prefazione* a N. Ginzburg, *Opere*, vol. I, Mondadori, Milano, 1986, p. XXII) Di "carattere antiletterario" della sua prosa parla apertamente Luca Serianni, che sottolinea: 1) "la compresenza di strutture sintattiche elementari [...]" e di un lessico usuale, tutto esaurito nel giro della più trita quotidianità"; 2) "la sopravvivenza inerziale di forme grammaticali, se non libresche certo scolastiche", tra le quali egli, essa, il quale, ecc. [L. Serianni, *La prosa* in L. Serianni – P. Trifone (a cura di) *Storia della lingua italiana*, vol. I, *I luoghi della codificazione*, Einaudi, Torino, 1993, p. 574] Altre considerazioni sulla sintassi della Ginzburg che "espande il nucleo nominale della frase" in V. Coletti, *L'italiano letterario – Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino, 1993, p.360.

<sup>51</sup> G. Pampaloni, introduzione a P. Chiara, *Con la faccia per terra*, Mondadori, Milano, (1972) 1978, p.V. Da notare che Baldacci avanza perfino un paragone tra Chiara e Palazzeschi, e perfino tra Chiara e Gadda [cfr. L. Baldacci, introduzione a *Il Balordo*, Mondadori, Milano (1967), 1972, p.12].

<sup>52</sup> Giulio Ferroni, fra gli altri, definisce il linguaggio di Tobino: "pieno di immediatezza toscana, di passione e calore, di cordialità e aggressività, che non rifugge da momenti di deformazione e da rapide alterazioni di schemi grammaticali" (*Storia della letteratura italiana*, vol. IV, Einaudi, Torino, 1991, p. 419.)

<sup>53</sup> C. Segre – C. Martignoni, *Testi nella storia – La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, vol. IV *Il Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, p.985.

fortuna, la gloria di parlargli, riceverne consiglio, e non avverte, non indovina, non sospetta, non usa neppure prudenza. Solo avvinto dalla superbia e dall'ingordigia, solo lieto della sua astuzia."<sup>54</sup> La combinazione di questi differenti moduli sintattici produce un ritmo serrato, una sorta di crescendo musicale drammatizzante. Rivolgendo poi lo scandaglio alle componenti lessicali, si scopre la prevalenza di un tessuto metaforico, tanto ricco, quanto inventivo: Corso Donati *bolle contro quei democratici* ed è alla testa di una avvinazzata schiera; i Guelfi Neri *mordono rabbia contro i cani del popolo*; l'esercito francese *farà gozzoviglia*; sempre il papa *formicola di suggestioni pagane*, e così via. E proprio lui, il pontefice nemico di Dante, si trova al centro di un campo semantico cui si riferiscono aggettivi (*avido, insaziabile, implacabile, superbo*), sostantivi (*grinfie, libidine, superbia, ingordigia*) ed espressioni verbali (*si considera Dio, trova chi lo serve, ha una luce strana*), che mirano alla composizione di un ritratto a tinte fosche. La prospettiva del narratore accoglie l'aneddotica popolare, conservandone il registro tra l'epico e il leggendario: Bonifacio VIII "*stringe nelle palme gli amuleti, al dito porta un anello capace di magia*" e ancora "*non si contano le corna di serpenti che manovra contro il veleno, come usano gli egiziani*".<sup>55</sup>

Ma fin qui abbiamo considerato la lingua come rilevatore di procedimenti ed intenzioni artistiche. Ora si deve aggiungere il rapporto che si viene a creare tra la lingua e le strutture del testo. Un'ulteriore lettura dello stesso capitolo rivela infatti l'esistenza di ben cinque passaggi in forma di discorso: in due casi virgolettato (il dialogo tra Bonifacio VIII e i porporati, il suo contrasto con un *fraticello*) si tratta di *discorso diretto*; in altri tre (l'incontro tra il papa e gli ambasciatori fiorentini, poi le sue minacce, infine l'attesa e i timori di Dante), non essendo virgolettato, lo si può considerare come esempio di *discorso indiretto*. In altre parole, Tobino vuole drammatizzare alcuni momenti topici della biografia dantesca. Il modo a cui ricorre in questo capitolo, come del resto anche prima e dopo, è una sorta di teatralizzazione del fatto storico, nel quale le battute del dialogo corrispondono alle testimonianze che il biografo ha raccolto, o addirittura alla sua interpretazione dello stato d'animo del protagonista.<sup>56</sup>

Anche questa volta non si tratta di un caso isolato, ma di un procedimento che si riscontra *ad abundantiam* negli altri due testi presi in esame, la *Vita di Gabriele D'Annunzio* e *La famiglia Manzoni*. Per limitarci soltanto alle pagine che sono state

<sup>54</sup> M. Tobino, *Bello era e biondo*, op.cit., p.58.; p.59; p.64.

<sup>55</sup> Si pensi, a questo proposito, a quella singolare forma di *Erlebte Rede* cui il narratore ricorre per rappresentare la prolessi degli avvenimenti che stanno per compiersi in Firenze, così come sono percepiti nella coscienza di Dante: "Dante si rappresenta tutto, i Bianchi insanguinati, nei loro letti, vecchi in fuga, le case depredate, ode i pianti delle donne, i gemiti degli infanti, la bestiale voce degli stupratori. E i bambini? Sua moglie? Inamovibili, limpide, violente gli appaiono le scene." (*Ibid.*, pp.59-60).

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.63.

analizzate precedentemente, possiamo citare il modo "teatrale" con cui si sono concluse.

Gli amori extraconiugali di D'Annunzio spinsero sua moglie, Maria di Gallese a tentare il suicidio, gettandosi dalla finestra. È un episodio minore, in genere trascurato dai biografi. Chiara invece lo racconta, così come fu riportato dalla cronaca dei giornali dell'epoca, e subito dopo attraverso le testimonianze rese dalla stessa donna Maria ("vent'anni dopo, parlando con Guglielmo Gatti"), da Barbara Leoni, l'amante di allora ("interrogata molti anni dopo dal Gualbello") e dagli amici pittori, Giuseppe Cellini e Pasquale Masciantonio. Al centro della pagina, lo scontro tra la donna e suo padre, con la domanda di quest'ultimo come *climax*: "Che volete? Chi siete? Io non vi conosco".<sup>57</sup> Insomma siamo di fronte alle battute di un dramma teatrale, dove le voci dei testimoni si trasformano in personaggi sulla scena.

Per quanto riguarda la tecnica della teatralizzazione nella Ginzburg, abbiamo già avuto modo di notare come fin dalla prima scena (la vedovanza ed il singolare lutto di Cesare Beccaria) il racconto si chiudesse con un passo tra virgolette ("*Voglio mantenere un buon aspetto*"), che aveva una forza icastica tale da condensare la rappresentazione di un personaggio. D'altra parte, l'intertesto della *Famiglia Manzoni* è costruito da una rete fittissima di rimandi a lettere, diari, memoriali, e così via, che vengono costantemente evocati, riassunti e citati. Il narratore cede loro la parola, ma sempre per lo spazio necessario all'economia della sua pagina, e mai per una riga di più. A differenza di una normale raccolta di corrispondenze epistolari, non è – per esempio – la singola lettera, anche quando è riprodotta per intero, a costituire l'interesse primario dell'autore, quanto piuttosto il gioco di relazioni che questa stessa lettera o parte di essa stabilisce con le lettere degli altri personaggi. Facciamo un altro esempio: il secondo matrimonio di Manzoni, quello con Teresa Stampa. Nel giro di due pagine la Ginzburg presenta il susseguirsi delle reazioni di amici, parenti e conoscenti vari. Subito dopo le lettere di Alessandro e di Teresa – le prime due voci sulla scena – ecco le testimonianze di Stefano Stampa (il figlio di lei), Cesare Cantù, Costanza Arconati, Charles Fauriel e Niccolò Tommaseo. Documenti scritti in diversi momenti e con diverse funzioni (dalla lettera privata al libro di memorie, fino al discorso riportato da un terzo testimone). Ma tutti tra loro divenuti *contemporanei*, come personaggi di una stessa *pièce* teatrale, perché uniti dal biografo nello stesso quadro.

C'è da sottolineare allora che, rispetto alla soluzione di Tobino, più vicina alla tecnica del romanzo storico tradizionale, questa scelta di Chiara e, soprattutto, della Ginzburg, appare anche più originale, giacché grazie ad essa non solo le fonti non sono taciute, ma vengono spostate dal loro luogo deputato (la nota a piè di pagina, l'apparato bibliografico) e introdotte direttamente nel testo come personaggi essi stessi dell'azione drammatica. Non la parafrasi di un testo o la sua trasposizione su un piano

<sup>57</sup> P. Chiara, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, op. cit., p. 72.

poetico immaginario (noi non sappiamo se quelli furono veramente i discorsi di Bonifacio VIII), ma la citazione di un documento diviene il soggetto della rappresentazione attraverso una *mise-en-scène* che lo pone in rapporto con un altro documento.

## 6. Tempo e spazio narrativo nella biografia romanzata

Nella nozione di biografia romanzata vanno compresi due concetti complementari: da una parte, l'affrancamento della biografia dalla sua posizione di subalternità alla storiografia; dall'altra, l'affermazione dell'ordine narrativo rispetto ad altri condizionamenti. Su entrambi i problemi Madelénat ha scritto pagine illuminanti.<sup>58</sup> Tuttavia è evidente che si può parlare di *ordine narrativo* a proposito di ogni biografia: tanto il modello classico quanto quello moderno dispongono gli eventi secondo una cronologia e secondo un peso specifico proporzionale all'importanza che il singolo momento riveste nel disegno generale. Perché allora si possa parlare di una contaminazione della biografia con il racconto, occorre che intervengano nuovi fattori decisivi in questa direzione. Il primo riguarda la stessa selezione dei fatti narrati e tocca il problema della distinzione tra "*temps du raconter*" e "*temps raconté*" (Genette), ovvero tra *Erzählzeit* e *Erzählte Zeit* (Müller). È una questione fondamentale quando si parla della natura del racconto, come ricorda Paul Ricœur:

"Toute part de la remarque selon laquelle raconter c'est, selon une expression empruntée à Thomas Mann, mettre de côté (*aussparen*), c'est-à-dire à la fois élire et exclure."<sup>59</sup>

Al fine di chiarire questo aspetto, esaminiamo uno dei saggi biografici di maggiore successo negli anni 80: il *Leopardi* di Renato Minore (1987). Già il sottotitolo avverte il lettore sulla natura di un saggio che mette a fuoco della vita di Leopardi soprattutto un'età (*l'infanzia*), un luogo (*le città*) e un sentimento (*gli amori*). In realtà, i tre aspetti considerati si intrecciano reciprocamente, ma non c'è dubbio che molti altri momenti importanti della storia intellettuale e umana di

<sup>58</sup> In questa sede non si può non richiamare la sua riflessione sul rapporto tra le leggi della narrazione e la biografia: "La narration combine et assemble des modules non homogènes. Une intrigue principale (actualisation des virtualités initiales d'un individu en une confrontation avec le milieu, qui aboutit à un échec biologique – la mort –, et à des résultats divers sur les plans politique, scientifique, littéraire...) comprend des microrécits ou épisodes, qui concernent le protagoniste ou des personnages secondaires qu'il faut caractériser; des descriptions de l'environnement géographique, culturel...; d'autres voix (monologues, discours du sujet ou des témoins, dialogues...); une topique plus ou moins rigide (origines, vocation, conversions, performances, plaidoyers)." (D. Madelénat, *La biographie*, op. cit. p. 152)

<sup>59</sup> P. Ricœur, *Temps et récit II – La configuration du temps dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil, Paris, 1984, p.115. È lo stesso filosofo che rende conto del pensiero di Genette e Müller rispetto a questo problema (Ibid., pp.113-115).

Leopardi rimangano tagliati fuori.<sup>60</sup> La sezione biografica del libro si presenta così divisa in quattro capitoli: il primo capitolo (*Era la luna nel cortile – L'infanzia*) è ambientato a Recanati e va dal 29 giugno del 1798 al 1812; il secondo capitolo (*L'esercito dei patimenti – A Roma*) racconta il primo soggiorno romano del poeta, quindi dal novembre del 1822 fino al maggio del 1823; il terzo capitolo (*La delirante e sognante immaginativa – Tra Ranieri e Fanny*) si svolge a Firenze e va dall'autunno del 1832 alla primavera del 1833 (sia pure con due analessi: il "primo amore" a Recanati nel 1815 e il soggiorno a Pisa nel 1827); il quarto capitolo (*Lettera a un giovane del ventesimo secolo – A Napoli, l'ultima passeggiata*) racconta l'ultima fase del periodo partenopeo, dalla primavera del 1837 alla morte del poeta, il 14 giugno dello stesso anno. Un semplice calcolo temporale avverte il lettore sulla parzialità della ricostruzione biografica che gli è proposta – meno della metà della vita vissuta da Leopardi. Non è solo una questione quantitativa, giacché Minore esclude dalla narrazione episodi tanto importanti, quanto di natura "romanzesca" – si pensi, per fare un unico esempio, alla mancata fuga da Recanati nel 1819. Per non parlare dell'altra grande esclusione che sta a monte di questo testo: le opere poetiche di Leopardi. Basta scorrere l'ampio apparato critico reintrodotta da Minore nell'edizione del 1997 per constatare come l'ipotesto leopardiano riguarda la sua corrispondenza, lo *Zibaldone*, magari le lettere e le testimonianze degli altri, ma quasi mai, se non di sfuggita, i *Canti* o le *Operette*.<sup>61</sup>

L'intento di Minore è dunque un altro: non un'ennesima biografia che alimenti la fama del poeta di Recanati, giacché quella fama è un dato preacquisito nella coscienza di chi legge e di chi scrive. Il "mito" Leopardi è allora ritrovato e rappresentato in quattro scene centrali: dapprima la "dipinta gabbia" di cui parlava Maria Corti a proposito della sua infanzia,<sup>62</sup> poi il disincanto intellettuale seguito al suo soggiorno nella "città eterna" e quell'altro sentimentale patito per colpa di Fanny Targioni Tozzetti, da ultimo la sua solitaria morte in Napoli. Definirli *capitoli* è, in certa misura,

<sup>60</sup> È significativo che la nuova edizione del 1997 si apra con una diversa prefazione nella quale Minore, oltre ad accennare all'ampliamento del testo originario, ammette alcune esclusioni che gli sono costate non poco. È una serie di "avrei voluto" che il biografo riconosce come occasioni lasciate cadere nel suo disegno. (cfr. R. Minore, *Leopardi*, Milano Rizzoli, 1997, p.7).

<sup>61</sup> Per contro la biografia letteraria pura fa della completezza del quadro storico-cronologico e della contestualità dell'opera letteraria i propri assi cartesiani. Si prenda – per restare nel campo degli studi leopardiani – l'ultima grande opera: *All'apparire del vero* di Rolando Damiani (Mondadori, Milano, 1998). Lo studioso accoglie alcune novità estrinseche della nuova biografia romanzata (la titolazione dei capitoli, l'epigrafe con una poesia di Pessoa, taluni squarci descrittivi di paesaggi e personaggi, ecc.). Tuttavia il panorama della vita, dell'opera, della critica e della ricezione di Leopardi costituisce una sorta di enciclopedia, dove ritrovare per voci e titoli, per nomi ed edizioni, tutto quello che il poeta ha scritto e che è stato scritto su di lui.

<sup>62</sup> Cfr. "Entro dipinta gabbia". *Tutti gli scritti inediti vari e editi 1805-1810*, a cura di M. Corti, Bompiani, Milano, 1972.

improprio, non essendoci una continuità tra l'uno e l'altro. La cesura è anzi così forte da renderli più simili a racconti. O meglio ancora a novelle.

Prendiamo il primo dei quattro. C'è uno spazio narrativo con le sue funzioni (Recanati, il palazzo Leopardi, la biblioteca, ecc.). I personaggi sono distinti e gerarchizzati: il padre e la madre dominano la scena. Al ritratto psicologico, si aggiungono elementi che si fanno descrizione, narrazione, dialogo. Di Monaldo si ricorda che: «*Fin dal diciottesimo anno egli ebbe una maniacale predilezione per il nero, non cambiò mai colore nel suo abbigliamento. Portava lo spadino al fianco come gli antichi cavalieri. Per questa altra singolare scelta amava definirsi "L'ultimo spadifero dell'Italia"*». <sup>63</sup> E di Adelaide si dice che «*era esigente fino alla mania. Divenne ben presto leggendario in paese quel cerchietto di legno con cui controllava le uova dei contadini. Se uno lo passava, era respinto perché irregolare, troppo piccolo*». <sup>64</sup> Giacomo – e i fratelli Carlo e Paolina – acquistano maggiore spessore con la loro crescita. Alcune sequenze narrative divengono vere e proprie scene, per esempio la morte e il funerale di Luigi, il fratello minore, e così via. Infine, il testo ha uno schema narrativo, con una sequenza iniziale (il parto) e una sequenza finale (l'esame cui è sottoposto Giacomo da parte dei suoi precettori) che mirano a una sorta di scioglimento della tensione accumulata nell'intreccio. Nell'ultima pagina del capitolo Minore utilizza la figura del «*dénouement*»: Giacomo, il protagonista della novella, prende coscienza della fine della propria infanzia e, come il Ciàula pirandelliano, scopre la luna. <sup>65</sup> Ora, come tutti i leopardisti sanno, l'*enfant prodige* Leopardi aveva già maturato intorno ai diciassette – diciotto anni una considerevole produzione come filologo, traduttore e poeta. Da Norbert Jonard a Maria Corti, questo primissimo Leopardi è stato messo al centro di numerose indagini critiche, sia pure con risultati diseguali. Ma non è il compimento degli studi che costituisce la direzione del racconto: il primo capitolo del *Leopardi* di Minore è una sorta di romanzo di formazione, che ha come prevedibile esito la scoperta della vocazione poetica da parte del suo protagonista. Questo è il significato della sua scena finale. <sup>66</sup>

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>65</sup> «Quella notte fu più tormentata del solito. Piena di incubi senza nome. Poi apparvero i sogni, rapidi, scivolosi, senza possibilità di fissarsi nella memoria. Ma ad un tratto la scena mutò. Tutto divenne chiaro e sembrò predisposto per essere ricordato. In un cielo tanto azzurro da sembrare irreali, purissimo, Giacomo vide nitidamente, in un disco tondo, l'alone inconfondibile della luna.» (*Ibid.*, p. 69).

<sup>66</sup> Di *Bildungsroman* si può parlare anche a proposito dei saggi biografici di *Ritratti di signora*, laddove la Rasy racconta la giovinezza di Deledda, Negri e Serao. Nonostante alcune sequenze prolettiche anticipino la vecchiaia di queste scrittrici, il tempo della narrazione si concentra sulla loro formazione giovanile: il carteggio letterario e sentimentale di Grazia con Stanis Manca, l'infanzia e l'adolescenza travagliatissime di Ada, l'incontro e il matrimonio di Matilde con Edoardo Scarfoglio.

## 7. Il personaggio-autore nella scena: il passaggio dalla diegesi al simbolo

La questione della selezione del materiale diegetico e della sua disposizione nell'ordine narrativo comporta un'ulteriore riflessione sul ruolo del *tempo* nell'opera biografica.<sup>67</sup> Anche in questo caso sembrerebbe che ci fossero dei limiti invalicabili per la biografia, per esempio la nascita e la morte del protagonista. Le cose però non stanno più così. Il biografo prolunga l'universo diegetico, posticipandone la fine o anticipandone l'inizio, se ciò gli appare come funzionale rispetto alle leggi del racconto. L'epilogo del *Manzoni* (1984) di Ferruccio Ulivi descrive la visita in incognito alla tomba nel Cimitero Monumentale di Milano da parte di Giuseppe Verdi ("*Il custode gli venne incontro. "Dov'è la tomba?" [...] Fu in quel momento che il custode, di colpo, lo riconobbe: era Verdi. [...] Verdi stava ora con la fronte sulla mano. La sosta si protraveva per un tempo incredibilmente lungo*").<sup>68</sup> Il fatto storico, ossia la composizione della *Messa da Requiem* dedicata da Verdi a Manzoni nel 1874, cioè un anno dopo la sua morte, non è riferito nell'appendice bibliografica o in una nota a piè di pagina, ma prolunga di un'altra sequenza l'universo diegetico. Il finale del racconto è dunque *post mortem*.

Un procedimento contrario è seguito da Minore in un altro suo saggio biografico, *Rimbaud* (1991): qui è l'*incipit* ad essere collocato in un tempo successivo all'esistenza del protagonista. Nel primo capitolo Minore mette subito in scena sé stesso, quale io narrante che sta compiendo un viaggio nei luoghi natali del poeta (il viaggio sui luoghi è un *topos* del romanzo biografico). Per Rimbaud la prima notizia storica è datata 12 ottobre 1918 (il giorno in cui fu distrutta la casa della sua famiglia). Sono sempre i luoghi (la foto del granaio) che suggeriscono la prima immagine di colui che, per il momento, è indicato come l'"uomo di Roche": la data è 1873, l'anno di composizione di *Une saison en enfer*. Il vero racconto biografico comincia molte pagine dopo con frequenti salti temporali in avanti ed indietro – permanendo costante il piano di riferimento al tempo presente in cui si muove la ricerca del biografo.

Basterebbero questi due esempi, per comprendere come l'ordine cronologico lineare sia spesso ignorato dalla biografia romanizzata. Ma va approfondito un caso tra gli altri, perché si pone in termini esemplari: *Vita di Pasolini* (1985) di Enzo Siciliano. La diversa disposizione del tempo narrativo acquista un valore decisivo, come se una funzione fatica – mettere in contatto il lettore con la verità sulla morte di Pier Paolo Pasolini – fosse attribuita all'opera biografica in quanto tale.

Anche in questo caso vi è in apertura un ricordo autobiografico del narratore, datato settembre 1976, ovvero un anno dopo la morte di Pasolini. La descrizione del luogo così come apparve a Siciliano occupa i primi capoversi:

<sup>67</sup> "Le traitement du temps se décompose en deux opérations: l'ordre narratif, avec sa conformité plus ou moins docile à la chronologie, et le tempo (proportionnalité entre la quantité du texte et la longueur du temps évoqué)." (D. Madelénat, *La biographie, op. cit.*, p.152).

<sup>68</sup> F. Ulivi, *Manzoni – L'itinerario dell'uomo e dello scrittore*, Rusconi, Milano, 1985 (1984), p.417.

"Era un pomeriggio di scirocco, nuvole basse; un'aria greve, soffocante. [...] Un rudimentale campo di calcio: la casetta imbiancata degli spogliatoi. [...] Un'aria di pioggia si avvolgeva su Roma, e da quel lato il margine della strada seguiva sterri profondi, erbacce, rovesci di rifiuti in una teoria all'apparenza infinita."<sup>69</sup>

Il paesaggio è l'Idroscalo di Ostia – così, del resto, s'intitola il primo capitolo. Il lettore – probabilmente non solo quello modello – identifica subito il rimando extratestuale: l'Idroscalo di Ostia è *il luogo* dell'assassinio di Pasolini. Un luogo che si è trasformato nella coscienza di più generazioni in uno spazio simbolico, quasi una sorta di luogo sacro. Nominarlo significa più cose: una tragedia (l'omicidio di un uomo), un enigma (l'identità e il movente del colpevole ovvero dei colpevoli), un mistero – proprio nel significato etimologico del termine: *mysterium*, cioè una verità sovranaturale che non può essere conosciuta se non attraverso la sua rappresentazione. Andare all'Idroscalo di Ostia è diventato una sorta di rito iniziatico, al quale si può credere o non credere, ma la cui forza di attrazione non si può negare. E questo non vale esclusivamente per gli amici e i sodali del poeta di Casarsa (da Citti a Garzanti, da Moravia allo stesso Siciliano), ma anche per le generazioni a lui successive.

Così ritroviamo il viaggio verso l'Idroscalo nella sequenza finale del primo capitolo di *Caro diario* (1994), il film di Nanni Moretti. Il protagonista chiude il suo itinerario attraverso Roma con un'ammissione: "*Non ero mai stato nel luogo dov'è stato ammazzato Pier Paolo Pasolini.*" Una mano sfoglia le prime pagine ingiallite e gli altri ritagli dei giornali che pubblicarono la notizia il giorno dopo. Poi, senza soluzione di continuità, comincia un lunghissimo piano-sequenza (un *camera-car*) dietro la vespa di Moretti, mentre avanza lungo la strada che percorre l'estrema periferia romana a ridosso della spiaggia e del mare e infine si ferma di fronte al luogo deputato. La musica di Keith Jarrett e l'assenza di alcun inserto verbale, né di un minimo rumore di fondo, sottolineano il valore di *itinerarium mentis* compiuto dal protagonista di *Caro diario*.

Stessa scena, ma con meccanismo diametralmente opposto, benché speculare, in *Scuola di nudo* di Walter Siti (1994). Non un pellegrinaggio individuale, ma una commemorazione ufficiale. Non un silenzio meditativo, ma un cicaleccio di frasi e battute, che stordiscono il protagonista: "*La Betti bisognerebbe interdirla*", "*La Valduga cinguetta aiuto perché ha i tacchi a spillo*", "*Lietta, Lietta, guardate Lietta*", "*Scola dichiara al microfono*", "*Volponi parla di 'paesaggio da Guatemala'*".<sup>70</sup> Anche in questo caso c'è un io narrante, ma ha perduto la fede. A Volponi che gli dichiara: "*Andiamo a dire che è un'indecenza, ci togliamo il pensiero e si torna a casa presto*" replica disilluso: "*Secondo me, lui sarebbe più contento così.*"<sup>71</sup> Il disincanto con cui vive la visita al punto "*dov'è morto*" Pasolini si traduce in uno sguardo tanto straniato

<sup>69</sup> E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Giunti, Firenze, 1995 (1985), p.15.

<sup>70</sup> W. Siti, *Scuola di nudo*, Einaudi, Torino, 1994, pp.526-527.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.526.

sulle persone, quanto denotativo sulle cose: "una discarica di rifiuti... una rete arrugginita... un water... piastrelle spaccate, materassi fradici...". Quel che resta del mito, è la sua negazione antifrastica e quasi blasfema. La presenza del narratore certifica la seconda morte, con il compiacimento di un *cupio dissolvi*: "Il monumento mostra l'armatura di ferro: qualcuno deve averlo picconato o preso a sassate, le intemperie non spiegano."<sup>72</sup>

Al contrario, per Carla Benedetti il mito vive ancora, nella misura in cui l'evento si è fatto rappresentazione iconica. Quel che resta, e non si può cancellare, è innanzi tutto la foto del cadavere di Pasolini, sfigurato e lordo di sangue. Questa immagine è posta al termine della sezione iconografica del saggio critico (*L'ombra lunga dell'autore*, 1999) con il quale la studiosa è ritornata sulle questioni aperte oltre trent'anni fa da Barthes e il New Criticism. La didascalia sotto l'illustrazione avverte, senza alcun altro commento: "*La morte dell'autore – Il corpo di Pasolini, all'idroscalo di Ostia*".<sup>73</sup>

Dimenticare Pasolini appare dunque impossibile, dal momento che non soltanto la sua opera, ma la sua stessa morte, sono diventati patrimonio di tutti – una specie di *mise en œuvre* nella quale il corpo di un uomo, collocato in un luogo e in un tempo storicamente determinati, ha acquisito un significato *altro*. È un significato simbolico, direi: archetipico.<sup>74</sup> Alla luce di questa rete di echi e di suggestioni, la scelta di Siciliano appare, per certi versi, inevitabile. Egli capovolge la prospettiva narrativa come se fosse un cannocchiale rovesciato: il luogo da cui partire per raccontare la vita di Pasolini non è l'inizio (l'Emilia del padre, il Friuli della madre, quella bipolarità tra Casarsa e Bologna, ciascuna a suo modo idealizzata, lungo la quale passa gran parte della sua infanzia e della sua giovinezza), ma è quello – così squallido, così atroce – dove si è consumata la fine della sua storia. Il procedimento di Siciliano aggiunge poi un'ulteriore diversità, che lo distingue nettamente dagli altri casi menzionati. Moretti si fermava sulla soglia della scena, non oltrepassando la rete metallica che divide la strada dal campo di calcio. Siti vi accedeva fisicamente, ma poi non riusciva a superare la lontananza temporale ("*insisto a immaginare quel che avranno fatto quella sera, sull'erba di stelo lunga e ruvida, cerco la posizione dei corpi nella buche attraversate dai battistrada delle gomme*").<sup>75</sup> La stessa Benedetti è rimasta al significato, per così

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.527.

<sup>73</sup> C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, Feltrinelli, Milano, 1999, s.p.

<sup>74</sup> Smentendo ogni eventuale interpretazione junghiana, Paul Ricœur ha ricondotto la funzione dell'archetipo a ciò che "d'autres ont désigné du terme d'intertextualité". Questa è dunque la sua definizione: "En ce sens, je reconnais dans le concept d'archétype un équivalent de ce que j'appelle ici le schématisation issu de la sédimentation de la tradition. En outre, l'archétype intègre à un ordre conventionnel stable l'imitation de la nature qui caractérise la seconde phase : celle-ci apporte ses récurrences propres: le jour et la nuit, les quatre saisons, la vie e la mort, etc." (*Temps et récit II – La configuration du temps dans le récit du fiction*, Éditions du Seuil, Paris, 1984, p. 32).

<sup>75</sup> W. Siti, *Scuola di nudo*, op. cit., p.527.

dire, metatestuale del documento visivo. Siciliano, da parte sua, non si è invece limitato ad andare sulla scena del delitto, bensì vi è entrato dentro come se fosse un *tableau vivant*. Non diversamente dal modo di procedere suggerito da Diderot con la pittura,<sup>76</sup> il biografo si è introdotto all'interno del quadro, lo ha attraversato e perimetrato con lo sguardo: "*l'asfalto riprendeva in parallelo la linea della costa... un rudimentale campo di calcio: la casetta imbiancata degli spogliatoi... una rete li divideva dalla strada... questo verso il mare... da quel lato [verso Roma] il margine della strada seguiva sterri profondi...*".<sup>77</sup> Un po' alla volta la scena si è animata: "*come in un film di Pasolini*" una donna si è fatta incontro a lui e ai "*ragazzi della federazione giovanile comunista romana*" che lo accompagnavano, poi è arrivato un bambino, poi la "*gazzella*" dei carabinieri. La donna intuisce e domanda: "*Siete venuti per lui?*" Racconta la sua versione dei fatti, indica la panchina "*dov'era stato ritrovato il corpo di Pasolini*" e se ne va. Siciliano osserva il punto indicato e la scena si anima una seconda volta: il racconto cessa di riferirsi a quel pomeriggio dell'autunno 1976. Il luogo è lo stesso, ma ora la scena rappresenta proprio quanto accadde la notte tra il 1° e il 2 novembre 1975:

"Dunque: il corpo rovesciato sul punto della panchina. L'auto parcheggiata più in là. Le case risucchiate e spaziate in un disordine raccapricciante. Il buio, rotto da una fila di lampioni: troppo lontani per illuminare altrimenti che con una bava incerta di luce lo spiazzo fra la strada asfaltata e il campetto."<sup>78</sup>

La morte di Pasolini nella versione di Siciliano diviene un esempio di biografia certamente attenta alla documentazione storica (le cronache della stampa, gli esami autoptici, le deposizioni in tribunale, le sentenze dei processi, ecc.), ma al contempo vicina a quello che la critica anglosassone ha battezzato la *faction*.<sup>79</sup> Le locuzioni temporali scandiscono le fasi salienti della diegesi ("*Nella notte fra il sabato 1° novembre e la domenica 2, circa all'una e mezzo*", "*verso le quattro e mezzo del mattino*", "*verso le sette del mattino*", ecc.). Le azioni si susseguono (l'inseguimento dell'auto rubata, la cattura di Giuseppe Pelosi, l'interrogatorio, ecc.). I piani temporali si complicano tra quanto è avvenuto prima e quanto avverrà dopo quella notte. C'è un *climax*: la sequenza del delitto, dapprima nel resoconto dello stesso Pelosi, poi attraverso l'esame delle contraddizioni emerse durante le indagini successive. Ad una ad una Siciliano le elenca e le analizza, raccordando alla sua interpretazione, anche

<sup>76</sup> D. Diderot, *Salon de 1767 in Salons*, vol.III, a cura di J. Sez nec e J. Adhémar, Oxford, 1957, p. 206.

<sup>77</sup> E. Sciliano, *Vita di Pasolini*, op. cit., p.15.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>79</sup> Cfr. W. R. Siebenschuh (*Fictional techniques and factual works*, University of Georgia press, Athens, 1983) e Ph. Lejeune. Quest'ultimo così la sintetizza: "*fiction d'événements et des faits strictement réels*". (*Moi aussi*, Éditions du Seuil, Paris, 1986, p.21).

quelle dei magistrati inquirenti, nonostante quasi sempre non lo abbiano affatto convinto.

Il margine che il narratore impone a sé stesso è molto più stretto di quanto possa sembrare. Siciliano non crede alla verità ufficiale decretata dalla giustizia. Né crede alle ipotesi formulate negli anni Settanta ("sono convinto che in sé il delitto Pasolini non fu un delitto politico").<sup>80</sup> Né tanto meno crede alle congetture più azzardate: "Pasolini chiese a se stesso di morire? Il suo assassinio fu un suicidio per delega?".<sup>81</sup> Il bisogno di smentire le letture metaforiche (l'immolazione sacrificale di Orfeo, la predestinazione dei *poètes maudits*, ecc.) lo spinge a ritornare ancora su questo punto nella prefazione alla nuova edizione del 1995: "Scrissi questo libro nella convinzione che in lui non c'era mai stata l'ombra di una decisione simile."<sup>82</sup> È un'affermazione centrale, che spiega la finalità attribuita dall'autore alla propria opera di biografo e – per quanto ci riguarda – rende fino in fondo comprensibile la sua soluzione di rovesciare l'ordine cronologico della narrazione.

Naturalmente, ciò non significa che la biografia di Siciliano si sviluppi secondo un piano cronologico circoscritto (la vita in funzione della morte, *quella* morte). Il ribaltamento della prospettiva narrativa non pregiudica affatto l'ambizione del testo a raccogliere e disporre tutti gli elementi che servono a delineare il ritratto di Pasolini poeta e romanziere, critico e regista, uomo "scandaloso" ed intellettuale di forte

<sup>80</sup> E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, op. cit., p.7.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p.511. L'ipotesi del suicidio che realizza la volontà di morte di Pasolini, una sorta di cerimonia sacrificale con una funzione catartica ed eternatrice, è stata formulata nel romanzo di Dominique Fernandez, *Dans la main de l'ange* (1982). È un testo fondamentale nel campo della *fiction biografica*. Fernandez attribuisce all'io narrante di Pasolini, in faccia al suo cadavere, questa confessione: "Mon vœu le plus secret venait d'être accompli. [...] Dans aucun de mes livres, dans aucun de mes films je n'étais montré à la hauteur de mes ambitions. Mais maintenant je m'en allais tranquille, ayant organisé dans chaque détail ma cérémonie funèbre et signé ma seule œuvre assurée de survivre à l'oubli." (D. Fernandez, *Dans la main de l'ange*, Grasset, Paris, 1982, pp.598-599) Siciliano non menziona il romanzo di Fernandez, né in nota né nell'edizione più recente.

<sup>82</sup> E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, op. cit., p.7.

<sup>83</sup> Del resto, Siciliano è biografo che dispone di molte carte da giocare. Non dimentichiamo che è critico letterario di grande sensibilità, quindi nella condizione di *leggere e commentare* le opere che compongono la vastissima produzione poetica, narrativa, cinematografica, ecc. di Pasolini. Del quale – altro aspetto da non sottovalutare – fu amico per molti anni e con il quale condivise gran parte dell'ambiente della cultura romana tra gli anni Cinquanta e Settanta. Ha potuto così interrogare senza problemi gli interlocutori e i testimoni. Molto spesso non ha neppure bisogno di menzionare la fonte, dal momento che lui stesso era la fonte. Come quando racconta le riprese del *Vangelo secondo Matteo*, nel quale recitava anche lui nei panni di uno degli apostoli. Non per amore di paradosso, si potrebbe anzi osservare che questa condizione di narratore intradiegetico nuocce non poco all'esito finale della ricerca biografica, la quale è troppo discreta e troppo attenta a non intaccare il sistema delle *idées reçues* e dei rapporti tra gli amici del poeta di Casarsa. Ma è un limite, questo, che può interessare qui fino a un certo punto.

impegno nelle polemiche e nelle battaglie ideali del suo tempo.<sup>83</sup> La sua *Vita di Pasolini* ci interessava per altre ragioni, che possiamo, in conclusione, provare a riassumere secondo due concetti. In primo luogo, il rapporto tra tempo e struttura della narrazione, secondo quel duplice processo che Paul Ricœur ha chiamato la *fictionalisation de l'histoire* e *l'historicisation de la fiction*.<sup>84</sup> In secondo luogo, il tema della morte come principio eziologico del racconto biografico, nel senso che il *fictionnel novel* dedicato a un autore è molto spesso una scrittura tanatologica.

## 8. Modalità della descrizione dell'autore come personaggio

Nell'esaminare la trasformazione della biografia in racconto abbiamo finora considerato alcuni fenomeni che hanno che fare con la natura di racconto come tale – la formazione dell'universo diegetico, l'uso del tempo nell'ordine narrativo – ma non abbiamo ancora esaminato la progressiva metamorfosi dell'autore referenziale da individuo storico in personaggio di fiction. In realtà, questo nuovo statuto si è realizzato pienamente soltanto nella produzione narrativa vera e propria. Per quanto riguarda il sottogenere che stiamo affrontando – la biografia romanzata di fine Novecento – il processo appare in una fase intermedia ed ancora incompiuta. C'è una soglia che non viene mai varcata – ed è il principio di realtà storica. Il che non vuol dire che – sul piano formale – l'autore rappresentato non sia trattato dal biografo alla stregua di un personaggio letterario vero e proprio. La sua descrizione diventa quindi un modo in cui si realizza la modalità del racconto. Ora, com'è noto, vi sono differenti tecniche per descrivere i personaggi, alcune di esse erano già praticate dal paradigma biografico tradizionale. Per esempio, il ritratto morale (l'etopea) o il ritratto fisico (la prosopografia). In entrambi i casi si trattava di un passaggio tanto obbligato, quanto secondario rispetto al disegno generale dell'opera. Una volta richiamati all'attenzione del lettore i dati fisiognomici o quelli temperamentali, era possibile perseguire i veri obiettivi della riproduzione biostorica.

È evidente che la forma e la funzione della descrizione siano cambiati nel paradigma della biografia romanzata. Vediamo in quale modo, secondo alcune tecniche di particolare rilevanza.

a) Il *bozzetto*. È il modulo più tradizionale, sia dal punto di vista biografico, che – a maggior ragione – dal punto di vista narrativo. Il biografo introduce un'età della vita dell'autore attraverso lo schizzo delle sue qualità fisiche o intellettuali. Nella

---

<sup>84</sup> "On peut lire un livre d'histoire comme un roman. Ce faisant, dans le pacte de lecture qui institue le rapport complice entre la voix narrative et le lecteur impliqué. En vertu de ce pacte, le lecteur baisse sa garde. Il suspend volontiers sa méfiance. Il fait confiance. Il est prêt à concéder à l'historien le droit exorbitant de connaître les âmes." (P. Ricœur, *Temps et récit III – Le temps raconté*, Éditions du Seuil, Paris, 1985, p. 271).

stessa misura può ricorrere a qualche cenno sull'ambiente e ad un aneddoto caratterizzante.<sup>85</sup>

b) *L'ekphrasis*. È una tecnica antica (Hamon cita l'esempio dello scudo di Achille nell'*Iliade*). Nella letteratura moderna acquista progressivamente un valore di "*métalangage incorporé*", di "*mise en abyme de l'œuvre d'art*".<sup>86</sup> Ne fa uso la Ginzburg a proposito di Manzoni da giovane, il quale è rappresentato attraverso i quadri che lo ritrassero.<sup>87</sup> Non quadri, ma le foto si prestano all'esercizio di Minore sull'immagine di Rimbaud, a cominciare dalla più famosa di Etienne Carjat.<sup>88</sup> Vi è poi un'*ekphrasis* di terzo grado, che si trova nell'altra biografia di Minore. Al volto di Leopardi è dedicata la sezione iconografica del volume ed ecco, dunque, dapprima l'intervento nelle didascalie della funzione denotativa del biografo (l'anno, l'autore, il commento del poeta, ecc.). Inoltre i *Volti di Giacomo* è il titolo di un'altra sezione dell'opera, aperta da una nota critica che pone la domanda: "*Qual è il vero volto di Giacomo?*".<sup>89</sup> Infine, ci sono cinque testi poetici brevi dello stesso Minore sulle figure del volto di Leopardi.

<sup>85</sup> Si veda come esempio il profilo di Ippolito Nievo tratteggiato da Paolo Ruffilli: "A Soave, Ippolito trova i due scenari che resteranno per lui dominanti: il paesaggio naturale con la campagna intorno al piccolo borgo, e quello storico con le antiche vestigia comunali. [...] Ippolito è un bambino taciturno, mutevole d'umore; con momenti di espansione e altri di straniamento. Sono caratteri che si conserveranno nel tempo; in casa, nei rapporti con i genitori e con i fratelli, è affettuoso, soprattutto nei confronti della madre; ma con i suoi momenti di distacco e di chiusura. Può essere illuminante l'aneddoto che si continua a raccontare in famiglia: dei fratelli che, avuto eccezionalmente il buongiorno di Ippolito, corrono a riferirlo alla madre." (P. Ruffilli, *Ippolito Nievo – Orfeo tra gli Argonauti*, Camunia, Milano, pp.6-7).

<sup>86</sup> "Il désigne la description littéraire (qu'elle soit intégrée ou non à un récit) d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire – peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc – que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction." (P. Hamon, *La description littéraire*, Macula, Paris, 1991, p.9.).

<sup>87</sup> "Nell'uno ha i capelli ravviati in piccole onde fitte e simmetriche, il naso aguzzo e l'aria giudiziaria. Altrove ha una folta chioma scompigliata, gli occhi nuvolosi e rassomiglia a Ugo Foscolo. Altrove ha un grosso naso e la bocca imbronciata. Altrove ancora ha le guance scavate, lo sguardo penetrante e basette ricciute e crespe." (N. Ginzburg, *La famiglia Manzoni*, op. cit., p.23).

<sup>88</sup> In una di esse – quella scattata il giorno della prima comunione – la descrizione si fa racconto, sia pure in fieri: "L'innaturalità di Arthur presenta qualcosa di gonfio, di posticcio: un urlo trattenuto a fatica nel vestitino di cerimonia, nella fascia di comunicando, stretta sul braccio sinistro. [...] Il pugno sinistro è poggiato poco sopra il ginocchio. Le dita risultano chiuse, ma senza pressione, pronte in ogni momento a rivelare chissà quale segreto, serrato con malagrazia. La destra adempie al dovere, stringendo il libretto delle devozioni. Più che una presa regolare, sembra cieco possesso di un oggetto detestato. Con lo stesso gesto la mano potrebbe scagliare all'improvviso il libro contro l'obiettivo." (R. Minore, *Rimbaud*, Mondadori, Milano, 1991, p.108).

<sup>89</sup> R. Minore, *Leopardi*, op. cit. p.285.

La descrizione di una descrizione è diventata la rielaborazione soggettiva delle emozioni suscitate dall'immagine in chi guarda. Come una sorta di riflesso nello specchio il volto di Giacomo, eterno adolescente, gli rimanda la sua nostalgia della giovinezza più acerba.<sup>90</sup>

c) Il *ritratto del personaggio "par ses actes"*. Meglio della descrizione statica, contribuisce alla creazione di un personaggio la sua messa in opera, o per dirla con Georges Polti: "*les personnages ne sont que ce qu'il font*".<sup>91</sup> Narrare un personaggio in azione è il modo migliore per svelarne la natura, la qualità, la funzione. È nelle azioni che si realizza il rapporto tra il personaggio e il suo narratore. Ed è grazie alla focalizzazione interna che quest'ultimo può percepire l'universo "*fictionnel*" e che noi lettori conosciamo la storia raccontata nel testo. Si è già visto che Dante non ha per Tobino alcun segreto, come non ne avrebbe una creatura fabbricata dalla sua fantasia. È per questa ragione che ne conosce ed interpreta i pensieri e gli stati d'animo più intimi nello stesso momento che ne narra gli eventi. Ed è grazie a questa prospettiva che lo può seguire fino all'ultimo viaggio, l'ambasceria a Venezia che gli rivelò l'incumbere della morte: "*Dante ha qualcosa che lo distrae, lo angoscia, è travolto dalla fantasia che di per sé si scatena, a ogni minuto delle scene maestose lo trasportano lontano dalla sala delle riunioni*" La malaria costringe il poeta a tornare precipitosamente a Ravenna. Il presente storico dei tempi verbali sottolinea l'incalzare dell'epilogo: "*Alighieri brucia nelle pupille e nella pelle... Dopo una notte passata tra le fiamme, si asciuga i sudori e inizia il viaggio di ritorno. Monta sulla barca... A Chioggia è costretto a montare a cavallo... Dorme a Loreo...*" A un certo punto, la sintassi diventa nominale, tanto è forte l'assillo di riprodurre un punto di vista "in soggettiva": "*ecco l'abbazia di Pomposa... Ecco Comacchio...e infine, infine la pineta di Ravenna... Bello il silenzio rotto solo dall'umile sussurro di chi lo assiste. La pace sta arrivando, quale serena visione di Firenze...*"<sup>92</sup>

C'è da aggiungere un'ultima osservazione, che può completare l'analisi della funzione descrittiva. Il processo narrativo non coinvolge solamente la figura dell'autore protagonista, ma tutto il sistema dei personaggi presenti all'interno dell'opera biografica. Si pensi all'*ekphrasis* usata da Tobino per l'imperatore Arrigo VII di Svevia: "*Tino da Camaino lo scolpisce, lungo, sopra la bara di marmo; il viso è*

<sup>90</sup> I rimandi intertestuali consentono di apprezzare la finalità molto autobiografica dell'intera operazione di Minore: la dedica del libro su Leopardi ("A Francesca, / qualche anno dopo, con quel mio cuore d'una volta.") rimanda a una citazione (una lettera di Giacomo alla sorella Paolina: "Dopo due anni, ho fatto dei versi quest'Aprile, ma versi veramente all'antica, e con quel mio cuore d'una volta." Leopardi, *op. cit.*, p.241) ed entrambi gli spunti sono ripresi nella postfazione di Rimbaud, laddove l'uno e l'altro poeta sono ricondotti alla prima lettura, vale a dire al "clima irripetibile dell'adolescenza che trasforma certi testi in oggetto di vera contemplazione mistica". (Rimbaud, *op. cit.*, 203).

<sup>91</sup> G. Polti, *L'art d'inventer les personnages*, 1912.

<sup>92</sup> M. Tobino, *Bello era e biondo*, *op. cit.*, pp.193-195.

*di uno che serenamente sogna*".<sup>93</sup> O al bell'esempio di focalizzazione interna attraverso il quale la Ginzburg interpreta i rapporti tra Teresa Stampa e i figli di Manzoni: "*Li osservava come si osservano, di là dai vetri, degli estranei che per caso siano capitati nel giardino di casa, e che fra poco, grazie a Dio, se ne andranno via*".<sup>94</sup>

Il senso è evidente: il sottogenere letterario subisce una vera e propria mutazione genetica globale. In questi paragrafi credo di aver dimostrato come tre elementi fondamentali (ripeto: la selezione del materiale, la sua disposizione in un ordine narrativo e la creazione di un sistema di personaggi) siano trasformati in direzione dell'universo narrativo. A titolo, per così dire, di prolegomeni si può indagare ancora su due questioni. La prima riguarda il rapporto dialettico, o meglio antagonistico, tra il paradigma della biografia classica e quello della biografia romanziata. Il secondo tocca il rapporto tra quest'ultima e le fonti autobiografiche.

## 9. Il rapporto tra diversi paradigmi biografici ed autobiografici

La prima questione può essere posta e richiamata in termini sintetici. Il rapporto tra le due forme di biografia letteraria è fondato su una reciproca ostilità. Questo carattere ha una corrispondenza biunivoca e può essere riscontrato costantemente. A quanto è dato di sapere, Natalia Ginzburg non replicò ai pesanti attacchi<sup>95</sup> Dal canto suo, Pietro Chiara anticipò le mosse degli "avversari", liquidando in bibliografia "*i vecchi contributi biografici [come] ormai ampiamente superati [e] scarsamente attendibili*".<sup>96</sup>

La verità è che se la biografia è tra i generi letterari più discussi, la biografia romanziata – per non parlare della *biofiction* in generale – paga un doppio pregiudizio: da parte degli studiosi della letteratura e da parte degli stessiografi di professione. E questi ultimi sono stati e sono, in genere, i critici più intransigenti, di volta in volta ponendo in rilievo il carattere parziale ovvero soggettivo di tale tipo di ricostruzione

<sup>93</sup> *Ibid.*, p.158.

<sup>94</sup> N. Ginzburg, *La famiglia Manzoni*, *op. cit.*, p.165.

<sup>95</sup> Si veda il giudizio di Giorgio Barberi Squarotti: "Si può, allora, concludere con l'energica raccomandazione a non leggere le biografie degli scrittori, ma soltanto ed esclusivamente quanto hanno scritto." (cit. in V. Bramanti – M. G. Pensa, *Scrivere le vite*, Guerini, Milano, 1996, p.111).

<sup>96</sup> P. Chiara, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, *op. cit.*, pp.472-473. Ne seguì una polemica con una rivista, i "Quaderni del Vittoriale", secondo la quale: "ciò per cui il D'Annunzio è il D'Annunzio occupa nel libro [di Chiara] un posto tanto subordinato che riesce nullo". Nella sua controreplica Chiara insistette sulla diversità di obiettivi che distingue la biografia da uno studio letterario: "Di ogni opera dannunziana ho dato conto solo per quanto atteneva al tempo e alle circostanze della stesura". Precisazione che non gli risparmiò una condanna ancor più sommaria da parte di Giuseppe Petronio, secondo cui l'opera di Chiara costituisce l'esempio di "come non si deve fare una biografia". (Per tutta la polemica cf. P. Alatri, *Gabriele D'Annunzio*, UTET, Torino, 1983, pp.474-475).

storica. Eppure non sempre questo sottogenere può essere accusato di aver tradito le fonti documentarie al fine di romanzarne la forma letteraria. E questa considerazione ci porta ad affrontare l'ultimo problema rimasto ancora insoluto: il rapporto con l'autore biografato, quando passa attraverso il testo autobiografico che lui stesso ci ha lasciato.

L'io che narra non è l'io che vive. Un autore non cessa di essere un autore neppure quando "si confessa". Il personaggio che usa la prima persona non è solo un'istanza narrativa, ma è prima di tutto un personaggio. Quale credibilità possiamo dare a un'autobiografia? In quale misura è autentico un testo autobiografico? Ed un testo letterario a contenuto autobiografico va letto come un'opera letteraria o come un'opera storica?

*Le pacte autobiographique* di Philippe Lejeune ha posto per la prima volta l'insieme di queste domande, sulle quali lo studioso è poi ritornato successivamente in altri suoi saggi. Si è domandato Lejeune: quando leggiamo le *Confessions* di Rousseau, come dobbiamo intendere "*Rousseau à l'age de seize ans*"? È il Rousseau del 1728 o quello del 1764? Egli ha dipinto "*sa relation au passé*" oppure "*ce passé tel qu'il était*"? Vi è sempre un pericolo intrinseco nella memoria autobiografica, quel che Lejeune chiama la "*mythomanie*".<sup>97</sup> Gli scrittori non sono testimoni affidabili di sé stessi: gli storici diffidano del valore euristico rappresentato dalle opere autobiografiche di origine letteraria. Quando non ne negano a priori ogni attendibilità, il loro uso è comunque circoscritto e controllato: resta a livello di una citazione tra le altre.

L'intreccio tra biografia ed autobiografia nella storia della letteratura italiana è stato indagato da Marziano Guglielminetti, che ne ha distinto e identificato i momenti salienti: dall'agiografia medievale alle vite dei poeti lasciate da Boccaccio, dal modello plutarco perseguito dagli umanisti alle *Vite* dei pittori di Vasari, da Vico ad Alfieri, dalle biografie eroiche risorgimentali alle autobiografie nietzscheane (D'Annunzio, è evidente).<sup>98</sup> Una lunga lista di esempi, in genere abbandonati dalla biografia novecentesca, che ha preferito altri percorsi critici e quando si è accostata alla grande opera autobiografica, lo ha fatto semmai per smascherarne il ruolo di "contraffazione" della realtà storica individuale. Un caso, fra tutti: *La Vita* di Benvenuto Cellini. Anche di recente, un suo biografo, Ivan Araldi, ha messo in guardia il lettore dal prestare fede a quel che vi raccontava questo geniale artista del Rinascimento: il suo libro non è altro che "*un'esaltazione mitomane della grandezza di Cellini*."<sup>99</sup> Di volta in volta, il

<sup>97</sup> "[...] non pas les erreurs, les déformations, les interprétations consubstantielles à l'élaboration du mythe personnel dans toute autobiographie, mais la substitution d'une histoire carrément inventé et globalement sans rapport d'exactitude avec la vie." (Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op cit., p. 40).

<sup>98</sup> M. Guglielminetti, *Biografia ed autobiografia* in Alberto Asor Rosa, *Letteratura italiana*, vol. V. *Le Questioni*, Einaudi, Torino, 1986, pp.829–886..

<sup>99</sup> I. Araldi, *La vita violenta di Benvenuto Cellini*, Laterza, Bari, 1986, p.21.

compito del biografo è di verificare il grado di *invenzione* presente in queste memorie autobiografiche.<sup>100</sup> In presenza di un mito alimentato dallo stesso autore, la responsabilità etica del biografo gli impone un esercizio critico della messa in discussione.

Dal nostro punto di vista è ancor più significativo il caso dei *Mémoires* di Carlo Goldoni, opera che si è prestata a due differenti utilizzazioni, rispettivamente da parte di uno specialista della storia del teatro (modello di biografia tradizionale) e da parte di un biografo-scrittore (modello di biografia romanzata). L'accento in questo caso non poggia tanto sul problema della veridicità delle memorie goldoniane, anche perché l'autore ammette fin dalla prefazione di essersi messo in scena come personaggio,<sup>101</sup> ma piuttosto sul rapporto di intertestualità che si realizza nei testi biografici. Prendiamo una pagina ancora una volta tra le più famose: il viaggio del giovane Goldoni nella "*Barque des comédiens*". È una scena vivacissima, di sapore teatrale, che prende vita nel ricordo del vecchio io narrante. Attori e attrici, domestici e cameriere insieme con cani, gatti e scimmie recitano ciascuno la propria parte, trasformando – goldonianamente – il Mondo in Teatro e il Teatro in Mondo. La scena termina con un episodio più comico degli altri, quello della caduta in mare di un gatto.<sup>102</sup> Franca Angelini scrive la sua *Vita di Goldoni* (1993) secondo il modello tradizionale di biografia. Dunque accoglie il fatto storico del viaggio in mare, ma subito lo riporta sul piano dell'interpretazione critica: "*quando Goldoni incontra il teatro nella famosa barca e nel famoso viaggio da Rimini a Chioggia, capisce subito la sua affinità tra quella famiglia di comici e la sua famiglia naturale: uniti e dispersi, protetti ed esposti a tutti i rischi, nel lavoro ma con allegria*".<sup>103</sup> Non ha bisogno di raccontare di nuovo i

<sup>100</sup> Il caso più clamoroso riguarda il celebre racconto del sacco di Roma del 1527, quello che ci aveva tramandato le gesta di un Benvenuto, asserragliato con i suoi cannoni tra i merli di Castel di Sant'Angelo, protagonista di vari episodi militari. Dopo aver confrontato la versione celliniana con altre fonti dell'epoca, Arnaldi così conclude: "La sua figura di eroe combattente si dilata fra le righe di una esaltazione guerresca che non corrisponde alla realtà. [...] È vero che fu colpito, di rimbalzo dalle schegge di una esplosione che lo lasciò tramortito, ma non gli si può far credito dell'eroismo sfegatato al quale invece pretende." (*Ibid.*, pp.107-108).

<sup>101</sup> Cfr. C. Goldoni, *Mémoires*, introduction et notes par N. Jonard, Aubier, Paris, 1992, pp.5-7.

<sup>102</sup> "[...] il arriva une aventure qui interrompit l'agrément de la société; un chat se sauva de sa cage, c'étoit le minet de la première Amureuse, elle appella tout le monde au secours; on courut après lui: le chat qui étoit farouche comme sa maîtresse, glissoit, sautoit, se cauchoit partout; se voyant poursuivi, il grimpa sur le mât. Madame Clarice se trouva mal; un matelot monte pour le ravoir, le chat s'élança dans la mer et il y reste; voilà sa maîtresse au désespoir, elle veut tuer tous les animaux qu'elle aperçoit, elle vuet jeter sa femme de chambre dans le tombeau de son cher minet; tout le monde prend le parti de la femme de chambre; la querelle devient générale: le Directeur arrive, il en rit, il badine, il fait de caresses à la dame affligée: elle finit par rire elle même, et voilà le chat oublié." (*Ibid.*, p.25).

<sup>103</sup> F. Angelini, *Vita di Carlo Goldoni*, Laterza, Bari, 1993, p.30.

particolari della scena (l'aggettivo *famoso* ripetuto due volte ne presuppone la conoscenza nel lettore), ma si preoccupa di spiegarne il significato nel cammino dell'autore verso la presa di coscienza della propria vocazione teatrale (*la sua affinità*). Al contrario, il Goldoni che interessa Paolo Ruffilli non è il commediografo che ha riformato il teatro nel Settecento. *Vita amori e meraviglie del signor Carlo Goldoni* (1993) recita il titolo della sua biografia, indirizzando subito il lettore verso un altro approccio: la vita di Goldoni è un romanzo settecentesco con un protagonista che scopre il mondo e sé stesso in un susseguirsi di "avventure", come se fosse il Tom Jones di Henry Fielding o il Tristram Shandy di Laurence Sterne. Il colore dei singoli episodi diventa il centro motore della pagina – e dunque la cura dei particolari comici, bizzarri, "teatrali" è indispensabile. La fuga sul barcone dei teatranti di Florindo de' Maccheroni ne è l'esempio. La scena è raccontata di nuovo da Ruffilli:

"[il gatto] sguscìo, saltò, si rintanò dappertutto; e, per sfuggire all'inseguimento, salì alla fine sull'albero maestro.

Madame Clarice svenne, alla vista. Un marinaio si arrampicò per ripigliarlo, ma quello preferì gettarsi in mare: annaspò, nuotò e poi scomparve. La padrona, disperata, voleva far buttare la cameriera responsabile della fuga nella stessa tomba del suo gatto. Ma tutti presero, allora, le difese della serva sbadata; la lite divenne furibonda e solo il direttore riuscì a ristabilire la calma. Florindo ammansì la sua attrice, la lisciò, la lusingò, le fece chissà quali promesse. E, presto, il gatto fu dimenticato al suo destino."<sup>104</sup>

Le evidenti analogie tra il testo di Goldoni e quello di Ruffilli qualificano quest'ultimo come un caso classico di riscrittura. Rispetto alla pagina goldoniana, a volte ripresa alla lettera (*il grimpa sur le mât>salì alla fine sull'albero maestro, sa maîtresse au désespoir>la padrona, disperata, dans le tombeau>nella stessa tomba, ecc.*) sono significative le varianti introdotte dallo scrittore di oggi: "*le chat s'élançe dans la mer et il y reste*" diventa: "*quello preferì gettarsi in mare: annaspò, nuotare e poi scomparve*" con una scomposizione in tre verbi (annaspò, nuotare e scomparire) dell'azione principale (*y rester*) che allunga la durata della sequenza. Oppure "*il en rit, il badine, il fait de caresses à la dame affligée*" acquista il nome del personaggio in scena (Florindo) e ne estrinseca il gioco psicologico da lui recitato nella forma del discorso indiretto ("*ammansì la sua attrice, la lisciò, la lusingò, le fece chissà quali promesse*").

La scena si adatta così al gusto del pubblico dei lettori novecenteschi, per i quali l'azione deve essere percepita con l'occhio, come se il linguaggio cinematografico fosse la garanzia migliore della riuscita di una sequenza. La citazione della pagina dei *Mémoires* rivela la natura più profonda del testo biografico derivato, il quale ne è la riscrittura, nel senso indicato da Compagnon.<sup>105</sup>

<sup>104</sup> P. Ruffilli, *Vita amori e meraviglie del signor Carlo Goldoni*, Camunia, Milano, 1993, p.22.

<sup>105</sup> "[...] la substance de la lecture (solicitation et excitation) est la citation; la substance de l'écriture (réécriture) est encore la citation." (A. Compagnon, *La seconde main, op. cit.*, p.34).

Nell'approdare alla nozione di biografia come ipertesto che non nega, né nasconde l'ipotesto autobiografico, ne individuiamo la funzione metatestuale. Davanti a ciò che ne costituisce l'originalità più marcata rispetto al paradigma della biografia tradizionale, si possono tenere due comportamenti. Il primo, di rifiuto, vede in esso un limite (non solo estetico) insuperabile che squalifica tale forma di biografia: al posto della riscrittura, il lettore preferisce leggere il testo originale e stabilire direttamente con questo un patto di lettura fondato sulla credibilità o meno di quanto afferma. Il secondo accetta il passaggio da una condizione subalterna della scrittura "di seconda mano" all'affermazione della sua autonoma dignità letteraria come scrittura in sé "creativa". È chiaro però che, anche in quest'altra chiave, la scrittura biografica si affranca definitivamente solo nella misura in cui diventa *fiction* a tutti gli effetti.

### 10. I documenti come struttura narrativa polifonica

La trasformazione dell'autore in personaggio di *fiction* non ha prodotto soltanto un numero consistente di testi narrativi fondati su questa nuova interpretazione dell'*autorialità*, ma ha pure modificato la forma della biografia letteraria. Si può riconoscere la portata e il senso di tale ridefinizione del codice letterario prendendo in esame due testi particolarmente significativi nel panorama degli anni Novanta.

Del primo abbiamo già trattato nei precedenti paragrafi: il *Leopardi* di Renato Minore. Se vi si torna sopra un'ultima volta, lo si fa per considerarne la sua struttura così come appare nella nuova edizione del 1997. Il libro abbandona infatti ogni pretesa di organicità, accentuando per contro il suo carattere di *puzzle* composto da frammenti diversi per stile e natura.

Dell'impianto biografico tradizionale è rimasto poco o nulla. Il libro si presenta con quattro capitoli a sé stanti – come quattro novelle unite della stessa identità del protagonista: Giacomo Leopardi, appunto. Una seconda parte è di taglio scientifico: note, cronologia della vita e delle opere, bibliografia. Una terza parte mette in scena come personaggio lo stesso biografo: *Il pianeta Leopardi – Le confessioni di un biografo*. Una terza parte combina l'introduzione delle immagini con una serie di testi poetici dello stesso Minore, l'ultimo dei quali, *Rileggendo l'infinito*, realizza (non diversamente dal *Traducendo Brecht* di Franco Fortini) un esempio di poesia metatestuale dove il critico si esprime in stile poetico. Infine, una quarta parte colleziona un'antologia della critica dedicata non a Leopardi, bensì al *Leopardi* – singolare forma di epitetesto, nella quale il testo biografico riunisce e dispone ad uso del lettore le chiavi interpretative suggerite *su sé stesso* dalla critica. In questo modo la scrittura biografica si contamina con numerose altre forme di comunicazione, letteraria e non: dalla prosa alla poesia, dal racconto in terza persona a quello in prima persona, dall'intervista alla recensione, dall'enciclopedia delle fonti alla dichiarazione di poetica, e così via.

Il secondo testo ripropone con forza una tecnica narrativa che abbiamo già incontrato nella *Famiglia Manzoni* di Natalia Ginzburg: l'uso poetico dei documenti storici. *Il bottone di Puškin* di Serena Vitale (1995) rivela la sua natura di biografia, per così dire, polifonica fin dal primo capitolo – non a caso intitolato: *Dispacci da Mosca*. Il racconto del duello e della morte di Puškin è riferito attraverso dieci documenti originali (per l'esattezza, estratti dei rapporti di alcuni ambasciatori nella capitale russa). Alla citazione segue una breve didascalia che indica il nome dell'autore, la sua funzione e la data.<sup>106</sup> Così l'apertura del libro ce ne svela subito la tecnica narrativa: un montaggio di brevi segmenti originali, costituiti da lettere, diari, testimonianze, memoriali, e così via (per giunta in buona parte ancora inediti e scoperti dalla stessa Vitale), i quali raccontano direttamente la storia, lasciando al biografo il compito di ridare loro la voce e di porli a confronto dialettico. Una scelta stilistica che non significa assenza del punto di vista del biografo e, tanto meno, impassibilità di fronte a quello che accade. A fronte dell'entusiasmo per le sue scoperte negli archivi di mezza Europa,<sup>107</sup> la studiosa non manca di ribadire in più di un'occasione i limiti invalicabili dello studio biografico in assenza di riscontri documentali.<sup>108</sup> Anzi, buona parte dell'apparato critico finale è dedicato proprio all'opera di demolizione delle teorie biografiche più azzardate – corrispondenti a più stagioni della cultura russa dell'Ottocento e del Novecento.<sup>109</sup> Per la Vitale il confine tra menzogna e verità è netto, non si presta ad equivoci e a relativismi gnoseologici, poiché deriva da un criterio oggettivo: l'esistenza o meno di un documento e, naturalmente, la sua autenticità. Ma proprio in virtù di questo presupposto, il biografo può costruire il *découpage* delle sequenze. Ed ancora una volta le testimonianze sono gli eventi, i documenti sono le voci. È sufficiente organizzare la rete intertestuale secondo un montaggio narrativo per dare sostanza ai personaggi (il poeta, la moglie, il presunto amante, gli amici, ecc.), per ricreare gli ambienti (Mosca, la corte dello zar, i balli, la campagna, ecc.) e per raccontare i fatti (dai precedenti del duello fino alla morte del poeta). Il biografo, con una sorta di macchina del tempo, va avanti ed indietro, introduce prolessi ed analessi: il tempo raccontato comincia nel 1837, poi ritorna indietro al 1835, percorrendo passo passo gli ultimi due anni dell'esistenza di Aleksandr, infine

<sup>106</sup> "Maximilian von Lerchenfeld-Köfering, ambasciatore del regno di Baviera, 29 gennaio 1837" (S. Vitale, *Il bottone di Puškin*, Adelphi, Milano, 1995, p.13).

<sup>107</sup> Si veda quel che scrive a proposito delle lettere di Georges d'Anthès a Jacob van Heeckeren: "un ritrovamento quasi miracoloso per chi indaghi sugli antefatti dell'ultimo duello di Puškin". (*Ibid.*, p.36).

<sup>108</sup> Per esempio, molte ipotesi sono formulate come domande senza risposta: "perché [Natal'ja Nikolaevna Gončarova,] accettò la proposta di matrimonio di Puškin? Fu la madre [...]? Fu il vanitoso desiderio di portare un nome che risuonava in ogni angolo della Russia? Fu l'ansia di fuggire [...]?" (p.65) "È proibito congetturare sulla forma definitiva che Puškin avrebbe dato a questi versi [...] " (p.97).

<sup>109</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 409-411.

oltrepassa la data della sua morte e segue i personaggi lungo le loro vite fino a lambire il XX secolo.

È una struttura narrativa forte – come è stato perfino rimproverato alla Vitale<sup>110</sup> – ma è frutto di una paradossale riduzione dello spazio autonomo della scrittura del biografo. Vale per lei lo stesso discorso fatto per la Ginzburg. Non solo di inventato non c'è nulla (né vi potrebbe essere), ma il "tessuto" del libro rimanda a una filatura originale intrecciata dal biografo in un modo da lasciarla sempre distinguere nella lettura. L' "effet de fiction" – per dirla con Barthes – è prodotto proprio dalla coralità dell'affresco rappresentato, tanto che – mutuando la formula usata da Bachtin a proposito del romanzo dostoevskijano – si è potuto presentare *Il bottone di Puškin* come un esempio di biografia polifonica. La moltiplicazione dei punti di vista si è tradotta infatti in un dialogo tra diversi documenti. Si pensi alla *suspense* legata all'identificazione dell'autore delle lettere anonime che indussero il poeta a sfidare il suo avversario: il risultato è raggiunto dalla Vitale facendo seguire una dopo l'altra ben nove versioni diverse.<sup>111</sup> Il biografo le ha semplicemente ritrovate, annotate, riprodotte e pubblicate. Prese una ad una non possiedono alcuna tensione narrativa, ma l'acquistano nella misura in cui il biografo s'è fatto "regista" della messinscena rappresentata.

Questo nuovo tipo di tecnica biografica non è più qualcosa di episodico ed isolato. Tra la Ginzburg e la Vitale vi si era provato anche Gabriel Cacho Millet, scrittore di origine argentina, vissuto a lungo in Italia. Il suo *Dino Campana fuorilegge* (1985) si presenta con questa stessa struttura: un'introduzione, dieci capitoli e un'appendice; ogni capitolo è diviso in due parti. Vi è una breve nota introduttiva e poi la riproduzione – spesso anastatica – di un documento relativo alla vita del poeta di Marradi (referti di polizia, fogli di via, certificati medici, moduli manicomiali, perfino gli autografi su qualche copia dei *Canti Orfici*). Nonostante l'origine extraletteraria della documentazione raccolta, il montaggio, pur tanto laconico, operato dal biografo restituisce tutta la tragicità dell'esistenza di Campana. L'io del biografo, ritirandosi dallo spazio diegetico, che non oltrepassa mai il grado zero della scrittura (il documento tale e quale), può consentirsi tuttavia l'espressione dei propri sentimenti a riguardo del soggetto da lui scelto. Così Cacho Millet confessa il suo stato d'animo al termine della ricerca biografica che lo ha tenuto stretto a Campana per molti anni:

"[...] io lo sento vivere qui [...] nel barbone saggio che ogni sera mette su casa presso la Fontana di Trevi ai piedi del colonnato della chiesa; nell'ubriaco che scompare cantando per il vicolo di Campo de' Fiori; nei tanti Kerouac da sacco a pelo vaganti per la Stazione Termini e che irrimediabilmente finiranno alla frontiera con in mano un foglio di via [...]"<sup>112</sup>

<sup>110</sup> "Oltre i documenti tutti godibilissimi, ci sono i raccordi; e qui la Vitale ha qualche cedimento." (F. Malcovati, *Il bottone di Puškin* in «L'Indice», 1995, n.7).

<sup>111</sup> Cfr. *Ibid.*, pp.190-196.

<sup>112</sup> G. Cacho Millet, *Dino Campana fuorilegge*. Editrice Novecento, Palermo, 1985, p.18 Da notare che il capitolo si conclude con una poesia dello stesso biografo dedicata a Campana (cfr. pp. 18-20).

L'autore muore e rinasce in altri autori, nonché nel rapporto sempre vivo con i suoi lettori, tra i quali si colloca – e in prima fila – il biografo. In conclusione, molte figure ci appaiono ormai modificate rispetto a quello che era il panorama all'inizio del periodo esaminato: la biografia, come territorio in cui storia e *fiction* si incontrano; il biografo, come figura dai più volti; l'autore biografato, appunto, sempre più lontano dal monumento da celebrare o abbattere, sempre più vicino alla nozione di mito, anzi di *mythos*, dunque sempre più personaggio di un racconto.

## Bibliografia

### 1) Opere di teoria e critica letteraria

- Benedetti, Carla:** *L'ombra lunga dell'autore*, Feltrinelli, Milano, 1999
- Bloom, Harold:** *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford, University Press, New York, 1973
- Bramanti, Vanni – Pensa, Maria Grazia:** *Scrivere le vite*, Guerini, Milano, 1996
- Barengi, Mario:** *Oltre il Novecento, Marcos y Marcos*, Milano, 1999
- Coletti, Vittorio:** *L'italiano letterario – Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino, 1993
- Compagnon, Antoine:** *La seconde main ou le travail de la citation*, Éditions du Seuil, Paris, 1979
- Ferroni, Giulio:** *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, Einaudi, Torino, 1991
- Genette, Gérard:** *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, Paris, 1991
- Genette, Gérard:** *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris, 1987
- Guglielminetti, Marziano:** *Biografia ed autobiografia* in Alberto Asor Rosa, *Letteratura italiana*, vol. V. *Le Questioni*, Einaudi, Torino, 1986.
- Hamon, Philippe:** *La description littéraire*, Macula, Paris, 1991
- Isotti-Rosowsky, Giuditta** (sous la direction de): *Écritures biographiques*, PUV, Saint-Denis, 1997
- Jakobson, Roman:** *Closing Statements: Linguistic and Poetics*, 1958
- Lecarme, Jacques – Lecarme-Tabone, Éliane:** *L'autobiographie*, Armand Colin, Paris, 1997
- Lejeune, Philippe:** *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris, 1975
- Lejeune, Philippe:** *Je est un autre*, Seuil, Paris, 1980
- Lejeune, Philippe:** *Moi aussi*, Éditions du Seuil, Paris, 1986
- Madelénat, Daniel:** *La Biographie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984
- Nadel, Ira Bruce:** *Biography – Fiction, Fact and Form*, The MacMillan Press, London, 1984
- Ricœur, Paul:** *Temps et récit II – La configuration du temps dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil, Paris, 1984
- Ricœur, Paul:** *Temps et récit III – Le temps raconté*, Éditions du Seuil, Paris, 1985
- Sartre, Jean-Paul:** *Sur l'Idiot de la famille* in *Situations II*, Paris, Gallimard, 1976
- Segre, Cesare – Martignoni, Clelia:** *Testi nella storia – La letteratura italiana dalle origini al Novecento*, vol. IV *Il Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 1992

- Serianni, Luca – Trifone Pietro** (a cura di): *Storia della lingua italiana*, vol. I, *I luoghi della codificazione*, Einaudi, Torino, 1993
- Siebenschuh, William R.**: *Fictional techniques and factual works*, University of Georgia press, Athens, 1983
- Winslow, Donald J.**: *Life-Writing – A glossary of terms in biography, autobiography and related forms*, University of Hawai Press, (1980) 1995
- Woolf, Virginia**: *The Art of Biography in The Death of the Mooth and Other Essays*, Harcourt Brace Jovanovich, Orlando, 1959

## 2) Opere biografiche

- Alatri, Paolo**: *Gabriele D'Annunzio*, UTET, Torino, 1983
- Angelini, Franca**: *Vita di Carlo Goldoni*, Laterza, Bari, 1993
- Arnaldi, Ivan**: *La vita violenta di Benvenuto Cellini*, Laterza, Bari, 1986
- Branca, Vittore**: *Giovanni Boccaccio: profilo biografico*, Sansoni, Firenze, 1992
- Cacho Millet, Gabriel**: *Dino Campana fuorilegge*, Editrice Novecento, Palermo, 1985
- Canfora, Luciano**: *Vita di Lucrezio*, Sellerio, Palermo, 1993
- Catalfamo, Antonio**: *Diario pavesiano*, Edizioni Pendragon, Bologna, 1999
- Chiara, Pietro**: *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano, 1978
- Citati, Pietro**: *La colomba pugnata*, Oscar Mondadori, Milano, (1995) 1998
- Citti, Franco – Valentini, Claudio**: *Vita di un ragazzo di vita*, Sugarco, Como, 1992
- Ghirelli, Antonio**: *Donna Matilde – Una biografia*, Marsilio, Venezia, 1995
- Ghidetti, Enrico**: *Italo Svevo – La coscienza di un borghese triestino*, Editori Riuniti, Roma, (1980) 1992
- Damiani, Rolando**: *All'apparir del vero*, Mondadori, Milano, 1998
- Elkann, Alain – Moravia, Alberto**: *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano, 1990
- Fernandez, Dominique**: *Dans la main de l'ange*, Grasset, Paris, 1982
- Ginzburg, Natalia**: *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino, (1983) 1994
- Goldoni, Carlo**: *Mémoires*, introduction et notes par N. Jonard, Aubier, Paris, 1992
- Guerri, Giordano Bruno**: *L'arcitaliano*, Bompiani, Milano, 1980
- Guerricchio, Rita**: *Storia di Sibilla*, Nistri-Lischi, Pisa, 1974
- Lajolo, Davide**: *Fenoglio*, Rizzoli, Milano, 1978
- Lajolo, Davide**: *Il vizio assurdo*, Rizzoli, Milano, (1961) 1984
- Lanati, Barbara**: *Vita di Emily Dickinson – L'alfabeto dell'estasi*, Feltrinelli, Milano, 1998
- Minore, Renato**: *Leopardi*, Rizzoli, Milano, 1987
- Minore, Renato**: *Rimbaud*, Mondadori, Milano, 1991
- Naldini, Nico**: *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino, 1989
- Pecora, Elio**: *Sandro Penna – Una biografia*, Frassinelli, Roma, (1990) 1984
- Petrocchi, Giorgio**: *Vita di Dante*, Laterza, Bari, (1983) 1993
- Pflug, Maja**: *Natalia Ginzburg – Arditamente timida*, La Tartaruga Edizioni, Milano, 1997
- Rasy, Elisabetta**: *Ritratti di signora*, Rizzoli, Milano, (1995) 1997
- Ruffilli, Paolo**: *Ippolito Nievo – Orfeo tra gli Argonauti*, Camunia, Milano, 1991

- Ruffilli, Paolo:** *Vita amori e meraviglie del signor Carlo Goldoni*, Camunia, Milano, 1993
- Siciliano, Enzo:** *Vita di Pasolini*, Giunti, Firenze, (1985) 1995
- Tobino, Mario:** *Biondo era e bello*, Mondadori, Milano, 1974
- Turchetta, Gianni:** *Dino Campana – Biografia di un poeta*, Marcos y Marcos, Milano, 1985
- Ulivi, Francesco:** *Manzoni – L'itinerario dell'uomo e dello scrittore*, Rusconi, Milano, (1984) 1985
- Vitale, Serena:** *Il bottone di Puškin*, Adelphi, Milano, 1995
- Zavoli, Sergio:** *I giorni della meraviglia – Campana, Oriani, Panzini, Serra e i "giullari della poesia"*, Marsilio, Venezia, 1994

### INOVACIJE U TALIJANSKOJ KNJIŽEVNOJ BIOGRAFIJI (1970-1995)

U talijanskoj književnosti koncem 20. stoljeća dolazi do transformacije biografske paradigme. U književnoj se biografiji izmijenila uloga biografata, jezik, stil, paratekst i, naravno, struktura teksta. U prijelazu sa kritičko-povijesnog diskursa na narativnu formu romansirana se biografija nametnula na uštrb tradicionalnoj. Odatle proizlazi da organizaciju vremena, prostora i karakterizaciju likova sve češće određuju naratološke zakonitosti. Analiza pojedinih djela - čija je tema život pojedinih spisatelja kao što su Dante, Leopardi, Manzoni i D'Annunzio, Campana i Pasolini, i drugi - omogućuje nam vrednovanje metamorfoze autorova lika od subjekta do objekta svojstvenog autobiografskom istraživanju u istinski lik fikcionalne proze.