

# **nuova corrente**

rivista di letteratura e filosofia

numero 162, anno LXV, luglio-dicembre 2018



RACCONTI DI UNA VITA  
LA NARRAZIONE BIOGRAFICA BREVE  
NELLA TRADIZIONE CONTEMPORANEA

a cura di Giacomo Raccis e Damiano Sinfonico

INTERLINEA

“Nuova corrente” – Rivista di letteratura e filosofia  
Autorizzazione del Tribunale di Genova n. 304 del 26 marzo 1954  
(direttore responsabile Renato Venturelli)

#### DIREZIONE SCIENTIFICA

Direttore: Stefano Verdino  
Comitato di redazione: Pierfrancesco Fiorato, Santino Mele, Damiano Sinfonico,  
Luigi Surdich, Enrico Tacchella, Stefano Verdino, Luisa Villa  
Indirizzo redazione: corso Firenze 44/10, 16136 Genova, tel. 010 211578,  
stefano.verdino@unige.it; luisa.villa@unige.it

#### COMITATO SCIENTIFICO NAZIONALE

Guido Baldassarri, Letteratura Italiana, Università di Padova;  
presidente degli Italianisti ADI  
Marina Giaveri, Letteratura comparata, Università di Torino  
Donatella Izzo, Letteratura inglese, L'Orientale di Napoli  
Antonio Prete, Letteratura comparata, Emerito dell'Università di Siena  
Giuseppe Sertoli, Letteratura inglese, Emerito dell'Università di Genova

#### COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Remo Bodei, Filosofia, UCLA – Los Angeles (USA)  
Julian Stannard, English and Creative Writing University of Winchester (UK)  
Jean-Charles Vegliante, professeur et directeur de recherches à la Sorbonne  
Nouvelle Paris III

Classificazione ANVUR. A

La rivista pubblica esclusivamente numeri monografici, su argomenti scelti e discussi nell'ambito del comitato redazionale, ed approvati – via mail – dal comitato scientifico nazionale ed internazionale. I contributi manoscritti sono comunque sottoposti ad attenta revisione dai membri del comitato redazionale e in casi controversi sottoposti – via mail – a esperti che a seconda dei casi possono essere i membri degli altri due comitati o esterni

#### REDAZIONE EDITORIALE

Interlinea srl edizioni, via Mattei 21, 28100 Novara  
tel. 0321 1992282, fax 0321 612636  
www.interlinea.com, e-mail: edizioni@interlinea.com  
Distribuzione in libreria: Messaggerie Libri spa

Abbonamento annuale 2018 in Italia: euro 40 (all'estero – Europa –: euro 60)  
Prezzo di copertina di ogni numero semestrale: euro 22  
(per bonifici intestati a Interlinea srl, c/o Unicredit sede di Novara:  
IBAN IT 06 P 02008 10100 000004862668, specificando nella causale i propri dati personali e scrivendo “Abbonamento Nuova Corrente anno 2018”)

La rivista e i singoli saggi sono disponibili anche in formato digitale sulla piattaforma [www.torrossa.it](http://www.torrossa.it)

© Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale o a uso interno e didattico, effettuata con qualsiasi mezzo, anche informatico, non autorizzata dall'editore.

Stampato da Italgrafica, Novara  
ISBN 978-88-6857-232-7  
ISSN 0029-6155

In copertina: Maurizio Finotto, *Vita, morte e miracoli di Maurizio Finotto*, 2017.  
Si ringrazia l'autore per la gentile concessione

## SOMMARIO

<i>Introduzione</i> (GIACOMO RACCIS, DAMIANO SINFONICO)	p.	7
ERMANNIO CAVAZZONI, <i>Biografie bucherellate</i>	»	11
LORENZO MARCHESE, <i>Compimento e deriva.</i> <i>Una definizione del rapporto fra short story</i> <i>e biografia nella narrativa contemporanea</i>	»	17
GIACOMO RACCIS, <i>Vite imperfette: l'uso dei tempi verbali</i> <i>nel racconto biografico italiano</i>	»	35
MARCO MALVESTIO, <i>L'eccentrico, l'incompleto,</i> <i>il marginale: la raccolta di racconti biografici</i> <i>come parodia dell'enciclopedia</i>	»	55
GIUSEPPE CARRARA, <i>Performance identitarie</i> <i>nelle Brevi interviste di David Foster Wallace</i>	»	71
MARCO MONGELLI, <i>Le biofictions di Davide Orecchio</i> <i>tra Danilo Kiš e Pierre Michon</i>	»	87
ANDREA RONDINI, <i>Davide Orecchio e la vita quasi distrutta</i>	»	103
PIER GIOVANNI ADAMO, <i>Inviti alla confessione.</i> <i>Le fantasie biografiche di Alberto Savinio</i>	»	121
ALESSIO ALETTA, <i>La demitizzazione della biografia</i> <i>moralistica nelle Vite degli uomini illustri di Campanile</i>	»	135
Abstracts	»	151
Notizie sugli autori	»	155



Giacomo Raccis, Damiano Sinfonico  
INTRODUZIONE

Nella vita degli uomini spesso è assente la ragione profonda del vivere, così estraggono a sorte uno scopo che funga da fine, tanto per non fingere sempre di averne.

VALENTINO ZEICHEN, *Metafisica tascabile*

Quante parole ci vogliono per raccontare una vita? Si potrebbe azzardare che finché questa domanda rimarrà aperta la letteratura continuerà la sua opera di scavo e ricerca. E certamente una delle sue forme più interessanti in questo ambito l'hanno incarnata i racconti biografici, ovvero dei testi narrativi brevi o brevissimi che nell'arco di poche pagine hanno definito vita, morte e stranezze di personaggi illustri o ignoti o fantastici. Giocando su questi contenuti, ridefinendo gli strumenti formali, gli autori che si sono impegnati in questo genere sono stati degli eccelsi sperimentatori, instancabili viaggiatori tra i due termini del binomio arte e vita.

Per queste ragioni abbiamo dedicato una giornata di studi al tema *Racconti di una vita*, terzo appuntamento di un seminario permanente organizzato all'Università di Bergamo con cadenza annuale.<sup>1</sup> Se il primo incontro partiva da un presupposto generico, *Il racconto italiano*,<sup>2</sup> con il secondo incontro, *Genealogie del racconto*,<sup>3</sup> si era esteso il campo alla letteratura internazionale, seguendo il filone del microracconto, del racconto fantastico, le affiliazioni con l'oralità, la riscrittura di raccolte celebri, l'oscillazione tra raccolta e romanzo. Con gli studi che qui presentiamo invece proviamo a ragionare su una prospettiva tematica, nella convinzione che ci possa aiutare a mettere a fuoco anche questioni formali, a partire dalla costruzione del personaggio e dalla trattazione del tempo.

Se esiste un luogo comune secondo cui il racconto breve è la forma narrativa, di volta in volta, dell'incompiuto, dell'eccezionale o del particolare minimo ma dal valore simbolico, il racconto biografico permette di mostrare come la *short story* sappia anche interpretare una logica di compimento (di compiutezza e completezza), dando dimostrazione di come l'intreccio potenzialmente infinito e fluviale di fatti che compongono una singola vita possa essere ricondotto a una trama lineare o a un'unità profonda.

Inoltre il racconto biografico ha spesso dato forma a originali rapporti tra *fiction* e *non-fiction*, manipolando i concetti di testimonianza e di fonti, di attendibilità e di verità. Nell'età antica la tradizione del racconto biografico rivela le sue origini in prossimità della scrittura storiografica, come testimoniano le *Vite parallele* di Plutarco, ma anche del genere edificante, e quindi attendibile, come dimostrano le parallele tradizioni degli *exempla* o dell'aneddotica, che dà accesso alla «vita segreta dell'eroe»;<sup>4</sup> da par suo, la modernità ha introdotto il piacere di affidare le biografie reali alle potenzialità di reinvenzione della letteratura. Sono nate da qui opere importanti, come *Le vite immaginarie* (1896) di Marcel Schwob, la *Storia universale dell'infamia* (1935) di Jorge Luis Borges o, in anni più vicini a noi, le *Città distrutte* (2011) di Davide Orecchio, che consapevolmente giocano con il dato storico o memoriale, intrecciandolo con elementi di finzione – elementi che toccano non solo il livello concreto dell'esperienza di vita narrata, ma anche la prospettiva narrativa adottata.

Verrebbe da dire anche che sia una vocazione specifica del racconto biografico quella di mettersi in relazione dialettica con il senso comune – inteso sia come complesso di *idées reçues* che condizionano la nostra quotidiana percezione della realtà, sia come sistema di attese che il testo letterario a matrice biografica genera in chi legge (eccezionalità *vs* banalità, densità evenemenziale *vs* carenza di fatti, etc.). Per questo acquista rilevanza centrale anche la configurazione della voce narrante, l'istanza che – molto spesso recuperando quei tratti di convivialità comunitaria tipica della tradizione orale – s'impugna a costruire i presupposti ermeneutici per definire un nuovo modo di leggere e comprendere le vite degli uomini.

E a questi narratori sono da attribuire le responsabilità dei sistemi testuali entro cui inserire le raccolte di profili biografici. Si pone così la questione della cornice narrativa, che offre il fianco a riflessioni sulla dimensione testuale e paratestuale dei racconti e sui rapporti tra macrotesto e microtesto, decisivi nel processo di costruzione del significato della singola tessera e dell'intero mosaico: pensiamo, nel contesto italiano, alle *Vite di uomini non illustri* (1993) di Giuseppe Pontiggia, o, all'estero, a *La vita: istruzioni per l'uso* (1978) di Georges Perec o *La letteratura nazista in America* (1996) di Roberto Bolaño, che a vario modo presentano strutture macrotestuali entro cui i singoli racconti biografici si inseriscono e acquisiscono uno specifico senso.



Tutti questi aspetti sono stati messi in luce e analizzati dagli studi qui raccolti. Lorenzo Marchese si è soffermato sulle differenze tra il racconto biografico nel mondo antico e nel mondo contemporaneo, indicando come in origine le biografie mostrassero un compimento univoco e unidirezionale, quasi geometrico, mentre nell'ultimo secolo si è preferito esaltare l'incongruenza, l'imprevedibile, il caotico, lo scarto rispetto alle aspettative; Giacomo Raccis analizza l'uso dei tempi verbali e come la scelta del passato prossimo e dell'imperfetto in alcuni narratori italiani modifichi gli effetti di lettura, coincidendo con il desiderio di spogliare il racconto di un carattere predeterminato e attribuirgli una forma quasi abbozzata, imprecisa, più vicina all'umiltà della forma orale; Marco Malvestio ragiona invece su come alcune raccolte funzionino come parodia del sapere enciclopedico, puntando sull'omogeneità dei biografati in un repertorio assurdo ed eccentrico e sull'esibizione di una pseudoerudizione; Giuseppe Carrara studia il modo in cui David Foster Wallace ha usato il racconto biografico per ritrarre tipi umani che vivono ai margini (o vittime) del mondo post-industriale, incarnandone i desideri e le perversioni, in un orizzonte meschino e piatto; Marco Mongelli e Andrea Rondini si soffermano sulle *Città distrutte* di Orecchio, il primo indicando i debiti dell'autore romano con Danilo Kiš e Pierre Michon concernenti il rapporto tra finzione e realtà e tra racconto e romanzo, il secondo ragionando sul valore testimoniale della letteratura e del suo rapporto con la Storia; Pier Giovanni Adamo e Alessio Aletta invece trattano due autori esemplari, Alberto Savinio e Achille Campanile, uno abile nel ridurre le biografie a istantanee oniriche letterariamente contraffatte, l'altro a demistificare la retorica mitizzante con cui alcuni personaggi storici ci sono stati consegnati. Per chiudere, l'introito è affidato a un saggio di Ermanno Cavazzoni (di cui ricordiamo in questa sede almeno *Vite brevi di idioti*, 1994, e il più recente *Gli eremiti del deserto*, 2016), che in un intervento dal titolo *Biografie bucherellate* ragiona su come le cose degne di essere raccontate oscurino la gran parte della vita di una persona: «ogni biografia è quindi un lampo che percorre alcune punte più cariche, e più visibili, e casualmente più emergenti. Tutto il resto è colato via nei buchi del colapasta o del setaccio che è la vita. Non si può fare diversamente».

<sup>1</sup> Ringraziamo la professoressa Nunzia Palmieri per la disponibilità, il supporto e l'attenzione a questo progetto.

<sup>2</sup> *Il racconto italiano. Tra forma chiusa e precarietà*, a cura di G. Raccis e D. Sinfonico, numero monografico di "Nuova Corrente", 157 (2016).

<sup>3</sup> *Genealogie del racconto*, a cura di G. Raccis e D. Sinfonico, numero monografico di "Nuova Prosa", 67 (2017).

<sup>4</sup> E. KRIS, O. KURZ, *La leggenda dell'artista* (1934), Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 9.

Ermanno Cavazzoni  
BIOGRAFIE BUCHERELLATE

Siamo sempre di fronte a un numero pressoché infinito di fatti raccontabili sulla vita di chiunque... cioè, tanto per quantificare, una vita di 80 anni è fatta di 40 milioni di minuti e a ogni minuto si può avere una sensazione, un pensiero, un atto, che può occupare una frase, una pagina; in fondo l'*Ulisse* di Joyce è la biografia di una giornata. Quante pagine sono? mille? beh, i minuti di una giornata sono 1440, togliamone 440 di sonno o di imbambolamento (su cui però si potrebbe scrivere, una biografia tutta fatta di imbambolamenti e di sogni, perché no?), ecco, risulta che Joyce scrive in media una pagina per ogni minuto della giornata. Prendiamolo come modello ideale. Quindi se ne deduce che ogni biografia che sia minore di 40 milioni di pagine è una biografia ridotta e scorciata, a me viene da dire bucherellata, dove i buchi possono estendersi in grandi lacune, anzi dove le lacune sono enormemente più vaste dei fatti accaduti, ciò che si dimentica o si vuole dimenticare è la maggior parte della vita, la quale si riduce a piccoli agglomerati di fatti raccontabili, sperduti in un tempo vuoto, non degno di condensarsi in memoria, o non carico di sufficiente energia per convertirsi in materia di narrazione. Ogni biografia è quindi un lampo che percorre alcune punte più cariche, e più visibili, e casualmente più emergenti. Tutto il resto è colato via nei buchi del colapasta o del setaccio che è la vita. Non si può fare diversamente.

Però questo ha un vantaggio: che la biografia è una costruzione, una scelta di emergenze tra le quali si costruisce un collegamento, e quindi le biografie di una persona sono tantissime.

È istruttivo leggere le biografie che accompagnano il libro di un autore, specie gli autori di fama, e specialmente le biografie in forma di cronologia. Lì l'autore sembra sempre una specie di maniaco, che passa il tempo solo a scrivere libri (nel caso di un cosiddetto scrittore), frequenta scrittori o editori, partecipa a convegni sulla scrittura, insegna scrittura o letteratura, dibatte di libri, incontra occasionalmente una o più scrittrici, scambia con loro lettere sulla scrittura, che saranno preziose per capire i suoi scritti... ma come? io dico, ottant'anni tutti così? mai che si dica che in quel

periodo aveva in testa il trasloco e non pensava che al trasloco, e si angosciava per il trasloco; o che in quel periodo faceva le parole crociate perché non gli veniva in mente altro, e notate che questi fatti minori magari hanno più peso sulle scritture di un convegno di critici o di un'assemblea d'avanguardia. È che sono tutte cose perdute, allora si preferisce l'intertestualità, come se la sua scrittura si alimentasse solo dei libri altrui, e imparasse la vita dai libri.

Proprio in senso contrario è sorprendente e ammirevole il diario (abbastanza famoso) di Pontormo, dove annota che cosa mangia: un piccione arrosto, una minestrina, un po' di verdura cotta, e intanto dipinge la testa della Madonna, o il braccio di un santo; poi segue: oggi bruciore di stomaco, oggi stitichezza... e poi un angelo, fatte le ali (dipinge a Firenze in San Lorenzo, 1554 e oltre):

Giovedì feci quella altra gamba, e delle indisposizioni del corpo sto un poco meglio che sono 4 volte; ho cenato in Sancto Lorenzo e beuto un poco di greco. [...]

Sabato sera cenai in casa pesce marinato e uova [...].

Mercoledì mangiai due uova nel tegame. Giovedì mattina cacai due stronzoli non liquidi [...].

Venerdì feci quella testa che guarda in qua [...].

Adi primo d'agosto, giovedì, feci la gamba e la sera cenai con Piero un paio di pipioni lessi.<sup>1</sup>

Questo lo trovo estremamente interessante, e anche misterioso, perché collega non so come e perché il basso corporeo dell'artista col soprannaturale dei suoi soggetti religiosi, come dire che la vita è questo inestricabile garbuglio di sublime e di materiale: dai piccioni lessi escono i cori degli angeli, da una frittatina i santi e i beati, a cui seguono le proporzionate evacuazioni.

Le biografie editoriali invece tendono a eliminare tutto quello che non è elevato. Una delle scemenze maggiori erano certe biografie di moda negli anni settanta, che mettevano in parallelo, su colonne distinte, la vita dell'autore e gli avvenimenti culturali e politici del mondo, per cui si trovava su una colonna, ad esempio: *nell'anno X scrive il romanzo XY*, e sull'altra in corrispondenza: *nasce Albert Einstein*; a me veniva da dire: «va beh! e allora?» Oppure: *lo scrittore sposa la tale dei tali*, e di fianco: *accordo di pace nella guerra russo-giapponese*; veniva da pensare che non se l'erano sentita di sposarsi fin che laggiù durava la guerra, chissà.

Voglio citare invece una delle biografie più veritiere, brevissima e veritiera, scritta da Gianni Celati su se stesso nel risvolto di

copertina di un suo libro (*Conversazioni del vento volatore*), dove ripete che passa il tempo a indicare questo vasto mare di settimane e anni perduti, queste tante giornate non memorabili, incontri e panorami dimenticati, discorsi fatti e volati via (appunto il vento volatore), ma che forse, chissà, forse si sono incistati e hanno prodotto una riga, una pagina, un libro.

Gianni Celati, biografia. Nato nel '37 – Sei mesi di vita a Sondrio – Padre ferrarese, impiegato in banca, litiga col direttore, condannato a trasferirsi da un capo all'altro dell'Italia – Tre anni a Trapani – Sette a Belluno – Liceo a Bologna – Passa il tempo – Servizio militare – Si sposa – Epatite virale – Passa il tempo – Succedono delle cose – Vita in Tunisia, cerca di imparare l'arabo – Fallimento – Borsa di studio a Londra – Pubblica libro – Passa il tempo – Altro libro – Conosce un certo Sironi che lo mette a scrivere film falliti in partenza – Vita in California, Kansas e Queens – Passa il tempo, ancora – Come una volta – Parigi, rue Simon-le-Franc, piccola strada – Con vari amici trovati per strada inventa Il Semplice – Contenti tutti – Passa il tempo [... ecc ecc ...] È andata così.<sup>2</sup>

Sentite questo correre via, questo nominare luoghi come venissero solo attraversati, il gusto dei fallimenti, che forse sono la scuola migliore, e poi questo tempo che passa, su cui galleggiano una borsa di studio, un trasferimento, un incarico in università, come legni dispersi e alla deriva. L'insieme volutamente non ha un senso, ad esempio un crescendo verso un punto di gloria, verso una realizzazione, il successo (come quelli che dicono: ho fatto una scommessa); la vita è breve, ma è tanto il tempo che passa.

Un'altra biografia che definirei elusiva, è di Giorgio Manganelli, su se stesso, sempre in un risvolto di copertina (*Improvvisi per macchina da scrivere*, prima edizione, Leonardo 1989; naturalmente non ripresa da Adelphi, che è troppo serio per queste cose), sentite come svicola dagli stereotipi del genere, cioè dalle brevi bio editoriali.

Giorgio Manganelli, nato a Milano nel 1922, risiede – sebbene non si possa dire che viva – a Roma. Dal punto di vista sindacale è stato professore ed è giornalista e autore iscritto alla SIAE. Ha scritto saggi e pseudoracconti di cui non mena alcun vanto; di tutto il suo opus, è vanitoso, spesso in modo intollerabile, unicamente dei suoi corsivi; talora li legge da solo, e ride.<sup>3</sup>

La sua vita tutta riassunta in questo tempo morto che è rileggere un proprio scritto e mettersi a ridere, come se fosse in fondo lo scopo della sua esistenza; non pubblicare, esser premiato, nomi-

nato, discusso; ma ridere in segreto di qualcosa concepito da lui; sentite che giro chiuso? come raccontarsi una barzelletta per farsi divertire. Al fondo c'è sempre una certa vergogna nell' esporre con vanagloria la vita e le opere; questo è un modo di sottrarsi; come dire: parliamo d'altro.

Tutto questo è una premessa per farvi vedere un racconto di vita molto particolare e molto inedito. A farlo è un artista, vivente a Bologna, che si chiama Maurizio Finotto.

Lui concepisce la sua vita, che è arrivata circa a metà, come una serie di miracoli che lo hanno salvato e indirizzato, e per i quali ringrazia la divinità, anzi ringrazia i subalterni della divinità titolare, cioè i santi e la Madonna (nelle sue varie forme locali). Per fare questo, per ringraziare, dipinge degli ex voto su tavolette di legno, recuperate dalla spiaggia del mare o presso i cassonetti della spazzatura. Gli ex voto, che si trovano in tante chiese d'Italia, sono ringraziamenti per grazie ricevute, con l'immagine del pericolo passato e del miracolo concesso. Sono sempre *miracolini*; non sono resurrezioni di un morto o l'apertura del Mar Rosso, o, che so? un aereo senza benzina che continua a volare e si salvano tutti. No, questi no. Sono invece guarigioni da modeste malattie, operazioni chirurgiche riuscite, promozioni scolastiche, un bel voto in un compito, scampati pericoli, liti risolte, affetti ritrovati e così via. Si noti che un ex voto è sempre un paradosso: non ci si rivolge all'autorità suprema, ma a qualche santo, come se i santi costituissero una burocrazia subordinata, che in forma non regolamentare concedono un favore, uno strappo alle regole, cioè vanno contro le disposizioni dell'autorità suprema, non si sa se per interesse privato (per avere preghiere, donazioni) o per bontà. Fatto sta che possono infrangere le leggi della fisica (una caduta senza conseguenze, un cornicione che si ferma a mezz'aria), o infrangere le leggi della giustizia (una promozione immeritata, un salto in avanti in una graduatoria). Come si capirà, siamo in un regime politeista con gli ex voto, dove le divinità minori hanno campi e competenze specifiche (sui denti, sugli occhi, sui mestieri) come dei feudi territoriali. Diciamo che normalmente le pie vecchiette chiedono solo qualche grazia, non troppe, per non scocciare le divinità e per non intasare il sistema. Probabilmente c'è un numero massimo concesso a ciascuna, l'autorità centrale potrebbe irritarsi di questo disordine insubordinato.

Cosa fa invece Maurizio Finotto? Concepisce tutta la vita come una serie di grazie ricevute, anche senza averle chieste, cioè la vita è

governata da aiuti e scampati pericoli, per ciascuno dei quali disegna un ex voto e scrive la motivazione e l'accaduto, sempre piccole cose, piccoli colpi di scena; in questa ottica anche una disgrazia è una fortuna, perché non è stata una disgrazia peggiore, gli va sempre bene, perché ad esempio non è morto, ma in genere sono le cose più miserande, ringrazia perché non ha perso i capelli, perché non è diventato tifoso di calcio, perché ha smesso il mestiere di odontotecnico, perché ad un certo punto è cresciuto in altezza. E così, attraverso una serie di *miracolini*, compone la sua biografia come un percorso sull'orlo di una voragine da cui viene salvato, ma la voragine è sempre lì, aperta, e la catastrofe prossima. Anche se in questa ottica non ci sarà mai la catastrofe, perché, comunque vada, avrebbe potuto andare peggio.

<sup>1</sup> PONTORMO, *Diario*, con uno scritto di E. Cecchi, Abscondita, Milano 2005, pp. 30-32.

<sup>2</sup> G. CELATI, *Letteratura come accumulo di roba sparsa, trovata per strada o sognata di notte*, in ID., *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata 2011.

<sup>3</sup> G. MANGANELLI, *Improvvisi per macchina da scrivere*, Leonardo, Milano 1989.





Lorenzo Marchese  
COMPIMENTO E DERIVA. UNA DEFINIZIONE  
DEL RAPPORTO FRA *SHORT STORY* E BIOGRAFIA  
NELLA NARRATIVA CONTEMPORANEA

1. Esistono dei tratti distintivi del rapporto fra biografia e racconto breve (o *short story* che dir si voglia)? Partendo dal presupposto, già analizzato e discusso sia in precedenti giornate di questo convegno sia in innumerevoli studi critici, che è difficile definire il racconto breve a partire da criteri tematici o strutturali (se si eccettua la categoria largamente arbitraria della “lunghezza”), per rispondere a questa domanda è mia intenzione partire da un possibile inquadramento teorico della biografia. O meglio, voglio proporre una distinzione di lungo corso fra due tipi di biografia che si avvicendano l’uno all’altro intorno alla fine dell’Ottocento, in base a un criterio di contenuto relativo alla modalità di svolgimento della vita dei personaggi biografati. Desidero premettere che questi due tipi non esauriscono, nella mia analisi, ogni ambito della biografia, ma indicano soltanto due linee di tendenza facilmente osservabili e funzionali a isolare dei criteri di contenuto. Da questi criteri di contenuto conseguono, in base alla mia lettura, alcune costanti formali che, spero, aiuteranno a caratterizzare il rapporto predominante fra racconto breve e *short story* nella letteratura contemporanea.

Per biografia s’intende la forma, già nota nell’età ellenistica e rappresentata successivamente da testi centrali della storia letteraria come le *Vite parallele* di Plutarco, del racconto della vita di un personaggio più o meno noto, scritta da una terza persona, dalla nascita fino al momento della composizione del libro (o, altrimenti, al momento della stabilizzazione del personaggio – spesso grazie alla sua morte). Sebbene la biografia debba obbedire al criterio storico dell’attendibilità, il che significa che tutto ciò che vi si racconta è da prendere per empiricamente vero e non per frutto della fantasia del biografo, biografia e racconto storiografico non sono sovrapponibili. Anzitutto, perché la biografia può anche essere immaginaria e riguardare *soltanto in apparenza* un personaggio davvero esistito. A differenza del racconto storiografico-annalistico, inoltre, la biografia antica si occupa principalmente di raccontare la storia di un individuo distintosi per meriti (o per particolari de-

meriti). Prendiamo, restringendo il campo, una delle opere fondative del genere biografico, le *Vite parallele* di Plutarco, pubblicate verso la fine del I secolo d.C.

Nella biografia plutarchea l'obiettivo principale è restituire con nettezza e verosimiglianza i tratti notevoli di questa individualità, permettendo al lettore di capire perché essa sia stata ritenuta degna di essere tramandata ai posteri: la grande storia delle battaglie, dei trattati, delle azioni politiche entra di scorcio, solo se funzionale a restituire l'immagine del biografato. Si tratta di una scelta prospettica estremamente netta, che già all'epoca attirò numerose critiche a Plutarco (uno scrittore, per i canoni elastici della storiografia antica, estremamente scrupoloso nel rendere conto delle fonti utilizzate per scrivere le proprie *Vite*). Un conto è raccontare le vite di personaggi leggendari dal dubbio statuto di esistenza, come Teseo e Romolo; un altro comporre le biografie di vere e proprie celebrità morte da poco tempo, come Alessandro Magno e Caio Giulio Cesare, sulle quali esistevano già al tempo numerosi resoconti storici. Non è un caso che l'unica precisazione sul senso del proprio lavoro, nelle *Vite parallele*, stia proprio in apertura della biografia di Alessandro Magno. Dato che il pubblico colto, verosimilmente, aveva una buona conoscenza dei dati storici su Alessandro Magno e il contesto in cui visse, questo stesso pubblico poteva non apprezzare la scelta di Plutarco di trascurare il racconto dettagliato dei fatti storici (o di raccontarlo in modo impreciso, come spesso fa). L'incipit della *Vita di Alessandro* serve a chiarire la netta scelta di campo di Plutarco:

Nell'accingermi a scrivere in questo libro la vita di Alessandro il Grande e di Cesare, il vincitore di Pompeo, considerata la massa dei fatti, null'altro dirò a modo di prefazione se non questo: i lettori non mi diano addosso se non riferisco tutti i fatti né narro in modo esaustivo quelli presi in esame tra i più celebrati, ma per lo più in forma riassuntiva. Io non scrivo storia, ma biografia; e non è che nei fatti più celebrati ci sia sempre una manifestazione di virtù o di vizio, ma spesso un breve episodio, una parola, un motto di spirito, dà un'idea del carattere molto meglio che non battaglie con migliaia di morti, grandi schieramenti d'eserciti, assedi di città. Come dunque i pittori colgono le somiglianze dei soggetti dal volto e dall'espressione degli occhi, nei quali si avverte il carattere, e pochissimo si curano delle altre parti, così mi si conceda di interessarmi di più di quelli che sono i segni dell'anima, e mediante essi rappresentare la vita di ciascuno, lasciando ad altri la trattazione delle grandi contese.<sup>1</sup>

Una precisazione, prima di tutto: Plutarco nel testo originale usa i termini “storie” (*istorias*) e “vite” (*biosus*); come spesso accade nella cultura greca antica, il termine tecnico del genere letterario “biografia” non esiste, e tanto meno il concetto di “storiografia”. Poi, a un’occhiata approfondita al testo, emerge con chiarezza quello che la biografia vuole essere (e sarà a lungo nella storia letteraria), in contrapposizione alla storiografia che tende al racconto impersonale e oggettivo: biografia è il racconto di una vita individuale, in cui i tratti all’apparenza insignificanti o minori si riscattano dalla loro irrilevanza e finiscono per esprimere l’essenza del biografato meglio dei dati storici più noti. Dettagli in apparenza di scarso peso come gli aneddoti d’infanzia, gli episodi della vita privata, i sogni, i desideri e le idiosincrasie, cioè, esprimono già il carattere complessivo dell’individuo e ne preannunciano il destino. Questa parola esprime un concetto antico e familiare ai lettori di Plutarco, meno a quelli contemporanei. Nella biografia morale, tragica e spiccatamente narrativa di Plutarco (e in misura minore nelle biografie coeve, di taglio antiquario e ordinate per criterio tematico, delle *Vitae Caesarum* di Svetonio),<sup>2</sup> ogni episodio raccontato concorre a illustrare il compimento di un destino.

Chiamo questo sviluppo finalistico dell’individuo nel racconto biografico, in cui l’inveramento del destino è centrale e permette un ammaestramento morale del lettore da parte del biografo, con il termine-etichetta di “compimento”. Questo tipo di biografia nel segno del “compimento” è universale, finalistico e centripeto. Mostra, in questo senso, una coerenza tematica e strutturale che porta il lettore a un’acquisizione conoscitiva certa. Persino le apparenti divergenze incontrollate dei personaggi, alla fine, rientrano nel solco tracciato e obbediscono al rispetto della natura predeterminata del singolo (*phýsis*), come nota La Penna in un commento introduttivo alle *Vite parallele*:

Un concetto a cui gli storici antichi ricorrono talvolta per spiegare mutamenti più o meno radicali nel comportamento di certi personaggi (un caso classico è quello di Tiberio) è che la natura perversa viene soffocata per tempi anche lunghi da certi ritegni, da certi ostacoli esterni e che esplose, o, comunque, si rivela, una volta rimossi gli ostacoli: dunque non mutamento del carattere, ma rivelazione del vero carattere originario.<sup>3</sup>

Plutarco stesso, d’altronde, precisa, all’inizio della *Vita di Nicia*:

Perciò i fatti narrati da Tucidide e Filisto, che non è possibile tralasciare in quanto racchiudono soprattutto l'indole e la disposizione spirituale di Nicia, rivelata da molte e grandi sventure, io li ho scorsi rapidamente nei tratti essenziali, per non apparire del tutto trascurato e pigro; invece ho cercato di adunare le notizie sfuggite alla maggior parte degli storici e anche dagli altri riferite incidentalmente, oppure rintracciabili soltanto in antiche iscrizioni votive o decreti, non per compilare una ricerca inutile, ma per offrirne una atto alla comprensione del carattere e del comportamento del personaggio.<sup>4</sup>

La vita individuale ha una sua finalità, e dall'inizio al termine essa non scarta dalla tensione a questa finalità, raggiunta di solito nel culmine della morte o del trionfo personale. Ciò avviene perché la vita raccontata, con i suoi dettagli insignificanti, deve portare con sé un significato morale chiaro e comprensibile, che trascenda la singolarità. Spiega Lucia Boldrini:

La biografia, al contrario, si è fin dalle origini dovuta occupare della morte del proprio soggetto anche quando essa non costituisce un evento di rilievo dal punto di vista tematico ma soltanto la conclusione naturale dell'esistenza. La morte è il "dettaglio" che autorizza la scrittura biografica: sia in senso legale, in quanto la rende immune da smentite in prima persona da parte dell'interessato, sia dal punto di vista della completezza, poiché solo dopo l'evento terminale la vita può essere rappresentata nella sua integrità, la personalità ritratta nel suo sviluppo complessivo, il "significato" della vita colto in maniera "definitiva".<sup>5</sup>

Anche oltre l'epoca d'origine, la biografia è rimasta, a livello teorico, la forma di racconto che usa la vita individuale per comunicare un significato definitivo e universale ai lettori. Se prendiamo una definizione teorica novecentesca della biografia, quella di Madelénat, leggiamo: «Racconto scritto o orale, in prosa, che un narratore fa della vita di un personaggio storico ponendo l'accento sulla singolarità di un'esistenza individuale e sulla continuità di una personalità». <sup>6</sup> Singolarità e continuità, qui, stanno dalla stessa parte. L'individuo ha una sua continuità di senso, la sua parabola è intelligibile a un destinatario generico. Spostandoci velocemente sull'asse temporale, possiamo vedere come il "compimento" contraddistingua le eredi più note della biografia antica nell'età tardoantica e nel Medioevo, vale a dire le agiografie. Le vite dei santi raccontano gli individui solo in quanto portatori di un insegnamento di fede che trascende la loro singolarità, guardata con sospetto. Anzi, più spesso nega la singolarità. D'altronde, la vita

del santo deve essere anzitutto una *Imitatio Christi* e dunque spersonalizzarsi il più possibile. Le agiografie rispettano il criterio della continuità,<sup>7</sup> e soprattutto conservano un forte carattere normativo che mette in risalto l'esemplarità (sovrapersonale) del biografato, più che la sua singolarità irriducibile.

Le vite dei santi sono sicuramente ascetiche per i loro eroi, ma anche perché esse si indirizzano ad asceti o a candidati all'ascesi. In tal modo esse hanno spesso un carattere quasi tecnico, come altre opere ascetiche, e vogliono proporre, così come i meravigliosi santi, modelli imitabili e insegnamenti direttamente utili [...] le vite di santi monaci possono esprimere un certo realismo, anche nel dominio della paternità spirituale e delle relazioni tra maestro e discepolo. Tuttavia si farà attenzione al fatto che l'autore ha la preoccupazione, più che di scrivere una vita, di fissare una norma, ed egli propone ai suoi lettori, come scopo ultimo da raggiungere, l'immagine purificata delle virtù eroiche.<sup>8</sup>

Le agiografie non mirano tanto a raccontare vite di persone realmente esistite, ma indicano una direzione spirituale esemplificata da una vita,<sup>9</sup> la quale del resto è preordinata da un'entità superiore (Dio) e dunque estranea a svolgimenti casuali. Va ricordato per completezza che la narrazione degli *exempla* medievali parte sempre dall'aneddoto che diventa chiave di volta del senso dell'intero racconto. L'agiografia, stretta parente degli *exempla*, muove ugualmente dal dettaglio dell'aneddoto biografico per illuminare di senso trascendente l'intera vita del santo – e, di riflesso, quella dei lettori-fedeli. Si tratta dell'estremizzazione del “compimento” biografico per come l'abbiamo fin qui delineato. Non si danno altri esempi per non dilungarci troppo, ma chi volesse tracciare una linea storica di biografie nel segno del “compimento” anche molto oltre l'età premoderna (dalle *Vite* vasariane, alle autobiografie, nella letteratura di consumo contemporanea, dei personaggi famosi, dei politici, dei campioni dello sport, coadiuvati dai *ghost-writer*) non avrà penuria di esempi.

2. Il secondo tipo di biografia che ho cercato di isolare non nasce parallelamente al primo tipo. Si sviluppa molto più tardi, in aperta contrapposizione alle biografie come racconti teleologici che illustrano il compimento di un destino. A differenza del “compimento”, questo secondo tipo di biografia nasce e prospera esplicitamente con la forma del racconto breve, e ha un atto di nascita preciso: 1896. In questa data Marcel Schwob pubblica la breve raccolta delle *Vite immaginarie*, in cui sono raccontate, ciascuna

nel giro di poche pagine, le vite di uomini e donne dall'antichità al primo Settecento, complessivamente di secondo piano rispetto a re e imperatori, ma comunque passati alla storia per i più vari motivi.<sup>10</sup> Schwob, tuttavia, non sceglie di raccontare le vite di questi personaggi perché esse siano significative, ma, in aperta polemica con l'idea della biografia come "compimento", proprio perché *non hanno alcun significato* al di fuori della particolarità. Nella *Prefazione* all'opera, Schwob precisa:

L'arte si pone dalla parte opposta delle idee generali, non descrive che l'individuale, non desidera che l'unico. Non classifica; sclassifica. Per quanto ci concerne, le nostre idee generali possono anche essere simili a quelle che hanno corso nel pianeta Marte e tre linee che si intersecano formano un triangolo in tutti i luoghi dell'universo.<sup>11</sup>

Ciò che di generale vi è nella vita individuale (l'esempio che essa può costituire, il significato religioso o politico, l'ammaestramento morale) non esprime nulla dell'individuo in carne e ossa. A restituirci l'individualità, al contrario, sono i tratti personali, irriducibili a idee generali e immaginazioni condivise:

Le idee dei grandi uomini sono il patrimonio comune dell'umanità; ognuno di loro non possedette realmente che le proprie bizzarrie. Il libro che descrivesse un uomo con tutte le sue anomalie sarebbe un'opera d'arte come una stampa giapponese dove si vede eternamente l'immagine di un minuscolo bruco visto una volta in una certa ora del giorno.

Le storie rimangono mute su queste cose. Nella grezza raccolta di materiali che le testimonianze forniscono, non ci sono molti frammenti singolari e inimitabili. Soprattutto i biografi antichi sono avari. Dando valore solamente alla vita pubblica o alla grammatica, essi ci tramandarono, dei grandi uomini, i discorsi e i titoli dei loro libri.<sup>12</sup>

Questa dichiarazione di Schwob, portata fino in fondo, indica che ogni vita è irrelata rispetto alle altre, non significa nulla in rapporto a un contesto comune. La cura dei dettagli minori impedisce la creazione di un senso generale che spersonalizzerebbe la singola vita, inglobandola in un sistema di senso che ne tradisce l'unicità. Nelle *Vite immaginarie*, l'interesse è concentrato sull'individualità dei singoli<sup>13</sup> che, in fondo, si equivalgono nel loro essere unici e soggetti non più al compimento sovraperonale del destino, ma all'azione incontrollata del caos.<sup>14</sup>

Come la biografia del "compimento" è universale, finalistica e centripeta, così questo secondo tipo moderno, che inquadro con

l'etichetta (senza inflessioni morali) di "deriva", è particolare, anti-finalistica e centrifuga. Nel tipo della "deriva", la biografia non è maestra di nulla che ci riguarda. La caduta di sovrastrutture ideologiche e religiose concorre solo in parte a spiegare questa perdita di finalismo e di universalità nel racconto biografico, se pensiamo all'opera autobiografica di Nietzsche *Ecce homo*, di soli otto anni prima delle *Vite immaginarie* ed eloquente fin dal titolo dell'ultimo capitolo, *Perché io sono un destino*.<sup>15</sup> A sua volta, la storia, nel tipo inaugurato da Schwob, è un fondale estraneo e non c'è a priori differenza qualitativa fra Napoleone e il suo domestico: entrambi, con il loro catalogo di tratti irriducibili, appartengono allo stesso gruppo come vi apparterrebbero due numeri primi, e sono soggetti all'arbitrio del caso, impossibili da giudicare.

Secondo una lettura simile, cade la validità dell'"infamia" come criterio distintivo della biografia contemporanea. David Watkins, in un recente intervento uscito sul blog "Le parole e le cose", indicava un cambio di tendenza nella biografia contemporanea a partire dalle *Vite immaginarie*:

Nel ventesimo secolo, il genere letterario della biografia abbandona gli illustri – il centro della storia –, per accogliere gli infami, delocalizzandosi verso il periferico e il marginale. Più che una rivoluzione o una svolta di un genere letterario, ciò sembra esserne il consequenziale compimento di un destino, lo sviluppo rigoroso delle sue premesse.<sup>16</sup>

Tuttavia, a Schwob l'infamia dei suoi personaggi in quanto tale interessa solo parzialmente. Ciò che colpisce, alla lettura delle *Vite immaginarie*, è l'equiparazione sostanziale di Lucrezio e i signori Burke e Hare (pluriomicidi britannici del primo Settecento), di Paolo Uccello e Pocahontas. Il fatto di essere stati tramandati alla Storia, di essere fissati nella memoria delle generazioni successive come persone illustri, è frutto dello stesso caso che correda ogni singola persona di certi tratti caratteristici irripetibili. Schwob lo rimarca nelle vite di personaggi famosi, dove solo a fatica possiamo riconoscere nei biografati dei personaggi illustri. Nella vita di *Clodia* vediamo bene che per Schwob la coincidenza di Clodia, matrona romana, e della più nota Lesbia amata e cantata da Catullo è, per rubare un termine a un ambito del tutto diverso come quello dell'*autofiction*, una «sconcertante omonimia».<sup>17</sup> Il nome di Pocahontas, nell'omonima biografia, è un trucco degli indiani per impedire malefici sulla vera principessa, che si chiama Matoaka.<sup>18</sup>

Ciò che conta davvero in Petronio, passato alla Storia suo malgrado come romanziere, è la sua esperienza di girovago e delinquente per le strade dell'Impero.<sup>19</sup> I legami che fanno da collante alle singole esistenze sono casuali, non causali. Inoltre, le vite della raccolta sono in rapporto fra di loro per analogia, non secondo rapporti logici: «La notte in cui Erostrato incendiò il tempio di Efeso venne al mondo Alessandro, re di Macedonia».<sup>20</sup>

Cos'altro ci dice questa insistenza sull'unicità? Oltre a richiamarsi esplicitamente alle *Vite brevi di uomini eminenti* (1680-1696) di John Aubrey, che per prime utilizzano la coesistenza paradossale di tratti caratteristici e l'arguzia barocca per privare le vite di teleologia ed esemplarità e renderle *uniche*,<sup>21</sup> Schwob riprende di fatto un paradigma dell'autobiografia moderna, a partire da Rousseau (come prova la sua riflessione sullo sviluppo moderno del «sentimento dell'individuale»): ogni persona è unica, lo stampo usato per forgiare ciascun individuo viene spezzato dopo un solo impiego. Ma ciò non conferisce alle vite di Schwob la cornice di senso che resiste in Rousseau. Gli eventi che occorrono a Lucrezio e gli altri non sono predeterminati, non aiutano a definire chiaramente il carattere individuale. Le singole sequenze della biografia non si dispongono in una sequenza lineare e comprensibile, ma rimangono spezzoni irrelati, dalla coesistenza contraddittoria. La morte non è un compimento e una consacrazione, bensì una brusca interruzione che spesso smentisce il corso biografico precedente. L'ultima biografia delle *Vite immaginarie* è esemplare a questo riguardo: raccontare la fine dei signori Burke e Hare implicherebbe rovinare la loro eccezionalità e corredare di un giudizio morale non voluto la loro folgorante carriera di assassini, perciò Schwob fa ironicamente mostra di non voler terminare il racconto.<sup>22</sup> Le biografie di Schwob inaugurano così una linea genealogica non più fondata sulla modellizzazione, sulla tipizzazione, sul carattere ideale, ma sul dettaglio anomalo e irriducibile, sulla presenza di tratti bizzarri che impediscono di incasellare gli individui in categorie che li trascendono.

3. A dispetto della linea aperta da Schwob, possiamo individuare nella scrittura biografica novecentesca, da una parte, tutte quelle biografie che continuano a utilizzare il racconto della vita individuale in quanto rivelatore di un significato storico che oltrepassa l'unicità e ci permette di cogliere un significato generale («compi-



mento”). In questo filone s’inscrive nel complesso la biografia modernista, come il noto *Eminentissimi vittoriani* (1918) di Lytton Strachey (membro di spicco del Bloomsbury Group). Raccontando le storie di quattro personaggi illustri del secondo Ottocento attraverso dettagli biografici meno noti, il fine della scrittura resta comunque trarre un valore storico sovraindividuale dalle gesta degli individui.<sup>23</sup> Anche l’attenzione inedita alla vita interiore, più romanzesca che biografica, va nella stessa direzione.<sup>24</sup> La brevità di alcune di queste biografie, infine, non è perseguita nel segno di un racconto casuale, ma soltanto col fine di eliminare le ridondanze, conservando soltanto i dettagli significativi per un quadro generale.<sup>25</sup>

Dall’altro lato stanno le biografie che usano il racconto per esprimere la casualità a cui tutte le esistenze soggiacciono: prive di completezza, di ordine, di un’ideologia che le sovradetermini, appartengono alla linea di tendenza esclusivamente contemporanea che abbiamo definito “deriva”. Non si tratta di una distinzione inedita: il problema della biografia come costruzione di senso è già avvertito a cavallo fra Otto e Novecento, come prova, per esempio, una nota riflessione di Paul Valéry, contenuta in un discorso sul metodo di pensiero dedicato (per l’appunto) a Marcel Schwob:

Un autore che *componga* una biografia – può tentare di vivere il proprio personaggio oppure di costruirlo. Sono scelte opposte. *Vivere* equivale a trasformarsi nell’incompleto. La vita in tal senso è tutta aneddoti, dettagli, istanti. La *costruzione*, al contrario, implica le condizioni a priori di un’esistenza che potrebbe essere – TUTT’ALTRA.

È questo il tipo di logica che, nel susseguirsi delle esperienze sensibili, conduce alla costituzione di un *Universo*, quale l’ho definito più sopra – e porta, nel nostro caso, a un personaggio.

Si tratta, in conclusione, di un uso del possibile del pensiero, controllato dal maggior grado di *coscienza* possibile.<sup>26</sup>

Quasi quarant’anni dopo, le biografie della “deriva” tornano nei racconti brevi della *Storia universale dell’infamia* di Jorge Luis Borges. Solo in tarda età Borges ammetterà il suo debito con le *Vite immaginarie* di Schwob: un debito che appare comunque evidente nella precisa scelta di campo per l’interpretazione delle singole vite. Dal *Prologo alla prima edizione*:

Gli esercizi di prosa narrativa che compongono questo libro furono eseguiti fra il 1933 e il 1934. Derivano, credo, dalle mie riletture di Stevenson e Chesterton ma anche dai primi film di von Sternberg e forse da una certa biografia

di Evaristo Carriego. Abusano di alcuni procedimenti: le enumerazioni caotiche, la brusca soluzione di continuità, la riduzione dell'intera vita di un uomo a due o tre scene. [...] Non sono psicologici, né aspirano ad esserlo.<sup>27</sup>

Possiamo anzitutto notare che Borges nomina alcuni procedimenti per rendere le biografie discontinue e incomprensibili al di fuori della loro unicità: tecniche che appaiono già in Schwob e che saranno riprese anche da scrittori biografici della “deriva” nelle epoche successive (Perec, Echenoz, Bolaño). Secondariamente, l'accento non è posto sull'infamia e sulla marginalità dei personaggi. Nella raccolta di Borges non è tanto importante restituire la dimensione infima e immorale di personaggi poco noti, bensì trasformare le vite degli uomini in un puro ricamo intercambiabile, meraviglioso da osservare, ma sul quale è improprio formulare giudizi morali o di valore. A reggere le vicende umane è il Destino, che non è certo un'intelligenza o un apriori di qualche tipo, ma solo «il nome che diamo all'infinita opera incessante di migliaia di cause rimescolate».<sup>28</sup> Borges lo rende esplicito nel nuovo *Prologo* all'edizione del 1954:

I dottori del Grande Veicolo insegnano che la proprietà essenziale dell'universo è la vacuità. Per quanto riguarda quella minima parte dell'universo che è questo libro, hanno pienamente ragione. Patiboli e pirati lo affollano e la parola «infamia» dirompe nel titolo, ma sotto il clamore non c'è nulla. È solo apparenza, una superficie di immagini; per questo potrà forse piacere.<sup>29</sup>

La biografia borgesiana, contrapposta a quella modernista di Strachey (solo in parte diverso il discorso per Virginia Woolf), ritorna a influenzare alcune delle biografie della “deriva” più significative della seconda metà del Novecento, spesso ascritte alla logica della letteratura postmodernista. Prendiamo quello che viene di solito definito, genericamente, un romanzo: *La vita: istruzioni per l'uso* di Georges Perec, in cui si cerca di fornire una descrizione completa di un condominio parigino e dei suoi abitanti. A corredo della descrizione minuziosa di arredi, locali e persone (che sembrano condividere, nelle pagine del libro, lo stesso statuto ontologico), ci sono numerosissimi racconti biografici (i personaggi sono all'incirca duemila), tanto che *La vita: istruzioni per l'uso* potrebbe essere definito tanto un romanzo quanto una disordinata silloge di biografie che vanno dalle poche righe alle tre-quattro pagine di lunghezza – e non è un caso che il sottotitolo in lingua originale

sia *Romans* (romanzi). Queste biografie condividono la natura disordinata e particolare di quelle di Schwob e Borges: cosa ancora più interessante, esse appartengono sia a persone “vere” (non realmente esistite, ma che esistono come esseri viventi nel libro: per esempio gli inquilini del condominio) sia a immagini di persone incastonate negli arredi, descritte nei libri e raffigurate nelle incisioni che abbelliscono gli interni degli appartamenti. Che conseguenza ha questa scelta? In sintesi, i personaggi illustrati in documenti, libri e immagini d’arredo non differiscono dalle persone viventi agli occhi dell’autore-biografo. L’equivalenza delle vite illustri e infami nelle biografie della “deriva” non potrebbe avere una controprova più esplicita. *Ekphrasis* e biografia finiscono così per sovrapporsi nella *Vita: istruzioni per l’uso*. Raccontare le vite non è che restituire dei frammenti, ricomposti in un ordine illusorio da un autore che non sa bene cosa stia facendo e non ha un criterio generale a guidarlo. Le esistenze hanno una traiettoria incomprensibile e il loro termine non conferisce retrospettivamente un senso: la morte non aiuta a comprendere nulla, è un insieme di «immagini grottesche di una casa crollata». <sup>30</sup> Il compito dell’autore diventa simile a quello di Bartlebooth, uno dei personaggi preminenti dell’opera (“protagonista” è un termine forse eccessivo): usare le biografie dei suoi personaggi come tessere di un puzzle, irrelate se prese a sé stanti, capaci di significare qualcosa di compiuto (forse) solo se associate a comporre il quadro completo. Ecco un passaggio che aiuta a capire l’intento:

Immaginiamo un uomo la cui fortuna fosse pari solo all’indifferenza verso quello che generalmente la fortuna permette, e il cui desiderio fosse, con molto più orgoglio, cogliere, descrivere, esaurire, non la totalità del mondo – progetto che il suo stesso enunciato è sufficiente a mandare in rovina – ma un frammento costituito di quest’ultimo: di fronte all’inestricabile incoerenza del mondo, si tratterà allora di portare fino in fondo un programma, ristretto, sì, ma intero, intatto, irriducibile.

Bartlebooth, in altre parole, decise un giorno di organizzare tutta la sua vita intorno a un progetto unico la cui necessità arbitraria non avrebbe avuto uno scopo diverso da sé.

L’idea gli venne quando aveva vent’anni. Fu sulle prime un’idea vaga, una domanda che si poneva: *cosa fare?*, una risposta che si abbozzava: *niente*. Il denaro, il potere, l’arte, le donne, non interessavano Bartlebooth. Come neanche la scienza, né il gioco. <sup>31</sup>

In epoca più recente, altri esempi di biografie della “deriva” (sempre nella forma di racconti brevi) sono la cosiddetta trilogia di

racconti lunghi di Jean Echenoz (*Ravel*, 2006; *Correre*, 2008; *Lampi*, 2010) e una cospicua sezione dell'opera di Roberto Bolaño. Concentriamoci sul secondo per alcune veloci considerazioni. Uno dei primi testi di Bolaño a ottenere un grande successo è nel 1996 *La letteratura nazista in America*, una raccolta di biografie di scrittori nazisti compresi fra la fine dell'Ottocento e il 1996: sono tutte vite completamente inventate, narrate però come se fossero biografie di persone davvero esistite (date di nascita e di morte, ricapitolazione di eventi biografici, dati e testimonianze a corredo). Come per i testi finora menzionati, la dispersione del dettaglio (frequenti le digressioni, dagli arredi alle letture dei testi immaginari composti dagli autori nazisti) e la distanza sottilmente ironica del biografo privano di un senso lineare e di una portata morale le biografie. Le vite dei letterati nazisti risultano così la somma di eventi difformi, che non permettono al lettore di formulare un giudizio conclusivo su di loro.

L'equivalenza delle vite, in questa circostanza, è a dir poco sorprendente se consideriamo di quali persone si stia parlando. Dati i trascorsi di Bolaño e dei cileni della sua generazione con la dittatura di Pinochet, sarebbe logico aspettarsi una qualche interpretazione forte (o comunque ostile all'ideologia nazista). I letterati nazisti sudamericani, dopotutto, potrebbero essere letti come gli ideologi e i mandanti delle dittature sudamericane che hanno oppresso il continente nella seconda metà del Novecento, come persone che in un dato momento hanno fatto qualcosa che li ha condotti consapevolmente a commettere il male. Invece no. Fra le vite dei letterati nazisti e quelle di Arturo Belano, o di Benno von Arcimboldi, non esiste una differenza qualitativa: entrambe sono degne di essere raccontate, entrambe naufragano incomprensibilmente e sfuggono a un giudizio esplicito del narratore-biografo. Ciò non significa, è chiaro, che i letterati nazisti siano innocenti vittime della Storia. Significa invece, come recita un passaggio dei *Detective selvaggi*, che «il nocciolo della questione è sapere se il male (o il delitto o il crimine o come lei vuole chiamarlo) è casuale o causale». <sup>32</sup> Se, come sembra suggerire la scrittura di Bolaño, è casuale, il male compiuto e propagato dai letterati nazisti non ci trasmette alcun insegnamento: i protagonisti della *Letteratura nazista in America* condividono la nostra biografia, sono soggetti al caso quanto noi. Non siamo diversi da loro, forse non lo saremmo stati. <sup>33</sup>

La trattazione della biografia raggiunge in seguito, nella produzione di Bolaño, risultati memorabili. Tralasciando i grandi

romanzi *I detective selvaggi* e 2666, che contengono ancora delle tracce di scrittura biografica della “deriva” (benché incorporate in una struttura eccentrica decisamente più complessa), possiamo prendere a campione la *Vita di Anne Moore*, inclusa nella raccolta *Chiamate telefoniche*. Questo racconto di statuto anomalo («“Vita di Anne Moore”, l’ultimo racconto di *Chiamate telefoniche*, è, nel suo riflesso, un romanzo-fiume di circa seicento pagine»)³⁴ condensa nel giro di un centinaio di pagine un’esistenza condotta da parte di Anne senza una grande consapevolezza. Il motivo delle sue azioni, che la portano da un lavoro all’altro, da una scelta alla successiva senza un nesso logico, rimane oscuro. Così la scelta di prostituirsi occasionalmente, che il biografo spiega (si fa per dire) con le seguenti parole:

Probabilmente accettò [di prostituirsi] per la tenerezza che le ispirava Charles in quei giorni. O forse perché le sembrò eccitante provare. O perché immaginò che questo avrebbe accelerato l’esplosione [...]. Odì il vestito rosso, odì le scarpe rosse, odì la pistola di Charles, odì l’esplosione che si annunciava ma che non arrivava mai.³⁵

Il principio dell’equivalenza di vite soggette a una deriva casuale si fa esplicito nel momento dell’incontro fra il biografo e l’oggetto della biografia:

In genere, le sue avventure assomigliavano alle mie. Anne credeva che fosse dovuto al fatto che una vita, o una gioventù, non importa, assomigliava sempre a un’altra, anche se esistevano differenze obiettive e persino antitetiche.³⁶

Eventi dolorosi come la morte di una persona cara, che solitamente impongono agli individui dei profondi ripensamenti e la creazione di un nuovo orizzonte di senso per continuare a vivere, portano Anne al silenzio e all’ammissione dell’enigma complessivo che sottostà alle esistenze individuali:

Ma io preferisco tacere, diceva [Anne del suicidio della sorella Susan per overdose di barbiturici], non ha senso aggiungere a questo dolore altro dolore o aggiungere al dolore tre piccoli enigmi. Come se il dolore non fosse un enigma sufficiente o come se il dolore non fosse la risposta (enigmatica) a tutti gli enigmi.³⁷

Una vita talmente soggetta al caos non trova una sua consacrazione di senso nemmeno nella fine. Il testo si conclude con

un'enigmatica cartolina di Anne inviata da un posto lontano al narratore-biografo,<sup>38</sup> ma non sappiamo cosa ne sarà di Anne in futuro – del resto, non sembra essere troppo importante. Si tratta di una scelta inevitabile, presa per negare qualunque ipotesi di compimento e di significazione della vita individuale. In Bolaño, si nota con facilità, i personaggi delle biografie fittizie (*La letteratura nazista in America*, *Vita di Anne Moore* o anche i personaggi dei due grandi romanzi) non muoiono praticamente mai, benché la morte sia una dimensione nota e familiare al loro orizzonte conoscitivo, nonostante la morte imperversi nell'universo narrativo. Come dal nulla (o da un passato poco chiaro) provengono, così i personaggi spariscono, se ne perdono le tracce, ma non è dato loro di morire “davanti agli occhi dei lettori”. Non è concesso loro, ponendo un termine definitivo alla loro esistenza, di permetterci di trarre dai racconti biografici qualche parabola dotata di un significato chiaro.

4. Cosa ci dice questa distinzione abbozzata finora sul rapporto fra biografia e *short story* nella letteratura contemporanea? Le biografie della “deriva” contemporanee prediligono la forma breve, perché la scelta della *short story* permette, più della forma lunga, alcuni procedimenti delineati già da Borges («enumerazioni caotiche, la brusca soluzione di continuità, la riduzione dell'intera vita di un uomo a due o tre scene»), senza contarne altri non teorizzati dagli autori, ma evidenziati nel corso di questa breve lettura: sospensione dei nessi logici fra le sequenze degli eventi, con l'uso insistito dell'ellissi narrativa; rimozione di passaggi centrali nella scrittura biografica del “compimento” (nascita, morte); uso rovesciato del dettaglio (nel tipo del “compimento”, il dettaglio/l'aneddoto è accentratore di significato e compatta la figura del personaggio; nel tipo della “deriva”, il dettaglio diluisce la fisionomia e ne ostacola la comprensibilità); equivalenza potenziale delle vite raccontate.

Il racconto breve diventa così la forma ideale per una sintesi contraddittoria: condensare la storia di un'intera vita nel giro di poche pagine, senza però conferirle un ordine. Il tipo biografico della “deriva” finisce così per condividere uno degli aspetti più rilevanti del romanzo moderno. Stavolta non per motivi formali, ma per una ragione meno circoscritta: questo tipo di biografia adotta dal romanzo moderno la consapevolezza che le storie individuali sono tutte soggette al caso e non rette da alcuna teleologia. Esse

non costituiscono l'inveramento di un'ideologia o di una religione, non rappresentano il compimento di un destino intellegibile, non significano nulla di universale.<sup>39</sup>

## Bibliografia

- J.L. BORGES, *Storia universale dell'infamia* (1935), traduzione di V. Martinetto e A. Morino, Adelphi, Milano 1997.
- M. DÉS, *Alla fine non troviamo nessuna parete a cui appoggiarci*, intervista a Roberto Bolaño, in "Lateral. Revista de cultura", 40 (1998), aprile, disponibile nell'"Archivio Bolaño" al link: <[http://www.archiviobolano.it/bol\\_int\\_lateral.html](http://www.archiviobolano.it/bol_int_lateral.html)>.
- R. BOLAÑO, *I detective selvaggi* (1998), traduzione di M. Nicola Sellerio, Palermo 2009.
- ID., *Chiamate telefoniche* (1997), Adelphi, Milano 2012.
- L. BOLDRINI, *Biografie fittizie e personaggi storici. (Auto)biografia, soggettività, teoria nel romanzo inglese contemporaneo*, ETS, Pisa 1998.
- B. FLUSIN, *Direzione spirituale e agiografia. Dalla biografia classica alle vite dei santi dell'età moderna*, a cura di M. Catto, I. Gagliardi e R.M. Parrinello, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008.
- A. LA PENNA, *Cesare secondo Plutarco*, in PLUTARCO, *Vite parallele. Alessandro, Cesare*, introduzioni di D. Magnino e A. La Penna, traduzione e note di D. Magnino, BUR, Milano 2005, pp. 217-306.
- M.R. LEFKOWITZ, *Patterns of Fiction in Ancient Biography*, in "American Scholar", 52 (1983), 2, pp. 205-218.
- D. MADELÉNAT, *La biographie*, PUF, Paris 1984.
- G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.
- F. NIETZSCHE, *Come si diventa ciò che si è. Ecce homo e altri scritti autobiografici*, a cura di C. Pozzoli, Feltrinelli, Milano 2014.
- G. PEREC, *La vita: istruzioni per l'uso* (1978), traduzione di D. Selvatico Estense, BUR, Milano 2016.
- PLUTARCO, *Le vite di Nicia e di Crasso*, a cura di M.G. Angeli Bertinelli, C. Carena, M. Manfredini e L. Piccirilli, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1993.
- ID., *Vite parallele. Alessandro, Cesare*, BUR, Milano 2005.
- M. SCHWOB, *Vite immaginarie* (1896), a cura di F. Jaeggy, Adelphi, Milano 2012.

- L. STRACHEY, *Eminentissimi vittoriani* (1918), Castelveccchi, Roma 2014.
- P. VALÉRY, *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di M.T. Giaveri, Mondadori, Milano 2014.
- D. WATKINS, *Infamia e biografia*, pubblicato il 2 marzo 2017 sul blog “Le parole e le cose”, disponibile al link: <<http://www.leparoleelecose.it/?p=26480>>.
- M. ZAMBON, *Plotino “maestro di vita spirituale” nella Vita Plotini di Porfirio*, in B. FLUSIN, *Direzione spirituale e agiografia...*, pp. 15-38.

<sup>1</sup> PLUTARCO, *Vite parallele. Alessandro, Cesare*, introduzioni di D. Magnino e A. La Penna, traduzione e note di D. Magnino, BUR, Milano 2005, *Alessandro*, 1, 1-3.

<sup>2</sup> Già nell'antichità i modelli che prevalsero furono i due, opposti, della biografia fattuale (Svetonio) e biografia morale (il modello preferito da Plutarco). Su questo v. anche M.R. LEFKOWITZ, *Patterns of Fiction in Ancient Biography*, in “American Scholar”, 52 (1983), 2, pp. 205-218.

<sup>3</sup> A. LA PENNA, *Cesare secondo Plutarco*, in PLUTARCO, *Vite parallele*, p. 289.

<sup>4</sup> ID., *Le vite di Nicia e di Crasso*, a cura di M.G. Angeli Bertinelli, C. Carena, M. Manfredini e L. Piccirilli, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1993, *Nicia*, 1, 5.

<sup>5</sup> L. BOLDRINI, *Biografie fittizie e personaggi storici. (Auto)biografia, soggettività, teoria nel romanzo inglese contemporaneo*, ETS, Pisa 1998, p. 116.

<sup>6</sup> D. MADELÉNAT, *La biographie*, PUF, Paris 1984, p. 20. Traduzione mia.

<sup>7</sup> «Fin da principio, la *Vita d'Antonio* mette il lettore in presenza di una continuità: Antonio si rivolge alla folla riunita davanti al fortino; pronuncia la sua grande catechesi in seguito alla richiesta di un intero gruppo di monaci; ha una relazione più stretta con Serapione o con i due monaci che stanno presso di lui; diversamente egli risponderà per lettera agli imperatori che si rivolgono a lui una sola volta e si dichiarano suoi “figli”. In tutte queste occasioni, sono all'opera le stesse qualità e gli stessi carismi [...]», B. FLUSIN, *Premessa a Direzione spirituale e agiografia. Dalla biografia classica alle vite dei santi dell'età moderna*, a cura di M. Catto, I. Gagliardi e R.M. Parrinello, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, V.

<sup>8</sup> *Ibi*, p. VII.

<sup>9</sup> «A rigore, non è dunque l'individuo concreto, storico, che decide in modo assoluto del proprio destino o ricerca la propria salvezza; egli è in qualche modo anche il “prodotto” di una scelta anteriore: l'“ingresso” dell'anima nel corpo e l'agire di un individuo nel corpo avvengono all'interno di un quadro di possibilità date, al quale egli non può sottrarsi», M. ZAMBON, *Plotino “maestro di vita spirituale” nella Vita Plotini di Porfirio*, in *Direzione spirituale e agiografia...*, p. 37.

<sup>10</sup> L'indice ordinato delle *Vite* è il seguente: Empedocle, Erostrato, Cratete, Septima, Lucrezio, Clodia, Petronio, Suffrah, Frate Dolcino, Cecco Angiolieri, Paolo Uccello, Nicolas Loyseleur, Katherine la Merlettaia, Alain le Gentil, Gabriel Spenser, Pocahontas, Cyril Tourneur, William Phips, Il capitano Kid, Walter Kennedy, Il Maggiore Stede Bonnet, I signori Burke e Hare. A ogni nome segue un sottotitolo che ne definisce un tratto umano o professionale.

<sup>11</sup> M. SCHWOB, *Prefazione a Vite immaginarie* (1896), a cura di F. Jaeggy, Adelphi, Milano 2012, p. 13.



<sup>12</sup> *Ibi*, p. 14.

<sup>13</sup> «Il sentimento dell'individuale si è sviluppato maggiormente nei tempi moderni», *ibi*, p. 15.

<sup>14</sup> «L'arte del biografo consiste appunto nella scelta. Non deve preoccuparsi di essere vero; deve creare entro un caos di tratti umani. Leibniz dice che, per fare il mondo, Dio ha scelto il migliore fra i possibili. Il biografo, come una divinità inferiore, sa scegliere, fra i possibili umani, quello che è unico», *ibi*, p. 20.

<sup>15</sup> «A questo punto non si può più evitare di rispondere seriamente alla domanda *come si diventa ciò che si è*. E con ciò arrivo al capolavoro dell'arte dell'autoconservazione – all'*egoismo*... Qualora infatti il compito, la destinazione, il *destino* del compito fosse notevolmente superiore alla media: non ci sarebbe pericolo più grande che venirsi a trovare faccia a faccia con questo compito. Diventare ciò che si è presuppone che non si abbia la più pallida idea di *ciò che si è*. Da questo punto di vista, anche gli *errori* compiuti nella vita hanno un loro senso e un valore, le deviazioni temporanee, le esitazioni, le autolimitazioni per "modestia", la serietà sprecata in compiti che sono al di là del compito...», F. NIETZSCHE, *Ecce homo* (1888), in *Come si diventa ciò che si è. Ecce homo e altri scritti autobiografici*, a cura di C. Pozzoli, Feltrinelli, Milano 2014, p. 194. Corsivi nel testo originale.

<sup>16</sup> D. WATKINS, *Infamia e biografia*, pubblicato il 2 marzo 2017 sul blog "Le parole e le cose", qui: <<http://www.leparoleelecose.it/?p=26480>>.

<sup>17</sup> «Da lei si incontrava Licinio Calvo, il giovane Curione, soprannominato "la bambinetta", Sestio Clodio, che sbrigava le sue faccende, Egnazio e la sua banda, Catullo di Verona e Celio Rufo, che era innamorato di lei [...]. Aveva preso e respinto Catullo, poi Celio Rufo, poi Egnazio, i cui amici l'avevano portata nelle taverne infime; ma lei non amava che suo fratello Clodio. Per lui aveva avvelenato suo marito, per lui attirato e sedotto bande di incendiari», M. SCHWOB, *Clodia, matrona impudica*, in *Vite immaginarie*, pp. 66, 68.

<sup>18</sup> «Ed ella confidò a John Smith che il suo nome era Matoaka. Gli Indiani, temendo che si impadronissero di lei per maleficio, avevano dato agli stranieri il falso nome di Pocahontas», *ibi*, p. 147.

<sup>19</sup> «Petronio disimparò interamente l'arte di scrivere, appena visse della vita che aveva immaginato», *ibi*, p. 76.

<sup>20</sup> *Ibi*, p. 37.

<sup>21</sup> «Se tentassimo l'arte in cui eccelsero Boswell e Aubrey, non dovremmo certo descrivere minuziosamente il più grande uomo del tempo, o annotare la caratteristica dei più celebri del passato, ma raccontare con la stessa cura le esistenze *uniche* degli uomini, siano essi stati divini, mediocri, o criminali», *ibi*, p. 21.

<sup>22</sup> «A questo punto, dissentendo con la maggior parte dei biografi, lascerò i signori Burke e Hare in mezzo alla loro aureola di gloria. Perché distruggere un così bell'effetto d'arte, conducendoli stancamente sino al termine della loro carriera, rivelando le loro debolezze e le loro delusioni? Non bisogna immaginarli in altro modo se non con la loro maschera in mano, mentre vagano nelle notti di nebbia. Poiché la fine della loro vita fu volgare e simile a tante altre. Pare che uno dei due fu impiccato e che il dottor Knox dovette abbandonare la Facoltà di Edimburgo. Il signor Burke non ha lasciato altre opere», *ibi*, pp. 197-198.

<sup>23</sup> «La storia dell'età vittoriana non sarà mai scritta: sappiamo troppo in proposito. Perché è l'ignoranza il primo requisito dello storico; ignoranza che semplifica e chiarisce, seleziona e omette, con una placida perfezione irraggiungibile dalle arti più elevate [...]. Non è attraverso il metodo diretto di una narrazione meticolosa che l'esploratore del passato può sperare di raccontare quell'epoca eccezionale. Se è saggio, si avvrà di una strategia più sottile; attaccherà il suo soggetto in punti inaspettati, gli piomberà sul fianco o sul retro; rivolgerà improvvisamente un fascio di luce rivelatrice su oscuri recessi, non ancora esplorati. Si muoverà in quel grande oceano di materiale e vi calerà

dentro, qua e là, un piccolo recipiente per portare alla luce, da quelle remote profondità, qualche caratteristico campione da esaminare con solerte curiosità», L. STRACHEY, *Prefazione a Eminentissimi vittoriani* (1918), Castelvecchi, Roma 2014, p. 9.

<sup>24</sup> «La sua vita fu straordinaria sotto molti aspetti, ma l'interesse che essa suscita nello studioso moderno dipende principalmente dalla luce che la sua carriera proietta sulla mentalità dell'epoca e dai problemi psicologici legati alla sua vita interiore», ID., *Il cardinale Manning*, in *Eminentissimi vittoriani*, p. 15.

<sup>25</sup> «Conservare un'adeguata brevità che escluda tutto ciò che è ridondante e poco significativo: ecco indubbiamente il primo dovere del biografo», *ibi*, p. 10.

<sup>26</sup> P. VALÉRY, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci* (1930, edizione con note a margine), in *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di M.T. Giaveri, Mondadori, Milano 2014, pp. 290-291.

<sup>27</sup> J.L. BORGES, *Prologo alla prima edizione*, in *Storia universale dell'infamia* (1935), traduzione di V. Martinetto e A. Morino, Adelphi, Milano 1997, p. 9.

<sup>28</sup> *L'impostore inverosimile Tom Castro*, in *ibi*, p. 33.

<sup>29</sup> *Prologo all'edizione del 1954*, in *ibi*, p. 12.

<sup>30</sup> G. PEREC, *La vita: istruzioni per l'uso* (1978), traduzione di D. Selvatico Estense, BUR, Milano 2016, pp. 140-141.

<sup>31</sup> *Ibi*, p. 128.

<sup>32</sup> R. BOLAÑO, *I detective selvaggi* (1998), traduzione di M. Nicola, Sellerio, Palermo 2009, p. 529.

<sup>33</sup> L'autore commenta la sua scelta tematica in un'intervista del 1998 a Mihaly Dés: «Quello che accade è che io colgo il mondo dell'estrema destra, ma molte volte quello di cui sto veramente parlando è la sinistra. Prendo l'immagine che è più facile parodiare per poi parlare d'altro. Quando parlo degli scrittori nazisti in America in realtà sto parlando del mondo a volte eroico ma più spesso miserabile della letteratura in generale», M. DÉS, *Alla fine non troviamo nessuna parete a cui appoggiarci*, intervista a Roberto Bolaño, in "Lateral. Revista de cultura", 40 (aprile 1998), disponibile nell'«Archivio Bolaño»: <[http://www.archiviobolano.it/bol\\_int\\_lateral.html](http://www.archiviobolano.it/bol_int_lateral.html)>.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> R. BOLAÑO, *Vita di Anne Moore*, in *Chiamate telefoniche* (1997), Adelphi, Milano 2012, p. 249.

<sup>36</sup> *Ibi*, p. 264.

<sup>37</sup> *Ibi*, p. 270.

<sup>38</sup> «La seconda cartolina era di Seattle. Una vista aerea del porto. E molto più breve della prima e anche più inintelligibile. Capii che parlava di esilio e di delitti», *ibi*, p. 272.

<sup>39</sup> Cfr. G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.

Giacomo Raccis  
VITE IMPERFETTE: L'USO DEI TEMPI VERBALI  
NEL RACCONTO BIOGRAFICO ITALIANO

Nella inaffidabilità dei posteri, come dei contemporanei, il compito forse più arduo, ma più importante per chi scrive e per chi legge, è l'immaginazione del presente.

GIUSEPPE PONTIGGIA<sup>1</sup>

## 0. Imperfette giornate di lettura

Cosa significa leggere il racconto di una vita? Significa immedesimarsi in un personaggio, seguirlo lungo tutte le tappe della sua biografia e poi abbandonarlo, al momento della morte, oppure – se l'autore è più crudele – prima che questa avvenga, quando rimane un margine di tempo e di vita in cui personaggio e lettore proseguono su strade parallele, l'uno compiendo solitariamente il proprio destino, l'altro immaginandolo, interrogandolo.

Salvo nei casi in cui il testo non sia proprio piaciuto, c'è sempre un elemento di frustrazione quando si conclude la lettura di un racconto; e a maggior ragione se il racconto ripercorre la vita di una persona – vera o inventata che sia. Lo dimostra bene un lettore d'eccezione, Marcel Proust, che nelle sue *Giornate di lettura* ripercorre il volo pindarico di ricordi ed emozioni dispensate da quelle giornate d'infanzia che – pur nella convinzione di averle lasciate trascorrere senza viverle – erano in realtà le più pienamente vissute. E per questo, quando la fine di una di queste giornate veniva a coincidere con l'epilogo di un romanzo, allora si scatenava un sentimento irrefrenabile di entusiasmo misto a insofferenza.

Dunque, quel libro era soltanto questo? Quegli esseri ai quali avevo dedicato maggior interesse e affetto che non alle persone del mondo reale, senza osare confessarmi sino a qual punto li amavo, e, quando i miei congiunti mi trovavano in atto di leggere e avevan l'aria di sorridere della mia emozione, affrettandomi a chiudere il libro con un'indifferenza simulata o una noia finta; quegli esseri per i quali avevo ansimato o singhiozzato, non avrei saputo più nulla di loro!<sup>2</sup>

È questo il vuoto in cui è lasciato il lettore arrivato al capolinea della storia. Un vuoto fatto di domande che solo in pochi casi

possono trovare una risposta. Quei casi in cui le storie raccontate sono, poco o tanto, tratte dalla vita vera, così che a quella – alle sue tracce documentarie – si può ricorrere per ricostruire quel che il racconto non dice, o dice troppo brevemente. La questione, infatti, non chiama in causa solo la statura del personaggio, il meccanismo dell'immedesimazione, l'afflato emotivo che porta il lettore ad amare quella figura di carta – al punto da arrivare a pensare di dedicare la propria vita a ricostruire quella altrui, solo per non dover accettare il fatto di aver amato invano –, ma anche il modo in cui quella vita viene raccontata, l'attenzione ai dettagli, la scelta dei tempi verbali.

Confesso che un certo uso del passato prossimo, – di questo tempo crudele che ci presenta la vita come qualcosa di effimero e, insieme, di passivo, e che, nell'atto stesso in cui rievoca le nostre azioni, conferisce loro un carattere illusorio e le annichila nel passato, senza lasciarci (come il passato remoto) la consolazione dell'attività, – è rimasto per me una fonte inesauribile di misteriose tristezze.<sup>3</sup>

È Proust a porre in maniera diretta – oltreché drammatica – la contrapposizione tra passato remoto (il perfetto francese) e l'imperfetto. E non è necessario convocare la più recente tradizione di studi neuronarratologici per comprendere l'incidenza della scelta della dominante verbale sulle reazioni di chi legge, sull'investimento cognitivo ed emotivo nel processo di costruzione del racconto e del suo senso, di quella «erotica del testo»<sup>4</sup> che vede una corrispondenza tra «dinamiche della psiche e dinamiche della letteratura».<sup>5</sup> Il tempo verbale rappresenta una delle tante insegne che l'autore dissemina nella foresta del testo per permettere al lettore di orientarsi lungo un percorso che potrà decidere deliberatamente di non seguire, ma che più prevedibilmente rispetterà, cercando di interpretare coerentemente i pieni e i vuoti dislocati a vari livelli del testo.<sup>6</sup> Quel che è importante sottolineare, a ogni modo, è che il *plotting*, ovvero la “messa in intreccio” degli eventi che costituiscono la *fabula* del racconto, è un processo che rientra a pieno diritto nelle competenze del lettore,<sup>7</sup> che affronta la lettura spinto da un desiderio di senso – il desiderio narrativo – che lo proietta avanti, in una costruzione continua di interpretazioni aggiornate a «unità significanti sempre più vaste».<sup>8</sup>

Da questi presupposti è possibile ricollegare le valutazioni empiriche proposte da Proust nella veste di autore-lettore con le con-

siderazioni più scientifiche elaborate da Émile Benveniste e Harald Weinrich. Il primo, nell'importante saggio che pone le basi per la costruzione della dicotomia tra "sistema della storia" e "sistema del discorso",<sup>9</sup> definisce il *perfetto* (stesso termine usato da Proust) come il tempo verbale che conserva un nesso tra l'evento passato e il presente di chi lo enuncia, e che grazie a questo nesso garantisce la compiutezza del fatto narrato. Importa fino a un certo punto, in questa sede, che con il termine «parfait» Proust si riferisca al *passé simple*, quindi al passato remoto, mentre Benveniste lo fa coincidere con il *passé composé*, ovvero il passato prossimo italiano: quel che entrambi mettono in risalto è che la funzione del perfetto è di «presentare la nozione come "compiuta" in rapporto al momento considerato».<sup>10</sup> Una compiutezza che, come sottolinea Proust, garantisce al lettore quantomeno la «consolazione dell'attività».

Dall'altra parte, infatti, si presenta un tempo verbale, l'imperfetto, che può essere genericamente definito come tempo dello «sfondo»,<sup>11</sup> incaricato di esporre circostanze secondarie, oppure ripetute (secondo il "paradigma iterativo" definito da Genette),<sup>12</sup> oppure ancora "tipiche", ma che mostra anche una notevole capacità di mutare aspetto e funzione nei diversi contesti narrativi in cui viene impiegato. Tale natura proteiforme ha portato i linguisti a coniare diverse sotto-definizioni che risulteranno di volta in volta discutibili, talvolta sovrapponibili l'una all'altra, ma senz'altro utili per osservare la costante propensione elusiva dell'imperfetto.

C'è l'«imperfectum de conatu» che smussa la natura compiuta del verbo a cui si applica, indicando un'azione in corso che potrebbe non essersi poi effettivamente conclusa;<sup>13</sup> c'è quello che Weinrich definisce l'«imperfetto di rottura», che trova battesimo nella novellistica francese di secondo Ottocento, dove viene usato con verbi che esprimono indubitatamente un'azione puntuale allo scopo di «indicare in modo ingannevole una rottura», vista anche l'abituale collocazione in conclusione di racconto, designando invece «il dissolvimento dell'intreccio ordinato della narrazione».<sup>14</sup> Ma c'è anche il più "canonico" imperfetto storico (o narrativo), quello delle cronache sportive o dei verbali giudiziari, contesti che richiederebbero invece l'uso di un tempo perfettivo: l'esito è che s'introduce «una prospettiva tipicamente non perfettiva» che costringe a focalizzare la situazione narrata "come se" se ne potesse ignorare la conclusione, dando così l'impressione che gli eventi «siano colti nel loro svolgersi».<sup>15</sup> Sembra far riferimento a

questo Proust, quando nei suoi ricordi di lettore accusa l'imperfetto di essere tempo dell'inganno e dell'illusione, che rievoca le azioni dal passato ma per mostrarne la natura effimera, privandole di quella natura compiuta che può rendere il passato disponibile alla memoria.

Colpa probabilmente di quella natura ambigua dell'imperfetto di cui già Benveniste si era accorto, quando lo aveva attribuito sia al piano del discorso che a quello della storia.<sup>16</sup> Un'ambiguità che chiama in causa proprio il problema della compiutezza dell'azione narrata, giacché per la *storia* l'evento dev'essere compiuto e privo di legami con il presente; per il *discorso*, invece, il fatto passato, anche se concluso, conserva un legame con l'attualità, ovvero con il punto da cui viene osservato. Questo potenziale doppio registro rende la narrazione all'imperfetto aperta a diversi effetti di lettura, non ultimo quello della "misteriosa tristezza" di Proust – che fu uno dei massimi manipolatori delle potenzialità narrative dell'imperfetto, a cui votò grandi porzioni della *Recherche*.<sup>17</sup>

La scelta del tempo verbale, allora, con le connesse questioni legate alla compiutezza e al rilievo riservato agli eventi narrati, si rivela particolarmente importante nel caso della narrazione biografica, dove i confini del racconto sono dati dall'estensione della vita del personaggio narrato e dove la scelta dei fatti posti in primo piano e di quelli lasciati sullo sfondo determina invariabilmente la configurazione che quella vita assume agli occhi del lettore. Se n'era accorto già il solito Weinrich quando, commentando le caratteristiche dell'«imperfectum de conatu», ipotizzava il suo impiego per raccontare un fatto senz'altro puntuale e senz'altro rilevante – e anzi «il più importante»<sup>18</sup> – nella vita di un uomo, come la sua morte. In questo caso è impossibile ipotizzare la volontà di «smussare» la compiutezza dell'azione; si dovrà semmai considerare il rilievo che le si vuole riservare: «Anche nella narrazione della morte di una persona, la scelta del tempo verbale del primo piano o dello sfondo è determinata solo e unicamente dal valore posizionale che gli si assegna in essa».<sup>19</sup>

Per estensione del ragionamento di Weinrich, si potrebbe dire che dalla scelta relativa al «valore posizionale» da assegnare all'evento della morte dipende allora non tanto la compiutezza del fatto in sé, o della vita in cui questo è inserito, ma quella del racconto di tale fatto o di tale vita. Sono ancora le parole di Proust a illuminare l'attrito derivato dal contatto tra le scelte narrative dell'autore

e l'orizzonte d'attesa di chi legge, che vorrebbe che nulla della vita dei personaggi fosse lasciato ai margini, abbandonato alla libera immaginazione. Weinrich ha elaborato l'efficace immagine della «pista falsa»<sup>20</sup> tracciata dagli «usi impropri» dell'imperfetto, che disorientano il lettore, inducendolo a interpretare come ripetitiva un'azione che invece è unica e puntuale, o ad attribuire allo sfondo un'azione che in realtà ricopre un'importanza decisiva; complicando ulteriormente il suo lavoro di comprensione e interpretazione progressiva del testo.

## 1. I racconti di una vita

Ma arriviamoci per gradi. Perché prima di tutto bisogna fare i conti con la specificità del racconto (breve) biografico, che trova nella corrispondenza tra inizio-fine della narrazione e nascita-morte del personaggio il proprio principale asse semantico. Questa corrispondenza può essere di volta in volta confermata o frustrata, ma di fatto rimane sempre latente; e sempre allusa, quasi rappresentasse, implicitamente, il modello ideale del racconto biografico – in cui magari si desse anche una perfetta corrispondenza tra tempo della storia e tempo del racconto. Come insegna Brooks, è innato nell'uomo un istinto narrativo: le storie, o meglio le trame – articolate nell'elementare struttura principio-sviluppo-finale – sono la «sintassi di un certo modo di esprimere la nostra comprensione del mondo».<sup>21</sup> E questa comprensione diventa possibile – nella concezione spontanea che ciascuno ha di una «storia» – solo nel momento in cui la storia è finita, quando il narrato può essere osservato retrospettivamente e si può far emergere «un ordine superiore di relazioni»,<sup>22</sup> una catena di eventi coerenti e consequenziali dai quali estrarre il senso.<sup>23</sup> L'esperienza di lettura di una storia si costituisce così su un desiderio latente della fine.

E questo vale a maggior ragione nel caso del racconto breve, forma narrativa che, fin dalle teorizzazioni dei formalisti russi, e nonostante le nuove configurazioni assunte in epoca postmoderna e ipermoderna, si definisce oltre che per la «dimensione *piccola*», per l'«*accento dell'intreccio sulla fine*»,<sup>24</sup> sulla sequenza che interviene a consegnarci il senso ultimo di un episodio eccezionale oppure a riscattare l'apparente normalità del fatto narrato. E ancora di più nel caso del racconto breve biografico, dove l'attesa della

fine coincide con l'attesa della morte del protagonista, che, come diceva Benjamin, giunge a sancire «tutto ciò che il narratore può raccontare».<sup>25</sup> Nel racconto biografico il desiderio narrativo, cioè il desiderio di arrivare alla fine del racconto, erode progressivamente la durata della vita del protagonista, proiettandosi verso la sua conclusione:<sup>26</sup> la consapevolezza di trovarsi di fronte al racconto di una vita pone quale orizzonte inaggrabile della lettura la fine della vita del personaggio, termine che infonderà maggiore fiducia nella possibilità che «quanto rimane ancora *da leggere* possa ristrutturare in modo organico i significati provvisori del *già letto*».<sup>27</sup>

La corrispondenza di cui abbiamo parlato finisce così per delineare un campo di tensioni, in cui ogni scarto tra il modello ideale e la sua realizzazione effettiva – tra la vita vissuta e la sua controfigura narrativa – determina specifici effetti di lettura. In questo panorama, ritornando al ragionamento sui tempi narrativi, è inevitabile pensare che un racconto condotto rispettando la più consueta delle strategie narrative, quella a dominante perfetta, in cui cioè il rapporto tra primo piano e sfondo sia regolato da una coerente distribuzione di passati remoti e imperfetti (oltre ai passati e ai trapassati prossimi, che in quanto tempi composti si definiscono sempre in termini di anteriorità rispetto ai corrispondenti tempi semplici), permetta al lettore di seguire senza incertezze né dubbi il percorso che, attraverso la vita del personaggio, lo porterà a scoprirne, nel momento della fine, la verità complessiva.

È la formula su cui si sono costruite le narrazioni biografiche più importanti della prima modernità, che miravano a ribaltare la tradizione del racconto agiografico e del medaglione celebrativo di personaggi illustri, non tanto applicando un nuovo modello narrativo al racconto di una vita, bensì intervenendo sul dispositivo moralistico su cui le narrazioni tradizionali erano state edificate. Basti pensare all'opera con cui tradizionalmente si fa cominciare la tradizione della biografia moderna, *Le vite immaginarie* (1896) di Marcel Schwob: tra le rivendicazioni espresse dall'autore nella *Prefazione* alla raccolta compaiono lo smarcamento dalle ragioni della storiografia – che privilegia i fatti e le idee generali a scapito degli individui e dei fatti particolari – e l'esaltazione del criterio artistico quale orientamento nella scelta di cosa narrare – che può comprendere il vero e il falso indifferentemente.

«Il biografo, come una divinità inferiore, sa scegliere, fra i possibili umani, quello che è unico»: <sup>28</sup> l'accento viene posto sul “cosa”



si narra e non sul “come”. Paragonato a un «dio minore», l'autore è richiamato al compito tradizionale: riportare all'ordine il caos della vita, ricorrendo semplicemente a criteri opposti rispetto a quelli adottati dalla storiografia. Chi racconta guarda retrospettivamente delle vite cui la morte ha dato forma compiuta; e in quella materia stabile il narratore cerca di individuare originali linee di racconto. Schwob non esce dal paradigma della «storia come compimento»,<sup>29</sup> e infatti tutte le *Vite immaginarie* sono narrate al passato remoto: la volontà di far emergere il carattere dei personaggi non distoglie mai il narratore dalla necessità di incardinare il racconto agli episodi decisivi delle diverse biografie – vocazioni artistiche, scoperte scientifiche –, a cui gli episodi minori o minimi forniscono talvolta un contrappunto simbolico.

La vita di Lucrezio, ad esempio, rimane ancorata ai misteri che tuttora avvolgono la sua esistenza – il luogo e la data di nascita, le circostanze della morte –, così come ai pochi dati stabili – la visione filosofica e scientifica del mondo naturale affidata al *De rerum natura*. Questi elementi discreti e condivisi dalla storiografia vengono però inseriti nella cornice di una puntuale situazione biografica, ipotetica ancorché plausibile – una notte di passione e tormento con una «bella Africana»<sup>30</sup> –, a partire dalla quale è possibile delineare un'immagine originale del personaggio, meno statuaria e più emotivamente sfaccettata. Un'immagine nuova, ma non meno stabile di quella tradizionale: è la consapevolezza acquisita dal personaggio circa le leggi di Natura a spiegare i suoi comportamenti privati. Queste biografie finiscono allora per tratteggiare delle controstorie immaginarie dei personaggi selezionati dall'autore, che prova così a stabilire una nuova verità su di loro: una verità suggestiva, o addirittura assurda, ma che si staglia imponente all'orizzonte del racconto, giustificando gli eventi, inquadrandoli in una cornice di senso.

C'è tutta una linea del racconto biografico novecentesco che si definisce per contrapposizione parodica rispetto alla tradizione che ha nelle *Vite parallele* di Plutarco e nel *De viris illustribus* di Svetonio i propri modelli classici. E in Italia questa linea ha attecchito in maniera speciale, forse in virtù di una memoria storica che, soprattutto negli anni del regime, è stata celebrata oltre misura: basti pensare – per restare ai contributi di questo volume<sup>31</sup> – alle confessioni che Alberto Savinio estorce ad alcune figure note della storia occidentale, che in *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942)<sup>32</sup>

sono letteralmente chiamate a dare di sé un'immagine diversa rispetto a quella volgarmente diffusa; o ai bozzetti umoristici consegnati da Achille Campanile alle sue *Vite di uomini illustri* (1975).<sup>33</sup> Anche in questi casi, però, è sempre chiara la posizione di chi narra, che a posteriori cerca di far emergere un nuovo significato dalla storia di qualcuno, la cui vita si è conclusa e si è anche già prestata alle interpretazioni dei posteri.

Savinio, ad esempio, non esita a mettere in scena se stesso, intento a cercare tracce che consentano di far luce sulle vite di questi personaggi illustri; in più casi sfaccetta il racconto ricorrendo a un presente storico che anima la narrazione, ma non ne muta la prospettiva. È un artificio, e chi narra ha ben in mente il proprio compito, che è quello di affermare una nuova "verità" rispetto a quelle divulgate dal senso comune, semplificate e spesso infedeli:

Il vero Lorenzini, colui che firmava "Collodi" e aveva scritto quel *Pinocchio* che gl'intenditori hanno definito la "Bibbia del cuore", era arrivato intanto in fondo a via Rondinelli, aveva preso a destra in via Cerretani, aveva iniziato il suo cammino nell'immortalità.<sup>34</sup>

Tutta colpa del passato remoto? Non proprio, dato che in Savinio, così come in Campanile, il suo uso viene diluito in una più vasta gamma di soluzioni verbali, in cui una parte decisiva hanno quelle che mettono in scena il rapporto tra il presente di chi narra e il passato di chi è narrato. Quasi tutte le brevissime storie di Campanile cominciano richiamando un detto, una formula o un episodio "tipici" del personaggio in oggetto, utili a evocarne l'immagine "ufficiale". Su quella immagine si costruisce il contro-ritratto del narratore, che si muove liberamente tra i meandri della storia – di cui illumina particolari ignoti – e le percezioni del suo lettore, che come lui osserva tutto dal presente.<sup>35</sup> L'accento del racconto è posto sempre sulle possibilità di revisione della storia offerte dalla retrospezione; il desiderio di chi legge è spinto verso la nuova configurazione che la vita dei personaggi illustri assumerà una volta conclusa. In queste raccolte non viene mai messa in discussione la raccontabilità delle vite, né tantomeno la loro natura conclusa e compiuta; in questione se mai è quella che in altro contesto sempre Savinio ha chiamato la «venerabilità del passato»,<sup>36</sup> passata sotto le forche di un'attitudine ironica e smitizzante.

## 2. Il presente di Pontiggia

Diverso invece il discorso per un'altra raccolta di vite, pubblicata da Giuseppe Pontiggia nel 1993 e costruita ancora una volta in contrapposizione umoristica rispetto alla tradizione classica dei profili esemplari. *Vite di uomini non illustri*, però, opera un ribaltamento di prospettiva: l'ironia non è suscitata dai nuovi particolari – plausibili, inverosimili o palesemente finti – chiamati a rivitalizzare biografie anchilosate dalla tradizione storiografica, ma dall'impiego di un'attitudine narrativa "perfettiva" su esistenze che nulla hanno di eroico, né di memorabile. Come ricordava lo stesso Pontiggia, la raccolta

racconta la vita segreta di persone che non sono arrivate alla notorietà, ma hanno coltivato aspirazioni, ambizioni e sogni rimasti irrealizzati [...] che io racconto con un linguaggio normalmente riservato alle biografie degli uomini illustri.<sup>37</sup>

È il "come" si racconta a essere messo finalmente in questione. E non è forse un caso che Pontiggia affidi i suoi racconti a un'impalcatura verbale originale, tutta incardinata sul presente storico quale tempo dominante. Si tratta di una soluzione "terza" rispetto al dittico passato remoto-imperfetto, ma consente di osservare alcune trasformazioni nella strategia narrativa e nelle complementari strategie di lettura.

Con "presente storico" si intende tradizionalmente un uso metaforico del presente, impiegato non per esprimere eventi contemporanei rispetto al momento dell'enunciazione, ma per fare riferimento a eventi anteriori,<sup>38</sup> allo scopo di produrre un avvicinamento prospettico e un'attualizzazione dei contenuti narrati. Si tratta in qualche modo di una forzatura, ben avvertita da Benveniste e Weinrich che, considerando il presente un tempo commentativo, ne sconsigliano l'impiego in funzione narrativa:<sup>39</sup> il presente denuncia un legame con l'attualità dell'enunciazione che contraddice la volontà di chi narra di restituire il racconto di fatti compiuti. Per comprendere l'uso che del presente storico fa Pontiggia si dovrà però affiancare a queste considerazioni un'altra valutazione presentata da Käte Hamburger – e citata da Weinrich – secondo cui, se il perfetto (passato remoto italiano, *passé simple* francese o *Präteritum* tedesco) è il tempo con cui «di norma raccontiamo una storia, un romanzo o una novella», il presente è il tempo con cui

riassumiamo il contenuto di una storia.<sup>40</sup> La distinzione non è da poco, soprattutto nel momento in cui si ha a che fare con narrazioni biografiche brevi, che si presentano per statuto come sintesi dei fatti salienti della vita di determinati personaggi, e che con qualche forzatura potrebbero essere considerate “riassunti” delle vite vere.

In effetti, ognuna delle *Vite di uomini non illustri* assume fin dalle prime battute l'andamento di una ricostruzione sintetica, «a metà tra il *curriculum vitae* e la voce di enciclopedia».<sup>41</sup> Si veda il caso di Giaccherò Elisa:

Nata a Santa Margherita Ligure il 3 giugno 1934, assiste il 12 maggio 1946, lungo una stradina sopraelevata che dalla scuola scende al porto, alla esplosione di un siluro, residuo di guerra, nel mare oltre il molo, contro uno sfondo di nuvole grigie attraversate da un fascio di raggi.<sup>42</sup>

La vita della ragazza è scomposta nella sequenza ordinata dei fatti principali, che affiorano come isole (rese evidenti anche dall'uso dei bianchi tipografici) dal silenzio di una quotidianità di cui non mette conto parlare. Il costante ricorso alle date, così come a una topografia sempre esatta – ancorché fittizia, come puntualizza l'autore nella nota all'edizione –, contribuisce a restituire al lettore l'impressione di trovarsi di fronte a una cronaca, in cui i fatti sono evocati in maniera secca e puntuale, seguendo precise strategie di messa in rilievo. L'uso coordinato del futuro per specifiche anticipazioni («Da allora firmerà così ogni sua pagina»)<sup>43</sup> risponde proprio al bisogno di costruire una sottile rete di connessioni che dà alla vita del personaggio l'aspetto di un sistema ordinato e consequenziale di azioni e reazioni.

Pontiggia è abile a orchestrare le trame di queste biografie secondo un'alternanza di notazioni cronachistiche e brevi *flash* in cui le oscillazioni tipiche di ogni vita vengono sintetizzate in poche scene selezionate per il loro carattere simbolico. È una tecnica simile al *montage-sequence* utilizzato al cinema per restituire «attraverso la pratica di ellissi molto ben scandite che isolano pochi *comportamenti significativi*»<sup>44</sup> un riassunto efficace di un determinato momento della vita. Si tratta di una tecnica utile a calare il lettore nella realtà dei fatti narrati, ma anche a mimare in qualche modo il funzionamento della memoria dei personaggi, in un tentativo di far aderire il racconto del narratore a quello che i protagonisti potrebbero fare della loro stessa vita. Come nel caso di Ezio Venturini, la cui esistenza si iscrive fin dall'infanzia sotto il segno dell'assenza

paterna, accentuata dal forte conflitto tra lo stesso padre e la zia del protagonista:

Questa scena, che segue di pochi mesi la sua nascita, gli verrà raccontata ripetutamente nei primi anni, soprattutto dalla zia, che alzerà ogni volta il dito e la voce, ribadendo la condanna. Lui, uscendo sul pianerottolo e abbracciando la ringhiera finirà per vedere in fondo alle scale suo padre che si avvia all'uscita. E questo ricordo immaginario sarà il più tenace e terribile della sua infanzia.<sup>45</sup>

Tra momenti epifanici e avvenimenti oggettivamente rilevanti per la vita di una persona (nascite, morti, matrimoni, figli), ogni biografia finisce per configurarsi secondo una geometria di significati, mossa da «“irruzioni di senso” plurime».<sup>46</sup> Una geometria, peraltro, che si stenta a capire se sia suggerita da chi narra o sia il frutto delle proiezioni di chi legge. In ogni caso l'attesa di un finale coerente – si potrebbe dire, con Bellardi, che è il modello dell'emancipazione riuscita o mancata ad agire latente nelle vite di questi personaggi<sup>47</sup> – non arriva mai, e se arriva, arriva in negativo, costringendo chi legge a riconsiderare l'intera vita entro l'orizzonte dell'incompletezza e dell'inconsequenzialità.

La cornice narrativa lascerebbe intendere che la responsabilità di tutto ciò sia da mettere sul conto del carattere «non illustre» di queste vite; ma l'ironia di Pontiggia gioca ancora con la tradizione, suggerendo che forse anche le vite dei grandi uomini potrebbero essere lette secondo uno schema “imperfetto”, che non legghi univocamente le svolte nel senso di una dimostrazione della grandezza di quegli individui, ma lasci emergere le incertezze e le incoerenze, tipiche degli uomini comuni come di quelli presunti eccezionali. E questo accade anche per effetto di quel presente il cui carattere “storico” sembra immettere le vicende dei personaggi entro un ordine teleologico, salvo poi contraddirsi e mostrare le falle di una predestinazione che è più nelle attese di chi vive – e di chi legge –, che nella realtà dei fatti.

### 3. L'imperfetto di Ermanno Cavazzoni

Una logica cinica e paradossale simile a quella che regola le *Vite degli uomini non illustri* di Pontiggia si ritrova anche nelle *Vite brevi di idioti* di Ermanno Cavazzoni,<sup>48</sup> dove tuttavia l'impiego predominante dell'imperfetto indicativo produce un decisivo ribaltamento

nella costruzione del senso e delle attese dei singoli racconti. Se le biografie tradizionali presentano un modello ermeneutico che si potrebbe definire “ascendente” – dai primi passi nella vita, ancora incerti, alle grandi imprese dell’età adulta, quando i caratteri e le disposizioni del biografato, mostratesi in nuce nell’adolescenza, trovano piena espressione, motivando ambizioni, frustrazioni e successi –, nelle *Vite* di Cavazzoni sembra invece imporsi un ordine che si potrebbe definire “a cascata”. Le trentuno brevi biografie<sup>49</sup> dichiarano fin dall’incipit l’orizzonte entro cui assumere l’intero racconto, una tara mentale – l’idiozia appunto, e le sue specifiche declinazioni –, rispetto alla quale tutti i passaggi della vita non sono che nuove e ulteriori dimostrazioni. In questo modo Cavazzoni non stravolge l’elemento di ricorsività tipico dell’imperfetto, ma al contrario lo potenzia, caratterizzando queste vite nel senso di un’ottusa e comica abitudinarietà.

Molti sostengono che Cristo sia un extraterrestre. Lo ha sostenuto anche Raffaello Pelagatti per tutta la vita, ossia dall’età di diciannove anni fino ai cinquanta circa, età a cui è deceduto. Questo è l’esempio di come una semplice idea campata per aria possa rovinare la vita di una persona.<sup>50</sup>

Come mostra la storia di Raffaello Pelagatti, l’incipit è il momento in cui il narratore fornisce al lettore le coordinate esistenziali entro cui si svolgerà l’intera vita del personaggio: sono questi i presupposti di un patto narrativo che si stipula su una promessa di ripetizione. Se il racconto si può aprire al presente, al passato remoto o al passato prossimo – a seconda che l’accento sia posto su un momento enunciativo contemporaneo alla narrazione («Molti sostengono»), oppure sui fatti narrati («ha sostenuto», «è deceduto») –, il suo svolgimento si produrrà inevitabilmente all’imperfetto, tempo della consuetudine, tempo adatto a fornire la prospettiva di una sorta di predestinazione negativa e senza compimento.

Diceva che Gesù Cristo era un extraterrestre caduto probabilmente da un missile la notte di Natale, o un extraterrestre illegittimo abbandonato da tre sicari sbarcati da un’astronave e vestiti come i re magi. [...]

Il problema era come conciliare tutto questo con il marxismo, essendo Pelagatti di fede marxista; lui non vedeva a ciò controindicazioni. [...] Succedeva che tutto quello che facevano in sezione i marxisti, lui lo faceva subito ai preti. Era una specie di compensazione psichica, anche questa figlia dell’epoca, come se i preti fossero fatti per dare sfogo nelle loro nevrosi ai marxisti.<sup>51</sup>

La vita di questi personaggi assume la forma di un teorema continuamente confermato, in cui i singoli fatti possono offrire solo nuove prove alla sua validità. Prove spesso non necessarie, e per questo inglobate nel generico “sommario” a cui viene ridotta la vita. Questa vita però deve avere anche una fine: per questo nel profilo uniforme definito dagli imperfetti emerge, a un certo punto, la svolta narrativa, una breve sequenza tendenzialmente al passato remoto che introduce una discontinuità e apre il campo alla conclusione.

Verso il 1960 capitò una cosa curiosa; in una delle sue sortite tra i preti, Pelagatti venne a imbattersi in uno che fu, si può dire, la sua cura finale. Ed è ancor più curioso che questo prete, quasi per ironia del destino, si chiamasse don Pelacani. [...] Diceva che Engels e Marx se li erano inventati i marxisti e non erano a suo avviso mai esistiti; si capiva dai loro ritratti, perché avevano le barbe finte, probabilmente affittate.<sup>52</sup>

In questo caso, la discontinuità è data dall'incontro tra la linea continua della follia anticlericale di Pelagatti e quella della follia antimarxista di Pelacani. L'esito di questo incontro è tuttavia una nuova continuità («Li si vedeva su una panchina spesso star zitti»), che conduce i due personaggi fino alla morte. Cavazzoni dà così alle sue biografie un'impalcatura semplice e costante, innescando una relazione dinamica tra elemento tipico ed elemento unico, tra ripetizione ed eccezione, i cui esiti sono tutt'altro che scontati. Anche se il passato remoto (e più raramente il presente) si trova quasi sempre collocato in posizioni strategiche – l'incipit e la svolta narrativa –, l'imperfetto risulta quantitativamente dominante in ogni racconto, al punto da smorzare l'effetto di rottura prodotto dal “caso singolo”, che interviene sì a incresparsi il profilo uniforme del racconto, ma senza sconvolgerne il significato complessivo, anzi dando una semplice conferma alle attese maturate nei primi sviluppi del testo.

Per questa via, *Vite brevi di idioti* sembra riconnettersi a una tradizione narrativa che non fa riferimento tanto alla *short story* e alla sua struttura a indagine retrospettiva, bensì alla novella classica, e al suo stretto legame con la dimensione morale – ma sarebbe più corretto dire, qui, con la sfera commentativa. Non tuttavia per un rispetto della medesima impalcatura verbale: la novella classica, infatti, mostra un uso molto rarefatto dell'imperfetto, relegato a tempo dello sfondo e sovrastato decisamente dal passato remoto,

quale tempo delle sequenze decisive per la costruzione del significato del racconto. Cavazzoni, semmai, recupera l'elemento orale e comunitario su cui si costruivano le tradizionali raccolte di novelle, come il *Decameron*, nelle quali la cornice narrativa "mimava" una conversazione tra accolti che, raccontandosi storie, si scambiano esperienze e mettono a punto il loro giudizio sulla realtà. Come le novelle di Boccaccio «emergono dal chiacchiericcio del gruppo giovanile prendendo immediatamente avvio al medesimo livello della conversazione, sicché l'inizio di esse risulta strettamente connesso con la cornice»,<sup>53</sup> così le *Vite brevi di idioti* mettono frequentemente in luce il contesto dell'enunciazione, che dà rilievo a figure di narratori rappresentati di volta in volta da una terza persona precisamente individuata, da una prima singolare o anche da una prima plurale, a indicare una mutevole comunità di narratori-ascoltatori che da queste storie cerca di trarre una lezione. Lezione che tuttavia, come conferma lo schema verbale, non può essere che data dalla continuità e dalla ripetizione delle individuali manifestazioni di idiozia. Una lezione che, come detto, è data tutta nelle premesse dei singoli racconti, giacché la conclusione non viene statutariamente deputata al compimento del senso, ma può anzi lasciare libero il campo per nuove continuazioni.

Come nel caso di *Primo Apparuti*, la cui vicenda viene aperta e chiusa nella prima frase del racconto – «Quel che racconto di Primo Apparuti è tutto vero; lo raccontava lui stesso in manicomio».<sup>54</sup> La sua storia non è altro che un elenco – parziale – delle ripetute follie che lo hanno portato a farsi ricoverare «di sua volontà nel frenocomio di Reggio Emilia». L'impressione che i ferri battuti per fare i telai delle biciclette si lagnino sotto i colpi del martello, l'ossessione che lo porta a fuggire dall'officina e a darsi per morto, la tentazione di uccidersi e la mancanza di coraggio per farlo, la fuga dalla città per isolarsi nella contemplazione e nella pace che solo gli dà la vista dei pali telegrafici: si riassume così la vita di Primo Apparuti, che non si conclude tuttavia con la sua morte, ma solo con la fine della sua testimonianza: «Questi erano i soli momenti di contentezza della sua vita che si ricordava».<sup>55</sup> Ed è significativo l'uso dell'imperfetto anche in clausola – non è l'unico caso della raccolta –, perché sottolinea come il racconto della vita di Primo Apparuti potrebbe continuare ancora, offrendo altre esemplificazioni di quel suo delirio sensoriale, proseguendo a oltranza la già ricca catena accumulativo-sequenziale.



Il racconto è parziale e incompiuto: la vita di Primo infatti non è ancora conclusa nel momento in cui ha luogo il racconto; e poi lo stesso racconto della sua vita è difficile da interpretare, perché non offre appigli a un desiderio narrativo che dal finale – quel momento di pacificazione di fronte ai pali del telegrafo, abbracciati, baciati, misurati nelle distanze tra l'uno e l'altro – non sa se ricavare un nuovo slancio in avanti – tutto ipotetico, visto che il racconto finisce – oppure lo spunto per una retrospezione che dia senso ai gesti insensati che hanno costellato la vita del protagonista. La storia smaschera progressivamente quello che Gianni Celati chiama l'«illusionismo del principio di causalità» su cui si regge ogni racconto, lasciando emergere quello che solitamente costituisce lo sfondo, o il contorno della storia, «pezzi di roba qualsiasi, dicerie del sentito dire, o tutto quello che [il narratore] vuole». <sup>56</sup> Grazie a questi elementi contestuali, che sono però anche comuni a ogni vita, la storia di Primo Apparuti può reinserirsi nel flusso di una narrazione collettiva in cui le storie si intrecciano e si susseguono, nella speranza che dall'accostamento di vicende diverse ma accomunate da una costante tematico-antropologica si possa arrivare a un senso più ampio, che trascende la singola vicenda e si proietta sull'intera umanità.

Tornando al confronto con le antiche raccolte novellistiche, in realtà nelle *Vite brevi di idioti* la cornice non è narrativamente sviluppata, ma limitata a poche allusioni, nel titolo – la cui funzione è decisiva, insieme all'appello *Al lettore*, nell'orientare prioritariamente le attese di chi legge – e nel corpo di alcune biografie dove, come detto, affiora rapidamente un riferimento alla dimensione enunciativa da cui nascono le storie. Tuttavia queste allusioni sono sufficienti a costruire un orizzonte di lettura in cui la vita raccontata non risulta più autosufficiente, ma viene riscattata al senso dalla serie all'interno della quale è inserita. E l'impiego preponderante dell'imperfetto è funzionale a questa strategia, che mette in rilievo le costanti invece che le varianti biografiche. Muta radicalmente anche l'orizzonte di attesa del lettore, il cui desiderio narrativo sarà spinto avanti non dalla brama di sapere “come va a finire”, ma da una più placida, e al tempo stesso più inquietante domanda sul senso complessivo dell'esistenza, a cui ogni storia porta la propria singola testimonianza. In questo modo il racconto non diventa lo strumento attraverso cui monumentalizzare la vita di un individuo su cui proiettare attese e desideri, ma il mezzo attraverso cui mo-

strare le diverse declinazioni che può assumere un'umanità per certi versi uniforme nel manifestare la propria eccentricità.

È così che si passa dalla mania di conoscenza che tormentava le giornate di lettura di Proust a una più quieta, e talvolta anche perplessa curiosità verso i fatti della vita, che per ottenere soddisfazione non ha bisogno di portare alla luce del racconto ogni dettaglio della vita, ma può accontentarsi anche di informazioni incerte, voci non verificate. La vita si conferma un terreno immerso nell'ombra, che il narratore prova a illuminare usando «l'immaginazione come una pila», ma sapendo anche che «le pile sono deboli, il fascio di luce è stretto, regolarmente si scaricano, quindi tra una punta di realtà e l'altra più che altro ci sono delle supposizioni, cioè delle immaginazioni abitudinarie e di comodo».<sup>57</sup>

È inevitabile che, nonostante gli sforzi di trovare il giusto criterio di selezione, della vita di ciascuno – sia esso un personaggio realmente esistito o d'invenzione – rimanga solo un'immagine imperfetta, incompiuta, come quella del *Romanziere realista* di Cavazzoni, che vive con l'ossessione di scrivere tutto quel che fa e finisce per ubriacarsi ogni sera per la disperazione di non riuscirci, dimenticandosi così di trascrivere quel che gli accade:

Quando questo Vincenzo Cusani è deceduto, sono stati ritrovati i suoi fogli; in famiglia e anche al caffè lo consideravano tutti uno scrittore, che però si rifiutava per principio di pubblicare. Aveva nel cassettono un pacco di inediti. Era il suo famoso romanzo *Ernesto*; consisteva in una pagina che ricominciava sempre daccapo. Cominciava più o meno alle nove della mattina e continuava al caffè dove si interrompeva.<sup>58</sup>

Forse, paradossalmente, è questa la vera condanna del biografo che voglia essere fedele al nucleo più consistente della vita del suo personaggio: un grumo di ambizioni e desideri che trovano espressione solo in un'inesausta ripetizione dell'identico, la definitiva dimostrazione della nostra natura imperfetta.

## Bibliografia

- M. BELLARDI, *Uno smisurato equilibrio. La narrativa sperimentale di Giuseppe Pontiggia*, Franco Cesati Editore, Firenze 2014.
- W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* (1936), in *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (1955), Einaudi, Torino 1995, pp. 247-274.
- É. BENVENISTE, *Le relazioni di tempo nel verbo francese* (1946), in ID., *Problemi di linguistica generale* (1966), il Saggiatore, Milano 1990, pp. 283-300.
- P.M. BERTINETTO, *Il dominio tempo-aspettuale. Demarcazioni, intersezioni, contrasti*, Rosenberg & Sellier, Torino 1997.
- P. BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984), Einaudi, Torino 1995.
- A. CAMPANILE, *Vite di uomini illustri*, Rizzoli, Milano 1975.
- E. CAVAZZONI, *Vite brevi di idioti*, Feltrinelli, Milano 1994; poi Guanda, Milano 2017.
- ID., *Il pensatore solitario*, Guanda, Milano 2015.
- G. CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata 2011.
- N. GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino 2014.
- G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Einaudi, Torino 2006.
- P. GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Carocci, Roma 2012.
- I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* (1965), a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino 2003.
- L'analisi del racconto* (1966), Bompiani, Milano 2002.
- G. MACCARI, *Giuseppe Pontiggia*, Cadmo, Firenze 2003.
- G. PONTIGGIA, *Vite di uomini non illustri*, Mondadori, Milano 1993.
- ID., *L'isola volante*, Mondadori, Milano 1996.
- ID., *Dentro la sera: conversazioni sullo scrivere*, Belleville, Milano 2016.
- M. PROUST, *Giornate di lettura. Scritti critici e letterari*, a cura di P. Serini, Einaudi, Torino 1958.
- A. SAVINIO, *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942), Bompiani, Milano 1977.
- ID., *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 1977.
- M. SCHWOB, *Vite immaginarie* (1896), Rizzoli BUR, Milano 1994.

- M. STERNBERG, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, John Hopkins University Press, Baltimore 1978.
- H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (1954), il Mulino, Bologna 1978.
- H. WHITE, *La storia come compimento* (1978), in *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Carocci, Roma 2006, pp. 161-172.

<sup>1</sup> G. PONTIGGIA, *L'immaginazione del presente*, in *L'isola volante*, Mondadori, Milano 1996, p. 41.

<sup>2</sup> M. PROUST, *Giornate di lettura* (1919), in *Giornate di lettura. Scritti critici e letterari*, a cura di P. Serini, Einaudi, Torino 1958, pp. 111-112.

<sup>3</sup> *Ibi*, p. 112n.

<sup>4</sup> P. BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984), Einaudi, Torino 1995, p. 41.

<sup>5</sup> *Ibi*, p. 39.

<sup>6</sup> Cfr. almeno M. STERNBERG, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, John Hopkins University Press, Baltimore 1978; e N. GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino 2014.

<sup>7</sup> Cfr. P. BROOKS, *Trame...*, p. 41.

<sup>8</sup> *Ibi*, p. 57.

<sup>9</sup> Cfr. E. BENVENISTE, *Le relazioni di tempo nel verbo francese* (1946), in ID., *Problemi di linguistica generale* (1966), il Saggiatore, Milano 1990, p. 285.

<sup>10</sup> *Ibi*, p. 292.

<sup>11</sup> H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (1954), il Mulino, Bologna 1978, p. 132.

<sup>12</sup> G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Einaudi, Torino 2006, pp. 162-166.

<sup>13</sup> H. WEINRICH, *Tempus...*, p. 147.

<sup>14</sup> *Ibi*, pp. 154-155.

<sup>15</sup> Cfr. la voce "imperfetto storico" dell'Enciclopedia Treccani, disponibile al link: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/-storico\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/-storico_(Enciclopedia-dell'Italiano)/>); ma cfr. anche P.M. BERTINETTO, *Metafore tempo-aspettuali*, in *Il dominio tempo-aspettuale. Demarcazioni, intersezioni, contrasti*, Rosenberg & Sellier, Torino 1997, p. 141.

<sup>16</sup> E. BENVENISTE, *Le relazioni di tempo...*, p. 288.

<sup>17</sup> Cfr. G. GENETTE, *Figure III...*, pp. 166-207.

<sup>18</sup> H. WEINRICH, *Tempus...*, p. 149.

<sup>19</sup> *Ibi*, p. 151.

<sup>20</sup> *Ibi*, p. 177.

<sup>21</sup> P. BROOKS, *Trame...*, p. 7.

<sup>22</sup> R. BARTHES, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in *L'analisi del racconto* (1966), Bompiani, Milano 2002, p. 45.

<sup>23</sup> Cfr. P. BROOKS, *Trame...*, pp. 30-32.

<sup>24</sup> Sono le caratteristiche principali della *short story* secondo Boris Ejchenbaum; cfr. *Teoria della prosa* (1925), in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* (1965), a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino 2003, p. 239.

<sup>25</sup> W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* (1936), in *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (1955), Einaudi, Torino 1995, p. 259.

<sup>26</sup> Come ricorda Brooks, a proposito della *Pelle di Zigrino* di Balzac, «ogni desiderio significa morte, diminuzione della durata dell'esistenza»; e ancora «non si può raccontare una vita se non nei termini dei suoi limiti, dei suoi margini»; cfr. *Trame...*, pp. 55 e 57.

<sup>27</sup> *Ibi*, p. 25.

<sup>28</sup> M. SCHWOB, *Vite immaginarie* (1896), a cura di F. Jaegy, Rizzoli BUR, Milano 1994, p. 21.

<sup>29</sup> H. WHITE, *La storia come compimento* (1978), in *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Carocci, Roma 2006, pp. 161-172.

<sup>30</sup> M. SCHWOB, *Vite immaginarie*, pp. 60-61.

<sup>31</sup> Si vedano infra i contributi di Adamo e Aletta.

<sup>32</sup> A. SAVINIO, *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942), Bompiani, Milano 1977.

<sup>33</sup> A. CAMPANILE, *Vite di uomini illustri*, Rizzoli, Milano 1975.

<sup>34</sup> A. SAVINIO, *Narrate, uomini...*, p. 195.

<sup>35</sup> Ad esempio: «Immaginiamoci dunque di trovarci in un salotto dove si trovano Vittorio Alfieri e un altro personaggio...»; cfr. A. CAMPANILE, *Vite di uomini illustri*, p. 118.

<sup>36</sup> Alla voce "Amazzone", in A. SAVINIO, *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 1977, p. 25.

<sup>37</sup> G. PONTIGGIA, *Dentro la sera: conversazioni sullo scrivere*, Belleville, Milano 2016, p. 15.

<sup>38</sup> Cfr. P.M. BERTINETTO, *Metafore tempo-aspettuali*, pp. 135-155.

<sup>39</sup> Cfr. H. WEINRICH, *Tempus...*, pp. 126-127; addirittura per Benveniste «la dimensione del presente è incompatibile con l'intenzione storica»; cfr. *Le relazioni di tempo...*, p. 290.

<sup>40</sup> Cfr. ID., *Tempus...*, p. 62.

<sup>41</sup> G. MACCARI, *Giuseppe Pontiggia*, Cadmo, Firenze 2003, p. 43.

<sup>42</sup> G. PONTIGGIA, *Vite di uomini non illustri*, Mondadori, Milano 1993, p. 157.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> P. GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Carocci, Roma 2012, p. 167.

<sup>45</sup> G. PONTIGGIA, *Vite di uomini non illustri*, p. 131.

<sup>46</sup> M. BELLARDI, *Uno smisurato equilibrio. La narrativa sperimentale di Giuseppe Pontiggia*, Franco Cesati Editore, Firenze 2014, p. 141.

<sup>47</sup> *Ibi*, pp. 146-147.

<sup>48</sup> E. CAVAZZONI, *Vite brevi di idioti*, Feltrinelli, Milano 1994; poi Guanda, Milano 2017.

<sup>49</sup> Il numero andrebbe ridotto alla luce di alcuni capitoli che non raccontano singole vite, ma episodi accomunati da un elemento tematico: *Suicidi lavorativi, Le vittime della rivoluzione, Suicidi con errore, Cesare Lombroso, Falsi suicidi ed Esseri doppi e nani*.

<sup>50</sup> E. CAVAZZONI, *Vite brevi di idioti*, p. 13.

<sup>51</sup> *Ibi*, pp. 13-14.

<sup>52</sup> *Ibi*, p. 16.

<sup>53</sup> H. WEINRICH, *Tempus...*, p. 186.

<sup>54</sup> E. CAVAZZONI, *Vite brevi di idioti*, p. 77.

<sup>55</sup> *Ibi*, p. 79.

<sup>56</sup> G. CELATI, *Letteratura come accumulo di roba sparsa, trovata per strada o sognata di notte*, in ID., *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 118.

<sup>57</sup> E. CAVAZZONI, *Il pensatore solitario*, Guanda, Milano 2015, p. 151.

<sup>58</sup> ID., *Vite brevi di idioti*, p. 157.



Marco Malvestio  
L'ECCENTRICO, L'INCOMPLETO, IL MARGINALE:  
LA RACCOLTA DI RACCONTI BIOGRAFICI  
COME PARODIA DELL'ENCICLOPEDIA

## Introduzione

La storia è nota: *Le parole e le cose* di Michel Foucault «nasce da un testo di Borges: dal riso che la sua lettura provoca, scombussolando tutte le familiarità del pensiero». <sup>1</sup> È noto anche che il testo in questione è *L'idioma analitico di John Wilkins*, un elzeviro <sup>2</sup> contenuto in *Altre inquisizioni*, libro del 1952 che raccoglie interventi scritti a partire dal 1937. In queste pagine, Borges deride l'idea del filosofo inglese di inventare un idioma universale. Secondo il suo creatore, questo linguaggio artificiale non soltanto avrebbe carattere di universalità, risultando egualmente alieno (e dunque neutro) per tutti i parlanti, ma presenterebbe anche il vantaggio di avere dei termini che *descrivono* l'oggetto a cui si riferiscono, oltre a indicarlo: «Per esempio: *de*, vuol dire elemento; *deb*, il primo degli elementi, il fuoco; *deba*, una porzione dell'elemento fuoco, una fiamma». <sup>3</sup> Perché questo linguaggio possa funzionare, naturalmente, i suoi parlanti devono condividere la conoscenza delle quaranta categorie in cui Wilkins divide gli enti del mondo: categorie che sfortunatamente, a dispetto della loro pretesa di esaustività, non possono che risultare al lettore contemporaneo, «accustomed to relativism and constructivism», <sup>4</sup> involontariamente comiche. Le pietre, per esempio, sono divise in «comuni (selce, ghiaia, lavagna), modiche (marmo, ambra, corallo), preziose (perla, opale), trasparenti (ametista, zaffiro), e insolubili (carbone e arsenico)». <sup>5</sup> Non soltanto questa divisione sembra avere perso senso attraverso i secoli, ma sembra mancare nel complesso anche di una logica interna, dal momento che unisce indistintamente caratteristiche economiche e fisiche. <sup>6</sup> Borges (o perlomeno il suo narratore) oppone all'evidente assurdità delle categorie su cui si fonda questo tentativo classificatorio quelle, teoricamente altrettanto utili e dunque perfettamente inutili, contenute in «una certa enciclopedia cinese», che divide gli animali in:

(a) appartenenti all'Imperatore, (b) imbalsamati, (c) ammaestrati, (d) lattonzoli, (e) sirene, (f) favolosi, (g) cani randagi, (h) inclusi in questa classificazione, (i) che s'agitano come pazzi, (j) innumerevoli, (k) disegnati con un pannel-

lo finissimo di pelo di cammello, (l) eccetera, (m) che hanno rotto il vaso, (n) che da lontano sembrano mosche.<sup>7</sup>

Si tratta di una lista, come nota Foucault in apertura al suo saggio, che ha un carattere profondamente disturbante. Se si supera il sogghigno iniziale che suscita, ci si può rendere conto che è composta con grande attenzione provocatrice: la voce di apertura segnala la sua natura eminentemente culturale (è valida cioè soltanto in un sistema di riferimento in cui esista un imperatore; o in cui, come al punto (f), si dipinga con pennelli di pelo di cammello); invece di essere fissa include, come al punto (d), solo una frazione della vita degli animali; non considera evidentemente le sirene animali favolosi, o se non altro li considera dotati di tali peculiarità da distinguersi dagli altri animali favolosi; e ha una dimensione metatestuale, dal momento che contempla come categoria gli animali «inclusi in questa classificazione», che «would include all the other categories, and also, in the form of an endless recursion, itself».<sup>8</sup> Dopo avere paragonato questa lista a un altro sistema di classificazione effettivamente esistente e altrettanto assurdo, quello dell'Istituto Bibliografico di Bruxelles, la conclusione non può essere che una: «Notoriamente», prosegue Borges, «non c'è classificazione dell'universo che non sia arbitraria e congetturale».<sup>9</sup>

Come ci ricorda la risata di Foucault, queste brevi pagine sono cariche di conseguenze: l'opera di Borges («the great bridge between modernism and post-modernism» secondo David Foster Wallace)<sup>10</sup> rappresenta, se non l'inizio, almeno un essenziale precedente della contestazione postmoderna alla tradizionale sistemazione dei saperi. Il divertito e inquietante nichilismo epistemologico di Borges si manifesta come prodromo di quella mancanza di fiducia nelle grandi (meta)narrazioni che, secondo Lyotard,<sup>11</sup> caratterizza la postmodernità, e che rende impossibile l'aspirazione a un modello interpretativo e riassuntivo del mondo. Questo attacco frontale alle procedure classificatorie della scienza tradizionale, portato avanti dal modernismo e soprattutto dal postmodernismo (il passaggio, in altre parole, dal modello conoscitivo del dizionario e dell'enciclopedia a quello deleuziano del rizoma), ha anche una dimensione fondante nel genere della raccolta di racconti biografica. La letteratura si popola tematicamente di figure di classificazione e schematizzazione del mondo, quali l'enciclopedia e il dizionario (anche nella sua variante biografica), che offrono il loro modello



alla dimensione sostanzialmente parodica che caratterizza questo tipo di testi.

Le raccolte che prenderò in considerazione sono *Storia universale dell'infamia* di Jorge Luis Borges (1935), insieme a diversi altri testi dell'autore che mettono in scena la vanità e la pericolosità dell'ambizione enciclopedica, *La sinagoga degli iconoclasti* di Juan Rodolfo Wilcock (1972) ed *Enciclopedia dei morti* di Danilo Kiš (1983).<sup>12</sup> Questi testi si qualificano come dizionari biografici o enciclopedie (o, nel caso di Kiš, li mettono in scena) e, conformemente al loro modello, rappresentano collezioni la cui ambizione dovrebbe essere la descrizione di un panorama di conoscenze coerenti, composto di dati compiuti e privi di significato. Allo stesso tempo, tuttavia, l'incompletezza, l'eccentricità e l'arbitrarietà del contenuto delle voci di queste enciclopedie, che si soffermano su personaggi minori e protagonisti di eventi dimenticati, denunciano l'impossibilità di ogni sistemazione dei saperi, insistendo sulla relatività e l'eteroglossia della forma dell'enciclopedia.

Questi testi hanno una genealogia comune, che si può far risalire a quello che viene considerato l'iniziatore del genere, Marcel Schwob, che pubblica le sue *Vite immaginarie* nel 1896. Borges, pur non citando Schwob nella prefazione alla *Storia universale dell'infamia* ma evocando, per il soggetto e il tono dei suoi racconti, Stevenson e Chesterton,<sup>13</sup> ammette in diverse occasioni successive di essersi ispirato alle *Vite immaginarie* nella composizione del suo testo.<sup>14</sup> Come ha scritto Cristian Crusat, la ripresa del modello di Schwob da parte di Borges «contribuyó efectivamente en las sucesivas relecturas del autor francés»,<sup>15</sup> aumentando notevolmente l'interesse nei suoi confronti. Wilcock, conseguentemente, non soltanto mutua attraverso Borges il modello di Schwob, ma fa diretto riferimento al precedente borgesiano nella scrittura del suo libro.<sup>16</sup> Kiš, infine, non ha mai nascosto la sua ammirazione per il lavoro di Borges, che funge da modello tanto per *Enciclopedia dei morti* quanto per *Una tomba per Boris Davidovich*, che ricorda per struttura e temi la *Storia universale* borgesiana: tanto che questa ripresa gli è costata l'accusa di plagio. Ciononostante, si tratta di un'accusa formulata principalmente da avversari politici di Kiš, vicini alla dittatura comunista jugoslava, e fatta circolare per gettare discredito sulla critica radicale al regime e alla rivoluzione socialista contenuta nel lavoro di Kiš, in particolare in *Una tomba per Boris Davidovich*.<sup>17</sup>

Oltre che nella struttura e nei temi trattati, che andrò ad analizzare nel dettaglio nelle prossime sezioni, la natura parodica di questi testi è evidente fin dal titolo: con la parziale eccezione di Wilcock, i titoli di questi volumi contengono un primo elemento che ne proclama la scientificità, e un complemento di specificazione che contraddice questa asserzione. In Borges, la «storia universale» è «dell'infamia»: alla roboante ambizione totalizzante della prima parte del titolo viene immediatamente contrapposta la specificazione di un elemento comportamentale e morale che ha tutto fuorché carattere scientifico, e che ricorda, più che una storia universale moderna, qualche compilazione medievale o qualche studio di carattere. I titoli stessi dei racconti non si limitano a riportare il nome dei personaggi discussi, ma lo accompagnano a un'apposizione invariabilmente ossimorica (l'impostore inverosimile, l'incivile maestro di cerimonie), a sottolineare la dimensione farsesca del racconto.<sup>18</sup> Se la sinagoga di Wilcock non fa riferimento propriamente alle scienze, suggerisce comunque un elemento di ecumenica sapienza: e tuttavia si tratta di un tempio di iconoclasti, e dunque di eccentrici, di eretici, di incendiari, di quanti in altre parole si sono posti in aperto contrasto con la scienza del loro tempo, o, a dispetto della popolarità acquisita, sono stati rigettati dalle generazioni successive. Inoltre, oltre all'immediato riferimento alla sinagoga come luogo di culto e di studio, Wilcock allude più sottilmente, come nota Crusat, alle *Vite e dottrine dei filosofi illustri* di Diogene Laerzio (uno dei principali modelli di Schwob), la cui opera circolava anche col titolo greco di *bion kai dogmaton synagoge*: «sinagoga» sarebbe quindi da intendersi anche come «compendio». <sup>19</sup> L'enciclopedia di Kiš, infine, è un'enciclopedia *dei morti*, e questa specificazione segnala una doppia infrazione dei canoni dell'enciclopedia: da un lato, ha carattere di ridondanza, perché di norma un'enciclopedia non si occupa che in casi eccezionali dei viventi; dall'altro, come verrà esplicitato nell'analisi del racconto, ha carattere talmente vasto da renderla inservibile.

## Jorge Luis Borges

Benché la parodia dell'enciclopedia non sia il tema principale di *Storia universale dell'infamia* (dove sono invece preminenti altri temi borgesiani, come quelli del coraggio fisico e della sfida), il libro, come ha scritto Sarah Ann Wells, anticipa il successivo

sviluppo di questo tema «in the lack of hierarchy and sense of accumulation that organizes the stories».<sup>20</sup> Le storie, raccolte in volume nel 1935, erano state pubblicate negli anni precedenti sulla “Revista multicolor de los sábados”, supplemento culturale di “Crítica”, il giornale di più vasta circolazione del Sud America.<sup>21</sup> Coerentemente con la loro destinazione, i brevi racconti che compongono la *Storia universale* hanno come principale caratteristica la leggibilità, la facilità e la volontà di intrattenere.

Come scrivevo sopra, l'ambizione denunciata nell'espressione «Storia universale» è immediatamente smentita dalla sua specificazione: ma è anche contraddetta dalla natura aneddotica del testo e dal soggetto dei singoli racconti, che riportano episodi minori e personaggi dimenticati della Storia, includendo pirati cinesi, samurai giapponesi, fuorilegge americani e fanatici religiosi turkmeni. Nella prefazione all'edizione del 1954, Borges denuncia esplicitamente la natura parodica del suo scritto, definendolo barocco, che, essendo «lo stile che consapevolmente esaurisce (o vuole esaurire) tutte le proprie possibilità e che confina con la propria caricatura», rappresenta dunque «il punto terminale di ogni arte, quando questa mette in mostra e dilapida i suoi mezzi».<sup>22</sup>

In altre zone dell'opera di Borges, la parodia dell'enciclopedia emerge con maggiore chiarezza. L'involuta e scarna trama di *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1941) si apre con un'enciclopedia difettosa, una cui voce, che descrive la città di Uqbar, pare essere introvabile, e si chiude con il contenuto fittizio di un'enciclopedia che pare divorare il mondo reale. I membri di un'associazione esoterica decidono di inventare un mondo immaginario (progetto che va sotto il nome, appunto, di Orbis Tertius), Tlön; e manipolano delle copie di enciclopedie affinché vi figurino la voce su Uqbar, città inventata ma localizzata nel Medio Oriente del nostro mondo, le cui leggende ed epopee «non si riferivano alla realtà, ma alle due regioni immaginarie di Mkejnas e Tlön»; su quest'ultima, i membri dell'associazione compongono una vasta enciclopedia.<sup>23</sup> Finzione nella finzione, il mondo di Tlön è fondato su un'interpretazione integralista dell'idealismo berkeleyano: «gli abitanti di questo pianeta concepiscono l'universo come una serie di processi mentali, che non si svolgono nello spazio, ma successivamente, nel tempo».<sup>24</sup> In un mondo in cui la percezione ha la preminenza sulla materia, non sorprende allora, per esempio, che il linguaggio abbia come elemento fondante non il sostantivo ma il verbo impersonale o l'aggettivo, e che a essere giu-

dicato scandaloso sia invece il materialismo che caratterizza il nostro mondo. Nel poscritto del 1947 che chiude il racconto, il narratore spiega come il rinvenimento, forse casuale o forse programmato, di uno dei volumi dell'enciclopedia di Tlön abbia scatenato presso la stampa e il pubblico una vera mania, e suscitato innumerevoli ristampe e approfondimenti, finché «la realtà ha ceduto in più punti»,<sup>25</sup> e il mondo e le sue strutture hanno cominciato ad adeguarsi al modello proposto dall'enciclopedia inventata.

Come ha scritto Steven Boldy, se è vero che le enciclopedie sono uno specchio che riflette il nostro universo, quando queste, come nel racconto, si specchiano a loro volta, «we do not see our universe, but a strangely unreal and finally nightmatish place».<sup>26</sup> È eloquente come questa sostituzione avvenga a partire dalla manomissione di un volume di enciclopedia, come se, una volta messa in luce la parzialità del suo contenuto tramite l'intromissione di un elemento di invenzione, il sapere in essa raccolto cominciasse a franare. Ancora più eloquente, tuttavia, è la dimensione politica che dà Borges al suo testo, assimilando il delirio ordinatore di *Orbis Tertius* (formulazione simile a Terzo Reich, mentre Tlön è definito, non a caso, «brave new world»,<sup>27</sup> come il romanzo distopico di Aldous Huxley) ai totalitarismi novecenteschi della guerra appena trascorsa: «Dieci anni fa, bastava una qualunque simmetria, una parvenza d'ordine – il materialismo dialettico, l'antisemitismo, il nazismo – per mandare in estasi la gente. Come, allora, non sottomettersi a Tlön, alla vasta e minuziosa evidenza di un pianeta ordinato?»<sup>28</sup> Borges, in altre parole, non si limita a offrire la misura dell'inutilità dell'enciclopedia come strumento di conoscenza, popolandola di figure irreali e di invenzioni, ma ne restituisce addirittura la pericolosità, rivelando gli inevitabili disastri causati da una vana passione ordinatrice.

## Juan Rodolfo Wilcock

La peculiarità della *Sinagoga degli iconoclasti*, rispetto al modello di Schwob e Borges, è che Wilcock mescola a personaggi storici (naturalmente eccentrici e improbabili) figure di invenzione (mentre nella raccolta di Borges soltanto l'ultimo racconto è di pura invenzione, e si discosta notevolmente dagli altri per tono). Gli iconoclasti di Juan Rodolfo Wilcock sono medici, inventori, esoteristi, archeologi e stregoni – tutti, in una certa misura, uomini

di scienza, per quanto variamente intesa. Questa commistione di personaggi reali e immaginari, tutti egualmente inverosimili, non è casuale: l'indistinguibilità, agli occhi del lettore, tra l'invenzione più sfrenata dell'autore e la semplice esposizione di biografie veramente vissute non fa che aumentare la divertita polemica contro la pretesa di esaustività e chiarezza delle scienze tradizionali.

Quindi, personaggi fittizi come Aaron Rosenblum, che si propone di riportare l'Inghilterra al periodo secondo lui più felice della storia del paese, e cioè l'età elisabettiana, abolendo dunque tra le altre cose i pomodori, gli Stati Uniti, la gravitazione e l'istruzione obbligatoria e reintroducendo il manicomio per i debitori, il rogo per le streghe, il maggiorascato, e così via; oppure come Socrates Scholfield, inventore di una dimostrazione *meccanica* dell'esistenza di Dio, consistente in «due eliche di ottone incastrate in modo che lentamente girino ciascuna intorno all'altra e dentro l'altra»;<sup>29</sup> sono messi sullo stesso piano di Hans Horbiger, teorizzatore della Dottrina del Ghiaccio Cosmico, cosmogonia ariana secondo la quale la luna che vediamo in cielo non sarebbe che la sesta di una serie di altri satelliti precipitati sulla terra causando una sequela di catastrofi variamente documentate, come per esempio il diluvio universale – teoria che ebbe vasta diffusione ufficiale nella Germania hitleriana; o di John Cleve Symmes, Cyrus Reed Teed e Marshall B. Gardner, tutti teorizzatori, autonomamente, della teoria secondo cui la Terra sarebbe in realtà cava.

Come ha scritto Crusat, «la infamia de Borges se transforma en el libro de Wilcock en estulticia e incompetencia y, en definitiva, en una enciclopedia del horror idiota».<sup>30</sup> Questa derisione per gli «iconoclasti» e la loro drammatica e comica convinzione in quello che fanno rappresenta anche, in una certa misura, una derisione del mondo scientifico in sé, dal momento che illustra l'arbitrarietà con cui si sono storicamente diffuse presso il pubblico dottrine pseudoscientifiche, truffaldine e cialtronesche. Non a caso, Wilcock fa il verso tanto ai mezzi della conoscenza illuminista quanto a quelli della riflessione filosofica a lui contemporanea, in particolare allo strutturalismo. Il dizionario, per esempio, compare per farsi assurdamente oggetto del procedere romanzesco, dal momento che Jules Flamart, nel discutibile intento di insegnare il lessico dilettaando il lettore, correda ogni voce di un inserto narrativo. Yves De Lalande (rimando a «la langue»?) è invece autore di una vera e propria fabbrica di romanzi, in cui le impiegate confezionano sulla

base di meccanismi combinatori trame, personaggi e motivi: una parodia spietata di OuLiPo e forse anche del Calvino di *Il castello dei destini incrociati*, uscito pochi anni prima. Ancora, Absalom Amet (di professione orologiaio, come il Dio di Cartesio) inventa un «filosofo universale» formato da svariati cilindri che generano le varie parti del discorso, producendo casualmente frasi filosofiche, mettendo in cortocircuito ambiti del sapere prima separati, e generando, come *La biblioteca di Babele* di Borges (1941), combinazioni assurde oppure pregne di significato oracolare: «Sorprende leggere in un libro del 1774: “Tutto il reale è razionale”; “Il bollito è la vita, l’arrosto è la morte”; “L’inferno sono gli altri”; “L’arte è sentimento”; “L’essere è divenire per la morte”; e tante altre combinazioni del genere oggi diventate più o meno illustri». <sup>31</sup>

Vale la pena di notare che il libro di Wilcock, argentino ma naturalizzato italiano, viene pubblicato nel 1972, e dunque immediatamente dopo un decennio, quello dei sessanta, in cui parapsicologia e pseudoscienze avevano avuto ampia diffusione presso il grande pubblico – decennio apertosi, non a caso, con la pubblicazione di grande successo dell’insolita guida all’occulto e al paranormale *Le Matin des magiciens. Introduction au réalisme fantastique* di Louis Pauwles e Jacques Bergier (1960; tradotta in italiano nel 1963, esce in versione tascabile nel 1971, un anno prima del libro di Wilcock), al cui modello non è escluso che Wilcock si rifaccia. La fortuna editoriale della *non-fiction* di argomento paranormale ed esoterico a cavallo tra gli anni sessanta e settanta permette di contestualizzare forse anche il senso dell’operazione di Wilcock, che se da un lato si carica, come abbiamo visto, di una nota polemica verso una visione monolitica e positivista del sapere, dall’altro riflette anche, parodicamente, un paesaggio culturale in cui i confini tra scienze e pseudoscienze sono meno rigidi di quanto si potrebbe pensare. Come ha scritto Fabio Camilletti, la famosa massima di Arthur C. Clarke per cui il progresso tecnologico renderà qualsiasi tecnologia indistinguibile dalla magia ha il suo paradossale rovesciamento proprio nell’equiparazione di tecnologia e magia, di scienza e pseudoscienza: «L’età atomica sarà dunque [...] il momento della riscossa e della rivincita di tutti quei “dannati” che l’illuminismo prima e lo scientismo ottocentesco poi avevano eliso dalla propria narrazione – le filosofie orientali e l’alchimia, i miracoli e la magia nera o bianca, i fenomeni paranormali e la letteratura fantastica». <sup>32</sup>

## Danilo Kiš

In *Enciclopedia dei morti* di Danilo Kiš, racconto che dà il nome all'intera raccolta pubblicata nel 1983, l'enciclopedia del titolo viola sia il principio di rilevanza in base al quale avviene la selezione del materiale che l'enciclopedia dovrebbe contenere, sia la sintesi con la quale vengono esposti i suoi contenuti. La trama del racconto, come spesso in Borges, di cui Kiš è debitore nella sua declinazione del postmodernismo,<sup>33</sup> è a cornice: il testo rappresenta il racconto fatto a una persona non specificata da una studiosa che, in visita a Stoccolma, trova nella biblioteca dell'università un volume dell'enciclopedia dei morti, un testo che raccoglie la vita di tutti quegli esseri umani che *non* sono famosi per nessuna ragione particolare, che non figurano dunque in nessun'altra enciclopedia,<sup>34</sup> e in questa enciclopedia legge la storia di suo padre, morto da poco, rinvenendovi dettagli ignoti perfino a lei.

L'enciclopedia, nel suo scopo e nella sua realizzazione, è evidentemente un prodotto che sfugge alla normale logica del sapere enciclopedico, essendo, insieme per la natura della sua materia e la vastità della trattazione di ogni voce, inutile. Dice la narratrice:

Quello che è scritto qui, in questo taccuino, sono dati enciclopedici banali, senza valore per chicchessia tranne che per me e per mia madre: nomi, luoghi, date. [...] Ma ciò che rende questa enciclopedia unica al mondo – a parte il fatto che si tratta di un esemplare unico – è il modo in cui sono descritti i rapporti umani, gli incontri, i paesaggi; tutta la ricchezza di particolari di cui è composta la vita umana.<sup>35</sup>

A rendere ulteriormente inservibile l'enciclopedia dei morti, infatti, è il suo stile, che è tutto fuorché lo stile oggettivo che dovrebbe caratterizzare il discorso scientifico, consistendo invece in un «incredibile amalgama di concisione enciclopedica e di eloquenza biblica»:<sup>36</sup> «Tutto è presentato in singoli capoversi, ogni momento è rievocato in una sorta di quintessenza e di metafora poetiche, non sempre in ordine cronologico, ma in una bizzarra simbiosi di tempi, presente, passato e futuro».<sup>37</sup> La stessa narrazione della vita del padre della narratrice è costituita da continue, inspiegabili digressioni: della città dove il padre della narratrice frequenta il liceo, per esempio, vengono forniti una breve storia, una carta climatica, una descrizione degli snodi ferroviari, delle tipografie, dei teatri, delle fabbriche, persino aneddoti e bozzetti minimi.

Ma l'enciclopedia di Kiš si spinge oltre, e viola, in un certo senso, la possibilità di una conoscenza che vada oltre l'esperienza personale: «Giacché – e credo che questo sia il messaggio di fondo dei compilatori dell'Enciclopedia – nulla si ripete mai nella storia degli esseri umani, tutto ciò che a prima vista sembra identico è tutt'al più solo simile; ogni uomo è un mondo a sé, tutto accade sempre e mai, tutto si ripete all'infinito e irripetibilmente». <sup>38</sup> Per i compilatori dell'enciclopedia non esiste alcuna gerarchia degli eventi, la Storia «è una somma dei destini umani, un insieme di avvenimenti effimeri. Perciò vi è annotato ogni atto, ogni pensiero, ogni soffio creatore, riportata ogni quota, ogni palata di fango, indicato ogni movimento che ha fatto cadere un mattone dei muri in rovina». <sup>39</sup> i dettagli di un particolare pasto hanno la stessa dignità delle malattie infantili del protagonista della voce, o del momento in cui scopre che alcuni suoi intimi amici sono stati fucilati.

In questo senso, l'enciclopedia (presentata come un progetto sorto durante l'illuminismo) si offre come uno strumento inutile, che cataloga deliberatamente quanto nella storia umana non ha avuto importanza e che anzi ha alla propria base proprio l'idea che nessuna cosa abbia più importanza di un'altra – che non esista una gerarchia delle conoscenze; e che infatti procede senza alcuna gerarchia del racconto, con un'attenzione maniacale all'ecfrasi e all'aneddoto, a proposito della quale Guido Mazzoni ha parlato di «utopia mimetica». <sup>40</sup>

L'opera di Kiš ricorda da vicino due testi di Borges. Il primo, inevitabilmente, è *La biblioteca di Babele*: se in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* l'enciclopedia diventava il mondo, in questo racconto è il mondo che è ridotto a un'unica, interminabile libreria. <sup>41</sup> Borges, nella *Biblioteca*, mette in scena un panorama in cui gli strumenti tradizionali del sapere, cioè i libri e i luoghi deputati a contenerli, assumendo una dimensione illimitata (nel tempo, nello spazio, ma anche nella lingua in cui sono scritti, dal momento che contengono frasi casuali che però potrebbero nascondere testi sensati in una lingua diversa), perdono anche di utilità. Il significato che adombra la biblioteca di Borges è opposto e speculare a quello dell'enciclopedia dei morti: mentre per Kiš ogni dettaglio della vita umana vale la pena di essere riportato, Borges riempie la sua biblioteca di dettagli e segni che sono tutti egualmente importanti perché egualmente incomprensibili. Di fatto, come l'enciclopedia di Kiš non seleziona, non taglia e non riassume, restituendo il



mondo nella sua inservibile interezza, così nel racconto di Borges la biblioteca è un mondo popolato di segni tra i quali non esistono gerarchie e dove tutto si ripete «all'infinito e irripetibilmente», e questa impossibilità strutturale di sistematizzare rende la conoscenza inaccessibile.

Borges aveva delineato questo paradosso anche nella prosa *Del rigore nella scienza* (contenuto nella raccolta di poesie *L'artefice*, 1960): solo una mappa in scala 1:1 potrebbe dirsi veramente fedele al territorio che descrive; e tuttavia, la presenza di una mappa a grandezza naturale cambierebbe anche i connotati di quel territorio in maniera indelebile, rendendosi così inutile. Qualcosa di molto simile si ritrova anche in *L'Aleph* (1949), che sarebbe un punto che contiene tutti gli altri punti, «il luogo dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli». <sup>42</sup> Questa fonte di conoscenza, allo stesso tempo, è assolutamente ineffabile: può essere comunicata soltanto «l'enumerazione, sia pure parziale, di un insieme infinito». <sup>43</sup> Non solo il narratore (che porta lo stesso nome di Borges) non è in grado di spiegare che cosa ha visto se non nella forma di un catalogo che però non può rendere, per la sua natura diacronica, l'esperienza sincronica dell'Aleph, il poeta <sup>44</sup> nella cui casa è situato l'Aleph non riesce a mettere in versi, dopo averlo osservato tutta la vita, che «alcuni ettari dello stato del Queensland, più di un chilometro del corso dell'Ob, un gasometro a nord di Veracruz, le principali ditte commerciali della parrocchia della Concezione, la villa di Mariana Cambaraceres de Alvear in via Undici Settembre, in Belgrano, e uno stabilimento di bagni turchi posto non lungi dal ben noto acquario di Brighton». <sup>45</sup>

La critica dei saperi e della conoscenza positiva occupa, nel postmodernismo, una posizione centrale: e dunque non pretendo di essere riuscito a esaurire tutte le manifestazioni della parodia dell'enciclopedia nei testi che ho affrontato, né naturalmente la complessità del dibattito epistemologico che ha animato il postmodernismo. La peculiare forma narrativa del racconto biografico si trasforma, da generico *divertissement* di carattere dubitativo, in una manifestazione esplicita di questo dibattito, risultando in questo senso coerente con altre sue manifestazioni testuali quali l'*historiographic metafiction* o l'*autofiction*, che problematizzano rispettivamente la conoscenza storiografica e il rapporto tra realtà biografica e finzione narrativa. In Borges, Wilcock e Kiš, fino

all'esempio più recente di Bolaño, la forma dell'enciclopedia si fa figura, anche attraverso la dimensione inquietantemente farsesca della sua messa in scena, dell'impossibilità di classificare con criteri condivisibili il reale, e dunque di comprenderlo.

## Bibliografia

- S. BOLDY, *A Companion to Jorge Luis Borges*, Tamesis, Woodbridge 2009.
- J.L. BORGES, *Obras Completas*, Émecé Editores, Buenos Aires 1974, trad. it. *Tutte le opere*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2011, 2 voll. .
- F. CAMILLETI, *Italia lunare*, Peter Lang, Bern 2018.
- M. CORNIS-POPE, *Local and Global Frames in Recent Eastern European Literatures: Postcommunism, Postmodernism, and Postcoloniality*, in "Journal of Postcolonial Writing", 48 (2012), pp. 143-154.
- C. CRUSAT, *Humorístico oprobio: el destino irónico de las 'vidas imaginarias' de Jorge Luis Borges*, Juan Rodolfo Wilcock, y Roberto Bolaño, in "Hispanic Research Journal", 17 (2016), pp. 504-521.
- M. DUSZAT, *Foucault's Laughter. Enumeration, Rewriting, and the Construction of the Essayist in Borges's "The analytical language of John Wilkins"*, in "Orbis Litterarum", 67 (2012), pp. 193-218.
- D. FOSTER WALLACE, *Borges on the Couch*, in "New York Times", 7 novembre 2004.
- M. FOUCAULT, *Les mots et le choses*, Gallimard, Paris 1966, trad. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 2013.
- D. KIŠ, *Enciklopedija mrtvih*, Globus, Zagreb 1983, trad. it. *Enciclopedia dei morti*, Adelphi, Milano 1988.
- R. LACHMANN, *Danilo Kiš: Factography and Thanatography (A Tomb for Boris Davidovich, Psalm 44, The Hourglass)*, in "Partial Answers. Journal of Literature and the History of Ideas", 4 (2006), pp. 219-238.
- J.F. LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979.
- M. MALVESTIO, *Wargames, etica e responsabilità: la Seconda Guerra Mondiale in El Tercer Reich e 2666*, in "Orillas", 6 (2017), pp. 85-97.

- G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.
- S.A. WELLS, *Late Modernism, Pulp History: Jorge Luis Borges' A Universal History of Infamy (1935)*, in "Modernism/modernity", 18 (2011), pp. 425-441.
- R. WICKS, *Literary Truth as Dreamlike Expression in Foucault's and Borges's "Chinese Encyclopedia"*, in "Philosophy and Literature", 27 (2003), pp. 80-97.
- J.R. WILCOCK, *La sinagoga degli iconoclasti*, Adelphi, Milano 1972 (2017).
- V.G. ZONANA, *De viris pessimis. Biografías imaginarias de Marchel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock*, in "Rilce", 16 (2000), pp. 673-690.

<sup>1</sup> M. FOUCAULT, *Les mots et le choses*, Gallimard, Paris 1966, trad. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 2013, p. 5.

<sup>2</sup> O forse anche, in una certa misura, un racconto, dal momento che si apre su una nota narrativa (il desiderio della voce narrante/saggistica di consultare un volume che non tenta a trovare, che non a caso è poi lo stesso espediente narrativo che apre *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*), e contiene elementi di finzione, come la sopracitata enciclopedia cinese.

<sup>3</sup> J.L. BORGES, *Obras Completas*, Émécé Editores, Buenos Aires 1974, trad. it. *Tutte le opere*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2011, vol. 1, p. 1003.

<sup>4</sup> M. DUSZAT, *Foucault's Laughter. Enumeration, Rewriting, and the Construction of the Essayist in Borges's "The analytical language of John Wilkins"*, in "Orbis Litterarum", 67 (2012), p. 198.

<sup>5</sup> J.L. BORGES, *Tutte le opere*, p. 1004.

<sup>6</sup> M. DUSZAT, *Foucault's Laughter...*, pp. 198-199.

<sup>7</sup> J.L. BORGES, *Tutte le opere*, p. 1004.

<sup>8</sup> M. DUSZAT, *Foucault's Laughter...*, p. 201.

<sup>9</sup> J.L. BORGES, *Tutte le opere*, p. 1005. Si veda anche R. WICKS, *Literary Truth as Dreamlike Expression in Foucault's and Borges's "Chinese Encyclopedia"*, in "Philosophy and Literature", 27 (2003), p. 82.

<sup>10</sup> D.F. WALLACE, *Borges on the Couch*, in "New York Times", 7 novembre 2004.

<sup>11</sup> J.F. LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979, p. 7.

<sup>12</sup> A questi tre nomi si dovrebbe accompagnare, naturalmente, anche quello di Roberto Bolaño, che non ho potuto includere in questa trattazione per ragioni di spazio. Bolaño, nel suo *La letteratura nazista in America* (1996), riprende il modello borgesiano e, soprattutto, wilcockiano, tracciando una serie di ritratti di personaggi stralunati e terribili, tra aristocratici fanatici di estrema destra, giovani guerrafondai, pensatori anti-moderni, agitatori anti-comunisti, reazionari, scrittori di fantascienza, stregoni, semplici criminali, fondamentalisti cristiani, suprematisti bianchi, hooligans e bikers. In senso più generale, Bolaño riprende attraverso tutta la sua opera (aggiornandola e liberandola da diversi strati di ironia autoreferenziale) la polemica borgesiana contro la sistemazione dei saperi. Questa critica, che pure si manifesta spesso anche in Bolaño

come una parodia dell'enciclopedia (e prova ne è la struttura stessa della *Letteratura nazista*, corredata anche di un indice biografico finale volutamente farraginoso e ricco di dettagli superflui, così come l'affollarsi di riferimenti, nei suoi romanzi, a dizionari inservibili e bibliografie fittizie), ha come principale oggetto la mappa. Le mappe, vere o fittizie, compaiono con allarmante frequenza tra le mani o nelle opere dei protagonisti della *Letteratura nazista*, mentre l'intero romanzo *Il Terzo Reich* (pubblicato nel 2010, ma composto nel 1989) ruota intorno al rapporto morboso del protagonista con un gioco da tavolo sulla Seconda Guerra Mondiale: le ambizioni di controllo e conoscenza che questi proietta sul tabellone sono contraddette dagli eventi catastrofici e ambigui che accadono intorno a lui. Mi sono occupato dell'argomento in M. MALVESTIO, *War-games, etica e responsabilità: la Seconda Guerra Mondiale in El Tercer Reich e 2666*, in "Orillas", 6 (2017), pp. 85-97.

<sup>13</sup> J.L. BORGES, *Tutte le opere*, p. 441.

<sup>14</sup> V.G. ZONANA, *De viris pessimis. Biografías imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock*, in "Rilce", 16 (2000), pp. 674-676.

<sup>15</sup> C. CRUSAT, *Humorístico oprobio: el destino irónico de las 'vidas imaginarias' de Jorge Luis Borges, Juan Rodolfo Wilcock, y Roberto Bolaño*, in "Hispanic Research Journal", 17 (2016), p. 506.

<sup>16</sup> V.G. ZONANA, *De viris pessimis...*, pp. 676-677.

<sup>17</sup> R. LACHMANN, *Danilo Kiš: Factography and Thanatography (A Tomb for Boris Davidovich, Psalm 44, The Hourglass)*, in "Partial Answers. Journal of Literature and the History of Ideas", 4 (2006), p. 219 (nota).

<sup>18</sup> C. CRUSAT, *Humorístico oprobio...*, p. 509.

<sup>19</sup> *Ibi*, p. 513 (nota).

<sup>20</sup> S.A. WELLS, *Late Modernism, Pulp History: Jorge Luis Borges' A Universal History of Infamy (1935)*, in "Modernism/modernity", 18 (2011), p. 426.

<sup>21</sup> *Ibi*, p. 425.

<sup>22</sup> J.L. BORGES, *Tutte le opere*, p. 443.

<sup>23</sup> *Ibi*, p. 625.

<sup>24</sup> *Ibi*, p. 630.

<sup>25</sup> *Ibi*, p. 640.

<sup>26</sup> S. BOLDY, *A Companion to Jorge Luis Borges*, Tamesis, Woodbridge 2009, p. 78.

<sup>27</sup> J.L. BORGES, *Tutte le opere*, p. 628.

<sup>28</sup> *Ibi*, p. 640.

<sup>29</sup> J.R. WILCOCK, *La sinagoga degli iconoclasti* (1972), Adelphi, Milano 2017, p. 151.

<sup>30</sup> C. CRUSAT, *Humorístico oprobio...*, p. 514.

<sup>31</sup> J.R. WILCOCK, *La sinagoga degli iconoclasti*, p. 70.

<sup>32</sup> F. CAMILLETI, *Italia lunare*, Peter Lang, Bern 2018, p. 122.

<sup>33</sup> L'atteggiamento dubitativo tipico del postmodernismo guadagna un ulteriore significato nelle opere scritte al di là della Cortina di Ferro, dal momento che la sfida postmoderna alle metanarrazioni, alla storiografia ufficiale, e alla stessa possibilità di conoscere la Storia attraverso un'indagine positiva si fanno veicolo della polemica contro la tendenza delle dittature comuniste dell'Est Europa a falsificare gli eventi del passato e a caricarli di funzioni propagandistiche (M. CORNIS-POPE, *Local and Global Frames in Recent Eastern European Literatures: Postcommunism, Postmodernism, and Postcoloniality*, in "Journal of Postcolonial Writing", 48 (2012), p. 145).

<sup>34</sup> D. KIŠ, *Enciklopedija mrtvih*, Globus, Zagreb 1983, trad. it. *Enciclopedia dei morti*, Adelphi, Milano 1988, p. 47.

<sup>35</sup> *Ibi*, p. 46.

<sup>36</sup> *Ibi*, pp. 48-49.

<sup>37</sup> *Ibi*, p. 49.

<sup>38</sup> *Ibi*, p. 55.

<sup>39</sup> *Ibi*, p. 60.

<sup>40</sup> G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, p. 246.

<sup>41</sup> S. BOLDY, *A Companion to Jorge Luis Borges*, p. 95.

<sup>42</sup> J.L. BORGES, *Tutte le opere*, p. 894.

<sup>43</sup> *Ibi*, p. 897.

<sup>44</sup> Vale la pena di notare che il tentativo del poeta, Carlos Argentino Daneri, è una grottesca parodia della *Divina Commedia*, poema amatissimo da Borges. Il nome del poeta (peraltro di origini italiane) sarebbe una crasi di *Dante Alighieri*, e la discesa nella cantina dove si trova l'Aleph avrebbe valore di catabasi, mentre naturalmente Beatriz Viterbo, la donna che Borges ama ma di cui scopre, guardando nell'Aleph, le lettere licenziose che inviava a Carlos, è un doppio di Beatrice (S. BOLDY, *A Companion to Jorge Luis Borges*, pp. 132-133).

<sup>45</sup> J.L. BORGES, *Tutte le opere*, p. 890.



Giuseppe Carrara  
PERFORMANCE IDENTITARIE NELLE  
BREVI INTERVISTE DI DAVID FOSTER WALLACE

Nei giorni che David Foster Wallace e David Lipsky trascorrono insieme durante il tour promozionale di *Infinite Jest* i due scrittori parlano davvero di tutto: dalla letteratura al cinema, dalla pubblicità alla vita privata. Lipsky è alla ricerca dello scoop, cerca di scavare nel personale di Wallace, il quale ammette, con un certo imbarazzo, che è impossibile essere lineari parlando di sé stessi.<sup>1</sup> La difficoltà nell'organizzare narrativamente una vita è costante nelle riflessioni di Wallace: il linguaggio fallisce necessariamente nel cercare di riprodurre il vissuto, una sequenza di parole messe in fila non sarà mai in grado di dire per esteso il mondo interiore di una persona, né tantomeno di restituire le azioni di un individuo:

sembra che andiamo tutti in giro cercando di usare la lingua [...] per cercare di comunicare agli altri quello che pensiamo e per scoprire quello che pensano loro, quando in fondo lo sanno tutti che in realtà si tratta di una messinscena e che si limitano a far finta. Quello che avviene dentro è troppo veloce, immenso e interconnesso e alle parole non rimane che limitarsi a tratteggiarne ogni istante a grandi linee al massimo una piccolissima parte.<sup>2</sup>

Sono parole del narratore protagonista di *Caro vecchio neon*, uno dei più bei racconti di *Oblio*, che tematizza proprio questa costitutiva impossibilità del racconto biografico attraverso il lungo monologo-racconto di un bugiardo cronico, che riesce a essere sincero solamente nell'ammettere la propria impostura. Due sono insomma i problemi con cui, secondo Wallace, deve confrontarsi uno scrittore che voglia raccontare una vita: uno è propriamente linguistico; l'altro ha a che fare con l'inafferrabilità dell'identità che viene a definirsi come una performance continua e, di conseguenza, impossibile da ipostatizzare in forme cristallizzate. L'aspetto performativo è, per Wallace, una caratteristica consustanziale al concetto di soggetto, di identità, per cui l'ingiunzione a essere se stessi risulterà priva di senso per i personaggi wallaciani che possono, semmai, diventare se stessi, costruire se stessi. È quella che Erving Goffman ha chiamato la *performance of identity*:<sup>3</sup> il processo di affermare implicitamente chi o cosa una persona vuole essere o

come vuole essere percepita. La performance identitaria, però, ha anche una dimensione storica: se è vero che gli uomini di ogni epoca e ogni luogo hanno indossato delle maschere, nella prospettiva di Wallace, la società contemporanea neoliberale postmoderna ha generato una cultura intrisa di narcisismo e solipsismo, cinismo e autocoscienza, per cui il comportamento individuale è guidato dall'inconscio imperativo «to be liked». Lo si vede bene nel racconto che apre *Brevi interviste con uomini schifosi*:

Quando vennero presentati, lui fece una battuta, sperando di piacere. Lei rise a crepapelle, sperando di piacere. Poi se ne tornarono a casa in macchina, ognuno per conto suo, lo sguardo fisso davanti a sé, la stessa identica smorfia sul viso. A quello che li aveva presentati nessuno dei due piaceva troppo, anche se faceva finta di sì, visto che ci teneva tanto a mantenere sempre buoni rapporti con tutti. Sai, non si sa mai, in fondo, o invece sì, o invece sì.<sup>4</sup>

Già dal titolo, *Una storia ridotta all'osso della vita postindustriale* (*A radically condensed history of postindustrial life*), si può notare la volontà di inserire tali dinamiche interpersonali in un preciso contesto storico e sociale: Wallace non ci presenta una *story*, una storia, ma il titolo ci ammonisce a leggere il racconto come una *history*, quindi un racconto la cui ricostruzione dei fatti, degli ambienti e delle persone va interpretata come affidabile e veritiera, calata in un preciso e determinabile contesto (quello postindustriale, appunto). L'articolo indeterminativo, però, riporta la narrazione in uno stato di soglia fra il regno del possibile e quello della verità fattuale. È chiara, comunque, l'intenzione storicizzante, quasi di analisi sociologica, e infatti il setting delle *Brevi interviste* è sempre temporalmente e geograficamente determinato: la messa in scena dei comportamenti muove sì da impulsi antropologici, ma questi comportamenti sono sempre messi alla prova di un determinato momento storico. Questo racconto svolge, inoltre, una funzione cataforica: nell'essere posto a pagina 0 della raccolta (nella sua edizione in lingua originale) funziona chiaramente come proemio dell'opera presentandone, condensati, i temi principali. L'uso della forma passiva senza agente, «to be liked», segnala sia l'ansia sociale dei due personaggi che il loro solipsismo: i due sono vicendevolmente inessenziali, ciò che conta è piacere, ricevere gratificazioni, indipendentemente da chi ne sia la fonte.<sup>5</sup> Corollario di questo aspetto è la solitudine dei due individui, entrambi tornano a casa soli, con lo sguardo fisso davanti, quindi di nuovo escludendo



l'altro, con la stessa smorfia sul viso: i due personaggi sono uniti solamente dal comune destino di solitudine e narcisismo. Il terzo personaggio richiama ancora una volta l'aspetto performativo del comportamento: non nutre particolare simpatia per gli altri due, «anche se faceva finta di sì» per puro spirito di convenienza. Si noti che questo stesso sintagma, seppur con minime variazioni, torna a più riprese nel corso della raccolta, proprio a segnalare quel paradosso dell'impostura tematizzato da *Caro vecchio neon*.<sup>6</sup>

Tutti e tre i personaggi sono figure piatte ipostatizzate da un gesto, un sentimento, e sono senza nome, senza caratteristiche fisiche, quasi senza corpo. Non è un dato privo di importanza: tutti i personaggi della raccolta, salvo un paio di eccezioni, non hanno nome e le descrizioni fisiche sono quasi del tutto assenti. Sembra quasi che Wallace non voglia rappresentare le vite di singoli individui, ma di tipi umani e, nello specifico, il tipo di uomo schifoso, narcisista, solo, egoista, depresso, manipolatore, falso, bugiardo, incapace a empatizzare con un altro essere umano. Sono uomini che spesso rinunciano alla volontà e al senso di responsabilità, cercando scuse per i loro comportamenti nel considerarsi matrici di forze culturali<sup>7</sup> o ricercandone le cause, molto spesso, nell'infanzia e nel rapporto con i genitori attraverso discorsi che scimmiettano semplicisticamente il gergo terapeutico. È il tipo che, in un pezzo sul "The New York Observer" su Updike, Wallace chiama «Great Male Narcissist»,<sup>8</sup> una generazione di uomini solipsisti, condannata, da una concezione di mascolinità competitiva, interessata soprattutto ai risultati, a una condizione di paura costante che rende quasi impossibile amare sinceramente. Secondo Wallace, l'amore è confuso, dal maschio americano, con il bisogno di essere percepito in un determinato modo, coincide cioè con una determinata idea di sé. Tale concezione comporta uno stato perenne di insicurezza circa la propria identità che rende impossibile l'amore. Emblematica, in questo senso, è l'intervista #31 in cui si delineano due tipi di amanti: quello egoista che a letto pensa solo a se stesso e non si cura del piacere della donna; e quello narcisista che pensa, al contrario, solamente al piacere della donna, ma che ugualmente non si cura minimamente del partner: per lui l'atto sessuale è solamente una messa in scena, quel che conta è di conseguenza l'immagine di sé che ne esce, l'immagine di un Grande Amante, di un Casanova per cui il piacere dell'altro è solamente funzionale al piacere che l'uomo ricava dall'immagine di sé che sta creando. Anche il

sesso, dunque, viene considerato come un atto performativo della propria identità. «Si credono generosi a letto. No, la fregatura è che hanno l'egoismo di essere generosi. Non sono meglio del porco, sono solo più subdoli».<sup>9</sup> Questo racconto mostra, inoltre, l'analiticità di Wallace nel classificare e sintetizzare gli individui in dei tipi umani: qui abbiamo «il porco» e «il Grande Amatore», in un altro racconto la protagonista è indicata semplicemente come «la persona depressa» e lo stesso stile della narrazione mima il distacco analitico di un paper accademico. In altri casi i personaggi sono identificati come X e Y (in *Ottetto*) e spogliati quindi di ogni specificità; altre volte sono fossilizzati su dei ruoli: il padre, la madre, il figlio, il maniaco, lo storpio, il violento, l'intellettualoide, lo yuppie. Spesso la performance di questi ruoli si rivela talmente artefatta e artificiale da risultare grottesca: è il caso di *Pensa* in cui una donna cerca di sedurre un uomo comportandosi come una modella della pubblicità di Victoria Secret, ma il risultato è disastroso: quello che nella pubblicità appariva sexy, nel comportamento della donna diventa strano e imbarazzante.

Una galleria siffatta di racconti difficilmente potrebbe rientrare nel genere biografico in quanto la specificità dell'individuo è persa; anche la forma non è quella canonica della *biofiction*. Le vite dei personaggi, infatti, sono raccontate obliquamente, attraverso dispositivi testuali che ne delineano i contorni solo implicitamente. Non abbiamo mai un narratore onnisciente in grado di illuminare le esistenze di questi personaggi e fornirci informazioni e dettagli sulle loro vite. La narrazione è, invece, condotta attraverso dialoghi spesso insignificanti, monologhi drammatici, risposte a interviste di cui non possiamo leggere le domande, racconti di eventi marginali e spesso non significativi (come nel caso di *Non significa niente*, dove il titolo è da prendere alla lettera). Anche quando il narratore è extradiegetico, in realtà il punto di vista è sempre interno e la focalizzazione non è mai al grado zero, perché anche nei casi in cui la narrazione sembra oggettiva e distaccata, la profusione di assionimici tradisce il punto di vista soggettivo. Wallace, ancora una volta, vuole sottolineare l'impossibilità di dar conto pienamente di una vita, di organizzarla narrativamente in un insieme coerente e coeso: un tentativo del genere è destinato necessariamente allo scacco, quello stesso scacco del protagonista dell'intervista #59 che nello sforzo di dare una forma concettuale coerente alle sue fantasie masturbatorie si scontra con l'impossi-

bilità di ordinare logicamente l'intero universo. Attraverso il racconto del delirio onanistico, Wallace mette in scena, in realtà, la costitutiva impossibilità di dare senso a quell'informe caos che è il mondo. Non a caso il principio strutturale della raccolta è il non-finito: non solo le interviste in senso stretto mancano delle domande, ma non sono disposte in ordine cronologico e ne è riportata solo una parte (18 su un totale di 72). Lo stesso discorso vale per i tre racconti intitolati *Ancora un altro esempio della porosità di certi confini* e per *Otetto*. *Mondo adulto II* invece continua la narrazione della prima parte sotto forma di appunti per la stesura del racconto vero e proprio. Anche all'interno delle singole unità ci sono vari casi di esplicita reticenza, di frasi troncate a metà e di vuoti testuali. A questo movimento in levare, che rende al livello testuale il vuoto che si cela dietro l'impossibilità di empatizzare con gli altri, corrisponde un movimento opposto di accumulazione funzionale a nascondere il proprio disagio dietro l'ipertrofia di pensiero e parola. I discorsi di questi personaggi sono ripetitivi fino al parossismo: si insiste incessantemente sugli stessi aspetti e tornano continuamente sintagmi e intere frasi ripetute alla lettera. Questo procedimento si può notare sia al livello minimo della ripetizione lessicale (nell'incipit di *La persona depressa* la parola «dolore» è un segno ostinato,<sup>10</sup> avendo un'occorrenza per riga), sia al livello della ripetizione a distanza di sintagmi che scandiscono il ritmo della narrazione (si veda, nella versione originale di *La persona depressa*, una frase come «back to her full, vibrant long-distance life», che torna continuamente per segnalare quella che la persona depressa considera l'unicità del suo dolore: crede di essere speciale e unica a soffrire). Nei romanzi, soprattutto in *Infinite Jest*, l'accumulazione procede principalmente attraverso un'ipertrofia del pensiero che si risolve in divagazioni, digressioni, destrutturazione della sequenza temporale, moltiplicazione dei satelliti.<sup>11</sup> Non è un caso che proprio in *Brevi interviste*, al contrario, Wallace insista sui fenomeni di ripetizione: la performatività del genere, secondo Judith Butler, richiede una performance che deve essere reiterata.<sup>12</sup> Lasciando da parte lo specifico della teoria di Butler e gli aspetti relativi al gender, qui ci interessa sottolineare come l'identità viene generata nel tempo attraverso una stilizzata ripetizione di atti linguistici.<sup>13</sup>

Il racconto di queste vite, dunque, non procede linearmente, ma non è ancora del tutto chiaro se di vita si possa davvero parlare, data la tendenza alla tipizzazione dei personaggi e alla loro catalo-

gazione entro dei ruoli dati a priori. Senza nome, senza descrizioni fisiche (se non quando funzionali all'analisi psicologica del carattere), quasi senza segni di riconoscimento specifici, questi personaggi comunque tradiscono una propria individualità attraverso il linguaggio, rappresentando così una dialettica irrisolta fra tipo e individuo e quindi fra sé e maschera. Gli stili e il linguaggio utilizzati da Wallace in questo libro variano di racconto in racconto su una gamma che può modularsi dal turpiloquio dell'intervistato #40, il quale ammette candidamente di aver visto «più fica [...] di una tazza del cesso»,<sup>14</sup> fino al gergo della theory poststrutturalista dei protagonisti dell'intervista #28 che scimmiottano il linguaggio di Lacan e Foucault per ricostruire le dinamiche patriarcali. Ma l'uso della lingua è ancora funzionale alla rappresentazione del tipo: non abbiamo atti di *parole* che ci permettono di ravvisare chiaramente un individuo nella sua unicità, ma piuttosto un linguaggio che circoscrive un gruppo sociale. Sono invece i tic linguistici inconsci che questi uomini schifosi esibiscono a permettere di considerarli in quanto uomini determinati. L'intervistato #14 urla, senza rendersene conto, «Vittoria per le Forze della Libertà Democratica!» durante l'orgasmo; l'#11 ripete incessantemente «okay?» tradendo l'ansia e l'insicurezza del suo discorso («Va bene, lo sono, okay, sì, ma aspetta un attimo, okay? Voglio che cerchi di capire questo. Okay? Sta' a sentire. Lo so che sono lunatico. Lo so che certe volte mi chiudo in me stesso. Lo so che non è facile stare con uno così, okay?»);<sup>15</sup> il protagonista dell'intervista #40 ha la tendenza a enfatizzare la pantomima con cui inganna le donne e, nella forma grafica, queste frasi sono rese attraverso la lettera maiuscola di ogni parola; «fidati», «credimi», «a essere onesti» sono i segni ostinati che tradiscono l'insincerità dell'uomo dell'intervista #2. Questi tic possono anche essere fisici, come il gesto di flettere le dita per indicare le virgolette nel discorso orale (è il caso dell'intervista #48). Gli esempi potrebbero continuare ancora, ma al di là della dettagliata casistica, interessa rilevare che Wallace utilizzi questa soluzione di compromesso per mostrare che, nonostante i ruoli e le maschere siano individuali, le performance sono sempre collettive, si inseriscono in delle dinamiche sociali che non possono essere eliminate. I personaggi delle *Brevi interviste* sono perfettamente coscienti delle varie immagini di sé che offrono agli altri e al lettore, spesso sono anche autocoscienti della propria autocoscienza, in una spirale di autoriflessività che li

intrappola nelle maglie del pensiero e spesso li relega in una condizione di stasi. È quanto realizza il protagonista dell'ultimo racconto della raccolta: nel narrare il disagio di un bambino di fronte alle imitazioni del fratello, Wallace drammatizza la scoperta, piena di sgomento, che il soggetto può conoscersi solamente attraverso il riflesso e le rappresentazioni degli altri che appaiono all'io come «la parodia di un isterismo bagnato»,<sup>16</sup> ma senza le quali, senza uno specchio, non è possibile sentirsi e conoscersi. Il problema, messo in luce da Wallace, è che questi personaggi hanno coscienza di sé, ma non si conoscono. Potrebbe sembrare una situazione paradossale, ma già Lukács in *Storia e coscienza di classe* divideva i due ambiti, in quanto la coscienza è un atto che muta il suo oggetto, come mette bene in luce Žižek partendo proprio dalle riflessioni di Lukács: «una persona fa una cosa, si considera (e si dichiara) l'autore di tale azione e, sulla base di quella dichiarazione, fa qualcosa di nuovo: il momento proprio della trasformazione soggettiva non si ha dunque al momento dell'atto. Bensì al momento della dichiarazione. Questo momento riflessivo della dichiarazione implica che ogni discorso non si limiti a trasmettere un contenuto, ma, simultaneamente, *comunichi il modo in cui il soggetto si relaziona a quel contenuto*».<sup>17</sup> La conoscenza è, invece, esterna all'oggetto conosciuto, ma questi personaggi non sono in grado di guardarsi da fuori, di uscire dal proprio io e mettersi nei panni di un altro, imbrogliati, come sono, nelle logiche del narcisismo che regola le loro vite. Di conseguenza, impegnati a preoccuparsi della propria immagine nelle interazioni interpersonali, non riescono mai a stabilire dei veri rapporti con gli altri. Il narcisismo è il collante della raccolta, il filo rosso che tiene insieme tutte le storie ed è anche la lente con cui questi personaggi guardano il mondo. La prima spia è la tendenza al monologo che non contempla risposta, i personaggi sono ansiosi di esprimere la propria verità, la propria visione del mondo, la propria immagine di se stessi, senza, però, voler stabilire una reale comunicazione con chi ascolta. La vera malattia della persona depressa del racconto omonimo, allora, non è tanto la depressione, quanto il narcisismo che le impedisce di avere a cuore qualsiasi cosa che non sia se stessa:

tutto il suo dolore e la sua disperazione angosciati dopo il suicidio della terapeuta di fatto erano stati solo ed esclusivamente per se stessa, cioè per la propria perdita, il proprio abbandono, il proprio dolore, il proprio trauma e dolore e sopravvivenza affettiva primordiale.<sup>18</sup>

Anche il lungo monologo sul letto di morte di *Sul letto di morte, stringendoti la mano, il padre del nuovo giovane commediografo Off-Broadway di successo, implora una cortesia* non è altro che un lungo attacco verso il figlio, una dichiarazione di odio verso un bambino colpevole di aver messo il proprio egoismo infantile prima dell'egoismo del padre, incapace di condividere alcunché con il figlio: dagli oggetti più superficiali all'amore della moglie. Non diversamente caratterizzato è l'uomo dell'intervista #36: il suo discorso è molto ambiguo e pieno di sottintesi, se ne ricostruisce il senso solo in virtù dell'indicazione di luogo, grazie alla quale capiamo che il protagonista è un uomo che non riesce a controllare la propria violenza e picchia la moglie, ma dal suo punto di vista è la donna ad avere un problema, non lui. Anche il sesso è funzionale alla rappresentazione del solipsismo e del narcisismo di questi uomini, la cui sessualità è intrappolata in codici falsificanti e convenzioni. L'atto sessuale, infatti, è strumentale o a imporre la propria volontà di potenza e appagare il proprio bisogno di potere e di controllo o si riduce a un atto letteralmente masturbatorio. Questi personaggi «are no better equipped to find release and solace in sex than in popular entertainment or drugs. Rather, sex becomes for Wallace's "hideous" men (and women) another means by which they can descend deeper and deeper into their self-made cages of self-consciousness and solipsistic dread».<sup>19</sup> I due aspetti, quello del potere e quello onanistico, sono strettamente collegati: nelle *Brevi interviste*, il sesso è sempre masturbatorio e gli uomini riescono a relazionarsi con le donne solamente se le considerano come oggetti; è il caso dell'intervista #72 in cui il locutore non fa altro che dichiarare il suo amore per le donne, ma è un amore che ha luogo solamente se il suo oggetto è reificato, disumanizzato, feticizzato, come nell'intervista #3 che riporta il dialogo di due uomini su una donna ridotta al suo seno prosperoso. La masturbazione vera e propria è il tema di due racconti e in entrambi è funzionale a rappresentare l'impossibilità di stabilire un vero contatto umano significativo con un'altra persona. Emblematico, in questo senso, il primo dei due racconti che condividono il titolo *Il diavolo è un tipo impegnato* in cui Wallace ribalta la concezione maussiana di dono. Il dono, per Mauss, ha un valore profondamente umano e disinteressato: oltre a donare un oggetto si dona anche se stessi stabilendo una relazione significativa, priva di ogni valore economico, tra il donatore e il ricevente. Il racconto di Wallace

ribalta completamente i termini della questione: il dono è visto con sospetto, con disincanto, e può essere riabilitato solamente se inserito di nuovo in una logica di consumo, la logica dell'affare da non perdere. In questo modo si sottolinea la difficoltà, costitutiva alla vita postindustriale che ha aperto la raccolta, a uscire dal proprio bozzolo di solipsismo. Il narcisismo, in questi personaggi, funziona come una nevrosi ossessiva: colora interamente la loro relazione con la realtà e definisce la struttura globale della loro personalità. Anche l'ammissione di colpa e il riconoscimento dei propri difetti rientra in questa logica. Tutti i personaggi delle *Brevi interviste* soffrono del paradosso dell'impostore definito in *Caro vecchio neon*. Le voci di questo libro «enact a mask of earnestness to work toward cruel, ironic purposes»,<sup>20</sup> l'ammissione di sincerità è quasi utilizzata come garanzia per continuare a perpetrare azioni e discorsi riprovevoli. I personaggi sembrano essere consapevoli di vivere in un'epoca di sospetto e di sfiducia e chiedono incessantemente ai propri ascoltatori di essere creduti. C'è una continua dialettica, in questa raccolta, fra quella che in *Otetto* è chiamata «falsa onestà» e l'onestà al 100%, ed è Wallace stesso a fornirci un'esatta descrizione del tipo umano fintamente onesto che rappresenta in questi racconti:

il tipo di persona appartenente al mondo reale che cerca di manipolarti per farti apprezzare da te dilungandosi su quanto lui sia aperto e onesto e non manipoli mai nessuno, un tipo ancora più irritante di quello che cerca di manipolarti mentendoti spudoratamente, visto che quest'ultimo se non altro non sta continuamente a congratularsi con se stesso per non aver fatto esattamente quello che le stesse autocongratulazioni finiscono col fare, vale a dire non interrogarti o avere un qualche tipo di interscambio o addirittura *parlare* con te, ma semmai *recitare* in modo fortemente consapevole e manipolatorio.<sup>21</sup>

La continua dichiarazione di onestà, che si declina sia in forma assertiva che allocutiva, funziona precisamente come un atto linguistico performativo.<sup>22</sup> Per Lacan i discorsi performativi sono fondamentalmente atti di impegno e di fiducia simbolica. Identificare qualcuno come “maestro”, “guida”, “nemico” e così via, significa obbligarsi a trattarlo in un determinato modo e, contemporaneamente, costringere lui a comportarsi di conseguenza.<sup>23</sup> In questo caso il performativo è autoriferito, è il modo attraverso cui il personaggio pone una mediazione fra l'inconoscibilità insondabile del proprio io e l'alterità assoluta del proprio interlocutore,

ma anche fra l'insondabilità del sé e le manifestazioni esterne di questo sé. Soprattutto è una forma di protezione che consente di non doversi esporre totalmente, protetti dalla finta-onestà. È, anche, una forma di autoinganno che permette a questi individui di crederci autentici nei loro discorsi e nelle loro azioni mantenendo una forma di distanza che li ingabbia e li protegge allo stesso tempo. La loro insistenza sulla propria onestà, il ricorso continuo alla caratterizzazione dei loro comportamenti come una recita (termini come «play», «stage», «pretend» ricorrono frequentemente), la loro tendenza a ingannare, a esagerare, connotano questi personaggi come narratori inaffidabili o fallibili. Eppure dobbiamo prendere seriamente le loro parole perché, anche se attraverso delle maschere, dei finti personaggi, ci dicono qualcosa di autentico sul loro carattere. Wallace cerca di dar forma narrativa a quello che Lacan chiamava antiumanesimo pratico,<sup>24</sup> un antiumanesimo, cioè, che affronta il cuore inumano dell'umanità. Nel mettere in scena questi personaggi per molti versi ripugnanti, e che pure riescono a creare una perturbante empatia nel lettore, una colpevole sensazione di connivenza, Wallace vuole mostrare che l'umanità non si pone come alternativa contraria all'umanità, non è insomma, secondo la distinzione che fa Kant nella *Critica della ragion pura*, un giudizio negativo, ma un giudizio indefinito.<sup>25</sup> Il giudizio indefinito rappresenta una terza via fra le alternative X (predicato positivo) e Y (predicato negativo) che non annulla il significato del predicato di partenza. Per cui l'umanità che Wallace cerca di rappresentare vuole dar conto di quel «terrificante eccesso» di cui parla Žižek, un eccesso che, «nonostante neghi quanto intendiamo con umanità, è inerente all'esser umani».<sup>26</sup> Mi sembra che nel raccontare le vite di uomini (e donne) schifosi, nel presentarci i loro sentimenti come davvero sentiti, da prendere seriamente, e contemporaneamente mostrarcene la falsità, l'opportunismo, il narcisismo, l'egoismo, Wallace voglia suggerire che l'umano e l'inumano non siano due alternative che si escludono vicendevolmente, e neanche due facce della stessa medaglia, ma due aspetti che convivono contemporaneamente. In questo modo, da questi racconti, trasparrebbe una critica al principio aristotelico di identità e non contraddizione e alla logica binaria per cui due predicati antitetici sono necessariamente vicendevolmente escludenti. In *Per sempre lassù*, il terzo racconto della raccolta, questa idea è quasi esplicita. Alla fine della narrazione si legge:



E allora qual è la bugia? Durezza o morbidezza? Silenzio o tempo? La bugia è che è una cosa o l'altra.<sup>27</sup>

La bugia sta nella nozione di scelta fra le due, quando nella realtà una cosa è spesso due cose contemporaneamente. Non si deve scegliere fra il grottescamente divertente e il grottescamente serio, ma realizzare le due cose contemporaneamente. Così come fra ironia e sincerità non c'è necessariamente alternativa. Il problema, allora, non è tanto quello della sincerità, in sé, come fine, ma quello della sincerità come mezzo. Attraverso questa poetica di non scelta fra i due opposti, nella convivenza fra serio e faceto, fra menzogna e onestà, i personaggi di Wallace comunque riescono a dire una qualche verità su loro stessi, anche se non sempre consapevolmente. Il problema è che non riescono mai a comunicare con gli altri, restano intrappolati nel loro narcisismo manipolatorio privo di empatia. La sincerità cui aspira Wallace è quella che permette di mettere in contatto due individualità. È quella sincerità che chiude il ciclo delle interviste. L'intervista #20, variamente interpretata come emblema della cultura dello stupro<sup>28</sup> o come grande storia d'amore,<sup>29</sup> mi sembra in realtà essere, da un lato la realizzazione concreta dei propositi espressi in *Otetto*, dall'altro la rappresentazione metapoetica della necessità, avvertita dallo scrittore, di sincerità. In *Otetto*, e nello specifico nella sottosezione *Pop Quiz 9* Wallace realizza una *metafiction* al quadrato in cui sottolinea l'urgenza di recuperare l'empatia a ogni costo, di tornare a dialogare con il lettore ed esporsi al 100%, mostrarsi quasi nudi, disarmati: «Un briciolo meno della sincerità inerme patetica nuda e cruda e ti ritrovi dritto nel funesto rompicapo».<sup>30</sup> L'intervista #20 riflette su questo stesso problema in forma narrativa, col consapevole rischio di risultare una storia patetica, melò, ingenua:

Ti toccherà ingoiare il rospo e tirare avanti e usare davvero termini come stare con e rapporto, e usarli sinceramente – cioè senza virgolette o sarcasmi o ammiccamenti di alcun genere – se vuoi essere veramente onesto nello pseudo-metaQuiz e non soltanto stratonare ironicamente a destra e sinistra la povera lettrice. [...] Ebbene sì: risulterai pio e melodrammatico. Che ci vuoi fare?<sup>31</sup>

L'intervista #20 a colpo d'occhio disattende queste indicazioni. Non leggiamo, infatti, direttamente la storia della ragazza stuprata, ma abbiamo due livelli di mediazione: c'è un'intervista (I livello) a un uomo che spiega di come si è innamorato della ragazza at-

traverso il suo racconto (II livello). È una storia, insomma, che prima di arrivare al lettore ha subito tre passaggi che potrebbero averla modificata radicalmente: dalla ragazza al ragazzo, dal ragazzo all'intervistatrice, dall'intervistatrice al lettore. L'uomo si presenta inizialmente come l'ennesimo tipo di uomo schifoso, condivide con gli altri alcuni tic linguistici e comportamentali, ma subito chiarisce la volontà di stabilire una vera connessione con la donna, di avere con lei un rapporto di mutuale interesse e amore, ma quello che lo colpisce della donna è il suo assoluto candore, la sua capacità di usare la parola amore («quella tra virgolette parola che inizia per A»)<sup>32</sup> senza ironia e senza consapevolezza dell'usura di quella parola ormai divenuta trita e impossibile da pronunciare senza virgolette:

Prima fra tutte – e lo dico senza ironia – che sembrava, tra virgolette, sincera in un modo che in effetti poteva essere ingenuità compiaciuta ma in ogni caso era attraente e molto efficace in quel contesto, ascoltandola raccontare il suo incontro con lo psicopatico.<sup>33</sup>

Quello che colpisce l'uomo è la disinteressata sincerità della donna, la sua capacità di suscitare empatia e connessione attraverso la sua storia. L'intervista #20 non è dunque né una vera storia d'amore né una rappresentazione della cultura dello stupro. È piuttosto la messa in scena del desiderio di un uomo di raggiungere una forma di discorso e di interazione che davvero lo mettano completamente a nudo e gli permettano di parlare di amore, di anima, di redenzione senza mettere tutto fra virgolette, senza ironia. L'uomo ama la donna solo in quanto fantasma, idea, idea di una possibile salvezza dal suo essere l'ennesimo tipo di questa galleria di uomini schifosi. Eppure, ancor prima di rivelare la sua carica aggressiva nelle battute finali, il suo discorso tradisce il fallimento della salvezza cui aspira tramite la donna: le parole dell'uomo sono infatti continuamente messe fra virgolette e segnalano il suo scacco. L'ultimo uomo di questa galleria, insomma, segnala la necessità, il desiderio di uscire dalle trappole del narcisismo, della manipolazione, del solipsismo, della finta onestà, ma vi ricade inevitabilmente: la salvezza non ha luogo eppure l'ultimo racconto segnala il bisogno di un legame umano sincero con un altro essere umano, l'amore come valore supremo e soprattutto «la disciplina necessaria a far parlare quella parte di sé capace di amare anziché quella parte che vuole solo essere amata».<sup>34</sup>

## Bibliografia

- J.L. AUSTIN, *How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Clarendon Press, Oxford 1962.
- S. BALLERIO, *Nello stomaco dell'inghiottitone. Saggio sull'intreccio del racconto, dall'acronia al ridispietersi della temporalità*, in "Comparatismi", I (2016), pp. 115-137.
- M. BOSWELL, *Understanding David Foster Wallace*, University of South Carolina Press, Columbia 2003.
- J. BUTLER, *Questione di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità* (1990), Laterza, Roma-Bari 2013.
- C. DIAKOULAKIS, "Quote unquote love... a type of scotopia": *David Foster Wallace's Brief Interviews with Hideous Men*, in *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*, a cura di D. Hering, Sideshow Media Group, Los Angeles-Austin 2005, pp. 147-155.
- D. FOSTER WALLACE, *John Updike, Champion Literary Phallocrat, Drops One; Is This Finally the End for Magnificent Narcissists?*, in "The New York Observer", 13 ottobre 1997.
- ID., *Brief interviews with hideous men*, Little, Brown and Company, Boston 1999; trad. it. *Brevi interviste con uomini schifosi*, Einaudi, Torino 2000.
- ID., *Oblío*, Einaudi, Torino 2004.
- M. GINOCCHIETTI, *La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, in "Esercizi filosofici", 7 (2012), pp. 65-77.
- E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, New York 1959.
- R.H. HIMMELHEBER, "I believe she could save me": *Rape culture in David Foster Wallace's "Brief Interviews with Hideous Men #20"*, in "Critique: Studies in Contemporary Fiction", 55 (2014), 5, pp. 522-535.
- M.K. HOLLAND, *Mediated Immediacy in Brief Interviews with Hideous Men*, in *A Companion to David Foster Wallace Studies*, a cura di M. Boswell e S. Burn, Palgrave MacMillan, New York 2013, pp. 107-130.
- D. LIPSKY, *Come diventare se stessi*, minimum fax, Roma 2010.
- F. PENNACCHIO, *What fun life was. Saggio su Infinite Jest di David Foster Wallace*, Arcipelago Edizioni, Milano 2009.

H. WEINRICH, *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo* (1954), il Mulino, Bologna 2004.

S. ŽIŽEK, *Leggere Lacan*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

<sup>1</sup> Cfr. D. LIPSKY, *Come diventare se stessi*, minimum fax, Roma 2010.

<sup>2</sup> D. FOSTER WALLACE, *Caro vecchio neon*, in *Oblío*, Einaudi, Torino 2004, pp. 180-181.

<sup>3</sup> E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, New York 1959.

<sup>4</sup> D. FOSTER WALLACE, *Una storia ridotta all'osso della vita postindustriale*, in ID., *Brevi interviste con uomini schifosi* (1999), Einaudi, Torino 2000, p. 3.

<sup>5</sup> Per questo aspetto e, più in generale, per un'analisi dei tempi verbali in questo racconto si veda S. BALLERIO, *Nello stomaco dell'inghiottone. Saggio sull'intreccio del racconto, dall'acronia al ridispiersi della temporalità*, in "Comparatismi", I (2016), pp. 115-137.

<sup>6</sup> A titolo di esempio: «devo avere il coraggio di comportarmi davvero come se ci tenessi a te», «mi sento davvero come se ti amassi e ci tenessi così tanto a te» (intervista #2, D. FOSTER WALLACE, *Brevi interviste...*, p. 97).

<sup>7</sup> Cfr. M. BOSWELL, *Understanding David Foster Wallace*, University of South Carolina Press, Columbia 2003.

<sup>8</sup> D. FOSTER WALLACE, *John Updike, Champion Literary Pballocrat, Drops One; Is This Finally the End for Magnificent Narcissists?*, in "The New York Observer", 13 ottobre 1997. Con questa etichetta Wallace si riferisce nello specifico a Mailer, Updike e Roth, le voci «of probably the single most self-absorbed generation since Louis XIV».

<sup>9</sup> ID., *Brevi interviste...* p. 35 (nella versione originale: «They think they're generous in bed. No, but the catch is they're *selfish* about being generous. They're no better than the pig is, they're just sneakier about it»). ID., *Brief interviews with hideous men*, Little, Brown and Company, Boston 1999, p. 31).

<sup>10</sup> Per la nozione di segno ostinato mi rifaccio a H. WEINRICH, *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo* (1954), il Mulino, Bologna 2004.

<sup>11</sup> Su questo aspetto cfr. F. PENNACCHIO, *What fun life was. Saggio su Infinite Jest di David Foster Wallace*, Arcipelago Edizioni, Milano 2009.

<sup>12</sup> Cfr. J. BUTLER, *Questione di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità* (1990), Laterza, Roma-Bari 2013.

<sup>13</sup> Per il rapporto fra la teoria degli atti linguistici di Austin e quella della performatività di genere di Butler si veda M. GINOCCHIETTI, *La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, in "Esercizi filosofici", 7 (2012), pp. 65-77.

<sup>14</sup> D. FOSTER WALLACE, *Brevi interviste...*, p. 90.

<sup>15</sup> *Ibi*, p. 20. Si contano ventuno occorrenze in un racconto di due pagine.

<sup>16</sup> *Ibi*, p. 290.

<sup>17</sup> S. ŽIŽEK, *Leggere Lacan*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 54.

<sup>18</sup> D. FOSTER WALLACE, *Brevi interviste...*, p. 71.

<sup>19</sup> M. BOSWELL, *Understanding David Foster Wallace*, p. 183.

<sup>20</sup> M.K. HOLLAND, *Mediated Immediacy in Brief Interviews with Hideous Men*, in *A Companion to David Foster Wallace Studies*, a cura di M. Boswell e S. Burn, Palgrave MacMillan, New York 2013.

<sup>21</sup> D. FOSTER WALLACE, *Brevi interviste...*, p. 149 («the type of real-world person who tries to manipulate you into liking him by making a big deal of how open and

honest and unmanipulative he's being all the time, a type who's even more irritating than the sort of person who tries to manipulate you by just flat-out lying to you, since at least the latter isn't constantly congratulating himself for not doing precisely what the self-congratulation itself ends up doing, viz. not interrogating you or have any sort of interchange or even really talking to you but rather just performing\* in some highly self-conscious and manipulative way», ID., *Brief interviews...*, p. 147n).

<sup>22</sup> Cfr. J.L. AUSTIN, *How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Clarendon Press, Oxford 1962.

<sup>23</sup> Secondo Žižek (*Leggere Lacan*, p. 66) «abbiamo bisogno di questo ricorso ai discorsi performativi, all'impegno simbolico, precisamente e solo nella misura in cui l'altro che dobbiamo affrontare non è solo il mio doppio-specchiato, qualcuno come me, ma anche lo sfuggente Altro assoluto che rimane un mistero insondabile. La funzione principale dell'ordine simbolico, con le sue leggi e le sue costrizioni, è di rendere la nostra coesistenza con altri minimamente sopportabile: un Terzo si deve frapporre fra me e il mio prossimo in modo che le nostre relazioni non esplodano in una violenza omicida».

<sup>24</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>25</sup> Per Kant un'affermazione positiva può essere negata in due modi: attraverso la negazione di un predicato (giudizio negativo) o attraverso l'affermazione di un non-predicato (giudizio indefinito) che apre un terzo dominio. Per cui il giudizio negativo di umano sarebbe il predicato «egli non è umano» che si limita a stabilire la non appartenenza al genere. Tutt'altra cosa è, dunque, un predicato come «egli è inumano» che rappresenta, appunto, un giudizio indefinito. Per un approfondimento sul tema si veda la lettura che ne dà Žižek in *ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibi*, p. 67.

<sup>27</sup> D. FOSTER WALLACE, *Brevi interviste...*, p. 20.

<sup>28</sup> R.H. HIMMELHEBER, "I believe she could save me": Rape culture in David Foster Wallace's "Brief Interviews with Hideous Men #20", in "Critique: Studies in Contemporary Fiction", 55 (2014), 5, pp. 522-535.

<sup>29</sup> C. DIAKOULAKIS, "Quote unquote love... a type of scotopia": David Foster Wallace's *Brief Interviews with Hideous Men*, in *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*, a cura di D. Hering, Sideshow Media Group, Los Angeles-Austin 2005, pp. 147-155.

<sup>30</sup> D. FOSTER WALLACE, *Brevi interviste...*, p. 156.

<sup>31</sup> *Ibi*, p. 157.

<sup>32</sup> *Ibi*, p. 259.

<sup>33</sup> *Ibi*, p. 264.

<sup>34</sup> Z. SMITH, *Il dono*, in D. FOSTER WALLACE, *Brevi interviste...*, p. VI.



Marco Mongelli  
LE BIOFICTIONS DI DAVIDE ORECCHIO  
TRA DANILO KIŠ E PIERRE MICHON

Questo racconto, un racconto che nasce nel dubbio e nell'incertezza, ha un'unica sfortuna (alcuni la chiamano fortuna), di essere vero: annotato dalla mano di gente rispettabile e di testimoni degni di fede.

DANILO KIŠ, *Una tomba per Boris Davidovič*

Oppressa dalla disgrazia d'essere accaduta, questa storia inizia così: nessuno pronuncii la parola "caso"!

DAVIDE ORECCHIO, *Città distrutte*

A partire dalla fine degli anni ottanta le scritture discorsivamente ibride – alla frontiera cioè tra il dominio della *fiction* e quello della *non-fiction* – hanno conosciuto un successo editoriale, e poi anche di critica, che le ha collocate al centro del campo letterario occidentale. Insieme alle grandi architetture romanzesche di tipo postmodernista e “massimalista”, i *faction*<sup>1</sup> sono diventati gli oggetti testuali privilegiati per indagare i cambiamenti profondi che attraversano il nostro *extrême contemporain*, grimaldelli euristici in grado di scardinare la presunta opacità del reale e dei suoi individui. Fra tutti i generi fattuali che sono stati investiti dalle leggi della *fiction* – l'autobiografia, il saggio, il *reportage* giornalistico o storiografico – quello che ha subito le trasformazioni maggiori, e che pertanto è il più utile per indagare questo cambio di paradigma, è il racconto biografico.

Nel corso del Novecento, sotto la doppia egida di Marcel Schwob e di Jorge Luis Borges, il genere della biografia di finzione, o *biofiction*,<sup>2</sup> è stato largamente il più praticato. Se in Francia e nel mondo anglosassone questa pratica testuale è stata e continua a essere oggetto di indagini approfondite,<sup>3</sup> in Italia il genere ha assunto una sua riconoscibilità e dignità di attenzione solo da pochissimo tempo.<sup>4</sup> In ogni caso, trattandosi di un prodotto nato in un contesto letterario sempre più transnazionale, oltre che influenzato da ogni sorta di discorso extra-letterario (in particolare cinema e fumetto) e persino extra-artistico (come la storiografia e in generale tutte le

scienze umane), solo un approccio comparativo e uno sguardo globale può dar conto di una pratica non solo estremamente varia ma ancora molto vivace. Facendo reagire i documenti e i dati reali all'interno di una narrazione spesso letteraria, romanzesca, o finzionale, la *biofiction* mostra la sua centralità nell'estetica contemporanea. In particolare, nella versione breve e serializzata sembra esaltare quelle caratteristiche di precisione e nettezza da un lato e di allusività e profondità dall'altro, che, in modo solo apparentemente contraddittorio, sono proprie del racconto breve.

Sebbene il ventesimo secolo abbia visto la produzione di un gran numero di biografie di forma romanzesca o comunque estesa, la forma storicamente più diffusa della biografia di tipo letterario è stata quella breve. È utile ricordare infatti che il genere biografico, sia nel modo letterario di Plutarco sia in quello epidittico (e quindi non finzionale) dell'elogio, nasce in una forma dall'estensione ridotta. E così rimane quando transita nel Medioevo e nell'età moderna sotto le sembianze dell'agiografia o della "Vita" d'artista. È solo a partire dal diciottesimo secolo che la biografia, divenendo sempre più storiografica e saggistica, si arricchisce di informazioni e di dettagli e quindi aumenta la sua estensione complessiva. Se i romanzi biografici e le biografie romanzate fioriti nel Novecento derivano quindi dalla trasformazione delle biografie fattuali ottocentesche di tipo positivistico, il genere ultra-contemporaneo della *biofiction* deriva dal *récit* breve. Da un punto di vista storico ed estetico, infatti, gli esempi più significativi del genere – quelli cioè che prefigurano in maniera evidente le caratteristiche della *biofiction* contemporanea – sono appunto testi di natura breve e serializzata. In particolare, se le *Vies imaginaires* (1896) di Marcel Schwob rappresentano il momento di svolta di tutto il genere biografico, possiamo individuare tre raccolte che precorrono quella rivoluzione – le *Brief Lives* (1680-1696) di John Aubrey, le *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters* (1780) di William Beckford, e gli *Imaginary Portraits* (1887) di William Pater – e una raccolta che, inscrivendosi chiaramente in quel solco, ne segna in maniera ancor più radicale il percorso, ovvero *Historia Universal de la Infamia* di Jorge Luis Borges (1935).

Le modalità del racconto breve biografico contemporaneo sono molto varie: una pratica molto in voga negli anni novanta è stata la riscrittura esplicita di "Vite" e di leggende antiche, ma è pos-



sibile riscontrare una produzione significativa di racconti di vite immaginarie<sup>5</sup> o di ritratti dal carattere più giornalistico-saggistico, così come di divagazioni più liberamente fantasistiche.<sup>6</sup> Tuttavia, che abbia al centro personaggi storici o individui immaginari, la *biofiction* breve contemporanea più interessante e radicale, quella che fa reagire i materiali referenziali con le tecniche della *fiction*, si rifa, in maniera più o meno esplicita e più o meno consapevole, alla tradizione che da Aubrey e passando per Schwob arriva a Borges. Si potrebbe suddividere la produzione contemporanea in un filone di vite criminali, o “infami” (che ha in Wilcock e in Bolaño i suoi rappresentanti maggiori),<sup>7</sup> e in un filone che indaga in maniera più diretta gli eventi storici del Novecento, rappresentato da alcune raccolte di Danilo Kiš, Pierre Michon e Davide Orecchio. È possibile analizzare il libro più recente, l’esordio di Davide Orecchio, *Città distrutte* (2011), alla luce di due raccolte capitali per il genere della biografia di finzione, ovvero *Una tomba per Boris Davidovič* (1976) di Danilo Kiš e *Vies minuscules* (1984) di Pierre Michon. Si tratta di autori che hanno praticato il genere biofanzionale nelle sue forme più disparate (romanzesche, saggistiche, storiografiche)<sup>8</sup> ma che in queste tre raccolte hanno saputo coniugare in maniera eccellente una sperimentazione formale e stilistica con un’urgenza poetica ed estetica fuori dal comune.

La comparazione di questi tre libri può quindi concentrarsi sui motivi comuni – che sono tematici (i rapporti che legano le vite “sconosciute” raccontate e la Storia collettiva che attraversano), poetici (come la tensione etica della memoria e le possibilità testimoniali della scrittura) e formali (in particolare l’utilizzo e la funzione della prima persona narrante) – e sulle differenze, soprattutto estetiche, che l’opera di Orecchio mostra rispetto ai modelli precedenti. Attraverso alcuni esempi testuali, in questa sede si cercherà di fornire una rapida panoramica su questi aspetti.

I tre testi che vado ad affrontare sono altrettanti capolavori della letteratura contemporanea e tra i massimi rappresentanti di quelle scritture ibride che negli ultimi trenta-quarant’anni hanno rappresentato la massima innovazione formale in campo letterario. Mischiando il discorso non-finzionale della biografia (e della storia) con quello della finzione, queste *biofictions* mostrano l’evoluzione del racconto biografico contemporaneo: da una pratica meta-storica – cioè da quelle che potremmo definire “finzioni storico-biografiche”, in cui il focus della narrazione è sia sul singo-

lo individuo sia sul periodo storico in cui è immerso (è il caso di Danilo Kiš) – a una pratica davvero ibrida, un tipo di narrazione cioè schiettamente biofanzionale, in cui tutta l'attenzione è rivolta nel raccontare e svelare il destino di una vita particolare, magari passando anche attraverso la propria, come accade in Michon e, in parte, in Orecchio. Questo intento è perseguito mischiando sistematicamente la storia realmente accaduta, coi suoi documenti e testimonianze, e la *fiction*, con le sue invenzioni e immaginazioni continue, e quindi affrontando allo stesso tempo la storia pubblica e quella privata dei singoli individui.

Se il rapporto di *Città distrutte* con i racconti di Kiš è evidente e riconosciuto a più riprese dallo stesso scrittore italiano (i debiti testuali sono d'altronde molto chiari), più difficile è invece accostarvi un testo come le *Vite minuscole* di Michon, che, nonostante rappresenti necessariamente un *unicum* (per molte ragioni che vedremo a breve), mi sembra però centrale per cogliere un certo snodo nella biofanzione contemporanea e in particolare nell'opera di Davide Orecchio.

L'analisi si concentrerà su tre racconti specifici, uno per ogni raccolta. Cominciamo da Danilo Kiš: jugoslavo, nato nel 1935 da madre montenegrina e padre ungherese di religione ebraica, è morto a Parigi nel 1989. Tra gli anni sessanta e settanta, ha scritto diversi romanzi para-autobiografici ed è diventato famoso, in patria e all'estero, nel 1976, con *Una tomba per Boris Davidovič*, una raccolta di racconti incentrati su fatti realmente accaduti della storia del Novecento, ma che vede protagonisti personaggi invece immaginari. Tradotto in inglese nel 1978,<sup>9</sup> il libro suscita subito molte polemiche per l'uso spregiudicato delle fonti storiche (primarie e secondarie), ma anche una viva attenzione della critica. Nel 1994 Harold Bloom lo inserirà nel suo canone occidentale, William Vollman scriverà la postfazione per l'edizione americana e ne farà una stella polare per il suo *Europe Central*, mentre Iosif Brodskij scriverà l'introduzione all'edizione americana.<sup>10</sup>

Sebbene subito classificato all'interno della "letteratura dei gulag" a causa della critica allo stalinismo e al comunismo sovietico, questo libro mostra però ben altre ragioni di interesse. Già a partire dal titolo, infatti, emerge il valore dell'atto di scrittura di Danilo Kiš: dare una tomba, e quindi la possibilità del ricordo, a un uomo preciso, con un nome e un cognome, che è stato dimenticato. Il

fatto che quest'uomo sia inventato non diminuisce il portato di quest'atto ma semmai lo rafforza. Perché se il nome è sicuramente fittizio, storie come la sua, vite come la sua avrebbero potuto sicuramente avvenire: il verosimile, aristotelicamente, è più potente del vero. Il sottotitolo, *Sette capitoli di una stessa storia*, mostra il progetto unitario: come in moltissime raccolte di racconti la macrostruttura è fondamentale per dare coesione e coerenza ai singoli testi. Nel caso delle biografie di finzione, poi, la raccolta accentua l'effetto di biografia, riunendo i vari biografati sotto un'unica categoria, nonostante le loro diversità: nei sette racconti che compongono questo libro incontriamo spie, assassini, infami, eroi e carnefici, di ogni nazionalità (ma non jugoslavi, significativamente) e perlopiù di religione ebraica; li vediamo impegnati nell'attività politica e nella dissidenza, nella rivoluzione e nella repressione, sottoposti a torture o a elargirle nei lager. Tutti o quasi vengono nominati con moltissimi pseudonimi, a significare una costitutiva labilità dell'identità biografica. Il narratore-biografo che riferisce le loro vite dichiarando di rifarsi a questa o a quell'altra fonte è sempre molto presente, e proprio come un biografo fattuale organizza le informazioni e commenta il proprio lavoro.

Leggiamo qualche passo appunto dal racconto omonimo della raccolta, *Una tomba per Boris Davidovič*, a partire dall'incipit:

La storia ne ha serbato il ricordo sotto il nome di Novskij, che senza dubbio è solo il suo pseudonimo (o, più esattamente, uno dei suoi pseudonimi). Tuttavia, ciò che immediatamente lascia insinuare un dubbio è la seguente domanda: ma la storia davvero ne *ha serbato il ricordo*? Nella *Granat Encyclopedia* e nel suo supplemento, tra le duecentoquarantasei biografie autorizzate dei grandi della rivoluzione e dei vari partecipanti alla medesima, il suo nome non compare [...]. Sicché, *in modo sorprendente e inspiegabile*, quell'uomo che aveva dato ai propri principi politici il valore di una morale religiosa, quel veemente internazionalista figura nelle cronache della rivoluzione come un soggetto senza voce né volto. Con il presente testo, per quanto frammentario e incompleto, tenterò di sottrarre all'oblio il ricordo di quel personaggio prodigioso e contraddittorio che fu appunto Novskij (pp. 84-85).

Dato che il personaggio non compare nell'enciclopedia (reale) della rivoluzione, il narratore, biografo e storico, deve rimediare. Il suo progetto è quindi chiaro: riscattare dall'oblio il nome di un uomo che dovrebbe essere illustre e non lo è. Procedo quindi, come in ogni biografia, dai genitori, di cui viene raccontato l'incontro e poi la nascita del figlio:

Da quell'incontro romantico, della cui autenticità non vi è motivo di dubitare, sarebbe nato Boris Davidovič, destinato a fare il suo ingresso nella storia con il nome di Novskij. B.D. Novskij. Negli archivi dell'Ochrana sono registrati tre diversi anni di nascita: il 1891, il 1893 e il 1896 (p. 87).

In questo passaggio il narratore esplicita i limiti delle fonti che ha a disposizione e più avanti, riferendosi a Novskij, dirà anche che «nella sua biografia non sono i dati che mancano, quello che disorienta è la loro cronologia», e che egli compie le sue imprese rivoluzionarie sotto vari pseudonimi. Infatti, il protagonista «visse con passaporto falso sotto il nome di M.V. Zemljanikov, ma il suo vero nome era Boris Davidovič Melamud, ovvero B.D. Novskij». Più avanti, poi:

C'è una palese lacuna nelle fonti da noi usate (fonti con cui, tuttavia, non vorremmo tediare il lettore, affinché egli possa provare una piacevole quanto fallace soddisfazione pensando che questa sia una storia come tante, commisurata, per fortuna dell'autore, al potere della sua fantasia) (p. 93).

Da questo passaggio, che discute la possibilità di citare o meno le fonti usate, è facile evincere la volontà di giocare sul crinale fra racconto biografico classico e racconto di invenzione. Il *récit* biografico prosegue raccontando la vita del protagonista e riferendo le opinioni che su di lui hanno i personaggi che incontra: dopo molti avvenimenti (fra cui un matrimonio fallito) scrupolosamente dettagliati, giungiamo al 1930, quando, arrestato, il protagonista viene messo di fronte al giudice istruttore Fedjukin. Da qui in avanti il racconto si focalizzerà esclusivamente sullo scontro fra queste due personalità forti e contrastanti: da un lato Fedjukin, la cui missione è spezzare la volontà e l'identità di Novskij, cioè – come aveva fatto con tutti gli altri accusati – fargli confessare qualcosa che non ha mai commesso; dall'altro Novskij, a cui invece spetta il compito di resistere. La posta in palio non è tanto la vita del prigioniero, quanto la sua biografia, perché la confessione che sarà costretto a firmare sarà l'ultimo documento che lascerà e quindi il ricordo che sarà tramandato ai posteri. Restando fedeli ciascuno ai propri ideali, i due protagonisti contrattano quindi il testo della confessione. La cosa più importante per Novskij è non rovinare la propria biografia, non infangare le azioni per cui è diventato un eroe della rivoluzione. Ciascuno agisce per una ragione superiore al proprio

ego: il prigioniero in nome di ogni rivoluzionario, il giudice per la giustizia rivoluzionaria in sé, che è superiore alla «verità di un solo uomo». L'interesse di Kiš, invece, come quello di ogni biografia, è proprio la verità del singolo uomo.

Senza raccontare come questo scontro va a finire, leggiamo il finale, in cui il protagonista muore: d'altronde, che il biografato muoia è il presupposto di ogni biografia.

Quell'uomo coraggioso morì il 21 novembre 1937, alle quattro del pomeriggio. Dietro di sé lasciò alcune sigarette e uno spazzolino da denti (p. 122).

Poi, dopo uno stacco, leggiamo:

Verso la fine di giugno del 1956, il "Times" di Londra, che secondo le buone tradizioni anglosassoni sembrava ancora credere ai fantasmi, pubblicò la notizia secondo cui Novskij era stato visto a Mosca, nei pressi delle mura del Cremlino [...]. Questa notizia fu riportata in Occidente da tutta la stampa borghese, assetata di intrighi e notizie sensazionali (p. 123).

Giustapposti troviamo quindi un finale letterario, che racconta la morte del protagonista come si conviene a un personaggio romanzesco, e un finale invece referenziale, che nel riferire di come la leggenda dell'eroe persista mostra un interesse per il prolungamento possibile della sua biografia.

Passiamo quindi all'esordio di Davide Orecchio (1969), *Città distrutte*, pubblicato da Gaffi nel 2011 (e ripubblicato nel 2018 dal Saggiatore). Si tratta di una raccolta di racconti abbastanza eterogenei fra loro, per lunghezza e scelte narrative – alcuni si concentrano su tutto l'arco della vita, altri su un momento preciso –, ma accomunati dal forte stile autoriale, dall'uso di note bibliografiche, e dalla grande capacità immersiva e iper-letteraria del dettato.<sup>11</sup>

Il titolo è una citazione tratta dal diario di una delle sei protagoniste, Betta Rauch («Spesso dici che sono un rudere con un tono che mi fa impressione. Io spero di no. Certo, sono una città distrutta. Se Dio vuole, la storia è fatta di città distrutte e poi ricostruite», p. 185), e restituisce il senso di tutta l'operazione: le città distrutte sono le persone da raccontare, la ricostruzione quella dello scrittore-biografo. Il sottotitolo, *Sei biografie infedeli*, è altrettanto importante, perché segnala la presenza di qualcosa da tradire (vedremo per essere fedeli a cos'altro) e indica l'ossimoro apparente su cui è

costruito il testo. Allo stesso modo, così facendo, annuncia la letterarietà del testo, esplicitata poi anche nella seconda di copertina, la quale svela che il libro «rielabora il genere biografico mescolandolo alla finzione» e che i racconti «si basano su fonti edite, materiali d'archivio, fatti documentati, ma li rispettano fino a un limite preciso, varcato il quale il lettore è testimone di un tradimento: la ricostruzione saggistica cede il passo all'invenzione».

Anche in questo caso un narratore-biografo molto presente nel testo si interroga sul personaggio che sta raccontando e sulla propria operazione di ricostruzione biografica. I personaggi appartengono tutti al ventesimo secolo (tranne uno) e a varie culture, ma sono accomunati dall'essere dei vinti, degli sconfitti vessati dalla Storia nei propri desideri personali e politici. Alla fine di ogni racconto una nota autoriale (che rappresenta l'emersione del narratore nella sua funzione di guida e di commento) spiega da dove sono state ricavate le informazioni biografiche e il rapporto che esiste fra le fonti e il narrato. Da queste note si evince come Orecchio confonda sapientemente personaggi inventati con altri realmente esistiti, modificando il nome di alcuni di questi, e sostanzialmente rompendo la relazione cardine del pensiero biografico, quella tra nome e il vissuto di un individuo.

Consideriamo il secondo racconto, intitolato *Eschilo Licursi (1899-1964)*, in cui i vari paragrafi sono chiamati *Il primo intralcio*, *Il secondo intralcio* e così via. Il racconto, così scandito, indica che la vita è un insieme di ostacoli da superare e che quindi la biografia per raccontarla deve procedere per balzi e per rotture; tuttavia, lo fa sempre rispettando la forma biografica e cioè l'ordine cronologico degli eventi. Leggiamo l'incipit:

Nasce e muore d'autunno. In là con gli anni lo chiamano *zio* che spetta a chi è anziano ma non tragga in errore, lo deve al rispetto. Il *Catalogo dei molisani illustri* (Campobasso 1978, p. 154) lo mostra nelle vie del centro «sempre attorniato dalle persone che chiedono o ringraziano». Poi lontano dal capoluogo la riconoscenza è meno pudica, l'omaggio dei cappelli fa posto all'assedio dei braccianti, quando viaggia per le campagne o sulle colline aspre «l'orda dei necessitanti ne colma l'ascolto» (G. Florio, *Ricordi della terra*, Isernia 1960, p. 182), come da «infissi in rovina» le suppliche «scivolano tra i denti» sul tragitto di labbra stinte quanto intonaci (*ibidem*, p. 61), gli stringono l'abito unghie che sembrano fossili e indignate al che lui prende appunti e giura che risolverà, altrimenti lo lascerebbero andare? È famoso. Questo lo porterà a Roma, dove non fece nulla se non morire. Il più tragico degli atti mancati, la morte invece del compimento. Proverò a raccontarlo ma voglio ricordare,

con Blake, che «la biografia di un uomo destinato a grandi imprese che non realizzò farà emergere, in nove casi su dieci, la narrazione di un rimpianto; e non dissiperà il mister» (*What if? Essays on counterfactual history*, Oxford 1993, p. 355). Dovrò scriverne la nascita e i creatori, forse la catena dei fatti produrrà una spiegazione ma prima, come un bambino che pianta i pali nella sabbia al momento d'iniziare la partita, conficco nel racconto un giudizio e una descrizione rilasciati da due che lo conobbero bene: «Aveva un concetto socratico della legge. Tutto ciò che era fuori delle regole, che bisognava ancora conquistare con la lotta, gl'incuteva un certo timore»; «quando discutevamo se fare uno sciopero ammoniva: *ma è l'ultima arma. Si dialoga fino alle estreme conseguenze*». Il primo ricordo è di Curzio Palangio che l'appoggiò nel partito, il secondo è di Antonio Viafora che l'accompagnava nei viaggi. Ne desumo che negli anni maturi fu prudente. Ma c'è dell'altro (pp. 25-26).

Prima di cominciare il racconto biografico vero e proprio, il narratore ci informa in un paio di paragrafi riassuntivi sulla nascita e sulla morte del suo personaggio, fornendoci le fonti della sua narrazione, ovvero i libri e le testimonianze che gli permettono di raccontarci questa vita. Allo stesso modo, emergendo chiaramente sulla pagina, il narratore esplicita quello che deve fare.

Il padre Alfredo non legge né scrive eppure ha deciso che ama il Tragico e provarlo spetta al figlio: così Eschilo che nasce a Consume villaggio a sud di Melanico in una casa di pietra, fieno, legno di rimessa, nel mezzo della terra che dà lavoro al padre e alla madre Donata, trapezio chiuso a oriente dal Fortore che era un fiume malarico e a nord dal Tona, poi a occidente c'è l'agro di Bonefro mentre Santa Croce inizia a settentrione. Terreni mansueti e selvaggi insieme, non mi stupisce il contrasto, dove il leccio s'accompagna al lentisco, il farnetto all'acero, il gladiolo all'orchidea e alla cicoria. È il latifondo, termine che suscita timore e disprezzo (p. 26).

Li immagino incamminarsi assieme verso Larino per un comizio domenicale, arringare gli sterratori di Colle Torto, incoraggiare i mezzadri di Crisello, rincuorare gli artigiani di Bonefro, consolare le vedove a Piano della Cantara, ingiuriare gli agrari di Melanico, di pietra per il ghiaccio di gennaio o liquidi nella canicola di luglio tra pianori di colchici secchi, uomini da spazi aperti e fionde sempre tese alla lotta, veri urlatori e reclamatori di diritti (p. 32).

Anche qui la biografia comincia dai genitori, per poi passare a descrizioni paesaggistiche che più che di un racconto biografico sono tipiche di un discorso letterario. In mezzo, assistiamo a un'incursione improvvisa del narratore («non mi stupisce il contrasto») e alla sua emersione prepotente, con la quale continuerà il racconto evidenziando il proprio metodo immaginativo («Li immagino incamminarsi»):

Torna a Consume un anno dopo quando chi è al potere non cerca più vendite, vive di lavori saltuari, non visto riprende la battaglia, s'iscrive al partito comunista, nell'avventura di avere un'opinione commette alcune imprudenze al che il prefetto di Campobasso nel ventiquattro descrive ai romani un uomo «di statura media e corporatura snella, dai capelli di forma liscia e foltezza scarsa, dal viso lungo e abbronzato, la fronte convessa, il naso piccolo e leggermente concavo, la mandibola sporgente così come il mento, le gambe dritte, le mani lunghe, l'andatura dondolante, l'espressione fisionomica irrimediabilmente truce, nullatenente, di professione meccanico, che riscuote pessima fama in pubblico, di carattere violento, di scarsa educazione, d'intelligenza e coltura media, dedito poco al lavoro, che frequenta le compagnie di sovversivi e nei suoi doveri verso la famiglia si comporta male facendole mancare i mezzi di sostentamento. E riceve giornali sovversivi, fa propaganda fra le classi operaie e contadine, è capace di tenere conferenze e ne ha tenute a Santa Croce di Magliano, Bonefro, San Giuliano di Puglia, Isernia e Agnone, e tiene contegno ostile verso le autorità» (pp. 35-36).

Questo poco lusinghiero e chiaramente menzognero documento d'archivio del prefetto è una fonte che scopriamo alla fine essere reale, e il cui utilizzo mostra la modalità biografica usata da Orecchio. Il racconto prosegue raccontando la vita sempre più difficile, e solitaria, di Eschilo. Leggiamone la fine:

A settembre del sessantaquattro non può più respirare, lo ricoverano, gli ultimi anni così veloci e furiosi si frenano nell'inerzia delle giornate d'ospedale, supino non gli restano che soffitti e suore incumbenti che osserva con l'ingenuità degli inermi, emette un fiato che ha il suono di un argano e se avesse odore sarebbe di ruggine. Muore il primo ottobre, testimoni Osvaldo Pensieri (alla destra del letto) e Antonio Viafora (sulla sinistra) (p. 50).

Anche la morte del biografato è descritta riportandone i testimoni, come all'inizio la prima impressione su di lui ci era stata fornita con le parole di due persone che l'avevano conosciuto. Dopo il punto finale del racconto, la nota autoriale ci informa che il sindacalista molisano chiamato nel racconto col nome di Eschilo Licursi si chiamava in realtà Nicola Crapsi. E quindi che la biografia e gli eventi raccontati, così come i documenti e le lettere usate come prova, sono da riferirsi a quel nome. È un'infedeltà, certo, ma Orecchio mostra di credere che proprio scindendo quel nesso, e quindi immaginando ciò che non si sa, si riesca a essere più fedeli alla verità biografica. Le ultime righe della nota sono esplicite in tal senso:



[...] fatti e personaggi sono come li ho riportati, cambiano i nomi. Questo per quanto riguarda la vita pubblica. Mentre la privata, coi suoi sogni e gli incubi, è priva di fonti. Come al solito è nuda (p. 50).

Abbiamo visto come Orecchio riprenda molte modalità narrative e narratoriali di Danilo Kiš, eppure anche da questi brevi estratti appare evidente che, rispetto alla prosa dello scrittore jugoslavo, quella di Orecchio mostra una ricchezza diversa. Per inquadrare questa diversità, a mio avviso, bisogna rivolgersi a Pierre Michon. Nato nel 1945, esordisce abbastanza tardi, nel 1984, con un libro però folgorante e destinato a diventare un classico della letteratura francese contemporanea, *Vies minuscules*.<sup>12</sup> Attraverso il racconto di otto vite di personaggi appunto minori, non illustri né eroici, il narratore-autore racconta anche la propria vita e in particolare le sue ambizioni di diventare uno scrittore e il percorso di frustrazioni che ha dovuto attraversare. È proprio l'elemento autobiografico a costituire la macrostruttura portante dell'intero libro.

Già dall'esergo (che cita André Saurès), «Par malheur, il croit que les petites gens sont plus réels que les autres»,<sup>13</sup> capiamo che il progetto generale dell'opera è scrivere una biografia della gente umile, ovvero, secondo il punto di vista dell'autore, la propria gente, quella dei suoi familiari e dei suoi conterranei. Attraverso un narratore-autore molto presente nel racconto, ovvero che, sempre in scena, interviene di frequente a commentare quello che riferisce, il racconto alterna parti prettamente narrative ad altre lirico-saggistiche, oscillando continuamente fra la biografia elegiaca e l'autobiografia confessionale. Raccontando le vite di trovatelli, contadini, analfabeti e preti, il narratore-autore cerca di ricostruire la biografia di suo padre, fuggito quando lui aveva due anni. All'incombenza del fallimento e della morte la biografia oppone la memoria del ricordo, e allo stesso tempo indaga il rapporto che quella gente umile e illetterata intrattiene col mondo delle lettere e la cultura: d'altronde questa dinamica di desiderio e rifiuto investe in primo luogo il narratore-autore, che non si sente all'altezza della propria ambizione di diventare un grande scrittore.

Consideriamo il primo racconto, *Vita di André Dufourneau*. È la storia di un ragazzo vissuto in casa dei bisnonni del narratore e che un giorno parte per l'Africa, da dove non farà mai ritorno. Il narratore lo vede solo una volta, quando è molto piccolo, e quindi le informazioni che possiede provengono da sua nonna. Ecco l'incipit:

Inoltriamoci nella genesi delle mie pretese.

C'è forse tra i miei antenati un bel capitano, un giovane guardiamarina insolente o un negriero selvaggiamente taciturno? [...] Un qualsiasi avo coloniale o marinaio?

La provincia di cui parlo non ha coste, spiagge né scogliere; nessun ebbro navigante di Saint-Malo, nessun altero provenzale vi ha mai udito il richiamo del mare quando i venti di ponente lo riversano sui castagni, purificato dal sale nel suo lungo cammino. Eppure, due uomini che conobbero quei castagni, che lì sotto probabilmente si ripararono da un acquazzone, forse amarono e comunque sognarono, sono poi andati sotto alberi assai diversi a lavorare e a soffrire, a non realizzare il loro sogno, forse a amare ancora, o semplicemente a morire. Di uno dei due mi hanno parlato; dell'altro, mi sembra, conservo il ricordo.

Un giorno, durante l'estate del 1946, mia madre sta passando con me in braccio sotto il grande ippocastano di Les Cards, nel punto in cui all'improvviso si vede sbucare la strada comunale, fino a lì nascosta dal muro della porcilaia, dai noccioli, dalle ombre; [...] lungo la strada, un uomo che lei non conosce è preceduto dalla propria ombra; lui si ferma; guarda; è commosso; mia madre ha un lieve tremito, l'insolito, al culmine, prolunga la sua nota nel fresco brusio del giorno. Finalmente l'uomo fa un passo, si presenta. Era André Dufourneau (pp. 15-16).

Con un enunciato in prima persona e auto-riferito, il narratore comincia il racconto interrogandosi sui propri avi, perché li vede l'origine delle sue pretese, ovvero del desiderio di scrivere. Seguendo un *topos* biografico moderno il racconto riferisce l'incontro tra il biografo e il biografato, ovvero André: un bambino che i genitori della nonna materna del narratore avevano richiesto al brefotrofo perché li aiutasse nei lavori della fattoria e che quindi era stato accolto nella loro casa. Immaginandone azioni e pensieri il narratore ne racconta la vita, concentrandosi sul rapporto che instaura con i membri della sua nuova famiglia. Dopo aver imparato a leggere e aver cominciato a studiare, André sente la necessità di conoscere il mondo e decide di partire per l'Africa. È la nonna a riferire le sue parole prima della partenza: «Tornerò ricco, o morirò laggiù». Il narratore bambino che ascolta queste parole enfatiche ne è affascinato e interpreta così quel fascino:

c'era la formulazione ridondante, essenziale, vagamente comica – e tra le prime volte nella mia vita, se ben ricordo – di uno di quei destini che furono le sirene della mia infanzia, e al cui canto alla fine mi abbandonai senza riserve appena raggiunta l'età della ragione; quelle parole erano per me un'Annunziata, e come un'Annunziata trepidavo senza coglierne appieno il senso; il mio futuro si incarnava e io non lo riconoscevo; non sapevo che la scrittura

era un continente più tenebroso, più ammalante e deludente dell’Africa, lo scrittore una specie bramosa di perdersi ancor più dell’esploratore; e che, sebbene esplorasse la memoria e le memoriose biblioteche anziché dune e foreste, tornarne carico di parole come altri di oro oppure morirvi più povero di prima – morirne – era l’alternativa offerta anche allo scribacchino (p. 22).

Nel racconto di come il futuro gli si dispiegava davanti c’è un altro *topos* ricorrente della *biofiction* contemporanea, quello dell’identificazione del biografo col personaggio biografato. La biografia di André prosegue col racconto della sua partenza per l’Africa e con la descrizione delle lettere che inviava a casa. Quando queste terminano il narratore afferma: «Seguì un silenzio definitivo, che posso e voglio interpretare soltanto con la morte». Si diffonde dunque in molte ipotesi sul tipo di morte che può essere sopravvenuta, cercando di immaginarne una coerente col tipo di vita passata: ecco un altro *topos* biografico, questo molto antico. La chiusura, molto bella ed emblematica, riecheggia quelle già ascoltate in Kiš e Orecchio:

ed è morta anche Elise, che si ricordava del primo sorriso di un bambino quando gli porsero una mela rossa rossa, lucidata sul grembiule; una vita senza importanza è trascorsa fra mela e machete, attenuando ogni giorno di più il sapore dell’una, affilando il taglio dell’altro; chi, se non prendessi qui atto, si ricorderebbe di André Dufourneau, finto nobile e agricoltore snaturato, che fu un bravo bambino, forse un uomo crudele, ebbe desideri impetuosi e lasciò traccia soltanto nella storia inventata da una vecchia contadina che non c’è più? (p. 30).

Questo finale tornerà molto simile nelle ultime righe del libro, a chiudere a mo’ di summa tutto il progetto di queste “vite minuscole” e testimoniandone così la forte unitarietà.

Possa a Marsac nascere sempre una bambina. Possa la morte di Dufourneau essere meno definitiva poiché Élise si ricordò di lui o lo inventò, e quella di Élise essere alleviata da queste righe. Possa, nelle mie finte estati, il loro inverno indugiare. E nel conclave alato che si svolge a Les Cards sui ruderi di ciò che avrebbe potuto essere, tutti loro siano (p. 201).

Il potere della letteratura è quello di far esistere di nuovo qualcosa attraverso il ricordo, o di far esistere con l’invenzione ciò che poteva accadere, ma non è stato. Prima di chiudere, una breve considerazione sulla scrittura di Michon. Gli innumerevoli riferi-

menti genericamente letterari e ancora di più quelli specificamente religiosi (biblici ed evangelici) costruiscono il tessuto di una scrittura inafferrabile, di un dettato poetico e figurale che si distende in periodi visionari per ricadere all'improvviso in frasi secche e assolute. Una prosa e uno stile iper-letterari che portano la materialità del dato biografico verso una trascendenza spirituale: se la scrittura asciutta di Kiš era una metafisica di tipo cerebrale, in Michon assistiamo invece al suo opposto, alla naturalezza di uno slancio assoluto. Ed è in questo punto che Orecchio incontra Michon.

Ricapitolando, le tre raccolte di *biofictions* mostrano tre caratteristiche comuni. La prima è quella di essere percorse da una tensione fra il racconto storico-biografico e l'invenzione romanzesca; la seconda, conseguente, è quella di essere raccontate da un narratore che è insieme biografico e finzionale. La terza, infine, è quella di presentare effetti di biografia che bilanciano lo stile letterario e la prosa altamente figurale. Mi riferisco innanzitutto alla struttura macro-testuale complessiva, ma anche alle citazioni interne, all'uso di documenti e di materiali fattuali, alle note bibliografiche ecc. Queste caratteristiche di base si declinano ovviamente in modo diverso nelle finzioni storico-biografiche di Kiš rispetto alle *biofictions* di Orecchio: e lo snodo sta proprio in quella che definirei la "finzione dello stile" di Michon. Abbiamo visto che se da Kiš Orecchio impara l'uso e la manipolazione dell'archivio storico, da Michon ricava (oltre alla fonte familiare e autobiografica) proprio la funzione dello stile: il tono teatrale, assertivo e tragico.

Quello che le tre raccolte di cui abbiamo brevemente parlato mostrano in maniera significativa è però soprattutto l'intenzione di riscattare le vite di persone dimenticate – oppure, per dirla con una formula usata da Orecchio nel suo ultimo libro, di «riscrivere la storia per non dimenticarla». E di farlo con un metodo tipico dei testi ibridi contemporanei, ovvero accrescendo il peso e il rigore delle due parti, la *fiction* e la *non-fiction*, e radicalizzandone gli esiti in modo da farli collidere in maniera più forte. Così, la *biofiction* riesce a far scaturire una verità peculiare, meno banale e più profonda, su quegli uomini.

## Elenco dei testi citati

- D. KIŠ, *Grobnica za Borisa Davidoviča: sedam poglavlja jedne zajedničke povesti*, Liber, Zagreb-Beograd 1976; trad. it. *Una tomba per Boris Davidovič. Sette capitoli di una stessa storia*, Adelphi, Milano 2005.
- P. MICHON, *Vies minuscules*, Gallimard, Paris 1984; trad. it. *Vite minuscole*, Adelphi, Milano 2016.
- D. ORECCHIO, *Città distrutte*, Gaffi, Roma 2011.
- A. BUISINE, *Biofictions*, in “Revue des sciences humaines”, 224 (1991), pp. 7-13.
- R. CASTELLANA, *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, in “Allegoria”, 71-72 (2015), pp. 67-97.
- A. GEFEN, *Vies imaginaires. De Plutarque à Michon. Anthologie de la biographie littéraire*, Gallimard, Paris 2014.
- ID., *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, Les Impressions Nouvelles, Bruxelles 2015.
- A. IOVINELLI, *L'autore e il personaggio: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004.
- M. LACKEY, *Biographical Fiction: A Reader*, Bloomsbury Academic, London 2016.
- D. LODGE, *The Art of Fiction*, Penguin, London 1992.
- D. MADELÉNAT, *La biographie*, Puf, Paris 1984.
- Fictions biographiques: XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, a cura di A. Monluçon e A. Salha, Presses universitaires du Mirail, Toulouse 2007.
- M. MONGELLI, *Osservare e dire le vite altrui: breve introduzione alla biofiction*, in “Le parole e le cose”, 1 luglio 2016, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=23591>>.
- M. MONGELLI, *Vies infâmes dans les biofictions de Borges, Wilcock et Bolaño*, in “Escritural”, Université de Poitiers, di prossima pubblicazione.
- D. VIART, *Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques*, in *Fictions biographiques...*, pp. 35-54.

<sup>1</sup> *Mot-valise* inglese spesso usato per indicare delle narrazioni a metà fra *fact* e *fiction*. Il termine è forse fra tutti il meno ambiguo perché, non indicando per negazione (*non-fiction*) queste storie basate su fatti reali ma in qualche modo finzionalizzate, restituisce loro un carattere positivo, ibrido e autonomo. David Lodge lo inserisce nella famiglia del “non-fiction novel” e del “new journalism” (*The Art of Fiction*, Penguin, London 1992, p. 203), mentre secondo Alessandro Iovinelli il termine *fiction* indicherebbe le «factual appearances» e i «fictional effects» dei testi ibridi (*L'autore e il personaggio: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004, p. 17).

<sup>2</sup> Il termine *biofiction* è stato coniato da Alain Buisine nel 1991 e, anche se nella sua teoria designava piuttosto il romanzo meta-biografico di importazione anglosassone, si è poi diffuso nel corso dei decenni successivi. Altri termini concorrenti, ma non del tutto coincidenti, utilizzati in Francia negli ultimi anni sono stati *fiction biographique* (in particolare da Viart e da Monluçon e Salha) e *vie imaginaire* (Gefen). In ogni caso, *biofiction* resta a mio avviso il più adatto perché, essendo la crasi di *biographie fictionnelle*, suggerisce in maniera chiara i due elementi di cui è la sintesi.

<sup>3</sup> In Francia, dopo le fondamentali ricerche di Madelénat negli anni ottanta (a partire da *La biographie*, Puf, Paris 1984) il lavoro sul genere è stato portato avanti soprattutto da Dominique Viart e da Alexandre Gefen. Della *biofiction* di lingua inglese si è invece occupato soprattutto Michael Lackey.

<sup>4</sup> Attualmente sto lavorando a una tesi di dottorato sulla *biofiction* contemporanea. Una parte della mia ricerca cerca di tracciare e ricostruire la storia, i motivi e le pratiche del genere, mostrando attraverso esempi concreti come si è evoluto, cioè a quali modelli ha attinto, quali tendenze specifiche ha mostrato e in quali direzioni si sta sviluppando. Un'altra parte cerca di analizzare le funzioni del narratore-biografo e di indagare quindi gli aspetti euristici ed estetici del genere. Un'introduzione teorica a questo lavoro si può leggere qui: <<http://www.leparoleelecose.it/?p=23591>>. Nello stesso periodo Riccardo Castellana ha pubblicato un saggio sul tema proponendo una periodizzazione e una tassonomia del nuovo genere.

<sup>5</sup> Come nel caso di *Vite di uomini non illustri* (1993) di Giuseppe Pontiggia, *Vite brevi di idioti* (1994) di Ermanno Cavazzoni e *Biografie immaginarie* (2008) di Luigi Malerba.

<sup>6</sup> Come quelle di Alberto Savinio (*Narrate, uomini, la vostra storia*, 1942) e Achille Campanile (*Vite degli uomini illustri*, 1975).

<sup>7</sup> Si rifanno direttamente ed esplicitamente a Schwob e Borges *La sinagoga degli iconoclasti* (1972) di Juan Rodolfo Wilcock e *La letteratura nazista in America* (1996) di Roberto Bolaño. Su questo filone vedi M. MONGELLI, *Vies infâmes dans les biofictions de Borges, Wilcock et Bolaño*, in “Escritural”, Université de Poitiers, di prossima pubblicazione.

<sup>8</sup> Ricordiamo almeno *Enciclopedia dei morti* (1983) per Kiš, *Maitres et serviteurs* (1990) e *Rimbaud le fils* (1991) per Michon e *Mio padre la rivoluzione* (2017) per Orecchio.

<sup>9</sup> L'anno dopo uscirà invece in Francia, paese dove Kiš visse a più riprese dal 1962 e definitivamente negli ultimi dieci anni della sua vita.

<sup>10</sup> Il primo libro di Kiš a essere pubblicato in Italia è *Giardino, cenere* (Adelphi, Milano 1986), mentre *Una tomba per Boris Davidovič* uscirà solo nel 2005, sempre per Adelphi, nella traduzione di Ljiljana Avirovič. È da questa edizione che provengono le citazioni che seguono.

<sup>11</sup> La caratteristica più significativa della scrittura di Davide Orecchio – densa e ricca nella sua paratassi, difficile ma mai oscura – è l'uso di un linguaggio altamente figurato eppure esattissimo, che lavora per immagini immediate e dal grande impatto visivo. Uno stile particolare che permette ai suoi testi di sorreggere entrambi i poli del suo vasto spettro retorico: il saggismo e la letterarietà.

<sup>12</sup> Tradotto in italiano solo nel 2016, per Adelphi, da Leopoldo Carra. È da questa edizione che provengono le citazioni che seguono.

<sup>13</sup> «Ritiene, purtroppo, che la gente umile sia quella più vera».

Andrea Rondini  
DAVIDE ORECCHIO E LA VITA QUASI DISTRUTTA

*Città distrutte* di Davide Orecchio<sup>1</sup> è una delle prove narrative più interessanti della letteratura italiana contemporanea. Il testo contiene sei biografie: di Éster Terracina, attivista politica argentina; Eschilo Licursi, sindacalista molisano e deputato comunista; Valentin Rakar, regista sovietico in esilio a Roma; Pietro Migliorisi, poeta e giornalista fascista e poi comunista; Betta Rauch, scrittrice e giornalista; Kauder, diplomatico prussiano (di cui vengono rievocati gli anni a Roma 1803-1808). Si tratta di vite “distrutte”, problematiche, di *losers* variamente sconfitti dalla Storia (per esempio nella sua forma totalitaria) con cui pure si sono scontrati. Si può affermare che le biografie presentate sono storico-politiche, si potrebbe quasi dire biopolitiche, collocate in alcuni contesti particolarmente duri e controversi della storia novecentesca a partire dall’Argentina postperonista delle dittature militari, come nel caso della microbiografia di apertura, quella di Éster Terracina, sulla quale ci si soffermerà in modo particolare.

Nel libro di Orecchio si può ravvisare un modello microbiografico. Si tratta di una struttura diegetica che recupera alcuni tratti della *non-fiction* nel suo ancorarsi ai riferimenti storici e a una scrittura di tonalità saggistica, simile alla ricostruzione di un “caso”: i personaggi fittizi biografati hanno alle spalle modelli reali (non tuttavia nel caso di Éster Terracina, personaggio d’invenzione) e le loro vite si intersecano con fatti realmente accaduti. Tuttavia la componente inventiva è tutt’altro che assente, visto che la certa ratifica degli eventi biografici è difficile e il narratore deve saturare per via ipotetica i vuoti e le opacità del racconto. Nella vicenda di Éster storia e *fictio* istituiscono una dialettica che si riflette nelle strategie di enunciazione: la diegesi procede in modo congetturale, esibendo le proprie fonti ma anche lacune o incertezze della ricostruzione biografica. Inoltre non mancano inserimenti diretti ed espliciti da parte del narratore, che evidenzia scelte enunciative e modalità di costruzione del proprio discorso ma che talvolta cede la parola a interlocutori in grado di riferire notizie e dati solo a loro noti: si tratta quindi di un modello biografico soggettivo e nello

stesso tempo corale. Sarà poi da sottolineare come la microbiografia di Orecchio contenga altre microbiografie: il racconto qui considerato si presenta per esempio anche come la vita concentrata di Ernesto Che Guevara, ricordata nei suoi aspetti essenziali. Allo stesso modo si possono considerare le vite delle figure parentali del cerchio familiare della protagonista.

Fonti diverse ed eterogenee, carenze d'informazione, interventi autoriali non minano tuttavia la possibilità di ricostruzione verisimile di un profilo biografico. La conoscenza avviene insomma solo per frammenti, ma avviene (e forse si potrebbe valutare l'influenza di un libro come *Immagini malgrado tutto* di Didi-Huberman).<sup>2</sup> Nessuna dissoluzione postmoderna quindi,<sup>3</sup> ma neppure una cieca adesione ai "fatti": *Città distrutte* ha assorbito l'importante lezione di Danilo Kiš, esplicitamente evocato nel testo, mentre appare più distante da altri autori che pure hanno praticato la scrittura biografica come Roberto Bolaño (le vite di Ulises Lima e Arturo Belano nei *Detective selvaggi* narrate da un caleidoscopio di personaggi) ma che hanno accentuato il senso di dissoluzione nichilistica e di inconcludenza delle trame e delle traiettorie esistenziali (ad Amadeo Salvatierra che chiede quale sia il mistero, il significato profondo che si cela in una poesia, e nella vita stessa, viene risposto: «non c'è nessun mistero, Amadeo»)<sup>4</sup> Orecchio sembra allora collocarsi, in relazione alla dialettica, nevralgica per le scritture ibride, dei rapporti tra storia e finzione, in un perimetro ipermoderno<sup>5</sup> ma forse, come si argomenterà alla fine, non senza un ironico colpo di coda.

## Storia di Éster

Éster ha una vita breve, molto breve: muore – viene uccisa – a 25 anni (1951-1976). La biografia della ragazza può così essere riportata al *topos* della *mors immatura*; anche il Che, più volte ricordato nel racconto, muore giovane, a 39 anni: c'è sempre meno tempo per le scelte e quando avvengono sono ancora più atroci perché la Storia, il Leviatano, schiaccia anche, e forse di più, chi è ancora nel fiore degli anni.

La vita di Éster si intreccia in modo indissolubile alle vicende sociali e politiche dell'Argentina, negli anni turbolenti della caduta di Perón, della involuzione antidemocratica e delle spirali tanatopolitiche,<sup>6</sup> del ritorno di Perón dall'esilio spagnolo, fino all'enne-



simo colpo di Stato che nel 1976 pone fine al governo di Isabelita Perón.<sup>7</sup> La donna li attraversa tra impegno culturale (insegnamento), sociale (attività per il miglioramento delle classi sociali più povere) e specificatamente politico (contro-informazione come fiancheggiatrice dell'Esercito rivoluzionario del popolo), perdendo anche il marito. Il racconto è fortemente nutrito di riferimenti storici e questa componente meriterebbe un'analisi specifica, a partire dalla presentazione del quadro politico che costituisce una particolare biografia, se non di una nazione, certamente di alcuni suoi anni cruciali. La Storia fa sentire tutto il suo peso, anche in termini di fatti, date ed eventi, nelle pagine di Orecchio,<sup>8</sup> presentandosi come enzima e ingrediente totale della vita e non semplice, seppur articolato e burrascoso, sfondo (ci si può chiedere in proposito fino a che punto sia attiva in tal senso una memoria manzoniana, visto che, rispetto al modello Kiš, *Città distrutte* risulta storiograficamente molto più particolareggiato). Tutta l'esperienza politico-esistenziale di Éster, seppur vissuta in modo totale, non basta a modificare lo stato delle cose: l'impegno della ragazza è tanto sincero quanto scarsamente incisivo, anche solo per risultati parziali, sulla situazione reale: tra fughe, nascondigli, spostamenti,<sup>9</sup> semi-povertà (e la morte del marito Julio) si tratta sempre, pessimisticamente, di una vicenda eroicamente in difesa.<sup>10</sup> Del resto la sua è la storia di una progressiva disillusione (quando vota nel 1973 il candidato peronista sa che non servirà a niente: poco dopo si consuma il «massacro di giovani» peronisti (13) all'aeroporto Ezeiza di Buenos Aires); anche l'Erp è sempre più in difficoltà, testimoniata dalla «disfatta» a Monte Cingolo (15).

La biografia della protagonista è inserita non solo nel magma storico ma pure in un reticolo familiare, di origine ebraica, del quale vengono narrate in sintesi alcune vite, colte nei momenti cruciali, come la partenza di Giacomo Terracina, di sua moglie Bruna e del loro figlio Alberto (il padre di Éster) da Roma per sfuggire alle persecuzioni razziali. Un tassello di questa genealogia familiare (che sembra ricordare in alcuni momenti il capitolo *Argon* del *Sistema periodico* di Primo Levi) è il matrimonio di Alberto con Norma Reyes che si converte all'ebraismo e a sua volta porta con sé l'eredità culturale e identitaria ibrida della propria madre, María Teresa Reves Sulewski, argentina di origini polacche. María Teresa, inoltre, racconta a Éster «del capostipite Witold, originario di Lodz, poeta e operaio, che costruì strade tra il Cile e l'Argenti-

na prima d'incontrare la chiriguana Beatriz Villalva, coltivatrice di canna a Tucumán, e poi sposarla e mettere al mondo l'anarchica» (8), vale a dire María Teresa, seguace dell'anarchico argentino Simòn Radowitzky.

## La scelta

L'anno decisivo di Éster è il 1976, quando viene arrestata e poi torturata. Condivide la cella con Elena Tamburini, detenuta solo perché ha avuto la sfortuna di essere la parrucchiera della ricercata María Ines Caciotti.<sup>11</sup> Éster a questo punto sceglie e dona la propria vita a Elena: sfruttando la loro somiglianza le due donne scambiano la loro identità; la scelta di Éster salva di fatto Elena, con un gesto tanto più radicale in quanto Éster era in procinto di ottenere alcune garanzie giuridiche, insomma mentre si poteva reputare, almeno per quanto riguarda lo spettro della morte, quasi salva. Éster viene scoperta e uccisa: «morì atrocemente. Scopriro-no il suo inganno, si vendicarono» (24).

La decisione di Éster di sostituirsi a Elena costituisce il momento capitale del racconto. Questa scelta radicale (solo il Bene è radicale, ha affermato Hannah Arendt,<sup>12</sup> autrice presente nella biblioteca di Orecchio)<sup>13</sup> è sottolineata anche dal rilievo sintattico che evidenzia e stacca la circostanza cruciale: «Éster le [a Elena] propone di scambiarsi i vestiti e quindi le persone [...]. Ecco la scelta» (22). La scelta si configura come «sacrificio» (21), «dono» (23) e soprattutto come «volontà» (22), a ribadire l'atto di autodeterminazione di Éster.

A operare lo scambio sono due donne. Tutta la biografia di Éster, come il suo impegno politico, è posta in una dimensione femminile e già sua madre è felice sia per aver messo al mondo una bambina – una donna – sia perché ha potuto votare alle «prime elezioni a suffragio universale della storia argentina» (6). Si stabilisce un'importante equazione tra politicità e maternità (che si ritroverà nel finale). Tale tratto tematico si ripropone nella figura della nonna materna Maria Teresa, militante nella *Federación obrera argentina*, nonché attivista politica anarchica al limite della guerriglia (8): l'impegno politico segue una traiettoria matrilineare. Con la mamma Éster condivide le proprie analisi politiche e quando deve scappare si rifugia dalla nonna. In tal senso il sacrificio-dono di-

viene una particolare forma di accudimento: salvando Elena e permettendole così di riabbracciare suo figlio, Ester sarà “mamma”: «Si donò, salvò il bambino che non aveva messo al mondo» (23).<sup>14</sup> Hannah Arendt ha parlato della natalità dell’azione, di cui queste pagine di Orecchio sono un’originale conferma; si pensi almeno a questa riflessione della filosofa:

il nuovo [...] appare sempre alla stregua di un miracolo. Il fatto che l’uomo sia capace d’azione significa che da lui ci si può attendere l’inatteso, che è in grado di compiere ciò che è infinitamente improbabile. E ciò è possibile solo perché ogni uomo è unico e con la nascita di ciascuno viene al mondo qualcosa di nuovo nella sua unicità. [...] l’azione come cominciamento corrisponde al fatto della nascita.<sup>15</sup>

Questa griglia interpretativa può recuperare anche la presenza del tessuto familiare di Éster, visto che la giovane donna garantisce la continuità della vita perché a sua volta è legata ai suoi genitori e antenati: l’attività di contro-informazione giornalistica viene svolta «facendo tesoro del mestiere paterno» (13; e del resto *Città distrutte* comprende le biografie di due personaggi, Pietro Migliorisi e Betta Rauch, che si ispirano ai genitori di Orecchio).

L’azione-nascita supera e vince anche il dominio della morte, che circonda Éster in tutta la narrazione e che rimanda a un tema centrale in Orecchio, l’azione distruttiva del Tempo.<sup>16</sup> La vita di Éster è costantemente scandita dalla morte: muoiono il Che, Julio, Perón, Giacomo Terracina; Éster stessa vive costantemente *in limine mortis*; nel suo diario Norma Terracina scrive che la figlia rimane seduta tutto il giorno: «Sembrava una morta, un cadavere seduto» (12); quando vede il marito ferito «impara la vicinanza della morte» (10); inoltre, dopo essere fuggita dalla casa della nonna, per nascondersi «s’insinua in una veglia funebre, siede accanto alle donne a lutto per riposare» (16). La presenza della morte riveste però un significato positivo perché può essere messa in relazione con quella che Heidegger definisce «vita per la morte», vale a dire una condizione capace di produrre vita autentica.<sup>17</sup>

La dimensione salvifica di Éster viene confermata dalla caratterizzazione sacra del suo nome: anche la Ester biblica salva, nel suo caso gli ebrei dallo sterminio, convincendo il re Assuero (suo consorte) a permettere che gli ebrei si difendano dal tentativo di sterminio progettato dal ministro Aman; il popolo ebraico supera il grave pericolo ed Ester stessa, a differenza della sua omonima

contemporanea, continuerà a vivere (il racconto biblico è alla base della festa di Purim).

Converrà a questo punto sottolineare come la scelta di Éster dia una carica etica al tema della trasformazione, del doppio e dello scambio, che poteva prestarsi a uno svolgimento di tipo ludico-postmoderno (in fondo quello che le due donne mettono in atto è uno “scherzo”). Elena viene infatti scambiata per una rivoluzionaria, María Ines Cacciotti; a sua volta si “trasforma” in Éster, che assume l'identità della compagna: la storia è travestimento (ma anche rapporto); tra l'altro, lo scambio finale era stato in qualche modo preannunciato dalla sostituzione di Éster come “favorita” nel centro di tortura – vale a dire come oggetto di ripetuto stupro – con María Ines Cacciotti. Né può mancare in questa serie l'atroce recita in casa di Éster in cui i genitori sono indotti a credere che il suo torturatore sia il fidanzato della figlia: il carnefice «s'è comportato come se fosse un altro» (18). A togliere o ridimensionare la serie delle reversibilità contribuisce poi il fatto che il momento dell'arresto di Elena si presenta come *mise en abyme* dell'intera vicenda: «Elena ha la disgrazia di trovarsi tra le mani i capelli di una cliente ricercata» (21) che replica «Questa storia è oppressa dalla disgrazia d'essere accaduta», l'espressione riportata dal narratore all'inizio della diegesi e nella nota finale al testo (espressione che, come si vedrà, è una citazione). L'incipit ratifica l'essenza veridica del racconto e nel contempo anticipa come la scelta di Éster sconfigga il caso e la fatalità (nonché la morte):

Amo le parole dei filosofi. Ecco l'occasione per usarle. Patrice Vuillarde li chiama «lacci del coincidente» (*Dynamique des abandons*, Paris 1983, p. 54). Muovono ogni storia che meriti un posto nel ricordo. Un «invisibile collante» (Id., *Règles*, Paris 1992, p. 123) o anche una serie di «forze nascoste» simili a «germi» psicostorici (Jakob Daniel Wegelin, *Briefe über den Werth der Geschichte*, Himgurg, Berlin 1783, pp. 127-128) consegnano alle azioni degli esseri umani, apparentemente intrecciate per opera della casualità, un significato che solo noi potremo attribuire (5).

Che ci si trovi di fronte a questioni fondamentali della poetica di Orecchio lo conferma una situazione simile a quella di Éster ed Elena, seppur virata su un rapporto a distanza (ma non per questo meno intenso), quella che si ripropone per Anna Larina e Marina Cvetaeva, le cui lettere ai rispettivi mariti (vittime dello stalinismo) si incrociano idealmente in *Mio padre la rivoluzione*.<sup>18</sup>

Vivere accettando il caso equivale a morire e allora occorrono scelte che trasformano la coincidenza in valore; similmente, scrivere vuol dire stabilire delle connessioni di senso per quello che superficialmente sembra casuale (secondo una poetica che trova non pochi collegamenti con importanti esperienze della narrativa contemporanea, a partire dal discorso antifatalista di David Foster Wallace sviluppato già nella sua tesi di laurea<sup>19</sup> e che si può ritrovare nelle parti di *Infinite Jest* dedicate alla «libertà-di»).<sup>20</sup> Sembra allora ribaltarsi una delle convinzioni di fondo di un antimodello come *I detective selvaggi* di Bolaño: «il nocciolo della questione è sapere se il male [...] è casuale o causale. Se è causale possiamo lottare contro di lui, è difficile da sconfiggere ma c'è una possibilità, più o meno come due pugili dello stesso peso. Se è casuale, al contrario, siamo fregati».<sup>21</sup> Nel racconto di Orecchio il Male si configura come casuale (Elena è arrestata per sbaglio) ma nondimeno si può, almeno in parte e a caro prezzo (Éster viene uccisa), fronteggiare con una, anzi *La* scelta. In tal modo si supera non solo la distruzione operata dal Tempo ma anche la sua circolarità, il suo eterno ritorno (già combattuto da Kiš):<sup>22</sup> così Éster incarna il destino ebraico di essere perseguitata come già lo era stata la sua famiglia, ma imprime a quel destino uno scarto, una deviazione salvifica che esalta quella continuità della vita di cui la ragazza è garante.

Manca però una chiosa. Tutto il discorso è introdotto da due fonti, Vuillarde e Wegelin; quest'ultima vera, ma la prima falsa. Ogni parola è quindi doppia. Il vero non scompare ma non può mai stare senza il suo Doppio, allo stesso modo in cui la fonte convive con la sua negazione.

## Il Doppio e l'Ombra

Il Doppio come dispositivo di salvezza e al contempo di problematizzazione ironica del testo presiede alla struttura narrativa.

La protagonista possiede un'identità doppia ancora prima della scelta conclusiva: la sua nascita infatti viene messa in correlazione con Che Guevara, il mitico rivoluzionario argentino (con il quale condivide anche l'assonanza onomastica Ernesto-Éster): «Il secolo scorso, l'ultimo giorno del cinquantuno, Ernesto Guevara intraprendeva il suo viaggio mentre in un appartamento di Once,

quartiere centrale di Buenos Aires, Éster Terracina s'alza da un cuscino di velluto e muove i primi passi» (5) (il riferimento è al viaggio in motocicletta intrapreso dal Che nel 1951, una delle tappe fondamentali della sua maturazione politico-ideologica, sviluppata soprattutto a contatto dei lavoratori del Cile, del Perù e del Venezuela). Si può dire poi che tutta la vita di Éster è in qualche modo posta sotto una luce guevariana: «nel cinquantanove mentre Guevara entra all'Avana s'arrampica su una magnolia a Plaza San Martin e cade»; a proposito del golpe del 1966 si dice che «di lì a un anno uccidono Guevara» (9); nel 1967 «uccidono Guevara, vede le foto del morto sui giornali, lo stupore della bocca semi-chiusa e nelle palpebre sollevate, come se il cadavere protestasse: mi avete fatto questo?» (9-10). Ma la presenza del Che prosegue anche dopo la sua morte perché il compagno di Éster le fa leggere alcuni libri di argomento politico scritti da Mario Roberto Santucho che la avvicinano «al guevarismo» (10). Il Che ritorna infine in un momento fondamentale della narrazione, per spiegare la scelta di Éster di sostituirsi a Elena Tamburini: l'enzima profondo che porta a una decisione e determina un'azione «deterà a Éster un comportamento nel quale si scorge l'emozione del dono tanto forte in Ernesto Guevara da essere sopravvissuta alla spietatezza degli anni maturi, e che lo portò a morire e dev'essere strisciata, o volata, o rotolata fin dentro la piccola Terracina quel giorno del cinquantuno che camminò la prima volta» (20). Si ratifica così definitivamente la continuità di destino tra il Che ed Éster: una circolarità di morte (perché la morte del Che, di questa Ombra, di questo Doppio, prefigura quella della ragazza) ma anche di resurrezione: la donna, facendo proprio il germe del condottiero, lo salva e lo fa risorgere. In altri termini, si scambiano. Éster in fondo rappresenta una variante d'*en bas* del Che: non ha la luce auratica e la ricompensa del Mito, e tuttavia tra i due si stabilisce uno *shining* comunicativo (del resto lo scambio tra Elena ed Éster reca un alone di magia visto che la poesia che lo evoca è tratta da una raccolta, fittizia, che si intitola *Enchanted days*; 22). Lo scambio è allora la vera vittoria di Éster, più di quella ottenuta con l'impegno (pur rilevante, ma sempre perdente), quasi che l'azione aperta e frontale non sia (più) praticabile.

La presenza del Doppio è peraltro inscritta negli enzimi personali e famigliari della protagonista femminile perché Éster è argentina ed ebrea. Il suo nome e il suo cognome sono segnati

dall'atroce ferita delle persecuzioni razziali subite dagli ebrei: il nonno Giacomo Terracina fu costretto nel 1939 a lasciare Roma per giungere in Argentina, portando con sé il figlio diciannovenne Alberto, il padre di Éster, il quale sembra presagire il futuro: «Quando sbarca a Buenos Aires è già un altro, la malinconia gli è entrata nel codice» (7).

Il Doppio è poi tema tipico di Kiš, come si vede nel parallelismo tra Boris Davidovič Novski e Baruch David Neuman<sup>23</sup> e nella stessa obbligata doppiezza di quest'ultimo nel dichiararsi ebreo o cristiano; e si consideri poi, in relazione ad altri elementi di ricezione che si potrebbero rinvenire in *Città distrutte*, che la prima vittima citata da Kiš in *Una tomba per Boris Davidovič*, nel racconto iniziale *Un coltello dal manico in legno di rosa*, è una ragazza, Hana Krzyżewska, vale a dire una donna morta – cioè uccisa – in giovane età come Éster; inoltre, un altro racconto si intitola *Breve biografia di A.A. Darmolatov (1892-1968)*, dove peraltro la vita del protagonista non è breve,<sup>24</sup> senza contare la forte presenza di personaggi ebrei nel racconto e nel libro (l'analisi intertestuale potrebbe inglobare anche le opere dello scrittore uruguayano Mario Benedetti, una delle letture di Éster, 12, 17).

## La grammatica della vita

La microbiografia di Orecchio appare ancorata alla Storia. Sia le vicende argentine sia i riferimenti alla vita del Che hanno base documentaria, sono fatti reali (il colpo di stato del 28 giugno 1966, l'elezione di Campora del 1973 e, nel medesimo anno, l'attacco armato contro la Gioventù peronista presso l'aeroporto Ezeiza, i viaggi sudamericani di Che Guevara...). A conferma di questo impianto valgono le parole del narratore:

«Questa storia è oppressa dalla disgrazia d'essere accaduta»: nella frase riecheggia la voce di Danilo Kiš, qualcuno l'avrà udita. Non è una menzogna: nomi e fatti sono inventati, pur appartenendo a migliaia di vite e di morti che vi riconosceranno qualcosa di proprio. Gli episodi della veglia funebre, della visita ai genitori e della parrucchiera catturata, ad esempio, sono accaduti davvero seppure in circostanze diverse: li raccontano Munú Actis, Cristina Aldini, Liliana Gardella, Miriam Lewin ed Elisa Tokar nel testo *Ese inferno*, Sudamericana, Buenos Aires 2001, tradotto in Italia col titolo *Le reapareci-de*, Stampa Alternativa-Nuovi Equilibri, Viterbo 2005. Dello scambio non ho invece testimonianze. L'ho ritenuto verosimile come ogni atto d'amore (24).

Il modello Kiš è importante perché innesca una fenomenologia congetturale, “letteraria”, immaginativa all’interno dell’impianto storico. Si legga infatti integralmente il passo cui *Città distrutte* si riferisce:

Questo racconto, un racconto che nasce dal dubbio e dall’incertezza, ha un’unica *sfortuna* (alcuni la chiamano fortuna), di essere vero: annotato dalla mano di gente rispettabile e di testimoni degni di fede. Tuttavia, per risultare attendibile nel modo sognato dall’autore, dovrebbe essere narrato in romeno, ungherese, ucraino, oppure in yiddish; o forse, e soprattutto, in un miscuglio di tutte queste lingue. Allora, secondo la logica del caso e di eventi torbidi, complessi e oscuri, nella coscienza del narratore potrebbe balenare persino qualche parola in russo, ora tenera come *teljatina*, ora dura come *kinzal*. Se il narratore fosse in grado di cogliere l’irraggiungibile e spaventoso istante della confusione babelica, si potrebbero udire le umili suppliche e le terribili imprecazioni di Hana Krzyżewska, pronunciate di volta in volta in romeno, polacco, ucraino (quasi che la sua morte fosse solo la conseguenza di un enorme e fatale equivoco), perché poi, nello spasimo premortale e nella quiete che a esso subentra, il suo delirio si trasformi nella preghiera dei morti, proferita in ebraico, lingua del principio e della fine.<sup>25</sup>

Le pagine di Kiš si muovono tra dato storico e ricostruzione letteraria<sup>26</sup> (e rappresentano un modello anche per autori come William T. Vollmann).<sup>27</sup> Lo scrittore balcanico promuove una scrittura indiziaria:

non ci sono più strumenti che rendano possibile rappresentare la realtà. Il compito di ricostruire il mondo di un personaggio in un passato sfigurato, scomparso, impone la necessità di riconsegnare il romanzo al suo destino di composizione senza canoni [...]. I dettagli concreti, i documenti, le lettere, le frasi rubate a un interrogatorio, ovvero la polifonia di forme verbali diverse, dipinge un quadro la cui coerenza va colta naturalmente nell’armonia complessiva della costruzione. [...] Ciò che rimane di un destino tragico, ma in fondo di ogni destino, non è che la somma di alcuni dettagli concreti. La ricostruzione del mondo di un personaggio, se non vuole somigliare del tutto all’opera di un raddomante, non può che condursi nello spazio incerto.<sup>28</sup>

Vale la pena sottolineare, senza pretese esaustive, alcune caratteristiche enunciativie di *Una tomba per Boris Davidovič* che possono essere considerate omologhe a quelle adottate in *Città distrutte*: *in primis*, la sottolineatura delle difficoltà della ricostruzione del tessuto biografico,<sup>29</sup> cui si associano il riferimento alle fonti utilizzate (referti medici),<sup>30</sup> l’appoggiarsi a testimonianze ora generiche<sup>31</sup> ora attendibili<sup>32</sup> oppure a lettere scritte dal protagonista.<sup>33</sup>



Anche nella biografia qui analizzata si presenta una problematizzazione dell'onniscienza narrativa e delle strategie di focalizzazione.<sup>34</sup> Il narratore dichiara subito, iniziando il racconto, la propria presenza («Amo le parole dei filosofi», 5) e dispone di elementi raccolti personalmente come l'intervista concessa da Giovanni Taccioni il 2 luglio 1999 «conservata nel mio archivio personale» (11); inoltre, il narratore interviene con commenti sulla vicenda – «E adesso la fine (arbitraria e innaturale, tenendo conto dell'età di Éster)» (20) – nonché in modo radicale su aspetti strettamente enunciativi: «Adesso fermo il tempo per guardare la scelta di Éster» (21); non mancano nemmeno gli appelli al lettore: televisione e giornali «sono sufficienti perché Éster comprenda quanto sta per accadere?» (15-16). Una tale regia non allestisce però una ricostruzione compatta; le voci autoriali si differenziano e il narratore non sa tutto: «al riguardo [...] non ho testimonianze e posso solo supporre» (13). Poi: «La immagino [Éster] un sabato sera seduta sul letto» (13). Per questo viene ceduta la parola anche ad altri "autori": «al riguardo si veda sempre il diario di Norma Terracina, del quale cito un passo» (12); «Ricorda ancora Penelope» (13); talvolta questi narratori secondi sono nominati per particolari meriti: «Ringrazio lo storico Guillermo Viera dell'Universidad Nacional de Jujuy per avermi suggerito l'interpretazione» (6). Quindi il narratore è stato talvolta indeciso; e peraltro pure gli altri narratori non forniscono sempre versioni coincidenti: «Per alcuni Éster scompare mentre altri la vedono in posti diversi» (14-15); del resto ad un certo punto, dopo il 1975, della vita della ragazza «restano tracce confuse, come se l'inabissarsi dell'Argentina riecheggiasse in una biografia che evapora» (14); «Forse la notizia è falsa» (16, ci si riferisce alla notizia dell'arresto di Aurora Maturáno). Alla fine del racconto si trova poi una dichiarazione spiazzante: la storia di Éster «è diventata leggenda, il che ha nuociuto alla ricostruzione dei fatti» (23). La stessa sostituzione tra le due donne avviene in un luogo, il centro di detenzione, «dove tutto è permesso e la realtà si sfilaccia» (23).

Da questi elementi emerge l'idea di una realtà caleidoscopica senza però dissoluzione postmoderna; in questo senso il racconto presenta scansioni temporali che inquadrano la vicenda; un mese dopo, l'anno seguente o addirittura il giorno esatto («venti ottobre del settantasei» 20, «quindici settembre» 21, «sei giorni dopo il colpo di stato» 16). La storia della protagonista è quindi conoscibi-

le ma per approssimazioni (o parzialmente). Si consideri da questo punto di vista la citazione di altri materiali “documentali” e “fonti” quali diari, lettere, libri, biglietti, fotografie, interviste, programmi televisivi (quindi fonti orali): il diario della mamma di Éster (5, 7), la lettera di Graciela al cugino Iginio (6), le foto di Éster conservate dall’insegnante Horacio Pucet, collega della ragazza (12), il libro di Arturo Coloccini (*Cartas desde el norte*, La Plata 2006; 15), il biglietto scritto alla madre (e trascritto dalla mamma stessa nel suo diario, 15), l’intervista rilasciata da Elena Tamburini il 2 giugno 2001 (16-17; quindi molti anni dopo). E poi: la lettera scritta da Elena a Videla (20), la dichiarazione di Elena a un programma televisivo (21), la lettera di Elena alla Giunta, il cui testo «è citato in un colloquio tra recluse pubblicato di recente» (21): quindi orale e scritto. Da un lato si accampa una certa fantasmagoria di riferimenti eterogenei e finzionali (tra l’altro Arturo Coloccini è personaggio che tornerà insieme ad Aurora Maturano in *Stati di grazia*, la prova narrativa successiva a *Città distrutte*), dall’altro essi sembrano tendere verso la costruzione di una rete conoscitiva in ultima analisi “vera”. Il narratore lavora per frammenti, su fonti false che hanno statuto veritativo (secondo la grammatica della doppiezza), varie e composite, soggettive, in alcuni casi nello stesso tempo pubbliche e private (6), incomplete ma non tanto da impedire la creazione di un perimento gnoseologico.

La narrazione è però in qualche modo assorbita dalle ragioni teoriche, da una riflessione sugli statuti enunciativi (presente anche in altre forme della letteratura contemporanea: si veda per esempio la letteratura della Shoah, con tutte le ricadute narratologiche del dibattito sul testimone, la postmemoria, l’indicibile...). Questa componente può portare a chiedersi fino a che punto Orecchio sia esente da una residua eredità postmoderna; certo non lo si può inserire in tale linea (troppo forti sono l’ancoraggio al reale, la presenza della violenza totalitaria e della Storia, la tensione veritativa che cerca di fronteggiare il Male, una concezione etica della scrittura); eppure si pensi alla presenza del Doppio, allo “scherzo”/“gioco” finale, all’incastro virtuosistico delle microbiografie, al *topos* acidamente ironico del morire giovani e naturalmente alle citazioni da fonti inventate, cui è demandato tra l’altro il compito di sancire i cardini filosofici del discorso. Questi elementi evidenziano almeno tre punti di contatto tra loro intrecciati e di sapore postmoderno: l’ibrido vero-falso tipico della predilezione postmoderna<sup>35</sup> per regimi di (non) senso

che esaltano l'impossibilità di disambiguazione, a vantaggio di una semiosi ludicamente e nichilisticamente infinita e di un divertito oblio della verità; una sottolineatura dell'aspetto radicalmente segnico della diegesi (la componente metaletteraria, il citazionismo, il virtuosismo); il livello tematico del Doppio ludico (e si potrebbe valutare in tale discorso l'intrecciarsi di vita e morte; quella della protagonista è vita autentica perché heideggerianamente votata alla morte). Del resto, recenti analisi dell'impianto testuale dei libri di Orecchio hanno rilevato la finzionalizzazione del soggetto che racconta: «Mentre si rappresenta nell'atto di raccontare Orecchio si compromette con i suoi personaggi, sembra tenere un piede dentro e uno fuori da un mondo – quello che forse, raccontando, crea – in cui le istanze sono massimamente confuse e dove dati reali e fittizi si mescolano al punto da rendere difficile se non impossibile discernarli in modo certo».<sup>36</sup>

Si può allora forse sostenere che riferimenti veri e falsi convivono in quanto dato ineliminabile della conoscenza e del perimetro gnoseologico contemporaneo; è possibile in qualche caso distinguere (tra le fonti, le notizie, i libri, i ricordi, insomma tra vero e falso) ma in fondo non è questo il dato più importante (anche perché mistione vuol già dire che tutto è falso); si tratta, semmai, non tanto di mettere qualche punto fermo qua e là, quanto di piegare il falso stesso a una dicibilità veritativa. Quello che importa è la volontà del narratore, che non può assolvere la *mission impossible* di sciogliere l'ambiguità dei riferimenti (habitat segnico ormai divenuto naturale) ma di manifestare un'intenzionalità veritativa che si serve anche del falso. Assoluto e certo non è il risultato finale, quanto viene detto, ma l'intenzione, la prospettiva, il punto di vista con cui è detto. Il biografo di Éster vuole salvare ciò che rimarrebbe sommerso e lo vuole ricostruire e raccontare nel modo più vero possibile: nel contratto con il proprio lettore non può però garantire di certificare ogni sua mossa. Da un lato, quindi, nel racconto la tensione alla verità non viene mai meno: quando il torturatore afferma di aver preso la decisione di non sevizzare più Éster per desiderio di giustizia, il narratore avverte: «Il *desiderio di giustizia* [...] ci porta fuori strada, mentre la verità s'avvicina solo a dare un'occhiata poche celle più in là» (19).<sup>37</sup> Dall'altro, esiste però sempre un'Ombra che circonda, si incolla e si sovrappone al discorso e lo rende non del tutto falso ma certamente doppio: il livello enunciativo diviene così omologo e parallelo a quello temati-

co-contenutistico. Per questo (è il colpo di coda di cui sopra) forse alla fine anche la stessa intelaiatura *non-fiction* di *Éster Terracina* contiene il suo Doppio, vale a dire si configura, al limite, come una *parodia* della *non-fiction* stessa.

In ogni caso, l'Eroe, di fronte alla Storia, perde. Lo scrittore, di fronte alla Verità, cerca di vincere.

## Bibliografia

- H. ARENDT, *Ebraismo e modernità* (1978), a cura di G. Bettini, Feltrinelli, Milano 2003.
- R. BOLAÑO, *I detective selvaggi* (1998), Adelphi, Milano 2014.
- R. CASTELLANA, *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, in "Allegoria", 71-72 (2015), pp. 67-97.
- R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997 (rist. 2013).
- J.K. COX, *Writing Europe: Death, History, and the Intersecting Intellectual Worlds of William T. Vollmann and Danilo Kiš*, in *William T. Vollmann: A Critical Companion*, edited by C.K. Coffman, D. Lukes, University of Delaware Press, Newark 2015, pp. 123-140.
- Desaparecidos*, a cura di G. Miglioli, Manifestolibri, Roma 2001.
- G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto* (2003), Raffaello Cortina, Milano 2005.
- R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.
- P. FARINELLI, *Le bio-bibliografie immaginarie di Bolaño e le biografie infedeli di Orecchio come approcci letterari alle verità della storia, della vita*, in "Ars&Humanitas", 11 (2017), 2, pp. 127-138.
- D. GIGLIOLI, D. ORECCHIO, *Scrittori e storia, una conversazione*, 9 giugno 2015, <www.nazioneindiana.com>.
- M. HEIDEGGER, *Essere e tempo* (1927), Mondadori, Milano 2012.
- D. KIŠ, *Una tomba per Boris Davidovič. Sette capitoli di una stessa storia* (1976), Adelphi, Milano 2005.
- L. MALAVASI, *Postmoderno e cinema*, Carocci, Roma 2017.
- W. NARDON, *L'illusione e l'evidenza. Saggi sull'avventura romanzesca*, Mimesis, Milano-Udine 2016.
- D. ORECCHIO, *Città distrutte. Sei biografie infedeli*, Gaffi, Roma 2011.

- ID., *Mio padre la rivoluzione*, minimum fax, Roma 2017.
- R. PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Gaffi, Roma 2014.
- F. PENNACCHIO, *Il narratore, il tempo e lo spazio*, in *Narrare al tempo della globalizzazione*, a cura di S. Calabrese, Carocci, Roma 2016, pp. 45-58.
- ID., *Allofiction. Appunti su Latronico, Siti, Orecchio*, in "Il Verri", 64 (giugno 2017), pp. 72-88.
- J. PICCHIONE, *Dal modernismo al postmodernismo. Riflessioni teoriche e pratiche della scrittura*, Eum, Macerata 2012.
- A. RONDINI, *Delirio di immobilità. Gli Stati di grazia di Davide Orecchio*, in "Ticontre", 10 (2018), <www.ticontre.org>.
- R. WALSH, *Operazione massacro*, La Nuova Frontiera, Roma 2017.
- D.F. WALLACE, *Fate, Time, and Language. An essay on free will*, edited by S.M. Cahn and M. Eckert, Columbia University Press, New York 2010.
- ID., *Infinite Jest* (1996), Einaudi, Torino 2006.

<sup>1</sup> D. ORECCHIO, *Città distrutte. Sei biografie infedeli*, Gaffi, Roma 2011 (da cui si cita nell'articolo con numero della pagina tra parentesi; è uscita una nuova edizione del libro, con postfazione di G. Fofi, Il Saggiatore, Milano 2018). Le recensioni e gli interventi critici sul volume sono raccolti nella rassegna sul sito dell'Autore, <www.davideorecchio.it>.

<sup>2</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto* (2003), Raffaello Cortina, Milano 2005.

<sup>3</sup> La diversità rispetto al postmoderno è notata anche da R. CASTELLANA, *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, in "Allegoria", 71-72 (2015), p. 94.

<sup>4</sup> R. BOLAÑO, *I detective selvaggi* (1998), Adelphi, Milano 2014, p. 427.

<sup>5</sup> R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.

<sup>6</sup> Un testo importante dedicato ai primi fenomeni golpisti, nonché un modello della *non fiction*, è R. WALSH, *Operazione massacro*, La Nuova Frontiera, Roma 2017 (il libro venne pubblicato nel 1957).

<sup>7</sup> Una sintesi della storia argentina di quel periodo in *Argentina 1976. Storia del Golpe*, in <www.davideorecchio.it> (tratta da *Desaparecidos*, a cura di G. Miglioli, Manifestolibri, Roma 2001, pp. 149-153). La storia argentina ritorna anche nel successivo romanzo di Orecchio, *Stati di grazia*, Il Saggiatore, Milano 2014 (in proposito sia consentito il rimando a A. RONDINI, *Delirio di immobilità. Gli Stati di grazia di Davide Orecchio*, in "Ticontre", 10 (2018), <www.ticontre.org>).

<sup>8</sup> Su questi aspetti si veda D. GIGLIOLI - D. ORECCHIO, *Scrittori e storia, una conversazione*, 9 giugno 2015, <www.nazioneindiana.com>.

<sup>9</sup> Per esempio: nell'estate del 1971 Éster e il marito Julio partono per Misiones, poi tornano a Buenos Aires e vi risiedono fino all'estate 1972, quando Julio parte per destinazione ignota: poche settimane dopo si apprende la sua morte. La ragazza trova rifugio in campagna dai genitori; torna poi nella capitale argentina.

<sup>10</sup> Non mancano allora i momenti in cui il narratore descrive Éster in pose quotidiane e dimesse: «La immagino un sabato sera seduta sul letto o al piccolo tavolo che consuma la cena, si versa un bicchiere di vino e poi sparecchia, quindi laverà i piatti e andrà a dormire» (13).

<sup>11</sup> «[...] il quindici settembre, come sempre all'opera nella bottega [...], Elena ha la disgrazia di trovarsi tra le mani i capelli di una cliente ricercata (sia detto per inciso, la donna è Maria Ines Caciotti). Le ha appena sciacquato via lo shampoo quando i repressori irrompono e le sequestrano entrambe, preda e testimone. [...] La portano al Piqué e la torturano in una cella sotterranea, in seguito quando non sanno più che fare di lei la trasferiscono al locale di Éster» (21).

<sup>12</sup> H. ARENDT, lettera del 24 luglio 1963 a G. Scholem, in *Ebraismo e modernità* (1978), a cura di G. Bettini, Feltrinelli, Milano 2003, p. 227.

<sup>13</sup> D. ORECCHIO, *Mio padre la rivoluzione*, minimum fax, Roma 2017, pp. 137 e 139.

<sup>14</sup> In riferimento alla centralità del termine cardine “scelta”, forse il racconto non è immemore di un titolo come *La scelta di Sophie*, il romanzo di William Styron del 1976, da cui venne tratto anche un buon film diretto da A.J. Pakula; si ricorderà che la scelta della protagonista consiste, mentre è internata ad Auschwitz, nel decidere quale dei suoi due figli sacrificare.

<sup>15</sup> H. ARENDT, *Vita activa* (1958), Bompiani, Milano 1994, p. 129.

<sup>16</sup> P. FARINELLI, *Le bio-bibliografie immaginarie di Bolaño e le biografie infedeli di Orecchio come approcci letterari alle verità della storia, della vita*, in “Ars&Humanitas”, 11 (2017), 2, p. 134.

<sup>17</sup> «Se la risolutezza [...] ha incluso nella competenza del suo poter essere la possibilità della morte, allora nulla più potrà competere con l'esistenza autentica dell'esercizio»; M. HEIDEGGER, *Essere e tempo* (1927), Mondadori, Milano 2012, p. 432 (corsivi del testo).

<sup>18</sup> D. ORECCHIO, *Mio padre la rivoluzione*, pp. 295-296.

<sup>19</sup> D.F. WALLACE, *Fate, Time, and Language. An essay on free will*, edited by S.M. Cahn, M. Eckert, Columbia University Press, New York 2010.

<sup>20</sup> ID., *Infinite Jest* (1996), Einaudi, Torino 2006, p. 384.

<sup>21</sup> R. BOLAÑO, *I detective selvaggi*, p. 449.

<sup>22</sup> D. KIŠ, *Cani e libri*, in *Una tomba per Boris Davidovič. Sette capitoli di una stessa storia* (1976), Adelphi, Milano 2005, pp. 140-141.

<sup>23</sup> Cfr. *ibi*, pp. 124-141 (rapporto sottolineato dallo stesso narratore nelle pp. 140-141).

<sup>24</sup> Cfr. ID., *Breve biografia di A.A. Darmolatov (1892-1968)*, in *Una tomba per Boris Davidovič*, pp. 142-151.

<sup>25</sup> ID., *Un coltello dal manico in legno di rosa*, in *Una tomba per Boris Davidovič*, pp. 11-12.

<sup>26</sup> Sulla presenza di Kiš nella riflessione contemporanea sulle narrative ibride si veda R. PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero*, Gaffi, Roma 2014, pp. 90 e 148.

<sup>27</sup> Cfr. J.K. COX, *Writing Europe: Death, History, and the Intersecting Intellectual Worlds of William T. Vollmann and Danilo Kiš*, in *William T. Vollmann: A Critical Companion*, edited by C.K. Coffman and D. Lukes, University of Delaware Press, Newark 2015; così vengono sintetizzate le tecniche enunciative comuni ai due scrittori: «Short sections or chapters; frequent use of citations, quotes, epigrams and references to real writers of fiction and non fiction; the presence of drawings; historical references; the insertion of interrogations and testimony and other documentary materials of varying provenance; a plot that jumps around in time instead of following a linear route» (*ibi*, p. 138).

<sup>28</sup> W. NARDON, *L'illusione e l'evidenza. Saggi sull'avventura romanzesca*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 141.

<sup>29</sup> Cfr. D. KIŠ, *Una tomba per Boris Davidovič*, in *Una tomba per Boris Davidovič*, pp. 88, 98 («Le testimonianze sono scarse e contraddittorie»), 100 («È impossibile [...] ricostruire l'esatta cronologia della vita di Novskij durante la guerra civile»).

<sup>30</sup> Cfr. *ibi*, pp. 93 e 121.

<sup>31</sup> Cfr. *ibi*, pp. 95 e 118.

<sup>32</sup> Cfr. *ibi*, p. 101.

<sup>33</sup> Cfr. *ibi*, p. 97.

<sup>34</sup> F. PENNACCHIO, *Il narratore, il tempo e lo spazio*, in *Narrare al tempo della globalizzazione*, a cura di S. Calabrese, Carocci, Roma 2016, pp. 46-48.

<sup>35</sup> La bibliografia sul postmoderno è molto ampia, per non dire sterminata nonché declinabile, come noto, per molti ambiti specifici (letterario, filosofico, artistico, cinematografico...), per diverse aree geografico-culturali (Stati Uniti, Francia...), per correnti affini ma non identiche (poststrutturalismo, decostruzione, *gender studies*...). Per i concetti e i testi fondamentali si vedano: R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997 (rist. 2013); J. PICCHIONE, *Dal modernismo al postmodernismo*, Eum, Macerata 2012. Molto utile, non solo in chiave cinematografica, L. MALAVASI, *Postmoderno e cinema*, Carocci, Roma 2017.

<sup>36</sup> F. PENNACCHIO, *Allofiction. Appunti su Latronico, Siti, Orecchio*, in "Il Verri", 64 (giugno 2017), p. 86.

<sup>37</sup> Corsivo del testo.





Pier Giovanni Adamo  
INVITI ALLA CONFESSIONE.  
LE FANTASIE BIOGRAFICHE DI ALBERTO SAVINIO

Una vida es lo que es para quien la vive y no para quien, desde fuera de ella, la contempla. En este sentido es como un dolor de muelas. La dificultad y, a su vez, la gracia de la biografía radican en que el biógrafo tiene que sustituir su punto de vista por el punto de vista del biografiado y conseguir que, en algún modo, le duelan a él las muelas de éste.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Goya*

Il 28 gennaio 1939 apparve sul numero 4 di "Omnibus", settimanale diretto da Leo Longanesi, un articolo intitolato *Il sorbetto di Leopardi* nel quale, prima di lamentare la chiusura dello storico caffè Gambrinus,<sup>1</sup> Alberto Savinio ricostruiva, con ironia insieme affettuosa e dissacratoria, la morte del poeta di Recanati a Napoli, dovuta molto probabilmente alla sua smodata passione per i dolci, e nello specifico per l'artigianato partenopeo del semifreddo. Il pezzo, un piccolo gioiello di dissimulazione satirica, s'avvita, almeno all'altezza del paragrafo che qui più interessa, intorno a un lessico squisitamente "saccarifero": l'autore insiste sull'«irrefrenabile ingordigia» del contino per «gelati, sorbetti, mantecati, spumoni, cassate e cremolati», ostentando ironico scandalo di fronte all'immagine di «un uomo grave e di pensiero di fronte a un cremolato di visciole». Appena pochi paragrafi sopra Savinio, con la sfrontata capacità di sintesi verbale che gli è propria, aveva concesso al lettore una microscopica clausola coprolalica della vicenda leopardiana: «Leopardi morì durante un'epidemia di colera, di una leggera colite che i napoletani chiamano "a cacarella"».<sup>2</sup>

L'intento demistificatorio nei confronti dell'immagine ufficiale del poeta è evidente, tanto quanto la piega tragicomica della simpatia di Savinio per Leopardi è sapientemente mimetizzata dall'apparente gravità del tono. È vero, infatti, che, come ha scritto Novella Bellucci, «con questo godibilissimo articolo, Savinio si oppone al processo di imbalsamazione della immagine del recanatese da parte degli apparati della cultura istituzionale e di lui mostra affettuosamente l'aspetto più debole, più umano».<sup>3</sup> Non è un caso, a questo riguardo, che Paola Italia abbia notato come Savinio

sottoponga i motivi e le figure delle *Operette morali* a un'analogia demistificazione, esercitandovi, in particolare in alcune riprese allusive contenute in *Hermaphrodito*, un'ironia ancora più estrema e corrosiva di quella già presente nel trattamento leopardiano dell'algida materia delle *Operette* stesse.<sup>4</sup>

Ma l'articolo del '39 sottintende una preoccupazione ulteriore dello scrittore, che non si riduce a questa immediata intenzione di incrinamento della statuaria letteraria ufficiale. A essa è combinato il tentativo, suggerito in questo caso attraverso poche frasi, di proporre una forma di narrazione biografica alternativa ai paradigmi classici e romantici. L'esibizione spudorata, e per questo tanto più candida, del dettaglio scatologico insito nella miseranda morte del poeta lascia intuire quanta distanza intercorre tra la fulminea reimmaginazione saviniana degli ultimi giorni di Leopardi e un'intera tradizione agiografica che discende direttamente da quel «libretto di rara e a suo modo complicata sporcizia intellettuale»<sup>5</sup> che è *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi* di Antonio Ranieri. Conoscendo senz'altro il testo, Savinio doveva avvertire, di fronte alla caratura dell'autore dello *Zibaldone*, tutta l'inadeguatezza di quella che – per dirla con Arbasino – è una «letteratura scipita e costituzionalmente melensa, assolutamente incapace di diari, lettere, memorie, testimonianze, documentazione (nonché di invenzione, narrativa, *fiction*, *romance*)»,<sup>6</sup> e che proprio nel libro di Ranieri trova un esemplare eccellente. Ciò che in quella rievocazione è mero e riduttivo inventario aneddótico viene recuperato da Savinio per essere rovesciato nell'evocazione millimetrica di un frammento in cui condensare una nuova possibilità d'invenzione biografica.

Rivelando le prime avvisaglie di un interesse per alcuni momenti poco conosciuti delle vite di individui celebri, *Il sorbetto di Leopardi* anticipa, e di fatto inaugura, una stagione della produzione narrativa di Savinio (coincidente all'incirca con gli anni quaranta), che comprende *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942), *Vita di Enrico Ibsen* (1943), *Maupassant e "l'Altro"* (1944) e persino un soggetto cinematografico incompiuto intitolato *Vita di Mercurio* (1949) – e Mercurio, in veste di dio psicopompo per eccellenza, è il nume tutelare dell'intera operazione, incarnando un doppio alato del biografo dilettante che volle essere Savinio – come pure i medaglioni finto-eruditi della *Nuova Enciclopedia* (da Adamo a G.B. Shaw), parodia della ritrattistica edificante promossa dall'editoria di inizio secolo. Questo itinerario pseudo-biografico, inol-

tre, incrocia una doppia traiettoria, quella del ciclo autobiografico cominciato con *Hermaphrodito* (1918) e che in quegli anni prosegue con *Infanzia di Nivasio Dolcemare* (1941), parte di *Casa «la Vita»* (1943) e i primi racconti che confluiranno poi nel postumo *Il signor Dido*; e quella della “trilogia vocativa” composta da *Narrate, uomini, la vostra storia*, *Dico a te*, *Clio* (1939) e *Ascolto il tuo cuore, città* (1944). La cifra che contraddistingue e accomuna i testi in questione sembra scaturire da un progetto preciso: concepire, attraverso una scrittura parcellare, una matrice letteraria in grado di produrre storie nelle quali i protagonisti sono chiamati a interpretare una versione provvisoria della loro esistenza. Nella morte di ciascuno di essi Savinio scopre un punto di coagulazione retorica e formale insieme, dove il gesto essenziale del biografo (ossia l'espressione di un dettaglio che rivela il tratto irripetibile di un individuo) può coincidere con la simulazione di fatti inventati, verosimili o irrealistici, cioè col mestiere del narratore. Questa prova d'infedeltà nei confronti del genere biografico tradizionale, che raggiunge un vertice di umorale illuminismo in *Narrate, uomini, la vostra storia*, colloca Savinio nel pieno di un processo di mutamento e disarticolazione incominciato più di un secolo prima.

Si può dire che la fisionomia della biografia come scrittura in prosa è, sin da Plutarco e Svetonio, esposta a una situazione ambigua. Se è vero, come sostiene Arnaldo Momigliano, che la distinzione tra storia e resoconto di una vita risale all'età ellenistica,<sup>7</sup> tuttavia l'evo moderno ha individuato nella biografia una tipologia legittima di scrittura a carattere storico, sia con funzione didascalica sia per esigenza cronachistica. Nella prima metà dell'Ottocento si è prodotta una parziale variazione di questo paradigma, quando una serie di maschere esemplari è stata sostituita dalla presenza di personalità smisurate. Tuttavia, queste opere venivano ancora ritenute testimonianze autentiche, poiché nel loro caso, a differenza di romanzi e poemi, «il concetto di verità era incluso nel concetto di testo»,<sup>8</sup> secondo l'espressione con cui Lotman spiega lo statuto semiotico della biografia precedente ai cambiamenti intervenuti tra la seconda metà del XIX secolo e i primi decenni del Novecento. È allora che, quando alcuni scrittori europei cominciano a legare il lavoro artigianale del biografo alla libertà inventiva dell'autore, il racconto biografico tradizionale subisce un'alterazione senza precedenti: chi produce un testo biografico non è più necessariamente un neutro catalogatore d'informazioni, bensì un creatore nel senso

pieno del termine. Con opere come *The Last Days of Immanuel Kant* (1854) di Thomas De Quincey e *Vies imaginaires* (1896) di Marcel Schwob nasce la possibilità dell'errore e della menzogna intesi come atti creativi scopertamente esibiti anche nella costruzione di vicende esistenziali.

Sulla scia di questi esperimenti, Savinio complica la dimensione materiale e morale della narrazione biografica non tanto attraverso i tratti letterari della finzione, ma soprattutto nella ricerca di un esito formale specifico, quello della brevità, iscrivendosi nel solco di un sottogenere che aveva già trovato singolari testimoni primonevcenteschi nel ciclo di *Monsieur Teste* di Valéry (avviato nel 1896 e proseguito negli anni venti), negli «esercizi di prosa narrativa»<sup>9</sup> della *Historia Universal de la Infamia* (1935) di Borges e nell'antologia di "fous littéraires" dei *Les Enfants du Limon* (1938) di Queneau. La scelta della forma breve, declinata – quasi camuffata – alternativamente come monografia critica, parabola semiseria, ipotesi inquisitoria, permette di sedimentare nel racconto l'intero mondo degli accadimenti reali di una vita, compendiate in quei cenni e quelle inflessioni apparentemente futili che Barthes chiamava «biografemi».<sup>10</sup> Secondo il modello di un antenato comune ai testi appena elencati, le secentesche *Brief Lives* di John Aubrey, lo scrittore italiano riduce percorsi biografici potenzialmente tentacolari e fluviali a una linea semplice e discontinua, arrivando a comprimere in *short stories* o, addirittura, schegge testuali, le vite dei suoi personaggi, mai trattati come esseri reali.<sup>11</sup> Da questo punto di vista, potrebbe aver contato anche la lezione di Brantôme, autore di un polimorfo cumulo di biografie brevi e brevissime, tra le quali Savinio aveva ripescato le *Vies des dames galantes*, tradotte per l'editore Formiggini nel 1937,<sup>12</sup> nonché l'esempio delle *Historiettes* del contemporaneo Tallemant des Réaux.

Per spiegare l'attrazione di Savinio nei confronti della narrazione biografica breve come forma obliqua di reinvenzione paradossale del passato può essere utile – oltre a ricordare che anche l'autore prediletto di Savinio, «l'adorabile Stendhal»,<sup>13</sup> scrisse alcune concise *Vies* (Andrea del Sarto, Leonardo, Raffaello, Michelangelo, Metastasio, Haydn, Mozart, Rossini) – combinare alcune dichiarazioni d'intenti reperibili proprio nelle opere degli anni quaranta. Nella *Vita di Enrico Ibsen*, apparsa in sei puntate sul periodico "Film", dal 15 maggio al 24 luglio 1943 (precedute sulla stessa rivista il 6 marzo da un articolo sulla protagonista di *Casa*

di *bambola* intitolato *Nora, o l'anima della donna*), Savinio tenta di rispondere alla domanda, da lui stesso posta in apertura di paragrafo, sul perché si scrivano le biografie, distinguendo tra chi nutre esclusivamente l'ottusa pretesa di «registrare la vita del biografato, per mostrarlo *a tutti*»<sup>14</sup> e se stesso. Scrive Savinio, con riferimento ad alcuni dei protagonisti di *Narrate, uomini, la vostra storia*, che:

La biografia per noi è un gioco segreto. Noi scriviamo di tanto in tanto *anche* delle biografie, per desiderio di compagnia: per farci un gruppo di amici; per aumentare il numero dei nostri figli. [...] Siamo scortati da qualche tempo a questa parte da un gruppo di nuovi amici costruiti da noi di tutto punto, tra i quali distinguiamo Teofrasto Bombasto di Hohenheim detto Paracelso, e Michele di Nostradamo, e Isadora Duncan [...]. E se taluno, come il povero Cavallotti, non ha avuto elogio da noi e soprattutto non ha avuto «serietà», egli del pari ci è riconoscente e oramai per sempre, perché abbiamo saputo meglio di nessuno, e soprattutto meglio di se stesso, scoprire i suoi poveri segreti e cristallizzarli.<sup>15</sup>

Come scorrendo la biografia del drammaturgo norvegese è intuibile che essa è «il punto di approdo, l'esito finale di un diuturno dialogo, iniziato molto tempo addietro»,<sup>16</sup> così la polemica contro le biografie ufficiali già accennata nel *Sorbetto*, accompagnata dalla proposta di una rivitalizzata maniera di dar voce alle esistenze altrui, s'irradia a questo e agli altri testi citati sopra. Infatti, in quel saggio di ermafroditismo (auto)biografico che è *Maupassant e "l'Altro"*, composto nel '44 come introduzione a una raccolta di racconti dello scrittore francese tradotti dallo stesso Savinio, trova posto una significativa definizione dello stile convenzionale delle biografie:

Come quasi tutte le biografie, e forse più delle altre, i *Souvenirs sur Maupassant* sono scritti in istile tombale, cioè a dire in quello stile eufemistico e sistematicamente laudativo nel quale sono redatte le iscrizioni delle tombe. Sul marmo delle tombe tutti gli uomini sono virtuosi, tutte le donne fedeli, tutte le creature morte in minore età sono angioletti che il Signore nel suo ben noto egoismo ha richiamato prematuramente a sé. Vizi, peccati, porcherie lo stile tombale li esclude senza distinzione, e la vita quaggiù è pulita e rosea come un paradisiaco di corallo.<sup>17</sup>

La mineralizzazione dei segreti (ovvero di tutto ciò che è penombra, oblio, divieto) vantata nell'*Ibsen* sarebbe, dunque, una possibile soluzione alla sepolcrale tassidermia dei caratteri che è stato il fondamento del canone biografico occidentale secondo

Savinio.<sup>18</sup> È quasi tautologico aggiungere che l'oggetto su cui si esercita questa instabile manifattura delle vite è il tempo passato. Su di esso Savinio si è espresso esplicitamente in una delle prime voci della *Nuova Enciclopedia* cui andava lavorando sempre negli anni quaranta. Trascrivo parzialmente la prima metà del lemma AMAZZONE, che non casualmente si apre sulla medesima immagine della citazione precedente:

Il passato ha una sorte difficile. Non basta morire per acquistare diritto al rispetto, come danno a credere gli annunci mortuari e le lapidi dei cimiteri. Anche il passato va soggetto alla variabilità degli umori. L'instabilità delle cose terrene continua a operare anche nella zona del definitivo e del fisso. [...] Prima di diventare venerabile, il passato ha da traversare condizioni meno privilegiate, fra cui una nella quale esso è bellamente preso in giro dagli uomini del presente. Questo passato ridicoleggiato è il passato prossimo.<sup>19</sup>

In questa «smontatura» delle cose trascorse,<sup>20</sup> applicata con la disinvolta dedizione di un riso ameno e sghebo, consiste la tecnica oltremontana attraverso cui Savinio interloquisce coi protagonisti di *Narrate, uomini, la vostra storia*, testo che, per una sorta di mesmerico potere di attrazione, riassume in sé, in una direzione metaletteraria, tutti gli argomenti del discorso saviniano sulla biografia.<sup>21</sup> Sebbene le loro peripezie non siano riferite – se non per passaggi – in prima persona, il punto di vista di Felice Cavallotti, Arnold Böcklin, Eleutherios Venizelos, Vincenzo Gemitto, Guillaume Apollinaire, Antonio Stradivari, Jules Verne, Lorenzo Mavilis, Giuseppe Verdi, Cayetano Ordóñez, Carlo Collodi, Nostradamus, Isadora Duncan, Paracelso, è quello di chi è convocato a discettare, magari con finzioni, errori, dimenticanze, di ciò che per loro era e resta, appunto, passato prossimo, ossia di ciò che precede la morte. Tutti questi racconti di vite contengono, d'altra parte, almeno una scena di morte. Nella prefazione a *Casa «la Vita»*, scritta subito dopo la pubblicazione (e il successo di pubblico) della silloge biografica, Savinio ha precisato che *Narrate, uomini, la vostra storia* «è tutto permeato dal pensiero della morte», al punto che bisogna «riconoscere a ciascuno di quei miei “uomini” l'originalità del morire».<sup>22</sup> Le loro morti sono originali perché private di investimento destinale, di morale melodrammatica, tanto che alcuni di loro assistono dall'esterno alla propria dipartita dal mondo dei vivi, o addirittura la simulano, come fa l'impertinente Collodi: insomma, la morte è un altro momento della storia da narrare, non un'epifania, ma l'ultima

occasione per questi titani mancati, imbalsamati eppure ancora frementi di parlare, di non far richiudere su di sé il sarcofago scoperto nel quale sono stati abbandonati.

Perciò *Narrate, uomini, la vostra storia* è innanzitutto, a detta del suo stesso autore, «un invito alla confessione»: in questa collezione di quattordici esistenze miniaturizzate egli tenta di orchestrare vita e morte, «essenza fisica e metafisica»<sup>23</sup> di individui diversissimi, proponendo, nella manipolazione di eventi documentati e intrusioni autoriali, un'alternativa ludica e insieme drammatica allo «stile tombale» dei biografici. Il libro ha l'aspetto di una raccolta di articoli pubblicati nella medesima rubrica, o meglio – per impiegare un'altra accezione di questa parola – ciascun capitolo assomiglia a una rubrica manoscritta aggiunta dalla mano del copista (e falsario) Savinio al testo originale. Andrebbe forse letto come una cretomazia di glosse tendenti all'ipertrofia, poste a lato di vite già raccontate per intero, ognuna in un altro volume, ma raccontate appunto come “biografie” e non come “storie”.

La distinzione tra i due termini dipende dalla possibilità concessa a ciascuna “storia” del titolo (a differenza dei consueti resoconti biografici) di essere narrata in modi infinitamente diversi, attraverso la polimorfia dell'arte letteraria, per affermare ogni volta una verità plurale, che non conosca monotonia. In numerosi luoghi della sua opera Savinio confessa la sua avversione verso quello che chiama «il principio della “verità unica”», insistendo, a cominciare dalla voce riservata alla VERITÀ nel suo lessico personale, che «la verità umana, la verità nostra, la verità “vera” è fatta di vero e di falso: più di falso che di vero».<sup>24</sup> Da questo trasparente anti-principio deriva a *Narrate, uomini, la vostra storia* una specie di aura utopica, quella di un universo narrativo in cui incidenze e rifrazioni di vite reali possono essere mescolate, senza perdere alcun grano di autenticità, alle amebiche comparsate di Nivasio Dolcemare,<sup>25</sup> il sosia dell'autore, e alle sue fantasie. In questa direzione si può dire, con Sciascia, che davvero Savinio «apre alla memoria un varco verso la metamorfosi, verso il mito»,<sup>26</sup> nel senso che la reinvenzione allucinata e clownesca del passato prossimo di questi «uomini» ne proietta le vite in una dimensione astorica, nella quale lo scultore Gemitto può imbattersi in Castore e Polluce e la danzatrice Isadora Duncan in Apollo Musagete, Giuseppe Verdi assumere le sembianze di una deità dendritica e Jules Verne prendere parte alla propria camera ardente.

La consistenza glutinosa dello spazio e del tempo in cui sono ambientate queste “microbiografie” è verbalizzata dallo stesso Savinio nel paragrafo collocato in apertura, a precedere le narrazioni, come una sorta di lungo sottotitolo, nel quale il lettore viene informato che i personaggi contro cui sta per urtare sono «tredici uomini e una donna, calati quale più profondamente e quale meno nella gelatina della storia».<sup>27</sup>

Seguono, quindi, racconti di lunghezza variabile (si va da un minimo di sette pagine per il torero Cayetano Bienvenida a un massimo di settanta per Isadora Duncan, nell’edizione Adelphi) che, a una lettura senza interruzioni, assomigliano a piccoli macchinari paraetimologici il cui funzionamento risponde a una dinamica volutamente inesatta. Dagli scritti rondeschi fino agli ultimi progetti rimasti incompiuti, le etimologie ironiche e i lapsus chirografi ricorrono in tutta l’opera di Savinio a certificare l’estrema volontà di moltiplicare, affastellandoli e rovesciandoli, i contenuti, le allusioni, le corrispondenze, tanto del linguaggio quanto della vita. Come il senso di una parola può esser fatto scivolare in gore impreviste con la complicità di un’origine fantasiosa, e però illuminante, così la traiettoria biografica dei personaggi saviniani viene deviata, attraverso un metodo di contrazione immaginativa, verso un altro senso, inesauribile, inteso nella doppia accezione di significato e direzione.<sup>28</sup>

Quel che in poche righe Savinio aveva fatto con Leopardi in un articolo di giornale è replicato, con i mezzi dell’amplificazione sintattica e dell’appropriazione immersiva delle vite altrui, nella forma della novella. Di conseguenza, la biografia di Cavallotti diventa l’istantanea di un busto commemorativo in via di liquefazione, quella di Venizelos la ricostruzione tucididea di un fallimento annunciato, la pazzia di Gemito un esemplare di parodia manzoniana, la comparsa di Apollinaire sulla terra una leggenda antidiuviana, i misteri che avvolgono Stradivari dei violini vetrinizzati, a rappresentare la fragile museificazione dell’esistenza; e, ancora, le avventure di Verne vengono adattate a un catalogo di freddure e solitudini, il genio di Verdi al suo concretismo terrigno, le dipendenze di Collodi sono ridotte alle impronte polverose lasciate in certi luoghi, di Nostradamus restano memorabili le confetture. Sparsamente riemergono persino figure e situazioni topiche della greicità (che sia mito, tragedia o civiltà), come nella tauromachica parabola di Bienvenida.



Nella costruzione linguistica e mentale di *Narrate, uomini, la vostra storia*, ma anche nei testi dedicati a Ibsen e Maupassant, agisce, dunque, quel «grottesco metafisico» che Salvatore Battaglia ha indicato come distillato della scrittura di Savinio:

Il loro [delle pagine saviniane] cimento si esercita nell'oltraggiare la realtà, vale a dire i suoi oggetti (cose e sentimenti) singolarmente e isolatamente idoleggiati e sconsecrati, proiettandoli in una sfera metafisica, che li esalta e insieme li irrigidisce in una specie di mummificazione, e li intensifica e al tempo stesso li denuda e scarnifica. Forse la definizione che più si approssima ai risultati di questa prosa è quella di "grottesco metafisico". [...] Volendo penetrare nel senso delle cose e degl'individui, bisogna scoprire il grado limite, il punto dell'oltraggio deformante, in cui si lacera l'involucro esterno e formale, e si viola ogni segreto, e si prostituiscono i segni dell'interiorità, i silenzi del pudore, le voci della dignità ferita. Allora la realtà degli uomini si svela nella sua equivoca e squallida nudità, che è risibile e insieme compassionevole, caricaturale e tragica, diabolica e al tempo innocente.<sup>29</sup>

Nelle sue biografie letterarie Savinio ha perpetrato questo accanito oltraggio alla realtà assecondando diverse strategie: innanzitutto, l'«invito alla confessione», ovvero l'inserzione di domande rivolte al biografato, d'interlocuzioni apparentemente naturalissime, che illudono il lettore, dissolvendo la distanza tra avvenimenti reali e fragorose invenzioni; e poi l'abuso della retorica analettica e prolettica, esili indizi di inverosimiglianza (uno su tutti: la presenza dell'editore Hetzel, scomparso nel 1886, al capezzale di Verne, morto nel 1905), biografie nelle biografie (Giuseppe Maria Piave, librettista di Verdi, oppure Bandello al mezzo della cronaca di Nostradamus), guizzi di notazioni critico-filologiche (nel caso di Böcklin, vere e proprie interruzioni tipografiche), paragoni indimenticabili (le mani di Cavallotti «erano abbandonate sulla tovaglia come fette di prosciutto», Nostradamus «avanzava come una brenna zoppa; guardava davanti a sé, e i suoi occhi erano due ferite»).<sup>30</sup>

Ma l'oltraggio più netto ha origine nel rifiuto della narrazione estesa, e quindi nella sfiducia verso la possibilità dell'interezza biografica come unica verità documentata. La forma breve è, infatti, il mezzo espressivo che consente all'autore di riflettere gli uni negli altri i contorni delle presenze umane concrete e la sostanza cangiante del suo immaginario, confondendone i riverberi. Il tema principale diventa così non la vita in sé, che è un'esperienza, di fatto, biografabile, ma, come precisa Debenedetti, «una specie di radiografia della vita, nella quale tutti gli avvenimenti possibili,

tutto quello che può succedere, compresa anche la durata di questi avvenimenti, è venuto a condensarsi nel tempo dell'istantanea radiografica». <sup>31</sup> In definitiva, il meccanismo memoriale delle fantasie biografiche di Savinio corrisponde a una logica onirica, dato che solo il sogno concentra in un tempo cronometrico di poche frazioni di secondo, in questo caso di poche pagine, un tempo psicologico di anni. <sup>32</sup>

Così Savinio riesce a non sciogliere mai quello che Cesare Garboli ha chiamato, a proposito di Molière, l'«imbroglio biografico»: <sup>33</sup> in ognuna delle sue biografie sono annodate insieme l'inestricabilità degli eventi di una vita e la possibilità di intrecciarli – verrebbe da dire – ai garbugli dell'immaginazione e dell'ingegno.

## Bibliografia

- A. ARBASINO, *Sette anni di guai*, in A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Garzanti, Milano 1979, pp. 149-158.
- A. ARSLAN, *Alberto Savinio: il sogno di un biografo*, in *Scrivere le vite. Aspetti della biografia letteraria*, a cura di V. Bramanti e M.G. Pensa, Guerini, Milano 1996, pp. 71-81.
- R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola* (1977), Einaudi, Torino 2001.
- S. BATTAGLIA, *Savinio e il surrealismo civico*, in A. SAVINIO, *Torre di guardia*, a cura di L. Sciascia, Sellerio 1993, pp. 13-25.
- N. BELLUCCI, *Riverberi novecenteschi del riso leopardiano*, in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 18-22 settembre 1995), a cura di R. Garbuglia, Olschki, Firenze 1998, pp. 631-653.
- P. BOURDIEU, *L'illusione biografica*, in ID., *Ragioni pratiche*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 71-79.
- J.L. BORGES, *Tutte le opere*, 2 voll., a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano 1984.
- BRANTÔME, *Le dame galanti*, Adelphi, Milano 1994.
- G. DEBENEDETTI, *Savinio e le figure dell'invisibile*, a cura di M. De-benedetti, Monte Università Parma, Parma 2009.
- C. GARBOLI, *Vita di Molière*, in ID., *Scritti servili*, Einaudi, Torino 1979, pp. 5-27.
- M. GATTA, *Quando Leopardi... chiuse l'«Omnibus»*, in "la Biblioteca di via Senato", VIII (2016), 4, pp. 5-12.

- I. GRANATA, *L'«Omnibus» di Leo Longanesi. Politica e cultura (aprile 1937 - gennaio 1939)*, Franco Angeli, Milano 2015.
- P. ITALIA, *A scuola di stile. Savinio e le Operette morali*, in «Quel libro senza uguali». *Le Operette morali e il Novecento italiano*, a cura di N. Bellucci e A. Cortellessa, Bulzoni, Roma 2000, pp. 113-162.
- J.M. LOTMAN, *Il diritto alla biografia*, in ID., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985, pp. 181-199.
- G. MANGANELLI, *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano 1986.
- M. MAZZOCCA, *Il surrealismo di Alberto Savinio tra echi d'esoterismo antico e negazione leopardiana*, in «Lettere italiane», XLIV (1992), 2, pp. 240-260.
- A. MOMIGLIANO, *Lo sviluppo della biografia greca*, Einaudi, Torino 1974.
- W. PEDULLÀ, *Alberto Savinio, scrittore ipocrita e privo di scopo*, Edizioni Anordest, Villorba 2011.
- A. SAVINIO, *Al caffè con Leopardi*, in *Caffè letterari*, 2 voll., a cura di E. Falqui, Canesi, Roma 1962, vol. II, pp. 771-776, poi in *Dal Greco al Florian. Scrittori italiani al caffè*, a cura di R. Di Vincenzo, Archinto, Milano 2003, pp. 85-91.
- ID., *Casa «la Vita» e altri racconti*, a cura di A. Tinterri e P. Italia, Adelphi, Milano 1999.
- ID., *Il sorbetto di Leopardi*, Ogni uomo è tutti gli uomini, Bologna 2012.
- ID., *Maupassant e «l'Altro»*, Adelphi, Milano 1975.
- ID., *Narrate, uomini, la vostra storia*, Adelphi, Milano 1984.
- ID., *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 1977.
- ID., *Vita di Enrico Ibsen*, Adelphi, Milano 1979.
- L. SCIASCIA, *Savinio*, in ID., *Cruciverba*, Einaudi, Torino 1983, pp. 209-215.
- ID., *L'adorabile Stendhal*, a cura di M.A. Sciascia, Adelphi, Milano 2003.
- A. TINTERRI, *Savinio e l'«Altro»*, il melangolo, Genova 1999.

<sup>1</sup> Pare che proprio questa allusione fu all'origine della chiusura della rivista da parte della censura di regime e dell'allontanamento di Savinio dalle testate cui collaborava. La vicenda è stata ricostruita nel dettaglio da Massimo Gatta in un articolo intitolato *Quando Leopardi... chiuse l'«Omnibus»* pubblicato in «la Biblioteca di via Senato», VIII (2016), 4, pp. 5-12. Il testo è stato ristampato in versione scorciata come

A. SAVINIO, *Al caffè con Leopardi*, in *Caffè letterari*, 2 voll., a cura di E. Falqui, Canesi, Roma 1962, vol. II, pp. 771-776, e in *Dal Greco al Florian. Scrittori italiani al caffè*, a cura di R. Di Vincenzo, Archinto, Milano 2003, pp. 85-91 (da cui si cita); quindi, più di recente, riproposto integralmente come ID., *Il sorbetto di Leopardi*, Ogni uomo è tutti gli uomini, Bologna 2012. Sul pionieristico rotocalco longanesiano si veda I. GRANATA, *L'“Omnibus” di Leo Longanesi. Politica e cultura (aprile 1937 - gennaio 1939)*, Franco Angeli, Milano 2015, e nello specifico, per quanto riguarda il caso dell'articolo di Savinio, il capitolo conclusivo, *La soppressione*, pp. 262-271.

<sup>2</sup> A. SAVINIO, *Al caffè con Leopardi*, pp. 86-87.

<sup>3</sup> N. BELLUCCI, *Riverberi novecenteschi del riso leopardiano*, in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 18-22 settembre 1995), a cura di R. Garbuglia, Olschki, Firenze 1998, p. 648.

<sup>4</sup> P. ITALIA, *A scuola di stile. Savinio e le Operette morali*, in «Quel libro senza uguali». *Le Operette morali e il Novecento italiano*, a cura di N. Bellucci e A. Cortellesa, Bulzoni, Roma 2000, pp. 113-162. Su Savinio e Leopardi cfr. anche M. MAZZOCCA, *Il surrealismo di Alberto Savinio tra echi d'esoterismo antico e negazione leopardiana*, in “Lettere italiane”, XLIV (1992), 2, pp. 240-260.

<sup>5</sup> L'acre, ma non improba, definizione è di Giorgio Manganelli: la si può leggere in G. MANGANELLI, *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano 1986, p. 204.

<sup>6</sup> A. ARBASINO, *Sette anni di guai*, in A. RANIERI, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Garzanti, Milano 1979, pp. 151-152. L'articolo di Manganelli citato nella nota precedente è una recensione a quest'edizione del volume, impreziosita in chiusura dalla nota dell'autore di *Fratelli d'Italia* a proposito della *bêtise* dell'amico napoletano di Leopardi.

<sup>7</sup> Cfr. A. MOMIGLIANO, *Lo sviluppo della biografia greca*, Einaudi, Torino 1974.

<sup>8</sup> J.M. LOTMAN, *Il diritto alla biografia*, in ID., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985, p. 186.

<sup>9</sup> J.L. BORGES, *Tutte le opere*, 2 voll., a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano 1984, vol. I, p. 441.

<sup>10</sup> «Se fossi scrittore, e morto, come mi piacerebbe che la mia vita si riducesse, a cura di un biografo amichevole e disinvolto, ad alcuni particolari, alcuni gusti, alcune inflessioni, diciamo: dei “biografemi”, la cui distinzione e mobilità potrebbero viaggiare fuori da ogni destino e andare a raggiungere, simili ad atomi epicurei, qualche corpo futuro, promesso alla stessa dispersione» (R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola* (1977), Einaudi, Torino 2001, p. XXVII).

<sup>11</sup> D'altra parte si potrebbe sostenere che la forma breve è un'esigenza intrinseca alla logica della scrittura saviniana, come ha fatto Walter Pedullà, argomentando che «elissi, trattini, parentesi, parole di diverso registro, freddure e altre deviazioni dalla norma garantiscono che la prosa possa procedere per esplosioni», e che perciò una scrittura del genere non riesce a misurarsi coi grandi formati, in particolare col romanzo, «mentre risolve spesso a proprio favore i racconti, il frammento, le pagine del diario, la voce di enciclopedia e altre condensazioni e concentrazioni di senso» (W. PEDULLÀ, *Alberto Savinio, scrittore ipocrita e privo di scopo*, Edizioni Anordest, Villorba 2011, p. 148).

<sup>12</sup> Si legga la prefazione dello stesso Savinio, nella quale definisce questa monumentale raccolta di aneddoti licenziosi un «trattato naturalistico dell'amore», oggi ristampata in BRANTÔME, *Le dame galanti*, Adelphi, Milano 1994, pp. 7-11.

<sup>13</sup> La formula riprende il titolo di una raccolta postuma di saggi sciasciani (e a loro modo saviniani) dedicati all'autore della *Chartreuse*: L. SCIASCIA, *L'adorabile Stendhal*, a cura di M.A. Sciascia, Adelphi, Milano 2003.

<sup>14</sup> A. SAVINIO, *Vita di Enrico Ibsen*, Adelphi, Milano 1979, p. 61.

<sup>15</sup> *Ibi*, pp. 61-62.

<sup>16</sup> A. TINTERI, *Savinio e l'“Altro”*, il melangolo, Genova 1999, p. 93.

<sup>17</sup> A. SAVINIO, *Maupassant e "l'Altro"*, Adelphi, Milano 1975, p. 18.

<sup>18</sup> Nella *Seconda vita di Gemito* Savinio scrive che «quei fatti ora tragici ora buffi» che motivano insieme comportamenti, scelte, opere di un uomo o di una donna, puntualmente omessi nelle biografie, sono «tutti in egual modo necessari allo storico quanto la conoscenza della struttura anatomica al medico» (ID., *Narrate, uomini, la vostra storia*, Adelphi, Milano 1984, p. 78).

<sup>19</sup> ID., *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 1977, p. 25.

<sup>20</sup> «Dalla "smontatura" delle cose serie e gravi» nasce il comico per Savinio, «ed è per questo che nel comico anche più innocente c'è sempre un che di nocente, un che di maligno e di corrosivo» (alla voce *COMICO* in *ibi*, p. 98), e infatti «il riso che suscita in noi il ridicolo, lo scadente, il misero del nostro passato prossimo non è né puro né schietto, ma venato di malignità e di un certo quale compiacimento masochista» (*ibi*, p. 25).

<sup>21</sup> Opera ombelicale all'interno della produzione del suo autore, questo testo deve aver rappresentato un modello e una fonte d'ispirazione per altri scrittori del secondo Novecento italiano che si sono misurati col racconto biografico breve, e con le sue variazioni: mi riferisco, per citare solo alcuni nomi, al Manganelli di *Vita di Samuel Johnson* (1961) e *Le interviste impossibili* (1975), allo Sciascia di *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* (1971) e *Cronachette* (1985), al Tabucchi di *Sogni di sogni* (1992) e *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* (1994).

<sup>22</sup> ID., *Casa «la Vita» e altri racconti*, a cura di A. Tinterri e P. Italia, Adelphi, Milano 1999, pp. 200-201.

<sup>23</sup> Sia quest'espressione sia la precedente, ugualmente riportata tra virgolette, provengono dal risvolto di copertina della prima edizione Bompiani, anonimo ma opera dell'autore, ora ristampato nell'edizione Adelphi citata in precedenza.

<sup>24</sup> ID., *Nuova Enciclopedia*, p. 387.

<sup>25</sup> Sull'autobiografismo "vampiresco" del doppio di Savinio cfr. A. ARSLAN, *Alberto Savinio: il sogno di un biografo*, in *Scrivere le vite. Aspetti della biografia letteraria*, a cura di V. Bramanti e M.G. Pensa, Guerini, Milano 1996, pp. 71-81.

<sup>26</sup> L. SCIASCIA, *Savinio*, in ID., *Cruciverba*, Einaudi, Torino 1983, p. 212.

<sup>27</sup> A. SAVINIO, *Narrate, uomini, la vostra storia*, p. 11.

<sup>28</sup> Cfr. P. BOURDIEU, *L'illusione biografica*, in ID., *Ragioni pratiche*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 72-73: «Significativamente, l'abbandono della struttura del romanzo come narrazione lineare coincide con la crisi della visione della vita come esistenza dotata di un senso, nelle due accezioni di significato e di direzione. [...] Produrre una storia di vita, trattare la vita come una storia, ossia come la narrazione coerente di una sequenza significante e orientata di eventi, forse è come rendere omaggio a un'illusione retorica, a una rappresentazione comune dell'esistenza che tutta una tradizione letteraria ha confermato e continua a confermare».

<sup>29</sup> S. BATTAGLIA, *Savinio e il surrealismo civico*, in A. SAVINIO, *Torre di guardia*, a cura di L. Sciascia, Sellerio 1993, pp. 24-25.

<sup>30</sup> A. SAVINIO, *Narrate, uomini, la vostra storia*, rispettivamente alle pp. 28 e 219.

<sup>31</sup> G. DEBENEDETTI, *Savinio e le figure dell'invisibile*, a cura di M. Debenedetti, Monte Università Parma, Parma 2009, p. 59.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> C. GARBOLI, *Vita di Molière*, in ID., *Scritti servili*, Einaudi, Torino 1979, p. 7.



Alessio Aletta  
LA DEMITIZZAZIONE DELLA BIOGRAFIA  
MORALISTICA NELLE *VITE DEGLI UOMINI*  
*ILLUSTRI* DI CAMPANILE

Nella narrativa del ventesimo secolo il tipo del protagonista eroico che aveva dominato fino all'Ottocento lascia spazio all'uomo comune (nevrotico, inetto, "senza qualità", insomma anti-eroico). Una affermazione del genere, messa in questi termini, risulta senz'altro semplificatoria, ma illustra quello che è in buona sostanza (con le dovute eccezioni) un dato acclarato, per non dire un'ovvietà. Altrettanto scontato sarebbe riscontrare che la biografia si muove nella stessa direzione, riscoprendo le «vite minuscole» (per citare il titolo della celebre opera di Pierre Michon) dimenticate dalla Storia; più interessante, forse, è notare come il genere biografico accompagni questa apertura a una nuova categoria di biografati con una tendenza, altrettanto rivoluzionaria, a rileggere (e a volte decostruire) i suoi soggetti più tradizionali in maniera critica. Per rendersi conto della portata di questa rivoluzione occorre aver presenti i caratteri tipici della biografia classica, riassunti efficacemente da Luigi Canetti:

Un genere/discorso retorico-letterario che rimase sempre di natura e finalità encomiastiche, didascaliche ed esemplari, fisse, proprio per questo, strutturalmente assai più prossimo all'antica agiografia cristiana – che in qualche modo ne riprese e potenziò le istanze apologetiche e parenetiche – che non alla moderna biografia storica.<sup>1</sup>

Questo tipo di biografismo prosegue essenzialmente immutato fino alle soglie del Novecento e oltre, ma nel corso del secolo è finalmente sostituito da un approccio più moderno, che sfronda gli allori dei suoi protagonisti più illustri e rinuncia del tutto alla ricerca dell'aneddoto straordinario e alle finalità paideutiche in favore di una maggiore attinenza ai fatti. Perché la transizione si compia è però necessario chiudere i conti con la vecchia biografia moralistica.

Achille Campanile, nato proprio sul finire del diciannovesimo secolo, è testimone e attore di questo rinnovamento, e nel 1975, poco prima di morire, ne suggella il compimento pubblicando le sue *Vite degli uomini illustri*.<sup>2</sup> A dispetto del titolo, queste *Vite* non

sono propriamente un'opera biografica, anche prescindendo dal carattere umoristico; almeno se prendiamo per buona la definizione molto generica di «racconto di una vita» (*histoire de vie*) fornita da Pierre Bourdieu: «un déplacement linéaire, unidirectionnel [...], comportant un commencement [...], des étapes, et une fin, au double sense, de terme et de but [...], une fin de l'histoire».<sup>3</sup> Leggendo i capitoli delle *Vite degli uomini illustri*, fatte salve poche eccezioni, non possiamo che riconoscere che questi tre elementi mancano del tutto; anzi, molte delle “vite” non hanno affatto un andamento narrativo quanto piuttosto pseudo-trattatistico, quando non si riducono a puro pretesto per virtuosismi linguistici. L'intento di Campanile, in definitiva, non è quello di fare biografia ma piuttosto di prendere posizione sul genere biografico, o almeno su un certo tipo di biografismo; quale, è messo subito in chiaro non solo dal titolo, ma anche dal primo capitolo, che funge anche da introduzione: *L'emulo di Cornelio Nipote*.

L'emulo di Cornelio Nipote, signori, sono io. Cornelio Nipote, se la memoria non m'inganna, scrisse le *Vite degli Eccellenti Capitani*. Per batterlo avevo l'idea di scrivere le *Vite degli Eccellenti Colonnelli*. Ma poi ho pensato che gli eccellenti colonnelli del passato sono molti ma poco conosciuti, se si eccettui il colonnello Brideau. Troppo poco per un trattato. Quindi lasciamo stare i gradi dell'esercito e occupiamoci genericamente degli uomini illustri. A proposito di Cornelio Nipote: ma di suo zio che ne fu? Non si sente mai dire: Cornelio Zio. Che niente l'altro fosse il nonno? (7).

Cornelio Nepote è l'esponente più emblematico di quello che potremmo definire “biografismo moralistico”: una tendenza a ricondurre la narrazione biografica a finalità edificanti, con un abbondante uso di aneddoti più o meno verosimili che finiscono per fungere da *exempla* per illustrare determinati vizi o virtù. L'autore, dichiarandosi suo «emulo», esplicita il bersaglio di quella che subito dopo, con il riferimento al titolo “scartato” *Vite degli eccellenti colonnelli*, si rivela esplicitamente un'operazione parodistica (almeno nella forma), sciogliendo l'ambiguità del titolo reale *Vite degli uomini illustri*, che (a un eventuale lettore privo di indizi meta- o paratestuali) lascerebbe presupporre che si tratti di un libro “serio”.

L'io dell'autore si espone quindi in piena evidenza sin dall'incipit, e rimarrà una presenza quasi tangibile fino alla fine dell'opera: al di là della moltitudine di personaggi tratteggiati – spesso molto



brevemente – nelle singole *Vite* (che vanno, in ordine cronologico, dall'eroe greco Palamede a Lawrence d'Arabia), si può individuare un protagonista unitario della raccolta proprio in Campanile, nel ruolo non di biografo ma di lettore di biografie. Attraverso i suoi continui interventi nella narrazione, Campanile si costruisce sul limitare delle pagine un proprio personaggio: un lettore raziocinante oltre i limiti del senso comune, refrattario a qualsiasi morale, allergico al linguaggio metaforico o iperbolico e, soprattutto, estremamente scettico; in breve, del tutto antitetico a quello che dovrebbe essere il lettore modello della biografia classica, la quale, fidando nella naturale tendenza del pubblico a voler credere a una "bella" storia, per quanto implausibile, tende ad anteporre il gusto dell'aneddoto memorabile alle esigenze di verosimiglianza. Campanile, invece, non è disposto a praticare la pur minima sospensione dell'incredulità, e quindi prende le sue fonti alla lettera e le spinge alle logiche conseguenze, fino al paradosso; oppure, più semplicemente, si limita a sottolinearne l'incongruità. Lo strumento principale per ottenere questo effetto è il commento, più che la parodia: il comico, in queste *Vite*, non nasce da un rovesciamento dei testi fonte, ma è semplicemente l'assurdo insito nei fatti narrati che viene messo in luce scopertamente, in forma espositiva.<sup>4</sup>

Emblematica, in questo senso, la prima *Vita* del libro, quella di Palamede. L'elemento biografico è esaurito in una stringata citazione:

Dalle storie: «Eroe del ciclo troiano. Fa osservazioni astronomiche. Regola l'anno sul sole e i mesi sulla luna; inventa il gioco dei dadi e la scacchiera; trova il modo di disporre le milizie in battaglione, aggiunge alcune lettere all'alfabeto greco, inventa i pesi, le misure, le monete» (9).

Il lettore comune, di primo acchito, probabilmente non rileva in questo passo particolari problemi: si tratta di un esempio di scrittura enciclopedica alla quale chiunque si sia mai trovato a sfogliare un dizionario mitologico è abituato. In un contesto di questo tipo, il personaggio di Palamede è perfettamente credibile. Campanile, invece, finge di ignorare queste convenzioni, e fa seguire la citazione da questo commento: «Ora io mi domando che strano tipo fosse Palamede» (9). Il resto del capitolo si configura quindi come una stralunata glossa in cui il nostro narratore si interroga sulle singolari gesta dell'eroe, chiedendosi tra l'altro perché un astronomo si dedichi ai giochi da tavolo e quali lettere

avrebbe inventato di preciso: osservazioni di per sé sensate, ma del tutto irrilevanti se rapportate alla natura del testo cui si riferiscono. Si tratta dello stesso meccanismo che Campanile ha largamente adoperato nelle *Tragedie in due battute*, brevi scambi che risultano comici perché, seppure dotati di una logica interna, violano le massime conversazionali di Grice.<sup>5</sup> L'elogio – scopertamente ironico – della presunta versatilità di Palamede si conclude con un enfatico «Mirabile uomo. [...] Davvero s'è perso lo stampo di questi sapienti» (10). È bene rimarcare – e questo vale per tutte le altre *Vite* e i loro variamente strapazzati soggetti – che l'ironia non vuole certo colpire il personaggio di Palamede (che sarebbe un ben misero bersaglio, troppo facile e di poco interesse). A essere messo alla berlina è piuttosto l'anonimo biografo che ha riportato acriticamente una tale accozzaglia di informazioni inattendibili, e, per estensione, il lettore ingenuo che le ha prese per buone e tutta la codificazione del genere che sta dietro a questa operazione.

La lettura scettica di Campanile risulta ancor più corrosiva nei capitoli riguardanti la storia romana, tanto da indurci a sospettare che il riferimento iniziale a Cornelio Nepote si lasci spiegare anche come un segnale per centrare l'attenzione in maniera particolare su questa parte del libro, forse la più significativa per quanto riguarda la *vis* polemica della comicità campaniliana. La storiografia (e quindi la biografia) romana, infatti, è eccezionalmente ricca di imprese eroiche attribuite a personaggi realmente esistiti, perché nella società latina la memoria delle glorie passate supplisce all'assenza di una mitologia che crei un sostrato culturale ed etico condiviso;<sup>6</sup> a questo ricco repertorio di *exempla* attingerà a piene mani la pedagogia post-classica, medievale e anche contemporanea. È in questo campo più che altrove che l'ironia di Campanile assume la funzione di una vera e propria “demitizzazione”<sup>7</sup> della narrazione biografica; e in effetti in nessun'altra parte del libro la consueta leggerezza delle trovate comiche si accompagna a un vero e proprio sbeffeggiamento della materia trattata. Nel primo di questi capitoli, *Quel generale romano*, si affronta l'episodio del condottiero Tito Manlio Imperioso Torquato, il cui figlio, trovandosi ai suoi comandi, contravviene a un ordine ma assicura la vittoria all'esercito. Tito Livio tramanda come esempio di severità la decisione del generale che pur essendo, da padre, orgoglioso del successo del figlio, da militare non può esimersi dal condannarlo a morte per la trasgressione dell'ordine impartitogli; Campanile, invece, non solo

ridicolizza l'inverosimile capacità di Tito Manlio di dissociare i suoi ruoli di genitore e militare, ma sottolinea che proprio in quanto militare avrebbe dovuto premiare la vittoria e piuttosto punire se stesso per aver dato un comando che impediva di vincere. Allo stesso modo, in *Le imitatrici di Cornelia* Campanile insinua il sospetto che la famosa esclamazione della madre dei Gracchi «Haec ornamenta mea», riferita ai figli, non sia un invito alla frugalità ma la recriminazione di una donna che non ha preziosi da indossare; di Attilio Regolo, poi, si dice che al giorno d'oggi non sarebbe ammirato per il suo eroico sacrificio ma deriso perché potendo restare in sicurezza a Roma sceglie di riconsegnarsi al nemico e subire il supplizio della botte chiodata.

Ma la riflessione più estesa riguardo la stravaganza della storiografia/biografia romana si ha nel capitolo sul senatore Marco Papirio. Durante il sacco di Roma, stando a Tito Livio, Papirio non fugge ma rimane impassibile nel suo scranno in senato, dove lo trova uno dei Galli invasori. Questi è talmente colpito dalla sua immobilità da tirargli la barba per assicurarsi che non si tratti di una statua, al che il senatore, per punirlo della mancanza di rispetto, lo ammazza bastonandolo col fascio littorio. Campanile ha ovviamente gioco facile nel ridicolizzare l'inverosimiglianza dell'aneddoto, ma non si limita a evidenziare le incongruenze "tecniche" (l'immobilità di Papirio non si può spiegare più facilmente come segno di paura che di coraggio? Possibile che il nemico l'abbia davvero scambiato per una statua? E se sì, perché tirargli la barba?); il passo più interessante del capitolo, infatti, riguarda la motivazione del senatore, e più in generale il senso dell'aneddoto:

Dove trovereste, oggi, un senatore di questa tempra? (e anche che sappia assestare un colpo di quella fatta?). Papirio, non soltanto non fugge, non soltanto aspetta il nemico, ma lo aspetta seduto al posto che gli compete, con le insegne del proprio grado, e immobile. Perché? A che serve? Foss'anche Papirio riuscito ad accoppiare con questa specie di trappola una dozzina di nemici, questo non avrebbe mutato le sorti della guerra. Ma Papirio lavora per la storia. *Prepara due righe*. Nessuno scopo pratico. Aspetta per compiere un gesto. Per dimostrare che un senatore romano non fugge, che non abbandona il proprio posto. *Lavora per i libri di testo delle scuole medie* [corsivi miei] (40).

Il riferimento ai «libri di testo» non è casuale: come si è detto, l'aneddotica romana, proprio per le facili implicazioni morali, è stata a lungo centrale nell'educazione dei giovani. Campanile,

poi, si è formato nella scuola post-unitaria, che proprio nella storia romana aveva trovato un riferimento culturale atto a inculcare nei giovani italiani un senso di appartenenza a una stessa nazione, con un passato comune e glorioso. Per quanto riguarda il perdurare dell'impostazione biografico-aneddotica e la funzione civile dell'insegnamento della storia è illuminante questo stralcio di *Avvertenza per la compilazione dei libri di testo* allegata a un decreto firmato dal ministro dell'Istruzione Vincenzo Arangio-Ruiz nel 1945, quindi sul finire del ventennio fascista:

*Storia e geografia.* - Il libro di storia dovrà presentare pagine vive e interessanti del periodo storico trattato, specie in rapporto alle figure più rappresentative, le quali è bene che siano considerate nei momenti più salienti della loro vita. Si tenga anche presente che l'insegnamento della storia mira a dare un'idea dello sviluppo della civiltà (di cui le guerre sono soltanto momenti di crisi e di violenza), e a destare la coscienza sociale e il senso della responsabilità civile.<sup>8</sup>

Anche nell'Italia repubblicana un rinnovamento in questo senso tarderà ad arrivare: ancora nel 1987 Sergio Staino (nato nel 1940) pubblica un fumetto in cui il suo alter ego Bobo cerca di aiutare la figlia Ilaria a studiare la storia romana, che fa emergere finalmente un *gap* metodologico tra le due generazioni: mentre Ilaria (che vediamo leggere il moderno manuale *Fare la storia* di Antonio Brancati) vorrebbe lumi sul quadro socio-economico dopo le guerre puniche, Bobo non sa fare altro che snocciolare le vicende di personaggi come Cornelia, Orazio Coclite, Attilio Regolo e Muzio Scevola, attirandosi il dilleggio della bambina («Mamma mia babbo!... Ma tu conosci tutto l'elenco telefonico dell'antica Roma! [...] ma dove studiavate la storia ai tuoi tempi, su "Novella 2000"?»).<sup>9</sup>

Basti questa breve parentesi a illustrare come nel 1975, anno di pubblicazione delle *Vite degli uomini illustri*, la questione dell'impostazione del discorso storiografico e dunque biografico (in particolare in riferimento all'epoca romana) fosse ancora decisamente aperta, pur avviandosi a una conclusione. Campanile, come abbiamo visto, a modo suo interviene in maniera indiretta ma non per questo meno significativa: è un primo indizio che le *Vite degli uomini illustri* non sono un puro *divertissement*, ma al contrario un'opera che vuole inserirsi nel suo tempo in maniera consapevole. D'altra parte, i capitoli sui personaggi dell'antica Roma rinviano continuamente al presente, con considerazioni, in verità, spesso

abbastanza scontate: «quelle tempre di ferro che (quanto diversi da quelli di oggi!) furono gli antichi romani» (39); «un personaggio dei nostri giorni – quale che sia la sua nazionalità – si guarderebbe bene dal tornare [a Cartagine, come Attilio Regolo]» (45); «il solo fatto che siano nate queste leggende, dimostra di che tempra fosse il popolo presso cui esse potessero nascere. Dite che nascano oggi» (45). Troviamo un'allusione meno banale e ben più amara in riferimento alla famosa arringa con cui Catone il censore convince il senato a dichiarare guerra a Cartagine: nella conclusione del capitolo, Campanile abbandona le facili ironie sul vecchio oratore che si reca in senato con una cesta di fichi freschi (il narratore immagina la reazione dell'usciera), per riallacciarsi invece, in maniera brusca e a dire il vero abbastanza pretestuosa, alla preoccupante situazione politica internazionale degli anni settanta:

Basta. Oggi, quel «Delenda Carthago!» bisognerebbe dirlo con catoniana ostinazione di qualche altro paese, nemico dell'umanità. Ma purtroppo ci sono da fare, tra le altre, due osservazioni:

- 1) che i Romani riuscirono a distruggere la potenza di Cartagine, ma ci misero un secolo. Se il mondo dovesse andare avanti ancora un secolo con la strapotenza e la invadenza di questi pompieri incendiari, poveri noi!
- 2) che Cartagine aveva, almeno, i fichi; mentre questi moderni pompieri incendiari non hanno proprio niente di buono (51).

Il clima di generale insicurezza dovuto alle tensioni della guerra fredda<sup>10</sup> permea in maniera molto evidente il capitolo conclusivo della raccolta, *Va a sfogarsi da Archimede l'amareggiato Sherlock Holmes*. Il dialogo tra i due sapienti ha per tema la degenerazione delle figure dello scienziato e dell'agente segreto, ed è caratterizzato da un'atmosfera cupa (solo sporadicamente alleggerita dalla rievocazione di qualche surreale fatto di cronaca) che contrasta decisamente col tono generale dell'opera:

All'improvviso [gli scienziati] sono entrati nella vita di tutti, e nel lato più geloso e delicato di essa: la pace e la guerra, la morte in casa; tutto ormai sembra dipendere da loro. Ci sarà la guerra? Dipende dalle cifre che si sta allineando sulla carta un certo scienziato. E moriremo tutti? Dipende dalle addizioni e moltiplicazioni che sta eseguendo un altro scienziato. Lo scienziato non è più l'innocua macchiata di una volta... [...] Adesso vola, viene conteso fra i blocchi in lotta. E soprattutto ha acquistato in certi casi un che di sinistro. Non è più un teorico. Applica. E applica nel modo più tremendo. E finalmente in certi casi tradisce (165).

La scelta di chiudere un libro squisitamente comico su una nota tanto malinconica getta una nuova luce sul senso di tutta l'opera: viste in questo contesto, le *Vite degli uomini illustri* sono non soltanto, come abbiamo visto, una pietra tombale sulla biografia moralistica, ma anche e soprattutto una rivendicazione della legittimità del gioco, del comico e del frivolo, non solo come antidoto all'angoscia del reale, ma come elementi che di per sé hanno un valore intrinseco; quella di Campanile è anche una tardiva rivincita sulle limitazioni censorie subite agli inizi della sua carriera, negli anni del MinCulPop, che nel 1937 raccomandava di «non disturbare per raggiungere effetti comici alte figure da Dante a Colombo [che saranno entrambi presenti nelle *Vite*] a Cellini a Cavour»;<sup>11</sup> d'altra parte, come nota Umberto Eco, «Campanile non poteva essere un umorista del regime, perché colpiva il regime nascente, e la cultura che lo aveva tenuto in gestazione, nel suo male più profondo, e cioè in una retorica paraletteraria presa sul serio».<sup>12</sup>

Proprio per questo le *Vite* insistono più di tutto, quasi provocatoriamente, sulla componente ludica. Anche la strategia della glossa scettica alla fonte biografica, di cui si è detto, tende a non fermarsi al puro commento ironico, ma spesso sfocia in una chiusa di pura invenzione, dai toni surreali, ma che nella sua absurdità risulta coerente con le premesse stabilite. Un esempio emblematico si ha in *Pascal e il cancelliere Séguier*. Lo spunto è dato, anche in questo caso, dalla citazione di un aneddoto chiaramente iperbolico riportato da un ignoto biografo:

Trovo in una biografia del filosofo, a proposito delle *Provinciali*: «Non sempre Pascal polemista rispetta la verità. In lui, difatti, dominano sovrane l'ironia e la satira sferzante. Il cancelliere Séguier, mentre lo leggeva, ebbe tali attacchi, che dové subire sette salassi» (95).

Campanile ironizza sull'idea che leggere Pascal possa causare reazioni tali da avere implicazioni mediche, e conclude il capitolo inscenando un dialogo in cui il flebotomo, dopo aver effettuato il salasso, cerca di curare il paziente prescrivendogli letture alternative:

«Caviamogli il sangue. Ecco fatto. Eccellenza, come vi sentite adesso?». Séguier: «Benone. Senta questo passo». Legge. Altro attacco. Flebotomo, strappandogli di mano il libro: «Imprudente! Vi proibisco questa lettura». Moglie: «Dottore, gli prescriva un autore che non gli faccia male». Flebotomo: «Avete provato Cartesio? Che effetto gli fa?». «Sonnolenza.» «Bene. Così riposa.» «Ma non vuol saperne.» «Leibniz?» «Voltastomaco.» «Galilei?» «Qualche disturbo cir-

colatorio, ma niente di grave.» Il flebotomo verga la ricetta e la porge al cancelliere: «Da sorbire tre volte al giorno, dopo ogni pasto». Il cancelliere legge la prescrizione: «Una commedia di Richelieu». Con una smorfia di disgusto: «Per carità, dottore. Mi fa cadere in coma». «Lo so, eccellenza, ma almeno non vi procura attacchi pericolosi. O volete una volta o l'altra restarci?» (97).

In casi come questo è forse legittimo parlare di parodia, ma una parodia contestualizzata, che (e qui è l'anomalia) si sviluppa in compresenza del testo parodiato e quasi consequenzialmente; il passaggio da aneddoto di partenza a esasperazione parodistica finisce quindi per risultare non netto, ma tanto graduale da sembrare quasi naturale, come nel capitolo *La verità su Paganini*. Qui Campanile inscena un dialogo a proposito del famoso musicista,<sup>13</sup> sostanzialmente una rievocazione di episodi sempre più improbabili incentrati sul fatto (attestato) che di frequente durante i suoi concerti le corde del violino si spezzavano (per la foga dell'esecuzione o perché Paganini le intaccava prima di iniziare a suonare, così da aver l'occasione per sfoggiare la sua versatilità):

Sai che nei suoi concerti (naturalmente non nei concerti altrui, ché non glielo avrebbero permesso), prima di attaccare un pezzo, spezzava tre corde del violino e poi suonava su una corda sola? [...]

Una volta, mentre eseguiva un concerto, strappò prima una corda, poi un'altra, indi la terza e all'ultimo la quarta. E continuò a suonare. [...]

Un'altra volta suonò con un violino rotto. A Parigi, dopo aver strappato le corde, spezzò l'archetto e continuò a suonare. A Vienna ruppe anche il pianoforte dell'accompagnatore, e continuò a suonare. [...]

Prima di cominciare un concerto, spezzò le corde, infranse l'archetto, sfondò il violino in testa al pianista, prese a calci tutti gli spettatori della prima fila e poi suonò un bellissimo pezzo (138-140).

L'ironia e la parodia non sono però gli unici strumenti nell'arsenale comico di Campanile, e neanche i principali: molto più spesso il gioco è gratuito, senza alcun bersaglio polemico, neanche indiretto, e senza nessun vero e proprio riferimento biografico o pseudo-biografico. Una buona metà delle *Vite* si riducono infatti a puro virtuosismo linguistico: uno dei capitoli più antologizzati, ad esempio, è quello su Galileo, interamente basato sull'omofonia *col pendolo / colpendolo*: «“Col pendolo ho scoperto che il mondo si muove.” “Colpendo il mondo. Ho capito”» (88); in *Pasteur* si insiste invece sull'epiteto “amico dell'uomo”, ricorsivamente applicato all'inventore del vaccino, al cane e agli altri animali che ne beneficiano, per cui si ottiene la qualifica finale di Pasteur come «amico

dell'uomo, dell'amico dell'uomo, del nemico dell'uomo, del conoscente dell'uomo, del nemico dell'amico dell'uomo, del nemico del nemico dell'uomo e del nemico dell'amico dell'uomo» (157); un procedimento simile si ha in *La quercia del Tasso* (già apparsa in *Manuale di conversazione*), in assoluto uno dei pezzi più famosi di Campanile, un vero e proprio virtuosismo di omonimie e assonanze. Specialmente in quest'ultimo caso, essendo il cognome del poeta l'unico spunto di cui l'autore ha bisogno per costruire la narrazione, il materiale biografico o anche solo aneddótico è del tutto assente.

Con questo non si vuol dire che vi sia nelle *Vite degli uomini illustri* un totale rifiuto della *histoire de vie* bourdieusiana: semplicemente, la narrazione di vita lineare non è essenziale per il discorso portato avanti da Campanile. Ciò non toglie che alcune delle *Vite* campaniliane si avvicinino più delle altre al racconto biografico convenzionalmente inteso, anche se, ovviamente, distinguere binariamente i capitoli "biografici" da quelli "non biografici" sarebbe macchinoso e grossolano, perché l'elemento schiettamente narrativo finisce sempre per intrecciarsi in maniera indistricabile con i meccanismi oramai consueti del commento ironico, della parodia e dell'equivoco linguistico.

Un capitolo che unisce l'espedito comico della lettura scettica all'ambizione di tracciare un vero e proprio ritratto del personaggio biografato è quello su Casanova. Campanile comincia evidenziando le esagerazioni riportate dallo stesso Casanova nella sua *Storia della mia vita* e nelle biografie successive e ne ricava il sospetto che la verità sia tutt'altra:

Spesso, sotto il pornografo si nasconde quello che non ce la fa: uno che racconta tutto quello che vorrebbe fare ma non riesce a fare. Allora, si potrebbe presentare Casanova sotto una luce nuova e forse più vera di quella tradizionale: sotto l'aspetto non più del libertino e del seduttore di professione, ma dello studioso e del lavoratore. Un Casanova misogino e tutto dedito alle severe discipline dello spirito. Fu anche bibliotecario, sia pure senza biblioteca, d'un principe tedesco analfabeta. Uno sgobbone, insomma. Ché tale in realtà egli fu (109).

La prova definitiva, ironizza ancora Campanile, è data dalla mole di scritti prodotti dal presunto principe dei seduttori:

Ventidue grossi volumi di memorie, signori, non si scherza, E, in più, varie opere di storia e di fantasia, in francese e in italiano. Non basta. Saggi d'eco-



nomia politica, un *Récit de sa captivité*, una *Confutazione dell'opera di Amelot de Houssaye sulla costituzione della Repubblica Veneta*. E perfino, udite!, una traduzione in versi dell'*Iliade* di Omero.

Passi per il resto, ma uno che traduce l'*Iliade* in versi non ha tempo di disonorare due o tremila fra giovinette, anziane, vecchie e madri badesse! Povero Casanova, altro che donne! Era un grafomane, uno che stava sempre a tavolino (109-110).

Del modello indicato da Bourdieu riscontriamo la volontà di individuare un tratto che dia senso a tutta l'esperienza di vita del personaggio (la grafomania); non ci sono però passaggi che effettivamente costruiscano una storia: Casanova è un soggetto statico, la cui vita non è presentata *in fieri* ma come idealmente già conclusa, tant'è che manca il momento tipico di qualsiasi biografia, quello della morte o del compimento del destino del protagonista.

Una dimensione più schiettamente narrativa si ha nel capitolo *Lord Brummel o del non farsi notare*, il cui tema portante è individuato nell'eleganza e in particolare nell'idea che «la suprema eleganza consiste nel vestire in modo che non si venga notati» (115). Campanile, al solito, imbastisce su questo motto una trama paradossale per cui Brummel, ossessionato dall'idea di non farsi notare, ritiene di aver fallito quando lo lodano per la sua eleganza: «E tutti se l'additavano bisbigliando: "È straordinario, non si nota affatto"» (116); comincia quindi a nascondersi per evitare di essere notato, ma questo comportamento non fa che attirare ancor di più l'attenzione, esasperando fatalmente il Lord:

Vedendo che non riusciva a non farsi notare, s'ammalò di crepacuore.

Il medico lo notò.

Morì. La cosa non passò inosservata: fu chiuso in una cassa.

Per disposizione testamentaria, Lord Brummel, dando ancora un'ultima prova di buon gusto, aveva voluto che il funerale passasse inosservato.

La cosa incuriosì talmente che tutta Londra era lì a vedere come riusciva bene a passare inosservato (117).

Il crescendo comico coincide con il compimento della *fin de vie* del protagonista, che muore nell'estremo tentativo di aderire all'impossibile standard di eleganza che lo definisce: la vicenda umana di Brummel quindi si conclude con la *punchline* finale, senza che sia possibile dire quanto sia il racconto biografico a essere al servizio della battuta e quanto invece sia vero il contrario.

Uno schema simile si ha nella *Vita di Socrate*, che è anche il ca-

pitolo più lungo della raccolta. Anche qui a muovere la narrazione è un cortocircuito linguistico che coinvolge il «so di non sapere» socratico, che Campanile riporta nella formulazione «io non so che una cosa sola: di nulla sapere» (13). Il racconto si apre con Sofronisco che si vanta della diligenza del figlio. Socrate, dopo anni di studio, arriva a concepire il famoso motto, ed a questo punto Campanile inserisce la sua scena madre: un ipotetico esame in cui il filosofo deve dare conto di quanto ha appreso.

«Bene» disse a Socrate l'esaminatore, desideroso di favorirlo, «so che sei un giovane studioso. Dimmi quello che sai, dunque».

Socrate si fece serio serio: «Io» cominciò «non so che una cosa sola...»

«È un po' poco», osservò il professore, rabbuinandosi e scambiando occhiate espressive coi colleghi di commissione, «comunque diccela».

«So» proseguì Socrate con grande serenità «di nulla sapere».

«È una bella nozione» disse fra i denti uno dei professori (13).

Il racconto prosegue su questa falsariga: la professione di ignoranza di Socrate gli attira la derisione dei suoi concittadini, che diventa indignazione quando il filosofo decide di aprire una scuola; in seguito il successo della dottrina socratica porta alla situazione paradossale per cui diventa motivo di vergogna per gli Ateniesi dichiarare di "sapere" qualcosa; il prestigio di Socrate crolla però quando il filosofo Pirrone fa notare che la massima andrebbe emendata in «noi sappiamo una cosa sola: di sapere soltanto questa cosa» (18), confondendo gli assertori della filosofia socratica.

Andò a finire che lo misero sotto inchiesta. Fu il crollo del mito.

«Ben fatto,» dissero molti «era riuscito per tanti anni a darla a bere.»

Lo condannarono a bere la cicuta.

Socrate morì sereno com'era vissuto. E più che mai convinto di sapere una cosa sola: che sapeva soltanto questa cosa.

Volavano le nottole intorno al Partenone (18-19).

Le analogie con *Lord Brummel o del non farsi notare* sono evidenti: l'espedito comico, l'impostazione della storia, finanche la riproposizione del tema del racconto al momento della morte del protagonista. Per Lord Brummel, però, la storia aveva sì delle tappe e una fine, ma non un vero e proprio cominciamento: il capitolo, infatti, si apriva con un'introduzione del narratore che presentava il personaggio, attuando poi una traslazione da scrittura espositiva a narrativa. La *Vita di Socrate*, invece, entra senza preamboli nel-

la narrazione, ed è articolata in un susseguirsi di momenti logicamente e cronologicamente legati, che abbracciano l'intera vicenda del biografato (gioventù, prova, successo, rovina, morte); anche la chiusa, riprendendo l'incipit del racconto «Nell'aria chiara del crepuscolo volavano le nottole intorno al Partenone...» (11), ne sottolinea l'unitarietà.

Campanile aggiunge però una narrazione parallela che ripropone la storia di Socrate rielaborandola non più in funzione del paradosso «so di non sapere», ma dal punto di vista di Santippe. Il racconto è perciò ripartito in tre sottocapitoli: *Gioventù di Socrate* (che, come abbiamo visto, ne ripercorre in realtà l'intera vita), *Socrate e Santippe* (introduce la prospettiva straniante della moglie del filosofo), *Morte di Socrate* (narra di nuovo il momento tipico della condanna alla cicuta, ma nell'interpretazione di Santippe). Queste ultime due parti non hanno nessuna attinenza con la prima, formando a tutti gli effetti un racconto autonomo; lette di seguito, però, hanno l'effetto di ricontestualizzare la figura di Socrate in una dimensione meno intellettuale. Se infatti *Gioventù di Socrate* si prende garbatamente gioco del motto socratico, la superiorità morale del protagonista non viene mai messa in discussione; Santippe, invece, presenta una visione alternativa della storia. Nel descrivere i battibecchi coniugali tra i due, il narratore fa notare che la logica è sempre dalla parte di Socrate, ma Santippe, da donna semplice e poco avvezzata al pensiero filosofico, è legittimamente convinta di aver ragione lei e si sente truffata dai sillogismi del marito. Insomma, per quanto Socrate non sia certo sminuito, è Santippe che attira maggiormente la simpatia del narratore e del lettore, soprattutto nel discorso pieno di senso pratico con cui la donna conclude il racconto, alla notizia che il marito ha deciso di accettare la condanna a morte:

«Non mi ha fatto avere un'ora di bene, un'ora di tranquillità. Sempre in pena. Che farà? Dove starà? Con quei fannulloni. Ad attaccar briga in giro. Alla guerra. A zonzo. Si presentava con questo o con quello. Ogni tanto mi portava un nuovo affamato. Certe volte, al momento di metterci a tavola, si presentava con una turba di affamati. E adesso mi doveva dare anche questo dolore. Anche la cicuta. Tutte me le ha fatte. E io, lo giuro sui miei figli, non gli ho fatto un torto.»

«Che dici?» fecero le amiche. «Lo sappiamo, lo sanno tutti che sei la moglie ideale.»

«Quel disgraziato! Si fa condannare anche alla cicuta. Dovevo immaginarlo che sarebbe finita così.»

«E poi, la storia di Aspasia. Lasciamo andare!» (25).

In questa duplice veste, la *Vita di Socrate* si può quindi considerare un buon riassunto del senso delle *Vite degli uomini illustri* nel loro complesso. La demitizzazione della biografia avviene su due piani: la riduzione del materiale biografico a spunto per trovate comiche e la riscrittura straniante della vicenda. Campanile, insomma, senza attaccare direttamente i personaggi biografati, li toglie per così dire dal piedistallo,<sup>14</sup> in nome della ritrovata e assoluta libertà della scrittura umoristica.

## Bibliografia

- A. ASCENZI, R. SANI, *Il libro per la scuola nel ventennio fascista. La normativa sui libri di testo dalla riforma Gentile alla fine della seconda guerra mondiale (1923-1945)*, Alfabetica, Macerata 2009.
- P. BOURDIEU, *L'illusion biographique*, in "Actes de la recherche en sciences sociales", 62-63 (1986), pp. 69-72.
- A. CAMPANILE, *Gli asparagi e l'immortalità dell'anima*, Rizzoli, Milano 1974.
- ID., *Vite degli uomini illustri* (1975), BUR, Milano 2004.
- L. CANETTI, *Verso una genealogia del discorso biografico*, in "Hagiographica", XII (2005), pp. 147-169.
- A. CHIESA, *La satira politica in Italia*, Laterza, Bari 1990.
- C. DE CAPRIO, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, Liguori, Napoli 1990.
- U. ECO, *Campanile: il comico come straniamento*, in ID., *Tra menzogna e ironia*, Bompiani, Milano 1988, pp. 53-97.
- J.S. RUEBEL, *Politics and Folktale in the Classical World*, in "Asian Folklore Studies", 50 (1991), 1, pp. 5-33.
- S. STAINO, *Muzio Scevola*, in ID., *Bobo. Le storie*, Editori Riuniti, Roma 1988, pp. 191-200.

<sup>1</sup> L. CANETTI, *Verso una genealogia del discorso biografico*, in "Hagiographica", XII (2005), p. 153.

<sup>2</sup> A. CAMPANILE, *Vite degli uomini illustri* (1975), BUR, Milano 2004. Di seguito, tutte le citazioni da quest'opera rimanderanno a questa edizione, indicando i riferimenti di pagina tra parentesi tonde nel corpo del testo.

<sup>3</sup> «Uno spostamento lineare, unidirezionale, che comporta un inizio, delle tappe e un/una fine, nel doppio significato di termine e di finalità: la fine della storia» (traduzione di chi scrive); P. BOURDIEU, *L'illusion biographique*, in "Actes de la recherche en sciences sociales", 62-63 (1986), p. 69.

<sup>4</sup> L'unico esempio di parodia pura della raccolta, mi sembra, è *La scoperta dell'Europa*: uno scienziato inca, convinto dell'esistenza di un continente al di là dell'oceano, chiede al suo imperatore di intraprendere una spedizione e approda in Europa, dove inventa l'alias di "Cristoforo Colombo" per ottenere tre caravelle che lo riportino in patria. Si tratta dell'unico capitolo delle *Vite* interamente basato sul rovesciamento di una vicenda reale (la scoperta dell'America), in cui peraltro il narratore si esime completamente da introduzioni o note personali che invece costellano il resto dell'opera.

<sup>5</sup> Cfr. C. DE CAPRIO, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, Liguori, Napoli 1990, pp. 29 e ss. Il filosofo inglese Herbert Paul Grice (1913-1988) individua quattro "massime" che garantiscono la buona riuscita comunicativa di una conversazione e alle quali qualsiasi parlante inconsciamente tende ad attenersi: massima della quantità (fa' che il tuo contributo sia tanto informativo quanto la situazione lo richiede), della qualità (non dire ciò che, a quanto ne sai, è falso), della relazione (sii rilevante), della maniera (sii perspicuo). H.P. GRICE, *Logic and Conversation*, in P. COLE, J. MORGAN, *Syntax and semantics*, vol. 3, Academic Press, New York 1977, pp. 41-58.

<sup>6</sup> Cfr. J.S. RUEBEL, *Politics and Folktale in the Classical World*, in "Asian Folklore Studies", 50 (1991), 1, pp. 5-33.

<sup>7</sup> Caterina De Caprio nota come, in generale, «il fascino e la modernità dell'umorista [Campanile] siano legati ancora oggi a quella capacità di ravvisare i tanti giochi di un'umanità bambina, troppo intenta a prendersi sul serio per vedere il ridicolo delle proprie scelte e dei propri miti [corsivo mio], in tutto coincidenti con quelli di una società desiderosa di apparire razionale nei suoi comportamenti, ma nella sostanza arruffona e pasticciona, irresponsabile e istintiva». C. DE CAPRIO, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, p. 14.

<sup>8</sup> "Decreto ministeriale 9 febbraio 1945", *Programmi, istruzioni e modelli per le scuole elementari e materne*, citato in A. ASCENZI, R. SANI, *Il libro per la scuola nel ventennio fascista. La normativa sui libri di testo dalla riforma Gentile alla fine della seconda guerra mondiale (1923-1945)*, Alfabetica, Macerata 2009, p. 301.

<sup>9</sup> S. STAINO, *Muzio Scevola*, in ID., *Bobo. Le storie*, Editori Riuniti, Roma 1988, pp. 191-200.

<sup>10</sup> Un sottotesto comune, peraltro, a gran parte dell'ultima produzione di Campanile. Come nota De Caprio: «Del resto, al di là dei giochi di parola, un senso d'angoscia traspare quando con consapevolezza egli avverte di vivere in un'epoca tecnologica nucleare ove un particolare tipo di strategia informativa riguardante decisioni militari, inerenti la pace o la guerra, per necessità si basa sulla distinzione tra amici e nemici, sul segretare, più che sul far sapere». C. DE CAPRIO, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, p. 15.

<sup>11</sup> Citato in A. CHIESA, *La satira politica in Italia*, Laterza, Bari 1990, p. 122.

<sup>12</sup> U. ECO, *Campanile: il comico come straniamento*, in ID., *Tra menzogna e ironia*, Bompiani, Milano 1988, p. 70.

<sup>13</sup> Su Paganini Campanile aveva già basato un racconto, *Paganini non ripete* (raccolto in A. CAMPANILE, *Gli asparagi e l'immortalità dell'anima*, Rizzoli, Milano 1974), dove il violinista, al termine di un'esibizione, è costretto a urlare più e più volte la celebre frase a una spettatrice dura d'orecchi che continua a chiedere il bis. Il meccanismo comico è identico a quello consueto nelle *Vite degli uomini illustri*: spunto aneddottico (la citazione «Paganini non ripete») e manipolazione linguistica (cortocircuito tra linguaggio e metalinguaggio, con Paganini che ripete che non ripete; cfr. in proposito U. ECO, *Campanile: il comico come straniamento*, p. 62, e C. DE CAPRIO, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, pp. 103-105). Nessuna delle *Vite*, però, esplicita questo gioco in

un episodio totalmente fittizio: le parti di invenzione sono chiaramente indicate da un intervento del narratore o anticipate da una premessa pseudo-trattatistica che introduce l'aneddoto "reale" parodiato, e si presentano quindi come dei paradossali *what if*. Questo particolare ci rafforza nella convinzione che Campanile, nello scrivere le *Vite degli uomini illustri*, abbia voluto realizzare un'opera comunque legata in qualche misura al genere biografico (quindi con delle pretese, solide o pretestuose che siano, di scientificità) e non una generica raccolta di racconti comici.

<sup>14</sup> Significativa la copertina della prima edizione, che rappresenta uno scambio di occhiate tra un uomo in abiti moderni e degli enormi busti marmorei, cinti di alloro e ritratti con fattezze caricaturali, posti su colonne dall'aspetto pericolante.

## ABSTRACTS

ERMANNO CAVAZZONI, *Biografie bucherellate*

This essay is about the construction of biography: a life can be told in one page or a thousand pages, and the facts included can be considerable or irrelevant. The relationship between a life and the way it is turned into a biography is always determined by cultural patterns. The essay focuses on autobiographies by Pontormo, Celati, Manganelli and the artist Maurizio Finotto.

LORENZO MARCHESE, *Compimento e deriva. Una definizione del rapporto fra short story e biografia nella narrativa contemporanea*

The essay sketches a concise distinction between two forms of the interaction occurring between short story and narrative biography. The first category, called “fulfilment”, includes all those ancient biographies (from Plutarch up to Modernist fiction in 1930s) which focus on an exemplary and moral narration of the protagonist’s life. This kind of biography follows a recognizable sequence of events and draws a clear conclusion, which allows the reader to take a stand on the main character’s life. It conveys a universal meaning and it is centripetal. On the contrary, the second category highlighted (“drift”) conveys a particular meaning and it is anti-centripetal. A close reading of short extracts from contemporary fiction following these guidelines aims to show the legitimacy of this concise distinction.

GIACOMO RACCIS, *Vite imperfette: l’uso dei tempi verbali nel racconto biografico italiano*

This essay aims to show how the choice of the predominant narrative tense influences the biography *plotting* in the short story and determines different reading effects. Since Marcel Schwob, the past tense has been the typical narrative tense in the biographical short story tradition because it allows to project into the distance of a concluded event the plot and the meaning of the narrated life; the use of other narrative tenses obliges the author to adopt a suspended and uncertain narrative mode. In *Vite di uomini non illustri* (1993) by Giuseppe Pontiggia, the “historical” present tense defines a teleological order which is denied by the banality of the characters’ life. In *Vite brevi di idioti* (1994) Ermanno Cavazzoni uses the repetitiveness of the *imperfetto* to show «the illusion of the principle of causality» (Celati) and shifts the construction of meaning from the single short story to the macrostructure that contains it.

MARCO MALVESTIO, *L’eccentrico, l’incompleto, il marginale: la raccolta di racconti biografici come parodia dell’enciclopedia*

The use of the form of the encyclopedia is a common feature in the collections of biographical short stories, as can be noted in *A Universal History of*

*Infamy* by Jorge Luis Borges, *La sinagoga degli iconoclasti* [*The Synagogue of the Iconoclasts*] by Rodolfo Wilcock, *The Encyclopedia of the Dead* by Danilo Kiš, and *Nazi Literature in the Americas* by Bolaño, just to mention a few. These texts present themselves as biographical dictionaries or encyclopedias, and, coherently with their models, their ambition should be the description of a selection of meaningful facts and notions. Nevertheless, the intentional incompleteness and the futility of the content of these fictional encyclopedias, which focus on minor characters and forgotten events, are a denunciation of the very impossibility of an organization of knowledge. The aim of this essay is to show how the parodying reuse of the encyclopedic model, by insisting on the relativity and the heteroglossia of this form and its content, represents a manifestation of the postmodern attack on a traditional, positivistic, systematic view of knowledge.

GIUSEPPE CARRARA, *Performance identitarie nelle Brevi interviste di David Foster Wallace*

David Foster Wallace's *Brief Interviews with Hideous Men* is a collection of unusual biofictions in which the life narrative is constructed through fragments, voids, uncertainties, tricks and misleads. In this essay I analyse the literary devices used by Wallace to construct and tell the lives of his characters, focusing especially on the performance of identity, i.e. on the ways the narrators and the characters build, invent, perform personality through language.

MARCO MONGELLI, *Le biofictions di Davide Orecchio tra Danilo Kiš e Pierre Michon*

In contemporary literature, biofiction is now the most practiced and interesting form of hybrid writing. Especially in its brief and serialized form, it seems capable of narrating the intersections between collective history and individual lives and investigating the role of archive and imagination in historical memory. The aim of this paper is to illustrate some of these dynamics by comparing three short story collections which are particularly representative of contemporary biofictional writing: namely, Davide Orecchio's *Città distrutte* (2011), Danilo Kiš' *A Tomb for Boris Davidovich* (1976) and Pierre Michon's *Vies minuscules* (1984). Through the comparative analysis of three significant short stories, I will show the common motifs (in poetics, forms and themes), but also the aesthetic divergences that differentiate Orecchio's work from his models.

ANDREA RONDINI, *Davide Orecchio e la vita quasi distrutta*

The article proposes an analysis of *Éster Terracina*, the short story that opens Davide Orecchio's *Città distrutte*. The story is focused on the brief and dramatic life of the protagonist, political activist in Argentina of the Seventies who will pay with life her commitment.

The text highlights some of the most specific subjects of the writer's poetics such as violence of History and tragic destinies of outsiders and antiheroes and, at the enunciative level, the search for truthfulness of the narrative discourse. However, this textual structure doesn't seem to exclude a series of references to the themes of double and false which make the Orecchio's short



story remarkable in itself and a very significant example of the current narratives that believe in the ethical-veritative substance of literature.

PIER GIOVANNI ADAMO, *Inviti alla confessione. Le fantasie biografiche di Alberto Savinio*

The purpose of this essay is to provide a multifaceted analysis of Alberto Savinio's brief biographical writings from the 1940s. From his satirical article about Leopardi's death published in 1939 up to his entries in the *Nuova Enciclopedia* about fictional characters and historical figures, Savinio's narrative work during that decade was characterised by the attempt to establish an alternative – both playful and dramatic – to biographers' traditional style. The present paper attempts to highlight how Savinio manages to merge literary invention and authentic memory from the past lives of his protagonists in the form of the short story, in several texts such as *Vita di Enrico Ibsen*, *Maupassant e "l'Altro"* and particularly *Narrate, uomini, la vostra storia*.

ALESSIO ALETTA, *La demitizzazione della biografia moralistica nelle Vite degli uomini illustri di Campanile*

Starting from its title, Achille Campanile's *Vite degli uomini illustri* parodies traditional biographical works, which rely heavily on anecdotal narration to set moral examples, as in *De viribus illustribus* by Cornelius Nepos, who Campanile mockingly mentions as his model. This approach to biography (and history) was still relevant in post-unitarian and fascist Italy, when Campanile was growing up. His work, then, sets out to ridicule such a way of understanding biography, by underlining the contradictions and absurdities passed down as historical facts. He also takes the biographical material as an input to craft elaborate wordplays and jokes, thus claiming the right to use such illustrious historical figures for comical purposes rather than educational stories. For this reason, *Vite degli uomini illustri* cannot be considered a proper biographical work per se, but, rather, a statement on biography. As a matter of fact, Campanile's irony is never at the expense of the characters, as it only mocks the conventions of the genre; *Vite degli uomini illustri* is, so to speak, the laughter that buries traditional biography, with its dubious anecdotes and moralistic overtones, soon to be replaced by a more sensible and down-to-earth approach.



## NOTIZIE SUGLI AUTORI

PIER GIOVANNI ADAMO, allievo della Scuola Galileiana di Studi Superiori, ha studiato a Padova, Pisa (Scuola Normale Superiore), Parigi (École Normale Supérieure), Londra (Royal Holloway University). Attualmente svolge un dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Padova con un progetto sulla narrazione biografica breve nella letteratura italiana del secondo Novecento. È autore di contributi su Curzio Malaparte, Guido Morselli e Walter Benjamin.

ALESSIO ALETTA si laurea nel 2017 presso l'Università del Salento con tesi su *Geografie pirandelliane. Analisi geocritica delle* Novelle per un anno; nel 2018 consegue il diploma di licenza della Scuola Superiore ISUFI (Istituto Superiore Universitario per la Formazione Interdisciplinare) di Lecce. Continua a occuparsi prevalentemente di Pirandello e di letteratura modernista italiana, partecipando a numerosi convegni in Italia e all'estero e pubblicando recensioni e articoli su "O.b.i.o.", "Revue des Études Italiennes", "Pirandello Studies"; collabora inoltre alla rivista divulgativa online "Il Chiasmo", ospitata sul sito della Treccani.

GIUSEPPE CARRARA è dottorando in Filologia e Critica presso l'Università degli Studi di Siena, in cotutela con l'Université Paris Nanterre. I suoi interessi di ricerca si concentrano soprattutto sullo studio comparato della narrativa contemporanea, sulla poesia italiana del secondo Novecento e sulle avanguardie. Fra le sue pubblicazioni si ricorda la monografia *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti* (Ledizioni 2018).

ERMANNO CAVAZZONI. Ho passato molto tempo a scrivere libri, in casa mia a Bologna e in case dove venivo ospitato. Anche in Paesi stranieri, e in capitali. Per il tempo che ci ho dedicato dovrei essere miliardario; e invece su per giù sono come un cittadino della fascia media di reddito. Ma non sono pentito, anzi meglio così, perché magari avrei messo su un'aria antipatica a tutti. Cosa peraltro che non è esclusa.

Ho scritto il *Poema dei lunatici*, grazie al quale ho avuto la fortuna di lavorare con Federico Fellini (per il film *La voce della luna*) e passare un anno a chiacchierare con lui per la sceneggiatura, 1988-89. Ho insegnato all'Università di Bologna, e altre università. Ho lavorato con vari musicisti (ai testi), cosa che mi piace immensamente; ho scritto il libretto per l'opera *Galleria San Francesco*, musica di Tristan Honsinger (Bologna 2002), e per l'opera *Esame di mezzanotte*, musica di Lucia Ronchetti (Teatro di Mannheim 2015). Regia del film *Vacanze al mare* (2014); sceneggiatura di *La vita come viaggio aziendale* (regia di Paolo Muran, finalista nel 2006 ad Amsterdam).

Ho letto e scritto di Ariosto, Pulci, Kafka ecc. Poi cos'altro? Ho inventato con altri amici (Gianni Celati, Ugo Cornia, Daniele Benati, ecc., tutte persone che stimo e consiglio di leggerne i libri) la rivista "Il Semplice"; è stata una bella epoca, due anni è durata, 1995-97, e conoscendo che tipi siamo è già moltissimo. Perché siamo tipi poco costanti, che si esaltano per un po', poi si deprimono, si chiama ciclotimia. Dal 2007 curo una collana di narrativa Quodlibet, che continuo stranamente a curare.

Che altro? Posso dire che sono vivente. Che sto molto solo. Apprezzo le Alpi. Invece il mare lo evito; deve essere una tortura cui ha deciso di sottoporsi la gente a partire dalla metà del XX secolo. Anch'io mi ci sottoponevo da giovane, poi mi sono ravveduto, e consiglio a ferragosto di stare in casa, casomai in cantina, fa bene allo spirito.

Leggo volentieri in pubblico, e ogni tanto lo faccio. Ho scritto opuscoli l'Op.Le.Po. (Opificio di Letteratura Potenziale): *Morti fortunati* (2001), *Il romanzo equivoco* (2004) e *Manghiscoli* (2006). Sono nato a Reggio Emilia, ma ho vissuto la maggior parte della vita a Bologna.

Libri che ho scritto: *Il poema dei lunatici*, Bollati Boringhieri, Torino 1987; *Le tentazioni di Girolamo*, ivi, 1991; *I sette cuori*, ivi, 1992; *Vite brevi di idioti*, Feltrinelli, Milano 1994; *Cirenaica*, Einaudi, Torino 1999 (ried. come *La valle dei ladri*, Quodlibet, Macerata 2014), *Gli scrittori inutili*, Feltrinelli, Milano 2002 (Guanda, Parma 2010); *Storia naturale dei giganti*, Guanda, Parma 2007; *Il limbo delle fantasticazioni*, Quodlibet, Macerata 2009; *Guida agli animali fantastici*, Guanda, Parma 2011; *Il pensatore solitario*, ivi, 2015; *Gli eremiti del deserto*, Quodlibet; Macerata 2016; *La galassia dei dementi*, La Nave di Teseo, Milano 2018.

MARCO MALVESTIO (1991) si è laureato in Lettere moderne presso l'Università di Padova nel 2015, con relatore Emanuele Zinato, e nello stesso anno ha ottenuto il diploma presso la Scuola Galileiana di Studi Superiori. È dottorando a Padova con una tesi sulla rappresentazione della seconda guerra mondiale nella narrativa degli anni zero in autori come Richard Flanagan, William T. Vollmann, Jonathan Littell e Roberto Bolaño. Ha pubblicato articoli su Philip Roth, Roberto Bolaño e sulla fantascienza italiana. Nel 2016 e nel 2017 è stato Visiting Research Student presso l'Università di Cambridge e la Royal Holloway University of London.

LORENZO MARCHESE (1989) ha studiato nelle Università di Pavia e Pisa, è stato allievo della Scuola Normale Superiore. Ha conseguito un dottorato in Letteratura presso l'Università di Pisa nell'aprile 2017, con una tesi dal titolo *Storografie parallele. Uno studio della non-fiction italiana*. Ha pubblicato saggi, recensioni e studi sulla letteratura contemporanea italiana; nel 2014 è uscito il saggio *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo* (Transeuropa, Massa 2014). Ha tradotto il saggio di Stefano Ercolino *Il romanzo-saggio* (Bompiani, Milano 2017). Ha lavorato nel 2016-2017 come consulente editoriale per la casa di produzione cinematografica Cattleya. Attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università dell'Aquila e traduce da inglese e francese.

MARCO MONGELLI è dottorando in Letterature comparate all'Università di Bologna-L'Aquila, in cotutela con l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, e sta scrivendo una tesi sul genere della *biofiction* contemporanea, in particolare nella letteratura italiana e francese. Laureato all'Università di Siena, i suoi ambiti di ricerca riguardano la letteratura ultra-contemporanea e le forme narrative ibride, temi sui quali ha pubblicato saggi e articoli in italiano e in francese.

GIACOMO RACCIS è assegnista di ricerca all'Università degli Studi di Bergamo, con un progetto di ricerca dedicato ai rapporti epistolari tra Giacomo Manzù e gli scrittori del Novecento. Ha studiato a lungo l'opera di Emilio Tadini, di cui ha curato una raccolta di testi critici sull'arte e la letteratura («*Quando l'orologio si ferma il tempo ritorna a vivere*». *Scritti 1958-1970*, il Mulino, Bologna 2017) e sul quale ha pubblicato la monografia *Una nuova sintassi per il mondo. L'opera letteraria di Emilio Tadini* (Quodlibet, Macerata 2018). Oltre a portare avanti studi sul rapporto tra scrittura letteraria e arti visive, si occupa di romanzo storico, di letteratura italiana degli anni zero e di racconto breve, tema sul quale da tre anni coordina un seminario permanente insieme a Nunzia Palmieri e Damiano Sinfonico. Ha recentemente pubblicato *La trama* (Carocci, Roma 2018). È redattore della rivista online "La Balena Bianca".

ANDREA RONDINI, Andrea Rondini insegna Forme della comunicazione letteraria presso il Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali dell'Università di Macerata. Si occupa di narrativa contemporanea, teoria della letteratura, letteratura della Shoah; i suoi studi si sono concentrati su P. Levi, B. Fenoglio, N. Ginzburg, P.P. Pasolini, M. Soldati, G. Celati, E. Trevi, D. Orecchio, la ricezione letteraria del filosofo G. Anders. Tra le sue pubblicazioni: *Anche il cielo brucia. Primo Levi e il giornalismo* (2012), *Gianni Celati e la teoria letteraria del vento volatore* (2013), *Emanuele Trevi e la teoria iniziatica della letteratura* (2014). Ha recentemente pubblicato: *Impossibile vivere senza aver letto* Se questo è un uomo. *La ricezione italiana contemporanea di Primo Levi* (2016), *Il necrologio come 'forma semplice' nella letteratura contemporanea* (2016); *La teoria letteraria di Pietro Citati: analogia, metamorfosi, harmonia mundi* (2017); *Pasolini e Soldati: Dio, macerie e masochismo* (2017); *Anders e la bomba mediatica*, in *Obsolescenza dell'umano. Gunther Anders e il contemporaneo* (2017). Su D. Orecchio ha pubblicato: *Delirio di immobilità. Gli Stati di grazia di Davide Orecchio*, in "Ticentre", IX (2018).

DAMIANO SINFONICO (Genova, 1987) è dottore di ricerca in Italianistica. Ha insegnato Italiano all'Università di Granada e attualmente insegna nella scuola secondaria. Ha curato con Stefano Verdino il volume *Visti da fuori. La poesia italiana oggi in Europa* ("Nuova Corrente", 153, 2014) e ha pubblicato articoli su diversi poeti contemporanei. Cura con Giacomo Raccis e Nunzia Palmieri un seminario permanente sul racconto presso l'Università di Bergamo. È autore di due libri di poesia.



«Ogni gloria e misura  
sconvolgendo»

Studi sulla poesia di Fernanda Romagnoli

**nuova corrente**

161

interlinea  edizioni



**Collezione visibile**  
Poesia italiana 2000-2009

**nuova corrente**

160

interlinea  edizioni