

Pier Giovanni Adamo

Del racconto biografico

Forme novecentesche
e variazioni italiane

INCIPIT

PADOVA
UP

P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

INCIPIT

Tesi

INCIPIT

*è una collana di tesi di dottorato in
Scienze linguistiche, filologiche e letterarie*

Direttore scientifico

Rocco Coronato

Comitato Scientifico

ANGLISTICA-GERMANISTICA

Rocco Coronato

Maria Teresa Musacchio

Marco Rispoli

Lucia Boldrini (Goldsmiths, University of London)

Denis Renevey (Université de Lausanne)

Juliane House (Università di Amburgo/Hellenic American University)

Gisle Andersen (Norwegian Business School)

Marcella Costa (Torino)

Marco Battaglia (Pisa)

ANTICHISTICA

Niccolò Zorzi

Francesco Citti (Università di Bologna)

Stephen Scully (Boston University)

ITALIANISTICA

Franco Tomasi

Simon Gilson (Oxford)

Matteo Residori (Sorbonne Nouvelle)

LINGUISTICA

Cecilia Poletto

Adam Ledgeway (University of Cambridge)

Sam Wolfe (University of Oxford)

ROMANISTICA

Alvaro Barbieri

Gabriele Bizzarri

Michele Cortelazzo

Alessandra Marangoni

Enrico Roggia (Ginevra)

Roberta Cella (Pisa)

Roman Sosnovski (Università Jagellonica di Cracovia)

Paola Cifarelli (Torino)
Julien Schuh (Paris-Nanterre)
Laura Scarabelli (Milano)
Félix San Vicente (Bologna)

SLAVISTICA

Donatella Possamai
Marcello Garzaniti (Firenze)
Gabriella Elina Imposti (Bologna)

SPETTACOLO

Elena Randi
Bent Holm (Copenhagen)
Tiziana Leucci (CNRS, Parigi)

La collana Incipit accoglie due serie distinte: le *Tesi*, selezionate fra quelle discusse all'interno del Dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie dell'Università di Padova e/o sotto la supervisione di docenti del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova (DiSLL); i *Colloqui*, gli atti dei convegni organizzati annualmente da allievi e allieve del Dottorato.

Per entrambe le serie la scelta delle pubblicazioni avviene mediante *peer review* e *double blind*.

La collana è finanziata dalla Commissione Ricerca Scientifica del DiSLL, con un contributo del Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità (DiSSGeA).

Prima edizione 2023, Padova University Press
Titolo originale

© 2023 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it
Redazione Padova University Press
Progetto grafico Padova University Press

This book has been peer reviewed

ISBN 978-88-6938-361-8



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Pier Giovanni Adamo

Del racconto biografico

Forme novecentesche e variazioni italiane

PADOVA UP

ai penultimi

Le date si accavallano, gli anni si confondono. La
neve si fonde, i piedi volano: non restano impronte.

Jean Cocteau

Indice

Segnali di vita	13
-----------------	----

Parte prima Morfologia storica

1. Una cartografia inesatta	
Aspetti e frontiere del racconto biografico moderno	19
1.1. La matrice biografica	19
1.2. Del rigore illusorio	26
1.3. Quattro nomi più uno	33
1.4. Diritto e infamia	41
1.5. Precisare l'atmosfera	49
2. I libri delle "vite"	
Breve storia di un genere infedele	55
2.1. Specie di erbari	55
2.2. Da Plutarco alla <i>Legenda aurea</i>	61
2.3. Il museo o la galleria	69
2.4. Il fratello di Nostradamus	75
2.5. Aubrey e Tallemant des Réaux	79
2.6. Il caso Bernardo De Dominici	84
2.7. Una collezione insignificante	88
2.8. Esemplari ottocenteschi	92
2.9. Le <i>Vies imaginaires</i> di Marcel Schwob	98

Parte seconda Fenomenologia della scrittura

3. Novecento primo e secondo	
Una panoramica	107

4. Alberto Savinio, Carlo Emilio Gadda Inviti alla confessione contro garbugli aneddotici	125
5. Leonardo Sciascia, Rocco Scotellaro La vita sotto inchiesta	153
6. Giorgio Manganelli, Alberto Arbasino Trame biografiche, colloqui oltremondani, ultime posizioni	177
7. Juan Rodolfo Wilcock, Antonio Tabucchi Compiti impossibili e oniro(bio)grafie	197
Cadaveri eccellenti	213
Bibliografia	217
1. Corpus in lingua italiana con altre opere degli autori	217
2. Testi biografici e letterari	219
3. Letteratura secondaria	223
4. Pubblicazioni periodiche	231

Segnali di vita

«Che un individuo voglia risvegliare in un altro individuo ricordi che non appartennero che ad un terzo, è un paradosso evidente. Realizzare in tutta tranquillità questo paradosso, è l'innocente volontà di ogni biografo».¹ In queste due frasi di Borges, estratte dalla sua biografia inedita del poeta Evaristo Carriego, sono condensate, oltre ad alcune parole chiave, molte delle questioni sollevate da una ricerca condotta intorno alle forme brevi e seriali della narrazione biografica, ora precipitate in questo studio. Se il primo, cristallino enunciato dello scrittore portegno non fa che formulare una definizione molto adeguata all'inevitabile situazione paradossale in cui versa ogni biografia, il secondo periodo, di gran lunga meno limpido, insinua qualche dubbio lessicale e, sottintendendo un'accezione ironica, allude alle intenzioni raramente disinteressate dei biografi. Proprio perché le finalità memoriali della biografia rasentano, a ben pensarci, la logica dell'assurdo, sia dal punto di vista del lettore che nell'ottica dell'autore, lo stato di calma necessario alla realizzazione del proposito espresso da Borges è in realtà un'utopia, e la presunzione di innocenza del biografo si riduce a un miraggio.

La biografia è, infatti, un genere che deriva da premesse documentarie e fattuali ma tende all'infedeltà letteraria, e sempre più di frequente negli ultimi due secoli ha rappresentato il banco di prova di scritture che hanno incrociato storiografia, finzione, saggismo e ritrattistica in forme caratterizzate dalla brevità (la novella, la *short story*, la miniatura, l'aneddotica, il dialogo, l'epigramma, la schedatura, il *fait divers*). Oltre che nel

¹ J.L. BORGES, *Evaristo Carriego*, in *Id.*, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, 2 voll., Milano, Mondadori, 1984, I, p. 200.

resto d'Europa durante l'Ottocento, con autori come De Quincey, Büchner, Nerval, Pater, e poi nel Novecento così come in America latina, anche in Italia certi scrittori si sono cimentati nel racconto biografico, che per le vie traverse delle loro sperimentazioni ha conosciuto nella nostra lingua una fortuna sotterranea e una sorte alternativa a quella dell'esercizio romanzesco. Mentre negli ultimi anni alcuni studiosi stranieri hanno cominciato a sondare le metamorfosi e i meccanismi di questo tipo testuale all'interno delle rispettive letterature nazionali,² il caso novecentesco italiano non è ancora stato oggetto di una trattazione critica capillare.³ Il presente lavoro prova a muovere qualche passo in questa direzione, avvalendosi del paragone tra una sequenza di testi in lingua italiana riconducibili alla biografia breve o al ritratto e un grappolo di analoghe opere appartenenti ad altre letterature.

Nell'alveo del progetto iniziale, scaturito dal desiderio di approfondire la dialettica fra i generi della prosa moderna e la tradizione biografica occidentale, che poggia tanto sulle collezioni di profili storici quanto sulle raccolte di vite immaginarie, lo sforzo interpretativo si è concentrato su uno specifico intervallo temporale e su una geografia circoscritta, coincidenti con lo spazio letterario italiano tra la pubblicazione di *Narrate, uomini, la vostra storia* di Alberto Savinio e l'uscita de *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* di Antonio Tabucchi. Per studiare la variazione delle storie di vite e della ritrattistica nella letteratura in lingua italiana del xx secolo è stato selezionato un corpus di opere⁴ che comprende *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942), *Vita di Enrico Ibsen* (1943) e *Maupassant e "l'Altro"* (1944) di Savinio; *Contadini del Sud* (1954) di Rocco Scotellaro; *I Luigi di Francia* (1964) di Carlo Emilio Gadda; *Vita di Samuel Johnson*

² Penso, per quanto riguarda l'ambito anglofono, a due volumi curati da Michael Lackey, *Biofictional Histories, Mutations and Forms*, Abingdon-New York, Routledge, 2016 e *Biographical Fiction: A Reader*, London, Bloomsbury, 2016; mentre in Francia se n'è occupato in più occasioni Alexandre Gefen, autore di *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015, e già curatore dell'antologia *Vies imaginaires. Anthologie de la biographie littéraire*, Paris, Gallimard, 2014 – e però ha rappresentato un precedente importante il contributo di A. JEFFERSON, *Biography and the Question of Literature in France*, Oxford, Oxford University Press, 2007. Sulla biografia antistorica nella letteratura dell'America latina (e non solo) resta essenziale il libro di Cristian Crusat, *Vidas de vidas. Una historia no académica de la biografía: entre Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Páginas de Espuma, 2015.

³ Fa eccezione l'ultimo capitolo di R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, pp. 151-189, che tuttavia si focalizza soprattutto sulla *biofiction* italiana dell'ultimo trentennio.

⁴ Qui come più avanti nel paragrafo tra parentesi compare l'anno della prima edizione a stampa, che non sempre coincide però col momento della composizione del testo.

(2003) e *Le interviste impossibili* (1975) di Giorgio Manganelli; *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* (1971), *La scomparsa di Majorana* (1975) e *Cronachette* (1985) di Leonardo Sciascia; *Sessanta posizioni* (1971) e i suoi più recenti derivati *Ritratti italiani* (2014) e *Ritratti e immagini* (2016) di Alberto Arbasino; *Lo stereoscopio dei solitari* (1972), *La sinagoga degli iconoclasti* (1972) e *Il libro dei mostri* (1978) di Juan Rodolfo Wilcock; *Sogni di sogni* (1992) e, appunto, *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* (1994) di Tabucchi. In seguito, nella prospettiva di un'esercitazione comparatistica sulla forma breve nella prosa del xx secolo, i confini preliminari si sono allargati a comprendere alcuni nomi di altre letterature europee e ispanoamericane, e così ai titoli appena citati si sono aggiunti *Retratos reales e imaginarios* (1920) di Alfonso Reyes, *Revoljutsionnyye siluety* (1923) di Anatolij Lunačarskij, *Sternstunden der Menschheit* (1927) di Stefan Zweig, *Historia universal de la infamia* (1935) di Jorge Luis Borges, *Les enfants du limon* (1938) di Raymond Queneau, il postumo *Party im Blitz* (2003) di Elias Canetti, *Vies minuscules* (1984) di Pierre Michon e *La letteratura nazi en América* (1996) di Roberto Bolaño.

Dall'analisi individuale e comparata dei testi, associati alle meditazioni sulla biografia sparse in altre opere di alcuni tra questi autori, è emersa un'articolata fenomenologia del trattamento biografico nel canone novecentesco in esame. Si è tentato di ricostruirne una trattazione esaustiva nella seconda parte, che si apre con un capitolo di raccordo diacronico sul panorama delle scritture biografico-ritrattistiche europee e ispanoamericane nel xx secolo, e si scandisce poi per diadi imperniate sulle opzioni formali e stilistiche degli autori in lingua italiana, ciascuna separata da una virgola, segno di sintonia e distacco a un tempo tra ciascun manipolatore di biografie e la propria controparte più prossima:⁵ le fantasie di Savinio e i plagi di Gadda, l'indagine narrativa per Sciascia e Scotellaro, le interviste immaginarie di Manganelli e gli incontri reali di Arbasino, le parabole oniriche concepite da Wilcock e Tabucchi.

Questa seconda metà, che costituisce il nucleo ermeneutico dello studio, è preceduta da una prima parte necessaria a inquadrare le scelte metodologiche della ricerca nel contesto del dibattito critico sulla biografia e le sue mutazioni letterarie, quindi a collocare gli esemplari novecenteschi di racconti biografici in serie alla giusta altezza nella storia europea delle raccolte di "vite". In due capitoli, il primo di morfologia teorica, il secon-

⁵ «La virgola è un segno ambiguo: può indicare una congiunzione o una disgiunzione. In questo caso entrambe», in C. GINZBURG, *Nondimanco. Machiavelli, Pascal*, Milano, Adelphi, 2018, p. 11.

do di genealogia diacronica, sono fornite le coordinate essenziali per l'interpretazione metastorica delle diverse opere studiate comparativamente, oltre che del corpus italiano preso in considerazione. Come attestato anche dalla bibliografia posta in coda, gli scrittori italiani, i cui nomi ricorrono già nella prima parte, sono coinvolti in un dialogo costante con altri autori essenziali in un tale discorso su biografia e letteratura, come Plutarco, Vasari, Aubrey, Schwob e, almeno per il Novecento, Borges e Canetti. Non a caso questi ultimi due sono anche quelli che compaiono con maggior frequenza, quasi simmetricamente, e alle loro opere questo lungo saggio deve più di quanto possa sembrare. D'altra parte esso nasce dalla volontà di interrogare le parole e i silenzi di certi autori molto amati a proposito di un caso poco noto, eppure eloquente, del rapporto tra la scrittura letteraria e il passato. Ed è stato proprio un pensiero di Canetti ad aver accompagnato dall'inizio la stesura delle pagine che seguono, ovvero che «in una biografia deve esserci anche molto da decifrare e indovinare, e le presunte soluzioni devono potersi rivelare anche errate. Alcuni aspetti occorre siano disposti in modo tale da rimanere sempre occulti. Ogni intromissione pretenziosa e fuorviante farà i conti col ridicolo. Una biografia è misteriosa come la vita di cui parla. Una vita esplicita non è stata una vita».⁶

⁶ E. CANETTI, *Un regno di matite. Appunti 1992-1993*, Milano, Adelphi, 2003, p. 99. Una vita magari no, ma un indice merita di essere esplicito: approfitto di questa nota per segnalare che alcune parti dei capitoli dal quarto al settimo sono già apparse su riviste in forma di saggi, ma che sono state riscritte in occasione della stesura di questo libro.

Parte prima

Morfologia storica

1. Una cartografia inesatta

Aspetti e frontiere del racconto biografico moderno

1.1 La matrice biografica

La biografia è un genere instabile. In bilico tra parentele storiografiche e impulsi narrativi, la ricostruzione della vita di un individuo è affidata tradizionalmente tanto a fattori di organizzazione testuale tipici del racconto quanto a una ipotetica aderenza documentaria agli eventi significativi di quella vita. Alla selezione di episodi, situazioni e confluenze occasionali, legittimata eventualmente dalla disponibilità delle testimonianze trasmesse, deve corrispondere nella stesura biografica un apparato di alternative formali e tattiche retoriche che esitano tra l'ossessiva fedeltà alla precisione e la tentazione romanzesca di manipolare i dati. Una biografia consiste, in altre parole, nel temperamento verbale risultante dall'incontro materiale del sedimento memoriale del biografato con gli strumenti di scavo del biografo. Lo stato di aggregazione di questo impatto resta sfuggente, perché esposto a una gradazione di ammissibile slealtà temporale, laddove il presente di chi scrive rischia di alterare il passato di ciò che è oggetto dello scrivere, piegandolo alle esigenze immaginative dello spazio letterario. L'instabilità di qualunque operazione biografica deriva appunto da questa incertezza implicita nel processo di trasferimento sulla pagina di una serie di avvenimenti ai quali viene conferita una consistenza innanzitutto linguistica.

Da questa prospettiva la biografia è assimilabile a quel tipo di discorso storiografico che, secondo Hayden White, non si limita a elencare o

raggruppare una catena di fatti, ma, ordinandoli in sequenza secondo una cronologia d'orizzonte morale e uno schema metaforico, li «narrativizza».¹ Come il progetto storico è sostenuto da un intreccio tropico con l'obiettivo di raggiungere una costruzione di senso attraverso l'interpretazione di elementi disseminati nel tempo e nello spazio, così la granaglia di azioni, movimenti, dialoghi che il biografo dovrebbe raccogliere, va incontro a un trattamento di narrativizzazione, il quale risponde alle norme compositive del genere agglomeratesi dall'apparire delle prime topiche biografiche fino alle loro recenti mutazioni fittizie. A un livello di osservazione macroscopica il comune denominatore del genere biografico risiede proprio nella necessità di ritagliare dall'integrità di una vita umana (la cui riproduzione al dettaglio sarebbe impossibile) alcuni lembi di esistenza, e mutare poi questo frantume di accadimenti, i quali di per sé non potrebbero comunicare alcunché, in parole in grado di dare significato a una storia singolare. A partire dalle annodature strette dal biografo tra i fatti, le zone, le abitudini, i reperti, alla vita raccontata viene attribuito un vero e proprio intreccio, una trama di posizioni semanticamente dense e inamovibili: come avverte Peter Brooks, «se dobbiamo vederlo come logica della narrazione, il *plot* appare analogo alla sintassi dei significati che si vengono via via sviluppando nel tempo e che non si potrebbero creare né comprendere in altro modo».²

Il quoziente di narratività, nel caso della biografia, si distribuisce dunque principalmente in due momenti, uno mentale e l'altro morfologico: l'elezione di eventi decisivi, che meriterebbero l'attenzione del biografo (e, si suppone, del lettore) a scapito di tutti gli altri, e la successiva attribuzione agli stessi di una grammatica espressiva adeguata. Se, da un punto di vista contenutistico, la biografia procede per nuclei di emersione e faglie di esclusione, alla sintassi e al lessico prescelti dall'autore spetta il compito di amalgamare in maniera coerente la massa degli spezzoni relativi alla vicenda del biografato per fornire una struttura – e un grado di

¹ H. WHITE, *Il valore della narrazione nella rappresentazione della realtà*, in ID., *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di E. Tortarolo, Roma, Carocci, 2006, p. 38. Ma, perché sia chiara la distinzione tra narrazione e narratività, si veda il saggio originale del 1980 *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, in ID., *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987, pp. 1-25. Il concetto di narratività qui descritto sviluppa in senso epistemologico e tassonomico le intuizioni sulle strutture immaginative e le strategie discorsive della storiografia già presenti in ID., *Metahistory. Retorica e storia*, Milano, Meltemi, 2019 (la prima edizione statunitense è del 1973).

² P. BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, p. 23.

credibilità – al testo di arrivo. In una biografia, inoltre, la molteplicità di una vita viene normalmente ricondotta al diagramma stereotipico di una trama continuativa che preveda un inizio, uno svolgimento e una conclusione. Così, lo sparpaglio dell'esperienza collettiva, fatto di lacune, sovrapposizioni e durevoli inesattezze, viene corretto da una scansione narrativa necessaria a rendere decifrabile un caso individuale che tuttavia, al di fuori della dimensione verbale, resterà sempre imbricato nel reticolo accidentale di altre vite, altri microcosmi. Quando un biografo, pur senza inventare alcunché, mette in relazione due avvenimenti slegati attraverso una tesi finalistica o una reazione psicologica del biografato, alla semplice pretesa di oggettività del racconto si sostituisce sottotraccia – per usare un'altra formula dello stesso White – una incorporea «matrice finzionale».³ Prendendo avvio da premesse gnoseologiche gemellari ai principi della storiografia, la scrittura biografica risponde, dunque, a meccanismi compositivi simili a quelli della prosa letteraria.⁴

Questa inclinazione alla narratività, continuamente bilanciata dalla forza attrattiva di un'origine prossima ai modi e ai registri dell'impersonalità, determina nella biografia un carattere oscillatorio tra le due componenti essenziali dei generi letterari secondo la definizione simmetrica di Tzvetan Todorov,⁵ ossia la realtà storica e la realtà discorsiva. La matrice finzionale della biografia, che assume la funzione dell'atto linguistico fondamentale per la tenuta del genere, s'innesta esattamente nell'intervallo tra le due realtà per assicurare la verosimiglianza del passaggio dalla prima alla seconda. La possibilità della rappresentazione di una vita dipende primariamente dall'esistenza del biografato, verificabile nella varietà delle sue manifestazioni terrestri, ma si realizza sul piano testuale solo grazie a una stilizzazione debitrice dell'ingegneria mimetica del racconto letterario, la quale implica l'utilizzo di forme cariche di effetti di fin-

³ H. WHITE, *The Fictions of Factual Representation*, in Id., *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, p. 126.

⁴ Per un ragionamento sull'appartenenza della biografia alla letteratura si rinvia a *Encyclopedia of Life-Writing. Autobiographical and Biographical Forms*, ed. by M. Jolly, New York, Routledge, 2001.

⁵ Il critico bulgaro fornisce una duplice demarcazione teorica, per cui «il genere è la codificazione storicamente attestata di proprietà discorsive» e «il genere è il luogo d'incontro della poetica generale e della storia letteraria evenemenziale», in T. TODOROV, *I generi del discorso*, a cura di M. Botto, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 52. Le riflessioni sullo statuto linguistico e la strutturazione dei generi letterari proposte in questo capitolo seguono alcuni passaggi dell'antologia francese di G. GENETTE, H.R. JAUSS ET AL., *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, *passim*.

zione basici ma irrinunciabili (nessi tra episodi lontani, immedesimazione psichica, montaggio congetturale delle conversazioni).

L'intervento della matrice deriva dal bisogno di colmare la distanza che intercorre tra il cronotopo di una vita trascorsa e il tentativo di fissarla in una forma narrativa. Questo distacco – che può essere tanto ridotto da rivelarsi una contiguità millimetrica, come nello spropositato caso di *The Life of Samuel Johnson* (1791) di James Boswell,⁶ ma anche secolare, qual è negli innumeri volumi compilativi di Romain Rolland o nella ritrattistica vittoriana di Lytton Strachey – impone al biografo il ricorso a un sistema di collocazione in un determinato ordine di pezzi che appartengono a una vita che non è la sua, di testimonianze potenzialmente contraddittorie, di tracce da connettere tra loro. A differenza dell'autobiografia, affidata sostanzialmente a un'unica memoria condivisa da autore, narratore e protagonista, la biografia deve conferire spessore sensibile a figure assenti (persone, oggetti, ambienti) o sfasate rispetto alla coscienza del biografo, che non può coincidere mai, pienamente, col ricordo del biografato. Andrea Battistini ha ben illustrato la dinamica bilicata all'origine dell'instabilità del genere biografico a paragone dell'autobiografia, con cui pure la biografia condivide la simulazione di un *récit* retrospettivo e unitario, inevitabilmente zeppo di vuoti cronologici o salti episodici:

La forzatura razionalizzatrice con cui in un'esistenza si cerca di sceverare il significativo dall'insignificante riflette la natura bivalente della biografia, in equilibrio instabile tra documentazione e interpretazione, storia e romanzo, empirico regesto dei dati e presunzione di spiegarne tutte le cause psicologiche, in un dualismo spesso irrisolto tra le pietre dure degli eventi e i loro interstizi che il biografo cerca di chiudere con l'esile cemento delle intuizioni.⁷

In quanto condizionata da più parti, la posizione del biografo condiziona i tratti distintivi della memoria collettiva piuttosto che quelli della memoria individuale, per come li ha esposti l'egittologo tedesco Jan Assmann sulla scorta del sociologo Maurice Halbwachs. Nello specifico, dei tre caratteri della memoria collettiva individuati da Assmann quello più consono a spiegare il funzionamento della matrice biografica è il terzo, la ricostruttività. La memoria istituita socialmente procede in maniera ricostruttiva dato che «il passato non è in grado di conservarsi in essa in

⁶ Sul rapporto chiasmico tra il biografo Boswell e il biografato Johnson, e su come abbia fatto scuola, vedi V. PAPETTI, *Effetti di reale nella biografia settecentesca: il caso Johnson-Boswell*, in *La biografia*, a cura di C. De Carolis, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 121-138.

⁷ A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 201-202.

quanto tale: esso viene continuamente riorganizzato dai mutevoli quadri di riferimento del presente sempre avanzante». ⁸ Analogamente anche la scrittura biografia agisce in senso ricostruttivo, poiché non si limita a ricucire tra loro le tappe di una vita, bensì allestisce una foggia verbale che ne amplifichi o ne attenui le sfumature, smantellando la pura percezione delle sequenzialità dei fatti attraverso le inevitabili variazioni che la lingua e lo stile introducono nella forma del racconto. Non a caso Assmann fornisce come esempio di disposizione spazio-temporale e modificazione focale delle modalità ricostruttive della memoria proprio il caso dell'elaborazione biografica all'origine della dottrina cristiana: dal dettato paolino in poi «la vita di Gesù venne ricostruita *ex novo* partendo dalla passione e risurrezione come eventi decisivi, e sospingendo sullo sfondo come antefatto l'intero operato in Galilea». ⁹

Quanto rilevato da Halbwachs e Assmann a proposito della vita del Nazareno vale, per un riflesso di modellizzazione, anche per l'agiografia tardo-antica e medievale. Le vite esemplari dei santi e dei martiri, ricalcate sulla parabola evangelica, ripropongono la trasfigurazione leggendaria di motivi antichi, a volte addirittura precedenti alla cronologia verificata dell'esistenza dei santi stessi, vincolando la narrazione ai siti cultuali e agli aneddoti edificanti o miracolistici. La tradizione apologetica, dunque, ricostruisce e narrativizza le vite secondo un programma didascalico che compensa l'insufficienza delle fonti, così come le biografie laiche dall'umanesimo alla modernità adeguano la propria matrice finzionale alla mentalità culturale della loro epoca. È il caso del *Trattatello in laude di Dante* (1351-1372) di Boccaccio, più che una collezione di fatti, una biografia spirituale idealizzata, oppure – per rimanere nell'ambito delle lettere italiane – della *Vita di Castruccio Castracani da Lucca* (1520) di Machiavelli, biografia d'un condottiero virtuoso conforme al modello antico del *vir illustris* ma di tonalità fiabesca, nella quale la realtà storica viene deliberatamente ritoccata (attraverso l'intrusione di personaggi immaginari e una ricalibratura di date) per corroborare le idee dell'autore sul potere della fortuna. La stessa tendenza a ricostruire biografie in base alla statura eccezionale di certi individui è un costume ereditato dai biografi ellenistici e romani, i quali, nello sforzo di coniugare encomio civile ed erudizione archeologica, ¹⁰ tendevano a narrativizzare la vita di alcune tipologie

⁸ J. ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997, p. 17.

⁹ Ivi, p. 16.

¹⁰ Su questa componente si rimanda al lungo e minuzioso contributo di G. ARRIGHETTI, *Fra erudizione e biografia*, «Studi Classici e Orientali», xxvi, marzo 1977, pp. 13-67. Lo stes-

d'individui (il filosofo, l'artista, il sovrano, il comandante militare) nella stasi di figure simboliche necessarie a istituire un rapporto di continuità morale tra i vivi e i morti.¹¹

Narrativizzazione e ricostruttività spiccano, dunque, come caratteristiche trasversali alla sagomatura e alle alterne fortune dell'insorgenza biografica attraverso i secoli,¹² e tuttavia solo tra la seconda metà del XIX e i primi decenni del XX secolo – sia per tramite artistici che per avvicamenti teorici – questi due aspetti del racconto¹³ hanno denotato scopertamente nella biografia la marchiatura d'un genere appartenente al campo letterario, più che di un satellite ibrido gravitante nell'orbita storiografica.¹⁴ Nel Novecento, secolo durante il quale i generi letterari hanno conosciuto processi di metamorfosi più intensi che in epoche precedenti, si è assistito alla comparsa di biografie che, eludendo le codificazioni normative vigenti e attirando a sé elementi spuri dal terreno della *fictio*, hanno di volta in volta assunto i lineamenti del romanzo, della novella, delle scritture teatrali. Per questa ragione, oltre che con l'obiettivo di notomizzare le contraddizioni interne al genere tradizionale, molte delle opere esaminate nelle pagine seguenti sono testi esemplari di una variante artefatta della biografia, una concrezione della modernità che pure vanta alcune ascendenze mimetizzate nei secoli anteriori.

In effetti, all'altezza della preistoria del genere, tra epoca ellenistica e romanità repubblicana, la biografia veniva considerata una forma discor-

so autore ha poi allargato la riflessione sulla combinazione tra biografia e sapere libresco alla nascita della ricerca storico-letteraria in Grecia nella seconda parte di ID., *Poeti, eruditi e biografii. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa, Giardini, 1987, *passim*.

¹¹ Sulla biografia ellenistica e sui legami intercorsi con la dossografia e la letteratura antiquaria si veda S. SCHORN, *Studien zur hellenistischen Biographie und Historiographie*, Berlin, De Gruyter, 2018.

¹² Per la storia e la geografia del genere biografico, di cui pure in questo capitolo e nel successivo vengono forniti dei lineamenti, si rimanda alla prima di parte di D. MADELÉNAT, *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, e al più datato P.M. KENDALL, *The Art of Biography*, London, Allen & Unwin, 1965.

¹³ Nella chiusa dell'introduzione alla sua raccolta di conferenze tenute a Cambridge nel 1927, Edward Morgan Forster scrisse di aver scelto il titolo *Aspects of the Novel* «perché significa tanto i diversi modi con cui possiamo guardare a un romanzo quanto i diversi modi con cui un romanziere può guardare al proprio lavoro», in E. M. FORSTER, *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 2018, p. 37. Se si sostituisce «biografia» a «romanzo» e «biografo» o semplicemente «autore» a «romanziero» si capirà perché anche in questa sede, a partire dal sottotitolo del capitolo, si è scelto di affrontare certi «aspetti» del racconto biografico.

¹⁴ È innanzitutto per questa ragione che tra biografia fittizia e biografia documentaria sussistono rapporti che permettono la contaminazione di storia e invenzioni caratteristica dei testi di cui ci si occuperà più avanti, come è illustrato in I. Schabert, *Fictional Biography, Factual Biography, and their Contaminations*, «Biography», 5/1, 1989, pp. 1-16.

siva distinta dalla storia, anche perché si era sviluppata in concomitanza con i commentari e le rassegne filologiche. Se anche le notizie più remote a proposito di primitivi testi biografici risalgono al v secolo a.C., e sono cioè contemporanee alla nascita della storiografia generale a cavallo tra Grecia e Persia,¹⁵ tuttavia la biografia ottenne il profilo di una nozione specifica, tramite il riconoscimento di una propria terminologia, solo nell'età ellenistica. Alla stessa stagione risale la separazione, che durerà fino ai *Bíoi παράλληλοι* di Plutarco e agli autori maggiori della latinità (Cornelio Nepote, Varrone, Svetonio), tra storia e biografia, intesi come generi autonomi l'uno dall'altro. In seguito, in particolare nei periodi di maggiore diffusione della trattatistica prescrittiva colta come il Rinascimento, la distinzione alessandrina fu gradualmente sostituita dal riconoscimento della biografia come prototipo di ricerca storica, al punto che «nei più importanti manuali sul metodo storico scritti dal Cinquecento in poi, la biografia è normalmente considerata una delle forme legittime di scrittura a carattere storico».¹⁶ La biografia dello zio maresciallo commissionata dal duca Adriano Carafa al suo antico precettore Giambattista Vico, ad esempio, è annoverata tra gli studi storici del filosofo napoletano,¹⁷ considerato che l'autore poté utilizzare numerose fonti, compresi l'archivio privato del biografato, epistole e carteggi privati, relazioni confidenziali e documenti di propaganda.¹⁸ Scritto in latino tra il 1713 e il 1715 e influenzato dalla prolungata lettura del *De iure belli et pacis* di Ugo Grozio, il *De rebus gestis Antonii Caraphei* (1716) è essenzialmente un trattato di storiografia militare in veste biografica che si concentra sulle imprese

¹⁵ Va precisato che «racconti con interesse biografico (ed autobiografico) sembrano quindi nascere tra Oriente e Occidente, nella Ionia d'Asia», dato che, a partire dalle prime opere a carattere biografico di cui è giunta notizia (come quella su un tiranno dell'Asia Minore, Eraclide di Milasa) sino alla «protobiografia» della *Κύρου παιδεία* di Senofonte, la valorizzazione dell'individuo alla base della biografia greca è passata attraverso la sollecitazione del dispotismo orientale e la risposta ellenica a esso, come è ipotizzato in C. AMPOLO, *Inventare una biografia. Note sulla biografia greca ed i suoi precedenti alla luce di un nuovo documento epigrafico*, «Quaderni storici», 25/73, aprile 1990, pp. 213-224.

¹⁶ A. MOMIGLIANO, *Lo sviluppo della biografia greca*, Torino, Einaudi, 1974, p. 4. Momigliano fornisce tre esempi di manuali che assimilano la biografia alla storia, uno per ciascun secolo dal XVI al XVIII: *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* (1566) di Jean Bodin, *De arte historica* (1636) di Agostino Mascardi, *De la manière d'écrire l'histoire* (1784) di Gabriel Bonnot, abate di Mably. Per un commento suntivo all'essenziale libro di Momigliano si veda I. GALLO, *L'origine e lo sviluppo della biografia greca*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 18, 1974, pp. 173-186.

¹⁷ I quattro libri delle Gesta addirittura aprono l'edizione primonovecentesca voluta da Benedetto Croce in G. VICO, *Scritti storici*, a cura di F. Nicolini, Bari, Laterza, 1939, pp. 4-300.

¹⁸ Cfr. l'elenco dei documenti fornito dalla curatrice nell'introduzione all'edizione critica di ID., *Le gesta di Antonio Carafa*, a cura di M. Sanna, Napoli, Guida, 1997, pp. 9-12.

belliche del generale del Sacro Romano Impero, relegando la descrizione fisica e l'elogio dei costumi privati all'ultima pagina del testo, ovvero il tredicesimo capitolo del libro quarto, intitolato *Viri eicon, & alia privata quaedam*.

La rubricazione della biografia all'interno del ventaglio storiografico è stata contestata e rettificata nel corso dell'Ottocento, il secolo durante il quale la filosofia della storia e l'estetica (post)hegeliane hanno costretto a ripensare tanto i metodi delle poetiche quanto i paradigmi di catalogazione dei generi letterari.¹⁹ Durante il Romanticismo, poi, agli affollati repertori biografici del canone barocco e alle lastre bibliografiche dello psicologismo settecentesco fa seguito la comparsa libraria, nello scaffale biografico, delle personalità smisurate dei geni, a volte al centro di quei volumi che Ernesto De Martino, forse citando Karl Jaspers, descrisse come «patografie», ovvero «biografie che ricercano tratti patologici nella vita di persone di rilievo della vita culturale».²⁰ Successivamente, tra la prima metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, quando alcuni scrittori europei cominciano a legare il lavoro artigianale del biografo alla libertà inventiva dell'autore, la narrazione biografica tradizionale subisce un'alterazione senza precedenti: chi produce un testo biografico non è più necessariamente considerato un neutro catalogatore d'informazioni, bensì un autore che crea attraverso la forma e lo stile. La matrice biografica diventa così il contrassegno visibile della letterarietà della biografia novecentesca, affiancando a narrativizzazione e ricostruttività un terzo carattere di appartenenza finzionale, ossia l'illusoria esattezza di una ritrattistica circoscritta a mezzi busti e primi piani.

¹⁹ La transizione moderna dalla poetica normativa dei generi di ispirazione classicista a quella idealista di stampo speculativo è argomento del primo dei due corsi universitari raccolti in P. SZONDI, *Poetica e filosofia della storia*, a cura di R. Gilodi e F. Vercellone, Torino, Einaudi, 2001, ovvero *Dalla poetica dei generi normativa a quella speculativa*, nel quale viene evidenziato come la poetica dei generi sia «sottoposta a una doppia storicità» (p. 79) dato che essa deve tener conto sia delle mutazioni formali interne alla storia letteraria sia delle modificazioni terminologiche e concettuali delle essenze poetiche (lirica, epica, tragedia, romanzo) in filosofia. Il tema di queste lezioni, lette prima nel 1966 quindi nel semestre invernale 1970-1971 alla Freie Universität di Berlino, è strettamente connesso con l'ultimo segmento di un altro corso dedicato alla teoria hegeliana della poesia, tenuto sia nel semestre estivo 1962 a Göttingen sia in quello invernale 1964-1965 a Berlino: cfr. P. SZONDI, *La poetica di Hegel*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 183-215.

²⁰ E. DE MARTINO, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Torino, Einaudi, 2002², p. 185.

1.2 Del rigore illusorio

In una delle sue apocrife *Cronicas*, intitolata in traduzione *Naturalismo d'oggi*, il fantomatico scrittore argentino Bustos Domecq (convocato all'esistenza cartacea da Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares intorno al 1967) riferisce che negli anni trenta l'altrettanto inesistente Hilario Lambkin Formento diede alle stampe «il primo monumento descrittivista»²¹ della critica moderna, ossia uno studio sulla *Divina Commedia* talmente acribico da coincidere parola per parola col testo originale del poema, senza apparati, appendici né paratesti di alcuna sorta. Al momento della pubblicazione del calco dantesco fu lo stesso Domecq a supporre che l'intuizione di Lambkin fosse stata ispirata dalla lettura di un rarissimo testo odeporico del secolo XVII, *Viaggi di Uomini Prudenti*. Il brano citato dall'elzevirista bonaerense a riprova della gemmazione dotta è il seguente:

...In quell'Impero, l'Arte della Cartografia raggiunse tale Perfezione che la mappa d'una sola Provincia occupava tutta una città, e la Mappa dell'Impero tutta una Provincia. Col tempo, codeste Mappe smisurate non soddisfecero e i Colleghi dei Cartografi eressero una Mappa dell'Impero, che uguagliava in grandezza l'Impero e coincideva puntualmente con esso. Meno dedite allo Studio della Cartografia, le Generazioni Successive compresero che quella vasta Mappa era Inutile e non senza Empietà la abbandonarono alle Inclemenze del Sole e degl'Inverni. Nei Deserti dell'Ovest rimangono lacere Rovine della Mappa, abitate da Animali e Mendichi; in tutto il Paese non c'è altra reliquia delle Discipline Geografiche.²²

Per la precisione tale paragrafo è tratto dal quarantacinquesimo capitolo del libro quarto dei *Viaggi*, opera di Suárez Miranda pubblicata nella catalana Lérida nel 1658. Queste informazioni supplementari che permettono di completare la voce bibliografica immaginaria sono fornite dallo stesso Borges, che è anche il vero autore della pagina. Ne *El hacedor* (1960), difatti, lo scrittore portegno aveva già accolto nella sezione «Museo» lo stesso lacerto cartografico titolandolo *Del rigor en la ciencia*.²³ La mappa in scala 1:1, forse presa in prestito dall'ultimo romanzo di Lewis

²¹ J.L. BORGES, A. BIOY CASARES, *Cronache di Bustos Domecq*, Torino, Einaudi, 1975, p. 24.

²² Ivi, p. 23.

²³ Si veda il testo a fronte nella traduzione italiana de *L'artefice* in BORGES, *Tutte le opere*, cit., I, pp. 1252-53. Il microcuento era apparso per la prima volta nel marzo del 1946 sulla rivista *Los Analies de Buenos Aires* con la firma pseudonima di B. Lynch Davis, per esser poi inclusa nello stesso anno nella seconda edizione della *Historia universal de la infamia* e più tardi ne *El hacedor*.

Carroll, *Sylvie and Bruno*,²⁴ metaforizza l'inservibilità di una tale rappresentazione olistica del reale. Una carta geografica che riproducesse ogni particolare del territorio a grandezza naturale sarebbe inservibile, perché non potrebbe mai essere consultata e solo i suoi brandelli potrebbero essere abitati alla periferia del mondo – e poi sarebbe, in ogni caso, impossibile da realizzare.

Pur se solamente escogitata sulla pagina borgesiana, questa mappa fa da implausibile correlativo oggettivo della narrazione che, potenzialmente, mira non a riassumere ma a trascrivere una vita – ogni attimo un segno. Al pari della mappa dell'impero, non può esistere una biografia che riproduca al secondo i gesti e i pensieri di qualcuno, anche perché tenderebbe a inglobare quelli di chiunque altro sia entrato in contatto col biografato. La biografia deve, inevitabilmente, selezionare, smembrare, riconnettere gli avvenimenti, tentando allo stesso tempo (almeno fino a metà Ottocento) di seguire un progetto organico d'intenzione espressiva totalizzante secondo il quale le tappe dei fatti concatenati in una sequenza lineare condurrebbero logicamente a un punto terminale, come nel caso di un biografo di Molière che, come scrive Cesare Garboli nella sua prefazione all'edizione italiana (1980) della *Vie de Molière* di Ramon Fernandez, «nel percorrere il tracciato delle “opere” di Molière come punto di riferimento biografico, cioè nel percorrere il tracciato degli spettacoli molieriani del Palais Royal, si ferma puntualmente alle stazioni canoniche contrassegnate dalle prime rappresentazioni, e così, di volta in volta, spinge le vagone biografico»²⁵ almeno sino all'inevitabile meta finale.

Una biografia, in realtà, condensa un percorso individuale fingendo che il segmento lusingato restituisca significato a tutto il resto del perimetro in ombra che invece manca. Così accade, per esempio, nella complice *Vida de Edgar Allan Poe* (1956) di Julio Cortázar, che in linea generale dovrebbe seguire un'altra biografia scritta da Hervey Allen, ma nel frattempo avanza le proprie ipotesi psicologiche e, in cinque

²⁴ Nell'undecimo capitolo del secondo volume, *Sylvie and Bruno Concluded* (1893), l'extraterrestre Mein Herr informa i protagonisti che sul suo pianeta è stata realizzata «una mappa del paese su scala un chilometro per chilometro», non ancora dispiegata su obiezione dei contadini preoccupati che «avrebbe coperto tutta la campagna e offuscato la luce del sole», in L. CARROLL, *Sylvie e Bruno*, Milano, Garzanti, 1978, p. 291. Quello della “copertura” è un motivo centrale anche nella genesi e nell'interpretazione di questo labirintico libro nel quale – ha suggerito Giorgio Manganelli nella sua recensione alla traduzione italiana – «la storia sta sotto le parole casuali, sognate, incontrate, e bisogna capire che cosa stanno dicendo queste sillabe senza senso», in G. MANGANELLI, *Concupiscenza libraria*, a cura S.S. Nigro, Milano, Adelphi, 2020, p. 294.

²⁵ C. GARBOLI, *Vita di Molière*, in Id., *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005, p. 272.

atti («Infanzia», «Adolescenza», «Giovinezza», «Maturità», «Finale») assembla un'immagine tormentata dello scrittore americano come geniale precursore della letteratura fantastica novecentesca di cui lo stesso argentino è stato tra i massimi rappresentanti. Come anticipato sopra, il processo narrativizzante e ricostruttivo cui la scrittura sottopone la vita raggiunge un effetto di illusorietà superficiale che, pur occultata dallo sfoggio di dati accertati e testimonianze attendibili, ulteriormente accomuna la biografia all'esercizio letterario. Si tratta – per recuperare il lemma borgesiano – di un rigore illusorio, di una smagliante impressione di completezza che la biografia, trasformando in convenzione congenita un accorgimento retorico, ha assimilato come fenotipo dominante della propria fisionomia.

In un breve saggio del 1986 Pierre Bourdieu – il quale in altra sede proponeva infatti di sostituire, almeno in ambito sociologico, il concetto di «traiettorie» a quello di «storia di vita»²⁶ – ha denominato appunto «illusione biografica» la rituale attribuzione d'una identità uniforme ai soggetti della biografia tradizionale. Secondo il sociologo francese, «produrre una storia di vita, trattare la vita come una storia, ossia come la narrazione coerente di una sequenza significativa 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».²⁷ Questa tradizione, rappresentata dalla narrativa realista sette-ottocentesca, dal romanzo storico e dal naturalismo, ha prodotto in parallelo un paradigma di saggismo biografico ortogonale, esemplificato dai *Portraits littéraires* (1836) nei quali Sainte-Beuve applicava quel metodo di stretta osservazione teocritea che nell'opinione di Proust si riduceva a «una sorta di botanica letteraria».²⁸ Bourdieu ritiene che questa visione della vita come marcia esistenziale dotata di senso, nella duplice accezione di

²⁶ «Ogni traiettoria sociale deve essere intesa come un modo singolare di percorrere lo spazio sociale, in cui si esprimono le disposizioni dell'habitus; ogni spostamento verso una nuova posizione – in quanto implica l'esclusione di un insieme più o meno ampio di posizioni sostituibili e, quindi, un restringimento irreversibile del ventaglio dei possibili inizialmente compatibili – segna una tappa del processo di invecchiamento sociale che potrebbe misurarsi in base al numero di queste alternative decisive, biforcazioni dell'albero dagli innumerevoli rami morti che raffigura la storia di una vita», in P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, il Saggiatore, 2013², p. 339.

²⁷ Id., *L'illusione biografica*, in Id., *Ragioni pratiche*, Bologna, il Mulino, 2009², p. 73.

²⁸ M. PROUST, *Contro Sainte-Beuve*, in Id., *Saggi*, a cura di M. Bongiovanni Bertini e M. Piazza, Milano, il Saggiatore, 2015, p. 76. Proust ripropone una definizione («questa sorta di analisi botanica applicata agli individui umani») che Hippolyte Taine aveva formulato in un articolo dell'ottobre 1869 all'indomani della morte di Sainte-Beuve, citata dallo stesso Proust poche pagine prima.

significato e di direzione, sia entrata in crisi in coincidenza dello scardinamento primonovecentesco della struttura lineare del romanzo, indice dell'avvento della letteratura modernista e dell'allontanamento delle filosofie occidentali da una concezione idealista della storia. Tuttavia, uno sguardo più attento ai fenomeni della morfologia letteraria dimostra che già la «tradizione antidealistica»²⁹ di Flaubert, Dostoevskij, James aveva proposto modelli di narrazione sconnessa e stratificata per la rappresentazione dell'esistenza fisica e della coscienza dei personaggi e che dunque il concomitante passaggio a un modello biografico alternativo potrebbe venire retrodatato al XIX secolo.

Nella prima metà dell'Ottocento cominciano ad apparire testi biografici o pseudobiografici che si differenziano rispetto alla storia interna del genere non solo perché palesano la propria matrice finzionale, ma anche perché, narrando in maniera discontinua una vita, alterano (o dichiarano) il rigore illusorio tipico delle biografie diffuse fino ad allora. Tra la fine del secolo XVIII e l'inizio del XIX le generazioni preromantiche e romantiche avevano preparato questa mutazione, che interesserà diverse forme di scrittura, nell'intersezione tra la ricerca storico-antiquaria e la mistica letteraria, confondendo culto del primitivo e plagio folkloristico (vedi alla voce Ossian). A questo proposito Marc Bloch ha fatto notare che «i periodi più legati al passato furono anche quelli che si presero le maggiori libertà con il preciso retaggio di esso. Quasi che, per una singolare rivincita di un'irresistibile esigenza creatrice, a forza di venerare il passato fossero naturalmente portati a inventarlo».³⁰

Da queste premesse nasce un ipo-genere biografico all'interno del quale persino l'eventualità dell'inesattezza e l'urgenza della distorsione vengono ammesse come manovre creative utili a restituire il tono e la fisiologia della vita da raccontare, e per questo ambiguamente esibite. *The Last Days of Immanuel Kant* (1827) di Thomas De Quincey, il postumo *Lenz* (1839) di Georg Büchner, la *Vie de Rancé* (1844), «opera limite»³¹ di Chateaubriand, o la novella *Mozart auf der Reise nach Prag* (1856) di Eduard Mörike, ad esempio, possono essere a ragione considerati co-

²⁹ L'espressione è di Thomas Pavel e si trova in T. PAVEL, *Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica*, in *Il romanzo*, diretto da F. Moretti, 5 voll., Torino, Einaudi, 2002, II, p. 56.

³⁰ M. BLOCH, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, a cura di G. Arnaldi, Torino, Einaudi, 1978⁷, p. 92.

³¹ Così Roland Barthes, sulla scorta di Albert Thibaudet, etichettò il libro estremo di Chateaubriand nell'articolo balzacchiano del 1957 «*Vouloir nous brûle...*» raccolto in R. Barthes, *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1976², p. 44.

me quattro archetipi letterari di quella galassia di racconti biografici per i quali negli ultimi decenni³² la critica ha coniato una serie di definizioni ostinatamente classificatorie eppure spesso limitate, tra le quali si annoverano: finzione biografica, biografia romanzata, racconto metabiografico, *biofiction*.³³ In questa sede, per ora, si continuerà a parlare di racconti biografici per designare la genealogia di opere letterarie che hanno inclinato plasticamente gli schemi del genere biografico attraverso una carica di impulsi finzionali,³⁴ tentando di includere, al di là dei confini della forma breve, almeno un secolo o due di scritture di vite, dall'amatoriale *Vie de Rossini* (1823) di Stendhal fino alle prove tecniche di inesistenza nel Novecento inoltrato: il ciclo di *Monsieur Teste* di Paul Valéry (avviato nel 1895 e proseguito negli anni venti); il geminato saggio ispanico di Miguel de Unamuno travestito da *Vida de don Quijote y Sancho* (1905);³⁵ la biogra-

³² Sul crescente interesse per gli studi biografici nell'ambito delle scienze letterarie contemporanee, dal 1980 a oggi, si rimanda a *The Biographical Turn: Lives in History*, ed. by H. Renders, B. de Haan and J. Harmsma, Abingdon-New York, Routledge, 2016.

³³ Quest'ultima crasi è stata coniata nel 1990 dal critico francese Alain Buisine, per cui cfr. A. BUISINE, *Biofictions*, «Revue des Sciences Humaines: Le Biographique», 4/224, 1991, pp. 7-13. Il vocabolo, complice la fortuna oramai quarantennale dell'analogo *autofiction*, è senza dubbio il termine più in voga attualmente per inventariare i testi che, tra post e ipermodernità, mescolano veridicità fattuale e finzione romanzesca. Le ragioni dell'affastellamento determinativo sorto intorno alla mutazione otto-novecentesca della biografia letteraria sono ben chiarite nella prima parte di CASTELLANA, *Finzioni biografiche*, cit., pp. 19-90. Lorenzo Marchese, avvertendo che ciascuna delle locuzioni sfruttate recentemente dalla critica fa leva sui caratteri di certe opere escludendone altre dallo spettro generico, ha proposto la definizione più estensiva di «manipolazione della biografia» o «biografia manipolata», in L. MARCHESE, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 138-167. Altrove si è tentato di distinguere tra biografie storiche tradizionalmente intese e «trasposizioni biografiche», ovvero i calchi (il libro di "vite brevi"), le inflessioni (la ritrattistica, la microbiografia) e le deviazioni (dizionari, notizie enciclopediche) dai modelli classici – mi riferisco al quarto capitolo di R. DION, F. FORTIER, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010, pp. 121-164.

³⁴ Negli ultimi anni si sono moltiplicate anche le riflessioni teoriche che, di volta in volta, tentano di distinguere cosa faccia *fiction* e cosa faccia *bio* in questo genere letterario di datazione e ordinamento complessi: si vedano almeno J.-B. PUECH, *Fiction biographique et biographie fictionnelle. L'auteur en représentation*, in *Les nouvelles écritures biographiques. La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*, éd. par R. Dion et F. Regard, Lyon, ENS Éditions, 2013, pp. 27-48; R. DION, *Biographie et fiction*, «Matraga», 24/42, 2017, pp. 555-575; e M. CRACIUNESCU, *Fictionnalité et référentialité. Interrogations génériques: de l'autobiographie à la biofiction*, in *Biographie et fiction*, éd. par F. Palleau et L. Rowan, «Itinéraires», 2017-1/2018; oltre che, per un bilancio del dibattito critico recente, M. LACKEY, *Locating and Defining the Bio in Biofiction*, «a/b: Auto/Biography Studies», 31/1, 2016, pp. 3-10.

³⁵ I testi di Valéry e Unamuno, insieme a quello citato più avanti di Macchia, sono esempi metanarrativi (con protagonisti fittizi) del tipo del saggio biografico, analizzato e descritto in B. ANDRÈS, *L'essai biographique: incarner l'archive*, «Voix et images», 30/2, 2005, pp.

fia canina di Virginia Woolf, *Flush* (1933), sul cocker spaniel della poetessa Elizabeth Barrett Browning; *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) di Vladimir Nabokov, il *Doktor Faustus* (1947) di Thomas Mann e *Three Lives* (1909) di Gertrude Stein, romanzi lunghi e brevi di biografie;³⁶ *Max Torres Campalans* (1958) di Max Aub, biografia immaginaria di un pittore cubista catalano; *Vita avventure e morte di Don Giovanni* (1966) di Giovanni Macchia, raccolta di saggi tematici che è anche, per ammissione dello stesso autore, la «biografia di un fantasma».³⁷

A prescindere dalla denominazione che si preferisce assegnare, caso per caso, alle biografie ad alto tasso di letterarietà, queste forme di narrazione della vita permangono apparentemente nell'alveo della biografia intesa come «genere dei nomi propri»,³⁸ ossia come lo spazio discorsivo nel quale la presenza costante del nome di un individuo assicura l'attaccamento dell'autore alla mera realtà storica. Di contro la custodia anagrafica dei biografati e l'onomastica geografica vengono sfruttati dagli scrittori in questione come segnali di aderenza agli eventi per depistare l'attenzione di lettori e critici dagli indizi d'una contraffazione letteraria. Il rigore storico-scientifico sembra rimanere illusoriamente intatto, mentre invece proprio l'uso dei nomi propri contribuisce a intaccare lo statuto originario della biografia, sbiadendo la dissomiglianza tra persone e personaggi. Gli autori dei racconti biografici, infatti, tendono a trattare i nomi dei biografati quasi alla stregua di quelli degli esseri immaginari che popolano l'enciclopedia letteraria, nomi a cui rimanere fedeli nonostante le loro storie possano avere origine dal tradimento degli avvenimenti e delle testimonianze di partenza.

È quanto si è verificato per il poeta tedesco Jakob Michael Reinhold Lenz o per il monaco Armand-Jean Bouthillier, signore di Rancé, i cui nomi sono rimasti invischiati nei racconti che hanno tentato di estrarre il grumo biografico di coloro che li avevano portati. Il vincolo ai nomi propri, dunque, opera già nel corpo dell'ipo-genere biografico ottocentesco secondo precise reazioni di assorbimento memoriale, le stesse che

67-78.

³⁶ Sui «romanzi che si comportano come biografie» (e sulle «biografie che si comportano come romanzi») come quelli di Mann e Nabokov ha pagine illuminanti D. COHN, *Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases*, «The Journal of Narrative Technique», 19/1, 1989, pp. 3-24.

³⁷ G. MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 1991, p. 35.

³⁸ Cfr. A. GEFEN, *Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine*, in *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, éd. par B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 305-319, e ID., *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.

Ingeborg Bachmann ha individuato nel rapporto dell'arte letteraria con i nomi, nella quarta di cinque lezioni francofortesi pronunciate nell'inverno 1959-1960. Per Bachmann esistono interi registri battesimali e atlanti topografici che solo nella letteratura acquistano leggibilità, e per queste ragioni «la fedeltà a questi nomi, nomi di personaggi, nomi di luoghi» potrebbe essere «quasi l'unica fedeltà di cui gli esseri umani sono capaci». ³⁹ Come nei classici della narrativa o nella grande opera lirica i nomi non sono mai accidentali, così nei racconti biografici apparsi dalla metà del XIX alla fine del XX secolo i nomi paiono inseparabili dalle figure evocate dalla scrittura.

1.3 Quattro nomi più uno

La fedeltà al nome resta un elemento costante della manipolazione biografica, un indice di adesione a una realtà extraletteraria della quale bisogna assicurare una stabile ricezione mentre viene sottoposta all'interferenza di alternate scariche finzionali, al punto che sempre il nome continuerà a funzionare come ancoraggio alla storia privata anche all'interno del filone novecentesco delle biografie ritoccate, come *La vita di Cola di Rienzo* (1905) di Gabriele D'Annunzio, ⁴⁰ *Le bonhomme Lénine* (1932) di Curzio Malaparte, *Žizn' gospodina de Mol'era* (1933) di Michail Bulgakov, *Saint Joan of Arc* (1936) di Vita Sackville-West, o dei più recenti esempi di vite romanzate, da *Artemisia* (1947) di Anna Banti e *Tiziano* (1976) di Neri Pozza alla trilogia di Jean Echenoz composta da *Ravel* (2006), *Courir* (2008), *Des éclairs* (2010), e ai ridondanti accertamenti di immaginazione su Bela Lugosi, Johan Ernst Biren, Raymond Isidore, Giuseppe Ripamonti, Rembrandt Bugatti, Arthur Rimbaud a firma di Edgardo Franzosini.

In tutti e quattro i titoli dei testi che, seppur con misure variabili di influenza sugli autori dei decenni successivi, inaugurano la stagione più consapevole e innovativa del racconto biografico otto-novecentesco compare il nome del biografato. Se *The Last Days of Immanuel Kant* e *Mozart*

³⁹ I. BACHMANN, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Milano, Adelphi, 1993, p. 86.

⁴⁰ *La Vita di Cola* doveva essere il pezzo d'apertura di un ciclo di biografie progettato dall'Immaginifico e intitolato *Vite di uomini illustri e di uomini oscuri*, che non fu mai portato a termine ma avrebbe dovuto comprendere anche le biografie (forse immaginarie, sul modello di Schwob, che D'Annunzio conosceva) di Filippo Strozzi, Tommaso dei Cavalieri e, naturalmente, di Gabriele D'Annunzio «maestro di tutte le arti e di tutti i mestieri». Cfr. P. GIBELLINI, *Il Cola di Gabriele D'Annunzio*, in *Cola di Rienzo. Dalla storia al mito*, a cura di G. Scalessa, Roma, il cubo, 2009, pp. 79-99: 88.

auf der Reise nach Prag esibiscono in formule costanti (il *topos* degli ultimi giorni, il viaggio rivelatore del carattere) due nominativi celeberrimi, Büchner e Chateaubriand puntano sul minimalismo per trasmettere la memoria onomastica di due individui meno noti, un giovane scrittore tedesco e un severo monaco trappista: nel *Lenz* l'intestazione si riduce al cognome del protagonista, mentre la *Vie de Rancé* rappresenta tra questi l'unico caso nel quale sia stata rispettata sin dal titolo la tradizionale scansione di una biografia organizzata cronologicamente in base alle scelte, agli incontri e agli scritti di Armand-Jean Le Bouthillier, ossia le circostanze intorno alle quali deve essere riassunta la vita di Rancé. In effetti, De Quincey, Büchner e Mörrike concentrano l'elaborazione narrativa su uno stralcio temporale o un episodio apparentemente isolato delle vite in oggetto (istituendo i precedenti di quella che diventerà quasi una regola canonica del racconto biografico), laddove solo lo scrittore francese estende il raggio d'azione della sua ricerca alla parabola cistercense che va dalla nascita alla morte di Rancé.

Una lettura contigua di questo quartetto di opere, accomunate dalla insistita presenza del nome proprio ma distinte appunto nel trattamento degli altri dati personali e dei segni particolari dei biografati, permette di enucleare alcuni caratteri generici del racconto biografico, che vi compaiono per la prima volta a un livello di definizione e nitidezza apprezzabile. De Quincey introduce nella scrittura biografica il gusto dell'imprecisione e un latente quanto regolare ricorso alla menzogna colta; Büchner sdogana anacronismi, tagli narrativi e rielaborazioni profane, sulla base di una testimonianza di prima mano sul soggiorno alsaziano di Lenz rintracciata tra le carte del suo ospite, il pastore Johann Jakob Oberlin, e però alterata dove ritenuto necessario dall'autore; Chateaubriand ricorre alla disseminazione delle figure retoriche e a una innaturale periodizzazione fratturante per comprimere il significato della conversione di Rancé nel proprio disegno letterario; Mörrike, per suo conto, limita il racconto a qualche ora trascorsa dal compositore salisburghese in un castello sul confine boemo, tentando di estendere alla vita intera di Mozart la somiglianza intuita (attraverso il lirismo lenticolare della sua prosa) tra quel brano della sua esistenza e l'atmosfera misterica del *Don Giovanni*.

Naturalmente non è in questi racconti che si materializzano le prime occorrenze di pratiche manipolative e interventi di riduzione fenomenica applicati agli svolgimenti biografici reali: come verrà spiegato nel secondo capitolo, per secoli svariati autori di raccolte di biografie letterarie e artistiche (quali Paolo Giovio, Jean de Nostredame, Bernardo De Domini-

ci) hanno dissimulato omissioni, fantasie e falsificazioni attraverso l'alibi d'una presunta autorità storiografica dello scrivente, lasciando intendere o affermando esplicitamente tuttavia che le loro opere non potevano rientrare, se non per un effetto collaterale e in maniera periferica, in un campo esclusivamente letterario. Al contrario, sono gli stessi Büchner e Mörike (oltre ai loro editori) a qualificare il *Lenz* e il *Mozart* come esemplari di un genere letterario che conobbe molta fortuna nell'Ottocento europeo, la novella, «un frammento di storia»,⁴¹ mentre De Quincey sparpaglia nei *Last Days*, e specialmente nelle note, numerosi indizi tanto della propria inattendibilità quanto delle correzioni cui ha sottoposto le memorie del fedele (e leggermente morboso) discepolo Ehregott Andreas Christoph Wasianski, insieme ai resoconti di altri biografi kantiani come Jachmann, Rink e Borowski.⁴² Persino Chateaubriand, che pure sembra adeguarsi all'impostazione convenzionale dell'agiografia, in realtà la forza, attraverso la tensione delle proprie sovraimpressioni autobiografiche, di un approccio indagatorio alle fonti e di un'ermeneutica istintuale dei concatenamenti individuali (la conversione di Rancé come risultato della decollazione dell'amante mondana), secondo quel meccanismo di sovrapposizione dell'errore poetico o dell'ipotesi romanzesca all'evento di partenza per cui «la letteratura sostituisce così a una verità contingente una plausibilità eterna».⁴³ La differenza fondamentale tra l'emergente racconto biografico moderno e la tradizione biografica reggente fino al romanticismo sta, dunque, nella leggibilità dell'operazione di montaggio letterario del primo, magari opacizzata in certi casi ma sempre presente, e affiorante dal fondo alla superficie dei testi.

Volendo riassumere i caratteri primari del racconto biografico desumibili dalle quattro opere prese in considerazione fin qui (le quali ebbero in Denis Diderot un eccellente precursore settecentesco) potremmo dunque argomentare che ciascuna manipolazione biografica successiva combina condensazione narrativa, (re)invenzioni tattiche, assemblaggio interpretativo delle testimonianze, plausibilità atemporali, infestazioni autobiografiche – in altre parole, le mutazioni proto-novecentesche della narrativizzazione e della ricostruttività. Diderot aveva parzialmente an-

⁴¹ E. AUERBACH, *La tecnica di composizione della novella*, Roma-Napoli, Theoria, 1984.

⁴² Cfr. L.E. BOROWSKI, R.B. JACHMANN, A.C. WASIANSKI, *La vita di Immanuel Kant narrata da tre contemporanei*, Laterza, Bari, 1969.

⁴³ Questa frase di Barthes viene proprio dal paragrafo della sua introduzione alla *Vie de Rancé* intitolato *La testa tagliata*, e si legge in traduzione italiana in R. BARTHES, *La viaggiatrice notturna*, in F.-R. DE CHATEAUBRIAND, *Vita di Rancé*, a cura di P. Lagorio, Milano, Bompiani, 1982, p. XVI.

tecipato, parodiando antitetivamente l'andamento originario del genere, alcune di queste intenzioni di contrazione biografica forse implicite nella *Vie abregée de La Fontaine* (1762), probabile modello anche delle concatenate *Vite* di Sade e Fourier che Barthes, rubricando informazioni di seconda mano in paragrafi numerati, ha collocato in appendice a un tritico saggistico del 1971.⁴⁴ Apparsa come ritratto prefatorio a un'edizione in due volumi di *Contes et nouvelles en vers* del favolista francese pubblicata ad Amsterdam nel 1762, la biografia abbreviata sembra modellata tipograficamente e nell'intonazione proprio sulle favole in versi di La Fontaine:

Jean de La Fontaine naquit le 8 juillet 1621, à Château-Thierry.
 Sa famille y tenait un rang honnête.
 Son éducation fut négligée; mais il avait reçu le génie qui répare tout.
 Jeune encore, l'ennui du monde le conduisit dans la retraite. Le goût de l'indépendance l'en tira.
 Il avait atteint l'âge de vingt-deux ans, lorsque quelques sons de la lyre de Malherbe, entendus par hasard, éveillèrent en lui la muse qui sommeillait.
 Bientôt il connut les meilleurs modèles; Phèdre, Virgile, Horace et Térence, parmi les Latins; Plutarque, Homère et Platon, parmi les Grecs; Rabelais, Marot et d'Urfé, parmi les Français; le Tasse, Arioste et Boccace, parmi les Italiens.
 Il fut marié, parce qu'on le voulut, à une femme belle, spirituelle et sage qui le désespéra.
 Tout ce qu'il y eut d'hommes distingués dans les lettres, le recherchèrent et le chérèrent. Mais ce furent deux femmes qui l'empêchèrent de sentir l'indigence.
 La Fontaine, s'il reste quelque chose de toi, et s'il t'est permis de planer un moment au-dessus des temps: vois les noms de La Sablière et d'Hervart passer avec le tien aux siècles à venir!
 La vie de La Fontaine ne fut, pour ainsi dire, qu'une distraction continuelle. Au milieu de la société, il en était absent. Presque imbécile pour la foule, l'auteur ingénieux, l'homme aimable ne se laissait apercevoir que par intervalle et à des amis.
 Il eut peu de livres et peu d'amis.
 Entre un grand nombre d'ouvrages qu'il a laissés, il n'y a personne qui ne connaisse ses fables et ses contes; et les particularités de sa vie sont écrites en cent endroits.
 Il mourut le 16 mars 1695.
 Gardons le silence sur ses derniers instants, et craignons d'irriter ceux

⁴⁴ Cfr. R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola seguito da Lezione*, Torino, Einaudi, 2001², pp. 159-172. Nella nota d'apertura l'autore spiega d'aver dovuto rinunciare a un'analogo biografia ristretta di Loyola per mancanza di «materiale significante» (p. xxx).

qui ne pardonnent point.
 Ses concitoyens l'honorent encore aujourd'hui dans sa postérité.
 Longtemps après sa mort, les étrangers allaient visiter la chambre qu'il
 avait occupée.
 Une fois chaque année, j'irai visiter sa tombe.
 Ce jour-là, je déchirerai une fable de La Motte, un conte de Vergier, ou
 quelques-unes des meilleures pages de Grécourt.
 Il fut inhumé dans le cimetière de Saint-Joseph, à côté de Molière.
 Ce lieu sera toujours sacré pour les poètes et pour les gens de goût.⁴⁵

In questo confidenziale riepilogo non mancano gli errori, derivati dall'*Histoire de l'Académie française* (1729) dell'abate d'Olivet: la data di morte effettiva di La Fontaine fu il 13 aprile 1695, e inizialmente il poeta non fu sepolto di fianco a Molière, tanto più che con ogni probabilità in un primo momento la salma fu inumata al cimitero degli Innocenti. Al di là di simili e giustificati inciampi, Diderot, partendo dal presupposto che «i dettagli della sua vita si trovano scritti in cento posti diversi», assottiglia all'estremo il racconto della vita di La Fontaine riducendo una biografia in forma di scala paratattica a giudizi sardonici, allusioni galanti al limite del pettegolezzo, e invocazioni amicali. Trattasi di un abbozzo di racconto biografico sfrangiato, inservibile, che quasi non fornisce informazioni o notizie al lettore, ma nel quale dal punto di vista morfologico s'intuiscono alcune possibili conformazioni del genere letterario a venire.⁴⁶ Acclarato che i fatti e le opere a cui è legato il nome di La Fontaine sono noti ai più (fanno, cioè, già parte dell'enciclopedia collettiva del secolo), l'enciclopedista per eccellenza compila una voce digressiva a proposito di una vita che, a sua volta, fu «per così dire, una distrazione continua».

Al pari della “favola” diderotiana, il racconto sugli ultimi giorni (che in verità sono gli ultimi anni) di Kant è strutturato come una biografia digressiva e dispersiva, anche se all'altezza delle pagine sulla malattia e la degenza del filosofo di Königsberg la si direbbe piuttosto prescrittiva, farmacologica. Il dotto sistema di annotazione e discussione dottrinale architettato da De Quincey s'infiltra nel corpo del testo mettendo in discus-

⁴⁵ D. DIDEROT, *Vie abrégée de La Fontaine*, in ID., *Œuvres complètes*, éd. par J. Varloot, 33 voll., Paris, Hermann, 1980, XIII, pp. 288-290. Per le notizie sulla vicenda compositiva ed editoriale di questa microbiografia ante litteram si veda «Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine», 21, 2010, pp. 141-144.

⁴⁶ Verrebbe spontaneo parlare di un'antibiografia, se confrontata al paradigma settecentesco circostante, come altri hanno etichettato «antiritratti» gli scorci di descrizioni individuali inseriti da Diderot nei propri romanzi: mi riferisco a R. FAVRE, *Antiporraits chez Diderot et Furetière*, in *Le Portrait littéraire*, éd. par K. Kupisz, G.-A. Pérouse et J.-Y. Debrueille, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, pp. 141-146.

sione la veridicità delle trascrizioni del principale testimone, Wasianski, rese grottesche e caricaturali dall'insistenza sulle dipendenze e le turbe e i deliri di Kant. La nota numero 6, che coincide con la supposta interruzione della grafia di Quincey nel momento in cui interverrebbe la voce di Wasianski (cui infatti è riservato persino il privilegio della prima persona singolare), contraddice con contegnosa ironia la frase di cui è appendice:

Quest'avvertenza non deve tuttavia essere interpretata in modo troppo rigoroso. Sarebbe senza dubbio sbagliato, e di cattivo esempio, crear confusione nella ripartizione delle singole responsabilità di ciascuno. Quando le opinioni implicano delle importanti distinzioni morali, che ognuno prenda su di sé il proprio fardello, e risponda solamente di ciò per cui si è solennemente impegnato. Ma d'altro canto sarebbe cosa alquanto irritante per il lettore se tutti i minuscoli ricordi delle dieci o quattordici persone che danno notizia di Kant fossero etichettati individualmente, ciascuno con il proprio certificato di origine e di paternità. *Wasianski loquitur* può essere considerato come il titolo corrente; ma non si deve con ciò intendere che Wasianski sia sempre responsabile di ciascuna opinione o fatto riportato, salvo nei casi che possono essere soggetti a dubbio o a controversia. In quei casi le responsabilità vengono discriminate e delimitate con cura.⁴⁷

In nessun luogo del testo ciò avviene, anzi proliferano le tracce dell'indistinzione tra circostanze verificabili o opinioni verificate e cenni d'immaginazione autoriale. Inoltre De Quincey raduna sotto il nome di Wasianski anche testimonianze di mano d'altri, reperite altrove. *The Last Days of Immanuel Kant*, dunque, è stato allestito all'insegna dell'accavallamento tra realtà e finzione già al livello preparatorio della distribuzione verbale, come avverte Manganelli in una recensione all'edizione italiana del libretto apparsa sul «Corriere della Sera» nell'aprile del 1983:

Divagatore d'elezione, De Quincey trasformò tutto ciò che gli accadde di toccare in svagato frammento; il suo discorso era erratico quanto impeccabile; l'oppio che egli consumava con stile virtuoso gli sconsigliava qualsivoglia itinerario rettilineo, anzi gli sconsigliava di «arrivare». Le sue pagine labirintiche sono rotte e ampliate da innumere chiose, appunti che sono documenti di bizze, tracce di reminescenze, di sogni; e questo edificio tentato dalla instabilità è tenuto compatto dalla sintassi di un lettore di prosa latina e di predicatori barocchi.⁴⁸

All'immagine di un Kant caffeinomane e tabagista potenziale, ossessionato dalla respirazione, dai disturbi del sonno, dalla traspirazione e dal

⁴⁷ T. DE QUINCEY, *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*, a cura di F. Jaeggy, Milano, Adelphi, 1983, p. 88.

⁴⁸ MANGANELLI, *Concupiscenza libraria*, cit., p. 307.

sudore, persino dai nodi, subentra la pila di smentite, incisi e diversioni erudite di De Quincey, e di conseguenza l'esposizione dei mesi terminali della vita di Kant, per quanto grave, patetica o addirittura ridicola nella rappresentazione della demenza senile del filosofo, finisce per simboleggiare l'equivalenza tra metafisica dei costumi e nevrosi immedicabile.

Analoga irregolarità, dettata dall'alternanza tra periodi elegiaci, dilungate citazioni e incrinature memorialistiche, è rintracciabile nel *Rancé*, nel quale pure non mancano le microscopie marginali – valga come esempio l'asserzione secondo la quale l'apologista e storiografo «Pellisson è celebre per avere allevato un ragno».⁴⁹ Ricalcando l'analisi di Barthes di questa componente della *Vie*, si capisce come funziona la relazione tra biografo e biografato nei tentativi ottocenteschi di manipolazione biografica qui in esame:

Chateaubriand non si proietta, si sovraimprime, ma dato che il discorso è per sua natura lineare e ogni simultaneità gli è negata, l'autore non può qui che entrare con la forza e a frammenti in una vita che non è la sua; la *Vie de Rancé* non è un'opera scorrevole, è un'opera spezzata [...]; senza posa, benché ogni volta brevemente, il filo del Riformatore è rotto a vantaggio di un improvviso ricordo del narratore.⁵⁰

Chateaubriand interrompe la biografia di Rancé coi propri ricordi, De Quincey s'intromette nel declino delle facoltà kantiane per mezzo delle sue discettazioni colte sull'illuminismo e la Rivoluzione francese, sulla medicina alternativa, sulle ricette per cucinare il pescato scozzese, le quali s'apparentano alle pagine sull'epistolografia di Chateaubriand nel quarto libro della *Vie*.

Nelle due novelle tedesche Büchner e Mörike permettono alla loro poetica, e quindi alla fisionomia dello scrittore, di emergere attraverso la ripetizione di motivi acquatili che trapassano puntualmente la pagina, con effetti di resezione anaforica. Nel *Mozart* ricompare l'immagine liquefatta, tra sogno e rimembranza, dell'arancia lucente colta e rigirata tra le mani dal compositore nel giardino nobiliare oppure lanciata e afferrata al volo durante i giochi d'acqua tra alcune fanciulle nel golfo di Napoli.⁵¹ Bonaventura Tecchi ha riconosciuto che queste «sono le pagine belle di questo famoso racconto» aggiungendo poi però che il vertice poetico della novella si manifesta nel presentimento della morte vicina che circonda Mozart, come nel *Don Giovanni*, l'opera da far rappresentare a Praga. Da

⁴⁹ CHATEAUBRIAND, *Vita di Rancé*, cit., p. 116.

⁵⁰ BARTHES, *La viaggiatrice notturna*, cit., p. XI.

⁵¹ E. MÖRIKE, *Mozart in viaggio verso Praga*, Milano, BUR, 1974², pp. 47, 61.

quella sensazione atmosferica sprigiona la sospensione della vita documentata di Mozart di fronte al racconto di Mörike, dato che «il punto di contatto tra fiaba e realtà è qui» e s'intende «la realtà dell'uomo, dell'anima umana, cui però proprio quel tocco leggero, quel presentimento vago e pur sincero della fine, dà un senso di sognante malinconia, quasi che il presentimento della morte sia quello che più di ogni altro è adatto a dare il senso di sogno e di fiaba alla "favola breve" che è la nostra vita».⁵²

Nel *Lenz* il motivo ricorrente coincide con il bagno nella fontana della cittadina di Waldbach, nella cui vasca Lenz si tuffa e nuota con disinvoltura per ben tre volte,⁵³ un gesto che assomma in sé la drammatica follia e l'innocenza mistica del protagonista. Nel discorso pronunciato a Darmstadt in occasione del conferimento del premio Büchner nel 1972 Elias Canetti ha notato che «con piccoli reiterati movimenti ripetuti di continuo in una specie di stordimento, Lenz cerca riparo nell'acqua»,⁵⁴ e poi anche affacciandosi alla finestra o visitando il villaggio vicino. Büchner, inoltre, segue filologicamente e in parte trascrive il cosiddetto "diario" del pastore Oberlin (uno scritto intitolato *Der Dichter Lenz im Stenthale*, pubblicato in rivista nel 1839) con fedeltà che pare assoluta, ma in realtà contamina questo ipotesto con tessere metafisiche e formule dell'ineffabilità per segnare la distanza incolmabile tra Lenz e gli altri, e cioè tra lo scrittore (ruolo ricoperto sia dal biografo che dal biografato) e il mondo. Già nella prima pagina del testo, laddove scrive che a Lenz «spiaceva a volte di non poter camminare stando a testa in giù»,⁵⁵ Büchner inventa un dettaglio premonitore della follia di Lenz, forse echeggiando la scena del *Don Quijote* nella quale l'ingegnoso hidalgo di Cervantes comincia a capriolare e camminare capovolto sui sentieri di montagna.

Il riferimento a questo desiderio da saltimbanco prelude allo smarrimento totale di Lenz, preda di un'allucinata mania di rovesciamento, nel finale del racconto, dove è detto che egli «provava un impulso sconfinato a trascinare in relazioni arbitrarie nella sua mente tutto ciò che gli stava intorno: la natura, gli esseri umani, escluso il solo Oberlin, tutto come in sogno, freddo; si divertiva a mettere le case a tetti in giù, a vestire e svestire la gente, a escogitare le farse più stravaganti».⁵⁶ Nel proprio discor-

⁵² B. TECCHI, *Eduard Moerike, prosatore e poeta*, in ID., *Romantici tedeschi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 130-131.

⁵³ G. BÜCHNER, *Lenz*, a cura di G. Schiavoni, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 41, 45, 79.

⁵⁴ E. CANETTI, *Georg Büchner*, in ID., *La coscienza delle parole. Saggi*, Milano, Adelphi, 1984, p. 320.

⁵⁵ BÜCHNER, *Lenz*, cit., p. 35.

⁵⁶ Ivi, p. 87.

so di Darmstadt nell'ottobre del 1960, Paul Celan, ha individuato proprio nella volontà di camminare sulla propria testa (l'espressione tedesca è «auf dem Kopf gehn») il sintomo dell'autenticità del Lenz büchneriano, «il luogo in cui risiedeva l'arcano, il luogo dove la persona è in grado di affrancarsi come un io... straniato»⁵⁷ – e questo io straniato è tanto quello della figura nel racconto, del personaggio Lenz, quanto quello dello scrittore (e biografo) Büchner.

Questa frammentarietà per cui il personaggio lascia venire allo scoperto l'autore, ereditata da De Quincey, Büchner e Chateaubriand, sarà uno degli aspetti comuni ai racconti biografici del Novecento, a tutti gli effetti la caratteristica più epidermicamente evidente se anche si paragonano opere di lingua e radici tanto diverse come i *Retratos reales e imaginarios* di Alfonso Reyes e *Narrate, uomini, la vostra storia* di Alberto Savinio (per non citare che due dei titoli che si incontreranno nei prossimi capitoli). Insieme alla matrice finzionale e al rigore illusorio, la frammentarietà distingue, nello specifico, il racconto breve che, in forma di scheda o di scheggia, rappresenta l'unità di misura minima del genere nelle raccolte biografiche del xx secolo, comprese quelle annoverate dalla letteratura italiana.

1.4 Diritto e infamia

Dall'angolatura di una storia della biografia letteraria, La Fontaine, Rancé, Kant, Lenz, Mozart hanno un punto in comune: per la mentalità dei posteri, la loro personalità e le loro azioni li distinguono dalla massa circostante di uomini e donne a loro contemporanei. E questo criterio di eccezionalità vale anche per gli altri nomi di biografati citati sin ora, da Dante a Rossini, da Castruccio Castracani e Samuel Johnson, nonché per gli uomini illustri delle *Vite parallele*, per i cesari della *Historia augusta*, per santi asceti e monache venerabili. Tutti questi individui, che siano artisti, pensatori, beate mistiche o capi di stato, hanno trovato un posto esclusivo nella memoria culturale perché le loro vite rispondevano a uno almeno dei modelli ideali previsti dai codici culturali del loro tempo. Ogni cultura, difatti, elabora differenti tipologie di persone in base alle regole di comportamento, o di anticomportamento, fissate dalla società.⁵⁸

⁵⁷ P. CELAN, *Il meridiano*, in ID., *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008, p. 12.

⁵⁸ Sulla collocazione intermedia della biografia tra storia, letteratura e scienze sociali cfr. G. Levi, *Les usages de la biographie*, «Annales», 44/6, novembre-décembre 1989, pp. 1325-1336.

Riassunta in poche righe, è questa una delle tesi di Jurij Lotman sul meccanismo dei sistemi culturali, ovvero sul funzionamento della cosiddetta semiosfera.⁵⁹ Secondo Lotman, in una determinata società esistono individui che maturano, attraverso lo sforzo di avvicinamento a un modello di comportamento e di misurazione d'una grandezza prestabilita (nascita, fortuna, santità, eroismo, genio), «il diritto alla biografia».⁶⁰ A costoro viene così assicurata una sopravvivenza nel codice della memoria condivisa. Il diritto alla biografia, inoltre, spiega la continuità tra gli stampi biografici avvicendatisi dall'età ellenistica fino al Romanticismo, dalla biografia classica e medievale sino alla biografia idealistica. Lotman si domanda che cosa possa unire tipi di comportamento diversi come ad esempio quello agiografico, orientato verso l'adempimento ideale della norma e il dissolversi in essa, e quello romantico che tende alla massima originalità e alla deviazione da qualunque norma.

In entrambi i casi – è la risposta semiologica – l'individuo segue una norma di comportamento trans-temporale, che non è quella consueta per l'epoca e il contesto sociale cui appartiene, ma una regola difficile e anomala, che richiede il superamento di una resistenza. Almeno fino al XIX secolo, la biografia, sia quella storiograficamente connotata sia quella d'arte, nasce quindi da una sorta di spinta eccedente della vita rispetto all'astrazione prescrittiva della norma sociale che Lotman chiama «condizione del gioco».⁶¹ La dinamica dei testi biografici è innescata, allora, da ogni infrazione alla *règle du jeu*, e per questo motivo a un racconto biografico spetta il compito di preservare, anche attraverso il pericolo della finzione, il segreto di un'esistenza sempre sul punto di trasgredire il dettame della legge.⁶²

⁵⁹ Nel suo lavoro sulla teoria del dialogo e le strutture dei processi comunicativi Lotman fu profondamente influenzato, per sua stessa ammissione, dalle ricerche sulla biosfera del mineralista e geochimico piombo-burghese Vladimir Ivanovič Vernadskij, i cui principi di simmetria, asimmetria e enantiomorfismo il semiologo applicò in ambito epistemologico-umanistico. Lo studio della rete di relazioni semiotiche di Lotman pare modellato sul medesimo obiettivo dell'analisi scientifica di Vernadskij, ossia la conciliazione dell'«esistenza di un meccanismo planetario» con «tutto il materiale empirico esistente», in V.I. VERNADSKIJ, *La biosfera e la noosfera*, a cura di D. Fais, Palermo, Sellerio, 1999, p. 24.

⁶⁰ J.M. LOTMAN, *Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore*, in ID., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 181-199.

⁶¹ Ivi, p. 182.

⁶² Se l'espressione francese è un trasparente riferimento al film di Jean Renoir *La règle du jeu* (1939), è necessario segnalare che il ristretto glossario che comprende i concetti di legge, segreto e pericolo è preso in prestito da un'intervista a Jacques Rivette condotta da Hélène Frappat nel 1999, intitolata proprio *Le secret et la loi*, e ripubblicata in J. RIVETTE, *Textes Critiques*, éd. par M. Armas et L. Chessel, Paris, Post-Éditions, 2018, pp. 381-421. Il

Il diritto alla biografia è legato a una determinata situazione semiotica e, di conseguenza, a uno statuto culturale nel quale, come ricorda Lotman, il concetto di veridicità era ancora incluso nel concetto di testo biografico.⁶³ In effetti, nel caso della biografia tradizionale il patto col pubblico presupponeva tacitamente che l'autore fosse privo di alternative rispetto all'indubitabile resoconto dei fatti realmente accaduti. Certi criteri di attendibilità, come l'ispirazione divina degli evangelisti o le competenze presunte degli storici, sono stati sottratti alle storie di vita solo al momento della canonizzazione delle moderne forme di manipolazione biografica precedentemente esaminate. Come abbiamo visto, nel corso dell'Ottocento fenomeni quali la crisi del romanzo realista e le filosofie antidealiste convergono a confondere il campo conoscitivo e stilistico della scrittura biografica con le infiltrazioni dei generi della narrativa moderna, come avviene già nelle "vite" (*Life of Schiller*, 1825; *Life of John Sterling*, 1851; *History of Friedrich II of Prussia*, 1858-1865), nella patetica biografia dell'inesistito Diogene Teufelsdröckh contenuta nel *Sartor Resartus* (1831) e nei saggi biografici (*Count Cagliostro*, 1833) di Thomas Carlyle.⁶⁴

Lotman nota che esattamente in coincidenza con questo complicarsi della situazione semiotica si verifica un mutamento di paradigma relativo alla figura del biografo, dato che «colui che scrive il testo perde il ruolo di portatore della verità passivo» e «acquista lo statuto di creatore nel senso pieno del termine».⁶⁵ Viene ammessa cioè una libertà di scelta, diventano valide le categorie di progetto narrativo e strategia retorica – insomma acquisisce visibilità letteraria la matrice biografica, ch'era rimasta occultata proprio per ragioni di normatività culturale. Il racconto biografico, infatti, comincia a essere identificato come variante artistica del genere principale quando «insieme alla libertà di scelta nasce la possibilità dell'errore e della menzogna»,⁶⁶ e mentre la letteratura, instaurandosi co-

registra di Rouen sostiene che l'intensità di un film derivi dal rapporto tra la legge della pellicola e il segreto delle cose e dei personaggi, laddove la legge sarebbe «una forza esterna che si è costretti ad affrontare, alla quale resistere, [...] una cornice rigida e vincolante» (p. 399); e più avanti, nel corso della conversazione, Rivette dice esplicitamente che «il segreto è l'individuo, la legge è la società» (p. 402). Qui, come di seguito, qualora non indicato altrimenti, la traduzione dei testi in lingue diverse dall'italiano è mia.

⁶³ A proposito di questo presupposto dell'ottica biografica occidentale, messa in discussione dall'intervento della creazione letteraria, fornisce interessanti precisazioni la terza parte del volume collettivo *La vérité d'une vie. Études sur la véridiction en biographie*, éd. par J. Moulin, N. Phuong Ngoc et Y. Gouchan, Paris, Honoré Champion, 2019, pp. 189-294.

⁶⁴ Sulle scritture biografiche di Carlyle cfr. C.R. VANDEN BOSSCHE, *Fictive Text and Transcendental Self: Carlyle's Art of Biography*, «Biography», 10/2, 1987, pp. 142-150.

⁶⁵ LOTMAN, *Il diritto alla biografia*, cit., p. 187.

⁶⁶ *Ibid.*

me decisione d'artificio, s'impegna comunque a produrre effetti di verità riconoscibili in quanto tali.

Parallelamente all'emersione dei primi esperimenti deopacizzati di armonizzazione tra realtà storica e mendacia romanzesca, si complica anche la nozione stessa di diritto alla biografia, cioè la distinzione tra individui eccezionali e uomini e donne senza storie di vita.⁶⁷ Prima nella documentazione istituzionale del potere, poi nella narrativa e nel teatro, la lingua scritta concede sempre più spazio biografico a esistenze ordinarie, a eventi scabrosi, a nomi dimenticati. Nei decenni dell'Ottocento durante i quali si assiste al consolidarsi di un'inedita congiuntura culturale che, tra varie concrezioni artistiche, annovera anche le finzioni biografiche, raggiunge il proprio vertice zenitale quella «sorta d'ingiunzione a scovare la parte più notturna e più quotidiana dell'esistenza» che, secondo Michel Foucault, ha disegnato «la linea di tendenza della letteratura dal Seicento in poi».⁶⁸

Complici le correnti del naturalismo e del simbolismo, il XIX è stato effettivamente un secolo segnato dalla vocazione a riesumare il prosaico e vivificare l'ignoto, a trascrivere – con lemma foucaultiano (e borghesiano prima ancora) – l'infame. La costrizione di queste rappresentazioni si scopre già negli splendori e nelle miserie dei personaggi di Balzac, nella drammaturgia claustrofobica di Ibsen e nelle infezioni mentali dei racconti di Poe e Maupassant; oppure quando nel 1864 affiora dalla penna di Dostoevskij uno spazio fino a quel momento innominato: il sottosuolo, luogo di tutto ciò che la coscienza tenta vanamente di accantonare, e che la letteratura induce a confessare.⁶⁹ In quanto innesto di esplorazione del-

⁶⁷ Sulla costante "illustre", poi rovesciata, nella tradizione biografia occidentale vedi T. PAVEL, *Biographies et exemplarité*, in *Les Biographies littéraires. Théories, pratiques et perspectives nouvelles*, éd. par P. Desan et D. Desormeaux, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 29-36.

⁶⁸ M. FOUCAULT, *La vita degli uomini infami*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 65. Contraendo un debito terminologico con la borghesiana *Historia universal de la infamia*, Foucault aveva intitolato *La vie des hommes infames* il testo introduttivo (poi apparso su rivista nel gennaio del 1977) a un'antologia mai realizzata di manoscritti rinvenuti negli archivi d'internamento dell'Hôpital Général e della Bastiglia. Il progetto editoriale si concretizzò nel biennio 1978-1979 con la pubblicazione di due titoli per la collana *Les Vies parallèles* di Gallimard – ci informa la nota al testo di Foucault tradotto per la prima volta in italiano in *Archivio Foucault 2. 1971-1977: poteri, saperi, strategie*, a cura di A. Dal Lago, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 245.

⁶⁹ Cfr. F. DOSTOEVSKIJ, *Ricordi dal sottosuolo*, Milano, Adelphi, 1995. Nello studio della parola in Dostoevskij Michail Bachtin si è soffermato sulla prefigurazione confessoria del libro: «Le Memorie del sottosuolo sono una *Icherzählung* di tipo confessorio. All'inizio quest'opera doveva essere intitolata: "Confessione". Ed effettivamente esse sono una vera e propria confessione. [...] Nella confessione dell'uomo del sottosuolo colpisce anzitutto

la vita quotidiana, assortimenti di memorie allotrie e tonalità narrativa, la biografia si candida da subito a diventare uno dei generi cardinali attraverso cui la letteratura possa accogliere «il discorso dell'infamia»,⁷⁰ con l'obiettivo ideale di costruire attraverso il linguaggio letterario un archivio del sottosuolo, dove vige l'indistinzione tra materiali biografici primari e secondari.⁷¹ Nei testi biografici la dimensione dell'occulto e dell'usurato può essere introdotta sia attraverso la divulgazione di esistenze che si credevano anonime, ingloriose, sia sotto forma di ripensamenti farseschi, irritanti, bislacchi e spregevoli di vite presumibilmente emblematiche, delle quali restano da raccontare tutti quei dettagli scartati dal tempo eppure sintomatici e così narrativamente saturi.⁷² Il discorso dell'infamia contribuisce cioè a dislocare o modificare le frontiere⁷³ del racconto biografico. Questa progressiva regolazione del diaframma biografico è scandita, agli estremi del XVII e del XIX secolo, dalla composizione di due opere essenziali per qualunque discorso sulle evoluzioni letterarie dei racconti di vite, ossia le *Brief Lives* (circa 1680-1692) di John Aubrey e le *Vies imaginaires* (1896) di Marcel Schwob.

l'estrema e acuta dialogizzazione interiore: in essa non vi è letteralmente una sola parola monologicamente ferma, non disgregata. Sin dalla prima frase il discorso del personaggio comincia a contorcersi, a spezzarsi sotto l'influenza della anticipata parola altrui con la quale egli fin dal primo momento entra in una tesissima polemica interna», in M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, p. 298.

⁷⁰ FOUCAULT, *La vita degli uomini infami*, cit., p. 68.

⁷¹ «I materiali utilizzati dal metodo biografico possono essere divisi in due grandi gruppi. Abbiamo da un lato i materiali biografici primari, cioè i racconti autobiografici direttamente raccolti da un ricercatore nella cornice di una interazione primaria (*face to face*); dall'altro, abbiamo i materiali biografici secondari, cioè i documenti biografici di qualsiasi tipo che non sono stati utilizzati da un ricercatore nel quadro di una relazione primaria con i loro "personaggi": corrispondenza, foto, racconti e testimonianze scritti, documenti ufficiali, processi verbali, ritagli di stampa, ecc.», in F. FERRAROTTI, *Storia e storie di vita*, Roma-Bari, Laterza, 1981, p. 96.

⁷² Barthes soprannomina «biografemi» queste schegge di vita a rischio d'estinzione: «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», nella prefazione a BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. xxvii.

⁷³ Con questo termine s'intendono, con Genette, «i limiti in qualche modo negativi del racconto», in rapporto ai «principali giochi d'opposizione attraverso i quali il racconto si definisce, si costituisce di fronte alle diverse forme del non-racconto», in G. GENETTE, *Frontiere del racconto*, in R. BARTHES, A.J. GREIMAS ET AL., *L'analisi del racconto. Le strutture della narritività nella prospettiva semiologica*, Milano, Bompiani, 1980, pp. 271-290: 274. Sulle limitazioni proprie della biografia si veda A. CHASTEL, *Les limites de la biographie*, in ID., *Reflets et regards. Articles du Monde*, Paris, Edition de Fallois, 1992, pp. 59-61.

Secondo l'arco cronologico additato da Foucault, il Seicento marca la nascita di un'arte del linguaggio capace di dire anche i gradi più inconsistenti del reale. Le fulminee biografie di Aubrey, compilate per quasi un trentennio in collaborazione con lo storico oxoniense Anthony Wood, testimoniano il momento nel quale anche il genere biografico, allontanandosi dalle convenzioni monumentali del panegirico e dell'eulogia, comincia ad attingere al serbatoio dell'aneddotica funeraria, della reminiscenza impudente, persino della chiacchiera corridoista. Perciò Mario Praz, in una recensione del 1977 alla parziale traduzione italiana, ha paragonato l'abito mentale di Aubrey al comportamento di una gazza ladra: «come questo è attirato dagli oggetti luminosi e metallici, l'Aubrey coglieva degl'individui soprattutto e solo certe particolarità bizzarre, fuori del comune, certi aneddoti strani che li riguardavano».⁷⁴ Assecondando una dispersione di fonti tipicamente barocca, Aubrey costruì le sue vite brevi intorno a una collazione onnivora di informazioni, determinata dall'insofferenza nei confronti di un modello biografico nel quale il passato era simboleggiato esclusivamente da un ristretto gruppo di eletti. Dedicandosi innanzitutto ad amici e vari contemporanei (alcuni dei quali gli sopravvivranno), Aubrey scrisse più di quattrocento biografie minime, tra le quali si contano naturalmente le vite di drammaturghi, filosofi e pii chierici, ma anche negromanti, corsari, matematici, avventurieri. Inoltre, come nel caso della sodomia di Francis Bacon, anche il racconto della vita di uomini celebri e ammirati si concentra sovente su particolari all'epoca considerati osceni, su stramberie intellettuali, dettagli anodini o vezzi mondani, sempre descritti con vena squisitamente simpatetica dall'autore. La fama, d'altra parte, è una qualità parecchio elusiva nell'opera di Aubrey.⁷⁵ Per quanto resti un caso relativamente isolato fino alle sue filiazioni otto-novecentesche, il lavoro antiquario di questo «poeta della scheda biografica»⁷⁶ stabilì insoliti margini di sovrapposizione tra diritto e infamia nella storia del genere

⁷⁴ M. PRAZ, *Biografie spicciole*, in ID., *Studi e svaghi inglesi*, 2 voll., Milano, Garzanti, 1983, II, p. 104.

⁷⁵ Lo ha dimostrato Kate Bennett, curatrice dell'edizione critica definitiva delle *Brief Lives*, sottolineando l'uso ironico o satirico che Aubrey fa delle parole «fame» e «famous» e di termini affini quali «eminent», «worthy», «honored», «celebrated», che spesso nel contesto della pagina inglese appaiono affievoliti o quasi parodici rispetto alle loro ricorrenze tradizionali. Cfr. K. BENNETT, *John Aubrey's Brief Lives and Life-Writing*, «Oxford Handbooks Online», August 2016, pp. 11-12 (consultato il 4 giugno 2020).

⁷⁶ L'epiteto è del traduttore d'eccezione Juan Rodolfo Wilcock, nella sua nota introduttiva a J. AUBREY, *Vite brevi di uomini eminenti*, a cura di O. Lawson Dick, Milano, Adelphi, 2015, p. 15.

delle vite, proponendo un nuovo modello di scrittura biografica per arrangiamenti di maniera ed espoliazione che verrà imitato, tra gli altri, anche da certi autori del Novecento italiano.

Il prototipo delle biografie in ridotta forma di arguzie rintracciabile nelle *Brief Lives*, parzialmente anticipato dalle *Historiettes galanti* (1657-1659 circa) di Tallemant des Réaux, si dirada nella letteratura europea nel corso dei due secoli che le separano dalle *Vies imaginaires*, apparse per i tipi di Charpentier-Fasquelle nella Parigi *fin de siècle*. Sotto l'influsso dei numi tutelari di Robert Louis Stevenson e François Villon (dei quali scrisse due ritratti poi raccolti in *Spicilège*), Schwob antologizza vite di poeti, criminali, incantatrici, eunuchi, e brevetta un campionario di biografia eretica, dal quale trapelano, nella filigrana delle imposizioni mentali del biografo-novelliere, la passione d'una erudizione feroce e chimerica. Abbozzando un paragone con la prima raccolta di racconti dello scrittore, sempre Praz ha ricordato che «come la *Légende des jeux* in *Cœur double* è una specie di *légende des siècles* fissatasi su episodi di delinquenza di ogni secolo, così *Les Vies imaginaires* (1896) rievocano attraverso la storia vite di anomali, di prostitute, di pirati». ⁷⁷ Schwob, tuttavia, non esibisce affatto le sue fonti, che, con andamento sinusoidale, vengono avvertite in termini puramente allusivi. I protagonisti sono rappresentati come esseri marginali, per ciascuno dei quali conta presentare un'individualità raggiunta coi metodi d'una manifesta ricreazione letteraria, mentre a ciascuna vita viene attribuita una lunghezza narrativa non proporzionale al livello di effettiva importanza storica del biografato, in un regime di totale sovvertimento delle gerarchie del diritto alla biografia. Secondo Schwob «l'arte del biografo sarebbe di dare tanto pregio alla vita di un povero attore quanto alla vita di Shakespeare». ⁷⁸ E questa frase si legge nelle ultime righe della prefazione alle *Vies*, dove viene tratteggiata una magra genealogia dei biografi antistorici da cui discenderebbe lo stesso Schwob, comprendente Diogene Laerzio, Aubrey, Boswell. La brevità appresa da Aubrey, che corrisponde talvolta a un'amplificazione tal altra a una condensazione, a un tempo giustifica e costringe il biografo a dimostrare scarso interesse per la data e il luogo di nascita, così come per la morte, a vantaggio di eventi simbolici e manie caratterizzanti. Perciò i racconti sono ellittici, ostentano una cronologia lacunosa e una focalizzazione discontinua. Schwob por-

⁷⁷ M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, BUR, 2018⁶, p. 326.

⁷⁸ M. SCHWOB, *Vite immaginarie*, a cura di F. Jaeggy, Milano, Adelphi, 2012, p. 21.

ta all'estremo le influenze di Aubrey e De Quincey (del quale nel 1899 tradusse in francese il testo sugli ultimi giorni di Immanuel Kant) e così, nella cifra di una relazione porosa tra lettura e invenzione, mette a disposizione della prosa biografica l'armamentario d'una dotta ingegneria dell'irrealtà.

Come verrà illustrato nel secondo capitolo – nel quale anche le opere di Aubrey e Schwob saranno analizzate più approfonditamente, tenendo conto del rispettivo contesto storico e delle implicazioni di entrambe per la fenomenologia delle sillogi di biografie letterarie – in corrispondenza dell'arco temporale ingombro dal riscatto letterario dell'infamia gli autori fin qui scandagliati architettarono le premesse delle finzioni biografiche novecentesche. Attraverso i suddetti esperimenti di manipolazione documentaria e formale mutò, dunque, l'instabilità immanente alla realtà discorsiva della biografia che, trascorrendo nel passaggio dai distillati enciclopedici del Seicento agli arabeschi delle *vies* di fine secolo XIX, ha suscitato le condizioni d'esistenza del racconto biografico moderno in quanto narrazione figurale della vita e non più realistica o dimostrativa. Prendendo in prestito le parole di Franco Fortini, si spiega in una postilla a quanto scritto fin ora la figuralità intrinseca alla biografia breve, sdrucita, marginale, suppositiva di Schwob, Borges, Savinio eccetera:

La biografia ricostruisce la cronaca di una vita; ogni volta che tenta di salire a storia esorbita dalla propria legalità e ne rifluisce: ma sono quelle frontiere a legittimarla. Quando non sia ordinata da una meta, nella sua mobilità di liquido o magma la biografia è uno scialo di fatti. Anche se ognuno di essi si svolge come frammento di magnete a qualcosa che superandolo lo unirebbe agli altri, l'origine lo trattiene nel disordine. Ma se gli eventi biografici sono relativamente irrilevanti per i posteri fuor dell'opera del biografato e quell'opera si costituisce proprio sulla importanza assoluta accordata agli episodi apparentemente più trascurabili dell'esistenza, allora la biografia vira verso il violetto, lascia i colori della vita per quelli dell'allegoria.⁷⁹

Molte "vite", molti ritratti novecenteschi saranno rubricati come immaginari proprio perché costruiti come allegorie di quel che la biografia di certi personaggi, anche ignoti o dimenticati, avrebbe potuto essere se avesse obbedito ai modi figurali della poesia, della musica, del colore, e non alle lineari leggi della biologia umana e alle esigenze classificatorie della storia.

⁷⁹ F. FORTINI, *La biografia di Proust*, in ID., *Questioni di frontiera. Scritti di politica e letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 289-290.

1.5 *Precisare l'atmosfera*

La cronistoria obliqua tratteggiata fin qui lascia intravedere distintamente i gradi di coagulazione degli sproni espressivi e delle tentazioni creative all'interno del racconto biografico (e allegorico), oltre alla progressione del distacco di quest'ultimo dal genere storico tradizionale. Al declinare dell'Ottocento, l'apparizione delle *Vies imaginaires*, nelle quali la secolare matrice biografica e il rigore illusorio delle origini vengono palesemente piegati alle esigenze del discorso dell'infamia, rese manifesta la compiuta e dichiarata mutazione letteraria d'una forma nata come variante ipogenica della biografia classica. Il libro di Schwob, schermando – al di là del canovaccio di Aubrey – i disomogenei retaggi di Vasari, William Beckford, Gérard de Nerval e Walter Pater (dei quali si dirà più avanti), stabilì alcune movenze vincolanti per gli autori che, nel corso del Novecento, hanno deciso di misurarsi col trattamento finzionale delle “vite” altrui. Non è un caso se, oltre agli esponenti del genere nella letteratura italiana novecentesca, anche scrittori del calibro di Zweig, Borges, Queneau, Canetti, Bolaño (sui quali torneremo nel terzo capitolo) abbiano plasmato le loro prose biografiche, per livelli discrepanti di affinità, sui prototipi sei, sette e ottocenteschi delle cretomazie di biografie letterarie solcate dai contrassegni della manipolazione. Alla vigilia del xx secolo, dunque, il passato delle vite da narrativizzare e ricostruire è oramai esplicitamente maneggiato dalla letteratura come un materiale duttile, elastico, e in alcuni casi manomesso a vari livelli.

Inoltre, la striatura immaginativa che coinvolge i biografi infedeli da De Quincey a Schwob sintetizza nello spazio dei loro racconti una contestazione sotterranea verso la conoscenza storica del passato come sapere pietrificante, la stessa espressa in quegli anni anche da Friedrich Nietzsche nella seconda delle *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1874). Come la febbre del senso storico fossilizza e insterilisce gli eventi trascorsi impedendo una durata felice e obliosa della vita, così secondo Nietzsche l'ossessione biografica, che è un'emanazione pragmatizzante dello storicismo, riduce l'esistenza degli individui a «innumerevoli micrologie della vita e delle opere»⁸⁰ attraverso un sistema di supplitievole curiosità che espone le civiltà al rischio d'una paralisi organica. Polemizzando col metodo atrofizzante dei biografi a lui contemporanei il filosofo tedesco infiltra nella seconda *Inattuale* la necessità quasi fisiologica di quella scrittura

⁸⁰ F. NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1974, pp. 59-60.

biografica moderna che si stava nel frattempo delineando in Europa, non più fondata esclusivamente su ciò che è storico ma anche su ciò che storico non è, come avviene nei racconti di De Quincey, Büchner e Mörike, Chateaubriand. Per Nietzsche «ciò che non è storico assomiglia a un'atmosfera avvolgente, la sola dove la vita può generarsi, per sparire di nuovo con la distruzione di quest'atmosfera».⁸¹

Nella medesima terminologia metaforica, proprio nel paragrafo in cui lamenta il dotto furore del biografismo che investiva (già allora) Mozart e Beethoven, Nietzsche designa la mancanza del ruminante genere biografico cui è necessario sopperire per garantire il mantenimento e la proliferazione, anche solo figurali, degli istinti vitali: «tutto ciò che è vivo ha bisogno di avere intorno un'atmosfera, una misteriosa sfera vaporosa; se gli si toglie questo involucro, se si condanna una religione, un'arte, un genio a girare come un astro senza atmosfera, non ci si deve più meravigliare del loro rapido inaridirsi, irrigidirsi e isterilirsi».⁸² La soluzione nietzschiana consiste nella trasformazione della storia in pura creazione artistica, dato che solo l'arte può perpetrare la vita assicurandole d'intorno un'atmosfera di pure forze plastiche. Nel caso del genere della "vita" per eccellenza, la liberazione auspicata da Nietzsche si realizza all'altezza della differenziazione sensibile e definitiva tra la biografia di volta in volta illustre, leggendaria, antiquaria e romantica, e il racconto biografico delle vite immaginarie, congetturali, scorrette.⁸³ Nell'ambito dell'embrionale teoria estetica della biografia, poi, la posizione antistoricista del filosofo col martello ha esercitato un dimensionato influsso anche in pieno Novecento.

La prospettiva inattuale sulle imbalsamazioni biografiche trova un prolungamento iberico nei *Papeles sobre Velázquez y Goya* che José Ortega y Gasset riunì per la prima volta in volume nel 1950. Nel 1943 la casa editrice Iris-Verlag di Berna aveva chiesto al filosofo spagnolo di scrivere qualche pagina su Velázquez per commentare una serie di riproduzioni di quadri, mentre qualche anno più tardi, durante una malattia, Ortega stese alcuni appunti su Goya a uso personale. Diversi stralci di queste "carte" congegnate in tali occasioni sono puntellati di riflessioni sulle modalità e sul valore della scrittura biografica che approfondiscono, a trat-

⁸¹ Ivi, pp. 10-11.

⁸² Ivi, p. 60.

⁸³ Per un primo approccio tipologico a questo genere a sé stante, delineatosi nelle sue costanti formali e retoriche proprio nel secolo di Nietzsche, si veda N. MURZILLI, *Vies imaginaires et référence fictionnelle*, in *Vies imaginaires*, éd. par A. Eissen et D. Mellier, «Otrante», 16, 2004, pp. 25-34.

ti esasperano, i giudizi di Nietzsche. Sia nell'*Introduzione a Velázquez* del 1943 (pubblicata in tedesco, francese e inglese prima che in spagnolo) sia nel testo *Sulla leggenda di Goya* Ortega avanza i prolegomeni di un metodo biografico che s'impegna a precisare il sistema di possibilità e impossibilità in cui consiste la vita di un individuo, senza tramutarle in fatti suffragati da dati come farebbe un convenzionale resoconto storiografico. Ad esempio, il paragrafo sulla biografia di Velázquez dell'*Introduzione* addebita un'«irrefrenabile “datofagia”»⁸⁴ agli storici, i quali spesso non si rendono conto che neanche la somma di tutti i dati immaginabili sarebbe sufficiente a ottenere la storia, o una storia. Meritano poi di essere ricordate certe definizioni anatomiche: ancora in riferimento a Velázquez Ortega interpreta la biografia concreta, in quanto congerie di fatti esterni alla realtà intima del biografato, come «il dermato-scheletro della sua vita autentica»,⁸⁵ mentre (e qui invece siamo a Goya) il racconto di una vita che cerchi di toccare la sostanza più inafferrabile assomiglierebbe a «un dolore di denti», dato che «la difficoltà e nello stesso tempo il bello della biografia consistono nel fatto che il biografo deve sostituire il proprio punto di vista con quello del biografato, e ottenere in qualche modo che dolgano a lui i denti di quest'ultimo».⁸⁶

Sempre nelle prime pagine dell'*Introduzione* Ortega, supponendo che Velázquez fosse un uomo particolarmente flemmatico, malinconico, solitario, un uomo con molto tempo a disposizione, sostiene che «il biografo di Velázquez deve perciò di necessità dedicarsi a *la recherche du temps perdu* del pittore».⁸⁷ Il tempo perduto della vita del pittore spagnolo sarebbe quello che egli ha trascorso in modi che non si conoscono. Si tratta di un tempo coincidente con le attività dell'artista e le occupazioni dell'uomo fino alla sua morte, ma non con la creazione dei quadri, bensì al tempo speso da Diego Rodríguez de Silva y Velázquez per diventare colui che noi chiamiamo semplicemente Velázquez, ovvero, secondo una nota formula orteghiana, «un io e la sua circostanza». Ortega cita il titolo del romanzo proustiano per alludere a quel tempo perduto che è, a tutti gli effetti, un tempo perso. Gilles Deleuze ha precisato che, sin dal titolo dell'opera, «il tempo perduto non è soltanto il tempo che passa, alterando ogni essere, annientando ciò che fu; è anche il tempo che perdiamo (il tempo perso:

⁸⁴ J. ORTEGA Y GASSET, *Carte su Velázquez e Goya*, a cura di C. Vian, Milano, Electa, 1984, p. 35.

⁸⁵ Ivi, p. 45.

⁸⁶ Ivi, p. 151.

⁸⁷ Ivi, p. 40.

perché perdere tempo, perché essere mondani, innamorarsi, invece di lavorare e fare l'opera d'arte?».⁸⁸

Le note di Ortega su Velázquez e Goya mirano a sostituire la ricerca di questa temporalità sperperata alle mitologie biografiche ereditate dalla tradizione didascalica e dall'idealismo romantico. A Ortega interessa scandagliare nei due pittori spagnoli la dinamica drammatica che soggiace alla perdita del tempo, e nel farlo teorizza una tipologia testuale di biografia inconsueta ibrida di saggismo, attenzioni letterarie e montaggio narrativo, rispecchiata da alcuni lunghi racconti o romanzi biografici coevi ai *Papeles* quali *Der Tod des Virgil* (1945) di Hermann Broch, *Mio sodalizio con De Pisis* (1954) di Giovanni Comisso, *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (1957) di Bertolt Brecht e *El general en su laberinto* (1989) di Gabriel Garcia Márquez. Se quello di Comisso è un libro di memorie autobiografiche sull'amicizia tra due divini fanciulli, le opere di Broch, Brecht e Márquez sono tentativi romanzeschi di restituire volumetria verbale a un tempo incerto delle vite di Virgilio, Cesare e Simón Bolívar, attraverso l'alternanza tra il monologo virgiliano della malattia e le conversazioni tra il poeta augusteo e i suoi amici in un caso, oppure l'espedito del ritrovamento dei fittizi diari del segretario del futuro dittatore, Raro, o ancora la sovrimpressione di sogni febbricitanti e ricordi piagati dalla sconfitta nel viaggio a ritroso del *Libertador*.

Il tempo perduto diventa, in effetti, nel xx secolo l'oggetto privilegiato degli scrittori-biografi, intervallo di vita senza fonti né testimoni e dunque inevitabilmente immaginario, secondo la lezione di Schwob riecheggiata dallo stesso Ortega che, nel *Preludio a un Goya*, scrive che «bisogna immaginare l'uomo Goya», poiché i «dati sono solo i punti di riferimento entro i quali si delimita la figura immaginaria di Goya».⁸⁹ Il modernismo spagnolo si è esercitato in più momenti per svellere coi modi dell'arte scrittoria la figura di Goya dalla mitologia chiaroscurale nel quale l'aveva relegata l'accademismo ottocentesco. La *Vita di Goya* divenne quasi un *topos* nella letteratura della penisola pentagonale durante la seconda metà degli anni venti, alla vigilia del centenario della morte del pittore.⁹⁰ Vi si cimentarono, oltre a Ortega, Eugenio d'Ors, nell'epopea democratica di *El vivir de Goya* (1927),⁹¹ Ramón Gómez de la Serna con un *Goya* (1928) let-

⁸⁸ G. DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 1967³ p. 20.

⁸⁹ ORTEGA Y GASSET, *Carte su Velázquez e Goya*, cit., p. 115.

⁹⁰ Sull'evoluzione del genere biografico nella letteratura spagnola del decennio in questione cfr. E. SERRANO ASENJO, *Vidas oblicuas. Aspectos teóricos de la nueva biografía en España* (1928-1936), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.

⁹¹ Tra il 1926 e il 1933 d'Ors si dedicò alla composizione della trilogia biografica *Epos de*

to in chiave psicanalitica e parasurrealista, e persino Luis Buñuel, cui nel 1926 venne commissionato dalla *Junta magna* di Saragozza per le celebrazioni del centenario un film biografico sul pittore aragonese.

Per tre mesi, dal settembre del 1926, Buñuel lavorò da Parigi a una sceneggiatura per quella che doveva essere la sua pellicola d'esordio, la cui realizzazione tuttavia non andò mai in porto.⁹² Nel 1938 il regista propose alla Paramount un altro trattamento, scritto in inglese, col titolo *The Duchess of Alba and Goya*, il quale, pur facendo ricorso alle stesse fonti della prima sceneggiatura, presentava situazioni passionali e psicologiche di segno opposto (valga, per tutte, l'importanza assegnata alla sordità del pittore, parte integrante dello sviluppo narrativo del secondo soggetto). La riduzione del 1926, più lunga e articolata in tre parti distinte ambientate rispettivamente a Saragozza, Madrid e Bordeaux, è un racconto biografico in veste di sceneggiatura nel quale la costruzione immaginativa degli eventi è affidata a inquadrature e dissolvenze e le parole dei dialoghi servono solo a «dare una certa continuità alla trama»,⁹³ come Buñuel precisò in una didascalia. Altrove nel copione il cineasta ammette di aver anticipato e posticipato gli eventi rappresentati seguendo un criterio personale, basato sulle impostazioni generali del film da fare. Allineata agli scritti letterari del periodo surrealista parigino di Buñuel, la sceneggiatura reinventa a partire da un'ispessita documentazione un Goya anarchico e dongiovannesco, protagonista di scene oniriche e conversazioni beffarde, languide, malinconiche, tutte utili ad assemblare probabilisticamente un perfetto episodio del tempo perduto, l'amore spericolato e infelice per la duchessa d'Alba.

Questo tempo, perso o perduto che sia, coincide per Buñuel, per Broch, per Bulgakov, per i grandi scrittori che s'improvvisano apprendisti biografi, col sistema dei possibili orteghiano e con l'atmosfera vitale nietzschiana, e la sua precisazione attraverso il calcolo della lingua e dello stile fornisce il nucleo d'irradiazione del racconto biografico novecentesco. Nei casi fin qui menzionati, così come nei testi di Savinio, Gadda, Manganelli e degli altri autori italiani su cui torneremo, i caratteri del te-

los destinos, che annovera le vite di Goya, dei re cattolici Isabella di Castiglia e Ferdinando d'Aragona e del negromante Eugenio Torralba. Sul fondamento teorico delle biografie orsiane si veda A. SUÁREZ, *El género biográfico en la obra de Eugenio d'Ors*, Barcelona, Anthropos, 1988.

⁹² Lo rammenta lo stesso regista nelle proprie memorie autobiografiche, in L. BUÑUEL, *Mon dernier soupir*, Paris, Ramsay, 2006², p. 124.

⁹³ L. BUÑUEL, *Goya 1926. Il pittore e la duchessa*, a cura di A. Bernardi, Venezia, Marsilio, 1994, p. 65.

sto biografico vengono allentati o compressi in vista di una trasfigurazione letteraria del biografato, la cui vita non deve più essere ricostruita per intero o con intenti educativi, bensì narrata per sprazzi d'autenticità intuita e attraverso le macchinazioni svaporate del periodo ipotetico. Perciò, la definizione forse più prossima all'essenza del racconto biografico è quella proposta da Gérard Genette per quei tipi di «biografia fittizia, sia pure parziale, di una persona reale distinta dall'autore» che il critico avrebbe voluto chiamare, in francese, «*hétérofiction*» oppure «*al-lofiction*»: «delle narrazioni [...] che includano una parte di finzionalità palesemente contraria al percorso storico attestato dei loro personaggi».⁹⁴

Pur intrecciandosi a più riprese con le vicende morfologiche dei principali modi di organizzazione testuale e diffusione editoriale del genere biografico, in particolare – come si vedrà nel capitolo seguente – delle raccolte di “vite”, la storia del racconto biografico rappresenta in sostanza il tentativo di giungere attraverso la prosa narrativa, per approssimazione o per slontanamenti, a un'arte letteraria della scrittura di vite. In un breve saggio del 1939 su Lytton Strachey e i suoi *Eminent Victorians* Virginia Woolf, per spiegare perché «l'arte della biografia è la più ristretta di tutte le arti», ha scritto che «la fantasia dell'artista alla sua massima intensità scarica quello che di fatto è deperibile; costruisce con quanto è durevole» mentre «il biografo deve accettare quanto è deperibile, costruire con quello, inserirlo nella costruzione stessa della sua opera».⁹⁵ A voler chiosare queste affermazioni, si potrebbe dire che nel racconto biografico novecentesco le regole della biografia vengono stravolte o manomesse dagli autori (con lessico woolfiano, gli artisti), mutando il genere di partenza in una forma aperta, nel tentativo di rendere durevole nella scrittura ciò che, nella vita, non può che essere deperibile.

⁹⁴ Alla voce «Fictions» del cornucopico abecedario privato di G. GENETTE, *Bardadrac*, Paris, Seuil, 2006, p. 137.

⁹⁵ V. WOOLF, *L'arte della biografia*, in EAD., *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, a cura di L. Rampello, Milano, il Saggiatore, 2011, p. 394. Sulle considerazioni di Woolf intorno alla biografia nella letteratura inglese della modernità cfr. E. GUALTIERI, *The Impossible Art: Virginia Woolf on Modern Biography*, «The Cambridge Quarterly», 29/4, 2000, pp. 349-361.

2. I libri delle “vite” Breve storia di un genere infedele

2.1 *Specie di erbari*

Nel Novecento il racconto biografico identificato dagli aspetti fin qui individuati (matrice finzionale, rigore illusorio, frammentarietà, infamia, definizione atmosferica) è stato spesso adeguato alle proporzioni della forma breve in prosa: la *short story*, la novella, il ritratto, il dialogo, l'aneddoto, la scheda.¹ I casi degli autori su cui si tornerà nel terzo capitolo, Alfonso Reyes, Anatolij Lunačarskij, Stefan Zweig, Jorge Luis Borges, Raymond Queneau, Elias Canetti, così come i testi del corpus italiano della seconda parte dimostrano la frequenza con cui nella letteratura del secolo scorso storie di vite fluviali siano state coagulate nei tracciati incostanti della narrazione microbiografica, quindi pubblicate in raccolte, sillogi o centoni strutturati a imitazione dei modelli classici di Plutarco, Diogene Laerzio, Vasari. Proprio la somiglianza con le raccolte biografiche dal mondo antico all'età moderna, che a volte è calco altre quasi una parodia, rappresenta il manifesto tratto comune a opere pur tanto screziate come i

¹ Per una discussione teorica, almeno dalla prospettiva dell'italianistica, di alcuni di questi generi si vedano i contributi introduttivi dei curatori S. ZATTI, *La novella: un genere senza teoria*, e A. STARA, «Una imperfezione perfetta». *Il racconto italiano nell'età della short story*, in *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della short story*, a cura di S. Zatti e A. Stara, «Moderna», xii/2, 2020, pp. 11-44. Sulle forme narrative brevi nella cultura letteraria italiana del xx secolo si rimanda a G. IACOLI, *Contenitori di forme brevi nel secondo Novecento*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di E. Menetti, Roma, Carocci, 2019, pp. 219-246.

Retratos reales e imaginarios di Reyes, l'antologia incassata ne *Les enfants du limon* di Queneau, gli ultimi due volumi dell'autobiografia di Canetti, e poi ai *Luigi gaddiani*, alle *Interviste* manganelliane, alle *Cronachette* sciasciane, alle *Posizioni* arbasiniane e agli altri volumi italiani di Savinio, Scotellaro, Tabucchi, Wilcock.

Da un punto di vista formale ma anche tematico queste scritture biografiche, tra le più felici del secolo, si sottraggono tanto all'inflessibile olismo della biografia storica positivista quanto alla titanica statura dei predecessori romantici aderendo alla tradizione misurata delle "vite" che, dai *bioi* e dagli epigrammi (circa seconda metà del III secolo d.C.) di Diogene Laerzio e dalle biografie sufiche degli sheikh musulmani scritte da Abd al-Wahhāb al-Sha'rāni nell'Egitto del XVI secolo, fino alle *Lives of Poets* (1779-1781) di Samuel Johnson, è rimasto distinto dalla biografia intesa (da autori professionisti quali James Boswell, Jérôme Carcopino o Richard Ellman) come lunga ricostruzione della vita di un individuo eccezionale, pur avendo fornito i fondamenti discorsivi a questa seconda, più recente, incarnazione del genere.

Quindi, per meglio riconoscere le costanti e le variabili trasmesse sino alle serie di racconti biografici del Novecento italiano è necessario risalire alla storia dei libri di "vite", che qui si tenterà di seguire isolando dall'età ellenistica al XVIII secolo le pietre miliari marchiate da aurorali caratteri di invenzione e infedeltà in anticipo sugli aspetti letterari del racconto biografico di metà Ottocento, quindi approfondendo il ruolo archetipale di Schwob insieme ai suoi immediati predecessori e ai suoi eredi. Si capirà, così, che le finzioni biografiche non sono state inventate da un singolo autore, si chiami egli William Beckford, Walter Pater o Marcel Schwob, ma sono piuttosto gradualmente emerse per sedimentazioni morfologiche e dilatazioni retoriche come mutazioni dichiarate del genere biografico. Prima, tuttavia, occorre avanzare qualche precisazione sulla dinamica strutturale delle "vite" come forma simbolica sopravvissuta, in due millenni di scritture biografiche e memorialistiche, a metamorfosi, prosciugamenti e germinazioni.

V'è una discriminazione improntata alle categorie aristoteliche del teatro tragico da premettere. Le raccolte di "vite" (illustri, brevi, immaginarie) sono fondate sull'unità di luogo, ovvero lo spazio mentale di ciascun libro nel quale le biografie concentrate possono avvicinarsi e convivere come fossero ambientate nella medesima porzione di mondo, mentre la biografia polidimensionale di lunga durata è affidata piuttosto all'unità di tempo, quello cronologicamente ordinato dell'esistenza del biogra-

fato, lo stesso cui il biografo solitamente è costretto ad attenersi. È stato Marc Fumaroli a parlare di «unità di luogo»² a proposito delle raccolte di “vite”, paragonandole a popolosi e dispersivi cimiteri, probabilmente suggestionato dall’ipotesi storiografica secondo la quale le più antiche biografie ellenistiche avrebbero avuto origine dalle iscrizioni incise sui ceppi funerari.

Nel saggio appena citato, dedicato a Roberto Calasso, Fumaroli dimostra appunto che “vite” e biografia sono, se non generi letterari autonomi, per lo meno forme di scrittura storicamente alternative tra loro. Rispetto alle biografie giornalistiche o a «mostri biografici»³ come *Saint-Genet* (1952) e *L’Idiot de la famille* (1971-1972) di Jean-Paul Sartre, le “vite” secondo Fumaroli aspirano a una veridicità umanista, non scientifica, e dunque non ricorrono né alla lente d’ingrandimento né al microscopio, strumenti propri di cronachisti o psicologi; si affidano invece al «colpo d’occhio»⁴ per sorprendere in un dettaglio o in un gesto isolati lo slancio verso il caso, il temperamento, il capriccio da fissare in un’istantanea verbale che, per sineddoche, sostituisca l’integrità corporale e morale dell’individuo, al pari della foglia disseccata che, in un erbario, rappresenta la pianta lontana, magari già morta. Tuttavia, come ogni erbario ha una propria rilegatura, una propria carta, un proprio sistema di catalogazione, così ciascuna raccolta mantiene insieme certe “vite” in base a certi modelli, intorno a certi cardini.

All’interno di un libro costruito per criteri di omologia (le vite dei filosofi, degli artisti, dei poeti etc.), in base sincronica (per epoca o contesto), o anche solo secondo la sensibilità e le predilezioni dell’autore, una “vita” non subisce alcun tentativo di esaurimento narrativo, e anzi la vicenda, le azioni e le parole vengono lasciate libere di essere lette sulla base delle corrispondenze e delle disarmonie polifoniche autorizzate dalla vicinanza stilistica delle altre “vite” circostanti. Affidando alle forme brevi l’evocazione delle fisiologie esistenziali dei biografati, i libri di “vite” permettono ai loro soggetti di continuare ad abitare quegli «intrecci infiniti»⁵ di cui si nutrono tanto la vita quanto la letteratura – e proprio questo è ciò che accade dalla fine dell’Ottocento in poi nelle sedi privilegiate del racconto biografico che unisce documentazione e *fiction*. Quali variazioni inattese intorno al medesimo paradigma biologico di nascita, crescita

² M. FUMAROLI, *Des «Vies» à la biographie: le crépuscule du Parnasse*, «Diogène», 139, juillet 1987, pp. 3-30: 6.

³ Ivi, p. 14.

⁴ Ivi, p. 15.

⁵ Ivi, p. 6.

e morte dell'essere umano, le “vite” sono, dunque, indipendenti dalla cronologia paratattica e dalla geografia ordinaria, e rendono i protagonisti di ogni raccolta contemporanei tra loro, inquilini dello stesso edificio linguistico. Basta anche solo prestare attenzione alla fattura dei più celebri e imitati libri di “vite” per accorgersene.

Nelle *Vite* plutarchee la costruzione chiasmica del parallelismo, che si tratti di Alcibiade e Coriolano, di Alessandro e Cesare, o di Demostene e Cicerone, istituisce coppie di uomini-simbolo le cui esperienze e le cui gesta sono narrate secondo rispondenze topiche, biunivoche. Nell'opera di Vasari gli artisti compaiono (e scompaiono) da una “vita” all'altra in funzione della storia delle maniere rispondente al programma ideologico e iconografico dell'aretino. A imitazione, integrazione o per reazione al modello vasariano (a sua volta debitore delle riflessioni sulla linea di contorno ricavate dalla *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio), anche per quanto riguarda la trama di riferimenti interni che puntellano i libri, sono state scritte numerose raccolte di biografie artistiche,⁶ tra cui lo *Schilder-Boek* (1604) del fiammingo Karel Van Mander, le *Vite romane* (1642) di Giovanni Baglione e quelle di Giovan Pietro Bellori (1672), le *Vite de' pittori antichi* (1667) del cruscante Carlo Roberto Dati, la *Felsina pittrice* (1678) di Carlo Cesare Malvasia, le *Vite degli artisti napoletani* (1742-1744) di Bernardo De Dominici, i tre volumi delle *Lettere sanesi* (1782-1786) di Guglielmo Della Valle, comprese le filiazioni estere della *Teutsche Academie* (1675-1679) di Joachim von Sandrart⁷ o degli *Anecdotes of Painting in England* (1762-1780) di Horace Walpole e delle *Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors, and Architects* (1829-1833) dello scozzese Allan Cunningham.⁸ Aubrey, assecondando il proprio *wit* secentesco, ricostruisce e a volte sproporziona le relazioni intellettuali, familiari o erotiche tra i suoi eminenti contemporanei, i quali spesso prolungano la propria biografia oltre i limiti stabiliti delle *brief lives* che spettano loro.

⁶ Sulla genealogia delle biografie di pittori, scultori e architetti come ordinamento della storia dell'arte, e della sua storiografia, si legga M. SPAGNOLO, *La biografia d'artista: racconto, storia e leggenda*, in *La cultura italiana*, diretta da L.L. Cavalli Sforza, 12 voll., Torino, UTET, 2010, x, pp. 375-393.

⁷ Cfr. L. SIMONATO, *Dalle Vite di Vasari all'Academie di Sandrart: fonti e modelli per i ritratti della Teutsche Academie*, in *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, a cura di K. Burzer, C. Davis et al., Venezia, Marsilio, 2010, pp. 271-292.

⁸ Su questi ultimi titoli cfr. H. FRASER, *Vasari's Lives and the Victorians*, in *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*, ed. by D.J. Cast, Farnham, Ashgate, 2014, pp. 278-293: 292.

In un esemplare meno noto tra quelli contemporanei, le *Six Literary Lives* (1993) di Reed Whittlemore,⁹ le vite di sei scrittori americani (Henry Adams, Jack London, Upton Sinclair, William Carlos Williams, John Dos Passos, Allen Tate) diventano oggetto di un esperimento di biografia collettiva su base ideologica: la «shared impity», l’empietà condivisa tra i membri del gruppo, diventa il collante tematico di un’indagine culturale sugli Stati Uniti del primo dopoguerra. In ciascuno di questi casi, come pure nelle altre raccolte tramandate sino a oggi, dal *De viris illustribus* di Cornelio Nepote, passando per l’omonima opera latina (1337-1351) di Petrarca, il *De mulieribus claris* (1361-1362) e il *De casis virorum illustrium* (1373) di Boccaccio, o l’enciclopedia postuma dei costumi della corte Valois rappresentata dalle *Vies des grands capitaines françois et étrangers* e dal *Receuil des dames* di Brantôme, fino alle *Vite efferate di papi* (2015) di Dino Baldi, le “vite” sparpagliate e divergenti sono sempre e comunque capitoli di un solo volume tenuto insieme dal diagramma delle simmetrie narrative e delle somiglianze stilistiche, ma, in alcuni casi, altresì dalla manipolazione, frammentaria e illusoria, dei fatti.

In questo senso è valida la definizione di Fumaroli per cui «la forma “vita” è «un appuntamento il cui centro è ovunque e la circonferenza da nessuna parte, e al quale sono convocati i viventi per incontrare, fuori dal tempo, gli esponenti riuniti delle generazioni precedenti».¹⁰ Ecco che, allora, col termine “vite” possono essere denotate tutte quelle scritture (da cui derivano i racconti biografici manifestatisi nell’ultimo secolo e mezzo) che riuniscono uomini e donne in collezioni di testi d’autore, ognuno dei quali risponde ai meccanismi letterari del proprio tipo: prosopografie, biografemi, *exempla*, memorie, dialoghi dei morti, colloqui oltremondani, ritratti e bozzetti, e persino i caratteri alla maniera di Teofrasto e La Bruyère – forme più o meno brevi che Fumaroli stesso elenca e qualifica come «la fioritura delle “Vite parallele” giunte a maturazione».¹¹

Nel corso del Novecento questa piena maturazione ch’era stata un rigoglio tra Sei e Settecento nell’età delle Accademie, torna a dare i suoi frutti, almeno nella letteratura europea e ispanoamericana. Anche in Ita-

⁹ Dello stesso autore si vedano i due saggi che, coprendo un arco cronologico che va, nel primo, da Plutarco al xviii secolo di Sterne e poi, nel secondo, lo stacco da Carlyle al Novecento americano inoltrato passando per Freud, propongono un dirottamento eterodosso nella storia della biografia occidentale: R. WHITTEMORE, *Pure Lives. The Early Biographers*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988, e Id., *Whole Lives. Shapers of Modern Biography*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.

¹⁰ FUMAROLI, *Des «Vies» à la biographie*, cit., p. 9.

¹¹ Ibid.

lia, dalla prima metà del secolo sino alle soglie del postmodernismo, da Savinio a Tabucchi, viene pubblicata una sequenza di libri di “vite” sotto le sembianze di biografie filologiche, fantasie biografiche, interviste impossibili, trasmissioni radiofoniche, resoconti investigativi, parabole oniriche, ricordi d’incontri mancati. Questi testi, che sono debitori dell’impostazione seriale delle raccolte biografiche e contemporaneamente violano le regole canoniche del genere, non esisterebbero senza la filiera di quei paradigmatici libri di “vite” che, per innesti progressivi di invenzione, hanno contribuito a mutare la situazione semiotica della scrittura biografica: oltre ai già nominati e imprescindibili Aubrey e Schwob, Paolo Giovio, Jean de Nostredame, Gédéon Tallemant des Réaux, Bernardo De Dominici, William Beckford, Gérard de Nerval, Walter Pater sono i nomi maggiori di una cronistoria letteraria appena delineata che da Plutarco e Iacopo da Varazze giunge fino a Roberto Bolaño (e oltre). Nelle prossime pagine si tenterà di ripercorrerla.

Nei passaggi intermedi tra gli estremi di questo percorso è in atto quel processo di mutamento morfologico descritto, con echi warburghiani, da André Jolles in *Einfache Formen* (1930): le forme di partenza (le “vite”) gradualmente divengono forme letterarie (in questo caso, le raccolte di racconti biografici) quando il linguaggio, attraverso la creazione poetica o la caratura stilistica, partecipa alla composizione di un ordine delle cose diverso da quello dato in natura. Nel novero delle forme semplici a partire dalle quali il linguaggio modifica e plasma autonomamente un ordine di elementi tematico-formali per creare i generi letterari più complessi, Jolles individua la leggenda, la saga, il mito e l’aneddoto. Nel capitolo sulla leggenda, il primo, dedica inoltre un paragrafo alla filiazione del genere biografico moderno dall’agiografia medievale, precisando come le vite dei santi rappresentino la forma attualizzata di quella forma potenziale che si identifica con le leggende:¹² nelle “vite”, cioè, la disposizione astratta della leggenda si muta in molteplici pratiche verbali, sulle quali sono fondati, caso per caso, i principi e i metodi di scrittura delle varie raccolte.

Nei libri novecenteschi del nostro corpus le vite vengono scomposte e ricomposte dalla prosa, ovvero dall’arte letteraria, che genera così i racconti biografici moderni, secondo un processo per cui «l’eguale si unisce all’eguale ma non va a costituire un cumulo di dettagli, bensì una molteplicità le cui parti si inseriscono l’una nell’altra, si congiungono, si com-

¹² Per cui cfr. F. FONIO, *Le Einfache Formen di André Jolles: struttura, problematicità, applicabilità della «forma» della Leggenda*, in *Intuizione e forma. André Jolles: vita, opere, posterità*, «Cahiers d’études italiennes», 23, 2016, pp. 151-182.

penetrano e producono una *forma* che come tale può essere compresa oggettivamente, e che possiede una propria *validità e capacità di persuasione*.¹³ Per quanto riguarda i racconti biografici, la validità della forma è data dalle norme intrinseche stabilite dalla raccolta di “vite” in cui vengono di volta in volta rifusi (ad esempio, la costante infame per Borges, i compiti rivoluzionari per Lunačarskij, l’ottica investigativa per Sciascia), mentre la capacità di persuasione risulta dalla combinazione degli aspetti moderni del genere, i quali spingono il lettore delle vite in parte immaginate, anche quando consapevole della correzione o della falsificazione in atto, a credere che in quelle pagine si trovi la verità finora inespressa di tanti biografati, sia che si chiamino Antoine Watteau, Tito Lucrezio Caro, Isadora Duncan, Fernando Pessoa, sia che portino nomi di scrittori, avventurieri o scienziati a tutti sconosciuti.

2.2 Da Plutarco alla *Legenda aurea*

Le due opere che più di tutte hanno segnato la storia della scrittura biografica tra antichità e Medioevo, stabilendo importanti precedenti per lo sviluppo delle raccolte di “vite” in età moderna, sono, rispettivamente, i *Βίοι παράλληλοι* (fine I-inizio II secolo d.C.) di Plutarco e la *Legenda sanctorum* (1260-1298) del domenicano Iacopo da Varazze, più nota col titolo vulgato di *Legenda aurea*. Sebbene entrambi abbiano conosciuto alterne fortune – il primo specialmente tra Cinque e Seicento tramite le traduzioni volgari, il secondo con un’eccezionale diffusione manoscritta nel tardo Medioevo e poi a stampa dopo il Quattrocento – durevoli restano le impronte strutturali che questi testi, in maniera indipendente l’uno dall’altro, hanno trasmesso alle raccolte di “vite” fino alla contemporaneità. Alle *Vite* plutarchee, paragoni tra personaggi greci e romani, risale l’intuizione parallelistica degli accoppiamenti, la quale evolverà in svariati tentativi di disporre geometricamente le biografie, come giustificazione di una tendenza a relativizzare tempi ed eventi passati; l’enciclopedia cristiana di santi e sante compilata da Iacopo, invece, introduce nella narrazione biografica in serie un’arte della dilatazione e della contrazione che si rivelerà un espediente ricorrente, sistematicamente adottato nelle raccolte esemplari del catalogo novecentesco cui è dedicato il prossimo capitolo.

¹³ A. JOLLES, *Forme semplici*, in ID., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 272 (i corsivi sono dell’autore).

Durante l'evo moderno lo scrittore di Cheronea fu largamente ammirato da Montaigne, Francis Bacon, Rabelais, Montesquieu, Ralph Waldo Emerson, e le *Vite parallele*, da cui Shakespeare attinse materiale per drammi di ambientazione romana come *The Tragedy of Julius Caesar* e *Antony and Cleopatra*, furono tradotte in latino dall'umanista Leonardo Bruni, in francese dall'ellenista Jacques Amyot (per mezzo della cui versione Plutarco divenne l'autore greco più letto in Europa centrale nei secoli XVI e XVII), e in inglese da una consorte di studiosi ed eruditi di Cambridge guidati da John Dryden, che curò la pubblicazione di cinque volumi *translated by several hands* (così recitava il titolo originale dell'edizione stampata tra il 1683 e il 1686), alla quale era premessa una vita di Plutarco, presunto monoteista, scritta dallo stesso Dryden.¹⁴ Il successo delle *Vite parallele* tra lettori di lingua e formazione diverse, i quali a loro volta ne vollero tramandare un personale adattamento, è probabilmente dovuto al valore sincretico di un testo che fonde spiccati elementi caratteriologici, una precisa e ribadita dimensione storiografica e trasparenti orientamenti ideologici, proprio attraverso la novità del "pensiero parallelistico".

Incunaboli del metodo comparativo fra personaggi greci e romani potrebbero essere esistiti nelle scuole di retorica frequentate da Plutarco, ed egli poté apprendere i rudimenti in quelle sedi, così come ancor prima negli ambienti colti della romanità, tra Polibio e Cicerone, dovettero diffondersi idee e discorsi di ricostruzione sincronica della storia greca e di quella romana. Tuttavia, Plutarco fu il primo autore, per quanto ne sappiamo, ad aver elevato a sistema storico-letterario questi suggerimenti, per poi applicarli e approfondirli nelle forme geminate delle sue biografie. Ogni coppia accosta un personaggio greco (quasi sempre cronologicamente anteriore) a uno romano, per un totale di ventidue coppie conservate¹⁵ e pervenute in due recensioni diverse, una bipartita e una tripartita,

¹⁴ J. DRYDEN, *The Life of Plutarch*, in *Plutarch's Lives. The Dryden Translation*, ed. by A.H. Clough, 2 voll., New York, Modern Library, 2001, I. Per una mappatura dei traduttori e collaboratori dell'edizione cambridgense, quasi tutti amici, colleghi o compagni di studi di Dryden, cfr. A. SHERBO, *The Dryden-Cambridge Translation of Plutarch's Lives*, «*Études Anglaises*», 32/2, April 1979, pp. 177-184. Sull'idea del paganesimo simulato da Plutarco intorno a cui ruota la biografia scritta da Dryden vedi R. NESVET, *Parallel Histories: Dryden's Plutarch and Religious Toleration*, «*The Review of English Studies*», 56/225, June 2005, pp. 424-437.

¹⁵ Delle coppie tradite, una delle quali è quadripartita, non conosciamo l'ordine originale di disposizione. Si ritiene che la successione della recensione bipartita, della quale ci resta un solo codice, segua un criterio cronologico secondo il tempo in cui vissero i personaggi greci, mentre nella recensione tripartita, della quale ci sono giunti trentasette manoscritti, sembra che la sequenza delle vite sia stabilita in base alla provenienza territoriale dei bio-

alle quali sono affiancate quattro biografie spaiate, cioè quelle di Galba, Otone, Arato, Artaserse (anche se queste ultime due sono state successivamente abbinare). È andata perduta una coppia, Epaminonda e Scipione l'Africano, verosimilmente la prima, oltre a diverse vite singole.

Se non mancano nelle *Vite*, compresi i *Confronti* autografi collocati dopo ciascuna coppia, né in certi testi dei *Moralia* plutarchei, prese di posizione teoriche di Plutarco che conferiscono alla sua scrittura biografica un preciso statuto epistemologico e le riconoscono una parimenti indiscutibile funzione morale, è assente invece dal complesso dell'opera un'esplicita spiegazione dello schema parallelistico, che rappresenta peraltro l'elemento di maggiore innovazione formale delle *Vite*.¹⁶ Nella scelta dei personaggi spesso contano il collegamento con la coppia precedente, anche a costo di forzare i limiti cronologici della storiografia, e motivi di opportunità pragmatica e adeguamento ai grandi temi che attraversano l'opera, ma anche manovre di generazione simbiotica, come nei casi di Dione e Bruto, Demostene e Cicerone. Nell'ottica plutarchea l'istituzione delle coppie di uomini-simbolo è necessaria a esprimere innanzitutto le corrispondenze strutturali tra due civiltà contigue, due culture che si compenetrano, oltre a configurarsi quale strumento raffinato per cogliere analogie e differenze tra gli eroi greci e quelli romani, rendendo così il più articolato possibile l'apparato dei modelli di comportamento da proporre.

A volte, tuttavia, gli allacciamenti e le connessioni di natura simbolica tra personaggi greci e romani travalicano sia le frontiere secolari dei contatti accertati tra i due popoli sia le esigenze gnoseologiche latenti nel progetto di Plutarco (ad esempio, nelle biografie di Temistocle e Coriolano), presupponendo forse una sotterranea affinità tra due mondi l'uno allo specchio dell'altro. In questo modo le sincronizzazioni del passato storico creano i presupposti per una relativizzazione della cronologia a fini narrativi che Plutarco teorizza in un passo della *Vita di Solone* – e che rappresenta, per lo meno nella storia dei libri di “vite”, un destabilizzante avanzamento verso la coscienza autoriale delle indeterminatezze e delle

grafati greci. Nelle edizioni italiane viene riprodotta con più frequenza la seconda delle due, ovvero: Teseo e Romolo; Solone e Publicola; Temistocle e Camillo; Aristide e Catone Maggiore; Cimone e Lucullo; Pericle e Fabio Massimo; Nicia e Crasso; Coriolano e Alciabiade; Demostene e Cicerone; Focione e Catone Minore; Dione e Bruto; Timoleonte e Emilio Paolo; Sertorio e Eumene; Filopemene e Tito Flaminio; Pelopida e Marcello; Alessandro e Cesare; Demetrio e Antonio; Pirro e Mario; Arato e Artaserse; Agide e Cleomene, e i Gracchi; Licurgo e Numa; Lisandro e Sulla; Agesilao e Pompeo.

¹⁶ La questione è posta e, in parte, risolta in P. DESIDERI, *La formazione delle coppie nelle Vite plutarchee*, in *Id., Saggi su Plutarco e la sua fortuna*, a cura di A. Casanova, Firenze, Firenze University Press, 2012, pp. 229-245.

eventualità manipolative intrinseche alla forma biografica. L’episodio in questione è l’incontro tra Solone e Creso, già tramandato da Erodoto in un celebre brano delle *Ἱστορίαι* e assunto a simbolo del confronto tra cultura greca e civiltà orientale, sulla cui attendibilità tuttavia già in età ellenistica pendevano dubbi derivanti da considerazioni di carattere cronologico. Nel capitolo 27 della *Vita di Solone* Plutarco scrive:

Sembra che alcuni tentino di provare che il suo incontro con Creso sia un’invenzione, e ciò per ragioni cronologiche. A me invece una storia che si appoggia a tante testimonianze e, ciò che più conta, si attaglia al carattere di Solone ed è degna della sua grandezza d’animo e della sua sapienza, non sembra di dover respingere sul fondamento di alcune così dette tavole cronologiche, che moltissimi cercano di correggere senza poter sino a oggi sistemare le contraddizioni in qualche cosa di organico e coerente.¹⁷

Plutarco, dunque, rivendica il proprio diritto di storico e biografo ad utilizzare informazioni tradizionali e dati di grande rilevanza ideologica, anche in contrasto con l’apparente oggettività dell’argomentazione cronologica. Inoltre – e questa ammissione riguarda direttamente il nostro discorso su biografia, realtà e invenzione – Plutarco riconosce che «ciò che più conta» nel ricostruire una vita anche attraverso testimonianze controverse o deduzioni alla soglia dell’immaginario è la compatibilità dei fatti da raccontare col carattere del biografato, inteso come *ethos* che sia insieme regola segreta di vita e direzione conoscitiva della prosa, entrambi radicati per Plutarco nelle stilizzazioni del parallelismo. La priorità della ricerca fisiologica, morale, psicologica sull’esattezza cronologica, introdotta dall’autore considerato il biografo per eccellenza nonché l’iniziatore del genere biografico seriale, amplia dunque sin dalla classicità lo spettro della scrittura biografica a quelle forme che, come già suggerito, possono essere incluse nel concetto di “vita”, dalla ritrattistica al dialogo, sino alle varianti “impossibili” del Novecento italiano.

Inoltre Plutarco sembra aver capito che la relativizzazione dei rapporti temporali tra gli eventi narrati è una condizione essenziale alla tenuta strutturale delle raccolte di “vite”, dal momento che queste si articolano organicamente intorno a principi che violano l’unità sequenziale di tempo dell’esposizione storiografica e piuttosto ribadiscono una, per quanto ardita, coerenza spaziale o culturale circoscritta al perimetro del libro (per Plutarco si tratta della topografia allargata tra Atene e Roma e

¹⁷ PLUTARCO, *Solone*, 27, 1, in ID., *Vite parallele*, a cura di A. Traglia, Torino, UTET, 1992, I, p. 289.

di conseguenza del disegno di inseparabile reciprocità tra le due civiltà). La lezione plutarchea, ovvero la necessità della creazione di un terreno antropologico, narrativo, stilistico-retorico in cui ambientare i racconti di vite estratte da temporalità e contesti lontani, resta valida, con i dovuti distanziamenti, per le *Vite* e gli *Elogia* rinascimentali o per gli eccentrici precursori della mistica della modernità in *Les Illuminés* di Nerval. Anche Elias Canetti, a sua volta creatore di caratteri londinesi e ritratti mitteleuropei, ammirava la perspicuità e la misura di Plutarco, e infatti chiosò tra i suoi appunti che le *Vite*

Sono abbastanza lunghe per contenere tutte le peculiarità di una vita, e tuttavia abbastanza brevi perché uno non si perda in esse. Sono più complete delle nostre tanto più lunghe biografie moderne, perché riportano al punto giusto anche i sogni. I difetti più vistosi di quegli uomini divengono più chiari nei loro sogni, che sono inconfondibili e compendiano tutta una persona. [...] Dinanzi alle sue creature, Plutarco non ha mai un atteggiamento acritico. Ma il suo pensiero ha posto per molti tipi di uomini. È longanime come può esserlo solo un drammaturgo che opera sempre con molti personaggi dai caratteri diversi e in particolare con le loro diversità.¹⁸

Se le *Vite parallele* dettano un indirizzo strutturale all'evoluzione delle raccolte biografiche, piuttosto orientato alle tecniche del sistema narrativo è il contributo alla tradizione successiva delle “vite” della *Legenda aurea*, la compilazione agiografica cominciata da Iacopo da Varazze nel 1260 e successivamente rielaborata, quando già ne circolavano le prime versioni, fino a poco prima della morte del priore e provinciale domenicano di Lombardia, occorsa nel 1298. L'opera si compone di racconti dedicati alle vite dei santi e alle feste liturgiche (centottantadue secondo l'edizione Graesse del 1846, centosettantotto secondo l'edizione Maggioni del 1998) disposti – e questo costituisce un'innovazione rispetto a opere della medesima sorta – secondo l'ordine del calendario liturgico. Un breve prologo, cui segue l'indice, dà conto della struttura del testo in cinque parti, che rimandano alle fasi del calendario liturgico, a loro volta corrispondenti agli stadi della storia della salvezza: l'Avvento (*tempus renovationis*), il periodo che comprende Natale ed Epifania e arriva fino alla settuagesima (*tempus reconciliationis et peregrinationis*), l'intervallo che va dalla settuagesima alla Passione del Cristo (*tempus deviationis*), la fase che comincia con la Pasqua e finisce con Pentecoste (*tempus reconciliatio-*

¹⁸ E. CANETTI, *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1975*, Milano, Adelphi, 1978, p. 226.

nis) e, infine, quella che dalla Pentecoste termina con l'Avvento (*tempus peregrinationis*).

I santi la cui vita è oggetto di narrazione appartengono nella maggioranza dei casi ai primi secoli del cristianesimo, ma non mancano santi più tardi: due del secolo XII, Bernardo di Chiaravalle e Thomas Becket, quattro del XIII, Domenico, Francesco, Pietro martire, Elisabetta di Ungheria. L'opera appartiene al genere delle *legendae novae*, compilazioni del XII-XIV secolo in cui il materiale agiografico, che si era accumulato fin dai primi secoli dell'Era cristiana, veniva raccolto in forma condensata attraverso un lavoro di scelta e abbreviazione che privilegiava gli aspetti essenziali e universali delle vite dei santi tralasciando quelli più particolari e legati a culti locali.¹⁹ Tra le *legendae* si annoverano anche alcune fonti essenziali di Iacopo da Varazze, ad esempio i leggendari di altri due domenicani, Giovanni di Mailly e Bartolomeo da Trento, scritti e messi in circolazione rispettivamente nel 1243 e nel 1245. Queste trascrizioni, che furono per lo più opera di esponenti dell'Ordine dei frati predicatori, avevano innanzitutto lo scopo di mettere a disposizione di quanti erano impegnati nell'azione pastorale un materiale agiografico tramandato oralmente, altrimenti troppo abbondante e disperso, e in seguito anche di offrire alla lettura testi nello stesso tempo piacevoli ed edificanti. Effettivamente la *Legenda aurea* conobbe, complice le traduzioni in lingue vernacolari e la diffusione della lettura silenziosa, un successo duraturo ed esteso, secondo solo a quello della Bibbia, come documentato dalla quantità di manoscritti conservati sino a oggi (più di milleduecento) e dalle numerose edizioni che si succedettero a partire dalla *princeps* di Colonia del 1470.

L'enorme fortuna che arrise al testo almeno fino all'Umanesimo è dovuta anche all'uso delle fonti praticato da Iacopo da Varazze, il quale non fu un mero compilatore, ma un creatore a tutti gli effetti, autore di un'impresa enciclopedica di proporzioni sconosciute sino a quel momento, fonte iconografica sterminata e strumento di decifrazione simbologica per l'arte figurativa di contenuto religioso, «summa del tempo»²⁰ medievale secondo Jacques Le Goff. In un libro recente lo storico francese ha precisato le modalità del rapporto che intercorre tra l'autore della *Legenda*, le sue fonti dirette (in particolare i Vangeli) e i suoi modelli ispiratori, ossia i padri della Chiesa, come Agostino, Ambrogio, Gerolamo, Isidoro, Bernar-

¹⁹ Cfr. M.-A. POLO DE BEAULIEU, *L'anecdote biographique dans les exempla médiévaux*, in *Problèmes et méthodes de la biographie*, Acte du Colloque (Sorbonne, 3-4 mai 1985), Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 13-22.

²⁰ J. LE GOFF, *Il tempo sacro dell'uomo. La 'Legenda aurea' di Iacopo da Varazze*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 7.

do, ma anche intellettuali più prossimi nel tempo, come il liturgista Giovanni Beletth e lo storico Pietro Comestore:

Iacopo da Varazze ha consultato un numero impressionante di testi, tanto che una delle ragioni del suo successo è certamente da ricercare nella pluralità delle sue fonti, a partire dalle quali, tuttavia, egli ha realizzato un lavoro di creazione. La scelta degli autori ai quali si ispira e che a volte copia parola per parola è già un atto creativo, ma soprattutto, dal momento che è raro che il suo testo sia puramente e semplicemente il calco di un autore precedente, il modo in cui adatta le sue letture genera un nuovo testo che va considerato come originale.²¹

L’originalità delle “vite” della *Legenda* deriva proprio dal metodo misto di principi compilativi e spiccati moti di autorialità con cui Iacopo tratta le proprie fonti, frequentemente sottoposte alla formulazione di quesiti a proposito delle loro zone d’ombra e a una sintesi espositiva delle credenze e degli aneddoti, esercitata per distinzioni, inserimenti, scarti. Alcune vite, vere e proprie scintille biografiche, si riducono a poche righe di miracoli, torture, visioni purgatoriali o paradisiache, altre amplificano stentate testimonianze in dialoghi a più voci o precisissime eziologie liturgiche. Alain Boureau ha denominato «struttura arborescente»²² questo dispositivo retorico-narrativo, constatando che il racconto e l’affabulazione di Iacopo sono affidati principalmente a un’arte della dilatatio: «il principio della dilatazione» – spiega il curatore e traduttore dell’edizione francese della *Legenda* apparsa nella Bibliothèque de la Pléiade – «consiste nel produrre materia predicabile sviluppando in maniera sistematica le virtualità offerte dall’oggetto del discorso».²³ La ricostruzione biografica di Iacopo, cioè, si focalizza su quei topoi del comportamento e dell’operato dei santi che è possibile dipanare ingegnosamente.

Mentre dettagli pastorali e curiosità macabre lievitano a scapito di molte altre informazioni inservibili ai fini della predicazione cristiana, le vite varazziane dei santi vengono aggregate nell’impaginazione di forme narrative abbreviate, o, meglio, stati religiosi d’una narratività duecentesca che dalla fase orale si cristallizza per iscritto in momenti esemplari e s’incontra, sul versante laico, anche nelle storie di gesta cortesi. Inoltre, Iacopo a volte accoglie nella sua opera, con piglio d’antiquariato fanta-

²¹ Ivi, p. 16.

²² A. BOUREAU, *Introduction, in Jacques de Voragine, La Légende dorée*, édition publiée sous la direction d’A. Boureau, Paris, Gallimard, 2004, p. XL. Dello stesso autore si veda anche A. BOUREAU, *La légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine (†1298)*, Paris, Éditions du Cerfs, 1984.

²³ BOUREAU, *Introduction*, cit., pp. XXXIX-XL.

stico, storie meravigliose di martiri improbabili ma utili al culto di santi e sante oggi dichiarati inesistenti dalla Chiesa o sulla cui esistenza sussistono ragionevoli dubbi, tra questi almeno un san Giuliano, una santa Teodora, un san Felice, un san Cristofano, pure un montaliano sant'Arsenio. All'interno di una spericolata antologia italiana della *Legenda* pubblicata in un'anonima traduzione trecentesca (con aggiunte apocriche secentesche) nei primi anni ottanta,²⁴ i curatori hanno incluso diverse di queste vite che certificano l'inventiva di Iacopo da Varazze e, di riflesso, l'affinità della sua opera a umori letterari estremamente distanti come quelli di Paolo Giovio o del fratello di Nostradamus, inaffidabile biografo dei trovatori.

Per l'ascendente che eserciterà sul canone biografico occidentale, nonché per le dimensioni enciclopediche della raccolta, la *Legenda aurea* rappresenta in epoca medievale la principale opera di miniaturizzazione di esistenze incerte e congetturate, che, nel disegno di Iacopo, seguono una trama dottrinale e una logica edificante. La scaturigine orale di molte vite potrebbe aver fornito l'appiglio ai connotati stilistici, agli stilemi in avanzo, di queste narrazioni costrette contemporaneamente al restringimento fattuale e all'espansione del virtuale. L'arte dilatatoria di vite di poche pagine, che può sempre rovesciarsi in arte della contrazione, è una tecnica che sarà adottata a secoli di distanza prima da tanti altri compilatori di libri di "vite" devote, quindi da autori di racconti biografici in serie, come Pater nei suoi preraffaellitici ritratti di fine secolo XIX,²⁵ Cagnetti nei cammei viennesi e negli appunti di memorie londinesi o Gadda nei rubensiani *Luigi di Francia* scritti per la radio. Anche le "vite" degli artisti, dei letterati e degli uomini d'armi che, al pari di quelle dei santi, costituiscono una categoria a sé nel panorama tradizionale delle scritture biografiche seriali,²⁶ sono interessate da simili fenomeni sistolici della narrazione ricostruttiva, compresi gli *Elogia* di Paolo Giovio e le *Vite* di Giorgio Vasari, accompagnati da apparati di incisioni e disegni che, dila-

²⁴ Mi riferisco a J. DA VARAGINE, *Le serpi in seno. Santi e birbanti della Legenda aurea dal Medioevo alla Controriforma*, a cura di F. Portinari e G. Baldissoni, Milano, Serra e Riva, 1982.

²⁵ Sulla captazione europea di un genere tentato in più occasioni nella letteratura del declinante Ottocento (e sul contributo di Pater alla sua definizione) vedi B. BINI, *L'incanto della distanza: ritratti immaginari nella cultura del decadentismo*, Bari, Adriatica, 1992, e E. BRIZZOTTO, *La mano e l'anima. Il ritratto immaginario fin de siècle*, Milano, Cisalpino, 2001.

²⁶ Sulla vicenda del genere nella letteratura italiana vedi *La biografia d'artista tra arte e letteratura. Seminari di letteratura artistica*, a cura di M. Visioli, Pavia, Edizioni Santa Caterina, 2015.

tando le "vite" nel regime delle immagini, riflettono orientamenti teorici e scelte stilistiche.²⁷

2.3 Il museo o la galleria

Nel 1934 a Vienna Ernst Kris e Otto Kurz, entrambi allievi di Julius von Schlosser, pubblicarono un libro intitolato *Die Legende vom Künstler*, frutto di una ricerca comune che intreccia storia, psicologia e sociologia. Il testo affronta il problema delle leggende e degli aneddoti stereotipati a proposito degli artisti del passato, i quali rispecchiano, secondo gli autori, una reazione umana universale alla misteriosa magia del creare immagini. L'obiettivo dell'indagine è chiarire, attraverso i parallelismi tra testimonianze di tempi e paesi distanti che vanno tuttavia nella medesima direzione, l'esistenza di tratti costanti, permanenti e ubiqui nella costruzione delle biografie degli artisti come genere letterario. La tesi di fondo di Kris e Kurz è che «nel momento stesso in cui compare in documenti scritti il nome dell'artista, si collegano alla sua opera e alla sua persona dei cliché stereotipati, dei preconcetti che non hanno mai perso completamente la loro importanza e influenzano tuttora il nostro modo di giudicare un artista».²⁸ Leggende e aneddoti rappresentano, dunque, il nucleo sia narrativo che immaginativo delle vite di pittori, scultori e architetti, dall'antichità fino almeno al XIX secolo passando per i classici del Cinque e Seicento, e al pari delle formule espressive classiche studiate da Aby Warburg durano nel tempo, al di là delle singole cristallizzazioni letterarie, in qualità di gesti biografici essenziali riconoscibili dal pubblico tanto di ieri quanto di oggi.

In quanto sottospecie della biografia in prosa, anche la vita d'artista acquista primordiali caratteri d'autonomia in età ellenistica,²⁹ ma, complice la persistenza della tradizione dell'anonimato dell'artista nel mondo romano, solo nel tardo Medioevo diventa, grazie ad autori quali Filippo

²⁷ Per un primo approccio alle due raccolte, affidato al confronto dei rispettivi impianti figurativi, si veda N. CANNATA, *Giorgio Vasari, Paolo Giovio, Portrait Collections and the Rhetoric of Images*, in *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, ed. by M. Wellington Gahthan, Farnham, Ashgate, 2014, pp. 67-79.

²⁸ E. KRIS, O. KURZ, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989², p. 3.

²⁹ Cfr. A. ROUVERET, *De l'artisan à l'artiste: quelques topoi des biographies antiques*, in *Les «Vies» d'artistes*, Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre (1^{er}-2 octobre 1993), éd. par M. Waschek, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, pp. 25-40.

Villani e Lorenzo Ghiberti, un tipo storico-letterario con caratteristiche riconoscibili, per quanto direttamente ispirato al modello degli esemplari antichi; e durante il Rinascimento essa s'identifica con la norma delle raccolte che combinano dati documentari, giudizi stilistici e guizzi letterari,³⁰ la più celebre delle quali è la silloge vasariana. Da allora la catena delle “vite” degli artisti arriva fino alle soglie del xx secolo con i cataloghi di medaglioni settecenteschi e le biografie romantiche, proponendo sempre nuovi tipi sociali di fianco ai precedenti, che non scompaiono mai del tutto. Kurz e Kris analizzano questi testi per rintracciare i motivi regolari che, assunte le sembianze di topoi narrativi, ricorrono nel racconto della carriera dell'artista, specialmente in relazione alla sua infanzia o all'impressione esercitata sul pubblico dalle sue opere. Si accorgono così che gli aneddoti tipici, intesi alla stregua di episodi della vita segreta dell'artista in veste d'eroe e impiegati come testimonianze attendibili a tutti gli effetti, possono essere considerati le cellule primitive delle biografie d'artista. Ma – avvertono esplicitamente gli autori – questi temi biografici molecolari fissi appartengono innanzitutto alla sfera del mito e della saga, dalla quale introducono «una quantità di materiale fantastico nella storia documentata».³¹

Forse influenzati dalle ricerche di Jolles sulle forme semplici, pubblicate in rivista e poi in volume pochi anni prima, Kurz e Kris descrivono il processo attraverso il quale le unità aneddotiche germinali, per addensamenti e variazioni più o meno percettibili, contribuiscono a costruire le biografie storiche degli artisti. La fitta trama aneddotica che prima la memoria orale quindi le scritture di carattere cronachistico hanno tramandato, stabilisce una serie di tappe essenziali nella vicenda dell'artista che, assimilando i fatti e non le opere (quadri, sculture, edifici) a pietre miliari di ciascuna vita, fissa un canone della biografia destinato a essere riadattato nei secoli. Così nascono e, sedimentandosi, si corroborano i motivi topici delle “vite” d'artista: l'ambiente della bottega o, più avanti, le costrizioni dell'accademia e l'atmosfera dei *salons*, il mecenatismo della Chiesa, dei mercanti e dei principi, lo stereotipo dell'artigiano divino o del genio sregolato, la rivelazione precoce del talento e i rapporti cortigia-

³⁰ Sulla centralità storiografica e la permeabilità letteraria delle raccolte di “vite” in Europa tra Cinque e Seicento vedi E. MATTIODA, *Biografia come storia: una conquista cinquecentesca*, in *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*, a cura di E. Mattioda, Firenze, Olschki, 2010, pp. 31-42, e il volume *Vies d'écrivains, vies d'artistes. Espagne, France, Italie xv^e-xvii^e siècles*, éd. par M. Residori, H. Trope et al., Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.

³¹ KRIS, KURZ, *La leggenda dell'artista*, cit., p. 11.

ni, la follia. Da Giotto a Bernini³² la posizione dell'artista all'interno della biografia è determinata dall'aderenza a una sorta di manuale retorico del comportamento (o dell'«anticomportamento»),³³ come dimostrano anche le raccolte di "vite" redatte nel Tre e Quattrocento che ripropongono frequentemente il *cursus* convenzionale di pittori e scultori. Tra la fine del Medioevo e l'inizio del Rinascimento si intensifica, difatti, la produzione di leggendari laici degli artisti, che precedono l'apparizione delle biografie di Leonardo, Raffaello e Michelangelo di Giovio e delle due redazioni delle *Vite* di Vasari.³⁴ Vale la pena menzionare almeno il capitolo *De Cimabue, Giotto, Maso, Stephano et Taddeo pictoribus* (1381-1382) nel *Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus* di Filippo Villani; i capitoli *De pictoribus*, che comprende le biografie di Pisanello, Gentile da Fabriano e alcuni pittori fiamminghi (Jan van Eyck, Rogier van der Weyden), e *De sculptoribus* del *De viris illustribus* (1455-1457) di Bartolomeo Facio; gli otto ritratti d'artisti degli *Huomini singolari* (circa 1494-1497) di Antonio Manetti, dominati dalla figura di Filippo Brunelleschi.

Le suddette biografie di Leonardo, Michelangelo e Raffaello avrebbero dovuto far parte della terza parte, mai completata, degli *Elogia* di Paolo Giovio, medico e vescovo di Nocera, ovvero la raccolta dei profili biografici in forma di didascalie su membrana composti per il *Museum*, la collezione di ritratti di proprietà di Giovio, conservata in una villa sul lago di Como.³⁵ Oltre che uno storico affermato, Giovio fu un biografo prolifico, come dimostrano le numerose *Vitae* sciolte di papi e cardinali (Leone x, Adriano vi, Pietro Gravina), nobili condottieri e diplomatici (Pompeo Colonna, Ferrante d'Avalos), dei dodici Visconti duchi di Milano, e però la raccolta di iscrizioni museali in latino resta, insieme alle *Historiae*, la sua opera più importante, anche perché introduce rilevanti mutamenti di tono e di metodo nella storia del genere biografico.

³² Sul significativo caso di Bernini, cui sono state dedicate più "vite" che a qualunque altro artista del Rinascimento e del Barocco, compreso Michelangelo, cfr. *Berninis' Biographies. Critical essays*, ed. by M. Delbeke, E. Levy, S.F. Ostrow, University Park, Penn State University Press, 2007.

³³ LOTMAN, *Il diritto alla biografia*, cit., p. 184. La definizione si riferisce al «diritto al comportamento eccezionale» degli individui eccessivi, nelle cui biografie nascono, tra le altre, le parti del folle, del brigante, del santo, dell'eroe, del mago, del pazzo, del goliardo, del proletario, del bohémien, dello zingano.

³⁴ Per uno studio approfondito di questi e ulteriori antecedenti si rimanda a G. TANTURLI, *Le biografie d'artisti prima del Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze 2-8 settembre 1974), Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, 1976, pp. 275-298.

³⁵ Sulla vita e le opere di Giovio si rimanda a B. AGOSTI, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2008.

Il progetto originario degli *Elogia veris clarorum virorum imaginis apposita* prevedeva quattro classi: letterati defunti; letterati viventi; artisti; pontefici, re e capitani di eserciti. Tuttavia, solo le prime due sezioni, fuse insieme, e la quarta furono pubblicate mentre l'autore era in vita: l'*editio princeps* della prima parte, curata personalmente dall'autore, fu stampata a Venezia nel 1546 per i tipi di Michele Tramezzino, mentre un secondo volume dedicato agli uomini d'arme, suddiviso in sette libri, apparve a Firenze dal Torrentino nel 1551. Gli *elogia* dei tre pittori, cui spesso vengo affiancate le notizie su Perugino, Sebastiano del Piombo, Tiziano e Dosso Dossi contenute nel libro II del *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus*, rimasero inediti e comparvero per la prima volta nella *Storia della letteratura italiana* di Girolamo Tiraboschi (1772-1782).³⁶

Gli *Elogia* non sono didascalici encomi e neanche lezioni di storia, bensì profili critici, commenti etici e aneddotici basati su strutture concettuali dell'ambiente colto cinquecentesco, mentre l'impianto biografico dell'opera non è storico, come in Plutarco, ma retorico, e caratterizzato da uno scivolamento dai fatti (ancora centrali nelle *Vitae* di Giovio) al carattere dei biografati.³⁷ L'andamento della prosa gioviana spesso è polemicamente corrosivo, difficilmente cede alle cadenze dell'apologia, e i criteri di selezione di fatti marginali ma eloquenti e i presupposti del giudizio etico sono quasi ostentati dal dettato. Il tratto di maggiore originalità nell'interpretazione del genere biografico offerta da Giovio consiste nell'esplicita e a volte arbitraria volontà di selezione, nel taglio dell'informazione bio-bibliografica in funzione dell'immagine in rilievo, sbalzata, che l'autore intende proporre, anche a costo di incorrere nell'errore, quando non nella contraffazione. Capita spesso, ad esempio, che Giovio parta da un giudizio morale preconstituito sulla base dei tratti somatici, secondo i dettami della sua personale fisiognomica, oppure sulla base di una divergenza di opinioni, quindi pieghi i dati e le notizie ad arte per restare coerente alla grammatica interna che opera nel tessuto biografico degli *Elogia*.

La raccolta di Giovio, dunque, esibisce una libertà narrativa che intreccia omissioni e inversioni alla materia ricchissima, nello spazio e nel tempo, dei fatti, la cui densità rendeva inaffidabile la stessa memoria gioviana, laddove sono proprio i fatti «a mediare la transazione al carattere, [...] a debordare dalla forma *elogium* codificata nella prima serie dedicata

³⁶ L'edizione critica moderna è offerta in P. GIOVIO, *Scritti d'arte. Lessico ed ecfrafi*, a cura di S. Maffei, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 183-279.

³⁷ Questa idea è acutamente sviluppata in T.C. PRICE ZIMMERMAN, *Paolo Giovio. Uno storico e la crisi italiana del XVI secolo*, Milano, Lampi di stampa, 2012.

ai letterati, a deformarne il profilo, sollecitando peraltro una più fastosa ornamentazione poetica».³⁸ L’invenzione biografica mascherata da artificio retorico, da vezzo stilistico comincia, dunque, a essere integrata nelle pratiche compositive della ritrattistica in serie. Estrema sintesi della mediazione antica e dell’esperienza moderna, miscela umorale di racconto marginale e valutazione stilistica, il modello biografico gioviano recupera le mitologie topiche analizzate da Kurz e Kris, rivendica la storicità dei suoi giudizi artistici e afferma, allo stesso tempo, il primato di una scrittura raffinata ed evocativa.

Vasari sembra condividere l’idea di un’indispensabile mistione di storiografia e letteratura, e, infatti, *Le Vite de’ più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, già nella prima edizione pubblicata a Firenze nel 1550 per i tipi di Lorenzo Torrentino, si aprono con un *Proemio* nel quale la poesia e la storia vengono elogiate come mezzi per preservare la memoria delle opere (prima ancora che degli avvenimenti con cui riempire le vite degli artisti) «in preda della polvere e cibo de’ tarli».³⁹ È noto che l’origine delle *Vite* vasariane è stata ricondotta dall’autore stesso, che narra l’episodio verso il fondo dell’opera, a una cena in casa di Alessandro Farnese, durante la quale proprio Paolo Giovio, esponendo il progetto del Museo e libri degli *Elogia*, avrebbe espresso il personale auspicio di aggiungere alla propria fatica le “vite” degli «uomini illustri nell’arte del disegno, da Cimabue fino a’ tempi nostri».⁴⁰

Secondo questa memorabile scena di fondazione cortigiana, all’incompiuto museo di Giovio farà seguito la galleria di Vasari, che nella seconda edizione, la Giuntina del 1568,⁴¹ riuscirà a integrare come in una cronaca visibile le incisioni dei ritratti degli artisti da Cimabue a Michelangelo, assimilando ancora di più il libro di “vite” a un edificio di parole nel quale, come sarà poi nelle raccolte di racconti biografici novecenteschi, «la coesistenza di informazioni liberate dai concatenamenti logici, e quindi eterogenee senza contraddizioni, dà origine [...] a uno spazio: che può essere concepito come un tavolo d’archivista, un’aula giudizia-

³⁸ F. MINONZIO, *Gli «Elogi degli uomini illustri»: il «museo di carta» di Paolo Giovio*, in *P. Giovio, Elogi degli uomini illustri*, a cura di F. Minonzio, Torino, Einaudi, 2006, p. LXXX.

³⁹ G. VASARI, *Le Vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a’ tempi nostri*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, 2 voll., Torino, Einaudi, 2015³, I, p. 7.

⁴⁰ ID., *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 6 voll., Firenze, S.P.E.S., 1987, VI, p. 389.

⁴¹ Sull’«impalcatura della Giuntina» e le trasformazioni che investono questa redazione cfr. B. AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 114-119.

ria, un ciclo pittorico, una piazza».⁴² Nel ciclo ritrattistico delle *Vite* le singole biografie non possono essere considerate documenti ufficiali, ma appunto correlativi verbali delle incisioni ma anche delle opere degli artisti, dato che, sulla scorta dell'esempio pliniano filtrato dalla lezione di Giovio,⁴³ a Vasari interessa restituire la tempratura umana dei suoi protagonisti in funzione del proprio programma rinascimentale di avvicinamento delle maniere. D'altra parte, a Giovio Vasari aveva inviato il manoscritto delle sue *Vite* perché le imbellettasse linguisticamente con «una sbruffata de acqua de rosa, per non dire una leccata di ambra, musco e bengiui».⁴⁴

Vasari impresse alla biografia d'artista una mobilità e una duttilità fino a quel momento inedite per un genere costruito per lo più su trame necessitate, con un numero limitato di variabili. Nelle *Vite* gli aneddoti diventano determinazioni concrete di rapporti tra artisti e committenti, rispetto agli antecedenti umanistici diminuiscono le concessioni al gusto della bizzarria, le divagazioni ecfrastriche si complicano in dense notazioni formali e stilistiche, nei momenti più riusciti (come nel caso di Buffalmacco, Piero di Cosimo, Michelangelo) la narrazione scarta verso una tensione sintattica e un'intensità drammatica che faranno, letteralmente, scuola per tutte le "vite" a venire. Questi elementi di infrazione del genere tradizionale, subentrati nella seconda redazione delle *Vite*, hanno spinto Paola Barocchi a parlare, in un convegno aretino del 1981, di «antibiografia del secondo Vasari», argomentando che:

Più volte la Giuntina modifica la Torrentiniana, rompendo la cornice del medaglione biografico sia con tagli, sia con integrazioni storiche e strumentali rivolte a fornire un'informazione più vasta. Proemi ed epiloghi vengono, come è noto, largamente soppressi, la ecfraresi cede al racconto, ma soprattutto le tecniche delle «arti congeneri alle maggiori» assumono prestigio, in particolare quelle che possono offrire a committenti e collezionisti testimonianza di prototipi famosi. Nasce così un'interpretazione dell'opera d'arte non più legata al sottile filo biografico, ma alla complessa trama della committenza, fruizione, e divulgazione; il cortigiano Vasari, nonostante i deteriori cedimenti, che spiccano nella regia di Palazzo Vecchio (la *Vittoria* michelangeloesca subordinata ai trionfi ducali!) e nella seconda redazione della *Vita di Michelangelo*, prende tuttavia interesse a casi molteplici e nuovi.⁴⁵

⁴² L. KOCH, *Esemplari, parallele, inimitabili, immaginarie*, in Ead., *Al di qua o al di là dell'uomo. Studi e esperienze di letteratura*, a cura di G.C. Roscioni, Roma, Donzelli, 1991, p. 57.

⁴³ Sui rapporti personali e i debiti letterari tra i due si veda L. MICHELACCI, *Alle origini di un modello biografico. Note su Paolo Giovio e Giorgio Vasari*, «Bollettino di italianistica», 1, gennaio-giugno 2018, pp. 100-110.

⁴⁴ P. GIOVIO, *Lettere*, a cura di G.G. Ferrero, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1958, II, p. 91.

⁴⁵ P. BAROCCHI, *L'antibiografia del secondo Vasari*, in EAD., *Studi vasariani*, Torino, Einaudi,

La storia della tecnica e la cronaca della propaganda, da un lato, trasformano profondamente la biografia; dall’altro, la scrittura di Vasari, anche quando meno attendibile, carpisce attraverso l’intromissione di dettagli dalle tinte romanzesche o appendici dubbie i nuclei caratteriali degli artisti a partire dai quadri, dalle sculture, dai disegni, e ne restituisce una vivida rappresentazione in forma di ritratti letterari. Le generazioni successive – si pensi, oltre agli epigoni già menzionati e al di fuori della biografia d’artista, al Nerval de *Les Illuminés* – continuarono a costruire le loro raccolte di “vite” su questo slittamento dai fatti al carattere e dal carattere alle opere che qualifica un segmento di autori che da Vasari arriva a Yves Bonnefoy, il cui libro su Giacometti (1991) porta il palmare sottotitolo di «biografia di un’opera».⁴⁶ Anche nelle *Vies* di Schwob, nelle miniature mondane di Canetti o, ancora, nelle indagini biografiche di Sciascia le opere materiali sopravvissute ai biografati rappresenteranno spesso il punto di partenza per restituire in parole un corrispettivo mimetico delle loro personalità, dei loro segreti e delle loro idiosincrasie.

2.4 Il fratello di Nostradamus

Nel XVI e XVII secolo le serie biografiche rappresentarono qualcosa di più della vivificazione di un modello antiquario.⁴⁷ Concepite – come dimostrano i casi di Giovio e Vasari – sulla base di modalità architettoniche ed espositive analoghe a quelle di un colonnato museale o di una galleria di ritratti, queste raccolte istituiscono un allestimento prospettico sulle vite di uomini e donne cui spesso è associato l’epiteto di “illustri”, come se quest’aggettivo indicasse un principio di fuga verso un punto di vista ottimale. Oltre agli artisti, e dopo i santi dell’agiografia medievale, tra le altre categorie sociali e professionali che mantennero con una certa costanza fino all’Ottocento il diritto alla biografia in serie si contano anche gli scrittori, i letterati e, nello specifico, i poeti.

A un particolare gruppo di poeti, i trovatori, è consacrata una raccolta di “vite” che, pressoché scomparsa da poco più di un secolo dalle letture ammissibili per i filologi romanzi, ha rappresentato dalla fine del Cinque-

1984, p. 162.

⁴⁶ L’edizione più recente è Y. BONNEFOY, *Alberto Giacometti. Biographie d’une œuvre*, Paris, Flammarion, 2018.

⁴⁷ Per un esaustivo regesto delle raccolte di “vite” scritte e pubblicate in Europa tra i due secoli vedi C.-G. DUBOIS, *L’individu comme moteur historiographique: formes de la biographie dans la période 1560-1600*, «Nouvelle Revue du XVI^e Siècle», 19/1, 2001, pp. 83-105: 84-90.

cento a metà Ottocento la principale fonte per la storia della letteratura provenzale nel Medioevo. In questo testo, tuttavia, va riconosciuto anche il primo, sottinteso esemplare di scrittura biografica ascrivibile al tipo delle vite immaginarie anzi tempo, per quanto resti vero che è stato presentato (e in parte concepito) e recepito come una collazione documentaria e non come una silloge di racconti. Si tratta delle *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux, qui ont fleury du temps des Comtes de Provence* di Jean (o Jehan, secondo una grafia alternativa) de Nostredame, notaio e procuratore del parlamento di Provenza a Aix prima che scrittore, fratello del più noto profeta Michel.⁴⁸ Il libro accoglie con grafie onomastiche e topografiche depistanti novanta “vite”, comprese quelle dei trovatori più celebri, quali Arnaut Daniel, Bernart de Ventadorn, Folquet de Marselha, Jaufré Rudel, Marcabrun, Raimbaut d’Orange, Sordel.

L’*editio princeps* dell’opera, che servirà anche da palinsesto all’*Histoire et Cronique de Provence* (1614) del nipote César de Nostredame, fu stampata nel 1575 a Lione da Alexandre Marsilij, l’editore che nello stesso anno allestì una versione italiana sincrona tradotta da Giovanni Giudici⁴⁹ ma, a giudicare dalle differenze riscontrate dagli studiosi, condotta probabilmente su una copia priva dei postremi rimaneggiamenti d’autore, diversa dal manoscritto impiegato per l’edizione francese, e difatti pubblicata qualche mese prima di quest’ultima. Il libro, nella redazione a stampa, fu poi ritradotto con maggiore acribia dall’arcade Giovan Mario Crescimbeni (a sua volta curatore di una selezione di *Vite degli Arcadi illustri*, 1708-1727) e pubblicata per la prima volta a Roma nel 1710, quindi ristampata nel 1722.

Dato che per almeno due secoli dalla pubblicazione il testo di Nostredame rimase l’unica opera sull’argomento che esibisse fonti, commento e glossari, di fatto la poesia provenzale entrò nella storia letteraria moderna grazie alla sdoppiata mediazione dell’edizione francese e della traduzione italiana delle *Vies*, sulla cui veridicità solo nel XVIII secolo Girolamo Tiraboschi e altri eruditi avanzarono i primi dubbi. A giudicare dalla quantità di copie del volume registrate in archivi, biblioteche e collezioni private, la raccolta biografica di Nostredame fu un vero e proprio «libro-emblema» della Francia cinque-secentesca, e dovette essere conside-

⁴⁸ Qualche cenno biografico suntivo si trova in M. VARENNE, *Jehan de Nostredame et les troubadours*, «Revue de la Renaissance», 13/XIII, 1913, pp. 150-156. La monografia più completa sulle *Vies* e la loro ricezione resta J.-Y. CASANOVA, *Historiographie et littérature en Provence au XVI^e siècle. L’œuvre de Jean de Nostredame*, Turnhout, Brepols, 2012.

⁴⁹ G. DI NOSTRA DAMA, *Le vite delli piu celebri et antichi primi poeti provenzali*, Lione, Alesandro Marsilij, 1575.

rato un «libro di riferimento», un «libro da tutelare», un «libro prezioso» anche nei secoli successivi.⁵⁰ Persino Stendhal in *De l'amour* (1822), probabilmente per tramite delle ricerche trobadoriche di François-Just-Marie Raynouard, cita la traduzione di Crescimbeni in una nota conclusiva su Andrea Cappellano⁵¹ che fa da appendice ai capitoli LI e LII, intitolati *De l'Amour en Provence* e *La Provence au XI^e siècle*. L'interesse nei confronti dell'opera è rimasto vivo almeno fino all'inizio del xx secolo, quando nel 1913 è apparsa l'edizione critica approntata dall'occitanista Camille Chabaneau e completata, dopo la morte del maestro, da Joseph Anglade⁵², la quale ha stabilito definitivamente che le *Vies* sono un campionario di inesattezze, imposture, deformazioni, anacronismi e inverosimiglianze architettate con l'obiettivo di glorificare la Provenza come la regione di confluenza delle energie poetiche di Francia. Persino la presunta fonte principale, il «Moine des Iles d'Or», inventariata insieme ad altri autori sospetti nel verso del frontespizio, prima della dedica regale, corrisponde a un'autorità provenzale inventata anagrammando le lettere di Reimond de Soliés, variante omofona di Raimon de Soliers, cronista e antiquario, coetaneo e conoscente di Nostredame.

Il confronto tra il testo a stampa e il manoscritto della prima redazione rinvenuto nella biblioteca di Carpentras, che contiene le bozze iniziali del libro, ha permesso, come sosteneva Chabaneau, di penetrare «nell'atelier delle menzogne»⁵³ di Nostredame, svelando così l'esistenza di un preciso progetto ideologico dietro l'opera. Oltre a ribadire numerosi errori storici e poetologici, e a escogitare invenzioni di successo, tramandate da generazioni di cronisti e compilatori, come la notizia delle «Cours d'Amour» animate dalle dotte dame dell'epoca, Nostredame corrompe i nomi dei poeti per imporre loro un'origine provenzale (ad esempio, Guilhem de Berguedan, catalano, diventa Guilhem de Bargemon; trovatori limosini e tolosani divengono gentiluomini provenzali, e così via); ad altri attribuisce indimostrabili affiliazioni territoriali e soggiorni in Provenza, alteran-

⁵⁰ Su questo elenco di etichette possibili per le *Vies* di Nostredame si chiude lo studio sulla fortuna bibliografica e la distribuzione degli esemplari a stampa di F. PTC, *Contribution bibliographique à l'étude de la postérité des troubadours: Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux... de Jean de Nostredame (1575), leur diffusion depuis le xv^e siècle, leurs possesseurs et leurs lecteurs*, in *Les Rayonnement des Troubadours*, Actes du colloque de l'AIEO (Amsterdam, 16-18 octobre 1995), éd. par A. Touber, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 185-199: 198.

⁵¹ STENDHAL, *Dell'amore*, in Id., *Opere*, Milano, Garzanti-L'Espresso, 2005, p. 273.

⁵² J. DE NOSTREDAME, *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, éd. par C. Chabaneau et J. Anglade, Paris, Honoré Champion, 1913.

⁵³ Ivi, p. 87.

do ulteriormente l’onomastica geografica; scrive, sotto l’effetto di suggestioni astrologiche e medicali, una biografia ingannevole di Guillaume Durand che ruota intorno a un intrigo amoroso immaginario; prende in prestito episodi onorifici e qualifiche lustre dalla biografia di un trovatore per assegnarli a un altro; inventa generi poetici mai praticati in lingua d’oc oppure trasforma le canzoni (o addirittura semplici versi) in titoli di trattatistica; osa intercalare nomi di patrizi e cavalieri provenzali a lui coevi in diverse “vite”; lavora di fantasia, *ex nihilo*, per comporre le biografie di Hugues de Lobières, Roollet de Gassin, Luco de Grymauld, Peyre de Ruer, Guilhelm des Amalrics, Geoffroy du Luc, L. de Laskars, trovatori inesistenti che portano gli stessi nomi delle famiglie che Nostredame intendeva lusingare.

Le *Vies* di Nostradame, che hanno esercitato una duratura influenza sulla cultura europea e hanno indubbiamente marchiato la ripresa degli studi trobadorici nel XVI secolo, sono in buona parte una falsificazione delle *vidas* e dei *razos* che accompagnavano i testi poetici nei canzonieri occitani del XII e XIII secolo. Col fine di dimostrare che certe nobili casate provenzali avevano espresso i poeti maggiori dell’epoca, più grandi anche dei lirici italiani, Nostredame tentò di colmare la distanza archeologica e linguistica tra la sua epoca e il Medioevo francese attraverso scelte editoriali e ideologiche insieme, e nel farlo precorse – senza saperlo – alcune caratteristiche del genere biografico che, più di tre secoli dopo, sarà adottato da Schwob, Borges, Savinio e gli altri autori di vite immaginarie o manipolate. Per presentare ai suoi contemporanei le glorie della poesia medievale in lingua d’oc, Nostredame scelse di offrire loro «non un’antologia di testi dei trovatori, ma una raccolta di testi biografici in prosa, totalmente indipendenti dai referenti poetici immediati». In effetti, le *Vies* contengono senza regolarità «dei testi in versi, con funzione ausiliaria, composti principalmente di stanze intere o anche di intere poesie, e costituiscono dunque un effettivo *prosimum*». ⁵⁴ Anche gli autori novecenteschi dei racconti biografici in serie (Queneau e Arbasino ad esempio) a volte alternano nelle loro “vite” prosa narrativa, citazioni in versi e trascrizioni di documenti, veri o immaginari, mutando la forma del prosimetro già sperimentata da Nostredame.

Da un punto di vista strettamente letterario o, piuttosto, schiettamente antistoriografico, l’operazione mistificatrice di Nostredame e la relativa

⁵⁴ G. Noro, *Les Vérités de Jean de Nostredame*, in *La Réception des troubadours en Provence. XVI^e-XVII^e siècle*, éd. par J.-F. Courouau et I. Luciani, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 83-98: 93.

sua fortuna provano l’affioramento di una sintonia forse disorientante, e tuttavia quasi spontanea tra la scrittura biografica organizzata per raccolte e l’ibridazione di storia e finzione. Dall’Inghilterra barocca alla Napoli settecentesca, dall’estetismo anglofono *fin de siècle* alla ritrattistica (post) strutturalista del Novecento, non sono mancati gli scrittori – si pensi al Frederic Prokosch del memoir immaginario di *Voices* (1983) – che hanno approfittato di questa ambigua affinità tra biografia e racconto per dare alle stampe testi che, sguarniti delle mire patriottiche che furono di Nostredame, ugualmente sfruttano l’impalcatura canonica dei libri di “vite” per camuffare gli estri e i funambolismi dell’invenzione letteraria.

2.5 Aubrey e Tallemant des Réaux

Nella Bodleian Library di Oxford e nella Bibliothèque Condé del castello di Chantilly sono conservati i manoscritti di due raccolte biografiche secentesche scritte a pochi decenni di distanza che, oltre a condividere misure formali e registri narrativi, hanno conosciuto un destino editoriale simile. I tre tomi delle *Brief Lives* di John Aubrey e l’autografo delle *Historiettes* di Gédéon Tallemant des Réaux, al di là della circolazione semiclandestina di copie di pagine sciolte, rimasero inediti fino al XIX secolo, come d’altra parte la rimanente produzione dei due, con l’eccezione delle *Miscellanies* (1696), i saggi sui fenomeni occulti dell’antiquario inglese. Lavorando su ricerche cominciate nel sesto decennio del secolo, e accumulate in quaderni d’appunti, Aubrey iniziò a scrivere le sue *Lives*, il cui titolo formalmente era *Ἰστοριαι*, tra il 1680 e il 1681, un anno dopo aver terminato *The Life of Mr Thomas Hobbes of Malmesbury* (1679), e le ultime addizioni datano al 1692. Faceto esponente della borghesia ugonotta, poeta mediocre e gazzettiere, amico di accademici e frequentatore dei salotti aristocratici, Tallemant des Réaux mise mano alle *Historiettes* nel 1657, progettando di scrivere anche dei *Mémoires de la Régence*, e le terminerà nel 1659.

La prima stampa di estensione apprezzabile (sei volumi), e tuttavia censurata e parziale, dell’opera di Tallemant risale al biennio 1834-1835 e si deve a Louis Jean Nicolas Monmerqué, editore altrimenti di florileggi dei memorialisti del Grand Siècle, mentre solo nel 1898 la Clarendon Press pubblicò un’antologia in due volumi delle *Brief Lives* approntata da Andrew Clark a partire dai manoscritti originali di Aubrey, anche se già nel 1813 erano apparse alcune *Lives of Eminent Men* per le cure di Philip Bliss, dopo i tentativi infruttuosi di James Caulfield e Edmond Malone. Fi-

nalmente tra il 1960 e il 1961 la Pléiade ha accolto due tomi, commentati da Antoine Adam, delle *Historiettes* integrali, le quali nel frattempo in pieno Ottocento avevano suscitato i plausi di Sainte-Beuve e Stendhal, che inizialmente avrebbe voluto intitolare *Historiettes romaines* le *Chroniques italiennes*. Di contro, si è dovuto attendere il 2015 per un’analoga iniziativa di canonizzazione di Aubrey, ovvero l’edizione critica oxoniense in due volumi delle *Brief Lives*, seguite da *An Apparatus for the Lives of our English Mathematical Writers*, condotta sui manoscritti bodleiani A6, A7 e A8 da Kate Bennett, la quale ha segnalato i difetti della più diffusa edizione antologica novecentesca, viziata dallo scriteriato montaggio di inserzioni e tagli e dalle manipolazioni apocriefe del curatore.⁵⁵

I libri di Tallemant e Aubrey raccolgono aneddoti e *faits divers* relativi alla vita di uomini e donne delle corti di Enrico IV e Luigi XIII l’uno, dell’Inghilterra elisabettiana e guglielmina l’altro, nell’ordine delle centinaia. Somigliano, dunque, a collezioni di memorie altrui, a centurie di notizie sui personaggi ragguardevoli, eccentrici, sintomatici di un’epoca o di un ambiente sociale, e in questo paiono più vicini alla tradizione prosopografica che alle biografie plutarchee o vasariane. I protagonisti rispondono ai nomi più insigni dell’epoca, e a volte rientrano tra le conoscenze o le amicizie personali degli autori: re e regine borbonici naturalmente, porporati e dignitari, e poi Richelieu, Madame de Sévigné, Ninon de Lenclos, Pascal, La Fontaine, Scarron, Pierre Corneille, da un lato; dall’altro, conti, duchi, baroni, Thomas More, William Shakespeare, John Milton, Walter Raleigh, Francis Drake, scienziati e matematici, a volte radunati per gruppi che includono anche dei viventi.

Se Tallemant, che desiderava lasciare delle *Mémoires pour servir à l’histoire du XVI^e siècle* (come recita il sottotitolo originale delle *Historiettes*), s’impegnò di persona a scandagliare le informazioni di seconda mano e le testimonianze orali dei suoi contemporanei alla ricerca del «tratto che riveli i segreti di un personaggio storico»⁵⁶ ma anche le costanti dietro alle relazioni, alle abitudini licenziose, agli intrighi del XVIII secolo, anche a costo di esibire naturalissime «negligenze nei confronti del decoro»,⁵⁷

⁵⁵ Mi riferisco a *Aubrey’s Brief Lives*, a cura di O. Lawson Dick, London, Secker & Warburg, 1949, dalla cui terza edizione (1958) – alla base dell’edizione italiana Adelphi (1977) tuttora in catalogo, ma anche di cretomazie inglesi contemporanee come le *Scientific Lives* pubblicate da Hesperus Press nel 2011 – sono stati espunti la bibliografia e i glossari precedentemente inclusi in appendice.

⁵⁶ A. ADAM, *Introduction*, in *Tallemant des Réaux, Historiettes*, éd. par A. Adam, 2 voll., Paris, Gallimard, 1960-1961, I, p. xxv.

⁵⁷ P.J. WOLFE, *Tallemant des Réaux et l’esthétique de la négligence*, «Romance Notes», XLVII/1, 2006, pp. 97-105: 103.

Aubrey riversò nei propri schizzi biografici dati peregrini e curiosità impudiche provenienti dai suoi studi di storia antiquaria, concretizzatisi nei numerosi volumi manoscritti che alla morte donò all'Ashmolean Museum, e che toccano i più svariati campi del sapere, dall'archeologia (*Monumenta Britannica*) al folklore (*Remaines of Gentilisme and Judaisme*), dalla topografia (*A Perambulation of Surrey*) alla storia naturale (*Naturall Historie of Wiltshire*), dall'astrologia (*Collectio Genitutarum*) alla pedagogia (*An Idea of Education of Young Gentlemen*). Lo sforzo di Aubrey per accumulare modi di dire, manie, frasi e gesti memorabili nel suo schedario biografico non si allontana dalla metodica «miscela di antichità settoriali e tradizioni popolari»⁵⁸ della sua prosa storica o scientifica, così come le pagine di Tallemant tendono a farsi leggere a mo' di voluminoso manuale di istruzioni galanti ed *exempla* arguti magari già sentiti altrove, ma che in quella sede acquisiscono la concretezza tridimensionale dei titoli nobiliari e militari, delle descrizioni fisiche, delle reazioni scomposte o calibratissime. Anche per questo gli storici del costume e della letteratura si sono rivolti alle *Historiettes* per ricavarne un'idea viva della quotidianità dell'epoca, come ha fatto Benedetta Craveri, che, avendovi attinto di frequente, ha saputo illustrare il metodo saltabecante di Tallemant e il valore duraturo della sua opera:

Tallemant costruisce i suoi ritratti per accumulazione, affastellando con ritmo vorticoso frammenti di storia e schegge di vita privata, tratti fisici e dettagli psicologici, aneddoti, pettegolezzi, indiscrezioni, calunnie. Lo scrittore prende le sue informazioni dove capita: da altri libri, da testimoni diretti o indiretti delle storie che racconta e, innanzitutto, dalla sua personale esperienza. [...] le *Historiettes* rappresentano il documento più prezioso per cogliere le spettacolari contraddizioni di una società in trasformazione, che mentre, in alcuni spazi privilegiati, si apre alla modernità e all'eleganza è ancora in gran parte impregnata di brutalità e di barbarie.⁵⁹

In entrambi i casi si riscontrano pochi errori storici, al più qualche inavvertenza sulle parentele nelle *Historiettes* o magari alcune circostanziate licenze interpretative di gusti insoliti e predilezioni sregolate dei biografati nelle *Brief Lives*, laddove entrambi gli autori insistono su dettagli scabrosi, confidenze passionali o particolari imbarazzanti,⁶⁰ assecon-

⁵⁸ M. HUNTER, *John Aubrey and the Realm of Learning*, London, Duckworth, 1975, p. 178.

⁵⁹ B. CRAVERI, *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi, 20113, p. 61.

⁶⁰ Sulle tangenze tra pettegolezzo e biografia vedi H. LOVE, *Gossip and Biography*, in *Writing Lives. Biography and Textuality, Identity and Representation in Early Modern England*, ed. by K. Sharpe and S.N. Zwicker, Oxford-New York, Oxford University Press, 2008, pp. 91-104.

dando la tendenza "infame" del Seicento alla confessione salace e al guizzo levigato che gli editori ottocenteschi tenteranno di correggere, e che diverrà da Schwob e Borges in poi un tratto saliente dei racconti biografici in serie. Tallemant si serve di una sintassi massimamente avversativa, caratterizzata nei ritratti molto brevi dall'uso (al limite dell'abuso) del *mais* a metà frase per trattenere e lasciar poi deflagrare gli effetti ludici della sua prosa piana ma affilata,⁶¹ mentre in altre, più lunghe "storielle" il numero dei personaggi dei quali viene narrato almeno un aneddoto o un *bon mot* aumenta in misura proporzionale al numero di pagine occupato da quel cammeo.

Di contro, nelle *Brief Lives*, regesto di cristallizzazione delle conversazioni improvvisate e dei *wits* estemporanei di alcuni gentlemen anglosassoni, non si moltiplicano solo le figure di contorno, ma proliferano oggetti, luoghi, chincaglierie e i relativi arredi verbali. Aubrey descrive rarità presenti nelle case private, nei palazzi reali, nelle taverne, nelle chiese, nei negozi e nelle strade. Nei tre manoscritti compaiono orologi, meridiane, insegne, cuccagne, strumenti di precisione, corni animali e, naturalmente, gli oggetti di proprietà dei biografati: il farsetto di John Taylor, il grembiule della Contessa di Castelmaine, la penna di Philemon Holland, la caffettiera di William Harvey, la pipa di Sir Walter Raleigh, la sedia di vimini di Ben Jonson, e ancora un gran numero di libri e manoscritti. Un intero passaggio della vita breve di Erasmo da Rotterdam ruota intorno a un suo ritratto un tempo appeso nella tenuta campestre di Mapledurham House.

Lontane dalla penetrazione psicologica e dalle tensioni morali dei grandi memorialisti del XVII e XVIII secolo come Saint-Simon, le *Histoires* virano il genere dell'abbozzo biografico in direzione di un'imperitante rassegna di episodi in cui circolano le stesse nubi di belletto e gli stessi sussurri cospirativi, e le *Brief Lives* nascono come una miscellanea discontinua di fatti e ricordi sul modello delle raccolte erudite dei poligrafi. Sono libri rapsodici, che si lasciano scoprire alle volte inesatti e mai deliberatamente bugiardi, dominati dalle figure di pensiero del paradosso e dell'ossimoro, densi di involontarie rivelazioni quasi più etologiche che antropologiche sul mondo che li ha generati, come saranno pure le *Athe-*

⁶¹ «L'uso della congiunzione *mais* è, forse, all'origine della riuscita della maggior parte dei concisi schizzi di Tallemant. Viene impiegata con notevole perizia per imprimere le principali caratteristiche del soggetto nella mente del lettore. La comparsa del *mais* spesso manifesta il desiderio dell'autore di contrapporre i lineamenti fisici alle qualità intellettuali», in W.V. WORTLEY, *The Art of the Portrait in Tallemant des Réaux*, «Romance Notes», VIII/2, 1967, pp. 242-250: 244.

nae Oxonienses (1695), la guida biografica e bibliografica degli scrittori di Oxford, di Anthony Wood, lo sleale amico di Aubrey.

La frammentarietà, caratteristica della singola *historiette* o della *brief life* isolata (e del racconto biografico in genere), si proietta e si estende all'insieme delle due opere secentesche, fatte di stralci e di illuminazioni, come la scena di Thomas More che sculaccia una delle sue figlie sulle natiche nude o l'indiscrezione secondo la quale il maresciallo di Bassompierre rifiutò di venire informato della morte della madre fin tanto che si trovava a un ballo in maschera. Anche sul frontespizio del libro di Tallemant, dunque, potrebbe essere iscritto il motto ciceroniano che Aubrey, traendolo in realtà dall'*Advancement of Learning* (1605) di Francis Bacon,⁶² ha apposto con varie imperfezioni sulle pagine d'apertura dei volumi primo e terzo delle *Brief Lives*, nonché nelle *Wiltshire Antiquities* e nella *Life of Thomas Hobbes*: «Tanquam Tabulata Naufragij»,⁶³ come relitti d'un naufragio.

Tallemant des Réaux e Aubrey combinano dispersione enciclopedica e complice ironia dello sfregio o dell'encomio, suggerendo inconsapevolmente agli scrittori di raccolte biografiche che vorranno seguire il loro esempio che anche nell'ostinata eppur saporosa perlustrazione del dettaglio si decifrano le microscopiche verità della vita degli uomini. Aveva già provato a spiegarlo Corrado Pavolini, traduttore dell'unica scelta italiana dalle *Historiettes*, nel saggio premesso alla sua traduzione dei settecenteschi *Caractères et anecdotes* ricavati dalle note sparse di Sébastien-Roch-Nicolas Chamfort, ideale seguace di Tallemant e Aubrey:

l'«aneddoto» non è soltanto qualcosa di arguto, di grasso, di ridanciano: è anche un minuscolo dramma intenso, l'obiettivazione lapidaria dell'effimero; una sintesi di gesti o parole altrimenti perduti nel torrenziale corso del mondo. [...] Piccoli capolavori di equilibrio tra forze in contrasto, gioielli grotteschi, tagli lucenti d'ironia, tristezze mascherate: ecco le tragedie infinitesimali che l'occhio di un artista meditativo sa cogliere e fermare nell'«aneddoto», laddove sfuggono alla vista delle folle distratte. Son chiose e definizioni e pitture dell'esistenza còlta nell'atto del suo scomparire; una fusione del caduco dentro calchi indistruttibili, dalla quale sorge, in una prospettiva nuova, anche un aspetto inedito e sconcertante degli uomini e degli oggetti. Sarebbe insomma l'aneddoto, almeno in questa sua forma, da definire come un istante di cronaca sentito storicamente; come un'astrazione metafisica

⁶² K. BENNETT, *John Aubrey and the rhapsodic book*, «Renaissance Studies», 28/2, 2014, pp. 317-332: 318.

⁶³ J. AUBREY, *Brief Lives with An Apparatus for the Lives of our English Mathematical Writers*, ed. by K. Bennett, 2 voll., Oxford, Oxford University Press, 2015, I, p. 6. Come vedremo più avanti, l'espressione ricomparirà, pressoché identica, in un testo di Gadda del 1950 sulle biografie dei «grandi uomini».

di atti potenzialmente essenziali, e invece morti sul nascere. Il pathos dell'inespresso consegnato nell'espressione.⁶⁴

Questa lezione di compressione del particolare aneddótico in uno spazio minimo attraverso l'effusione stilistica massima, sarà la condizione essenziale della forma breve del racconto biografico novecentesco in serie – l'esempio più immediato restano le quattordici miniature storiche degli *Sternstunden der Menschheit* (1927) di Zweig – e gli autori italiani ne faranno un elemento strutturale dei loro libri di "vite" sparse, di ritratti intermittenti o di fantasie microbiografiche in forma di dialoghi immaginari e di immedesimazioni oniriche.

2.6 Il caso Bernardo De Dominicis

Benedetto Croce, in un saggio eloquentemente intitolato *Il Falsario*, apparso in origine tra le pagine della rivista «Napoli nobilissima» nel 1892, tracciò un acerrimo profilo di Bernardo De Dominicis, il pittore di paesaggi e bambocciate, storiografo napoletano e autore delle *Vite de' pittori scultori e architetti napoletani*, il tassello settecentesco più sfaccettato nella storia delle raccolte biografiche infedeli moderne. Croce, fingendo stuporosa ammirazione, elenca alcuni nomi degli sconosciuti (perché inventati) artisti delle età remote che «sono tutti parenti tra di loro e ribadiscono i vincoli della parentela con quelli del discepolato», tra i quali De Dominicis «distribuisce tutte le opere di architettura, scultura e pittura, che si vedono o si vedevano a Napoli», e d'ogni opera «sa dire sempre l'autore e di ciascun autore le opere tutte»:⁶⁵ gli scultori bassomedievali mastro Fiorenza e mastro Cosentino, gli architetti Masullo e Jacobello, detto Formicola, Masuccio I e Masuccio II, il pittore Pippo Tesauo, Genaro di Cola, Andrea Ciccione e molti altri. Varcato il xv secolo De Dominicis «racconta la pietosa storia di Annella di Massimo, e le eroiche imprese della "compagnia della Morte", formata da Salvator Rosa e da altri artisti, e l'omicidio onde si fece reo Mattia Preti»,⁶⁶ e oltre a questi altri aneddoti immaginari, altrettanto pittoreschi, sanguinari e melodrammatici.

Pubblicate tra il 1742 e il 1745, le *Vite* di De Dominicis rappresentarono il primo e più ambizioso tentativo di costruire una storia dell'arte na-

⁶⁴ C. PAVOLINI, *Prefazione*, in *Chamfort, Caratteri e aneddoti. Dialoghetti filosofici*, Roma, Formiggini, 1924, p. XXIII.

⁶⁵ B. CROCE, *Bernardo De Dominicis*, in *Id.*, *Aneddoti di varia letteratura*, 4 voll., Bari, Laterza, 19532, II, p. 332.

⁶⁶ *Ivi*, p. 333.

poletana dalle origini al Settecento, ma sono anche un libro da maneggiare con particolare cautela: la caratteristica composizione del testo, misto di storia, d'invenzione retorica, esemplare o apologetica, e di un'estetica esposta nella forma dell'aneddoto, ne ha resa impervia la lettura e insidiosa l'utilizzazione, cosicché la storie e la critica d'arte, dopo aver oscillato dalla passiva e acritica accettazione fino alla messa al bando come falso *tout court* ha, fin dalla prima metà del Novecento e a partire dalle imbeccate del giovane Longhi, hanno avviato una valutazione più attenta – culminata nella recente edizione critica in cinque volumi⁶⁷ – tesa a distinguere all'interno dell'opera ciò che ha valore di fonte primaria dagli apporti critici, talvolta notevoli, e dai momenti più propriamente narrativi, molto spesso frutto dell'immaginazione dell'autore. Veniamo a qualche cenno di storia del testo.⁶⁸

Al momento di licenziare la sua opera, De Dominici scrisse di avervi messo mano diciassette anni prima, facendo coincidere l'apertura del cantiere biografico napoletano con il 1727, quando aveva inviato a Francesco Saverio Baldinucci due notizie di Luca Giordano, che l'anno dopo furono amalgamate in forma di biografia in coda all'edizione napoletana delle *Vite* di Bellori. Nel primo Settecento la combinazione di una vivace rinascita della riflessione storiografica sul Regno di Napoli e di una singolare fioritura della letteratura artistica, almeno dal punto di vista dell'impegno editoriale, rese favorevole il clima per l'impresa di una storia dell'arte meridionale. Nella Napoli di quegli anni le antiche aspirazioni di rivalsa antivasariana del mondo degli eruditi, degli artisti e degli amatori poterono felicemente incontrarsi con il ripensamento in corso sulla storia del Regno. Fu Ricciardi, editore molto attivo, specializzato nella riedizione di testi esauriti, non nuovo a imprese di grande impegno (come la prima edizione italiana del *Trattato della pittura* di Leonardo, accompagnato dal *De Statua* di Leon Battista Alberti e delle *Osservazioni sopra la pittura* di Poussin), a stampare i tre tomi in quarto delle *Vite*. Rispetto alle raccolte consimili riguardanti altre regioni d'Italia l'opera di De Dominici si distingue a prima vista, oltre che per il ritardo con cui apparve, per l'ambizione, per l'estensione cronologica coperta e per lo spazio insolitamente vasto concesso alla sezione medioevale.

⁶⁷ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, a cura di F. Scricchia Santoro e A. Zezza, 5 voll., Napoli, Paparo, 2003-2014.

⁶⁸ Tutte le notizie riferite in questo paragrafo su De Dominici e le sue *Vite* sono tratte dall'indispensabile A. ZEZZA, *Bernardo De Dominici e le vite degli artisti napoletani. Geniale imbroglione o conoscitore rigoroso?*, Milano, Officina Libraria, 2017.

Nelle circa milletrecento pagine dell'opera viene proposta una ricostruzione della storia dell'arte napoletana a cominciare dalla prima età angioina (ma ci si avventura fino a ricordare un mitico artista, Tauro, attivo addirittura all'epoca di Costantino il Grande) per giungere all'attualità – dove a Francesco Solimena viene attribuito il ruolo miliare che fu di Michelangelo nelle *Vite* vasariane – colmando in un sol colpo la lacuna così fortemente avvertita nell'ambiente meridionale, dettata dall'esigenza ideologica di costruire una storia della pittura meridionale che andasse oltre la mera registrazione di isolate notizie e glorificasse la tradizione delle botteghe partenopee. Dal 1727, quando pare che avesse pronta anche una "vita" di Mattia Preti (del Cavaliere Calabrese e di Giordano era stato scolaro il padre di Bernardo, Raimondo), il lavoro archivistico e inventivo di De Dominici, sotto la protezione della famiglia Valletta e il presunto magistero di Vico, proseguì, mutando il metodo d'indagine, le modalità narrative e anche le alterazioni insabbiate col procedere della vicenda storica, fino al 1741, data della richiesta di *imprimatur*, anche se gli aggiornamenti continuarono fino all'ultimo momento utile (per le biografie già stampate, cui non era possibile aggiungere neanche una nota a margine, ci si servì persino dell'indice dei nomi in chiusura). Si trattava, insomma, di una raccolta di "vite" contraffatte in presa diretta.

La fortuna dell'opera, apparsa a quasi vent'anni dalla suo concepimento, crebbe gradualmente fino agli ultimi decenni del XVIII secolo, quando le *Vite* rappresentavano oramai un repertorio senza concorrenti e cominciarono a essere utilizzate nelle coeve opere di divulgazione enciclopedica e citate nei dizionari compilativi, anche se già nel 1773 il pittore di prospettive Onofrio Giannone sollevò nelle sue ostili *giunte* alcuni dubbi che circolavano a Napoli sin dagli anni quaranta, e rivolse a De Dominici l'accusa di inattendibilità, insinuando il sospetto di una contagiosa falsificazione del testo. La coscienza serpeggiante del carattere inverosimile delle *Vite* non impedì all'abate gesuita Luigi Lanzi di desumere dal De Dominici certe notizie poi incluse nella sua *Storia pittorica d'Italia* (1795-1796). Nel 1840 una nuova edizione ufficiale in quattro volumi, propiziata dal ministro degli esteri del Regno borbonico, Antonio Statella, rese largamente disponibile l'opera, inaugurando la stagione del suo maggior successo. Nella Napoli romantica le *Vite* fuoriuscirono dal mondo delle memorie artistiche e dell'erudizione storica per entrare, soprattutto con le loro parti più avventurose, nell'immaginario popolare della città e della sua storia letteraria, trovando lettori in Italia e all'estero, fin nel nuovo mondo. La diffusione assicurata dalla stampa, tuttavia, favori

anche il riesame critico: il crescente interesse verso il Medioevo e il primo Rinascimento, a cui De Dominici aveva dedicato pagine decisamente fantasiose, favorirono la diffusione di sospetti sulla sua attendibilità, e studiosi francesi, germanici o britannici alla ricerca di fatti concreti riservarono all'opera valutazioni severissime. Basti citare la sentenza di condanna (che merita di non essere tradotta) di Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle dal capitolo undicesimo della *History of Painting in North Italy* sui pittori napoletani e siciliani: «There is nothing more painful than to read the lives of men whose existence rests on no sort of historical basis».⁶⁹

Come accadeva negli stessi decenni alle *Vies* di Jean de Nostredame (che De Dominici avrebbe potuto conoscere nella versione di Crescimbeni), la filologia positivista s'incaricò, a volte con esagerato scetticismo, di scovare anacronismi, contraddizioni, menzogne confusi da De Dominici nel garbuglio di altre informazioni affidabili, dimostrando con profusione d'argomenti che alcune tra le fonti dichiarate dal biografo, ossia i manoscritti detti di Marco Pino, Giovan Angelo Crisciuolo, Massimo Stanzione e Paolo De Matteis, erano dei falsi, forse confezionati con stile diseguale dallo stesso De Dominici o dai Valletta per la loro biblioteca, e che l'intero edificio dell'opera era costruito con l'obiettivo di riconoscere come napoletana ogni opera d'arte di rilievo esistente in città, anche quando attribuibile ad artisti immigrati, e così facendo di antichizzare il moderno. Vennero smontati uno ad uno gli aneddoti d'invenzione che hanno per protagonisti lo Zingaro, Salvator Rosa, Annella di Massimo, lo Spagnoletto, e che, prolungati in drammi di costume e romanzi popolari, erano divenuti conosciutissimi ai tempi del romanticismo napoletano. Man mano che le *Vite* venivano confrontate con documenti, cronache e iscrizioni, numerosi artisti antecedenti al Cinquecento si scoprirono inesistenti, e intanto si comprese che dal XVI secolo alla metà del XVIII, periodo per il quale si erano mantenuti nomi veridici, «le notizie biografiche e le attribuzioni delle opere lussureggiano del pari d'immaginazioni».⁷⁰ De Dominici aveva inventato persino dati biografici di pittori che sosteneva di aver conosciuto personalmente.

Nel corso del Novecento, sgombrato il campo da molti equivoci ingenerati dalle iniziative manipolative di De Dominici, studiosi come Enzo Petraccone, Julius von Schlosser e Ferdinando Bologna ne hanno ricono-

⁶⁹ G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *A History of Painting in North Italy*, 2 voll., Milano, Solchi, 2005, II, p. 410 (facsimile dell'edizione londinese di John Murray del 1912).

⁷⁰ CROCE, *Bernardo De Dominici*, cit., p. 338.

sciuto l'intuito critico, prodigandosi per la riabilitazione delle sue doti di conoscitore. In tempi più recenti, poi, è emersa nel dibattito accademico l'idea che «l'opera di De Dominici non è solo “una storia dell'arte” descrittiva ma anche un'opera letteraria che aveva il fine di sostenere alcune specifiche argomentazioni retoriche e didattiche»,⁷¹ e non il solo obiettivo di riscattare la scuola napoletana disdegnata da Vasari. In effetti le *Vite* sono condizionate in larga parte dalle esigenze del genere letterario cui appartengono, le cui convenzioni erano state stabilite proprio da Vasari ed elaborate nella successiva tradizione di biografie artistiche regionali già citate. La natura di molti aneddoti liquidati da Croce come inspiegabili è riconducibile ai topoi delle raccolte di vite illustrati in questo capitolo: la sequenzialità teleologica, il galateo delle fonti manoscritte, l'avvicendamento narrativo di dilatazione e contrazione, la discontinuità evenemenziale, le concessioni ipotetiche. Le figure del discorso amplificate dall'invenzione retorica e dal disegno ideologico di De Dominici rivelano la dipendenza del libro da un genere instabile per definizione, al quale le *Vite* partecipano senza astenersi dal suscitare il diletto della lettura, in consonanza con gli orientamenti del secolo che ha visto nascere il concetto stesso di letteratura.

2.7 Una collezione insignificante

Se finora le tappe di questa storia dei libri di “vite” hanno coinciso con raccolte di ritratti che, anche quando puntinate di errori o invenzioni, potevano assicurare almeno una quota di biografie di personaggi realmente esistenti, nella seconda metà del Settecento, di contro, ci si imbatte in un testo inglese che annovera esclusivamente biografie di individui puramente fittizi, riconosciuti come tali già dai recensori dell'epoca.⁷² Poco più di un lustro prima di pubblicare il romanzo gotico *Vathek* (1787), William Beckford, «spirito bizzarro e melanconico»,⁷³ iniziò a scrivere i suoi *Bio-*

⁷¹ T. WILLETTE, *Bernardo De Dominici e le Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani: contributo alla riabilitazione di una fonte*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Dedicato a Ulisse Prota-Giurleo nel centenario della nascita*, Milano, L&T, 1986, pp. 255-269: 257.

⁷² Per un inquadramento del libro nel contesto della biografia artistica in lingua inglese alla fine del Settecento, anche in rapporto alla ricezione dell'archetipo vasariano, ha pagine utili il terzo capitolo, dedicato a Beckford, di K. JUNOD, *'Writing the Lives of Painters'. Biography and Artistic Identity in Britain 1760-1810*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 80-103.

⁷³ M. PRAZ, *Il califfo Beckford*, in ID., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di A. Cane, Milano, Mondadori, 2009³, p. 328.

graphical Memoirs of Extraordinary Painters verso i sedici anni, nel 1777, per poi terminarli nel 1780,⁷⁴ quando in aprile ne apparve la prima edizione anonima presso l'editore londinese Robson.⁷⁵ Si tratta di cinque racconti che narrano la vita di sei pittori, dato che il secondo ha una struttura binaria. Come ha scritto Gloria Fossi, «l'anonimato della prima edizione poté favorire l'interesse per la voluta, magistratale equivocità dell'opera: un inno al falso che può celare la verità, come è rimarcato fin dal titolo che suona come un ossimoro: memorie *biografiche* di pittori *straordinari*».⁷⁶ L'aggettivo “straordinari” è ambigualmente polisemico, sdoppia la sua allusività: come vuole la convenzione epitetica dei *bioi*, non si può negare a costoro la qualifica di uomini “eccellenti”, “illustri”, “eccezionali”; eppure, allo stesso tempo, già nel titolo compare una spia della loro inesistenza, considerato che in inglese «extraordinary» vale anche “favoloso”, “fantastico”, “fenomenale” – attributi che calzano anche ai nomi scelti per i pittori, i quali dimostrano lo scivolamento dell'umorismo colto di Beckford verso la stravaganza preromantica, tra il *jeux des mots* e il *nonsense*: Antoine Aldrovandus, Andrew Guelph e Og di Basan, Sucrewasser di Vienna e il suo provvisorio amico Soorcrout, Blunderbussiana, Watersouchy.

Come nella linea carnevalesca di Folengo e Rabelais, i giochi onomastici riconducono i patronimici dei biografati ad aree semantiche che distinguono due serie lessicali, una relativa alla fame, alla cucina, alla pancia, l'altra al potere e all'autorità. Watersouchy rinvia contemporaneamente al *waterzootje* neerlandese e all'inglese *water souchy*, rispettivamente una specie di pollo al ragù e un piatto di pesce cotto e servito in acqua; Sucrewasser quasi equivale alla nostra acqua zuccherata, Soorcrout fa pensare al francese *choucroute* e al *Sauerkraut* bavarese. Aldrovandus, che riecheggia il cognome del naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi, si fregia del titolo di Magnus, come Alessandro il Macedone; Guelph è un trasparente prestito dall'appellativo della fazione fiorentina nemica dei ghibellini; un Og, re di Bashân, viene citato come sovrano sconfitto da Mosè nell'Antico Testamento. Queste divertite catene etimologiche in parallelo sembrano quasi trasportare al livello denominativo la distinzione tra pittura di genere (nature morte, *bodegones*) e pittura storica (scene in

⁷⁴ R.J. GEMMETT, *The Composition of William Beckford's Biographical Memoirs of Extraordinary Painters*, «Philological Quarterly», 47/1, 1968, pp. 139-141.

⁷⁵ Dopo altre due edizioni ottocentesche, oggi l'opera si può leggere nella ristampa in facsimile introdotta da Philip Ward: W. BECKFORD, *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters*, London, The Oleander Press, 1977.

⁷⁶ G. FOSSI, *Il 'vero e il falso' di Beckford*, in W. BECKFORD, *Memorie biografiche di pittori straordinari*, a cura di M. Billi, Firenze, Giunti, 1995, p. 155.

costume, battaglie, cicli biblici), ma, in effetti, non fa che contribuire alla compattezza satirica dell'opera.⁷⁷

Queste *Memorie biografiche* sono, dunque, biografie di artisti fiamminghi e inglesi debitamente immaginari, come ammesso già nelle ultime righe dell'*Advertisement* che le precede, probabilmente scritto dal tutore del giovane Beckford, il reverendo John Lettice. L'opera nacque forse con l'intenzione di fornire un beffardo manualetto ad uso della domestica incaricata di far da guida improvvisata ai visitatori della prestigiosa collezione di dipinti conservata nel castello paterno di Fonthill, nel Wiltshire, dove Beckford nacque e trascorse infanzia e adolescenza. È certo poi che l'autore ricalcò certi volumi trovati nella biblioteca del maniero di famiglia, come i compendi accademici secenteschi di von Sandrart e André Félibien, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandois* (1753-1764) in quattro volumi di Jean-Baptiste Descamps (di cui è stata ritrovata una copia annotata dalla mano di Beckford), la *Description des tableaux du Palais-Royal, avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages* (1727) di Louis-François Du Bois de Saint-Gelais e simili, dalle quali trasse disquisizioni e fatterelli per rimaneggiarli con spirito caricaturale.

A partire dalla lettura di questi epigoni vasariani, Beckford si diffonde sulla vita degli artisti in una spassosa confusione di nomi storpiati, date inesatte, aneddoti inventati. Le scene storiche o bibliche rappresentate come capolavori dei pittori straordinari, inoltre, sono caricature di dipinti da lui realmente conosciuti e ammirati durante l'adolescenza. Talvolta, poi, il giovane scrittore ambienta in epoche più antiche maniere e gusti tipici del suo tempo. Sono questi gli spunti e le guise dei *Memoirs*, che da comica rievocazione si trasformano in malizioso libricino à clef, irridente pamphlet sul mondo dell'arte e sulle mode pittoriche, parodia dei trattati e delle storie della pittura e, infine, dei gusti e delle bizzarrie di un'epoca, che il califfo di Fonthill osserva con l'occhio critico e ironico, divertito ma anche severo, del *connoisseur* precocissimo, del maniacale collezionista e dello scrittore brioso. E intanto dissemina indizi e tracce per gli intenditori. Difatti, sotto le sembianze di Aldrovandus è possibile riconoscere il ritrattista Sir Joshua Reynolds, mentre Og di Basan è stato identificato come controfigura combinata del professore di pittura James Barry e di John Robert Cozens, figlio del maestro di disegno di Beckford; l'ispirazio-

⁷⁷ L. RUIZ, *Les Vies authentiques de peintres imaginaires de Beckford. L'imagination pittoresque à l'œuvre*, in *Fictions biographiques et arts visuels, XIX^e-XXI^e*, éd. par B. Ferrato-Combre et A. Salha, «Recherches & Travaux», 68, 2006, pp. 15-27: 21-22. Dello stesso autore cfr. anche ID., *Comment rendre la biographie extraordinaire? Sur le Vies authentiques des peintres imaginaires de Beckford*, «Otrante», 17, 2005, pp. 205-217.

ne per Watersouchy deriverebbe da John Zoffany, ottimo imitatore d'ogni stile pittorico; Blunderbussiana, invece, a giudicare dalle annotazioni di Beckford sul testo di Descamps, sarebbe John Hamilton Mortimer, pittore di scene orrifiche e fosche, influenzato da Salvator Rosa e Stefano della Bella.

A prima vista, i cinque racconti sono indipendenti, ciascun pittore resta ancorato al proprio luogo di origine, che certifica anche l'appartenenza a (o la trasgressione di) una determinata scuola pittorica: Bruges, la Pomerania, Vienna, la Dalmazia, Amsterdam. E invece le biografie si sovrappongono sfruttando quei luoghi comuni associati alle vite degli artisti che, sommati tra loro, hanno dato origine alle narrazioni stereotipate e ripetitive di cui Beckford si fa scherno, e schermo. I rapporti tra maestri e allievi, ad esempio, e quindi le discendenze stilistiche o le dispute sulle maniere, oppure il confronto tra i pittori, le rivalità suscitate dalle committenze, sono i topoi che Beckford ricicla e a volte enfatizza, rendendoli inverosimili, per incrociare le vite cartacee dei suoi protagonisti tra loro, e con le vicende reali della storia dell'arte nelle Fiandre e nel resto d'Europa. Beckford non manca di ricordare che Aldrovandus Magnus, il quale era stato allievo di Jean Hemmelinck (variante alternativa di Hans Hemmelinck, memoria storpiata di Hans Memling), fu maestro di Andrew Guelph e Og di Basan; che Og ebbe come scolaro Benboaro Benbaicao, già al seguito di Giulio Romano; che Sucrewasser fu discepolo del pittore italiano Insignificanti, e Blunderbussiana alunno di Joseph Porta (anglicizzazione del manierista italiano Giuseppe Porta, detto Salviati il Giovane); che Watersouchy ebbe per mentori prima il fiammingo Francis Van Cuyck de Mierhop e cioè Frans Cuyck van Myerop, quindi Gerard Dow, noto alle cronache come Gerrit Dou. I *Memoirs* mescolano, dunque, ridicolezze farsesche e dati documentabili in una dissertazione che afferma implicitamente la supremazia dell'immaginazione sul realismo.

Presunti o provati che siano, i rimandi interni tra i racconti suscitano nel lettore la ricerca di ulteriori sintomi del *mélange* di finzione e storicità (come l'intuibile scempiamento che ricondurrebbe Og alla famiglia veneta dei Da Ponte, dinastia di pittori originari di Bassano), e trapassano nelle intercapedini delle soglie testuali (la punteggiatura, il paratesto, l'assenza di un apparato iconografico) per assicurare la struttura armonica del libro. Questa tecnica di filtraggio sarà impiegata anche da quegli autori che, come Borges, ammiratore del *Vathek*, Wilcock e Bolaño, lasceranno intromettere alcuni personaggi storici, coi loro veri nomi, nella schiera di uomini e donne soggetti delle loro straordinarie biografie.

2.8 Esemplari ottocenteschi

L'Ottocento offre alla casistica delle biografie brevi in serie almeno tre campioni interessanti, uno misto di storia e finzione, uno psicopatologico e uno immaginario. Veniamo ai primi due.

Oltre che "illustri", "eminenti", "straordinari", i membri della comunità di eletti che maturano il diritto di vedersi assegnare un libro di "vite" possono anche essere etichettati come "eccentrici". Se già Aubrey aveva incluso nelle *Brief Lives* matematici, teologi e giardinieri notevoli per le loro stravaganze, e il gusto esotico del giovane Beckford aveva rinvigorito con tocchi devianti le abitudini e le antipatie attribuite ai suoi pittori immaginari, è a metà del XVIII secolo, nel pieno della temperie romantica, che il termine "eccentrico" verrà associato ai protagonisti di alcuni testi biografici riuniti in volume. Nel prologo a *Les Illuminés* (1852), la raccolta di saggi biografici precedentemente pubblicati su riviste e giornali o come prefazioni tra il 1839 e il 1851, ideale libro-androceo parallelo a *Les Filles du Feu* (1854), Gérard de Nerval, paragonandosi a un restauratore di vecchie tele bizzarre e consuete, scrisse che aveva voluto «dipingere alcuni *eccentrici* della filosofia». ⁷⁸ Codesti *excentriques*, che nel suo epistolario Nerval definì «precursori del socialismo attuale» (formula che comparve anche sulla copertina della prima edizione), rispondono ai nomi dell'esoterista Raoul Spifame, dell'antidispotico trappista Jean Albert d'Archaubaud, noto come l'abbé de Bucquoy, del licenzioso panteista Restif de la Bretonne, del diabolico Jacques Cazotte, del Conte di Cagliostro, massone, cabalista e taumaturgo, dell'avvocato Gabriel André Aucler, soprannominatosi Quintus Nautius, araldo del paganesimo iniziatico.

Le loro eccentricità, tutte diverse, tutte analogamente foriere di pericoli e promesse, hanno permesso a costoro di entrare nella setta mentale del biografo Nerval. Ogni "illuminato" è innanzitutto un irregolare che ha ricevuto una forma differente di rivelazione mistica, e in ciascuno di essi l'autore ha proiettato un frantume della propria psiche tormentata. L'intero libro, in effetti, funziona come una sorta di genealogia fantastica, un catalogo di figure affratellate dall'emarginazione sociale e dalle dottrine misteriche predicate, nelle quali Nerval ha occultato pezzi incomponentibili della sua personalità. A un estremo della catena semantica dell'illuminazione troviamo uno scrittore come Cazotte, che in certi momenti della propria parabola sembrerebbe aver conosciuto una lucidità soprannatu-

⁷⁸ G. DE NERVAL, *Les Illuminés*, in ID., *Œuvres complètes*, éd. par J. Guillaume et C. Pichois, 3 voll., Paris, Gallimard, 1984, II, p. 885 (il corsivo è dell'autore).

rale, mentre l'estremità opposta è occupata dal reietto Spifame, rinchiuso in manicomio e autoproclamatosi sovrano e dittatore di Francia. L'abbé de Bucquoy condivide col re di Bicêtre (cui l'abate dedicò un testo teatrale) le idee sovversive, la condizione di prigioniero e il desiderio di fuga. Restif de la Bretonne è prossimo all'abate per il suo anticonformismo, per il carattere avventuroso delle sue vicende, per le teorie rivoluzionarie, mentre la cosmologia mistica e il pansessualismo che professa lo apparentano agli ermetici Quintus Aucler e Cagliostro, l'uno autore d'un trattato di religione universale naturale, l'altro picaro occultista egiziaco, vittime anche loro d'una profonda fascinazione orfica.

Les Illuminés combina dunque (auto)biografia indiretta, rivalutazione della follia e «fisiologia morale». ⁷⁹ Sempre nel prologo Nerval utilizza quest'espressione per denotare il metodo della sua opera di analisi di vite segnate da destini persecutori e caratteri turbati da allucinazioni profetiche. Assecondando un *topos* letterario tipicamente romantico le due pagine incipitarie, che si aprono citando l'*Elogio della follia*, riconducono l'interesse dell'autore per gli esponenti della misteriosofia e della sedizione vissuti tra il XVI e il XVIII secolo alla sua educazione librerica di ragazzo, consumata nella fantomatica biblioteca di campagna di un vecchio zio (probabilmente inventata o comunque alterata appositamente almeno in parte). Le ore trascorse in questa biblioteca dimenticata in una soffitta polverosa alla mercé dei topi e dell'acqua piovana avrebbero indotto Nerval a intraprendere il progetto delle biografie illuminate, profili sfasati rispetto alla prospettiva del senso storico moderno retto dalle esigenze del realismo documentario. In effetti le vite commentate degli eccentrici includono frange narrative al limite del soprannaturale mesmerico ed elementi retorici tipici della trattatistica arcana.

Nerval tratta le dottrine illuministiche dei vari personaggi come tasselli nell'arte combinatoria dello scrittore, per integrarli al proprio sistema estetico e morale. Gérald Schaeffer ha osservato che il valore documentario degli *Illuminés* è molto ridotto, dato che Nerval ha assecondato la propria consuetudine, evidente anche in altre opere, di utilizzare fonti parecchio fantasiose. ⁸⁰ Oltre a far subentrare a una ricostruzione precisa dei fatti ampi estratti delle criptiche opere dei biografati, come *La Théricie* di Quintus Aucler, si serve di fonti discutibili coeve alle vite in questio-

⁷⁹ Ivi, p. 886.

⁸⁰ G. SCHAEFFER, *Une double lecture de Gérard de Nerval. Les Illuminés et Les Filles du Feu*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977, p. 14.

ne, come la «cronaca del tempo»⁸¹ da cui avrebbe tratto le ultime parole pronunciate da Cazotte prima d'essere ghigliottinato, le quali – è lo stesso Nerval a riferirlo in una nota – sarebbero state smentite dal figlio Scévole Cazotte, certo che il padre non le avrebbe mai pronunciate. Contro il dogma storicista, Nerval promuove attraverso i suoi antieroi visionari una posizione propizia all'archeologia dubbia del passato e all'invenzione di sedimenti trascurati, mirando a rintracciare una filiazione alternativa, erasmiana della storia.⁸² Nerval tentò di riscrivere questa storia minore della modernità nelle chimere biografiche degli illuminati, incastrando nel campo del reale storico le sue figure maledette che, concatenate o accavallate tra loro, formavano una comunità segreta.

Qualche decennio più tardi, un'altra congrega di anomali fa il suo ingresso nella prosa europea ottocentesca, stavolta funzionale alla catalogazione psichiatrica e non di appartenenza artistico-letteraria. Secondo uno scopo classificatorio furono registrate le microbiografie dei casi clinici della *Psychopathia sexualis*, lo studio medico-forense pubblicato nel 1886 da Richard von Krafft-Ebing, docente di psichiatria prima a Strasburgo, poi a Graz e Vienna, dove diresse la seconda clinica psichiatrica dell'ospedale generale. Il libro,⁸³ che conobbe un successo inaspettato e fu rapidamente tradotto in sette lingue (la prima edizione italiana risale al 1889), è uno studio diagnostico delle patologie sessuali all'interno del quale le considerazioni mediche dell'autore incorniciano decine e decine di concentrati biografici di perversioni, o comportamenti sessuali che la scienza dell'epoca considerava tali: iperestesia sessuale, sadismo, masochismo, feticismo, esibizionismo, omosessualità, pedofilia, gerontofilia, zoofilia, autosessualismo.

La nosologia sistematica dell'istituzione ospedaliera organizza le confidenze intime e le testimonianze biografiche in una mappatura patografica degli impulsi sessuali contrassegnata dalla predilezione tassonomica dell'autore per le parestesie, e dal suo candore archivistico. Le fulminee biografie sono spesso trascritte scrupolosamente dalla voce diretta dei pazienti, come se, nella confessione di un presunto vizio, di una passione sbagliata, di un'ossessione morbosa, contenessero la formula del segreto dell'esistenza di ciascuno. Nella prefazione all'edizione antologica italiana della *Psychopathia* Giorgio Agamben ha evidenziato che «la sessualità

⁸¹ Nerval, *Les Illuminés*, cit., p. 1118.

⁸² H. SCEPI, *Dire le réel: détours et recours biographiques (à propos des Illuminés)*, «Littérature», 158, juin 2010, pp. 92-104: 101.

⁸³ L'edizione tedesca consultata è R. VON KRAFFT-EBING, *Psychopathia sexualis*, München, Matthes & Seitz, 1984.

diventa così il reagente che lascia apparire sul palinsesto della vita il minuscolo cifrario dell'individuo, il suo più ostinato "conosci te stesso".⁸⁴ Le vite di questi uomini, di queste donne, tutti e tutte rigorosamente anonimi, schedati sempre con una X. al posto del nome, sono ridotte ai sintomi e alle manifestazioni della sessualità, e difatti la pseudoraccolta di "vite" di Krafft-Ebing abbonda di menorragia, polluzioni notturne, fasi onanistiche, scarpe e piedi, flagellazioni di bambini, satiriasi, strangolamenti pubici.

Quel che nella *Legenda aurea* e nei testi agiografici sono le reliquie, qui diventano i feticci; le tappe obbligate della carriera di un pittore nelle *Vite* cinque-secentesche si riassumono qui nel decorso o nell'aggravarsi delle parafilie; l'aneddoto curioso o la battuta di spirito equivalgono alla descrizione di coiti sadici e di mutilazioni pelviche o episodi di manie coprolaliche, ma anche ai racconti delle vergogne e ai pudori associati alle emozioni erogene, alle scoperte libidiche. Al pari dei santi, degli artisti, dei condottieri, degli scienziati, individui che si sono distinti da una massa anonima e che perciò occupano tante separate nicchie nella memoria pubblica, i casi patologici della *Psychopathia sexualis* si staccano per reazione sociale dalla collettività amorfa e normale, dai cosiddetti sani. Forse ha ragione Georges Bataille, il quale, sulle pagine de «La critique sociale» nell'ottobre del 1931, chiuse la propria recensione alla traduzione francese del testo con la seguente frase: «È possibile guardare alla raccolta di osservazioni di Krafft-Ebing come l'espressione di un grave disaccordo che oppone l'individuo alla società».⁸⁵

La penna asettica del medico-compiler Krafft-Ebing prosegue negli anni l'inventario dei casi senza escludere alcun dettaglio scabroso (tanto che le schede venivano aggiornate e aumentate di numero a ogni nuova edizione tedesca), e il lettore non specialista, a fine Ottocento come oggi, si ritrova a sfogliare con interesse questa sequenza di vite su scala sessuale, sfrondate delle ormai datate analisi psichiatriche dell'autore. Nell'ambito della storia dei libri di "vite", la *Psychopathia sexualis* contribuisce a rivelare la complicità che può legare il biografo e il lettore, laddove quest'ultimo rischia perennemente di cedere al voyeurismo dei materiali privati che l'altro gli sottopone – nel caso di Krafft-Ebing senza alcun intervento, come fossero annotazioni manuali.

⁸⁴ G. AGAMBEN, *La belva nella giungla*, in *Biografie sessuali. I casi clinici della Psychopathia sexualis di Richard von Krafft-Ebbing*, Vicenza, Neri Pozza, 2014², p. 10.

⁸⁵ Adesso in G. BATAILLE, *Œuvres complètes*, 12 voll., Paris, Gallimard, 1970, I, p. 276.

L'eventuale perversione del lettore di biografie, al limite della scopiafilia, deriva proprio dalla convinzione di poter assistere a una successione di scene verbalizzate della vita “così com'è” (o “com'era”). Inventare o alterare le vite, anche dichiaratamente, rappresenta allora una linea di fuga letteraria dal rischio di ridurre la biografia a uno spioncino aperto a metà. Nell'Ottocento, in maniera germinale, e poi con molteplici ricorrenze nel Novecento la forma alternativa di questa linea è coincisa con la pratica del racconto biografico, alla cui struttura di genere discorsivo e artistico insieme ha indiscutibilmente contribuito il concetto di “vita immaginaria” teorizzato da Marcel Schwob, precorso quasi involontariamente da Walter Pater – anche se già tra gli anni venti e il 1846 erano apparse le due edizioni delle *Imaginary conversations* in cinque volumi di Walter Savage Landor, le cui origini tuttavia vanno rintracciate nei dialoghi di Luciano e Fontenelle piuttosto che nella tradizione dei *bioi*.

Nell'opera dello scrittore inglese Walter Horatio Pater, caratterizzata da un tono stilistico uniforme, si avverte un'atmosfera domestica, come se le figure, gli oggetti e gli ambienti appartenessero alla medesima famiglia diafana e aulente. Tutti i personaggi di Pater sono riconducibili a epoche di transizione oppure sembrano venuti al mondo fuori tempo, come testimoniano il protagonista e i comprimari del romanzo *Marius the Epicurean* (1882) ma anche gli artisti intorno a cui ruotano gli *Studies in the History of the Renaissance* (1873). Avverte Mario Praz che proprio «il carattere misto, di critica e di fantasia, così tipico del Rinascimento», l'epoca venerata da Pater, «lasciava prevedere l'ulteriore sviluppo»,⁸⁶ ovvero l'approdo agli *Imaginary Portraits*, la cui prima serie fu pubblicata in volume nel 1887, comprendendo quattro testi apparsi nel «Macmillan's Magazine» nei due anni precedenti: *A Prince of Court Painters*, *Sebastian van Stock*, *Denys l'Auxerrois* e *Duke Carl of Rosenmold*. Praz aggiunge che

i dati storici non erano pel critico artista che un trampolino per le sue passionante ricreazioni fantastiche, per le sue ardite insinuazioni d'un fremito tutto moderno in persone e cose del passato che, al lume di una fredda critica, a stento comportavano tale seducente arbitrio. Il personaggio storico, alla lunga, si rivelava incapace di sopportare il contenuto di cui l'autore voleva investirlo, che era poi la cosa che più gli stava a cuore. Si risolveva in clima culturale, in problema psicologico: clima e problema che riflettevano poi quelli del Pater e del suo tempo. Come del resto accade sempre nello scrivere storia, solo che qui il caso era estremo. Dal saggio critico dunque il Pater evase nel «ritratto

⁸⁶ M. PRAZ, *Walter Pater*, in Id., *Bellezza e bizzarria*, cit., p. 605.

immaginario». ⁸⁷

Pater include nel genere personaggi storici e individui inesistenti, quasi sempre giovani uomini destinati a una morte improvvisa, precoce, e infittisce i loro ritratti di analogie, di motivi e posizioni che conferiscono alla raccolta una struttura serrata. Recupera così la lezione di Beckford e anticipa di qualche anno il modello di Schwob. Il primo dei ritratti del libro, in forma di «estratti da un antico diario francese» ⁸⁸ di una signora di Valenciennes, narra le inquietudini e la consunzione di Antoine Watteau, il pittore delle *fêtes galantes*; gli altri tre sono immaginari perché raccontano le storie di androgini eroi inventati da Pater, ovvero Denys l'Auxerrois, strana reincarnazione dionisiaca comparsa nella Francia medievale, lo spinoziano Sebastian van Storck, sacrificato al male sottile della «sua perpetua estate», ⁸⁹ e il duca Carlo, aurorale personificazione della Germania romantica, controfigura pallida di Ludwig II di Baviera. ⁹⁰ A queste orchestrazioni fantastiche intessute delle sfumature realistiche dei rispettivi periodi culturali andrebbero aggiunti i protagonisti del secondo, progettato, volume di *Portraits* che avrebbe dovuto comprendere almeno *Hippolytus Veiled*, pubblicato nel «Macmillan's Magazine» dell'agosto 1889, *Emerald Uthwart*, apparso su «The New Review» nell'estate 1892, e il saggio gemello di *Denys*, ossia *Apollo in Picardy*, uscito nell'«Harpers's Magazine» del novembre 1893; ⁹¹ ma anche i manoscritti incompiuti di *Gaudioso the Second* e *Tibalt the Albingense*.

Seguendo una lettura verticale dei ritratti editi e inediti, compresi quelli rimasti allo stato di bozzetti, si colgono le fragranti corrispondenze sparse da Pater in queste biografie volutamente stipate di inserti anacronistici (date scorrette, incontri impossibili tra viventi e persone già decedute, inversioni temporali) – corrispondenze che sono ripercussioni cro-

⁸⁷ Ivi, p. 606.

⁸⁸ W. PATER, *Ritratti immaginari*, a cura di M. Praz, Milano, Adelphi, 1980, p. 29.

⁸⁹ Ivi, p. 117.

⁹⁰ Gli *Imaginary Portraits* hanno sollecitato una produttività bibliografica non indifferente, e ciascuno di essi è stato oggetto di analisi distinte, che spesso hanno insistito proprio sulle mutazioni del genere biografico storico intrinseche all'operazione contemplativa di Pater. Cfr. almeno A.M. CANDIDO, *Biography and the Objective Fallacy: Pater's Experiment in "A Prince of Court Painters"*, «Biography», 16/2, 1993, pp. 147-160; S. FRAZIER, *Two Pagan Studies: Pater's 'Denys L'Auxerrois' and 'Apollo in Piccardy'*, «Folklore», 81/4, 1970, pp. 280-285; B.A. INMAN, «Sebastian van Storck»: *Pater's Exploration into Nihilism*, «Nineteenth-Century Fiction», 30/4, March 1976, pp. 457-476.

⁹¹ Questi tre testi sono stati inclusi nella più recente edizione britannica insieme ad altri tre racconti antecedenti, compresa la memoria autobiografica liricamente romanzata di *The Child in the House* (1878), presente anche nella versione italiana: W. PATER, *Imaginary Portraits*, ed. by L. Østermark-Johansen, Londo, MHRA, 2014.

matiche e riflessi del paesaggio mentale dell'autore, e rendono le figure ritratte «corollari psicologici d'una premessa ambientale».⁹² Pater drammatizza le rimanenze storiche d'un periodo (l'olimpicità apollinea, il gotico francese, il mercantilismo olandese, il romanticismo teutonico) per costruire i caratteri e vagheggiare i fatti dei suoi personaggi, e poi proiettarli sullo sfondo della sensibilità anglosassone di fine secolo.

Arginando le tendenze decadenti nelle linee di un classicismo ascetico ispirato a Winckelmann, Pater sperimenta nei suoi ritratti differenti usi della voce narrante, che si fa volatile e specchiante in *A Prince of Court Painters*, sentimentale e investigativa in *Denys l'Auxerrois*, fatalista, terminale in *Sebastian von Storck*, fredda e distaccata in *Duke Carl of Rosenmold*. A partire da questa rifrazione diegetica dello stile, la scrittura delle "vite" in Pater risponde a un progetto etico che consiste nell'intensificare la percezione delle sensazioni passeggiare attraverso la meditazione artistica. In una prosa delicata e dolente, ma costellata anche di incisi beffardi, Pater incastra tutti i suoi racconti in una cornice di materiali verbali tipicamente tardo ottocenteschi,⁹³ adagiando sulle biografie ritagliate di questi uomini i lucidi strati della sua malinconica ironia. Il metodo biografico pateriano è fatto di incassamenti atmosferici, dove il XIX secolo si riversa nella classicità euripidea, nel Medioevo cortese, nel Rinascimento fiammingo e viceversa, e di ironiche e progressive velature: questi rappresenteranno i principali elementi di novità formale che le successive "vite immaginarie" e gli esperimenti biografici novecenteschi tratterranno dall'esempio degli *Imaginary Portraits*.

2.9 *Le Vies imaginaires di Marcel Schwob*

L'opera di Marcel Schwob rappresenta il punto d'incontro apicale tra le premesse ottocentesche del racconto biografico e la storia delle raccolte di "vite" fin qui tratteggiata, la quale mostra il progressivo allontanamento morfologico della biografia seriale moderna dal paradigma classico-rinascimentale codificato in ricostruzioni edificanti ed encomiastiche dal percorso obbligato, a favore di una forma aperta alle manipolazioni narrative e alle ibridazioni tra generi letterari e formule discorsive estranee alla prosa romanzesca. È indubbio che le *Vies imaginaires* siano state recepite dall'inizio alla fine del XX secolo come un modello archetipale per

⁹² PRAZ, *Walter Pater*, cit., p. 608.

⁹³ Cfr. J. COATES, *Aspects of Intellectual Context of Pater's Imaginary Portraits*, «The Yearbook of English Studies», 15, 1985, pp. 93-108.

le finzioni biografiche multiple: oltre a Reyes, Borges e Bolaño, che non hanno mai fatto mistero del debito contratto con Schwob (diretto o mediato da ulteriori autori), anche prosatori come Danilo Kiš e W. G. Sebald, apparentemente lontani dalla fantasia policroma e dall'erudizione fumigosa di Schwob, non avrebbero forse scritto *Enciklopedija mrtvih* (1983) e *Die Ausgewanderten* (1992) senza la scollatura tra biografia e metodo storiografico, e la necessità letteraria di riscattare le vite sommerse degli uomini infami proclamate nella prefazione delle *Vies*.

Tuttavia, l'interesse di Schwob per forme alternative di biografia scaturì dalla convergenza delle sue letture e delle sue predilezioni, e di conseguenza le *Vies imaginaires* vanno considerate alla stregua del testo nel quale sono emersi gli istinti minoritari e le tensioni finzionali sotterranee alla tradizione delle raccolte biografiche (almeno dal XVI-XVII secolo in poi), piuttosto che il libro che ha inaugurato un genere letterario esclusivamente novecentesco. In effetti, dal punto di vista dell'analisi intertestuale, l'opera di Schwob combina le influenze di almeno due tra gli autori ottocenteschi affrontati fin ora, Thomas De Quincey e Gérard de Nerval.⁹⁴ Senza ridursi a essere una continuazione spirituale di *The Last Days of Immanuel Kant* o un'imitazione dotta di *Les Illuminés*, l'opera di Schwob nasce da principi informativi analoghi a quelli esposti nella prefazione sulla «Bibliothèque de mon oncle» di Nerval, e ripropone a livello strutturale il lavoro di intarsio eseguito da De Quincey a partire dalle biografie degli allievi di Kant, con l'analogo obiettivo di distaccare alcune figure da una fossilizzata immagine storica (Empedocle, Lucrezio, Paolo Uccello) o di restituire a molte altre una consistenza umana inedita (Settima, Cyril Tourneur, il trittico finale di bucanieri).

Sull'esempio di Nerval, in omaggio al quale aveva composto una ballata in argot,⁹⁵ e al cui *Faust* si era ispirato per certi frammenti scritti tra il 1883 e il 1886, Schwob si dedicò alla ricerca biografica con risorse d'archivio e di laboratorio, come si trattasse di «un lavoro da naturalista, paleografo, o archeologo».⁹⁶ La continuità tra Schwob e il mangiatore d'opio inglese, poi, è ancora più evidente, grazie a un'iniziativa dello stesso scrittore francese. A pochi anni dalla pubblicazione delle *Vies imaginaires*, Schwob tradusse il testo di De Quincey (che con ogni probabilità conosceva da tempo) col titolo *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*. La tradu-

⁹⁴ Cfr. G. VIOLATO, *Il problema delle influenze nell'opera di Marcel Schwob*, «Le lingue straniere», XIV/2, marzo-aprile 1965, pp. 3-27.

⁹⁵ La poesia s'intitola *Ballade pour Gérard de Nerval pendu à la fenêtre d'un bouge*.

⁹⁶ Nerval, *Les Illuminés*, cit., p. 886.

zione apparve su «Le Vogue» il 4 aprile 1899, accompagnata da una breve *préface*, poi riprodotta dal curatore Pierre Champion nell'appendice di *Notes et variantes* degli *Écrits de Jeunesse* accolti, come saggi inediti, nel primo volume (1927) delle opere complete di Schwob:

Voici donc quel est le sens du récit qui suit. De Quincey considère que jamais l'intelligence humaine ne s'éleva au point qu'elle atteignit en Immanuel Kant. Et pourtant l'intelligence humaine, même à ce point, n'est pas divine. Non seulement elle est mortelle mais, chose affreuse, elle peut décroître, vieillir, se décrépiter. Et peut-être De Quincey éprouve-t-il encore plus d'affection pour cette suprême lueur, au moment où elle vacille. Il suit ses palpitations. Il note l'heure où Kant cessa de pouvoir créer des idées générales et ordonna faussement les faits de la nature. Il marque la minute où sa mémoire défailloit. Il inscrit la seconde où sa faculté de reconnaissance s'éteignit. Et parallèlement il peint les tableaux successifs de sa déchéance physique, jusqu'à l'agonie, jusqu'aux soubresauts du râle, jusqu'à la dernière étincelle de conscience, jusqu'au hoquet final. [...] En réalité l'œuvre est uniquement, ligne à ligne, l'œuvre De Quincey: par un artifice admirable, et consacré per de Foe dans son immortel *Journal de la Peste de Londres*, De Quincey s'est révélé, lui aussi, "faussaire de la nature", et a scellé son invention du sceau contrefait de la réalité.⁹⁷

Paragonando *The Last Days* al *Journal of the Plague Year* (1722) di uno dei numi tutelari della sua narrativa,⁹⁸ Schwob certifica l'appartenenza di De Quincey al conciliabolo dei falsari della natura cui senz'altro contava di far parte anche lui, che, in consonanza col romanzo storico di Defoe in forma di memorie dell'epidemia di peste bubbonica nella Londra del 1665, aveva scritto *La Croisade des enfants*, i cui otto capitoletti su un episodio della crociata dei fanciulli del 1212 furono pubblicati su «Le Journal» tra febbraio e aprile del 1895 e in volume per *Mercur de France* l'anno dopo. Nella prefazione a un'edizione argentina del testo apparsa nel 1949 Borges scrisse che Schwob «cerca di tornare a sognare [...] la storia dei bambini che bramano di riscattare il sepolcro» e che per farlo «preferì saturarsi di vecchie pagine di Jacques de Vitry e di Ernoul, e di dedicar-

⁹⁷ M. SCHWOB, *Écrits de jeunesse*, in Id., *Œuvres complètes*, 10 voll., Gèneve-Paris, Slatkine Reprints, 1985, I-II, pp. 262-263.

⁹⁸ Dal *Journal* dei Goncourt si apprende che intorno al 1894 Schwob usasse girare per Parigi con in tasca una copia di qualche libro di Defoe. Nello stesso anno apparve come feuilleton nella «Revue Hebdomadaire» la prima edizione francese di *Moll Flanders* tradotta da Schwob, che sarà poi pubblicata in volume con prefazione del traduttore nel 1895 per i tipi di Ollendorf. Cfr. la *notice* al testo di Pierre Champion in Id., *Œuvres complètes*, cit., 1985, V-VI, pp. 397-398. Sulle traduzioni dell'autore delle *Vies imaginaires* vedi S. THOREL-CAILLETEAU, *Marcel Schwob, traducteur*, «Revue de Littérature Comparée», 68/4, ottobre 1994, pp. 435-443.

si poi agli esercizi di immaginare e di scegliere».⁹⁹ Borges avvertì che al fondo della riscrittura schwobiana della storia (e della vita) sta una ginnastica mentale dell'immaginazione e della scelta, e probabilmente l'intuizione gli venne dalla prefazione delle *Vies imaginaires* (pubblicata inizialmente su «The New Review» nel gennaio del 1896 col titolo *L'Art de la biographie*), dove è espressamente teorizzato che «l'arte del biografo consiste appunto nella scelta. Non deve preoccuparsi di essere vero; deve creare entro un caos di tratti umani».¹⁰⁰

La scelta di Schwob per le vite eccentriche (in accezione nervaliana) e per la declassificazione degli eventi biografabili traspare già dalla pubblicazione delle singole *vies* sempre su «Le Journal» tra il 29 luglio 1894 e il 18 aprile 1896. Modificando l'ordine di questa «serie» di vite di poeti, semidei, assassini, pirati, principesse e dame galanti – per citare le categorie elencate dalla presentazione della rivista che accompagnava la prima uscita¹⁰¹ – Schwob pubblicò nel 1896 un volume che ne escludeva una, la *Vie de Morphiel*, sostituita da quella di *Pocahontas, princesse*. Le altre, accompagnate anche nell'indice del libro dagli inseparabili epiteti, sono quelle del presocratico Empedocle, dell'incendiario Erostrato, del filosofo cinico Cratete, della schiava incantatrice Settima, del poeta atomista Lucrezio, della matrona impudica Clodia, di Petronio Arbitro romanziere, del geomantico Sufrah, del frate eretico Dolcino, del poeta ripudiatore Cecco Angiolieri, del pittore Paolo Uccello, del giudice Nicolas Loyseleur, di Katherine, fanciulla perduta d'amore, del milite cortese Alain, dell'attore inglese Gabriel Spenser, della nativa americana Pocahontas, del poeta tragico Cyril Tourneur, del pescatore di tesori William Phips, dei pirati William Kid, Walter Kennedy e Stede Bonnet, dei signori Burke e Hare, uccisori seriali e mercanti di cadaveri.¹⁰²

Lo stile flessuoso di Schwob, che raggiunge forse il suo vertice nella vorticoso "vita" di Lucrezio, rimesta lessico fantastico, ambientazioni concrete e dettagli eruditi per suscitare un effetto di individuazione assoluta tanto nei personaggi storicamente attestati quanto in quelli dubbi (Katherine la merlettaia, Alain il Gentile), rendendo la sua scrittura

⁹⁹ J.L. BORGES, *Prologhi*, in ID., *Tutte le opere*, cit., 1985, ii, p. 897.

¹⁰⁰ SCHWOB, *Vite immaginarie*, cit., p. 20.

¹⁰¹ Vedi l'*Essai de bibliographie* in appendice alla prefazione di ID., *Écrits de jeunesse*, cit., pp. XLIX-L.

¹⁰² Per un approfondimento sulle fasi di composizione e la fattura del libro si rimanda alle due monografie più informate su questa fase della carriera di Schwob, ovvero S. GOUDÉMARE, *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*, Paris, Le Cherche-Midi, 2000, e B. FABRE, *L'Art de la biographie dans Vies imaginaires de Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion, 2010.

biografica una vera arte delle soluzioni possibili, non lontana dalla nascente patafisica. Anche se a momenti somigliano a un «gabinetto di curiosità»,¹⁰³ a una *Wunderkammer* di uomini e donne sotto spirito, le *Vies imaginaires* portano all'estremo il tentativo di costruire un libro di "vite" secondo la coerenza poetica della narrazione, e non più in base a esigenze storiografiche o a un programma ideologico. Gli effetti di simmetria impliciti nelle raccolte biografiche da Plutarco in poi sono perpetrati da Schwob nella formazione di coppie antitetiche all'interno dei racconti, e così a una figura equivoca, oscura o delittuosa si affianca spesso un personaggio noto e illustre: Nicolas Loyseleur e Giovanna d'Arco, Gabriel Spenser e Ben Jonson, Cecco Angiolieri e Dante, Clodia e Cicerone, Cyril Tourneur e Shakespeare. Schwob assembla così le sue vite picaresche, il cui rapporto con la morte è sempre in bilico tra gli umori biliari, il riso e il dramma lacrimevole. Attraverso uno stile su cui aleggiavano ancora i vapori meno compiaciuti del decadentismo, si riesce a seguire l'intero percorso dalla vita alla morte e l'intero significato a-storico di queste esistenze, ognuna scontornata dalle probabilità che include e da quelle che esclude.

Come in una disgraziata *legenda peccatorum* Schwob dilata e comprime a piacimento «le esistenze *uniche* degli uomini, siano essi stati divini, mediocri, o criminali»,¹⁰⁴ sfrutta acutamente le tecniche aneddotiche apprese da Aubrey, inventa i fatti, al pari di Nostredame e De Dominici, e forse addirittura gli individui, *à la* Beckford. Sebbene Pierre Champion abbia allestito un catalogo della biblioteca di Schwob¹⁰⁵ che dimostra la vastità delle fonti consultate dall'autore (carte sepolte negli archivi nazionali, cronache medievali, epistolari e carteggi, verbali giudiziari), resta vero che Schwob insiste proprio sulle contraddizioni e le smentite ricavabili dai documenti, approfitta delle lacune e delle imprecisioni delle tracce storiche per lasciar prosperare la creazione letteraria nel disordine degli spazi interstiziali tipici del racconto biografico che già fu di De Quincey, Büchner e Mörke, Chateaubriand. Questo culto della disarmonia, tra l'altro, separa e distanzia le *Vies* di Schwob dall'analogo testuale cronologicamente più prossimo, gli incantati *Portraits* di Pater, che lo scrittore francese conosceva ma che non influì sulla sua opera, secondo le testimonianze della moglie Marguerite Moreno e del solito Champion.¹⁰⁶

¹⁰³ C. DE GUIDO, *Marcel Schwob, du journal au recueil*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 209.

¹⁰⁴ SCHWOB, *Vite immaginarie*, cit., p. 21 (il corsivo è dell'autore).

¹⁰⁵ *Catalogue de la bibliothèque de Marcel Schwob précédé de P. CHAMPION, Marcel Schwob parmi ses livres*, Paris, Allia, 1993.

¹⁰⁶ Vedi la nota al testo delle *Vies* in SCHWOB, *Œuvres complètes*, cit., I-II, p. 200. Per un

A giudicare dal quoziente di infedeltà che, pur con gradazioni differenti, è misurabile in tutte le raccolte di racconti biografici del xx secolo che saranno oggetto del prossimo capitolo, la lezione più longeva e radicata di Schwob consiste proprio nell'ammissione del sostanziale disordine di ogni vita come premessa alle manipolazioni biografiche in prosa: scrivere biografie significa innanzitutto «créer dans le chaos».¹⁰⁷

confronto tra queste due pietre miliari della finzione biografica cfr. A. SALHA, *Discours critique et fiction biographique dans les Portraits imaginaires de Pater et les Vies imaginaires de Schwob*, in *Fictions biographiques et arts visuels*, cit., pp. 29-39.

¹⁰⁷ M. SCHWOB, *Vies imaginaires*, in ID., *Œuvres*, a cura di S. Goudemare, Paris, Libretto, 2002, p. 515.

Parte seconda

Fenomenologia della scrittura

3. Novecento primo e secondo

Una panoramica

Nel numero di «Die Neue Rundschau» dell'agosto 1914 apparve un articolo in quattro parti intitolato *Literarische Chronik* a firma di Robert Musil. Mentre il resto dell'articolo era dedicato a quattro autori (Robert Walser, Franz Kafka, Max Brod, Arthur Holitscher) di altrettante raccolte di racconti da poco date alle stampe, il primo quarto, riprendendo vari abbozzi di prefazione ai musiliani *Vereinigungen* (1911), appuntava in pochi capoversi un serrato discorso di poetica intorno al genere letterario breve per eccellenza della narrativa. *La novella come problema* è, difatti, il titolo assegnato a queste pagine, che si aprono sul paragone tra la novella e l'omicidio cui una non precisata esperienza, in forma di eccitazione improvvisa, potrebbe spingere un uomo (in antitesi al romanzo, prodotto invece da un'emozione simile a quella che induce a una quinquennale solitudine). Musil sostiene che «come si richiamano alla mente con interesse brevi esperienze piacevoli, note di diario, lettere e idee e come non sono soltanto le emozioni più grandi ad avere valore nella vita, così si scrivono novelle», le quali «rappresentano una forma di intervento rapido».¹ E forme di istantanee incursioni nelle ipotesi narrative della biografia sono, a modo loro, anche i racconti biografici novecenteschi, isolati o più spesso raccolti in volumi d'autore che, per aspetti e frontiere, rientrano nella distinzione di Musil, che in un altro frammento aveva definita la novella «un epigramma narrato».²

¹ R. MUSIL, *Saggi e lettere*, a cura di B. Cetti Marinoni, 2 voll., Torino, Einaudi, 1995, I, p. 205.

² *Sulle novelle*, citato in traduzione da C. CASES, *Storie senza principio e senza fine*, in R.

Alcuni passaggi dell'articolo, in effetti, si adeguano perfettamente a quanto detto fin qui a proposito dei barlumi ritrattistici o degli abbozzi di "vite" tentati dai diversi scrittori menzionati nelle pagine seguenti, dato che, come nelle novelle, anche «la loro essenza può risiedere nelle azioni sintomatiche di un individuo o in quelle del suo autore, in esperienze vissute, nel profilo di un carattere o di un destino, che stimola di per sé alla rappresentazione».³ Tra il primo e il secondo capitolo è emerso come alle soglie del xx secolo i racconti biografici non seguano un regolamento periodico interno, dato che i testi di Pater e Schwob, e prima ancora quelli di Beckford e Nerval, non si limitano a riproporre gli schemi codificati delle "vite" tra l'antichità e il Rinascimento. È vero che le raccolte esaminate sono segnate dalla ricomparsa di caratteri morfologici agglomeratisi nel corso dei secoli precedenti all'interno della tradizione dei *bioi*, ma i loro autori si preoccupano costantemente di incrociare quei caratteri con le intuizioni retoriche e le diversioni narrative apprese dalle prove sette-ottocentesche di manipolazione storica. Della novella Musil scrive che «all'infuori dell'obbligo di racchiudere il necessario in uno spazio limitato, nessun principio condiziona un qualche carattere formale unitario del genere» poiché l'ambito della forma breve «non è il regno delle ragioni necessarie ma di quelle sufficienti».⁴ Se nella cornice del nostro studio la prima metà della citazione richiama alla mente l'unità di luogo associata da Fumaroli ai libri di "vite" dall'antichità all'età moderna (alternativa all'unità di tempo della biografia lunga), e poi le tecniche di condensazione e il metodo aneddotico, costanti delle biografie in serie sin da Iacopo da Varazze, Giovio e Aubrey, l'espressione pseudoleibniziana della seconda metà coinvolge direttamente l'esperienza della novella e delle altre forme brevi nel Novecento europeo e ispanoamericano – e, di riflesso, la posizione del racconto biografico all'interno di quell'esperienza.

Nel proporre una rassegna retrospettiva delle principali tappe editoriali della letteratura biografica novecentesca in forma di *short story*, ritratti e memorie epigrammatiche, questo terzo capitolo tenta di fare da raccordo ambientale tra la prima e la seconda parte del lavoro, anche per permettere di analizzare i testi italiani del corpus a partire dalla consa-

MUSIL, *Romanzi brevi, novelle e aforismi*, Torino, Einaudi, 1986, p. x. Completamento a distanza dei frammenti musiliani è un altro saggio sulla novella cui deve molto questo capitolo, a partire dall'idea secondo la quale «tra il vissuto e il narrare vi è una complicità che deriva dalla presenza dell'uno nell'altro», ossia A. BRANDALISE, *Forme brevi e storie immortali*, «L'immagine riflessa», 11/2, luglio-dicembre 1993, pp. 285-294.

³ MUSIL, *Saggi e lettere*, cit., p. 206.

⁴ *Ibid.*

pevolezza del contesto bibliografico coevo nel quale veniva praticato l'ipo-genere letterario in questione. Le opere di Savinio, Scotellaro, Gadda, Manganelli, Arbasino, Wilcock, Sciascia, Tabucchi, difatti, appartengono a un insieme reticolare di testi nei quali le diverse declinazioni dei racconti biografici brevi (la cronaca del *bios*, la ritrattistica, la finta agiografia, la scheda archivistica, l'istantanea, il *souvenir* privato) hanno intercettato sia le forme della riflessione saggistica e della ricerca scientifica, sia le traiettorie della prosa d'arte e della finzione romanzesca, oltre che assorbito, naturalmente, la lezione paradigmatica sulle vite immaginarie della letteratura *fin de siècle*.⁵

A prima vista, all'interno del gruppo di autori novecenteschi in questione sono riconoscibili alcune categorie distinte: i saggisti professionisti, al pari di Reyes e Zweig, gli osservatori irregolari, come Lunačarskij e Canetti, e i narratori puri, ovvero Borges, Queneau, Michon, Bolaño. Anche gli scrittori in lingua italiana si potrebbero, per astrazione, distribuire tra queste classi improvvisate di biografi amatoriali e scrittori prestati alla ritrattistica, e così Savinio, Manganelli, Wilcock, Tabucchi verrebbero assegnati all'ultima, Scotellaro e Sciascia dovrebbero comparire di preferenza nella prima, mentre Gadda e il nipotino Arbasino sarebbero relegati in quella di mezzo. Tuttavia, seguendo anche solo in ordine cronologico la stesura e la pubblicazione dei testi europei e ispanoamericani riconducibili nell'alveo del racconto biografico in serie, trapelano affinità e divergenze che accertano una reiterata compenetrazione tra queste categorie, qualora sottoposte a uno sguardo più capiente.

Il primo autore a riallacciarsi esplicitamente alla duplice radice di Pater e Schwob è stato il messicano Alfonso Reyes, che nel 1920 pubblicò per Lectura Selecta il volume dei *Retratos reales e imaginarios*, comprendente quindici articoli preceduti da un proemio, apparsi perlopiù sul quotidiano madrileno «El Sol» dal 1917 in poi. I testi, ridotti poi a quattordici nell'edizione delle *Obras completas* (1955) in ventisei volumi vista l'esclusione di *Américo Vesputio*,⁶ sono saggi critici punteggiati, come suggerisce il titolo, tanto di interpretazioni disinvolute dei documenti quanto di frange narrative tramate di dettagli storici. A differenza delle *Vies imaginaires* e degli *Imaginary Portraits*,⁷ tuttavia, il diplomatico regiomontano

⁵ Cfr. la proposta esplorativa di R. ANDUGAR SOUSA, *Breves biografías ficticias. Posibilidad de un género literario lectorial*, «Letras de Hoje», 53/2, abril-junio 2018, pp. 287-296.

⁶ A. REYES, *Retratos reales e imaginarios*, in ID., *Obras completas*, 26 voll., México, Fondo de Cultura Económica, 1956, iii, pp. 400-496.

⁷ Una copia postillata dell'edizione Macmillan del 1905 dell'opera di Pater è conservata nella biblioteca personale di Reyes: ce ne informa V. BARRERA ENDERLE, *Modernidad lite-*

non ricorre a una narrazione fittizia in prosa da racconto ottocentesco, e collauda invece un discorso saggistico focalizzato su certi momenti della vita degli individui ritratti, confortati da testimonianze e dati inseriti dall'autore in una sorta di circolo ermeneutico della biografia.

Attraverso la forma del saggio suddiviso in paragrafi, che corrispondono ad altrettante intuizioni argomentative sui fatti a disposizione dell'autore, Reyes tenta un'esegesi biografica gangliare e segmentata di figure storiche (Madama Lucrecia, amante di Alfonso d'Aragona, il cardinale inquisitore Cisneros e Martin Lutero, l'umanista sivigliano Antonio De Nebrija, Chateaubriand, il sacerdote domenicano e patriota messicano Servando Teresa de Mier, il diplomatico don Rodrigo Calderón, che fu al servizio di Filippo II, il grande moralista Baltasar Gracián, il monarca Filippo IV d'Asburgo, Napoleone, il vescovo Quevedo y Quintano, lo scrittore peruviano Garcilaso de la Vega, l'arabista Francisco Codera y Zaidín) e personaggi letterari (Apollonio re di Tiro, Anacarsi, inesistente discendente dell'omonimo savio scita e protagonista di un'opera antiquaria di Jean-Jacques Barthélemy).

Lo schema dei singoli ritratti e la struttura del libro nel suo insieme adeguano alcuni tra i caratteri ricorrenti nelle raccolte biografiche moderne – come i tipi umani dell'artista innovatore o del dissidente esiliato, e la variabile ideologica unificante (in questo caso, l'identità mista della civiltà ispanoamericana) – ai margini dell'esposizione giornalistica (ad esempio, il pretesto delle ricorrenze e degli anniversari) e ancor più alle istanze del saggio letterario come genere della contingenza, deposito di quanto nella storia e nella vita è passeggero.⁸ Sin dal titolo, dunque, i *Retratos* si comportano come una variante intermedia tra le prove d'inesistenza auspicate da Pater e Schwob e la tradizione delle verifiche conoscitive che dagli *Essais* di Montaigne arriva alla generazione di saggisti in lingua spagnola capeggiati da Ortega y Gasset. In questo libro, come lo stesso Reyes ha scritto in un saggio su Alexander von Humboldt apparso nel 1959 per la celebrazione del primo centenario della morte del naturalista tedesco, testo che non avrebbe sfigurato nel sommario dei *Retratos*, «le persone e i fatti – incarnazione del dramma umano – si avvicinano dunque e si dispongono come le figure di un incantevole *ballet*»,⁹ in base

raria y discurso ensayístico en los Retratos reales e imaginarios, de ALFONSO REYES, «Artes del ensayo», 2, 2018, pp. 140-156: 147.

⁸ Per questa concezione del genere saggistico si rimanda al classico T. W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in ID., *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 3-26.

⁹ A. REYES, *Alejandro de Humboldt (1769-1859)*, in ID., *Prosa y poesía*, ed. de J. Willis Robb, Madrid, Cátedra, 1984³, p. 181.

alle combinazioni estetiche che la storia si compiace di fissare, e che, agli occhi dello scrittore messicano, paiono immaginate da uno spirito poetico.

Negli stessi anni in cui Reyes pubblicava i suoi elzeviri ritrattistici, il commissario del popolo e intellettuale bolscevico Anatolij Vasil'evič Lunačarskij scrisse una serie di articoli su alcuni compagni e rivoluzionari sovietici, ossia Lenin, Trockij, Zinov'ev, Plechanov, Sverdlov, Volodarskij, Urickij, Martov, Kalinin, Bessal'ko, basati su materiale antecedente al 1917. Nella prefazione al volume del 1923 in cui decise di raccogliere questi dieci pezzi, anche in risposta alla pubblicazione non autorizzata del primo volume delle sue memorie intrapresa dall'editore Grzebin, Lunačarskij precisò che «non sono biografie, non sono testimonianze, né ritratti, ma soltanto profili: il fatto che siano basati interamente su ricordi personali costituisce al tempo stesso la loro virtù e il loro limite».¹⁰ In effetti le poche pagine dedicate a ciascun leader ricalcano appena i contorni delle figure e delle scene ritagliate dalla memoria dell'autore, come in un album di silhouette in bianco e nero che, incidentalmente, possa fungere da manuale del mestiere di rivoluzionario. L'approccio fisiognomico, come nel paragone craniale tra Lenin, Socrate e Verlaine, e la concisione espositiva furono dettate a Lunačarskij dalle occasioni della scrittura: oltre ai profili di Lenin, Trockij, Zinov'ev e Martov estratti dal suo libro sulla Rivoluzione d'ottobre, per il resto l'autore riadattò la storia dei propri incontri con questi uomini in piccole voci da dizionario (Volodarskij, Sverdlov), articoli per riviste (Plechanov) e necrologi (Urickij, Kalinin, Bessal'ko).

Al di là della ricostruzione delle vicende politiche di partiti e fazioni (menscevichi contro bolscevichi) nella Russia socialista dei primi decenni del Novecento, il tratto comune a tutti i profili è l'insistenza sulle capacità oratorie dei personaggi, che trasforma l'opera in una raccolta di microbiografie della retorica sovietica. Risalendo ai rapporti personali e alle impressioni dirette accumulate negli anni della militanza e dell'esilio, Lunačarskij riesce a cogliere e circoscrivere tratti incorporei, magari sconosciuti, di questi individui fissandoli in un formulario di espressioni memorabili e passaggi rivelatori: il «linguaggio gelato»¹¹ di Trockij, la «dedizione romantica al partito»¹² di Zinov'ev, la passione di Plechanov per il rococò, lo spirito adamantino, intransigente di Sverdlov. La prosa

¹⁰ A.V. LUNAČARSKIJ, *Profili di rivoluzionari*, Roma, Castelvechchi, 2017, p. 5.

¹¹ Ivi, p. 29.

¹² Ivi, p. 39.

vibrante di Lunačarskij giustappone le personalità dei marxisti russi come contenute masse monocromatiche in una sequenza di profili scritti in concomitanza con gli avvenimenti della stagione postrivoluzionaria, dimostrando che attraverso il mezzo letterario della serialità biografica è possibile svolgere un'operazione di storiografia della memoria, proprio come fa questa cronaca in presa diretta dell'Ottobre rosso. Lunačarskij fu testimone in prima persona degli avvenimenti di cui riferisce, e dunque non inventa né manipola dati biografici, si limita a rendere percepibili le convergenze e le discordanze tra i protagonisti e le figure satellitari della Rivoluzione russa. I *Profili* esprimono in termini essenziali ma partecipi le potenzialità combinatorie del genere biografico minimale scelto da Lunačarskij, senza mai allontanarsi dall'ambito geografico e ideologico del comunismo.

All'estremo opposto, per la dislocazione policarpica nello spazio e nel tempo degli episodi narrati, stanno gli *Sternstunden der Menschheit*, i *Momenti fatali* nei quali Stefan Zweig radunò in altrettante miniature storiche quattordici "ore stellari" dell'umanità, ovvero quelle giornate o quegli attimi saturi di potenziale drammatico e di tensione destinale che, secondo la mistica minutale dello scrittore tedesco, trascendono la contingenza residua e mutano radicalmente il corso degli eventi umani. Alla prima edizione del 1927, che contava appena cinque miniature, ne seguirono altre con aggiunte graduali fino a raggiungere il numero definitivo di quattordici testi nelle edizioni e nelle traduzioni degli anni quaranta, sempre introdotte dalla premessa originale nella quale Zweig precisò che nel libro aveva tentato di ricondurre alla memoria, dai luoghi e dalle epoche più disparate, un campionario di concentrazioni fulminee evenemenziali, dove «fatti che di solito scorrono placidamente l'uno dopo l'altro, l'uno in parallelo all'altro, si comprimono in un singolo attimo, che tutto decide e tutto dispone».¹³

Queste descrizioni di ore fatali, spremute sintetiche di avvenimenti pubblici e privati che Zweig assicura, con sleale malizia, di non aver intaccato con interventi d'autore, seguono le fisiologiche annodature tra storia dell'umanità e vite singolari, decretando un'ennesima variante, stavolta solenne e cronometrale, del racconto biografico in serie. Gli apogei particellari delle vite di certi individui divengono l'oggetto di una narrazione enfatica, infittita di colpi di scena e salti nel vuoto, per i quali l'intonazione sublimante di certe chiuse dovrebbe sancire le inequivocabili svolte impresse alla storia universale dalle scelte geniali e dalle improv-

¹³ S. ZWEIG, *Momenti fatali. Quattordici miniature storiche*, Milano, Adelphi, 2011, p. 12.

vise cadute dei singoli. Tolto il capitolo sulla conquista ottomana di Bisanzio, sigillato dall'ampollosa certezza che «mille anni non riguadagnano quanto in un'unica ora è andato perso»,¹⁴ praticamente tutte le altre miniature ruotano intorno alle vicende biografiche di uomini più o meno noti, la maggior parte in forma di rievocazione narrativa, altre invece – e curiosamente si tratta di quelle che hanno per protagonisti i due massimi scrittori russi dell'Ottocento – in versi (*Momento eroico*, su Dostoevskij) o come epilogo teatrale di un dramma incompiuto (*La fuga verso Dio*, sugli ultimi giorni di Tolstoj).

In ordine sparso, secondo una cronologia apparentemente casuale e puramente cumulativa, Zweig fa scorrere sul palcoscenico della sua raccolta i seguenti diorami mobili: la scoperta dell'oceano Pacifico da parte di Vasco Núñez de Balboa; la composizione dell'oratorio händeliano del *Messiah*; l'ufficiale Rouget de Lisle scrive quello che sarà il testo della *Marseillaise*; la sconfitta di Napoleone a Waterloo; Goethe scrive l'*Elegie* di Marienbad; la scoperta dell'oro nella Nueva Helvetia da parte dell'emigrato Johann August Sutter; la mancata esecuzione di Dostoevskij; la posa del primo cavo transoceanico grazie al lavoro di Cyrus W. Field; la fuga verso Dio, in una stazione ferroviaria, del vecchio Tolstoj; la spedizione del capitano Robert Scott al Polo Sud, già raggiunto dalla squadra di Roald Amundsen; il ritorno in Russia di Lenin sul leggendario vagone piombato, alla vigilia della Rivoluzione d'ottobre; i preparativi alla morte di Cicerone; il fallimento di Woodrow Wilson. Nonostante le rassicuranti dichiarazioni di fedeltà alle «forme compiute e perfette»¹⁵ modellate dalla storia, che la sua scrittura non avrebbe variato né amplificato, Zweig in realtà costruisce questi racconti destinali adoperando scansioni retoriche e stratagemmi tipicamente letterari per suscitare l'impressione del «potere superiore e invincibile del fato» e della sua «eterna tragedia»,¹⁶ fino ai casi estremi dell'atto teatrale sugli ultimi giorni di Tolstoj e del poemetto patibolare dostoevskiano, impieghi quasi del tutto immaginari, per lo meno nelle rifiniture psicologiche e negli scambi verbali, di materiale biografico grezzo.

Autore di numerosi saggi biografici, che aveva progettato di riunire in dieci trittici,¹⁷ e massicce biografie storiche (Erasmus, Maria Antonietta,

¹⁴ Ivi, p. 69.

¹⁵ Ivi, p. 12.

¹⁶ Ivi, p. 245.

¹⁷ Cfr. E. DE RUBERCY, *Stefan Zweig, un maître de la biographie*, «Revue des Deux Mondes», juillet-août 2010, pp. 101-107.

Maria Stuarda),¹⁸ Zweig estende alla misura breve dei momenti stellari i principi del proprio programma di tipologia dello spirito in prosa, servendosi in maniera strumentale dei brani di “vite” in parte fittizi per serbare nei confini del solo volume una casistica di grandi destini, alcuni celeberrimi altri dimenticati, sostenuta da una vaga dottrina delle forze cosmiche. Laddove altri provano a vincolare le identità degli individui alle loro vicende e viceversa, Zweig trascina la biografia sul piano inclinato della congiuntura astrale, aspirando a fissare la transitorietà delle ore, a ritrarre i volti del tempo stesso.

Ritratti, profili, momenti: è indubbio che le raccolte biografiche assemblate nei primi due decenni del xx secolo si richiamino sin dai titoli al plurale al paradigma delle “vite”, e prima ancora alla tradizione classica dei *bioi*, dei quali Reyes, Lunačarskij e Zweig possono essere considerati dei continuatori certo estrosi e disallineati, e tuttavia consci tanto delle regole interne al genere quanto delle prospettate trasgressioni a quelle stesse norme. Il caso di Borges porta all'estremo questa coscienza, sotto il segno di Stevenson e Chesterton. Ispirato dal proprio libro «più immaginativo che documentario»¹⁹ sul poeta Evaristo Carriego del 1930, tra il 1933 e il 1934 lo scrittore argentino scrisse per il quotidiano «Crítica» sette «esercizi di prosa narrativa»²⁰ (più un racconto diretto in forma di confessione delittuosa e alcune brevissime traduzioni di *exempla* magici) su alcuni affiliati della *ecclesia invisibilis* degli uomini infami cui già Schwob aveva accordato l'accesso al genere biografico.

Nacque da questo movente la *Historia universal de la infamia* (1935), raccolta di barocchismi biografici e falsificazioni di storie altrui, o, secondo il suo autore, superficie cartacea d'una «minima parte dell'universo [...] affollato di patiboli e di pirati».²¹ Vi sono raccontate le vite deformate del falso predicatore e trafficante di schiavi John Murrell, storpiato in Lazarus Morell; dell'impostore aristoricatico Arthur Orton, che diviene Tom Castro; di Ching Shih, ovvero la vedova Ching, piratessa; del gangster Monk Eastman; di Billy the Kid, che si trasforma nello spassionato omicida Bill Harrigan; del *kōke* Kira Yoshinaka, ossia il maestro di cerimonie Kotsuké no Suké; del profeta mascherato al-Muqanna, chimico deturpato

¹⁸ Per una riflessione più articolata intorno alla produzione biografica di Zweig si rimanda a G. SOGOS, *Le biografie di Stefan Zweig tra Geschichte e Psychologie. Triumph und Tragick des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*, Firenze, Firenze University Press, 2013.

¹⁹ BORGES, *Evaristo Carriego*, cit., p. 185.

²⁰ ID., *Storia universale dell'infamia*, in ID., *Tutte le opere*, cit., I, p. 441.

²¹ Ivi, p. 444.

da un'ustione, nelle sembianze di Hakim di Merv. Queste esistenze procedono spesso per immagini discontinue, per lampi e ferite, fino alla morte, mimetizzando nella cronaca riflessioni metanarrative sulla falsificazione e l'impostura, l'empietà e l'incostanza.

Insieme alla naturalezza con cui il giovane Borges ricorre sistematicamente all'invenzione cabalistica dei fatti e in poche pagine miscela precisissimi riferimenti eruditi e fantasmagorie metafisiche (il Mississippi che diventa il Giordano, per non citarne che una), ciò che colpisce il lettore è la decisione dell'autore di fornire con vezzosa pedanteria l'indice delle fonti al termine del volume. Nella lista, dall'alto in basso, scorrono i nomi di Mark Twain, Bernard Devoto, Philip Gosse, Herbert Ashbury, Frederick Watson e degli altri autori dei libri pubblicati realmente che Borges ha consultato e poi puntualmente stravolto. Il regesto bibliografico finale, ironico omaggio a un passaggio obbligato dei libri accademici e delle biografie storiche, non è però una prova della puntigliosa e acribica attività di ricerca alla base di ogni ricostruzione documentaria seria, bensì un invito a verificare proprio il contrario, le menzogne e le inesattezze che cominciano con Borges a essere esibite in quanto costanti dichiarate di certi racconti biografici. In un'intervista del 1984, rispondendo a una domanda sul rapporto polemico tra *Grobnaica za Borisa Davidoviča* (1976) e l'opera borgesiana, Danilo Kiš ha chiarito la rilevanza, per l'arte del racconto novecentesco, di questa componente mistificatoria del metodo narrativo di Borges, chiamando in causa anche alcuni scrittori già menzionati nelle pagine precedenti:

Nell'opera di Borges «coincidono» alcune delle più interessanti innovazioni *tecniche* della narrativa moderna: un intreccio accattivante alla Poe, l'uso dei documenti, veri o falsi (come ha fatto in una certa misura prima di lui Marcel Schwob) che costituiscono un *coup double* rispetto alla percezione del lettore – questi infatti può leggere la storia ingenuamente, a livello di intreccio, e lo scrittore può inventarsi e sottoporgli «documenti» che lui stesso ha elaborato, realizzando così un effetto non solo credibile ma anche *veritiero*. I documenti «servono» a questo. Quel che, dunque, mi ha attratto in Borges è in primo luogo l'innovazione tecnica nell'uso della citazione, dei «documenti» che permettono di *condensare* gli eventi al massimo, l'ideale di ogni arte narrativa. Ripeto: il «documento» è il modo più sicuro per ottenere la credibilità e la veridicità; [...] Le ricerche e i risultati dell'arte borgesiana della narrazione vanno proprio in questa direzione: verso una sorta di summa dell'esperienza e della tecnica della narrazione.²²

²² D. Kiš, *Homo poeticus. Saggi e interviste*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 183-184 (i corsivi e i virgolettati sono dell'autore).

Nel racconto biografico, tanto più in quello di ridotta estensione, circondato da altri racconti similari, la citazione intratestuale, la nota a piè di pagina, l'epitome archivistica o l'elenco conclusivo degli atti interpellati consentono all'autore di rimandare a un'autorità esterna al libro, dal quale si suppone potrebbero essere ricavate ulteriori informazioni, nel quale dovrebbero venir rintracciate le testimonianze essenziali sui cui sono basati "vite", ritratti, dialoghi. A prescindere che le fonti del bonaerense esistano o meno e che il dettato ne sia stato seguito fedelmente, il loro ruolo resta quello di distrarre l'attenzione del lettore, più che di sospenderne l'incredulità, in modo che la condensazione massima degli eventi diventi, paradossalmente, una marca di verosimiglianza dell'operazione narrativa in corso. Meno fatti verificati Borges racconta, più documenti esibisce, più credibili ci sembrano le vite dei criminali che ha riscoperto. Nell'infamia borgesiana, debitrice di Aubrey e Schwob, prosperano dunque la matrice finzionale della biografia, il suo rigore illusorio e la frammentarietà novellistica già sperimentate da De Quincey e Beckford, entrambi autori amati dallo scrittore portegno.

Gli uomini e le donne infami dei quali Borges si è incaricato di ricomporre la storia generale sono parenti non troppo lontani dei pittori straordinari e degli eccentrici illuminati che li avevano preceduti, sulla carta, con uno o due secoli di anticipo. Alla medesima famiglia allargata di individui appartengono anche i *fous littéraires*, scrittori, scienziati, profeti e principesse da nulla, esperti di discipline impossibili e fautori di imprese paranoiche, respinti dalla comunità, morti in contumacia e finiti nel dimenticatoio. Alle vite, alle opere e alle gesta di costoro Raymond Queneau dedicò a partire dagli anni venti una serie di ricerche all'interno dei depositi della Bibliothèque Nationale de France, in vista di un'antologia commentata di testi riconducibili a queste figure eteroclitiche cui lavorò nei primi anni trenta. Sia Gallimard che Denoël rifiutarono di pubblicare il frutto di queste esplorazioni negli archivi del delirio, l'*Encyclopédie des sciences inexactes*,²³ sorta di anticipazione illegittima dell'*Anthologie de l'humour noir* (1940) di André Breton. Queneau riciclò poi lo zibaldone

²³ Cfr. S. AUDEGUY, *Queneau et les fous littéraires: les fils, le père et la littérature*, «Littératures classiques», 31, 1997, pp. 217-232: 218-219. Sull'interesse di Queneau per i saperi aberranti, il contesto delle sue ricerche e il progetto respinto dagli editori vedi S. SHIOTSUKA, *Les recherches de Raymond Queneau sur les «fous littéraires»*. L'Encyclopédie des sciences inexactes, Paris, Eurédit, 2003. L'antologia, comprendente gli scritti di una cinquantina di fous e il commento redatto da Queneau per accompagnarli, è stata pubblicata postuma col titolo di R. QUENEAU, *Aux confins des ténèbres. Les fous littéraires du XIX^e siècle*, éd. par M. Veiguth, Paris, Gallimard, 2002, in una versione che sottolinea l'approccio psicanalitico al fondo dell'iniziativa dello scrittore francese.

di quadratori del cerchio, teorici di lingue universali e creatori di incaute cosmogonie che era riuscito a mettere insieme, in un romanzo uscito per Gallimard nel 1938, *Les enfants du limon*, ovvero "i figli del limo", materia biblica e fangosa per eccellenza da cui è stata forgiata questa schiatta – e il volume contiene anche una precisa definizione dello stato mentale e civile di tale genia: un pazzo letterario è «un autore edito le cui elucubrazioni [...] si allontanano da tutte quelle professate dalla società in cui vive, sia da tale società nel suo insieme, sia dai diversi gruppi, benché minimi, che la compongono, elucubrazioni che non rimandano a dottrine anteriori e che non hanno avuto eco alcuna»²⁴ e «la follia è l'autodeificazione di un individuo nel quale nessun collettivo si riconosce».²⁵

Il bouvardiano protagonista del libro, Chambernac, accompagnato dal suo degno Pécuchet, Purpulan, è una trasparente controfigura, noiosa e bolsa, di Queneau (che pure compare nelle ultime pagine del libro, quando l'altro gli affida il manoscritto dell'impubblicabile enciclopedia): ha compilato un'antologia di *fous littéraires*, completa di bibliografia di riferimento, per la quale, in vista di un'edizione che si vorrebbe divulgativa, ha redatto persino brevi note biografiche che, a partire dal terzo libro in poi, circolano per tutto il romanzo di Queneau, il quale, dunque, contiene, *en abîme*, una raccolta di microbiografie e autoritratti che prelude alle opere di Wilcock e Bolaño.

Le schede biografiche sono incastonate all'interno del labirinto diegetico, in qualche modo lo riordinano, provano a conferirgli la regolarità che l'andirivieni dei personaggi disfa in continuazione. Come dimostrato dalle trascrizioni dei lavori del teologo fisico Pierre Roux all'inizio del libro quinto, nell'*Encyclopédie* alle biografie pulviscolari dei *fous* si sostituiscono presto le loro speculazioni, raggranellate nelle forme più varie. Allo stesso modo queste pagine occupano sempre più spazio all'interno della narrazione, e da interpolati promemoria, o apparentemente episodiche declamazioni, si convertono in momenti topici dell'orditura del romanzo, quando non arrivano a sostituire il testo stesso, ridotto quasi a ex-romanzo. L'opera – e viene da domandarsi quale opera – sarà «puramente enumerativa, descrittiva, selettiva».²⁶ Il libro settimo (una lettura ad alta voce di Chambernac a beneficio del pubblico della sua famiglia acquisita) è un esempio della costruzione del romanzo attraverso tessere sparpagliate di raccontini biografici, dato che unisce narrazione in terza

²⁴ R. QUENEAU, *Figli del limo*, Torino, Einaudi, 2003², p. 130.

²⁵ Ivi, p. 320.

²⁶ Ivi, p. 275.

persona, dialoghi tra i personaggi, citazioni alla lettera ed elenchi geometrizzanti di titoli per riassumere le vite di militari, falsi messia, fanciulle travestite, medici, industriali e spie nella Francia ottocentesca.

Anche qui, come nella biografia di Carriego e nella *Historia* di Borges, non mancano i documenti squadernati a sostegno della cretostomazia in bozze, i quali però in questa sede servono soprattutto a interrompere cadenzatamente la narrazione principale, ambientata tra Parigi e alcuni villaggi della provincia francese, e scoperchiare tanti ripostigli bibliografici per quanti sono i *fous* biografati, alcuni dei quali furono persino in contatto tra loro. L'esperienza di Queneau contribuì a sdoganare l'ibridazione tanto espressiva quanto contenutistica tra generi più estesi e compatti, come il romanzo o le memorie, e il patrimonio delle raccolte di "vite", che in questo caso consiste nelle schegge biografiche impazzite dei *fous*, tentando di farli convivere nel medesimo spazio narrativo.

Anche Elias Canetti nel terzo e nel quarto volume (quest'ultimo ricostruito a partire da manoscritti stenografati e appunti, poi pubblicato postumo nel 2003) della sua autobiografia ha framezzato alle porzioni diaristiche e ai ricordi personali una serie di ritratti, a volte trasferiti nella forma dello schizzo, di personalità intraviste o frequentate negli anni viennesi, quindi da emigrato in Inghilterra durante e dopo la seconda guerra mondiale. La seconda metà della "storia di una vita" di Canetti – questo il sottotitolo dell'opera – segue gli spostamenti dello scrittore da esule mitteleuropeo prima in Austria poi alla periferia di Londra, nel villaggio di Hampstead. Se sulla scena di *Das Augenspiel* (1985) compaiono, tra gli altri, Hermann Broch, Anna Mahler, Robert Musil, Alban Berg, l'indice di *Party im Blitz* può vantare capitoletti intitolati a Bertrand Russell, Franz Steiner, Fred Uhlman, Iris Murdoch, Oskar Kokoschka – anche se forse i due incontri più memorabili restano quelli con Thomas S. Eliot e Dylan Thomas, antistanti tra loro.

In entrambi i testi il libro di memorie autoptiche si avvicenda in forma di galleria di personaggi, però è solo nel secondo che il dono fisiognomico singolare palesato in *Das Augenspiel* cede alla raccolta panoramica di uomini e donne dei salotti, ma anche della strada, dato che Canetti propone l'intera gamma dei caratteri, delle figure tipiche nelle quali si è imbattuto: dallo spazzino al poeta laureato, dal naturalista all'esponente dell'alta nobiltà. In un passaggio che è anche una dichiarazione retrospettiva di poetica, lo scrittore bulgaro ammette di essere sempre stato «una spia che andava sulle tracce di tutte le varietà umane, e può darsi che, ovunque

fosse possibile individuarne una, io ascoltassi con particolare avidità».²⁷ D'altra parte, l'orecchiuto Canetti, che abbiamo già scoperto ammiratore di Plutarco, non era nuovo alla scrittura di compendi miniaturistici, come dimostrano le cinquanta deposizioni auricolari di *Der Ohrenzeuge* (1974), sorta di inversione caustica e maiuscola del genere caratteriale praticato da Teofrasto e La Bruyère.²⁸ Invece il prototipo strutturale del *Party* appartiene all'autore britannico di "vite" per eccellenza, menzionato dallo stesso Canetti, il quale ci informa che «nel pensare al libro sull'Inghilterra» ha sempre in mente «le *Vite brevi* di Aubrey» poiché avrebbe voluto «poter scrivere secondo quel modello».²⁹ Anche in altri luoghi della sua opera Canetti non esita a dichiararsi appassionato lettore e discepolo dell'antiquario di Malmesbury, come in un'annotazione del 1962:

John Aubrey, che nel secolo XVII vide gli uomini come il più abile poeta di oggi. Li descrisse in brevi frasi, non tralasciò niente e non aggiunse niente. Descrisse tutti quelli di cui sapeva qualcosa. Non si arrogò di trovarli buoni o cattivi, c'erano già troppi predicatori. Di alcuni riferisce solo una frase; di Hobbes, suo amico, lascia in venti pagine il più intimo ritratto di filosofo che si trovi nella letteratura mondiale. I suoi quasi illeggibili manoscritti rimangono abbandonati in disordine: quando, dopo secoli, i testi furono finalmente decifrati e pubblicati, risultò essere ancor sempre in anticipo sul suo tempo; gli uomini, quali egli li vide, vivono soltanto oggi.³⁰

E, ancora, nel successivo quaderno di appunti, dove offre un breve trattato in bozze sulla scrittura e l'arte di Aubrey, risalente al 1978, Canetti scrive:

John Aubrey, interessato fin da giovane a ogni attività artigianale, ma nello stesso tempo anche alle tradizioni orali di un mondo *anteriore* ai libri. Non respinge nulla di ciò che viene raccontato, presta orecchio a tutto, anche a storie di spiriti e fantasmi, non si stanca mai di ascoltare racconti. [...] A lui non interessa la gente dell'*unico* libro perché ama *tutti* i libri. Il passato è per lui qualcosa di tangibile, in esso si imbatte durante la caccia e scopre così il preistorico luogo di culto di Avebury. Ha la curiosità dell'uomo moderno, ma nel secolo in cui la modernità inventava se stessa e non si era ancora ridotta a una caricatura. Questa curiosità si rivolge a tutto, non fa distinzioni, ma la curiosità più grande è quella per le persone, – a Aubrey sta a cuore ciò che determina le differenze

²⁷ E. CANETTI, *Party sotto le bombe. Gli anni inglesi*, Milano, Adelphi, 2005, p. 114.

²⁸ Cfr. J. D. PIZER, *From Jean de La Bruyère to John Aubrey and Beyond: The Development of Elias Canetti's Characters Sketches*, «Comparative Literature Studies», 44/1-2, 2007, pp. 166-182.

²⁹ CANETTI, *Party sotto le bombe*, cit., p. 198.

³⁰ ID., *La provincia dell'uomo*, cit., pp. 275-276.

tra loro, ed è incredibile il numero di persone che egli ci tramanda. Ciò che annotava sugli uomini era sempre un inizio: lasciava spazio per aggiunte che potevano venire in un secondo tempo. Poteva essere una frase sola o si arrivava a cento, ognuna trasmetteva qualcosa di concreto e di singolare. Ciò che oggi qualsiasi imbecille rende spregevole sotto forma di aneddotica era la ricchezza di Aubrey. Basti pensare a questo singolo volume, pieno di notizie su circa centocinquanta persone, in cui c'è più sostanza che in venti romanzi. Aubrey non era capace di portare a termine qualcosa, ed era questo il suo vero talento. [...] Nel suo caso si arrivava a un punto tale che di lui non esiste propriamente neanche un libro. Tanto più eccitante è rimasto tutto ciò che egli ha annotato. Quello che nei libri invecchia più in fretta sono le rifiniture. In Aubrey tutto rimaneva fresco. Ogni notizia si regge di per sé. Si avverte la curiosità con cui è stata accolta. Anche sulla carta continua a suscitare curiosità. È una notizia eccitata, perché non serve a nient'altro, è fine a se stessa, anzi non è neanche questo, non è altro che se stessa. Aubrey, che raduna da tutte le parti le innumerevoli notizie che registra, è un anticollezionista. Non cataloga, non riordina. Vuole sorprendere, non vuole catalogare. [...] Perché Aubrey è solo, un singolo individuo che raduna le notizie; e non le destina a un solo giorno. Al contrario, vuole conservarle. Ciò che lo riempie di collera è che le cose vengano distrutte o dimenticate. Così si muove instancabilmente e riesce nell'impresa di far coincidere quello che vale per le novità e quello che vale per l'eternità.³¹

Di Aubrey Canetti eredita lo sguardo clinico e svagato, la curiosità circuitale di chi non è storico di mestiere, la prosa rapsodica, testimoniata tanto dai frammenti del volume inglese quanto dal lascito di aneddoti, apologhi, aforismi. A leggerlo come un *memoir* incompiuto che in scatola al suo interno un atipico libro di "vite", ci si accorge che *Party im Blitz* è organizzato secondo un principio di accavallamento biografico: mentre Canetti sta ancora descrivendo le caratteristiche fisiche e morali di un personaggio, o ne sta ricostruendo la genealogia e le relazioni, analizzando gli scritti, già si affaccia al limite della pagina l'individuo successivo, pronto a essere ugualmente raffigurato in pochi, accaniti tratti. Se ne ricava l'impressione che Canetti volesse restituire il ritmo di chiacchierate, presentazioni e occhiate che si avvicendavano nei salotti e nei giardini londinesi, riempiendoli di gesti e di lingue straniere, mentre fuori impazziva la guerra.

Agli esemplari passati in rassegna fin ora seguiranno sul finire del xx secolo, con qualche scia nel XXI, altre raccolte di scritture ritrattistiche o

³¹ Id., *Il cuore segreto dell'orologio. Quaderni di appunti 1973-1985*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 62-64.

di vite brevi e immaginarie,³² tra le quali vale la pena citare almeno i titoli di *Vite di uomini non illustri* (1994) di Giuseppe Pontiggia, *Vite congetturali* (2009) di Fleur Jaeggy, *Città distrutte* (2012) di Davide Orecchio per l'Italia; *Vies minuscules* (1984) di Pierre Michon, notevoli per la progressiva devastazione del corpo e della biografia che investe personaggi immaginari, individui realmente esistiti e lo stesso testimone spettrale che è l'autore (cui si devono anche i racconti biografici della *Vie de Joseph Roulin* e di *Rimbaud le fils*), in una lingua attorta e pausale, *Vies oubliées* (1988) di Patrick Mauriès, *Vies antérieures* (1991) di Gérard Macé, *Vidas* (1993) seguito da *Vies volées* (1999) di Christian Garcin e *Morts imaginaires* (2003) di Michel Schneider in Francia; o in Spagna *Vidas escritas* (1992) e *Los intérpretes de vidas* (2008) di Javier Marías e *Suicidios ejemplares* (1991) di Enrique Vila-Matas.

Oltre a questi ultimi, il testo più rilevante tra i casi postmoderni ascrivibili al genere dei racconti biografici in serie resta *La literatura nazi en América* (1996) di Roberto Bolaño, un libro indubitabilmente borghesiano che tratta, a detta dell'autore (il quale lo considerava un romanzo), «della miseria e della sovranità della pratica letteraria».³³ Si tratta di una parodia enciclopedica in forma di panoramica sulle vite di immaginari scrittori filonazisti nel Nuovo Mondo, a ognuno dei quali spetta un prospetto biografico e un bilancio della produzione letteraria e saggistica. L'indice, come in una guida introduttiva da edicola reazionaria, è organizzato per correnti letterarie, movimenti poetici e lignaggi hitleriani, e si conclude con la biografia del pilota di aeroplani, poeta e assassino di regime Carlos Ramírez Hoffman che, col cognome Wieder, sarà protagonista di un successivo libro di Bolaño, il romanzo biografico *Estrella distante* (1996). I racconti-profilo si implicano a vicenda, non solo descrivendo le opere degli scrittori, ma anche mappando i rapporti e le influenze intercorsi tra loro, menzionando di volta in volta le riviste che ne hanno ospitato gli scritti e le case editrici che li hanno pubblicati. In appendice al volume, sempre a imitazione della *Historia universal* di Borges, figurano persino

³² Sulla fioritura tardonovecentesca, specialmente francese, del genere vedi A.-M. CLÉMENTE, C. DUPONT, *Les formes brèves du biographique: statut et fonction du détail dans les actualisations contemporaines du recueil de vies brèves*, in *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, éd. par R. Dion, F. Fortier et al., Québec, Nota Bene, 2007, pp. 373-399.

³³ R. BOLAÑO, *Autoritratto*, in Id., *Tra parentesi. Saggi, articoli e discorsi (1998-2003)*, Milano, Adelphi, 2009, p. 26. Sulla filiazione argentina del testo cfr. C. CRUSAT, *Humorístico oprobio: el destino irónico de las 'vidas imaginarias' de Jorge Luis Borges, Juan Rodolfo Wilcock, y Roberto Bolaño*, «Hispanic Research Journal», 17/6, december 2016, pp. 504-521.

un indice dei nomi, una lista di luoghi significativi e di testate e una bibliografia, tutti inevitabilmente elenchi di fantasia.³⁴

Irregolari e inquietanti, i poeti infami e gli esilaranti prosatori di Bolaño popolano, anche se solo virtualmente, la faccia nascosta, sbagliata della storia sudamericana, fatta di colpi di stato violenti, dittature militari, torture, sparizioni. Anche alcuni personaggi della *Literatura nazi*, vittime o carnefici che siano, come spesso accade nei libri dello scrittore cileno si eclissano quasi senza lasciare traccia, senza che si riesca a capire dove siano andati a finire, e restano avvolti nella coltre di mistero comico e disperato che ricopre proprio quella storia, e che però Bolaño, nostalgico bardo di una generazione sconfitta, è riuscito, almeno per un po', a tenere sollevata. Le vite e la produzione in prosa e in versi di questi individui inesistenti sono raccontate come sinistre infiltrazioni nella storia ufficiale, e quindi, come già nei precedenti otto-novecenteschi della biografia seriale, rappresentate per contrasti episodici e saturazioni verbali.

Tra le fonti d'ispirazione di Bolaño potrebbero esserci stati anche i *Seven Men* (1919) del caricaturista e «frondista della *fin de siècle*»³⁵ Max Beerbohm, assortimento tascabile di *sketches* biografici fittizi sulla scena letteraria inglese tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Si tratta di cinque racconti, quattro dei quali già pubblicati tra il 1915 e il 1919 in «The Century Magazine», cui se ne aggiunse un altro (risalente al 1927) nell'edizione del 1950. I protagonisti sono otto scrittori misconosciuti e inesistenti, membri della stessa prosapia folle che popola i libri di Queneau e Wilcock, nei quali s'imbatte in giro per l'Europa un ottavo personaggio, lo stesso Beerbohm, che ne racconta le vite difettose, a volte guarnite di fantastico (un contratto mefistofelico nel primo ritratto, l'apparizione di un *doppelgänger* nel secondo). Come avviene anche nella *Literatura nazi*, i titoli dei racconti sono anche i nomi dei biografati e conservano le tracce della vena satirica e dell'umorismo nero dell'autore: Enoch Soames, Hilary Maltby e Stephen Braxton, James Pethel, A. V. Laidler, Felix Argallo e Walter Ledgett, Savonarola Brown. Del primo, poeta decadente mediocre e pedante con una seria vocazione al fallimento, autore di tre libri dimenticati (tra cui la raccolta di versi *Fungoids*) che stringe un patto col diavolo per verificare cosa penseranno di lui i posteri, Bolaño fece menzione in

³⁴ Per un orientamento sull'alterazione e la falsificazione dei documenti nei testi letterari novecenteschi, che coinvolge anche Borges e Bolaño, vedi L. KOHLRAUSCH, "I have chosen to write notes on imaginary books". *On the Forgery of Textual Sources*, in *Faking, Forging, Counterfeiting. Discredited Practices at the Margin of Mimesis*, ed. by D. Becker, A. Fischer and Y. Schmitz, Bielefeld, Transcript, 2018, pp. 153-166.

³⁵ M. PRAZ, *L'arte squisita di Max Beerbohm*, in Id., *Bellezza e bizzarria*, cit., p. 644.

un articolo ricordando che era stato inserito da Silvina Ocampo, Borges e Bioy Casares nell'*Antología de la literatura fantástica*, e ricostruendo prima il brusco e geniale passaggio dal bozzetto comico all'incubo del futuro visitato grazie alla compravendita dell'anima, e poi il finale che lo rende «un racconto perfetto».³⁶

A proposito di influenze e filiazioni, di certo Bolaño, per sua stessa ammissione, trova posto in compagnia di Wilcock nella linea infame e immaginaria di Schwob e Borges, così come Reyes echeggia Pater, Canetti si ispira ad Audrey, Lunačarskij può assomigliare a Giovio, Tallemant des Reaux o Zweig a una via di mezzo tra Iacopo da Varazze e Nerval, e Queneau rischia di ripetere, inavvertitamente ma con dissimetrico divertimento, l'esempio di Krafft-Ebbing. Eppure il gioco delle analogie non basta a spiegare l'eterogeneità dei casi di studio offerti fin qui, tanto quanto la ripartizione tra saggisti di professione, osservatori disordinati e narratori totali contribuisce solo fino a un certo punto a un'esegesi sistematica del fenomeno del racconto biografico moderno.

Da questo punto in poi, dove si interrompe la validità delle etichette fornite dalla suddetta categorizzazione, bisogna riconoscere che il racconto biografico è una forma intermedia che implica un ruolo parimenti misto della figura autoriale: come i loro più prossimi antesignani, Reyes, Zweig, Borges sono allo stesso tempo artefici di dettagli inesistenti e intellettuali autentici; Queneau mette a disposizione della sua immaginazione un archivio reale nel quale ha svolto di persona le sue ricerche, Bolaño all'inverso inventa una bibliografia senza riscontri esterni ma coerente alla vera storia del Sudamerica, di cui lo scrittore esule fu testimone diretto; Canetti è sia un fisionomista fededeigno che un sottile manovratore di corpi, oggetti, stanze; forse il solo Lunačarskij è immune agli allettamenti letterari della biografia per profili, anche se di sicuro è il meno estraneo ai condizionamenti ideologici. Il racconto biografico, che partecipa spesso ambigualmente del documento storico e della finzione letteraria, e interseca saggio, favola e ritratto, coinvolge nella propria dinamica osmotica questi scrittori, che si prestano quindi a personificare contemporaneamente tante cariche autoriali diverse ma complementari, al punto che diventa difficile tenerle separate.

In definitiva, la cifra ricorrente nelle raccolte di "vite" scritte nel Novecento europeo e ispanoamericano e, più in generale, nel racconto biografico nel xx secolo sembra essere soprattutto la nitida incompletezza perseguita dagli scrittori attraverso un coacervo di erudizione sospetta,

³⁶ BOLAÑO, *Tra parentesi*, cit., pp. 171-173.

storia documentata, finzione e complice reticenza. La biografia e il ritratto, generi fintamente neutri sin dalle loro origini, forniscono ad autori come Reyes e Zweig lo sfondo per certe plausibili, ma raramente verificabili, congetture, e a Lunačarskij e Canetti la possibilità di cogliere in dettagli sintomatici o in azioni distratte le verità atomiche delle vite degli altri, mentre Borges, Michon e Bolaño lasciano scivolare i discorsi convenzionali della ricostruzione storiografica in vortici di invenzioni verosimili e archeologie arbitrarie. Tutti costoro, senza distinzioni, tuttavia lambiscono le “vite” tradizionalmente intese, e si concentrano piuttosto su una forma tangenziale di biografia, congegnata magari come parte di una serie di quelle che Foucault battezzò «vite di qualche riga o di qualche pagina».³⁷ Valga allora come manifesto di intenzioni epistemologiche per gli autori chiamati in causa nel presente capitolo, ma anche per quelli affrontati nella seconda parte, questa accorata dichiarazione di Chambernac tolta dal romanzo di Queneau:

Io non li posso giudicare che per le cose stampate. Su nessuno dei miei autori ho svolto ricerche dettagliate, inchieste approfondite: avrei potuto risalire alle loro famiglie, frugare negli archivi dei manicomi. Ho dovuto invece limitarmi. Non ne offro che dei semplici squarci. [...] Non faccio che sfiorarli. Avvicino solo la luce della mia lanterna su defunti oscuri. Li introduco nel giorno e tutti insieme ci presenteremo, loro e io, al cospetto dei presenti e dei futuri.³⁸

³⁷ FOUCAULT, *La vita degli uomini infami*, cit., p. 8.

³⁸ QUENEAU, *Figli del limo*, cit., p. 275.

4. Alberto Savinio, Carlo Emilio Gadda Inviti alla confessione contro garbugli aneddotici

Veniamo ora ai primi due casi di interazione tra biografismo letterario e tecniche di divagazione narrativa, che non per caso corrispondono alle opere dei maggiori autori di romanzi e racconti antilineari nella letteratura italiana del xx secolo, e s'intendono Alberto Savinio (1891-1952) e Carlo Emilio Gadda (1893-1973).

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,¹ 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 portento di dissimulazione satirica, s'avvita, almeno all'altezza del paragrafo che qui più interessa, intorno a un lessico 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

¹ 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 M. GATTA, *Quando Leopardi... chiuse l'«Omnibus»*, «la Biblioteca di via Senato», VIII/4, 2016, pp. 5-12. Il testo è stato ristampato in versione scorciata come A. SAVINIO, *Al caffè con Leopardi*, in *Caffè letterari*, a cura di E. Falqui, 2 voll., Roma, Canesi, 1962, II, pp. 771-776, e in *Dal Greco al Florian. Scrittori italiani al caffè*, a cura di R. Di Vincenzo, Milano, Archinto, 2003, pp. 85-91 (da cui si cita). Sul pionieristico rotocalco longanesiano si veda I. GRANATA, *L'«Omnibus» di Leo Longanesi. Politica e cultura (aprile 1937 – gennaio 1939)*, Milano, FrancoAngeli, 2015, e nello specifico, per quanto riguarda il caso dell'articolo di Savinio, il capitolo conclusivo, *La soppressione*, pp. 262-271.

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"». ²

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. ³ 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». ⁴ 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'analoga 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. ⁵

Ma l'articolo del 1939 sottintende una preoccupazione ulteriore dello scrittore, che non si riduce a questa immediata intenzione di incrinamento della statuaria letteraria ufficiale. Ad 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».

² SAVINIO, *Al caffè con Leopardi*, cit., pp. 86-87.

³ Un'ulteriore testimonianza dell'intesa postuma che Savinio sentiva col poeta di Recanati è rintracciabile nel resoconto dei fantasiosi incontri avvenuti a Napoli col «fantasma del "contino"» in un articolo apparso su «La Lettura» nel giugno del 1946, *All'insegna dello Starita grande*, ora ristampato in Id., *Scritti dispersi. 1943-1952*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 2004, pp. 301-310.

⁴ 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), Firenze, Olschki, 1998, pp. 631-653: 648.

⁵ 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, Roma, Bulzoni, 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*, «Lettere italiane», XLIV/2, 1992, pp. 240-260.

le»⁶ 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”)»,⁷ e che proprio nel libro di Ranieri trova un esemplare eccellente. Ciò che in quella rievocazione è mero e riduttivo inventario anedddotico viene recuperato da Savinio per essere rovesciato nell'evocazione 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 pseudobiografico, inoltre, 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 siano chiamati a interpretare una versione provvisoria della loro

⁶ L'acre, ma non improba, definizione è di Manganelli: la si può leggere in G. MANGANELLI, *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, p. 204.

⁷ A. ARBASINO, *Sette anni di guai*, in A. Ranieri, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Milano, Garzanti, 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* (ripresa anche nei *Ritratti italiani*) a proposito della *bêtise* dell'amico napoletano di Leopardi.

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.

Sulla scia di De Quincey e Schwob, 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 del sottogenere già praticato da Borges. 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 cenni e inflessioni apparentemente futili. Come Aubrey, Savinio riduce percorsi biografici potenzialmente straripanti a una linea semplice e discontinua, arrivando a comprimere in *short stories* le vite dei suoi personaggi, raramente trattati come esseri reali.⁸ 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 Formigini nel 1937.⁹

Per spiegare l'attrazione di Savinio nei confronti della narrazione biografica breve come forma obliqua di reinvenzione del passato può essere utile – oltre a ricordare che anche l'autore prediletto di Savinio, «l'adorabile Stendhal»,¹⁰ scrisse alcune concise *Vies* (Andrea del Sarto, Leonardo,

⁸ 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», in W. PEDULLÀ, *Alberto Savinio, scrittore ipocrita e privo di scopo*, Villorba, Edizioni Anordest, 2011, p. 148.

⁹ 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*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 7-11.

¹⁰ L'epiteto è ripreso dal titolo di una raccolta postuma di saggi sciasciani (e a modo loro saviniani) dedicati all'autore della Chartreuse: L. SCIASCIA, *L'adorabile Stendhal*, a cura di M.A. Sciascia, Milano, Adelphi, 2003.

Raffaello, Michelangelo, Metastasio, Haydn, Mozart, Rossini) – combinare alcune dichiarazioni d'intenti reperibili proprio nelle opere degli anni quaranta.¹¹ 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 se stesso e chi nutre esclusivamente l'ottusa pretesa di «registrare la vita del biografato, per mostrarlo a tutti». ¹² 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.¹³

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»,¹⁴ 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 1944 come introduzione a un'antologia di venti racconti dello scrittore francese tradotti dallo stesso Savinio per l'editore Documento, 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

¹¹ Sull'«orizzonte microgenerico» nella produzione scritta di Savinio si veda F. SECCHIERI, *Il libro e le voci. La «Nuova Enciclopedia» di Alberto Savinio*, «Italianistica», xxvi/9, gennaio-aprile 1995, pp. 153-167.

¹² A. SAVINIO, *Vita di Enrico Ibsen*, Milano, Adelphi, 1979, p. 61.

¹³ *Ivi*, pp. 61-62.

¹⁴ A. TINTERRI, *Savinio e l'«Altro»*, Genova, il melangolo, 1999, p. 93.

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 paradiso di corallo.¹⁵

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.¹⁶ 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 stava lavorando sempre negli anni quaranta, ovvero nella 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.¹⁷

In questa «smontatura» delle cose trascorse,¹⁸ applicata con la disinvoltata dedizione di un riso ameno e sghembo, consiste la tecnica oltremondana attraverso cui Savinio interloquisce coi protagonisti di *Narrate, uomini, la vostra storia*, testo che riassume in sé, in una direzione meta-letteraria, tutti gli argomenti del discorso saviniano sulla biografia.¹⁹ Seb-

¹⁵ A. SAVINIO, *Maupassant e "l'Altro"*, Milano, Adelphi, 1975, p. 18.

¹⁶ Nella Seconda vita di Gemitto 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», in Id., *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Adelphi, 1984, p. 78.

¹⁷ Id., *Nuova Enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, p. 25.

¹⁸ «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 ivi, 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» (ivi, p. 25).

¹⁹ Opera ombelicale all'interno della produzione del suo autore, questo testo deve aver rappresentato un modello e una fonte d'ispirazione per certi scrittori del secondo Novecento italiano (cui sono dedicati alcuni dei prossimi capitoli) che si sono misurati col

bene 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 Gemito, 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 discutere, magari con finzioni, errori, dimenticanze, di ciò che per loro era e resta appunto passato prossimo, ossia di quel 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». ²⁰ 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 eroi 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* (pubblicato per la prima volta da Bompiani nel 1942) 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» ²¹ di individui diversissimi, proponendo, nella manipolazione di eventi documentati e intrusioni autoriali, un'alternativa ludica e insieme drammatica allo «stile tombale» dei biografi. 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 dello scrivano e falsario Savinio al testo originale. Andrebbe forse letto come

racconto biografico breve, e con le sue variazioni: mi riferisco in particolare al Manganelli di *Vita di Samuel Johnson* (1961) e *Le interviste impossibili* (1975) e al *Tabucchi di Sogni di sogni* (1992) e *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* (1994).

²⁰ Id., *Casa «la Vita» e altri racconti*, a cura di A. Tinterri e P. Italia, Milano, Adelphi, 1999, pp. 200-201.

²¹ Sia quest'espressione sia la precedente, ugualmente riportata tra virgolette, provengono dal risvolto di copertina della prima edizione Bompiani, anonimo ma opera di Savinio, ora ristampato nell'edizione Adelphi citata in precedenza.

una cretomazia di glosse tendenti all'ipertrofia, poste a lato di vite già raccontate per intero, ognuna oggetto di 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».²² 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,²³ 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»,²⁴ nel senso che la reinvenzione del passato prossimo di questi uomini ne proietta le vite in una dimensione astorica, nella quale lo scultore Gemito può imbattersi in Castore e Polluce e la danzatrice Isadora Duncan in Apollo Musagete, Giuseppe Verdi assumere le sembianze di una deità dendritica, Jules Verne prendere parte alla propria camera ardente e Carlo Collodi redimersi scrivendo in *Pinocchio* la propria autobiografia, in obbedienza a quel che Savinio chiamò in un articolo del settembre 1949 per il «Corriere della Sera» «il nesso biologico fra autore e personaggio».²⁵ Somma ironia della sorte letteraria, complice il racconto biografico a lui dedicato nella raccolta Lorenzo Mavilis fu addirittura scambiato per una figura d'invenzione, come testimonia un pezzo dello stesso Savinio apparso sul «Corriere d'informazione» nel febbraio del 1952:

A Lorenzo Mabili io ho dedicato un capitolo del mio libro *Narrate, uomini, la vostra storia*. Prima ancora, nel 1933 o '34, avevo pubblicato

²² ID., *Nuova Enciclopedia*, cit., p. 387.

²³ 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, Milano, Guerini, 1996, pp. 71-81.

²⁴ L. SCIASCIA, *Cruciverba*, in ID., *Opere*, a cura di P. Squillacioti, 2 voll., Milano, Adelphi, 2019, II, t. II, p. 701.

²⁵ A. SAVINIO, *Celebri fiabe non molto immaginarie*, in ID., *Scritti dispersi*, cit., p. 1183.

questo medesimo capitolo nella rivista «Pan», che Ugo Ojetti dirigeva. A pubblicazione avvenuta, un uomo di umor faceto mise in giro la voce che il poeta neogreco Lorenzo Mabili era una creatura della mia fantasia, e Ojetti si preoccupò di esser cascato in una reedizione, sia pur ridotta, del caso Ossian. Se avesse aperto l'Enciclopedia italiana alla voce Mabili, la sua preoccupazione si sarebbe dissipata: la realtà di Lorenzo Mabili vi è testimoniata da Silvio Giuseppe Mercati, professore di letteratura bizantina e neogreca nella università di Roma.²⁶

La consistenza glutinosa dello spazio e del tempo in cui sono ambientati il ritratto di Mavilis e le altre biografie 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».²⁷ 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.

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, anche 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 antidiluviana, 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

²⁶ ID., *La metamorfosi del vecchio poeta*, ivi., p. 1768-1769.

²⁷ ID., *Narrate, uomini, la vostra storia*, cit., p. 11.

e solitudini, il genio di Verdi al suo concretismo terrigno, le dipendenze di Collodi sono ridotte alle impronte polverose da lui 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*, ma si tratta per Savinio di gessi rassicuranti, oggetti domestici.

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] cemento 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 contempo innocente.²⁸

Nelle sue biografie manipolate Savinio ha perpetrato questo affronto 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'uso 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»).²⁹

²⁸ S. BATTAGLIA, *Savinio e il surrealismo civico*, in A. SAVINIO, *Torre di guardia*, a cura di L. Sciascia, Sellerio, Palermo, 1993, pp. 24-25.

²⁹ Id., *Narrate, uomini, la vostra storia*, cit., rispettivamente alle pp. 28 e 219.

Ma l'oltraggio più netto ha origine nel rifiuto della narrazione estesa, e quindi nella sfiducia verso la possibilità dell'inezienza biografia 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».³⁰ 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.³¹ Nei racconti biografici di Savinio 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.

Altri furono, invece, gli imbrogli biografici di cui ebbe a preoccuparsi Carlo Emilio Gadda, per il quale vita e racconto, a differenza del confessore attico Savinio, rischiano di essere già torcigliati nella matassa dell'ormai proverbiale gnommero, o appunto garbuglio o groviglio (e manzoniano «guazzabuglio») teorizzato nella leibniziana *Meditazione milanese*, cioè «un mondo reale le cui antiche stratificazioni geologiche risultano connesse da saldature improbabili».³² Questo gruppo magmatico di monadi e insenature fu per Gadda «il caos che contrassegna la realtà», e la coscienza drammatica e deformante di esso trasferì alla sua opera «la necessità di fuoriuscire dall'ordine del discorso, vale a dire dalle strutture logico-razionali che caratterizzano le varie manifestazioni della discorsività (narrazione, racconto, discorso in genere), al fine di restituire quanto esorbita quell'ordine stesso».³³ Per giungere perlomeno a rasentare l'eccedenza ontologica del reale, registrando magari qualche incongrua sfilacciatura del gomito di vincoli e giunture tra le cose, Gadda elaborò una lingua lambiccata e furente e una narrazione scistosa, sfaldata

³⁰ G. DEBENEDETTI, *Savinio e le figure dell'invisibile*, a cura di M. Debenedetti, Monte Università Parma, Parma 2009, p. 59.

³¹ Ibid.

³² D. DELLA TERZA, *Il mondo "dilatato e composto" di Carlo Emilio Gadda*, «Forum Italicum», 9/2-3, giugno-settembre 1975, pp. 175-190: 176.

³³ S. AGOSTI, *Quattro lemmi gaddiani*, in ID., *Gadda ossia Quando il linguaggio non va in vacanza. Cinque studi*, Milano, il Saggiatore, 2016, p. 35.

dall'intrusione continua di digressioni a volte ridenti a volte asfissianti. Nell'intervallo tra «divagazioni e garbuglio»³⁴ si svolse, dunque, la vicenda letteraria di Gadda, scrittore e moralista, nevrotico e traduttore, a un certo punto persino biografo.

Nella primavera del 1952 Gadda, che aveva iniziato a lavorare in Rai nell'ottobre del 1950 subito dopo il trasferimento a Roma da Firenze, scelse di curare, nell'ambito delle cosiddette serate a soggetto del Terzo Programma, una serie di trasmissioni radiofoniche intitolata *I quattro Luigi*, basata sulle biografie di sovrani della dinastia borbonica che lo scrittore milanese avrebbe dovuto stilare nel giro di poche settimane. Restando fedele alla propria vocazione procrastinatoria e all'incompiutezza caratteristica della sua produzione, Gadda ne scrisse effettivamente solo tre, accompagnate da altrettanti testi di presentazione, che apparvero sul «Radiocorriere» (rispettivamente nei numeri 13, 30 e 50 dell'annata) man mano che i *Luigi* venivano inseriti nella programmazione settimanale del Terzo Programma.

I medaglioni andarono in onda ciascuno in due parti, e ciascuno ebbe una replica a qualche mese di distanza dalla prima messa in onda: *Luigi XIII* tra il 25 e il 31 marzo 1952 (repliche il 13 e 21 maggio), e il copione gaddiano dell'emissione fu tempestivamente pubblicato sul numero di aprile-giugno de «L'Approdo»; *Luigi XIV* tra il 21 e il 23 luglio (repliche il 22 e 24 settembre); *Luigi XV* tra l'11 e il 14 dicembre (replica unica il 22 gennaio 1953).³⁵ La testata riportata sui numeri del «Radiocorriere» da marzo a dicembre rimase sempre *I quattro Luigi* (o *I quattro Luigi di Francia* in cima alla scheda di presentazione), ma né l'annunciato XVI né l'ipotizzato XVII furono mai arrischiati dall'autore, e il ciclo si interruppe alla terza puntata, pur rispettando le intenzioni manifestate dallo stesso Gadda nel pezzo riassuntivo su Luigi XIII redatto anche per introdurre la serie al pubblico: «La trasmissione del Terzo Programma si rivolgerà d'altronde agli eventi di più significativo o di più drammatico risalto, alle zone di più colore nella vistosa fattispecie, alle ombre psicologiche dei personaggi».³⁶

³⁴ *Divagazioni e garbuglio* è il titolo di un articolo del 1968, «imposto [...] con suggerimento o preghiera o ingiunzione obbligante» (verosimilmente da Anna Banti), per «Paragone Letteratura», recuperato tra gli *Scritti dispersi* di C. E. GADDA, *Opere*, edizione diretta da Dante Isella, 5 voll., Milano, Garzanti, 2008, III, pp. 1221-1224.

³⁵ Le informazioni sulla sua storia radiofonica provengono dalla nota al testo di Gianmarco Gaspari all'edizione critica dei *Luigi*, in Id., *Opere*, cit., IV, pp. 957-989, e dall'ancora più preciso *Gadda al microfono. L'ingegnere e la Rai 1950-1955*, a cura di G. Ungarelli, Torino, Nuova ERI, 1993.

³⁶ Dal testo di presentazione pubblicato sul «Radiocorriere» del 23-29 marzo 1952, ripreso

Alle istruzioni di questo prontuario (oltre che alle gaddiane *Norme per la redazione di un testo radiofonico* del 1953) rispondono anche altri testi redatti da Gadda nel periodo della sua collaborazione radiofonica, e ascrivibili ai generi della “vita” spicciola o del ritratto, come *Je meurs de seuf au près de la fontaine*, trasmissione su François Villon andata in onda sul Terzo Programma il 24 giugno 1951 (poi in forma di saggio su «Paragone» nell’ottobre 1951, e nella seconda parte de *I viaggi la morte*, pubblicato da Garzanti nel 1958); *Ritratto di Santayana*, un profilo biografico apparso sul numero di agosto-settembre 1952 del «Radiocorriere» per presentare una trasmissione dedicata al filosofo spagnolo di lingua inglese; *Orazio*, sul «Radiocorriere» nel febbraio 1954, anticipazione del ciclo di sei conversazioni di Ugo Enrico Paoli sulla figura e l’opera del poeta apulo «piccirillo e grassottello». ³⁷ In queste miniature biografiche centrate su dettagli e sfumature Gadda si dimostrò non soltanto l’«inchiostrotratore maligno e pettegolo» che sempre credette di essere, ma anche il «bravo narratore» che avrebbe desiderato diventare, provvisto tanto di «spirito di osservazione» e «gusto del conoscere i fatti (i fatti altrui)», quanto di «voracità inquisitiva», quella «cupidità» che «possedettero in misura eminente: Dante, Saint-Simon, Balzac». ³⁸ A questa triade di «grandi pet-

tra *I quattro Luigi* in *Id.*, *Opere*, cit., III, p. 1015. A proposito del ciclo regale come vertice della divagazione aneddótica cara a Gadda, fomentata da un gusto quasi ossessivo del pettegolezze, procura numerose notizie rilevanti il principale testimone degli anni romani dello scrittore, Giulio Cattaneo, il quale ricorda che Gadda «collaborava invece con una certa solerzia ai programmi del Terzo e alla fine affrontò la sua più grande impresa radiofonica, *I Luigi di Francia*. Era sempre stato un lettore dei cronisti, dei memorialisti, degli storici francesi. Saint-Simon era uno dei suoi autori prediletti e anche il cardinale De Retz [...]. Il mondo dei Luigi, rivissuto attraverso i diari dei medici di corte, le memorie dei Grandi e delle cameriere, le relazioni degli storiografi dalle quali Gadda ritagliava, traducendoli stupendamente, superbi frammenti, era quanto vi poteva essere di più congeniale alla sua avida curiosità e al suo genio di storico. I re sulla seggetta, la bellezza delle donne con le loro ammalianti acconciature, gli intrighi dei favoriti, i regicidi dalle torbide visioni, la caccia al denaro, gli amori interessanti e senili: motivi e personaggi che sembravano fatti per tentare la sua mente logica e la sua fantasia rabelaisiana», in G. CATTANEO, *Il gran lombardo*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 83-84.

³⁷ GADDA, *Opere*, cit., III, p. 1098.

³⁸ *Id.*, *I viaggi la morte*, in *ivi*, p. 504. Anni dopo e altrove, in un’intervista di Giuseppe Grieco apparsa su «Gente» nel maggio 1969, corredata di fotografie e didascalie fornite dall’intervistato, Gadda ribadì il concetto con formule simili e qualche variazione lessicale nella didascalia a una foto che lo ritraeva insieme alla sua governante Giuseppina Liberati, da Ferentino: «In realtà, per essere un buon narratore bisogna anche essere un gran pettegolo, avere la cupidigia di conoscere fino in fondo i fatti altrui. È una virtù, quest’ultima, che forse mi fa difetto. Ma ho cercato ugualmente di fare la mia parte di inchiostrotratore maligno, bizzoso e vendicativo», in *Id.*, «Per favore, mi lasci nell’ombra». *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 1993, p. 203.

tegoli», menzionata in una *Intervista al microfono* autosomministrata nel 1950, evidentemente Gadda mirava ad assomigliare ancora due anni dopo, all'altezza della composizione dei *Luigi*, nei quali il montaggio narrativo di fonti memorialistiche tradotte (e quasi mai dichiarate) e suggestioni figurative secentesche gli servì per tentare di raccontare, come intercettandoli alla vigilia del loro dileguamento, quegli avvenimenti effimeri ed epifanici che si comportano come la goccia d'acqua degli *Accoppiamenti giudiziari*, la quale «non appena captata dalla dialettica della storia o dalla vertebra cervicale del transeunte, d'un subito evapora».³⁹

Nel 1963, undici anni più tardi di quei lavori per la Rai, all'indomani della pubblicazione de *La cognizione del dolore* presso Einaudi, Livio Garzanti, la cui casa editrice aveva appena dato alle stampe *Accoppiamenti giudiziari*, chiedeva a Gadda con una certa urgenza, anche in virtù di obblighi contrattuali arretrati, qualche inedito oppure saggi da riviste e giornali non ancora raccolti in volume o ancora lavori per commissioni della radio. Nacque così, per mediazione del giovane Pietro Citati, «quel divertissement»⁴⁰ che furono *I Luigi di Francia*, la cui prima edizione apparve nell'aprile del 1964, seguita l'anno dopo da una seconda, la quale presentava varianti e mende. Il volume si presentava corredato da 38 tavole di illustrazioni in bianco e nero, scelte dalla redazione garzantiana e intramezzate al testo, le quali avrebbero dovuto riprodurre, tra quadri e incisioni, anche alcuni dei dipinti menzionati e descritti dall'autore, a testimonianza dell'attenzione di Gadda per il dato fisiognomico ricavato dalla cultura figurativa.⁴¹

³⁹ Dal racconto eponimo della raccolta, datato 1958, in Id., *Accoppiamenti giudiziari*, in Id., *Opere*, cit., II, p. 907. Per meglio fissare la concezione gaddiana, antistoricista, della storia (nella quale la biografia scava e rimesta per estrarre quel che sembrava dover rimanere sotterraneo perché ritenuto osceno o insignificante) può tornare utile riportare il paragrafo nella sua interezza: «Del pari [ai fatti nuovi maturati e caduti nella realtà della cognizione comune] la goccia d'acqua s'inturgidisce iridandosi, e a poco a poco si sfericizza della propria crescente gravità sul filo della gronda: e viene infine l'attimo, tac, nel quale tutt'a un tratto se ne spiccica: e per il breve tempo del suo precipitare si identifica in sé, acquista il nome di goccia d'acqua, perfino Berkeley la chiama goccia d'acqua: entra a far parte, per due secondi, sino ad approdar sul collo di chi a marciapiede ne raggela, d'una vasta certezza: la certezza del "reale" storico orchestrato da Dio, storicizzato da Hegel, enfatizzato da Carlyle. Lei, la goccia, non appena captata dalla dialettica della storia, o dalla vertebra cervicale del transeunte, d'un subito evapora: come la Sostanza del marchese di Château Flambé nel crogiolo dialettico del Novantadue».

⁴⁰ Così lo stesso Gadda definì il libro in un'intervista con Ubaldo Bertoli per «Il Giorno» del 12 febbraio 1969, riproposta in Id., «Per favore, mi lasci nell'ombra», cit., p. 182.

⁴¹ L'indice delle illustrazioni e l'elenco delle fonti fotografiche sono in Id., *I Luigi di Francia*, Milano, Garzanti, 1964, pp. 147-149. Sul ruolo della pittura nell'opera di Gadda si rimanda ai contributi puntuali sulle apparizioni di certi artisti nella prosa dell'Ingegnere

Alle tre biografie luigine, riadattate (ma non è dato sapere come né quanto) dai testi scritti per il Terzo Programma, Gadda fece seguire un *Entr'acte* finale sottotitolato *Le «Bourgeois gentilhomme»*, forse riscritto nel 1952 in coda ai tre capitoli radiofonici, come testimonierebbe la data apposta a mano nel dattiloscritto utilizzato per la stampa del volume, ma con ogni probabilità risalente all'inizio del contratto dell'Ingegnere con la Rai, dato che l'anno in calce all'intermezzo molieriano nell'edizione Garzanti è il 1950.⁴² Questa seconda ipotesi di assegnazione cronologica potrebbe essere suffragata dal fatto che al 1950 risale un articolo nel quale Gadda espresse con precisione le proprie idee sulla biografia. Si tratta di *Variazioni sui grandi uomini*, pubblicato su «Il Popolo» del 23 novembre, e già testo di una trasmissione andata in onda sulla Rete Rossa della Rai il 7 novembre col titolo *Esistono i grandi uomini?* per la serie Scrittori al microfono. Chiamando in causa la vita argotica e banditesca di Villon (oggetto di studio e di culto di Schwob), la tetra vicenda di Caravaggio (sul quale in quegli anni Longhi preparava una monografia, una mostra, un documentario), la gola del contino di Recanati (già argomento delle ricognizioni giornalistiche di Savinio), Gadda approntò la propria personale versione della nozione di infamia biografica:

Nella vita dei grandi, a volte, è un che di scombinato, di doloroso, di fatalmente eccessivo, di erroneo, di particolarmente peccaminoso, che sembra costituire, appunto, il contrappeso biografico, il compenso (negativo) della loro purità operante, della loro vittoriosa ipercognizione. C'è da aggiungere, a favore dei nostri venerati Immortali, che di loro si scruta in ogni particolare e qualche volta si arriva davvero a conoscere la vita [...]. Il Villon rissoso e ladrunco, il Tasso che per gelosia poetica denuncia all'Inquisizione il compagno d'Università, il Cellini omicida dell'orefice Pompeo per bassa rivalità di mestiere, il Caravaggio fuggitivo blasfemo e violento, il Leopardi che esige sorbetti alle tre di notte dall'ospite Ranieri, dovettero necessariamente riuscir

di G. PINOTTI, *Il bacio di Giove. Gadda, Raffaello e gli affreschi della Farnesina*, «I quaderni dell'Ingegnere», 5, 2007, pp. 185-195, e C. BOLOGNA, «*Il sole non aveva ancora la minima intenzione di apparire all'orizzonte...*». *Caravaggio, Manzoni, Gadda, Longhi*, «Lettere italiane», LXV/2, 2013, pp. 193-237; ma anche, in una prospettiva più estesa, a M. LIPPARINI, *Le metafore del vero. Percezione e deformazione figurativa in Carlo Emilio Gadda*, Pisa, Pacini, 1994, oltre che a M. MARCHESINI, *La galleria interiore dell'Ingegnere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014, e F. LONGO, «*Leggi: e tu vedrai*». *Gadda e le arti visive*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.

⁴² «In quell'anno *Il borghese gentiluomo* fu trasmesso sul Terzo Programma il 10 ottobre, con le musiche di Richard Strauss che sostituivano quelle originali di Lulli: si può dunque ritenere che l'*Entr'acte* per Molière costituisca il primo lavoro che occupò Gadda appena arrivato alla Rai, a soli dieci giorni dalla sua assunzione», da S. CASINI, *Carlo Emilio Gadda e i re di Francia. Retrosce di un testo radiofonico*, Firenze, Le Lettere, 1993, p. 77.

molesti alle loro vittime. Quando si passerà dalle biografie «idolatranti» a un tipo di biografie più deliberatamente critiche, più smalziate, meno bamboccesche, se pur meno edificanti, allora molti difetti e più d'una mala azione dei grandi uomini del passato verranno a riva, come relitti d'un naufragio dopo la tempesta (E la tempesta è stata la vita).⁴³

Si noti l'espressione finale, che potrebbe riprendere il motto latino *Tamquam tabulata naufragi*, già ciceroniano, che era comparso circa tre secoli prima di questo articolo gaddiano come epigrafe (tratta da un testo di Francis Bacon) nella raccolta di biografie in cui, per la prima volta nella storia del genere, l'autore aveva fatto sistematicamente uso, per sostanziare i ritratti dei propri uomini illustri, di veridici particolari eccentrici e indecorosi, equivalenti antiquari dei compensi negativi di Gadda e dei biografemi di Barthes: le *Brief Lives* di John Aubrey. Anche se non è registrato nel catalogo dei volumi superstiti nella sua emorragica biblioteca,⁴⁴ Gadda potrebbe aver letto, magari senza possederla, la diffusissima silloge delle *Lives* curata da Oliver Lawson Dick, che venne pubblicata a Londra nel 1949 e nel 1950 conobbe subito sia una ristampa sia una seconda edizione. In questa e nelle successive edizioni le "vite" antologizzate erano precedute da un profilo storico-biografico di Aubrey terminato da una citazione dello stesso poligrafo britannico, riepilogo, secondo il curatore, del suo dono di ricreare la vita degli individui a partire dall'aneddotica lubrica e dalle dicerie rivelatorie (una tattica che non poteva certo dispiacere a Gadda, aspirante scrittore pettegolo, aedo del difetto e della stravaganza):

These Remains are tanquam Tabulata Naufragy [like fragments of a shipwreck] that after the Revolution of so many Years and Governments have escaped the Teeth of Time and (which is more dangerous) the Hands of mistaken Zeale. So that the retriving of these forgotten Things from Oblivion in some sort resembles the Art of a Conjuor, who makes those walke and appear that have layen in their graves many hundreds of years: and to represent as it were to the eie, the places, Customes and Fashions, that were of old Times.⁴⁵

Qui Gadda avrebbe potuto reperire, per quanto trascritta erroneamente, l'espressione in latino che divenne anche per lui emblematica dell'inevitabile frammentarietà della biografia atmosfericamente precisa

⁴³ Ripubblicato con la titolazione abbreviata de *I grandi uomini* in GADDA, *Opere*, cit., III, p. 979.

⁴⁴ Vedi *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, a cura di A. Cortellessa e G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 2001, I.

⁴⁵ O. LAWSON DICK, *The Life and Times of John Aubrey*, in *Aubrey's Brief Lives*, ed. by O. Lawson Dick, London, Secker & Warburg, 1949, pp. CXIII-CXIV.

(«i luoghi, le abitudini e le mode» che furono del passato), che non trascuri la carne e la noia, i debiti e i delitti, o, con ulteriore glossario gaddiano, le «irrefrenabili bizzze», le «ricorrenti manie», le «stravaganze d'ogni disegno e maniera»,⁴⁶ esattamente come quella forma di "vita" che di lì a qualche anno avrebbe praticato lui stesso nei tre *Luigi*. D'altra parte anche il nipotino Arbasino ricorda il Gadda degli anni romani come «appassionato lettore di memorialisti attenti alla storia minore, ai minuscoli tratti indicatori di personalità anche marginali alle Vicende e agli Eventi, nelle pieghe private più vive e autentiche (e rivelatrici) delle società, delle realtà, delle Circostanze».⁴⁷

Nelle poche righe de *I grandi uomini*, che forse recano traccia della lettura di Aubrey e dell'eventuale ispirazione trattane, è delineata una breve teoria dei contrappesi biografici, naturale evoluzione mentale di ciò che non deve essere ignorato in una grande vita e che Gadda aveva definito «un residuo di goffaggine, o di miseria, o di sporcizia»⁴⁸ in *Grandezza e biografia*, un intervento in difesa della mondadoriana *Vita segreta di Gabriele D'Annunzio* di Tommaso Antongini, segretario dell'Immaginifico, in polemica con le recensioni sfavorevoli di Corrado Alvaro ed Enrico Falqui, pubblicato su «L'Ambrosiano» del 3 ottobre 1938. Gadda fu infatti un sostenitore, sull'esempio del «"triviale" Svetonio»⁴⁹ (e in accordo con Savinio), della «totalità ricca» della vita aggrovigliata di «fatti e fatterelli»,⁵⁰ collosa e mischiata nel cataplasma disordinato del mondo, contro la «decoramentale astrazione», le «speciose astrazioni» e le «edificanti frottolazioni»⁵¹ delle biografie tradizionali.

Anche nell'incipit del *Luigi xv* il giudizio è ribadito in discrepante formulazione: «È spiacevole dover parlare di avvenimenti spiacevoli: ma la chiarezza è la prima qualità di un racconto. Molti avvenimenti si vor-

⁴⁶ Dalla risposta a un questionario del settimanale «Epoca», ora intitolato *Il difetto e la stravaganza che amiamo* in GADDA, *Opere*, cit., III, p. 1057.

⁴⁷ A. ARBASINO, *L'Ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008, p. 96.

⁴⁸ Ivi, p. 826 (il corsivo è dell'autore).

⁴⁹ Ivi, p. 828. Sull'ubicazione di questa recensione polemica all'interno della produzione da critico letterario di Gadda, e sul rifiuto del «contenuto retorico» della storiografia idolatrante e, di conseguenza, della biografia edificante cfr. D. CARMOSINO, *Tra estetica ed etica: Carlo Emilio Gadda critico militante*, «Italianistica», xxvi/2, maggio-agosto 1997, pp. 279-302.

⁵⁰ Già nella *Prefazione alla prima stesura* (1928) della *Meditazione milanese* si legge: «Le citazioni di fatti e fatterelli certo poco si addicono alla severità filosofica, ma ripeto, il carattere che ho inteso conferire al lavoro è quello di una certa vivacità popolarasca», in C. E. GADDA, *Meditazione milanese*, in ID., *Opere*, cit., 2009, v, p. 623.

⁵¹ ID., *Opere*, cit., III, p. 826.

rebbero eliminare dalla Storia: non si possono eliminare dalla verità»⁵². Nei *Luigi* Gadda tentò proprio di raggiungere, nella misura breve (un'ora o meno) della trasmissione radiofonica prima, poi del racconto biografico per il libro garzantiano, questa completezza di garbuglio storico e divagazione aneddotica,⁵³ attingendo con larghezza alle memorie di Saint-Simon, Retz, Madame de Sévigné, Madame de Motteville, Montglat, alle opere storiografiche di Michelet, Lavisse, Bainville, Gaxotte, alle compilazioni novecentesche di Bertrand, Mongredien, Vaunois, Nolhac, ma anche a enciclopedie, manuali di storia letteraria, dizionari biografici.⁵⁴

A distanza di qualche anno, nel 1967, Gadda pubblicò per Garzanti *Eros e Priapo (da furore a cenere)*, virulenta invettiva contro il fascismo nel cui capitolo primo riconobbe che bisogna rivolgersi esattamente a questo genere di testi per ottenere una rappresentazione completa delle vite dei grandi, e a giudicare dal repertorio terminologico sfoggiato è ipotizzabile che nello scrivere questo passaggio Gadda pensasse proprio alle opere che aveva collazionato, tradotto e montato nei *Luigi*:

Il grande valore e 'l difficilmente contestabile merito di molti mémoires, come anche di quel genere di scritture che dimandiamo «romanzi» e

⁵² ID., *I Luigi di Francia*, in ID., *Opere*, cit., iv, p. 169. Da qui in avanti si farà sempre riferimento a quest'edizione del testo, nello specifico per le citazioni accompagnate dai numeri di pagina in nota.

⁵³ I *Luigi* rappresentano un caso esemplare del prolifico rapporto tra la prosa gaddiana e la forma breve, accortamente commentato da Giuliano Cenati: «Se Gadda non perviene al romanzo come rappresentazione organica di una totalità, consegue tuttavia una rappresentazione ricchissima e sfaccettata per via di discontinuità, descrizione, collazione e messa in risalto della parte sul tutto. A fronte dell'abbandono di tanti esperimenti romanze-schi, ecco che prose, novelle, favole, saggi di misura breve attingono a sicura compiutezza, riuscendo a racchiudere nel giro di poche pagine o poche righe una quantità inaudita di motivi», in G. CENATI, *Frammenti e meraviglie. Gadda e i generi della prosa breve*, Milano, Unicopli, 2010, p. 14.

⁵⁴ Arbasino, tra i pochi recensori del libro al momento della pubblicazione, ne inquadra il metodo e umori, suggerendo per primo alcune fonti, nel *Genius Loci* già innicchiato nelle *Sessanta posizioni* e poi ripristinato in *La Belle Époque per le scuole*, seguito da A. ARBASINO, *Certi romanzi*, Torino, Einaudi, 1977, p. 348: «la scorribanda spiritata e maliziosa dei Luigi di Francia, tagliata à la diable e fitta di sardonici umori, dove s'incontrano e s'intrecciano le diverse attrazioni dell'Ingegnere – per la storia segreta e la psicologia applicata, per la riflessione di moralità e gli agganci con le arti figurative... Il capriccioso ritratto del Cardinal Mazarino; i suoi occhioni e i suoi rossori di fronte alla regina Anna, ingorda e golosa; le picaresche sciagure della Fronda; il Re Sole al fronte con le dame dietro che dormono vestite e affondano nel fango nutrendosi di brodini; l'educazione di Luigi xv, e i maneggi intorno al suo matrimonio; la seria e divertente discussione sullo stato delle finanze francesi alla metà del '700; e quel bizzarro intermezzo sul *Bourgeois Gentilhomme*; e soprattutto, l'appassionato lettore di Retz e Saint-Simon, di Montpoullan e Bainville, di Mme de Sévigné e del Duca di Richelieu, affascinato alla Camilluccia dalle splendide e corpose trame del Grand Siècle...».

confessioni, ed autobiografie, o lettere di madama a madama, in ciò consiste: che ne danno in vario modo e registro una immagine totale della vita (quando la danno): le non si chetano alla semplicità d'alcuni temi, o punti, e né si contentano d'abstrarli per nobile e pure alquanto asinino arbitrio dal totale contesto d'una biologia.⁵⁵

Il confronto delle righe appena citate con la loro prima redazione, manoscritta tra il 1944 e il 1945, dove Gadda menzionava solo «*mémoires*» e «*romanzi*»,⁵⁶ è un indizio della comparsa nei primi anni cinquanta e nei sessanta della permanenza sulla scrivania di Gadda dei materiali consultati e sfruttati con grande disinvoltura nel corso della stesura delle biografie dei re di Francia.⁵⁷ Ma si notino anche le consonanze lessicali e le affinità argomentative coi due pezzi occasionali citati dagli *Scritti dispersi* a introdurre le idee di Gadda sulla biografia.

Confessioni libertine, ricordi autobiografici, epistolari tra marescialle e romanzi storici furono tra i generi prediletti da Gadda per il lavoro preliminare ai *Luigi*, i quali, come è stato ampiamente dimostrato dalla critica,⁵⁸ sono in buona percentuale un plagio delle fonti memorialistiche e

⁵⁵ C. E. GADDA, *Eros e Priapo (Da furore a cenere)*, in *Id.*, *Opere*, cit., IV, p. 237. Poche pagine prima, e proprio a proposito del ritratto scatologico di un Luigi, del Roi Soleil, viene fatto il nome dell'autore dei *Mémoires*, a ulteriore dimostrazione della centralità di questa tipologia di letture nella formazione storiografica di Gadda: «Rivive nelle pagine del duca di Saint-Simon, con tutta la mirabile galleria de' ritratti e de' nasi, de' parlanti e semoventi nasi e ritratti, ci rivive e ci siede in mezzo e si accomoda ancora le brache, distolto a pena il sederone di seggetta, quella tacchinesca maestà («una majesté naturelle...») del decimoquarto Luigi dalle trippe doppie («ses boyaux... doubles... que d'ordinaire...»). Facciamola a intenderci: [...] né il cucchiarone di maldigesta retorica di che s'è ieri l'altro inzaccherata la Italia non può, neanche da gioco, venir comparato alla tronfiezza e alla sublimità decacatoria di Luigi, fastosa e pur vivida e in certa misura chiara in una idea. Donde, a livellar duchi a Versaglia, e a coagularvi in una reverenza a palazzo le disperse e multiformi posizioni del diritto vecchio, quella pompa centrogravitante, quel ragnatelo del cerimoniale, a seggetta e a sala, ed a tavola: e i subjuganti festini», in *ivi*, p. 226. L'autografo del pamphlet maccheroneo sull'eroticità narcissica propone una versione meno slabbrata di questo brano, con un numero inferiore di incisi e attributi, ma nel medesimo registro di grottesco borborigmante: difatti lo stesso «cucchiarone» non cola sull'Italia fascista «maldigesta retorica», semmai trattiene a malapena «pus cremoso», in *Id.*, *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di P. Italia e G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2016, p. 17.

⁵⁶ *Ivi*, p. 29.

⁵⁷ Sulle letture francesi di Gadda e i loro riflessi nella sua scrittura cfr. J.-P. MANGANARO, *Alcuni aspetti essenziali della cultura francese nelle opere di C. E. Gadda*, in *Lo scrittore Carlo Emilio Gadda moralista lombardo: dall'ambiente familiare d'origine alla fortuna della sua opera in Europa*, Atti del Convegno (Santa Maria la Vite-Olginate 9-11 ottobre 1993), Olginate, Edizioni del Centro Internazionale di Studi Lombardi, 1993, pp. 129-138.

⁵⁸ Oltre che alla nota al testo di Gaspari nel quarto volume delle *Opere*, si rimanda a S. CASINI, *Carlo Emilio Gadda e i re di Francia*, cit., *passim*, e, per un panorama bibliografico più specifico, a *Id.*, *Col vecchio inchiostro di Francia*, in *La biblioteca di Don Gonzalo*, cit., II, pp. 89-97.

dei manualetti divulgativi presenti sullo scaffale gaddiano, riadattati per l'occasione dal francese in un italiano leggermente più concettoso.⁵⁹ Ma, d'altra parte, Gadda era recidivo: lo aveva già fatto, proprio in una circostanza radiofonica che precedette di poco la prima stesura dei *Luigi*, ovvero nel saggio biografico con traduzioni poetiche sulla «gioventù bruciata»⁶⁰ di Villon, nel quale spigolando da quelle informazioni e pensieri si era appropriato quasi integralmente dei testi critici di Marcel Schwob, Ferdinando Neri, Auguste Longnon, in quel caso citati a chiare lettere nel corpo del testo.⁶¹

Nel quartetto di racconti-saggi che comprende *Je meurs de seuf au près de la fontaine* e le tre biografie de *I Luigi di Francia* Gadda confeziona collage di citazioni virgolettate, fedelissime trasposizioni, sintagmi apocrifi e descrizioni biopsichiche tutte sue. I brani sono cuciti insieme magistralmente, in una lingua meno rattorta, più pacata rispetto alle altre opere gaddiane degli anni cinquanta, e le cerniere spesso umoresche dello stile le congiungono in sveltezza, complici le sole sospensioni corrispondenti agli spazi bianchi tra i paragrafi e la suddivisione in capitoli i cui titoli gnomici, per quanto a volte tratti direttamente dalle fonti di seconda mano, serbano il sapore degli aneddoti ivi riferiti (ad esempio: *Il peggio è facile, il meglio è difficile, La giornata degli inganni, Quando i giorni si spengono nel XIII; Procreazione laboriosa nel XIV; Disegni per «Dafni e Cloe»: seguiti da colpo apoplettico, Gli ovi di Pasqua e l'etichetta, Uno storione di due metri nel XV*). Quelle di Gadda sono dunque biografie al secondo grado, quasi parodiche rispetto alla stagionatura eccessiva di un genere che a metà Novecento, dopo le biografie statuarie del romanticismo e quelle deterministiche del positivismo, poteva sembrare oramai

⁵⁹ Per una distinzione di plagio e *pastiche* sulla base delle rispettive tecniche di contraffazione letteraria cfr. il capitolo quarto di J.-F. JEANDILLOU, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Éditions de Minuit, 1994, pp. 109-184.

⁶⁰ GADDA, *I viaggi la morte*, cit., p. 533.

⁶¹ Per un'analisi dettagliata di questa imitazione che chiaramente prelude ai *Luigi* si rimanda a M. BERTONE, «Una geniale fedeltà». *Gadda e Villon fra traduzione e imitazione*, «Franco-Italia», 10, 1996, pp. 135-157. Dovendo scegliere tra i diversi testi dedicati da Schwob al poeta del *Testament*, Gadda fece un uso massiccio della breve monografia François Villon, pubblicata dapprima nel 1896 nella raccolta di saggi *Spicilège* per Mercure de France, la quale fu ristampata in un volume del 1921 delle *Œuvres complètes* con l'aggiunta di alcuni testi. Nell'indice di questa edizione accresciuta compare anche *L'Art de la Biographie*, versione rimaneggiata della prefazione alle *Vies imaginaires*. Difficile che Gadda, imbattutosi probabilmente nella prefazione nei primi anni cinquanta, gli stessi in cui si interessava alle potenzialità narrative del genere biografico, non abbia letto o almeno sfogliato le *Vies*, magari nel volume delle opere complete curate da Champion che le conteneva, apparso presso la tipografia di François Bernouard nel 1927.

deteriorato, secondo l'idea gaddiana per cui «un determinato genere letterario può, come una susina, pervenire a maturazione, indi a stanchezza». ⁶² Gadda manipola non la congerie di fatti, ma il congegno formale della biografia.

La prosa dei *Luigi* sovrappone scatti popolareschi e scivolamenti nel vocabolario fisiologico tipici della lingua di Gadda a un registro talvolta elevato, consono al cerimoniale della reggia di Versailles, come nel caso esemplare dei «rimedi adottati, i più eroici» ⁶³ per curare la malattia di Luigi XIII che si scoprirà essere «un accesso all'ano». ⁶⁴ Inconfondibili intagli d'autore, e marchi della fabbrica gaddiana, sono gli inserti di barocchismo attributivo, i sobbalzi moralistici, certe perifrasi vernacolari e le scandite derivazioni morfologiche delle parole. Si segnalano nel *Luigi XIII* almeno: le «domande cretine» rivolte a Luigi ancora bambino da membri della corte del padre Enrico IV; la sarcastica glossa parentetica «(Pure gli somiglia molto, come dicono a Firenze)»; l'aspetto «polputo e regale» della «biondorossa, occhicèrula» Maria de' Medici, il cui «mentone, per non dir la bazza, richiama certa bazza contadina dei Medici» e «la bazza imperiale di Carlo Quinto»; una divagazione manzoniana sulle persecuzioni perpetrate dagli spagnoli, introdotta dalla frase «In Italia ci si avvicinava al "colore" dei *Promessi Sposi*». ⁶⁵

Nel *Luigi XIV* sono rintracciabili: Richelieu che, benché alla disperata ricerca di un erede per la corona, «non voleva sformar le cose»; l'agitazione del cardinale per la successione al trono, che «gli procurava dei versamenti di fiele, complicava terribilmente i suoi calcoli, quelli del cervello, aggravava orrendamente gli altri, quelli della vescica»; Anna d'Austria «s'impimpiava delle più delicate cibarie», ingrassando, e poté poi «dedicarsi con animo pacificato a sgranocchiare i suoi pasticcini, ad assaporarequisite refezioni»; l'avvenente cardinal Giulio Mazzarino, costretto a seminare per la strada «la zeta impronunziabile, e però superflua, del proprio alquanto siciliano cognome»; la postilla proustiana alla «villeggiatu-

⁶² Dall'ultima risposta alle *Quattro domande* di un'inchiesta pubblicata nel «Corriere d'informazione» nel dicembre 1957, in GADDA, «Per favore, mi lasci nell'ombra», cit., p. 56.

⁶³ *Id.*, *I Luigi di Francia*, cit., p. 121. La dizione tra virgolette «rimedio eroico», dove lessico militare e sanitario si saldano, ricorre in una lettera di Gadda a Parise datata «Roma, 30 marzo 1963. Sabato» e dunque coeva alla preparazione della prima edizione in volume dei *Luigi*: «il programma della permanenza turistica nel trevigiano, ma soprattutto delle conversazioni con te, sarebbe il "rimedio eroico" per il mio stato di prostrazione cardiaca e mentale», in *Id.*, G. Parise, «Se mi vede Cecchi, sono fritto». *Corrispondenza e scritti 1962-1973*, a cura di D. Scarpa, Milano, Adelphi, 2015, p. 134.

⁶⁴ GADDA, *I Luigi di Francia*, cit., p. 122.

⁶⁵ *Ivi*, alle pp. 97, 101, 105, 116.

ra” penitenziaria di Bassompierre che «prima di trasferirsi alla Bastiglia [...] aveva dato fuoco a seimila lettere d’amore, che costituivano un po’ il suo diario, il regesto del suo temps perdu»; il Re Sole al campo militare, non più «il pastorello sentimentale che si addormenta tra le felci, che incide sulla scorza degli olmi le iniziali dell’amata» ma «già il soldatuccio inebriato dal fumo delle cannonate, tutto orgoglioso della sua bardatura di combattente, che insegue l’avventura e l’amore fino sulla paglia delle stalle o sul fieno delle grange»; l’ipergaddismo dell’inciso «(l’embonpoint della Montespan stava per diventare cicciuzza)»,⁶⁶ intervallato al ritratto dell’amante di Luigi fornito dalla marchesa di Sévigné.

E, infine, per il *Luigi XV* bastino: l’altra nota manzoniana sul «morbillo della Divina Provvidenza» che smonta «i più fondati disegni dei re»; la descrizione lipidica della «formosa e anche psicologicamente giunonica Elisabetta Carlotta del Palatinato»; la scena un poco gigionesca della letterale deposizione del re fanciullo «tolto di mano alle donne e dato in custodia agli uomini»; la protesta forse autobiografica contro le «pure fandonie» che avrebbero voluto tramandare l’immagine di un giovane Luigi malinconico e solitario, «smentite dai testimoni della sua giornata, o dai conoscitori del suo cuore»; la tirata contro i tempi moderni, nei quali la geografia, scienza umanista e regale per eccellenza, è oramai «lontana da noi, oggigiorno, l’umanità essendo un lusso, e le Indie e la Cina pressoché proibite»; i «bombolotti caldi di Berlino», e cioè i libelli illuministi circolati in Germania dopo la diffusione europea del *Dictionnaire historique et critique* di Pierre Bayle; la genealogia familiare di Madame de Pompadour, la cui madre fu «figlia d’un macellarone di quelli col portafoglio a fisarmonica», e da «figlia del fornitore di ciccia si era unita al fornitore di granaglie»; le pezze di discorso indiretto libero e gli scampoli di monologo interiore rattoppati di tanto in tanto, magari al termine dei capitoletti.⁶⁷

Oltre a quanto esaminato fin qui, i *Luigi* sono, o almeno furono per Gadda, anche una galleria personale della pittura secentesca. Le righe – e sono forse quelle in cui più egli “gaddeggia” strabicamente, con un occhio a Longhi e uno a Cecchi – che Gadda dedica ai quadri di Peter Paul Rubens, Scipione Pulzone, Antoon van Dyck, Frans Pourbus il Giovane, Pierre Mignard sono con ogni probabilità originali, uscite in toto dalla penna di Gadda. Una prova della natura autoriale di questi inserti figurativi la fornisce il paragone linguistico tra le citazioni pittoriche contenute nei *Luigi* e alcuni scritti d’arte di Gadda: gli uni e gli altri condivi-

⁶⁶ Ivi, pp. 134, 135, 140, 152, 156, 157.

⁶⁷ Ivi, pp. 169, 170, 176, 179, 182, 195, 199.

dono la stessa pasta gioconda, lo stesso smalto cromatico, e le tante felici intuizioni descrittive. Si pensi a tre testi esemplari, ciascuno proveniente da una diversa decade: *La «Mostra Leonardesca» di Milano*, pedinamento d'una esposizione del 1939 apparsa il 16 agosto di quell'anno in «Nuova Antologia», poi ripreso nella raccolta einaudiana del 1964 che accoppiava *Le meraviglie d'Italia* e *Gli anni; Una mostra di Ensor*, testo di un discorso tenuto alla Strozzi di Firenze inizialmente pubblicato sulla rivista «Letteratura/Arte Contemporanea» nella primavera del 1950, poi entrato nella parte seconda de *I viaggi la morte; Il cetriolo del Crivelli*, primizia della critica d'arte scaturita da una faticante visita alla mostra veneziana del pittore e apparsa su «Il Giorno» il 24 ottobre 1961 (oggi nell'ampia messe degli *Scritti dispersi*).

Confrontando i passaggi del ciclo luigino con questi estratti esterni, ci si accorge che, fatte salve le dovute distinzioni tra i referenti pittorici e gli inevitabili mutamenti intervenuti nella vicenda stilistica di Gadda, il vocabolario corporale, l'aggettivazione ridondante, il fraseggio parecchio virgolettato, le similitudini animalesche, la posa un poco sardonica e la simulata civetteria assunte davanti ai ritratti, le squisite opzioni coloristiche, l'insistenza sullo spessore carnale dei soggetti, insomma i caratteri della prosa che s'incontrano in questi testi vengono riproposti nei *Luigi di Francia*, laddove tutte queste marche raccomandano di ascrivere al solo Gadda la paternità dei brani che seguono.

Quasi tutte le ecfraresi gaddiane trascritte di seguito appartengono, tranne l'ultima, che spetta al *XIV*, al *Luigi XIII*, che d'altronde è anche la biografia maggiormente curata, visibilmente composta con interesse più vivo delle altre due. Si comincia, nel terzo capitoletto, *Storia di un regicidio*, con un doppio ritratto parecchio ironico di Enrico IV, che rivela da subito la sensibilità figurativa di Gadda:

Rubens lo ha effigiato in gloria a cavallo, nel punto di entrare a Parigi dopo le terribili tempeste: il gran dipinto si può ammirare agli Uffizi. Al Louvre un magnifico bronzo «di scuola francese» ce ne rappresenta, sotto l'alloro, la bella testa e la bella faccia squadrata, virilmente serena, colma di vitalità e di incredulità, esornata dall'ondulazione dei capelli, di vigorosi baffi e di barba, gli uni e gli altri stupendamente acconciati a isolare la sensualità carnosa delle labbra, che hanno tanto baciato! e così a proposito! Forse, davanti agli occhi, le cupe fantasime dei trascorsi eventi, o la nuvola fuggitiva d'un sogno. E il sogno è la salute della Francia e di tutti i suoi uomini, e l'amore di tutte le sue donne bellissime.⁶⁸

⁶⁸ Ivi, p. 100.

Al primo rigo Gadda si riferisce al maestoso olio su tela del 1630 che rappresenta l'ingresso trionfale del re a Parigi dopo la vittoria conseguita a Ivry, e raffigura dunque il culmine della storia regale di Enrico, un quadro destinato a chiudere la serie di dipinti eseguiti da Rubens su commissione di Maria de' Medici per la decorazione della sua galleria nel nuovo Palais du Luxembourg. La descrizione più ampia e beffarda è dedicata poi a una *tête* bronzea di Enrico risalente ai primi anni del XVII secolo e oggi attribuita allo scultore Mathieu Jacquet.

In *Due fiorentini alla Corte di Maria* si prosegue con due quadri che ritraggono appunto Maria de' Medici, il primo dei due oggi attribuito a Frans Pourbus:⁶⁹

Il ritratto della Galleria Pitti (del Pulzone) valorizza le perle e i merletti del gran collo alla Louis XIII, celebra la bianchezza del seno, registra nel volto quel tanto di femminilmente suasivo e insieme di fatuo che non mancò certo al suo cocktail: un'ombra di ocaggine, insomma. Rubens, il grande adulatore dell'epoca, nel dipinto dello sbarco a Marsiglia (Louvre) arriva a un'esaltazione della maestà regale di Maria de' Medici e a un'orgia di femmine-simbolo intorcigliate a torciglione: una nereide, una discordia, una sirena: sinfonia di nudi: ottanta chili l'una.⁷⁰

Al capitolo successivo, *Il maresciallo e la marescialla d'Ancre*, ma a distanza di pochi gradini tipografici da questa adiposa sfilata di sovrabbon-

⁶⁹ Nella fototeca di Federico Zeri la tela risulta ancora attribuita a Pulzone da Gaeta, e d'altra parte lo stesso Zeri ha avvertito che sia il Gaetano sia Pourbus fanno parte di una schiera di ritrattisti che condividono la medesima filiazione pittorica: «Fu appunto un fiammingo, il gran viaggiatore Antonio Moro, a far toccare la suprema definizione alla formula iconografica "internazionale" e a diffonderla con un successo tale da provocare una pleiade di seguaci e di imitatori, così stretti e aderenti da far collimare i tratti di Alonzo Sánchez Coello in Spagna con quelli di Bartolomeo Spranger in Boemia, di Francesco Pourbus il Giovane a Mantova, di François Clouet a Parigi, di Hans van Aachen in Baviera, di Sante Peranda a Mirandola e di Scipione Pulzone a Roma per non citare che i primissimi nomi della corrente, nomi la cui esatta identificazione è sovente appesa al filo sottilissimo dell'impasto cromatico, della grafia della pennellata, di minutissime cifre e segni personali», in F. ZERI, *Pittura e controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, Vicenza, Neri Pozza, 1997², p. 14.

⁷⁰ GADDA, *I Luigi di Francia*, cit., pp. 105-106. Le riproduzioni del ritratto fiorentino e di un cartone del dipinto rubensiano (conservato però nella Alte Pinakothek di Monaco di Baviera) sono inserite tra le pagine 16 e 17 dell'edizione del 1964. Nel catalogo ragionato di Rubens, a proposito dell'olio su tavola (n. 722) preparatorio al dipinto cui fa riferimento Gadda, è detto che «Maria, all'arrivo per nave a Marsiglia assieme alla sorella Eleonora di Mantova e alla zia Cristina, granduchessa di Toscana, è accolta dalle figure allegoriche della Francia e di Marsiglia. Il ms. Baluze identifica come Proteo la divinità marina che compare in basso a sinistra. Per questa composizione Rubens si ispirò a un modello italiano, l'*Ingresso della Dogaresa Morosina Morosini Grimani* di Andrea Vicentino (Venezia, Museo Correr)», in M. JAFFÉ, *Rubens. Catalogo completo*, Milano, Rizzoli, 1989, p. 274.

dante punteggiatura, ritorna il grande fiammingo, in compagnia di un pittore anonimo sul quale Gadda azzarda una minima ma errata congettura:

Luigi, timido, sensibile e balzubiente, non era neppur lui un brutto ragazzo: lo stupefacente ritratto di Rubens (Louvre), che lo coglie a ventidue anni nel fiorire d'una pubertà un po' in ritardo, ne fa un italo-francese-fiammingo tutt'altro che privo di fisionomia nel gioco luce-ombra d'una reticenza penosa. E neppure il ritratto di maestro ignoto (ma direi italiano) degli Uffizi, che lo raffigura quindicenne e molto «figlio di sua madre», arriva a farci dubitare di Rubens.⁷¹

Negli *Omaggi alla regina Anna* c'è un altro omaggio, tra parentesi e in corsivo per distinguerlo dalle lunghe citazioni che lo accerchiano, a un altro pittore neerlandese, che fu anche a bottega da Rubens, e sembra risultare congeniale quanto il maestro a Gadda:

(Il duca di Buckingham, alias George Villiers, oriundo francese, era stato il favorito di Giacomo I d'Inghilterra. Salito ai sommi onori e alle dignità somme del Regno, fu colui che guidò personalmente gli aiuti navali inglesi alla Roccella assediata. Più tardi fu ambasciatore straordinario in Francia, per combinare il matrimonio di Maria Enrichetta, sorella di Luigi, con il re Carlo I. Van Dyck ce ne ha lasciato uno stupendo ritratto. Guanti e merletti, volto e occhi bellissimi, cappello piumato e pizzo alla moschettiera, trentacinque anni.)⁷²

In questo frangente Gadda, che forse scrisse certi capoversi senza aver davanti agli occhi le riproduzioni dei quadri, ripensandoli a memoria, aggiunge dettagli assenti nel ritratto (i guanti, il cappello), forse a beneficio dell'immaginazione degli ascoltatori radiofonici. L'espediente parentetico si ripete nel nono capitoletto, *Dame e damigelle alla Corte di Anna*, a proposito di un ritratto della regina, opera di Frans Pourbus:

(Il ritratto del Porbus, conservato al Museo del Prado, sembra confermare questa descrizione del marchese di Montglat. L'ampiezza dell'abbigliamento, il grande abito scuro, la maestosa cadenza delle pieghe, la semplicità e la

⁷¹ GADDA, *I Luigi di Francia*, cit., pp. 106-107. Il ritratto dipinto da Rubens nel 1622 si trova alla Norton Simon Foundation di Pasadena e non è mai transitato dal Louvre, dunque l'indicazione museale tra parentesi potrebbe essere un *lapsus calami* di Gadda. Di fianco alla pagina 9 dei primi *Luigi* è riprodotto un ritratto di Luigi giovinetto che sia gli inventari fiorentini sia il catalogo generale degli Uffizi assegnano con certezza a Frans Pourbus.

⁷² Ivi, pp. 111-112. Una riproduzione del dipinto, anche questo conservato a Palazzo Pitti, si trova in corrispondenza della pagina 25. Il quadro è in realtà una copia da un originale rubensiano creduto perduto e rintracciato a Glasgow nel 2017, attribuita a Van Dyck a inizio Novecento nella fototeca Alinari (menzionato tra le fonti fotografiche di cui si servirono i redattori garzantiani per allestire l'apparato di illustrazioni del volume) ma oggi generalmente considerato una copia di fattura inferiore, opera di qualche ignoto allievo di Rubens.

rigidezza dei lini inamidati, il vezzo di grosse perle uguali, ci avvicinano alle immagini di un fasto severo tra spagnolo e austriaco, quasi di una magnificienza monastica.)⁷³

La biografia di Luigi XIII arriva così quasi a sovrapporsi con la storia su tela della sua famiglia e delle frequentazioni di corte dell'epoca, mentre nel resto del libro si registra solo un'altra digressione pittorica, relativa a un ritratto giovanile della futura duchessa di La Vallière, corteggiata dal cognato, Luigi XIV:

Con ciò, delle palpebre un po' gravi, ricadenti sugli occhi: una bocca piuttosto grande. Zoppicava, riusciva appena a dissimulare il difetto. Per arrivare a comprendere il fascino esercitato sul Re da questa dolce creatura, bisogna evitare di ricorrere ai suoi ultimi ritratti. Quelli in cui ci è presentata con tutte le sue piume sulla testa, con tutte le sue collane sul groppone, dove finisce per aver l'aria di una pecora magra, che ha pianto l'inverosimile. Il meglio è rifarsi al ritratto di Mignard che ce la mostra nell'atto di coprirsi pudicamente, con un lembo di stoffa, il bel collo nudo. Il fascino documentato da Mignard è quello di due occhi bleu, di tutto il volto, di tutta la persona: un incanto di qualità ingenua, di tipo verginale. Che doveva far dimenticare i difetti, anche troppo visibili.⁷⁴

Questo *detour* figurativo e figurale, che tuttavia non potrebbe trovare asilo altrove se non nel groviglio biografico dei *Luigi*, per il quale è stato pensato e scritto, non sfingerebbe tra le pagine di *Verso la Certosa* o de *I viaggi la morte*.

Se, come ha scritto Ezio Raimondi proprio in un saggio sui luminismi pittorici nell'opera gaddiana, «da un punto di vista linguistico, Gadda non è uno scrittore di dizionario» ma piuttosto «uno scrittore degli usi lessicali che trasferisce sempre i termini del dizionario ad un possibile parlante», e se «in Gadda la parola è sempre il parlato di qualcuno, metonimica di una realtà umana che rimanda ad altre realtà umane»,⁷⁵ questa dialogicità potenziale e questo costume traslatorio sembrano ripiegarsi su se stessi nella manovra compositiva delle storie di palazzo nei *Luigi*, dove veramente il Gadda traduttore «giunge alla forma attraverso la deformazione»,⁷⁶ come ha suggerito Contini a proposito delle versioni dallo

⁷³ Ivi, p. 117. La riproduzione di questo quadro sta nei pressi della pagina 40.

⁷⁴ Ivi, p. 149. A fronte della pagina 73 nell'edizione Garzanti si trova un altro ritratto, sempre opera di Mignard, della duchessa di La Vallière, in abito di carmelitana, ai tempi dell'ingresso in convento.

⁷⁵ E. RAIMONDI, *Gadda e le incidenze lombarde della luce*, in ID., *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 87.

⁷⁶ G. CONTINI, *Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista*, in ID., *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, p. 56.

spagnolo. Gadda attribuì a se stesso, per tramite delle proprie traduzioni, le parole di Saint-Simon e degli altri autori di cui si servì, e dunque la narrazione firmata da Gadda del tempo dei Borbone apparteneva già, da sempre, a qualcun altro, sebbene in una lingua che non era il fiorentino contemporaneo, il gergo lombardo, il romanesco o il dialetto molisano, e in ordinamenti sintattici differenti. I racconti biografici di Gadda nei *Luigi* sono la ricombinazione di vari dettati storiografici e memorialistici tolti ad altri, e tanto gli incisi figurativi quanto le divagazioni aneddotiche sulla leggerezza disumana della vita di corte contribuiscono, alla lettura, a tenere in moto quel meccanismo di consecuzione apparentemente recondito che, si sarà capito, altro non è che il reparto letterario del garbuglio di cui sopra – a patto che il garbuglio possa stare da qualche parte.

5. Leonardo Sciascia, Rocco Scotellaro La vita sotto inchiesta

Oltre che campo aperto all'invenzione discreta e alla migrazione di fonti taciute, il racconto biografico può diventare anche lo strumento attraverso il quale il linguaggio letterario si misura, sul terreno dell'impegno politico e civile, con le testimonianze e i testimoni della storia contemporanea, attraverso l'indagine narrativa dei documenti superstiti oppure nella registrazione della storia orale della classe contadina, come dimostrano le opere dei due autori meridionali che si avvicendano nelle pagine seguenti, il secondo un poeta socialista lucano, il primo uno scrittore siciliano. Con alcune ricorrenti parole di quest'ultimo si apre questo paragone.

A volte, infatti, Leonardo Sciascia (1921-1989) si ripete, e non senza un motivo. Sfogliando la bibliografia sciasciana, pur se in maniera cursoria, ci si imbatte in almeno tre occasioni nelle quali allo scrittore siciliano capita di citare una definizione di André Malraux, a metà tra la sentenza memorabile e un corollario logico-matematico, contenuta nella prefazione alla traduzione francese di *Santuario* di William Faulkner, pubblicata da Gallimard nel 1933.

La prima ricorrenza dovrebbe essere quella rintracciabile in un appunto pubblicato sotto l'occhiello «Taccuino di Sciascia» sulla «Stampa» il 27 luglio 1973 col titolo *Lo sbarco del luglio*, poi confluito nel 1979 in *Nero su nero*. Rievocando i giorni dello sbarco degli alleati in Sicilia, Sciascia menziona due libri giuntigli dagli Stati Uniti poco prima dell'inizio della guerra. Il secondo era *Sanctuary*, del quale tuttavia, complice l'inglese scolastico, un adolescente meridionale non arrivava a comprendere che poche pagine. Con queste parole Sciascia rammemora la frustrazione

dell'epoca: «Il fatto che di *Sanctuary* non riuscissi a decifrare che qualche brano, era il mio cruccio. “L'intrusione della tragedia greca nel romanzo poliziesco”: questa definizione che Malraux aveva dato del libro, e che Cecchi non approvava, arroventava il mio desiderio di leggerlo».¹

Sciascia nomina Cecchi perché probabilmente era incappato nell'espressione di Malraux proprio all'interno di una polemica cecchiana degli anni trenta.² La formulazione originale tratta dalla prefazione, che Cecchi poteva aver letto tanto nel romanzo in volume quanto sul numero del novembre 1933 della «Nouvelle Revue Française» dove pure era comparsa la nota di Malraux, corrisponde esattamente alla frase italiana riportata da Sciascia: «*Sanctuaire*, c'est l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier».³ Evidentemente il giovane Sciascia non poteva rimanere immune al significato di questa specie di ricetta atmosferica della narrativa faulkneriana (rappresentata in questo caso da un libro corrusco e disidratato), tanto più che sempre nella memoria giornalistica del 1973, ripensando al se stesso di trent'anni prima, riconosce d'aver amato la tragedia greca e d'essere stato, allo stesso tempo, un appassionato lettore di gialli.

Qualche anno più tardi, durante una delle conversazioni col critico e giornalista Domenico Porzio registrate tra il novembre del 1988 e l'ottobre dell'anno successivo, poi raccolte in *Fuoco all'anima*, Sciascia ricondusse proprio all'impronta mentale della definizione di Malraux la scelta di scrivere testi che tendono o, piuttosto, pendono verso il genere poliziesco. Alla domanda del critico, che gli chiese se riconoscesse di avere un debito nei confronti di Borges rispetto alla struttura investigativa di molte sue opere, Sciascia rispose come segue: «No, credo che questa commistione, mescolanza di generi mi sia stata stimolata da Malraux, quando parla di *Santuario* di Faulkner, e dice che la tragedia greca si è calata nel romanzo poliziesco».⁴ L'inclinazione di Sciascia per le indagini narrative che di volta in volta si concretizzano in romanzi, saggi o inchieste civili, imbrigliandoli tra loro, deriverebbe, dunque, da un'intuizione estorta al-

¹ L. SCIASCIA, *Nero su nero* in ID., *Opere*, a cura di P. Squillacioti, 2 voll., Milano, Adelphi, 2014, II, t. I, p. 1018.

² Cecchi aveva protestato contro l'autore della *Condition humaine* e la suddetta definizione, in un articolo apparso sulla rivista «Pan» del maggio 1934, poi ripubblicato, in forma rimaneggiata, come E. CECCHI, *Note su William Faulkner*, in ID., *Scrittori inglesi e americani. Saggi, note e versioni*, 2 voll., Milano, il Saggiatore, 1964⁴, II, pp. 196-203.

³ A. MALRAUX, *Preface à «Sanctuaire» de W. Faulkner*, in ID., *Essais (Œuvres complètes, VI)*, Paris, Gallimard, 2010, p. 254.

⁴ L. SCIASCIA, *Fuoco all'anima. Conversazioni con Domenico Porzio*, Milano, Mondadori, 1992, p. 94.

la formula di Malraux, interpretata quest'ultima come fosse, al di là della sua intenzione originaria, un suggerimento allo scrittore eventuale.

In realtà, nel corso di una precedente intervista concessa alla giornalista francese Marcelle Padovani e apparsa in forma di libro nel 1979 Sciascia aveva già chiarito in che modo la definizione di Malraux gli avesse indicato un itinerario d'avvicinamento alla relazione indiziaria tra letteratura e realtà – e, cioè, una personale metodica della scrittura di fronte alla storia – nella misura appunto intrusiva dell'innesto d'una forma su di un'altra. Al termine di una lunga replica sul senso della verità in letteratura, Sciascia concluse questa sorta di dichiarazione colloquiale di poetica ammettendo che gli sarebbe bastato che, un giorno, fosse riconosciuta alla sua carriera di scrittore una prerogativa, ricalcata esattamente sulla citazione di Malraux a proposito di *Sanctuary*: «Arrivo persino a pensare che oggi una sola cosa mi farebbe piacere. Si ricorda che cosa diceva Malraux di Faulkner? Che questi aveva realizzato “l'intrusione della tragedia greca nel romanzo poliziesco”. Si potrebbe dire di me che ho introdotto il dramma pirandelliano nel romanzo poliziesco». ⁵ Proponendo questa variante del modello americano di partenza improntata alla “sicilitudine”, Sciascia coniò una definizione adatta a circoscrivere l'intera sua opera. D'altra parte, non doveva avere torto a intendere come travisamenti pirandelliani d'una dialettica poliziesca certi misteri della storia d'Italia, se persino Arbasino, in quel libro antigemellare a *L'affaire Moro* che è *In questo Stato* (1978), si accorse dei «porporati che dichiarano l'autore delle Lettere di Moro “non presente” però non già (come parrebbe a taluni intimi) “sostanzialmente pazzo” – versione cardinalizia dell'*Enrico IV* di Pirandello». ⁶

Segnato sin da ragazzo, per sua stessa ammissione, da un «pirandellismo di natura», ⁷ lungo un secondo Novecento che da *Il giorno della civetta* (1961) arriva a *Una storia semplice* (1989) Sciascia ha tentato, in varie combinazioni, di adeguare le tecniche del racconto d'investigazione a una teatralità mondiale e generazionale (il fascismo, la guerra, gli anni di piombo) irrimediabilmente estraniata, stravolta quanto le vite lussate dei

⁵ ID., *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Milano, Mondadori, 1979, p. 83.

⁶ A. ARBASINO, *In questo Stato*, Milano, Garzanti, 2008, p. 69.

⁷ L. SCIASCIA, D. LAJOLO, *Conversazione in una stanza chiusa*, Milano, Sperling & Kupfer, 1981, p. 18. Pirandello è l'autore cui Sciascia ha dedicato il maggior numero di pagine critiche, a cominciare da due volumi che marchiano la sua prima stagione di scrittore: *Pirandello e il pirandellismo* (1953) e *Pirandello e la Sicilia* (1961).

personaggi pirandelliani,⁸ e perciò tanto più difficile da rappresentare. In Sciascia, come accade anche nella narrativa di Dürrenmatt, l'ossatura etica del poliziesco viene ribaltata tramite correzioni spiazzanti e parodiche in un universo congetturale disorientante, nel quale i procedimenti della ragione e le altre eredità della tradizione illuministica, affidati alla voce di chi conduce l'indagine, ancora funzionano alla perfezione ma non trovano collocazione nello scenario circostante, non potendo più incastrarsi negli orli di una realtà deformata dall'esercizio del potere. In effetti, sia nei romanzi "gialli" (su tutti *Il contesto*, *Todo modo*, *Il cavaliere e la morte*) sia nelle inquisizioni archivistiche degli anni settanta la vocazione indagatoria dell'autore – e dei suoi detective, anche quelli improvvisati – pare intaccata da un'inquietudine metafisica che, come per i protagonisti di Pirandello, costringe il narratore-investigatore al silenzio oppure a una sparizione speculare a quella delle vittime o delle persone scomparse, dalla cui ricerca nasce il fatto letterario stesso per Sciascia.

Difficile che Sciascia, nel sostituire alla «tragedia greca» il «dramma pirandelliano», non pensasse alla voce DRAMMA della *Nuova enciclopedia* di Alberto Savinio, nella quale proprio a Pirandello viene assegnato il merito d'aver foggato una recitazione novecentesca della verticalità drammatica della vita: «Ogni dramma è una discesa all'inferno, ogni dramma è una *saison en enfer* e l'ultimo dramma che mente umana abbia formato quaggiù, il dramma di Pirandello, è desso pure un piccolo inferno chiuso nel suo buio e per 'sentire' il dramma di Pirandello bisogna chiudersi nel necessario buio, come il fotografo per vedere l'immagine sulla lastra si deve nascondere la testa sotto un panno nero».⁹ Si può dire che, sulla scia di Savinio, Sciascia prova a "sentire" (lemma squisitamente stendhaliano) il dramma pirandelliano attraverso il "discorso" del romanzo poliziesco, che ha per lui, in quanto meccanismo ipotetico di svelamento d'un segreto occultato dai fatti, la funzione d'una copertura fittiva, come il buio necessario a intravedere il riflesso di una verità che dalla storia per rifrazione riverbera nella letteratura. Proprio in questa terminologia chiaroscurale Sciascia espone a Padovani la sua condotta investigativa

⁸ In alcune brevi considerazioni sui suoi film tratti da *A ciascuno il suo* e *Todo modo*, pubblicate nel 1979 in un fascicolo monografico della rivista «L'Arc» dedicato a Sciascia, Elio Petri ha notato che, tra i punti di contatto fra Sciascia e Dostoevskij, andrebbe annoverata una caratteristica che a Sciascia deriva proprio dall'apprendistato pirandelliano, ossia «un uso del dialogo che rivela la comune tendenza alla "teatralità" e, dunque, una loro visione della società come "teatro", per non dire della società come spettacolo», in E. PETRI, *Scritti di cinema e di vita*, a cura di J.A. Gili, Roma, Bulzoni, 2007, p. 149.

⁹ SAVINIO, *Nuova enciclopedia*, cit., p. 123.

di scrittore nel passaggio che immediatamente precede le frasi già citate dell'intervista:

Lo scrittore svela la verità decifrando la realtà e sollevandola alla superficie, in un certo senso semplificandola, anche rendendola più oscura, per come la realtà spesso è. Prendiamo il caso di Raymond Roussel, che è morto a Palermo. Tentando di mettere in ordine documenti sulla sua morte, cercandovi un filo conduttore e un chiarimento, temo di non aver reso le cose più chiare, ma anzi più oscure. C'è però una differenza tra quest'oscurità e quella dell'ignoranza: non si tratta più dell'oscurità dell'inespresso, dell'informe, ma al contrario dell'espresso e del formulato. Ecco perché utilizzo spesso il "discorso" del romanzo poliziesco, questa forma di resoconto che tende alla verità dei fatti e alla denuncia del colpevole, anche se non sempre il colpevole si riesce a trovarlo.¹⁰

Dal punto di vista di Sciascia come un rompicapo criminoso può rimanere insoluto, così gli eventi storici, avvolti dal pulviscolo menzognero delle loro versioni ufficiali, rischiano di fossilizzarsi in un intoccabile, illusorio stato d'aggregazione. Di contro, la logica pirandelliana applicata alla dinamica del poliziesco permette allo scrittore di ripercorrere i fatti, decrittandoli e quindi, una volta che li si è fatti scivolare nella dimensione letteraria, reinventandoli, a partire dalla scomposizione e ricomposizione di documenti, testimonianze, indizi. Più ci si addentra nello schedario immaginale del caso in questione, più il mistero si sdipana, giustificando nella mente di Sciascia il vagheggiamento di una forma possibile da attribuire a ciascuna storia, anche solo attraverso un'allusione a un segreto ulteriore o a una verità finalmente intuita, ma celata tra le pieghe della scrittura.

Sciascia riferisce d'aver fatto esperienza espressiva di questa oscurità del formulato mentre si occupava del caso della morte di Raymond Roussel. *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* (1971) in effetti fa parte insieme a *La scomparsa di Majorana* (1975) di una coppia di testi biografici esemplari per comprendere la dedizione di Sciascia a una scrittura affidata alla filologia della traccia e dell'errore. I volumi su Roussel e Majorana

¹⁰ SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, cit., pp. 82-83. Questa dichiarazione forse riecheggia nelle parole di un intervento del 1993 di Vincenzo Consolo intitolato *La mafia nella letteratura siciliana*, poi inserito nella raccolta mondadoriana di saggi *Di qua dal faro* (1999) col titolo *La conversazione ininterrotta*: «il poliziesco di Sciascia – ch'egli chiama qualche volta parodia o *sotie* – è il rovesciamento del genere: c'è il delitto, l'investigatore, ma non si arriva mai all'individuazione del colpevole, alla sua condanna; non si arriva alla soluzione del dramma, alla sutura dello squarcio nel corpo sociale. [...] il fatto è che il mistero è nella "cosa", nell'argomento del racconto, nella realtà politico-sociale», in V. CONSOLO, *L'opera completa*, a cura di G. Turchetta, Milano, Mondadori, 2015, p. 1162.

rana ricostruiscono secondo le tecniche del racconto poliziesco le vite, e le rispettive carriere fino all'arrivo in Sicilia, dello scrittore e del fisico, due maschere nude che paiono fuoriuscite da una novella o da un dramma dello scrittore girgentano. Il confronto tra i due libri, anticipatori per molti versi dell'impianto de *L'affaire Moro* (1978), fornisce inoltre, come si augurava Gesualdo Bufalino in una sua impressione valéryana, «un'introduzione al metodo di Leonardo da Regalpetra».¹¹

La terza raccolta di saggi sciasciani, *Cruciverba* (1983), contiene un testo dedicato ad Antonello da Messina che s'intitola *L'ordine delle somiglianze*. Come Marco Belpoliti ha scritto con calcolato prestito d'instestazione, lo stesso Sciascia fu uno «scrittore delle somiglianze»,¹² capace d'intuire che «il gioco delle somiglianze è in Sicilia uno scandaglio delicato e sensibilissimo, uno strumento di conoscenza»,¹³ e non solo in Sicilia. Nell'opera di Sciascia, difatti, le corrispondenze scoperte in mezzo alle carte e alle fisionomie nel corso delle sue contro-inquisizioni, da *Morte dell'inquisitore* (1964) a *1912+1* (1987), diventano sotto gli occhi del lettore l'armamentario gnoseologico dello scrivente. Assecondando la propria inclinazione diderotiana all'investigazione, spesso Sciascia riconosce tra le circostanze biografiche di certe figure alcune analogie che, reagendo tra loro al livello della ricostruzione narrativa, assumono la forma di inattesi nessi causali o di reciproche dipendenze. Altre volte conducono ad abbinamenti imprevisti e suggestivi, come nel caso dell'articolo-cronachetta del 1987 sulla corrispondenza tra Leopold von Sacher-Masoch e Giovanni Verga confluito in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*.

Alla categoria dei *faits divers* avvenuti in Sicilia appartengono anche la morte di Raymond Roussel e la scomparsa di Ettore Majorana, il primo trovato senza vita dopo l'ingestione d'una quantità eccessiva di barbiturici il 14 luglio 1933 al Grand Hotel Des Palmes, nel centro di Palermo, il secondo sparito alla fine del marzo 1938, forse dopo esser salito a bordo di un piroscavo diretto dal capoluogo siciliano a Napoli. Il presunto suicidio dello scrittore francese e il mistero della sparizione del fisico catanese s'appaiano, in qualità di drammi polizieschi dell'inappartenenza, come entrate del catalogo delle somiglianze a partire dalle quali la letteratura secondo Sciascia tenta di scoprire alcune verità. Mettendo a punto, nello sforzo costante di tenere manzonianamente insieme cronologia e sintas-

¹¹ G. BUFALINO, ID., *Opere*, a cura di M. Corti e F. Caputo, 2 voll., Milano, Bompiani, 2007, II, p. 1053.

¹² M. BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, p. 8.

¹³ SCIASCIA, *Cruciverba*, cit., p. 515.

si, uno stile di scrittura che è anche una tecnica d'indagine, Sciascia inventariò il caso Roussel e il caso Majorana alla stregua di tanti altri "casi", quali l'espulsione dell'occultista Aleister Crowley dall'Italia fascista o l'enigma norimberghese di Kaspar Hauser, a proposito dei quali scrisse altrettanti studi sulla complessità che ripropongono qualche elemento del racconto biografico.

Da un punto di vista genealogico la decifrazione degli «atti relativi» alla morte di Roussel sta alla fantasia dello pseudoracconto epistolare *Apocrifi sul caso Crowley* (apparso in rivista nel luglio 1968) come l'impianto dell'investigazione su Majorana sta allo scetticismo verso i resoconti istituzionali del quale è intriso un articolo su Kaspar Hauser del 1981.¹⁴ Proprio in quest'ultimo, a conferma d'una sua magnetica fiducia nelle somiglianze, Sciascia scrive che «a queste piccole decisioni della sorte, a questi piccoli colpi di dadi, a queste sottili e innocue fatalità, mi sottometto con tal divertimento che forse sono arrivato al punto di precipitarle, di catalizzarle».¹⁵ In effetti, le indagini raccontate nei due testi in questione sembrano polarizzare in direzione della penna di Sciascia le vicendevoli somiglianze della biografia di Roussel e Majorana.

Sia gli *Atti relativi*, apparsi col titolo *L'affaire Roussel* e l'indicazione di «racconto giallo dal vero» sul «Mondo» del 14 marzo 1971, sia *La scomparsa di Majorana*, pubblicato in sette puntate sulla «Stampa» dal 31 agosto al 7 settembre 1975, nacquero come racconti-inchiesta¹⁶ per la carta stampata e in un secondo momento furono accolti, rispettivamente, nel catalogo della neonata Sellerio (quand'ancora si chiamava Edizioni Esse)

¹⁴ Gli *Apocrifi* furono poi ristampati nel 1973 ne *Il mare color del vino*, mentre il *Kaspar Hauser* trovò posto in *Cruciverba*. Tra il Majorana di Sciascia e Crowley esiste una somiglianza: nell'ottobre del 1930, con l'aiuto di Fernando Pessoa, il mago inglese inscenò un finto suicidio portoghese. Non a caso, dal decimo, elucubrante capitolo dell'incompiuto romanzo poliziesco che Pessoa scrisse sulla vicenda è tratta, con un dovuto adeguamento, l'espressione «studio sulla complessità», in F. PESSOA, A. CROWLEY, *La Bocca dell'Inferno*, a cura di M. Pasi, Saluzzo, Federico Tozzi Editore, 2018, pp. 263-268.

¹⁵ SCIASCIA, *Cruciverba*, cit., p. 606.

¹⁶ È lo stesso Sciascia a utilizzare quest'espressione per definire gli *Atti* all'interno del risvolto per la ristampa Sellerio del 1980 (insistendo sul fatto che si tratta innanzitutto di un racconto): «Questo racconto-inchiesta è stato pubblicato nel 1971, ha avuto dalla critica – non soltanto italiana – un vasto ed entusiastico consenso, è stato ristampato nel 1977: ma resta, tra i libri di Sciascia, il meno conosciuto. Tradotto subito in francese, ha appagato i rousselâtres svelando (e al tempo stesso accrescendo) il mistero di quella morte a Palermo, nel vecchio e famoso albergo delle Palme; ma sarebbe del tutto ingiusto lasciare un simile racconto nella sfera del culto tributato a Raymond Roussel. Si tratta proprio di un racconto, e tra i più interessanti che Sciascia abbia scritto» – riprodotto in *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, a cura di S.S. Nigro, Palermo, Sellerio, 2019, p. 72.

e in quello dell'Einaudi. Sin dalle prime pagine e fino alle ultime nei due testi, che si aprono entrambi sulla citazione di un documento (un verbale di commissariato, una lettera di Giovanni Gentile al capo della polizia), vengono letteralmente rispolverate carte d'archivio corrette, incomplete, mutilate. Il rapporto conclusivo della polizia sulla morte di Roussel contiene disattenzioni e lapsus flagranti. Nei carteggi delle questure che si occupano della sparizione di Majorana s'incontrano sviste sospette o addirittura vaghi suggerimenti di disposizioni da prendere.

A quest'ambiguità della documentazione ufficiale, come poi farà con l'epistolario del prigioniero Moro, Sciascia oppone la decifrazione delle lettere e dei biglietti autografi di Majorana e Roussel, attraverso la quale prova a smentire in entrambi i casi l'ipotesi del suicidio. Intanto anticipa, ridiscute, addirittura smentisce le proprie congetture e quelle altrui, e ricorre a elenchi di farmaci tranquillanti o funzioni matematiche. Roussel avrebbe ingerito per sbaglio troppi calmanti anestetici e sonniferi, Majorana avrebbe organizzato la propria scomparsa «come una minuziosamente calcolata e arrischiata architettura»,¹⁷ ovvero al pari di un problema algebrico, perché aveva intravisto i rischi della fisica nucleare.

Inseguire la verità significa, prima d'ogni altra cosa, verificarne l'inestinguibile complessità. Provando a sciogliere le annodature implicate nelle parole di questi due aspiranti crittografi (Roussel maniaco di suoni, Majorana esperto di numeri), Sciascia si cimenta nella pratica d'una letteratura che, mentre fornisce una risposta all'incognita di partenza, allude a sua volta ad altri segreti, emersi durante l'indagine (cioè nel corso del racconto), ai quali lo scrittore accenna soltanto nelle pagine finali. Tra la lettura apparentemente neutra dei documenti e, all'altro estremo, la soluzione del giallo sta l'incapacità di Roussel e Majorana di adeguarsi a un mondo distante, rappresentata dal legame tra il segreto individuale e il desiderio di disperdersi. Sul primo dei suoi protagonisti Sciascia, dopo averne letto nel 1973 la biografia scritta da François Caradec, si esprime anche in *Nero su nero*:

Lo scrittore non mi interessa. Mi interessa se mai, paradossalmente, il suo non essere scrittore. Perché mi pare che in questo suo non essere scrittore, e nel farne una tragedia, Roussel sfiori una vana e ignota grandezza. Scriveva, scriveva: ma tutto quello che ha scritto si accumula come una dolorosa gratuità, una enorme e tragica insignificanza. Non era scrittore, e voleva esserlo. Non aveva talento, e voleva darselo. Il suo ideale di scrittore era Pierre Loti (che è quanto dire): e come Loti viaggiava per vedere, lui viaggiava per non vedere. Tutto in negativo,

¹⁷ L. SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, in ID., *Opere*, II, t. I, cit., p. 328.

insomma; tutto in negazione. E così anticipava una tragedia che molti oggi vivono.¹⁸

Sciascia s'accorse che quella di Roussel era stata, pirandellianamente, un'esistenza sottratta a se stessa, la storia d'un uomo che aveva sempre desiderato essere altrove, e che quindi non poteva che essere sbrigativamente archiviata dalle indagini palermitane. Dunque, se la morte accidentale di Roussel simboleggia l'«impossibilità di vivere nell'Italia fascista»,¹⁹ il dramma di Majorana rappresenta un'amplificazione morale e una metafora umana di questo tema ricorrente nella prosa sciasciana:

E, poi, tra il gruppo dei “ragazzi di via Panisperna” e lui, c'era una differenza profonda: che Fermi e i “ragazzi” cercavano, mentre lui semplicemente trovava. Per quelli la scienza era un fatto di volontà, per lui di natura. Quelli l'amavano, volevano raggiungerla e possederla; Majorana, forse senza amarla, “la portava”. Un segreto fuori di loro – da colpire, da aprire, da svelare – per Fermi e per il suo gruppo. E per Majorana era invece un segreto dentro di sé, al centro del suo essere; un segreto la cui fuga sarebbe stata fuga dalla vita, fuga della vita. Nel genio precoce – quale appunto era Majorana – la vita ha come una invalicabile misura: di tempo, di opera. Una misura come assegnata, come imprescrittibile. Appena toccata, nell'opera, una compiutezza, una perfezione; appena svelato compiutamente un segreto, appena data detta forma, e cioè rivelazione, a un mistero – nell'ordine della conoscenza o, per dirla approssimativamente, della bellezza: nella scienza o nella letteratura o nell'arte – appena dopo è la morte. E poiché è un “tutt'uno” con la natura, un “tutt'uno” con la vita, e natura e vita un “tutt'uno” con la mente, questo il genio precoce lo sa senza saperlo. Il fare è per lui intriso di questa premonizione, di questa paura. Gioca col tempo, col suo tempo, coi suoi anni, in inganni e ritardi. Tenta di dilatare la misura, di spostare il confine. Tenta di sottrarsi all'opera, all'opera che conclusa conclude. Che conclude la sua vita.²⁰

Nell'ottica di Sciascia Roussel e Majorana hanno interpretato ruoli tragici, senza che quasi nessun altro, tuttavia, se ne rendesse conto, se non alla fine. Anche per questo, la letteratura ha il compito di ricostruire, pur senza poterla dichiarare apertamente, la verità che palpita, silente, nell'epilogo della loro presenza sul palcoscenico del mondo. Dal punto di vista della storia letteraria lo scrittore e lo scienziato assomigliano ad

¹⁸ ID., *Nero su nero*, cit. p. 982. A un interlocutore francese di Sciascia, che ne fu accorto lettore, era invece interessato soprattutto l'essere scrittore di Roussel, come dimostra M. FOUCAULT, *Raymond Roussel*, a cura di M. Guareschi, Verona, ombre corte, 2001. Sui punti di contatto tra Sciascia e Foucault vedi M. MAIOLANI, *Sicilia come eterotopia. Sciascia alla prova di Foucault*, «Todomodo», vol. VIII, 2018, pp. 233-250.

¹⁹ L. SCIASCIA, *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, in ID., *Opere*, II, t. I, cit., p. 270.

²⁰ ID., *La scomparsa di Majorana*, cit., p. 302.

altre memorabili figure della sparizione e della fuga o, meglio, del rifiuto. Roussel e Majorana appartengono alla stessa famiglia d'individui di carta che annovera Amleto, principe della rinuncia, e Wakefield, l'uomo che in un racconto di Nathaniel Hawthorne «con la scusa di fare un viaggio, prese una camera in affitto nella strada vicina alla propria casa e là, nascosto agli occhi della moglie e degli amici, e senza l'ombra di una spiegazione, risiedette per più di vent'anni»²¹; o ancora il protagonista di un romanzo giovanile di Nabokov, lo scacchista suicida Lužin che, «spiacciato contro lo specchio di se stesso», capisce che «non c'è che una sola via di scampo, “uscire dalla partita”».²²

Majorana e Roussel condivisero proprio la passione per gli scacchi, gioco combinatorio per eccellenza e correlativo oggettivo di una vita dalla quale alcuni non possono far altro che “uscire”. Come tentarono di fare pure altri due scrittori-scacchisti: attraverso la sua ossessione eteronima, Pessoa, che scambiò con Crowley alcune lettere a proposito di potenziali incontri scacchistici; e Lev Tolstoj, la cui vita, secondo lo Sciascia diaristico di *Nero su nero*, «si svolge tutta sotto il segno della fuga. Fuga dalla condizione sociale ed economica in cui è nato. Fuga dal destino di scrittore. Fuga da se stesso. Fuga dalla vita»²³ – e non deve passare inosservato che l'autore, in questa nota giornalistica del 1978, impiegò le stesse parole che aveva riservato a Majorana pochi anni prima.

Per queste figure in fuga, reali o immaginarie che siano, è vero quel che Sciascia ha scritto a proposito dello scrittore russo, ovvero che costoro, a furia di pensare a come non esserci più, sono arrivati a un'estraneità dalla quale hanno «visto limpidamente la vita», e sono riusciti a rifletterla, a ripeterla. Anche Roussel e Majorana l'hanno ripetuta occultandola a modo loro, chi attraverso la macchina per crittogrammi di *Locus Solus* e *Impressions d'Afrique*, chi nella cifratura analitica delle equazioni di fisica quantistica. In parallelo il metodo della scrittura di Sciascia, cioè l'intrusione del dramma pirandelliano nel romanzo poliziesco, funziona al pari della crittografia di Stendhal descritta in una nota alla *Scomparsa* co-

²¹ N. HAWTHORNE, *Il grande volto di pietra*, Parma, Franco Maria Ricci, 1979, pp. 17-18.

²² C. GARBOLI, *La difesa*, in ID., *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969, p. 298.

²³ SCIASCIA, *Nero su nero*, cit., p. 1100. Ci arrisichiamo a proporre come palinsesto di queste frasi un brano proveniente da una recensione saviniana del febbraio 1949 a una traduzione mondadoriana di *Das Schloß* di Kafka, ristampata nel 1989 nella prima edizione degli *Scritti dispersi* curati proprio da Sciascia per Bompiani: «L'uscita dal labirinto-vita, Dostoevskii la chiama redenzione. Perché così era abituato a dire lui, e perché la parola redenzione, al tempo di Dostoevskii e nel mondo di Dostoevskii, era di effetto sicuro. Ma comunque si voglia “colorare” l'uscita, ciò che conta, è uscire – questo atto di poesia», in A. SAVINIO, *Uscita dal labirinto*, in ID., *Scritti dispersi*, cit., p. 1042.

me «un modo di rendere evidenti [le] tracce nascondendole, di renderle interessanti ed amplificate nel segreto, nella problematicità».²⁴ Vite come quelle di Majorana e Roussel, vite che fuggono oppure da cui fuggire, sono ricostruite da Sciascia sulla base di indizi biografici che diventano per lo scrittore materiale di interazione letteraria con i fatti, e quindi suscettibili di occultamenti strategici e confessioni problematiche.

Oltre che negli *Atti* e nella *Scomparsa*, e nei già citati *Morte dell'inquirente* e *1912+1*, Sciascia confonde realtà biografica e investigazione narrativa anche nel romanzo storico trinacrio *Il Consiglio d'Egitto* (1963), nelle storie di vite usurpate de *Il teatro della memoria* (1981) e *La sentenza memorabile* (1982), dedicati rispettivamente all'enigma dello smemorato di Collegno e all'*affaire* Martin Guerre, e nel racconto-inchiesta *La strega e il capitano* (1986), un omaggio a Manzoni nel quale viene riproposto il paradigma indiziario della *Storia della colonna infame*. In ciascuno di questi testi Sciascia prova a sciogliere enigmi biografici e misteriosi grovigli di diritto e persecuzione attraverso gli strumenti del proprio metodo, comprese le tecniche della finzione letteraria (interpolazione di piani temporali, didascalie, modernizzazione delle grafie), per far emergere le esistenze di tante figure sommerse o soffocate negli archivi del potere, come lo scrittore siciliano fa anche in alcune delle cronachette che compongono il suo libro più vicino a una raccolta di racconti biografici in miniatura.

Nel 1985, lo stesso anno in cui apparve un'altra sua prova semibiografica,²⁵ il profilo per lettere e brogliacci di Giuseppe Antonio Borgese intitolato *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, Sciascia pubblicò per Sellerio *Cronachette*, un volumetto di indagini a metà tra critica e storia nel quale raccolse sette brevi prose su altrettanti episodi del passato remoto e recente, disposte in ordine cronologico,²⁶ cui se ne aggiunsero due nella ristampa adelphiana del 1998. Sciascia potrebbe aver derivato il titolo diminutivo dalle *Historiettes* di Tallemant des Réaux, del quale pochi anni prima aveva citato un aneddoto relativo a Malherbe nell'ultima nota a *La*

²⁴ Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, cit., p. 304. Su questa nota, che chiama in causa anche Savinio, e in generale sui riferimenti intertestuali e i motivi finzionali del testo sciasciano vedi J. SERRANO PUCHE, *Ficción, historia y verdad: estudio de la intertextualidad en La scomparsa di Majorana de Leonardo Sciascia*, «Revista Chilena de Literatura», n. 78, aprile 2011, pp. 161-183.

²⁵ Già nel 1967 Sciascia si era misurato col saggio biografico in una *Vita di Antonio Veneziano* che servi come introduzione a una raccolta di ottave del poeta di Monreale e compagno di sventure di Cervantes, poi confluita ne *La corda pazza*, uscito per Einaudi nel 1970.

²⁶ Lo ha segnalato anche C. AMBROISE, *Les chroniquettes de Leonardo Sciascia*, «La Quinzaine littéraire», 466, 1-15 juillet 1986, p. 5.

sentenza memorabile.²⁷ Scritti e pubblicati fra il 1972 e il 1985, i nove testi confluirono nelle *Cronachette* con qualche rimaneggiamento, accompagnati nel risvolto di copertina da una presentazione dove l'autore precisava che esse «vanno dai primi del secolo XVII ad oggi: ma in tutte è il senso e il senno dell'oggi, almeno nelle intenzioni».²⁸ Al centro di ciascuna di esse, sempre legate a momenti della vita dei personaggi che danno il titolo ai singoli pezzi, sta un qualche segreto da svelare contro «l'eterna e sempre più raffinata inquisizione»,²⁹ con lo strumentario letterario a disposizione di Sciascia, già collaudato sulla documentazione relativa a Roussel, sulle carte, i verbali e le lettere assemblate a proposito della sparizione di Majorana, sui resoconti giudiziari virgolettati ne *I pugnatoriali* (1976).

Nella sequenza definitiva del libro trovano posto il delitto e la decapitazione di Don Alonso Giron y Pacheco, l'*autodafé* del benedettino Don Mariano Crescimanno, il feroce linciaggio di Giuseppe Prina cui assistette anche Manzoni, un aneddoto su Garibaldi e il padre Buttà, un cammeo stendhaliano di Pietro Bonaparte, la drammatica morte di Elvira Andrezzi detta Rosetta, l'apparizione di Mata Hari in Sicilia, una sinistra confessione registrata nel Cile di Pinochet, l'inesistente Borges, autore di altre *inquisiciones* dove pure il giallo si specchiava nel racconto di fantasia.³⁰ L'ultima cronachetta recupera la notizia, all'epoca rilanciata dubitosamente da «Le Monde», dell'inesistenza di Borges, il quale sarebbe stato, secondo una rivista argentina di destra, un personaggio interpretato da un attore di second'ordine, Aquiles Scatamacchia, per iniziativa di un gruppo di scrittori capitanati da Bioy Casares. Sciascia giustamente chiosa che «la notizia dell'inesistenza di Borges è una invenzione che sta nell'ordine delle invenzioni di Borges, un portato e un complemento dell'universo borgesiano, il punto di saldatura della circolarità borgesiana, del sistema».³¹ Alcuni passaggi delle *Cronachette* svolgono una funzio-

²⁷ L. SCIASCIA, *La sentenza memorabile*, in ID., *Opere*, II, t. I, cit., p. 694. Un'altra nota, la terza, a questo racconto-inchiesta menziona la *Historia universal de la infamia* di Borges, in riferimento al racconto su Tom Castro che, in virtù delle sue somiglianze con la presunta sostituzione di persona di Martin Guerre, Sciascia riassume all'interno del testo. Non è inverosimile che il libro di Borges possa aver fornito qualche favilla d'ispirazione per le *Cronachette*.

²⁸ Si legge ora in *Leonardo Sciascia scrittore editore*, cit., p. 128.

²⁹ L. SCIASCIA, *Cronachette*, in ID., *Opere*, II, t. I, cit., p. 767.

³⁰ A proposito dell'influenza dello scrittore argentino sul maestro di Racalmuto cfr. G. PANELLA, *Sciascia interlocutore di Borges. Un tentativo di interpretazione*, in *Colpi di penna, colpi di spada*, a cura di V. Fascia, Milano, La Vita Felice, 2001, pp. 43-65.

³¹ SCIASCIA, *Cronachette*, cit., p. 769.

ne analoga di ricongiunzione tra gli intervalli aperti da queste incursioni biografiche nel pensiero di Sciascia, come ammette lo stesso scrittore nell'attacco di *Mata Hari a Palermo*, che prende spunto proprio dalla lettura della seconda edizione tradotta di una biografia della spia e danzatrice olandese, apparsa in Italia nel 1972:

I piccoli fatti del passato, quelli che i cronisti riferiscono con imprecisione o reticenza e che gli storici trascurano, a volte aprono nel mio tempo, nelle mie giornate, qualcosa di simile alla vacanza. Diventano cioè riposo e divertimento, come la lettura di un libro di avventure o poliziesco, come (ma non per me, ch  rare volte ho tentato senza riuscire) lo scioglimento di un rebus o di un cruciverba.³²

Sciascia reclama come materie di competenza del narratore-detective le schegge tralasciate dai biografi professionisti, gli errori e le omissioni della storiografia ufficiale, tante piccole verit  mancate che la letteratura pu  sottrarre alla dimenticanza e al sospetto, come lo stesso Sciascia si accinge a fare nelle pagine successive a questa a proposito dei giorni trascorsi da Mata Hari a Palermo nell'estate del 1913, delle sue esibizioni al Trianon e del secondo mestiere di agente segreto. E infatti al paragrafo citato ne segue un altro, ancora pi  esplicito:

L'imprecisione o la reticenza con cui il fatto viene riferito  , naturalmente, la condizione indispensabile perch  il divertimento scatti. Che   poi il gusto della ricerca, del far combaciare i dati o del metterli in contraddizione, del fare ipotesi, del raggiungere una verit  o dell'istituire un mistero l  dove o la mancanza della verit  non era mistero o la presenza di essa non era misteriosa. Un giuoco cui spesso si accompagna, e lo eccita, un senso di puntiglio; ma qualche volta interviene anche una sorta di piet .³³

Tra il piacere ludico del poliziesco e la piet  pirandelliana per l'irrisolto sta il fondamento sentimentale del racconto investigativo fatto in Sicilia o della cronachetta storico-letteraria. In questi generi della prosa sciasciana, che spesso sono anche diversioni dalla forma breve della biografia, la distanza tra il raggiungimento di una verit  e l'istituzione di un mistero   minima, quasi immisurabile. Per questo nell'opera di Sciascia continuano a esistere discorsi che non devono essere pronunciati fino in fondo, a rimanere in sospeso certe vite delle quali l'indagine narrativa, per preservarle, non pu  raccontare tutto oppure, per raggiungere la verit  e intuire il mistero che c'  dietro, pu  raccontare una storia che confina nell'immaginazione con quella reale.

³² Ivi, p. 757.

³³ Ibid.

Nella prefazione al suo primo libro, pubblicato da Laterza nel 1956, Sciascia aveva scritto che Racalmuto, il suo paese d'origine, «nella mia immaginazione confina con Regalpetra»,³⁴ il paese inesistente della cui vita quotidiana trattano i capitoli, dall'autore chiamati «cronache» (sull'esempio degli omonimi atti d'ufficio che il maestro Sciascia doveva scrivere a fine anno sui registri di classe, in anticipo sulle future cronachette). Proprio dalle *Cronache scolastiche*, il racconto apparso sul numero di gennaio-febbraio 1955 di «Nuovi Argomenti» che finirà poi nell'indice del volume, nacque *Le parrocchie di Regalpetra*, il saggio composto di storie sui salinari, sui braccianti, sui vecchi senza pensione, sui bambini a servizio, sui circoli della borghesia dei galantuomini, l'opera che Sciascia considerava una sorta di prefazione agli altri suoi libri venuti dopo, i quali, presi insieme, ne facevano uno solo. Fu dopo aver letto le *Cronache* sulla rivista di Carocci e Moravia che Vito Laterza, in un incontro avvenuto a Bari nella sede della casa editrice all'inizio del 1955, chiese a Sciascia di scrivere un intero libro sulla vita di un paese siciliano nella prima metà del secolo. Nel giro di dodici mesi quel progetto diventerà un'inchiesta narrativa, la prima di Sciascia, sulle dolorose condizioni dell'entroterra siciliano, entrando nel catalogo della casa editrice che nello stesso anno andava pubblicando *I minatori della maremma* di Luciano Bianciardi e Carlo Cassola e *Banditi a Partinico* di Danilo Dolci, mentre nel 1954 su «Nuovi Argomenti» era apparsa l'*Inchiesta su Orgosolo* di Franco Cagnetta che diventerà monografia solo nel 1975 col titolo di *Banditi a Orgosolo*. Questi testi, che insieme all'*Inchiesta sugli immigrati* (1960) di Franco Alasia e Danilo Montaldi e alle *Autobiografie della leggera* (1961) del solo Montaldi rappresentarono i prodromi dell'inchiesta sociale (con connotati letterari) nell'Italia del secondo dopoguerra,³⁵ sono tutti basati sulla raccolta di storie di vite condotta in ambienti periferici, poveri, emarginati, rurali, come saranno poi nel decennio successivo le biografie indirette e “provocate” da intellettuali *enquêteurs* in *Vite di baraccati* (1974) di Franco Ferrarotti o *Il mondo dei vinti* (1977) di Nuto Revelli.

³⁴ Id., *Le parrocchie di Regalpetra*, in Id., *Opere*, II, t. I, cit., p. 14.

³⁵ Sulla storia e il metodo di quelle esperienze vedi *L'inchiesta sociale in Italia*, a cura di E. PUGLIESE, Roma, Carocci, 2009. I titoli di Dolci, Sciascia, Bianciardi e Cassola compaiono, insieme a *Un popolo di formiche* (1951) di Tommaso Fiore e *Baroni e contadini* (1955) di Giovanni Russo, oltre che a *Contadini del Sud*, tra i «libri di una bellissima collana quale era in quegli anni “Libri del tempo” di Laterza» nel ritratto dedicato a Scotellaro contenuto in G. FOFI, *Strade maestre. Ritratti di scrittori italiani*, Roma, Donzelli, 1996, pp. 107-111:107. La collana aveva esordito nel 1951 in occasione del cinquantenario della casa editrice fondata da Giovanni Laterza, e alla vigilia della scomparsa del suo principale animatore, Benedetto Croce.

Nella mistura di impianto sociologico e tecniche tipiche della narrativa, nella fusione cioè tra stile e ideologia, oltre che nell'utilizzo della biografia raccontata e della registrazione autobiografica come fonti documentarie, gli autori della letteratura d'inchiesta, Sciascia compreso, ebbero nei primi anni cinquanta un inconsapevole antesignano in Rocco Scotellaro (1923-1953),³⁶ poeta lucano e sindaco socialista del suo paese natale, Tricarico, nel materano, collaboratore di Manlio Rossi Doria all'Osservatorio di economia agraria a Portici, amico dei maestri del riscatto meridionalista come Carlo Levi e l'epidemiologo ed educatore Rocco Mazzarone. Secondo quest'ultimo fu dall'attività di segretario di redazione presso l'Osservatorio, dove il giovane intellettuale si dedicò alla stesura di dettagliate relazioni sulle condizioni igienico-sanitarie, sull'analfabetismo e la scuola, che scaturì la cellula embrionale del testo che Vito Laterza chiese a Scotellaro nel maggio del 1953 tramite l'amico poeta Vittore Fiore, affidandogli l'incarico di scrivere un libro sulla civiltà contadina meridionale e la sua cultura. Come per le *Parrocchie* sciasciane, l'editore prese contatti con Scotellaro dopo aver letto su «Nuovi Argomenti» la *Lettera al figlio* che Scotellaro chiese di scrivere a sua madre, Francesca Armento, e che era stata pubblicata, vivo l'autore, sul numero di marzo-aprile 1953 della rivista.³⁷

D'altronde, in Scotellaro fu sempre vivido, sin da ragazzo, l'interesse sociale e poetico a un tempo per le storie di vite dei contadini, come dimostra il racconto *Ramorra*, datato «Tricarico 1942-dicembre 1943»,³⁸ che si presenta «come un “romanzo su commissione”, uno schema che anticipa di quasi dieci anni le biografie di *Contadini del Sud*», anche se in quel caso «il giovanissimo autore intrattiene con il soggetto della “biografia”

³⁶ Sul ruolo di Scotellaro come iniziatore di una pratica militante della ricerca socio-antropologica ed etnografica attraverso la rivalutazione del materiale biografico in quanto strumento essenziale a una conoscenza diversa della società italiana, si rimanda a F. MIRIZZI, *Contadini del Sud tra valore documentario e dimensione letteraria*, «Forum Italicum», vol. 50, n. 2, 2016, pp. 739-751.

³⁷ Le analogie con la vicenda editoriale del primo libro di Sciascia non si limitano al ruolo di «Nuovi Argomenti» e al coinvolgimento di Laterza: come le *Cronache scolastiche* avevano dato allo scrittore siciliano l'abbrivio per scrivere le *Parrocchie*, così a fornire il primo impulso alla ricerca sulla civiltà contadina in Lucania fu l'indagine *Scuole di Basilicata* (pubblicata poi in due numeri consecutivi di «Nord e Sud» tra dicembre 1954 e gennaio 1955), frutto dell'impegno di Scotellaro per il Piano regionale di sviluppo per la Basilicata commissionato dallo SVIMEZ.

³⁸ R. SCOTELLARO, *Racconti*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila, S. Martelli, Milano, Mondadori, 2019, p. 543. Il racconto, letto in bozze da Calvino, Vittorini, Natalia Ginzburg, è stato pubblicato postumo come *Uno si distrae al bivio*, titolo eponimo del volume di racconti preparato da Levi e apparso nel 1974.

un rapporto emotivamente molto più ingenuo e coinvolto».³⁹ Il protagonista, nel reclamare un romanzo tutto per sé all'esitante narratore, espone con urgenza un breviario della poetica sentimentale di Scotellaro per «costruirsi una vita»: ⁴⁰ nello scrivere (e in parte anche nello stendere le biografie dei contadini) «non c'entrano trame e personaggi e ambienti e costumi», conta piuttosto «la commozione», che «è un fluido» che deve scorrere «tra noi e le cose», perché «la trama è un accessorio» e «il racconto deve essere l'aria di una storia». Il motto del precoce narratore e futuro dattilografo di vite contadine è «non fatti ma canti».⁴¹

Oltre alle testimonianze autobiografiche, alle perizie ospedaliere, alle lettere e ad altri testi manoscritti, anche i proverbi e i canti dei contadini provenienti da quattro regioni (Basilicata, Campania, Calabria, Puglia)⁴² sarebbero dovuti rientrare nel progetto di inchiesta sociale cui Scotellaro lavorò operosamente negli ultimi sei mesi di vita, senza riuscire a completare il libro «grinzoso e profondo»⁴³ che aveva in mente. Dagli appunti, dai taccuini e dai documenti radunati dallo scrittore lucano al momento della morte improvvisa Rossi Doria e gli amici di Portici allestirono nel 1954 una prima edizione di *Contadini del Sud*, che al momento della pubblicazione apparve a Montale, che aveva avuto occasione di conoscere Scotellaro, come un libro «fatto di interviste e direi quasi di fonografie»,

³⁹ G. PAMPALONI, *Scotellaro intellettuale poeta*, in *Il sindaco poeta di Tricarico*, Roma-Matera, Basilicata editrice, 1974, pp. 79-91: 84.

⁴⁰ SCOTELLARO, *Racconti*, cit., p. 534. Sulle implicazioni narrative del linguaggio parlato e del realismo biografico nelle storie di vite di *Contadini del Sud* vedi i capitoli quinto e sesto di G. B. BRONZINI, *L'universo contadino e l'immaginario poetico di Rocco Scotellaro*, Bari, Edizioni Dedalo, 1987, pp. 153-196.

⁴¹ Ivi, p. 510. Queste affermazioni (che inconsapevolmente somigliano a quelle nietzschiane sull'atmosfera biografica) sono ribadite nei *Frammenti* e appunti dai quaderni dell'*Uva puttanello*, risalenti a diversi anni dopo, al momento della stesura di quelle memorie autobiografiche in forma di romanzo, destinato a rimanere incompiuto: «Scrivendo un racconto si deve ammettere l'implicita conoscenza dei fatti, che sono quelli e potrebbero essere infiniti altri, della realtà; l'aria, invece, del racconto costituisce un'altrettanta realtà della fantasia, ed è la sola che conti», nella *Nota* a R. SCOTELLARO, *Uno si distrae al bivio*, Roma-Matera, Basilicata editrice, 1974, p. XII.

⁴² Prima che nell'ottobre del 1953 Laterza lo convincesse a estendere la copertura geografica della ricerca almeno a Campania e Puglia, Scotellaro, d'accordo con Levi e Rossi Doria, avrebbe voluto limitare l'indagine a Lucania e Calabria. Difatti, del volume immaginato inizialmente, era già pronto il titolo, *Dai Sassi all'Aspromonte*, in alternativa a *Storie di contadini meridionali* e *Giornate di contadini*. Per la storia del testo cfr. F. VITELLI, *Contadini del Sud: l'inchiesta socio-antropologica*, nell'appendice di *Contributi critico-filologici* di SCOTELLARO, *Tutte le opere*, cit., pp. 681-697.

⁴³ Con questa diade aggettivale lo definì in una lettera a Rossi Doria del maggio 1953, dunque a cantiere oramai avviato, citata in M. ROSSI DORIA, *Prefazione*, in R. SCOTELLARO, *Contadini del Sud*, Bari, Laterza, 1954², p. 7.

solo «la parte minima di un'opera di complessa indagine ch'egli si proponeva di svolgere».⁴⁴

A questa edizione ricostruttiva, che raccoglieva quattro "vite" in avanzato stato di trattamento redazionale di contadini di Tricarico e della frazione di Calle, l'intervista a un bufalario campano della valle del Sele e i *Racconti sconosciuti* di Francesca Armento (ovvero la *Lettera al figlio* preceduta da una nota introduttiva di Scotellaro e seguita da tre inediti sulla quotidianità del paese, più la biografia dello stesso Rocco narrata dal punto di vista di sua madre), seguì quella del 1964 curata da Levi in coppia con l'altra prosa lunga del «terzo tempo scotellariano»,⁴⁵ *L'uva puttanel-la*. Il testo di questo volume che teneva insieme i due testi fu poi riproposto con le dovute attenzioni filologiche e un apparato critico adeguato da Franco Vitelli nel 1986. Nel volume degli *opera omnia* di Scotellaro pubblicato nel 2019 proprio Vitelli ha aggiunto in appendice l'autobiografia del militante socialista e poi comunista Paolo Zasa, intitolata *La vita del bene e del Male di un contadino perseguitato*. Le cinque "vite" che rappresentano il nucleo stabile di *Contadini del Sud*, nell'ordine scelto dai curatori in base alle indicazioni lasciate da Scotellaro, si configurano come segue: preceduta da alcune pagine di Scotellaro, la trascrizione sotto dettatura dell'autobiografia di Michele Mulieri, «piccolissimo proprietario coltivatore diretto, falegname e rivenditore di alimentari, bevande e benzina», «di idee politiche proprie»;⁴⁶ la deposizione autobiografica in parte riscritta da Scotellaro di Andrea Di Grazia, «piccolo proprietario coltivatore diretto», «cattolico e democristiano»;⁴⁷ il dettato, ampliato su richiesta dell'interessato e in un secondo momento modificato nella struttura e nel contenuto da Scotellaro, dell'autobiografia del due volte vedovo Antonio Laurenzana, «coltivatore diretto» e piccolo «affittuario»,⁴⁸ scarsa-

⁴⁴ Dalle *Lecture* sul «Corriere della Sera» del 16 ottobre 1954, in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, 2 voll., Milano, Mondadori, 1996, I, p. 1733. Nel medesimo articolo Montale saluta anche la pubblicazione del primo libro di Scotellaro, la concomitante raccolta postuma di poesie curata da Levi, R. SCOTELLARO, *È fatto giorno*, Mondadori, Milano, 1954.

⁴⁵ Ovvero gli anni dal 1950 al 1953, quelli dell'esperienza del carcere e del distacco dalla politica di partito, dei viaggi nel Meridione e delle prove poetiche più mature, chiamati così in M. DELL'AQUILA, *Bipolarità scotellariane*, in *Id.*, Giannone, De Sanctis, Scotellaro. *Ideologia e passione in tre scrittori del Sud*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1981, p. 129.

⁴⁶ R. SCOTELLARO, *Contadini del Sud*, in *Id.*, *Tutte le opere*, cit., p. 291. Questa, come quelle che seguono nell'elenco dei biografati, sono le qualifiche lavorative e politiche (con ogni probabilità auto-attribuite ma riformulate da Scotellaro) che campeggiano sotto il nome, la data e il luogo di nascita di ciascun contadino nei dattiloscritti dell'autore.

⁴⁷ *Ivi*, p. 331.

⁴⁸ *Ivi*, p. 348.

mente interessato alla politica ma semmai socialista; la “vita” autografa in redazione provvisoria di Francesco Chironna, «innestatore, mezzadro»⁴⁹ e potatore specializzato, di fede evangelica; l’intervista, anche questa preceduta da una nota di Scotellaro, a Cosimo Montefusco, «aiuto bufalario»⁵⁰ nella piana tra Salerno, Eboli e Paestum.

Naturalmente secondo il disegno di Scotellaro nel libro sarebbero dovute confluire numerose altre biografie e interviste oltre a quelle superstiti, per rappresentare il più vasto numero di tipi possibile nella civiltà contadina, come testimonia pure un canovaccio dell’indice ritrovato tra gli appunti di Scotellaro e scritto due giorni prima di morire, il quale comprende anche titoli di capitoli fortemente suggestivi, in consonanza col lessico luculento e così fragrante delle sue liriche: «5) Il profumo del Sud (bergamotteti e gelsomini); 6) Obelischi e piantine di tabacco (Salento); 7) Il mare d’olio (Taurianova, Palmi, ecc.); 8) L’oro bianco (zone canapicole); 9) Le ceneri del Vesuvio (San Vito e Terzigno)»⁵¹ – a citarli è Rossi Doria nella sua nota introduttiva alla prima edizione dei *Contadini*. Si noti la presenza dei territori calabri ai punti cinque e sette, mentre al quattro doveva toccare «La grande Reggio», a dimostrazione dell’importanza che aveva avuto per l’elaborazione del metodo di *Contadini del Sud* il viaggio in Calabria intrapreso insieme a Carlo Levi nel dicembre del 1952 per studiare gli effetti della riforma agraria. Durante quell’esplorazione, infatti, Scotellaro ebbe occasione di parlare con centinaia di contadini, sindaci, burocrati e vescovi, e di annotare dettagli paesistici e appunti sulla condizione dei braccianti, secondo il medesimo procedimento seguito poi nelle interviste per il libro d’inchiesta.⁵²

Nonostante l’assenza delle tante parti previste e l’origine frammentaria e precaria, l’insieme delle cinque biografie, tanto più se letto insieme alle testimonianze di Francesca Armento sui rapporti di vicinato, sull’amore per le donne paesane e sull’atmosfera nel giorno dei morti, si presenta come un unico «macrotesto narrativo», che nell’equilibrio tra le voci dei contadini e gli interventi dell’autore si struttura intorno ad alcuni motivi costanti «i quali organizzano il “polo” di desiderio o di valore

⁴⁹ Ivi, p. 365.

⁵⁰ Ivi, p. 384.

⁵¹ ROSSI DORIA, *Prefazione*, cit., p. 15.

⁵² Come lascito verbale dell’impegno umano e sociale dei due intellettuali amici sottinteso a quel viaggio si vedano, anche per le somiglianze stilistiche con le note introduttive di Scotellaro alle biografie di Mulieri e Montefusco e ai racconti della madre, due pezzi di Levi apparsi ne «L’Illustrazione italiana» tra maggio e giugno del 1953, ora ripubblicati come C. LEVI, *Contadini di Calabria*, «Lares», vol. 55, n. 2, aprile-giugno 1989, pp. 181-207.

dell'azione dei personaggi-narratori»: «campagna, nella doppia accezione di lavoro e luogo nativo», «matrimonio o in un significato più ampio, famiglia», «casa, nel senso di 'spazio' dell'intimità della famiglia».⁵³ In *Contadini del Sud* si intrecciano, dunque, il racconto (auto)biografico d'impostazione letteraria, il commento antropologico interpretativo e l'intervista d'inchiesta sociale, e infatti vi si ritrovano il sentimento drammatico della vita e la tensione verso le contraddizioni reali della società che esondano tanto dal canzoniere quanto nelle altre prose di Scotellaro. Di fronte alla scrittura di Scotellaro si fa esperienza di una «poesia dello squilibrio tragico fra la persuasione e la speranza di una parte e la paura delle cose stesse che si sperano, la coscienza di essere inferiori alla storia e alle nostre medesime promesse»,⁵⁴ come segnalò Fortini al convegno materano su *Rocco Scotellaro intellettuale del Mezzogiorno* promosso dal Partito Socialista nel febbraio del 1955.

Il confronto tra queste affermazioni di Fortini e le prefazioni di Rossi Doria e di Levi alle rispettive edizioni evidenzia bene la duplice vocazione, nella quale reagivano socio-antropologia e letteratura, con cui Scotellaro s'impegnò a cercare nel Mezzogiorno rurale i soggetti dell'inchiesta⁵⁵ per restituire a loro stessi e ai destinatari del libro la propria posizione storica nella famiglia, nel paese, nello stato, partendo in ciascun caso dal presupposto che «chi volesse, pertanto, assumere il singolo contadino come protagonista della sua storia, dovrebbe impostare la ricerca secondo la via più diretta dell'intervista e del racconto autobiografico».⁵⁶ Sia lo scrit-

⁵³ C. A. AUGIERI, *La struttura narrativa delle biografie di «Contadini del Sud» come morfologia-modello di una cultura in conflitto*, in *Scotellaro trent'anni dopo*, Atti del Convegno di studio (Tricarico-Matera, 27-29 maggio 1984), Matera, Basilicata editrice, 1991, pp. 204-228: 211.

⁵⁴ F. FORTINI, *La poesia di Scotellaro*, Roma-Matera, Basilicata editrice, 1974, pp. 56-57.

⁵⁵ Proprio Leonardo Sciascia, pochi giorni dopo aver conosciuto di persona Scotellaro (del quale aveva letto i versi pubblicati su «Botteghe oscure», «Il Ponte» e «La Fiera Letteraria») in occasione del Congresso della Narrativa Siciliana tenutosi a Catania e di una premiazione comune a Palermo, gli propose spontaneamente di aiutarlo nella ricerca, scrivendogli «Ti ho trovato un contadino intelligente, comunista, capace di raccontare. Quando potrai, vieni in Sicilia: la mia casa è a tua disposizione» in una lettera datata 26 novembre 1953, citata in VITELLI, *Contadini del Sud: l'inchiesta socio-antropologica*, cit., p. 688. In ricordo dell'amico scomparso il 15 dicembre, nel primo numero di «Galleria», rivista di letteratura e arti figurative da lui diretta, Sciascia pubblicò *Il paese*, un racconto scritto nel 1942 che il poeta lucano, mentre ripartiva in treno da Catania il 15 novembre, aveva promesso di inviargli, come ricordò lo scrittore siciliano nella testimonianza che seguiva il testo di Scotellaro, il quale «come tutte le sue cose, è vivo del senso della terra e degli uomini, di una realtà quotidiana vigorosa e dolcissima»: si cita da L. SCIASCIA, *Rocco Scotellaro*, «Galleria», 1, gennaio 1954, p. 11.

⁵⁶ Dalle quattro cartelle inviate a Laterza il 24 giugno 1953, che contenevano il piano dell'opera in base alle sue finalità e caratteristiche, ripubblicate in R. SCOTELLARO, *Per un*

tore torinese sia l'economista agrario insistettero su come la preparazione scientifica e sistematica dell'inchiesta non esclude mai, soprattutto al momento della revisione dei testi, la formazione letteraria di Scotellaro. Nel dare finalmente la parola a dei protagonisti ignoti ma anche al momento di ricevere e mutare in linguaggio compiuto, leggibile la loro lingua popolare, Scotellaro mantiene «l'ordine poetico delle cose vive»⁵⁷ attraverso «il linguaggio nuovo di una realtà nuova, un modo di immagine, uno stile»⁵⁸ nel quale egli ha trasformato il parlare quotidiano del Sud Italia.

Bastino come esempi minimi certi paragoni necessariamente suscitati dalla vita nelle campagne, quali «la malattia di mia moglie nacque come un cece»,⁵⁹ riferita al cancro della seconda sposa di Antonio Laurenzana; le icastiche espressioni usate da Andrea Di Grazia per descrivere la benedizione magica dei campi e, nello specifico, lo scongiuro contro i temporali pronunciato da sacerdoti o semplici contadini «che dicono parole per fare allontanare il tempo brutto e lo mandano a qualche altro punto o lo fermano dove si trova, dove non fa danno»,⁶⁰ o ancora le trascrizioni che tentano di rendere a livello grafico le pronunce e la cadenza del dialetto lucano, e con quelle le prospettive emotive della memoria, come «In realtà l'america era un altro mondo come mi si diceva, ma non per noi ma per gli stessi americani, ma per l'emigrante specie di nostre condizioni significava solo un miraggio»,⁶¹ dal racconto del viaggio via mare verso gli Stati Uniti della famiglia di Francesco Chironna.

La conversione linguistica e retorica adottata nelle cinque "vite" è però ancora più evidente nelle tre note interamente scritte da Scotellaro per introdurre, nell'ordine dell'indice: l'autobiografia fatta di «racconti, dichiarazioni e scritti»⁶² di Michele Mulieri, il contadino e artigiano anarchico, presidente unico di una piccola repubblica assoluta situata, dal 1950 in poi, al bivio stradale tra Grassano e Tricarico, sulla via Appia; il discorso dell'aiuto bufalario aversano, sul suo lavoro con gli animali, sui suoi giochi e pensieri di diciassettenne; e la figura della madre.

libro su «I contadini e la loro cultura», «Lo Straniero», xvii/162-163, dicembre 2013-gennaio 2014, pp. 69-71.

⁵⁷ ROSSI DORIA, *Prefazione*, cit., p. 15.

⁵⁸ C. LEVI, *Prefazione*, in R. SCOTELLARO, *L'uva puttanella. Contadini del Sud*, Bari, Laterza, 1964, p. XIV.

⁵⁹ SCOTELLARO, *Contadini del Sud*, cit., p. 361.

⁶⁰ Ivi, p. 341.

⁶¹ Ivi, p. 369.

⁶² Ivi, p. 301.

La prima nota, che si apre su un attacco paesaggistico manzoniano⁶³ e si chiude con una citazione da Pirandello e una formulazione morale alla Verga impreziosita di un dettaglio acustico, è senz'altro la più vicina a un racconto per allusioni letterarie e densità metaforica. La storia della vita di Mulieri è contenuta in una «lunga cassetta rettangolare», nella tenace guerra privata che lo oppone alle istituzioni statali egli «torna a rimestare nella polvere d'oro della sua fantasia», Scotellaro ribadisce «la carica esplosiva delle sue proteste» e «i suoi istinti elementari della protesta e dell'ordine», e infatti lo paragona «ai poveri notturni di tutta Italia, che nell'ubriachezza inventano la loro teoria del mondo», dato che Mulieri lamenta «col linguaggio predicatorio e violento» in continuazione «la propria sorte di avventuriero sventurato». Secondo il giudizio finale dell'autore questo contadino riottoso, le cui parole e motti scritti assumono una inconfondibile forma letteraria, «è piuttosto preso nella rete della conoscenza complicata delle cose, dei problemi e ci si dibatte con l'umano dissapore del povero savio». ⁶⁴ Attraverso l'impostazione narrativa della sintesi biografica e il linguaggio figurato da romanzo picaresco Scotellaro restituisce ciò che Rossi Doria aveva definito «la "pazzia" e l'assurdità della vita in questi paesi»⁶⁵ e dimostra che la vicenda della repubblica di Mulieri, invisibile al resto della nazione, è anche «la storia, ancora per grande parte inconscia in lui stesso, di queste terre abbandonate». ⁶⁶ *Contadini del Sud* nacque dalla volontà sociale e poetica a un tempo di rendere coscienti della loro posizione in quella storia gli uomini e le donne che formavano la civiltà contadina.

Come le prime pagine della premessa a *Figlio del tricolore* delineano «la zona grigia del risveglio contadino» dell'Alto Materano nella sua situazione economica e agricola di «sventura eterna»,⁶⁷ così la nota intitolata *Nel cuore della bufala* si immette sulla rappresentazione degli immutabili rapporti tra proprietà fondiaria, sfruttamento industriale e lavoro contadino nella piana del Sele, che coinvolgono pure i ricordi dell'infesta-

⁶³ Cfr. M. DELL'AQUILA, *I «Contadini del Sud» di Scotellaro: inchiesta sociologica e mediazione letteraria*, «Otto/Novecento», a. VI, n. 6, novembre-dicembre 1982, pp. 221-232, dove vengono messe in risalto «certe aperture di capitolo, per esempio con quei riferimenti geografici così pacatamente, si direbbe con solennità e malinconia insieme, distesi nelle volute lente del periodo che s'allarga come un orizzonte ad abbracciare uomini e cose, campagna e città di quella terra lucana, secondo il modulo di ben note ouvertures manzoniane».

⁶⁴ SCOTELLARO, *Contadini del Sud*, cit., pp. 294-301.

⁶⁵ Ivi, p. 292.

⁶⁶ Ivi, p. 301.

⁶⁷ Ivi, p. 292.

zione malarica e dei caffè in omaggio nei cinema di Eboli, senza rinunciare a brani di forte magnetismo descrittivo, come il seguente:

E qui nella piana tutto ancora bolle: ci sono gli acquedotti rurali, ma più importanti sono i pozzi; c'è la luce elettrica, ma più numerose sono le case di campagna con l'illuminazione a petrolio, ad acetilene, a candela; ci sono i canali di cemento, ma anche quelli in terra e i fossi, i pantani, i "tonzi" per la bufala; i pascoli si trovano in mezzo ai terreni coltivati e nel Campolungo, e il travertino affiorante nella zona di Paestum.⁶⁸

Vengono poi il ritratto, schizzato in poche righe, di «Montefusco Cosimo fu Nunziante» cioè «un ragazzo di 17 anni che fa l'aiuto bufalario a Campolungo e che non sa ancora, come si dice, il mondo»,⁶⁹ e prima di quello la descrizione del suo lavoro. Insieme fanno veramente un piccolo gioiello di prosa elegiaca, isolata ma non per questo meno bella:

Ogni bufala ha un suo nome che è un versetto e i nomi di una mandria di bufale fanno un poema. Cosimo, che non sa leggere e scrivere, recita il poema con dolcissima cantilena tante volte al giorno, quando chiama all'alba le bufale a una a una per mungerle e quando al pascolo le richiama se scantonano fuori le staccionate nei parchi degli altri o sulla via. Cosimo è un pezzo di ragazzo con gli stivali di gomma, alto, bruno, con le carni cotte e sode, e così pare pittato perché non parla e se parla o dice i versetti è come se non capisse il significato delle parole: è una creatura che deve ancora parlare.⁷⁰

Nell'intervista effettivamente Cosimo elenca uno per uno «i nomi di tutte le bufale e i cognomi, che sono "a vutata" dei nomi»,⁷¹ ossia il predicato oppure la seconda parte della frase che, intera, costituisce l'appellativo di ciascuna bufala, e con identica partecipazione riferisce al suo interlocutore il significato di quegli appellativi che sono proverbi ed espressioni idiomatiche della zona. Valga per tutti, giacché non ha bisogno di spiegazioni né commenti, «Chi cumanne nun sude»,⁷² chi comanda non suda.

Nella nota ai *Racconti sconosciuti* al tono solare eppure amaro della "vita" di Cosimo corrisponde lo sguardo intenerito del figlio sull'esistenza ferma e preziosa di una madre che «fece la moglie e la madre e la comara come tutte le altre donne del suo paese, Tricarico, stando in casa tutto il giorno a cucire e a cucinare, uscendo le sere di estate sulla porta a chiac-

⁶⁸ Ivi, p. 386.

⁶⁹ Ivi, p. 388.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ivi, p. 393.

⁷² Ivi, p. 396.

chierare». ⁷³ Anche qui lo scorcio della biografia e il ritratto dato per umili, lievi tratti (l'attività di assistente sociale e la scrittura delle lettere altrui, l'indifferenza beata in volto, gli occhiali vecchissimi, la preoccupazione per i debiti) sono impastati dal «mestiere di raccontare» ⁷⁴ che Scotellaro lascia intendere di aver ereditato dalla madre. Questi pochi paragrafi, storia breve della vita che si indovina nella lettera che li segue, terminano sulla rivendicazione della rilevanza linguistica e poetica del suono errato del dialetto, le cui desinenze arcaiche sono conservate nello scritto di Francesca Armento. Scotellaro, scrittore e poeta prima che biografo e intervistatore d'inchiesta, conclude ricordando, sulla scia di Levi, che la lingua lucana «è la misura di tutto il paesaggio, degli uomini e delle cose di quella regione» e che leggere i racconti dettati o redatti in quella lingua significa «credere all'infinita molteplicità della parola nell'infinita varietà del mondo, come lo vedono le creature umane che sanno amarlo e cercano di capirlo». ⁷⁵

Contadini del Sud fu un tentativo interrotto di capire e far capire un mondo antico ma vivo, incompreso e minacciato dalla modernità. I racconti biografici raccolti da Scotellaro rappresentano ancora oggi «occasioni di conoscenza "straniata" della propria vita per gli stessi narratori, grazie all'intellettuale che le ha stimulate e che, per conoscere, si è fatto strumento di conoscenza», ⁷⁶ e anche per questo spetta loro «il valore di cinque spiragli conoscitivi sul mondo meridionale», ⁷⁷ chiari e giusti e sofferiti come nessuno prima del giovane sindaco poeta di Tricarico ne aveva aperti mai.

⁷³ Ivi, p. 404.

⁷⁴ Ivi, p. 405.

⁷⁵ Ivi, p. 406.

⁷⁶ A. MILILLO, *L'occhio straniato. La vocazione antropologica di Rocco Scotellaro*, in *Scotellaro trent'anni dopo*, cit., pp. 263-277: 276.

⁷⁷ A. M. CIRESE, *Rocco Scotellaro e cinque contadini del Sud*, in ID., *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976, p. 63.

6. Giorgio Manganelli, Alberto Arbasino Trame biografiche, colloqui oltremondani, ultime posizioni

Dalla fermentante scuderia della neoavanguardia provengono due autori, i prossimi nella nostra rassegna, accomunati da una partecipazione satellitare al Gruppo 63 e da una parallela ricerca sul dinamismo linguistico: si tratta di Giorgio Manganelli (1922-1990) e Alberto Arbasino (1930-2020), che si dedicarono, in momenti non troppo distanti, alla scrittura dei due generi più frequentati tra quelli delle “vite”, rispettivamente la biografia breve e la ritrattistica, da entrambi combinate anche nel formato radiofonico dell’intervista immaginaria.

Nel 1967 Manganelli pubblicò il suo secondo libro, una raccolta di saggi, articoli, prefazioni dedicati, tra il 1954 e il 1966, a scrittori e critici, in prevalenza anglosassoni, suddivisa in tre sezioni. La parte terza è costituita da un unico testo, il quale, oltre ad aver fornito il titolo al volume, è il solo che riporti, al fondo tra parentesi, la medesima data d’edizione del libro come traccia dell’anno di composizione. Subito sopra questa cifra, separate da uno spazio bianco, stanno le seguenti frasi conclusive: «Essa possiede e governa il nulla. Lo ordina secondo il catalogo dei disegni, dei segni, degli schemi. Ci provoca e sfida, offrendoci un illusionistico, araldico pelame di belva, un ordigno, un dado, una reliquia, la distratta ironia di uno stemma».¹ Il soggetto è «la letteratura».

Il saggio in questione, considerato sin dalla sua prima diffusione (fu letto durante una riunione del Gruppo 63) alla stregua di un manifesto teorico dell’autore,² descrive la letteratura come un’attività immorale, uto-

¹ G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 223.

² In effetti, Manganelli sembra reclamare l’irriducibile ambiguità della letteratura «con

pica, asociale, irresponsabile e sciamanica, un artificio cerimoniale. Assecondando un procedimento di consacrazione retorica dai caratteri arcani, quasi misterici, la scrittura letteraria – o, piuttosto, la recitazione scritta del linguaggio – è intesa come un intricato diagramma che, lungi dal fornire una qualunque spiegazione della realtà, di ciò che esiste, è necessaria a organizzare ciò che per definizione non esiste, e che Manganelli chiama, ragionevolmente, «il nulla». L'epilogo del saggio lascia intuire che esso si comporta come un territorio inesplorabile (può, infatti, essere posseduto e governato a distanza, non mai perlustrato) che solo la letteratura può descrivere. Nel corso di questa sistemazione, impossibile da portare a termine e per questo insincera e arbitraria, vengono rinvenuti ed estratti da un rigurgitante magma amorfo – a voler credere alle ultime parole del brano citato – alcuni enigmatici congegni, esemplificati nelle forme di un manto ferino o di un'architettura cuboide. Dado, pelame, stemma, reliquia, ordigno: il testo programmatico della "poetica" manganelliana si chiude sull'evocazione di questi oggetti, che figurano per la prima volta come vicari di qualcos'altro, ma sono destinati a ricomparire in altri luoghi della produzione dell'autore, o a essere sostituiti a loro volta da oggetti ulteriori, di altrettanto ardua decifrazione.

L'opera di Manganelli è gremita di oggetti disparati, sulla cui inerzia si concentra lo sforzo di una lingua tesa di volta in volta a definirne la grana e i contorni in relazione a un fantasmatico ambiente circostante. Tra questi alcuni ritornano con più frequenza nelle modalità dell'esercizio ecfrastrico oppure di un impiego anomalo suggerito attraverso i mezzi dell'ipotiposi. In ciascun caso, essi assumono le sembianze di emblemi ed effigi il cui disegno, ibrido di calligrafismo e ornamento bizantino, consente alle voci in cui si articola la prosa manganelliana di sovrapporre all'apparente insignificanza delle cose una carica di sostanza locutoria. In un saggio del 1921 (ma apparso per la prima volta nel 1962) sul concetto di realismo Roman Jakobson scrisse che «i tropi ci rendono l'oggetto più sensibile e *ci aiutano a vederlo*».³ Nel caso di Manganelli si potrebbe dire che gli oggetti emergono in direzione della sensibilità cerebrale del lettore e dell'interprete perché vengono, alternativamente, scoperti e celati nel momento in cui tendono a coincidere con le figure del discorso: la rappresentazione letteraria dello stemma, della mappa, del tappeto, ad esem-

l'accento puntigliosamente assertorio di chi si congeda con un manifesto», come fanno notare gli autori di E. RAIMONDI, A. BATTISTINI, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990, p. 495.

³ R. JAKOBSON, *Il realismo nell'arte*, in ID., *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi, 1985, p. 11 (il corsivo è dell'autore).

pio, isola tali oggetti nel ruolo di camere incubatrici di significati occulti e fornisce così un catalogo di manufatti analoghi all'immagine geroglifica della letteratura di cui Manganelli aveva fornito una primordiale epitome nel suo secondo libro.

Il circuito involuto seguito da Manganelli nel tentativo di trovare una designazione espressiva per tali oggetti s'incurva e s'increspa inaspettatamente rispetto al chirurgico scrupolo verbale tipico dell'autore, in particolare quando quest'ultimo coincide con la furia minuziosa di esaurire ognuno di essi in una medesima funzione metaforica che, essenzialmente, non muta. A partire dalle prove giovanili pubblicate postume ne *La notte* fino alle divagazioni finto-erudite dei *Salons*, passando per altri testi, sia schiettamente narrativi, come *Centuria*, sia instabilmente ibridi, come il *Discorso dell'ombra e dello stemma*, gli oggetti che s'assiepano tra le pagine di Manganelli, provenendo tutti dal nulla indistinto evocato sopra, non dispongono della rigida consistenza dei loro referenti reali, e finiscono per assumere su di sé i caratteri illusori e fumigosi propri della letteratura che li ha esumati come piccoli feticci criptati. Così, testo dopo testo, si offusca questo processo di cabalistica sostituzione al quadrato,⁴ nel quale alcuni libri, leggibili e dunque apparentemente comprensibili, ma in realtà scritti per essere fraintesi, contengono descrizioni di oggetti-surrogato dei libri stessi: su di essi è possibile scorgere, senza poterle riprodurre vocalmente né visivamente, grafie, serie numeriche, istruzioni, simmetrie.

L'oggetto cui Manganelli affida nella maniera più radicale la funzione di compendiare le caratteristiche ermetiche della letteratura è il tappeto, complice, forse, anche la memoria del racconto di Henry James *The Figure in the Carpet*.⁵ Nell'ultimo paragrafo de *Lo Spirito della Descrizione*, uno dei racconti emersi dal cantiere de *La notte*, progettato da Manganelli tra il 1979 e il 1986, viene discusso l'uso dei tappeti e la loro possibile ubicazione letteraria, «giacché una casa, una reggia, un vicolo possono entrare anche in un romanzo realistico, ma un tappeto rilutta. Se lo Spirito tollerasse un discorso sui tappeti, in definitiva, dovrebbe tollerare un discorso

⁴ (*Pseudonimia*)² s'intitola il breve testo collocato dal curatore in apertura de *La notte*: cfr. G. MANGANELLI, *La notte*, a cura di S.S. Nigro, Milano, Adelphi, 1996, pp. 11-14.

⁵ «C'è nella mia opera un'idea senza la quale non avrei dato un centesimo per l'intero lavoro. È la più fine e completa intenzione che vi sia, e la sua applicazione è stata, io credo, un trionfo di pazienza, di ingenuità. [...] L'ordine, la forma, la tessitura dei miei libri rappresenteranno forse, un giorno, per gli iniziati, una completa rappresentazione di tale idea. Così, questa naturalmente è la cosa che i critici dovrebbero cercare» dice lo scrittore Vereker in H. JAMES, *La figura nel tappeto*, in Id., *Segreti d'artista. Tre racconti*, Potenza, Grenelle, 2016, p. 90.

sullo Spirito stesso, e sul senso e significato della Descrizione». ⁶ Il tappeto è la figura massima della letteratura, è anzi tutte le sue infinite figure: scoprirne la cifra segreta, il ghirigoro a partire dal quale, come un frattale serico, deriva il disegno generale, è impossibile, perché essa resta coperta dall'orditura dell'intreccio. Così come assurda sarebbe la pretesa di comprendere la letteratura dissipandola attraverso la scomposizione delle parole, dato che il loro senso segreto è perennemente occultato tra gli spazi bianchi, in forma di figure retoriche.

Nel cosmo algebrico e notturno di Manganelli questo discorso sembra essere valido, grazie all'emblema del tappeto, anche per la vita, per la biografia. Infatti, in una delle due lettere private indirizzate alla cognata nel marzo del 1973, in occasione della morte del fratello, e pubblicate inizialmente in edizione non venale nel 1990 da Adelphi, l'inconoscibilità del tappeto come metafora della letteratura viene estesa all'esistenza degli uomini, al punto che il luogo d'incontro dei vivi e dei morti «potrebbe essere un tappeto, una trama infinita di segni, ciascuno dei quali privo di senso», dato che «tutti insieme formano quel misterioso disegno, completo e perfetto, al cui completamento attende l'eternità, da sempre a sempre. Solo il tappeto conosce il proprio intimo disegno, e alla esattezza di quel progetto noi dobbiamo affidarci». ⁷ Quasi dieci anni dopo, in un'intervista concessa nel 1981 a Ludovica Ripa di Meana (di cui è apparsa successivamente la trascrizione integrale), nel rispondere a una domanda sulla propria biografia, Manganelli scelse ancora l'immagine del tappeto per spiegare che non esistono scansioni di avvenimenti di cui è possibile ricostruire un senso univoco poiché

Noi non abbiamo delle vite da raccontare, né abbiamo delle scansioni eventuali, delle scansioni di accadimenti, che possono spiegarci. Noi abbiamo una struttura di fondo che assomiglia alla struttura del tappeto; diciamo che noi leggiamo costantemente la nostra vita dalla parte rovesciata del tappeto. La parte rovesciata porta tutti gli indizi del disegno ma il disegno è irriconoscibile. L'importante è che si presenti, quello che viene chiamato biografia, come una serie di nodi che alludono ad un disegno che noi dobbiamo (o in qualche modo siamo costretti o allettati, adescati) interpretare. E posso dire che la smentita

⁶ MANGANELLI, *La notte*, cit., p. 108.

⁷ ID., *Circolazione a più cuori. Lettere familiari*, a cura di L. Manganelli, Torino, Aragno, 2008, p. 175. «Da quelle pagine ci viene il Manganelli forse più autentico», scrive Garboli riferendosi al «sofferente scrittore delle due lettere consolatorie» che affianca e sdoppia «il Manganelli più 'seicentista', arguto, sulfureo, spiritoso», giustificando la sequenza storico-letteraria Panigarola-Marino-Manganelli, in C. GARBOLI, *La scuola del silenzio*, in ID., *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002, p. 129-130.

che intenderei dare alla biografia, è proprio la smentita all'idea di una esistenza come serie, di una esistenza verificata lungo un itinerario di avvenimenti. Questo credo che sia falso, non di me, sia falso puramente e semplicemente, e che rinneghi radicalmente la possibilità di leggere la biografia, la cosiddetta biografia, come è in realtà, come una situazione istantanea. Come noi guardiamo il rovescio del tappeto e lo guardiamo in una condizione di istante. Anche se poi noi eseguiamo un percorso per annodare i nodi, in realtà i nodi ci vengono incontro tutti insieme. Ed è questo... questo affollarsi e incontrarsi dei nodi che fa la struttura del tappeto.⁸

Della biografia, della vita, della letteratura noi non vediamo che la parte rovesciata, e quella è anche l'unica faccia degli oggetti che vediamo nei libri di Manganelli. Questo avviene perché quegli oggetti provengono da un luogo, lo stesso «posseduto e governato» dalla letteratura, che è il rovescio di quello in cui stiamo noi: «Il nulla è per l'appunto il luogo delle cose. Dunque quelle cose saranno il nulla. Oh no – le cose non sono il nulla. Una cosa diversa dal nulla? Diversissima. Ma allora anche il nulla sarà diversissimo da quelle cose».⁹ Queste «cose» appartengono alla medesima famiglia della pelle animale e del dado menzionati al termine de *La letteratura come menzogna*, e sono per Manganelli i correlativi delle biografie dei vivi, e soprattutto dei morti. La scrittura estrae tanto gli oggetti quanto le vite passate dal nulla, «imperitura e inattaccabile materia» di cui sono fatte le favole,¹⁰ creando questa paradossale difformità per cui esso è nel medesimo istante il tempo della loro preistoria e uno spazio irraggiungibile dalle cose e dalle persone stesse. Per restituire consistenza a entrambe le specie la scrittura le cristallizza in metafore senza palpito, che non significano altro che la loro appartenenza alla letteratura: qualunque tentativo di lettura lineare, di decifrazione al servizio della ragione implica il loro dissolvimento, il loro ritorno nel nulla.

Gli oggetti, in particolare il tappeto, e le biografie partecipano secondo Manganelli di un'identica geometrica araldica che li riconduce alla funzione emblematica dello stemma – quest'ultima parola, che ricorre in numerose occorrenze nel corpus manganelliano (compreso il titolo del *Discorso dell'ombra e dello stemma*), sostanzialmente riassume il concetto di antisignificanza figurata. Lo svuotamento retorico di tutto ciò che è stemma, e l'effetto sistematico di questo processo sul terebrante habitat letterario di Manganelli, è stato descritto da Agamben in questi termini:

⁸ G. MANGANELLI, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni* (1965-1990), a cura di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 66.

⁹ ID., *Ti ucciderò mia capitale*, a cura di S.S. Nigro, Milano, Adelphi, 2011, p. 72.

¹⁰ ID., *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 13.

«nell'universo di Manganelli non c'è posto per le allegorie. Il suo cosmo – come quello di Jarry – non è né simbolico né allegorico, ma araldico e lo stemma – che ne costituisce l'archetipo – è precisamente il luogo in cui le immagini, i segni e i corpi non significano né sé né altro da sé; come lo sfintere (altro *topos* caro a Manganelli), lo stemma è una soglia perfettamente indecidibile tra il fuori e il dentro».¹¹ Il termine «stemma» compare al centro vorticoso di un altro luogo dell'opera manganelliana nel quale si riflette ancora sul tema della biografia, un passaggio di *Nuovo commento* (1969) da riportare per esteso, in quanto probabile surrogato meditativo della *Vita di Samuel Johnson* e presupposto teorico alle *Interviste impossibili*:

la biografia custodisce taluni presupposti, si orna e confida in figure retoriche, esige luoghi obbligati, che affatto ripugnano all'accurato commentatore. Soprattutto la finzione implicita della favola biografica: l'autore propone un eroe, come che sia, continuo; suppone un regolato disegno, del quale egli afferma di conoscere inizio, direzione, conclusione; così che la vita dell'eroe procede nel tempo come un lucido e sensato verme. Pertanto, il biografo sceglie, espunge, dispone gli eventi, i dati, secondo la varia importanza, spiega, abbrevia, allude, ignora, stravolge, così che il suo discorso sia completo di nessi e, per così dire, longilineo. Non v'è eroe per il commentatore: la materia frammentata che si aduna sotto una effimera sigla sociale si sviluppa e prolifica, sì, ma non già in lunghezza, aggiungendo dato a dato, in periglioso, anzi rovinoso bilico, ma irradiandosi; in codesto processo continuamente disfacendosi, dilatandosi come macchia, muffa, muschio, fradicia fungaia; rallentata esplosione, deflagrazione secolare, grazie alla quale le schegge dell'esplosivo toccano infiniti luoghi e forme, in nessuno quietandosi. Dunque, non v'è inizio, non conclusione, ma sì disegno impersonale; stemma; mappa di un corpo artificiale, una macchina minutamente organica. Non eventi importanti e futuri, non date, non scelte: ma solo segni sui muri, indicazioni inadeguate e dissennate, e tuttavia alla fine rigorosamente pertinenti; graffi; parole casuali, oscene; coacervi di oggetti inutili, perduti, consumati.¹²

L'ultima locuzione triplicemente attributiva conferma la sovrapposibilità metaforica tra le cose emblematicamente pleonastiche e i brandelli di vita da raccontare, tra oggetti e biografemi, almeno nelle intenzioni dell'autore di *Centuria*. Ad esempio, non senza l'intervento di un'ironica prosopopea, lo strumento per segnare il tempo si comporta secondo

¹¹ G. AGAMBEN, *Araldica e politica*, in *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, a cura di V. Papetti, Roma, Editori Riuniti, 2000, pp. 37-45: 38.

¹² G. MANGANELLI, *Nuovo commento*, Milano, Adelphi, 2009², pp. 72-73.

Manganelli come un resoconto biografico che non necessita della mano di uno scriba:

A ben considerare, gli orologi sono un genere letterario. Sono scritti, sono eventuali, sono dei contenitori deserti, segneranno con la stessa tranquillità l'ora della nostra nascita, del primo innamoramento, della guerra, della morte. Gli orologi sfogliano la nostra vita. Se è vero che essi appartengono alla letteratura, è anche vero il contrario, cioè che noi siamo la letteratura degli orologi.¹³

Nella forma deflagrata e paludare di biografia auspicata da Manganelli gli eventi e i dati normalmente messi in ordine nelle biografie tradizionali vengono rimpiazzati dai «cimeli biografici»¹⁴ sparpagliati su una carta polisemica come indizi disorientanti e però poi precisi, veritieri. Nella dichiarazione di *Nuovo commento* ricompaiono, sotto la scorza di una sintassi dedalica e un lessico ottundente, gli aspetti e le frontiere del racconto biografico moderno: il cenno alla «finzione implicita della favola biografica» introduce una manifesta consapevolezza della matrice finzionale del genere di partenza; la pretesa, equilibristica regolarità dei destini e l'ordine indotto dal biografo, che la manipolazione biografica schernisce col proprio rigore illusorio, conducono a un paragone lombricale; la frammentarietà radiale è esplicitamente evocata; poche immagini verbali fanno pensare all'infamia borgesiano-foucaultiana come la chiazatura micotica e putrescente che permette l'espansione del materiale biografico nello spazio e nel tempo; il disegno impersonale di segni inadeguati ma pertinenti rientra nel calcolo della precisione atmosferica pretesa da Nietzsche.

In alcune occasioni radiofoniche, tra gli anni settanta e il decennio precedente, Manganelli mise in pratica questo proposito di sdrucitura delle trame biografiche prendendo spunto dalle testimonianze e dalle memorie relative alle vite di alcuni personaggi storici. All'inizio degli anni sessanta, a ridosso della stesura di *Hilarotragoedia* (1964), Manganelli, che aveva un contratto di collaborazione con il Terzo Programma della Rai sin dal dicembre del 1953, preparò una serie radiofonica intitolata *Sa-*

¹³ Id., *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*, a cura di S.S. Nigro, Milano, Adelphi, 2017, p. 14. Difficile non ipotizzare che per questo così come per gli altri orologi che ticchettano tra le sue pagine Manganelli abbia tratto ispirazione dagli orologi solari, a polvere o a ruote evocati in alcuni celebri sonetti di Ciro di Pers, alla cui raccolta di *Poesie* (curata da Michele Rak e pubblicata da Einaudi nel 1978) dedicò una recensione in cui cita proprio «il tema squisito e tormentoso dell'orologio, macchina, meridiana, o clessidra, che in ogni modo allaccia il perituro e l'eterno, il fragile, il vacuo, l'infinito», poi ristampata in Id., *Laboriose inezie*, cit., p. 168.

¹⁴ Id., *Nuovo commento*, cit., p. 72.

muel Johnson e il suo tempo in quattro puntate, che andarono in onda il 10, 17, 24 giugno e il 1° luglio 1961. Il testo del dattiloscritto originale, sottoposto dalla redazione della Rai a un sistematico riadattamento in sede di registrazione, è stato pubblicato da Adelphi nel 2008, dopo una prima provvisoria edizione curata da Viola Papetti nel 2002, e restituisce una vera e propria biografia sintetica in forma di racconto dell'esistenza del dottor Johnson, dei suoi sodali e dei suoi umori, un racconto biografico che è anche l'acquerello di una Londra settecentesca con contorni ricavati da Sterne e Hogarth. L'ineludibile precedente che Manganelli esalta e motteggia a un tempo è *The Life of Samuel Johnson* di James Boswell, definita senza remore «la prima biografia moderna» giacché essa è «la ricostruzione nella pagina di una figura complessa, la ricerca del ritmo, della qualità della sua vitalità», e ancora «il calco letterario fedele fino alla allucinazione della sua esistenza, del suo modo di essere».¹⁵ Tra le mani di Manganelli la vita di Johnson diventa anche la storia della biografia scritta da Boswell, che infatti invade praticamente l'integrità del secondo capitolo, *Gli amici di Johnson*.

Ma la *Vita* manganelliana è anche, o innanzitutto, una miniaturizzazione dell'opera monumentale di Boswell che esaudisce per approssimazione un desiderio espresso da Schwob nella prefazione alle *Vies imaginaires*: «Se il libro di Boswell fosse racchiuso in dieci pagine, sarebbe l'opera d'arte che noi ci aspettiamo».¹⁶ Tutti e quattro i capitoli della *Vita* sono in verità sorretti dall'ironia perennemente perplessa di Manganelli, che a fasi alterne proietta balenii del proprio autoritratto sulle diagnosi psicografiche di Johnson, descritto come «un uomo pieno di smorfie, di sussulti, di stranezze fisiche e psicologiche: quasi un sistema, una organizzazione di tic nervosi»,¹⁷ e altrove viene comunicato che «quest'uomo ilare e rissoso abitava una regione d'angoscia e di tristezza».¹⁸ La coincidenza tra la malinconia del letterato inglese e le angosce di stile dell'italiano è talvolta lampante, ad esempio quando nel libro sporge il «fondo ipocondriaco»¹⁹ che accomuna Johnson e Manganelli. Questi elementi di affinità, fiutati tra le righe dell'esagerata biografia di Boswell, fanno parte delle caratterizzazioni da «enorme figura paterna»²⁰ che avevano contribuito a consacrare quella leggenda magniloquente del dottor Johnson

¹⁵ ID., *Vita di Samuel Johnson*, a cura di S.S. Nigro, Milano, Adelphi, 2008, p. 42.

¹⁶ SCHWOB, *Vite immaginarie*, cit., p. 20.

¹⁷ MANGANELLI, *Vita di Samuel Johnson*, cit., p. 63.

¹⁸ Ivi, p. 75.

¹⁹ Ivi, p. 81.

²⁰ Ivi, p. 58.

dalla quale Manganelli si fa contagiare nella stessa misura in cui esaspera furtivamente le idiosincrasie gemellari tra se stesso e Johnson. Alla facondia, la facoltà forse più mitizzata di questo «eroe di massa»²¹ è dedicato il terzo capitolo, *La conversazione di Johnson*, nota a margine alla voluttà ciarlieria di Johnson e al cicaleccio che quella conversazione stessa generò intorno a sé nelle biografie dello scrittore.

Questo Manganelli radiofonico, tuttavia, non sembra particolarmente affascinato dalla felicità locutoria di Johnson, mentre piuttosto è attratto, in quanto aspirante trascrittore ossessivo di insensatezze lui stesso, dalla maniacale vocazione, dalla devozione fanatica e dall'intelligenza uditiva dimostrate da Boswell nello stenografare nei propri taccuini personali dialoghi incidentali e stralci di «conversazione perfettamente oziosa, del tutto anonima ed erratica».²² Dopo aver citato uno scampolo di questo tipo conversazionale dal *London Journal* tenuto da Boswell tra il 1762 e i 1763, Manganelli commenta che «il dialogo è riportato senza alcuna chiosa, o considerazione; strettamente parlando non ha senso, come non ha senso un accadimento vitale del tutto isolato».²³ Nella prospettiva metaforica che raduna le vite, gli oggetti e le parole sotto il medesimo prisma stemmatico, Manganelli suggerisce un nesso tra i frammenti di conversazione senza contesto alcuno e i cimeli biografici casuali evocati in *Nuovo commento*, e preconizza così il metodo di composizione della propria raccolta di pseudovite in forma di colloqui oltremondani.

Nel 1975 Manganelli pubblicò per Rizzoli *A e B*, titolo connesso con ogni probabilità alle monogrammatiche (e lievemente beckettiane) indicazioni²⁴ relative ai personaggi incorporei ingaggiati dall'autore per i testi teatrali raccolti nel volume, cui faceva seguito la serie delle *Interviste impossibili* (poi apparse separatamente presso Adelphi nel 1997), «un ibrido sospeso tra la seduta psicanalitica e la seduta spiritica, trattandosi di dodici colloqui metafisici con altrettanti defunti illustri, dove la lettera *A* designa l'intervistatore, la *B* l'intervistato»²⁵ (con l'eccezione dell'intervista a Dickens, dove le insegne abbreviative sono invertite). La genealogia dei

²¹ Ivi, p. 57.

²² Ivi, p. 49.

²³ Ivi, p. 50.

²⁴ Nel risvolto della prima edizione, distribuito tra la seconda e la terza di copertina, Manganelli le definisce «un paio di lettere senza senso, un alfabeto subito troncato, una filastrocca decapitata, per alludere, con un gesto sbadato, a questi anonimi nomi, mentiti, o matti o morti», in *Id.*, *A e B*, Milano, Rizzoli, 1975. Il breve testo è stato ristampato, insieme agli altri risvolti dell'autore, in *Id.*, *Quarte di nobiltà*, Torino, Aragno, 2019, pp. 23-25.

²⁵ A. ZATTARIN, *Alieni d'Italia*, «Studi novecenteschi», xxxvi, 77, gennaio-giugno 2009, pp. 177-190: 178.

precedenti è ramificata,²⁶ parte dai *Νεκρικοί Διάλογοι* scritti da Luciano di Samosata nel II secolo d.C. e comprende la tradizione francese dei *Dialogues des morts* di Fontenelle, Fénelon, Renan, ma anche due testi secenteschi attribuiti al poligrafo Eustache Le Noble, il *Dialogue entre Machiavel et Nostradamus* e l'*Entretien de Rabelais et Nostradamus*, ipotetici modelli della famigerata satira del *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu* (1864) di Maurice Joly; lambisce le *Operette morali*, che senz'altro Manganelli, come già Savinio, dovette tener presente come modello italiano del dialogismo breve in serie;²⁷ trova classicheggiante rigoglio nelle *Imaginary conversations* di Landor, e poi raggiunge i dialoghi novecenteschi di Valéry e Pavese.

Nel caso di Manganelli si trattava, per la precisione, di dodici dialoghi scritti per l'omonima trasmissione radiofonica del Secondo Programma della Rai, andati in onda tra il primo (luglio e agosto 1974) e il secondo ciclo (aprile e marzo 1975) dell'emissione con Manganelli nella parte dell'intervistatore e di frequente Carmelo Bene nel ruolo dell'ectoplasmatizzato intervistato, il quale è riconosciuto dallo stesso officiante della cerimonia biografica ctonia, nella prefazione rizzoliana intitolata *Hyperipotesi*, come «una mera condizione del mio discorso, una didascalia».²⁸ Nella prima edizione della raccolta, e poi nel facsimile adelphiano, le interviste sono riproposte in un ordine diverso da quello delle date della messa in onda, e magari ricavato dall'idea manganelliana della biografia come situazione istantanea, considerato che i colloqui paiono avvenire fuori dal tempo o, meglio, in un momento unico, senza durata: al cronista catabasico Manganelli²⁹ vengono incontro, dal fondo ottenebrato dell'aldilà, Fedro, Charles Dickens, Tutankhamon, Giacomo Casanova, Marco Polo, Harun al-Rashid califfo di Bagdad, la spiritista Eusapia Paladino, Deside-

²⁶ Per un percorso storico e una sistemazione morfologica del genere si veda D. BONI, *Discorsi dell'altro mondo. Nascita e metamorfosi del colloquio fantastico postumo*, Verona, ombre corte, 2009.

²⁷ Per cui cfr. A. CORTELLESA, *Al Leopardi ulteriore. Giorgio Manganelli e le «Operette morali»*, in «*Quel libro senza uguali*», cit., pp. 335-406.

²⁸ MANGANELLI, *A e B*, cit., p. 8. Dopo essere stato portato in scena a Palermo nel settembre del 1963 col titolo di *Iperipotesi*, il testo era apparso nell'antologia programmatica della neoavanguardia *Gruppo 63. La nuova letteratura*, a cura di N. Balestrini e A. Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 259-263.

²⁹ D'altra parte Manganelli ha sempre assecondato di buon grado la propria libidine discenditiva, come dimostrano *Hilarotragoedia*, trattatello tartareo e opera prima del nostro, e *Dall'inferno* (1985), atipico romanzo errante in soggettiva tra il buio frastornante e i lucori freddi dell'oltretomba. Della «tanatologia parodica» di Manganelli tratta il penultimo capitolo di G. POLICASTRO, *In luoghi ulteriori. Catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Pisa, Giardini, 2005, pp. 101-128.

rio re dei Longobardi, Nostradamus, Edmondo De Amicis, il trasformista Leopoldo Fregoli, Anton Gaudí, chi propenso chi riluttante a riferire a turno la propria storia, anzi, per parafrasare le parole del faraone egizio, «la biografia della [loro] morte».³⁰

Il racconto biografico diventa così una forma di «tanatografia»³¹ a due voci (o tre nel caso della conversazione con Marco Polo, alla quale partecipa anche Ulisse) – e Manganelli altrove lo muterà ancora in «biotanatografia», condizione androgina dei trapassati verbali, giacché «morendo, noi cambiamo sesso» e «questo spiega e la difficoltà e l'imbarazzo dei colloqui con i morti, e la stretta parentela dello scrivere e del morire».³² In effetti nei colloqui avernali tra Manganelli e queste ombre di scrittori, sovrani, mimi, avventurieri, indovini, la bio-grafia, etimologicamente intesa alla lettera come scrittura della vita è un'interrogazione sulla morte oppure, se si vuole, sulla vita dal punto di vista dei morti, per i quali il tempo dell'esistenza biologica è desueto e astratto: a detta di Nostradamus, «futuro, presente, passato sono tre modi di vedere, di classificare, di abitare le macerie».³³

Al posto che estensore di vite (immaginarie) degli uomini illustri Manganelli si reinventa intervistatore mimeticamente nullo al quale gli intervistati confidano, quasi accidentalmente, la tipologia di traumi e segreti di cui la biografia adimensionale è incessantemente in cerca, e tra questi la misantropia sdegnosa di Fedro, il sadismo di Dickens, l'infanzia negata a Tutankhamon, la paranoia malinconica di Casanova, l'ingegno scettico di Marco Polo, il delirio profetico di Nostradamus, la micidiale nevrosi di De Amicis. Manganelli, nel *Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti*, aveva di già tematizzato «che il comunicare coi morti sia impresa difficile a pensare, paurosa quando pensata, temeraria a intraprendere, spaventevole impresa» giacché l'interlocutore, proprio come questi intervistati, sarà sempre «elusivo, taciturno, remoto, o quasi affatto consunto, praticamente inesistente; desideroso, forse, o anche ansioso di parlare; ma irretito nei puntigli di una etichetta vessatoria; o costretto ad ignorarci, o a nicchiare, ad ammiccare, a scioccheggiare».³⁴

Nonostante le simulate resistenze dei suoi spiriti ritrovati e la scelta di un genere letterario in bilico tra prosa e drammaturgia, Manganelli riesce a trasporre nello spazio del colloquio fantastico postumo i caratteri

³⁰ G. MANGANELLI, *Le interviste impossibili*, Milano, Adelphi, 1997, p. 36.

³¹ Ibid.

³² ID., *Discorso dell'ombra e dello stemma*, cit., p. 44.

³³ ID., *Le interviste impossibili*, cit., p. 105.

³⁴ ID., *Agli dei ulteriori*, Milano, Adelphi, pp. 134-135.

del racconto biografico moderno, nel quale, come aveva capito Savinio, è implicito un invito alla confessione, che però, una volta oltrepassata la linea dell'inventività, si capovolge in manipolazione narrativa o in allucinazione dialogica grazie anche a un uso della lingua italiana che Arbasino riconobbe «impressionante, concavo e arcano».³⁵ Nella letteratura italiana del xx secolo forse solo Giovanni Macchia ha amalgamato con tale destrezza finzione biografica e dettagli di vita reale in due colloqui immaginari, il primo tra un giovane attore di provincia, anonimo ammiratore di Molière, ed Esprit-Madeleine Poquelin, la figlia del grande commediografo sulla cui nascita gravò un sospetto incestuoso; il secondo tra un apollineo patrizio veneto e Ferdinando Francesco Gravina, artefice e proprietario della villa dei mostri a Bagheria.³⁶ Ma Manganelli e Macchia non sono gli unici autori ad aver composto colloqui immaginari in lingua italiana nel corso del Novecento.

Al di là di testi sporadici come il *Dialogo tra il Caravaggio e il Tiepolo* di Roberto Longhi apparso su «Paragone» nel 1951, si ricordi che tra i nomi degli altri scrittori che parteciparono alla trasmissione radiofonica delle *Interviste impossibili* compaiono quelli di Italo Calvino, Guido Ceronetti, Raffaele La Capria, Luigi Malerba, Edoardo Sanguineti, Leonardo Sciascia. Tra i più assidui collaboratori del programma vi fu, secondo per numero di interviste solo a Manganelli e Umberto Eco, anche Alberto Arbasino, che nell'agosto del 1974 intervistò Nerone, Oscar Wilde, Ludwig II di Baviera, Gabriele D'Annunzio, Giovanni Pascoli e Giacomo Puccini.³⁷ Immaginari, rivissuti o trascritti da nastro che siano, i colloqui, le chiacchiere, i dialoghi sono onnipresenti nell'opera dello scrittore di Voghera.

Arbasino infatti volle che nella sua prosa la conversazione fosse ininterrotta – e a parecchi strati, tal quale la proverbiale millefoglie romanesca – innanzitutto scrivendo e riscrivendo il *magnum opus* di *Fratelli d'Italia* per più di trent'anni (la prima redazione risale al 1963). Nella ter-

³⁵ A. ARBASINO, *Bambole e pipistrelli*, in *Giorgio Manganelli*, «Riga», n. 25, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 246-247: 247. Trattasi di una recensione a *Dall'inferno* apparsa su «L'Espresso» il 25 agosto 1985.

³⁶ I due dialoghi, originariamente apparsi ne *Il silenzio di Molière* (1975) come *Colloquio immaginario con la figlia di Molière*, e ne *Il principe di Palagonia* (1978) col titolo di *Colloquio sui mostri tra un patrizio veneto e il principe di Palagonia*, sono successivamente stati ristampati insieme, a riprova della comune parentela letteraria, in coda all'antologia personale G. MACCHIA, *Il teatro delle passioni*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 537-615, sotto la pirandelliana intestazione di *Due personaggi non realizzati*.

³⁷ Già pubblicati nei due volumi stampati da Bompiani nel 1975 e 1976, i colloqui condotti da Arbasino sono stati in seguito raccolti in *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, a cura di L. Pavolini, Roma, Donzelli, 2006.

za e ultima stesura del 1993 i *Fratelli* si ripresentarono come un romanzo anomalo, nel quale capitano, ai protagonisti e agli innumeri comprimari, non poche faccende liete oppure oscene, a volte addirittura luttuose, ma che costantemente paiono compresse nello spazio di pochi paragrafi, assediati da pagine di fittissimi dialoghi tra il narratore, soprannominato l'Elefante, i suoi amici Antonio, Klaus, Desideria, Jean-Claude, Raimondo e pochi altri. A tutti gli effetti la trama colloquiale dei *Fratelli* assicura coerenza narrativa e, allo stesso tempo, è sostenuta dall'inimitabile pirotecnia espressiva che rende riconoscibile ogni giro di frase di Arbasino. Si trattava e si tratta d'un libro quasi tutto "parlato" (come quelli di Ivy Compton-Burnett), nel quale la conversazione colta, lasciata per tre decenni a imbevversare in fonti letterarie, operistiche, storico-antropologiche, persino scandalistiche, ha finito per espandersi, enfiata e turgida, oltre i confini stessi del romanzo-saggio o della cronaca atipica di un viaggio di formazione erotico-intellettuale.

Riscrivendo ancora (lo aveva già fatto in vista della seconda edizione datata 1976, e lo ha fatto pure con diversi altri libri suoi) la «gran commedia dei nostri Anni Sessanta», come recitava la copertina menippea della versione einaudiana, Arbasino ha sostituito alla narrazione verosimile degli eventi la smisurata versione tardonovecentesca di un rito tutto italiano, prima cortigiano poi tipicamente mondano, nel quale Bembo, Castiglione e Della Casa incontrano Proust e il melodramma. Nel corso di queste disquisizioni apparentemente interminabili, che si discute di teoria del romanzo, di musica atonale, di educazione cattolica, dei primitivi del Quattrocento o dell'albero genealogico di qualche principessa, la memorabilità ritmica della prosa poggia su un tratto mimetico che coinvolge sintassi, resa fonetica e distribuzione della punteggiatura: l'interruzione perenne, la quale implica poi la sovrapposizione di voci che gradualmente si fanno indistinguibili. In lunghi capitoli di verbalità ipertrofica Arbasino sfodera un campionario quasi estenuante di periodi mozzati, fini riflessioni puntualmente arrestate prima del loro apice argomentativo, calembour innestati gli uni sugli altri, definizioni e paraetimologie lasciate in sospenso.

Questo esercizio di equilibrismo musicale tra micro e macrostruttura esiste tanto nei *Fratelli* quanto negli altri volumi dell'autore: nei primi, come *L'Anonimo lombardo* (1959), *Grazie per le magnifiche rose* (1966), nei saggi civili di fine Settanta e poi negli altri, dai libri di viaggi e di mostre a *Marescialle e libertini* (2004) e oltre. A riaprirli in ordine sparso, la densità ecolalica della pagina d'Arbasino appare il risultato della ricomposizione

in sede romanzesca o saggistica, e innanzitutto mentale, di un discorso captato lungo decenni, quindi sminuzzato in frammenti e infine rimuginato freneticamente puntellandone il tono sugli arresti, gli intervalli tipografici e le riprese (o le false partenze), insomma sulle crepe della conversazione. Nell'opera di Arbasino si avverte un sentimento vertiginoso dell'avventura verbale, risultato di una memoria interamente travasata in una lingua che tiene dentro ogni oggetto circostante, simile a un gioco che abbia adottato tutte le regole possibili (ma solo per poi puntualmente infrangerle), e in uno stile inarrestabile e smagliante, caratterizzato da un permanente polisindeto.

È esattamente la formidabile memoria dello scrittore lombardo o, meglio, la relazione simbiotica, al limite della coesistenza parassitaria, tra i suoi ricordi e la prosa acrobatica, effervescente che lo contraddistingue, a rendere Arbasino un ritrattista degno tanto della piccola *belle époque* italiana del boom quanto dell'emporio postmoderno del mondo globalizzato dagli anni ottanta in poi. Bozzetti di personalità e rievocazioni di incontri magnifici o deludenti si sprecano all'interno della sua produzione sessantennale, nella quale trovano posto anche libri costruiti sul modello delle raccolte di saggismo biografico minimale o delle gallerie di profili dei memorialisti francesi.

Il primo è *Sessanta posizioni*, pubblicato da Feltrinelli nel 1971: le posizioni nel titolo (sessanta come i mirabili anni da cui vengono) sono quelle, ribadite o smentite, di altrettanti scrittori, oggetto di ritratti e riletture da parte di un osservatore spassionatamente distaccato, in un trionfo di ossessione enumerativa e contaminazione espressionista. Lo stesso Arbasino nelle *Note* conclusive fornisce il miglior inquadramento possibile al volume, definendolo un «collana di medaglioni in ordine alfabetico» e soprattutto un «catalogo personale e indipendente di predilezioni e di pietre d'inciampo abbastanza rilevanti per la cultura dei nostri anni», la cui struttura «viene tenuta decisamente frammentaria, mai sistematica», mentre «la stesura sarà in ogni caso provvisoria, una delle parecchie stesure probabili».³⁸ E dunque l'autore-narratore inanella nella sequenza più classica i propri ripensamenti e passi di vecchie interviste, da Adorno a Edmund Wilson, passando per Céline, Klossowski, Mishima, Sartre, Tynjanov ma anche Macrobio Teodosio e Aulo Persio Flacco.

Questa struttura, doppia o moltiplicata esponenzialmente come quasi sempre accade con Arbasino, risulta segmentata in blocchi tetragonali separati da puntini di sospensione e spazi bianchi, i quali suggeriscono

³⁸ A. ARBASINO, *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 475.

in partenza la forma aperta del libro in sé e delle voci prese una per una. Ciascuna posizione è scomponibile e di fatto già scomposta. Come in un esercizio combinatorio ispirato alle teorie dei formalisti russi, Arbasino sembra aver progettato il libro in modo tale che anche cambiando l'ordine degli addendi posizionali, il risultato di ciascun cammeo non cambi, anche al di fuori di questo abaco sperimentale della *Kulturkritik*. Prova ne è non tanto l'effetto di *non finito* dei singoli pezzi, ma piuttosto l'uso da *bricolage* macchinico che Arbasino ne fa, rifondendo nel libro scene estrapolate dai suoi stessi romanzi e brani provenienti dai tanti articoli pubblicati nei quindici anni precedenti, o mimetizzando in incognito citazioni da saggi, poesie, libretti d'opera altrui, spesso tradotte per l'occasione. Ogni testo di Arbasino può contenere i precedenti, o essere da quelli contenuto in paragrafi e virgolettati in ordine differente, e rappresenta una miniera verbale per i successivi. Proprio Manganelli aveva colto che quella di Arbasino è una letteratura praticata «sui frantumi rilavorati a finzione di cosa intera», poiché Arbasino «non adopera nulla che non sia stato già adoperato» e «giustappone oggetti, parole, che si consumano e irridono a vicenda».³⁹

Sessanta posizioni non fa eccezione, e conferma così l'interesse dell'autore per la ritrattistica seriale: è infatti il predecessore, se non proprio l'incubatore degli ultimi due libri pubblicati in vita da Arbasino, le gallerie di congedi di *Ritratti italiani* e *Ritratti e immagini*, volumi stampati da Adelphi nel 2014 e 2016⁴⁰ ma assemblati a partire da materiali di riuso tutti novecenteschi, spesso avanzati dai cantieri del saggismo culturale degli anni sessanta-settanta e dallo sconfinato deposito romanzesco a tre navate di *Fratelli d'Italia*, e puntualmente aggiornati alle evoluzioni di uno *Zeitgeist* sul quale l'autore non smette di fare ironia. Rispetto a *Sessanta posizioni*, nei *Ritratti italiani* ritornano paragrafi e frasi su Italo Calvino, Gabriele D'Annunzio, Carlo Dossi, Umberto Eco, Carlo Emilio Gadda, Aldo Palazzeschi, Pier Paolo Pasolini, Mario Praz (ma non su Gozzano, Meta-stasio e Verga); in *Ritratti e immagini* vengono riesumati passaggi e tagli relativi a Theodor W. Adorno, Roland Barthes, Walter Benjamin, Bertolt

³⁹ Dalla recensione manganelliana a *Specchio delle mie brame* apparsa sul «Corriere della Sera» del 29 dicembre 1974 col titolo di *Candido rettangolo*, ora parzialmente riprodotta nelle *Notizie sui testi* in *Id.*, *Romanzi e racconti*, a cura di R. Manica, 2 voll., Milano, Mondadori, 2010, II, p. 1689.

⁴⁰ Curiosamente più o meno in corrispondenza di queste date il critico d'arte di origini cubane Alvar Gonzaléz-Palacios ha raccolto i propri elzeviri ritrattistici e mondani (che assomigliano, per gusto e ambientazione, alle nuove posizioni arbasiniane) in un personale museo delle cere in due volumi, *Persona e maschera* (2014) e *Solo ombre* (2017).

Brecht, Ivy Compton-Burnett, T. S. Eliot, Francis Scott Fitzgerald, Gustave Flaubert, E. M. Forster, Witold Gombrowicz, Peter Handke, Christopher Isherwood, Alfred Jarry, Vladimir Nabokov, Marcel Proust.

Nei due volumi, anch'essi sistemati in ordine alfabetico, ben s'intravedono «le doti ideali a cui tende» indefinitamente, raramente arrivandoci per bulimia di punteggiatura interiettiva e ludibrio colto, il ritrattista Arbasino, e cioè «un'esattezza negligente [...] come Praz», «la sontuosa eleganza del Longhi», «l'agilità stenografica del diarista in pubblico Flaiano», «una lombardità dialettale ma internazionale, eclettica ma rigorosa, spiritosa ma stoica e sempre informatissima»⁴¹ sulle orme di Parini, Dossi, Anceschi, Gadda – e tutti questi nomi, cari o carissimi ad Arbasino, naturalmente stanno, con l'eccezione del poeta del *Giorno*, anche nell'indice di *Ritratti italiani*. In questi due tomi eterozigoti, ultima parte emersa dell'«elaborazione di varie memorie»⁴² a cui stava lavorando da anni, e già in *Sessanta posizioni* Arbasino ricicla recensioni, colloqui, prefazioni, *tombeau*, postfazioni e ancora (continuando l'elenco con parole sue) «brindisi, alterchi, paesaggi, silhouettes, canocchiali o serenate»⁴³ trattando i personaggi ritratti come gregari della conversazione ininterrotta che riecheggia lungo le pareti dell'intera sua opera.

Questa inclusione di figure, cose e parole nel flusso inarrestabile, fagocitante della prosa memoriale di Arbasino vale sia per i miti novecenteschi della letteratura, dell'arte e della musica sia per le amicizie personali coltivate nel corso della vita dello scrittore, anche perché i ritratti di costoro altro non sono che le inchiostrazioni ottenute dall'accumulazione compulsiva di carabattole, aneddoti colti freneticamente e pettegolezzi posizionati intorno a questi uomini e donne illustri della cultura italiana e occidentale, accumulazione corretta in zone magari inaspettate dai discreti incisi sentimentali e dalle acutissime folgorazioni estetiche dell'autore. Ad esempio, il ritratto di Fitzgerald coincide, con i dovuti aggiustamenti riduttivi, con la prima parte dell'omonima posizione targata 1960 ma anche, in parte, col capitolo della colazione di monsignori presente in *Fratelli d'Italia* sin dalla prima redazione: è ricavato cioè dalle rivelazioni sull'apprendistato giovanile dello scrittore americano, origliate – lascia immaginare Arbasino – in un'occasione porporata di mondanità romana.

⁴¹ M. MARCHESINI, *Nati dal boom: Arbasino ritratto col suo stile*, in ID., *Casa di carte. La letteratura italiana dal boom ai social*, Milano, il Saggiatore, 2019, p. 94.

⁴² «Che cosa sta facendo?» «Lavoro a un'elaborazione di varie memorie»: su questo scambio si conclude la *Cronologia* scritta da Arbasino col curatore del Meridiano a lui dedicato, collocata in apertura ad A. ARBASINO, *Romanzi e racconti*, cit., I, p. CCXXV.

⁴³ ID., *Sessanta posizioni*, cit., p. 474.

Tuttavia il ritratto di Fitzgerald è anche un'immagine critica dell'inventore di Gatsby, affidata a «un'osservazione 'avvicinata' del miglioramento miracoloso dello stile, parallelamente al fallimento e all'insuccesso, fino a raggiungere il punto di trasparenza perfetto in quella effeminatezza gentile e un po' estenuata che è possibile solo a chi ama tanto le donne».⁴⁴

Invece la posizione gaddiana, e leggermente gaddesca (e lombardesca, tal quale il ritratto di Dossi), è divisa in due lunghe parti, *Genius loci* e *I nipotini dell'Ingegnere – La formazione dell'Ingegnere* (la seconda cronologicamente antecedente alla prima) che fornirono tre capitoli a *L'ingegnere in blu* (2008), iper-ritratto del Gaddus in sei atti, non prima di essere rientrati nella seconda edizione di *Certi romanzi* (1977) come estremità dell'accrescimento per le scuole. Nella raccolta solo italiana, dove ci si aspetterebbe un profilo gargantuesco dello scrittore milanese, Arbasino con sorriso parsimonia concede appena tre pagine nel cui finale, però, si staglia un'uscita di scena che vale, per aderenza al soggetto in questione, decine di biografie:

Risalendo verso casa, chiedeva di fermarci al nuovissimo e deplorato Hilton, su Monte Mario, per riesaminare tecnicamente le tubature e le finizioni e i serramenti e la piscina e gli ascensori, dai seminterrati al tetto. E qui discorreva sulle migliori eventuali con un ingegnere milanese fratello di Fabrizio Clerici. Ma vedendo sul roof garden un prelado americano che passeggiava leggendo il breviario, Gadda si batté caratteristicamente la fronte. «Ecco! Così! Dovevo nascere americano, farmi prete, e vivere all'Hilton bevendo spremute d'arancia!».⁴⁵

Altri ritratti istantanei si limitano a riprodurre con qualche variante un riassunto della posizione di partenza, racchiusa tra un incipit da manuale e un explicit apoftegmatico, come nel caso di Ivy Compton Burnett: «I più sensazionali romanzi inglesi vengono composti da leggendarie signorine: Jane Austen, George Eliot, Emily e Charlotte Brontë»⁴⁶ è pressoché identico all'attacco composto tra il 1965 e il 1969 (e allora sorge il sospetto che queste date, poste in fondo a ogni pezzo delle *Sessanta posizioni*, rimandino alle collocazioni primitive dei laterizi testuali poi smontati e rimontati in seconda, o terza sede), ovvero «Senza dubbio, i più straordinari romanzi inglesi vengono sovente composti da leggendarie

⁴⁴ Ivi, pp. 153-154.

⁴⁵ Id., *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2015, p. 255. Questa utopia agrumaria di Gadda è confermata anche da un'altra fonte degli anni romani: «D'Annunzio non era nelle sue simpatie per quanto sognasse a volte clausure a sua imitazione, "nutrendosi di succo d'arancia" per concludere, lontano dall'ufficio, qualche lavoro interrotto», in CATTANEO, *Il gran lombardo*, cit., p. 57.

⁴⁶ A. ARBASINO, *Ritratti e immagini*, Milano, Adelphi, 2016, p. 115.

signorine»⁴⁷ eccetera. Le sostituzioni lessicali e gli spostamenti sintattici pensati per un testo che si arresta dopo poche righe sanno di finta noncuranza, al pari dell'aforisma in chiusura, questo veramente immutato: «Come i comici veri, la Grande Signorina non ride mai». ⁴⁸ Ancora diversa è la sorte della posizione di Palazzeschi che cinquant'anni più tardi ricomincia in forma di ritratto alla stessa maniera, segue i sentieri già battuti e poi però continua oltre l'ultimo punto fermo apposto nel 1967, lasciandosi alle spalle la teoria del romanzo all'italiana, per fornire altre, gioiose prove della «serietà serenissima»⁴⁹ già scoperta nel giocoliere fiorentino, perché «la 'felicità' di Palazzeschi consiste in un'estrema eleganza di rapporti fra la Letteratura e la Vita: un'organizzazione letteraria di straordinaria finezza risolta in una straordinaria (apparentemente) semplicità». ⁵⁰

Tra le poche posizioni narrative spiccano quella su Adorno e quella su Eliot, dove Arbasino, dopo aver raccontato l'impressione avuta a prima vista, si fa da parte e registra quello che resta da dire a questi venerati maestri; e infatti lo scambio anatomico con Eliot sulla critica rispunterà nel capitolo londinese delle successive versioni dei *Fratelli*, mentre il ritratto a lui dedicato è occupato in buona parte dalla storia editoriale di *The Waste Land*. Menzione a parte meritano il ritratto fremente e premuroso di Pasolini, con tanto di risposte senza domande da un'intervista già apparsa nelle *Posizioni*; e la posizione sull'«Anglologo *tout court*»⁵¹ Praz, completata dal suo stuccato ritratto, riproposto per rifrazione in quello della regina Elisabetta II, in cui si accenna a un ricevimento in onore della sovrana inglese in cima a Castel Sant'Angelo, nel corso del quale il Professore «emerge di malumore dalle scale a piedi»⁵² e pure «ansimando e zoppicando». ⁵³

Arbasino, che sa essere frivolo, a volte troppo complice con gli scrittori che sente affini, a volte maliziosamente accigliato con quelli (per lui) troppo impegnati, in ogni caso affetto da un'allegra grafomania, rischia ogni tanto di congestionare l'operazione letteraria dello zibaldone del 1971, il quale, invece, sfrondato di orpelli riconsegna i suoi migliori ammiccamenti nei due volumi di *Ritratti*, i quali, nonostante i recenti «fini-

⁴⁷ Id., *Sessanta posizioni*, cit., p. 109.

⁴⁸ Per pura coincidenza sia in *Sessanta posizioni* sia in *Ritratti e immagini* a p. 115.

⁴⁹ Id., *Sessanta posizioni*, cit., p. 352.

⁵⁰ Id., *Ritratti italiani*, cit., p. 358.

⁵¹ Id., *Sessanta posizioni*, cit., p. 368. In alcuni paragrafi di questa posizione è riproposta la recensione alla seconda edizione de *La filosofia dell'arredamento* (1964), apparsa su «Il Mondo» nel febbraio 1965.

⁵² Id., *Ritratti italiani*, cit., p. 423.

⁵³ Id., *Ritratti e immagini*, cit., p. 137.

to di stampare», affondano certamente le radici nel secondo Novecento circostante. In effetti, come anche Savinio, Manganelli e Wilcock, Arbasino non è interessato a ribadire le virtù conoscitive dei generi biografici tradizionali, al punto che rinuncia quasi del tutto (come già aveva fatto nei propri romanzi) alla narrazione, a beneficio di una spasmodica ricerca stilistica condotta, all'interno della notizia biografica e del profilo critico, attraverso tocchi, premiture, carezze, sfregi della lingua sulla lingua.

Nel ritratto, nell'immagine, nella posizione – e dunque nel dettaglio della “vita” altrui da collezionare e collazionare – Arbasino non cerca una pretesa verità intima degli individui ma un contatto fisico con un passato irrealisticamente limpido e molto affollato. La ritrattistica biografica di Arbasino è un'esercitazione tattile su carta.

7. Juan Rodolfo Wilcock, Antonio Tabucchi Compiti impossibili e oniro(bio)grafie

Gli ultimi casi di studio rappresentano due applicazioni delle strategie del fantastico alla forma del racconto biografico: la prima relativa all'ambito della narrazione surreale di mostruosità assortite, la seconda al regime allucinatorio dei sogni in prosa.

«On n'en voit plus»: così Gustave Flaubert alla voce MOSTRI del *Dictionnaire des idées reçues*. Il *Dictionnaire* fa parte della raccolta di documenti preparatori alla seconda parte di *Bouvard et Pécuchet*, i quali sarebbero dovuti confluire nel *sottisier* trascritto dai due sodali amanuensi da pubblicare in coda al romanzo incompiuto. Il progetto, tuttavia, s'interuppe alla morte improvvisa dell'autore. Dunque, di mostri «non se ne vedono più»,¹ secondo l'opinione bastantemente stupida da sfoggiare in società secondo Flaubert, che, però, ha cancellato la frase nel manoscritto g 227 conservato alla Bibliothèque municipale di Rouen. Probabilmente non era soddisfatto della formulazione tanto semplice del luogo comune, troppo aderente al falso disincanto della conversazione mondana, e prevedeva di riscrivere il lemma. Questa espunzione sarebbe prova di un fenomeno mimetico che si ravvisa a ogni pagina del *Dictionnaire*, ossia il rifiuto di Flaubert di adeguarsi fino in fondo al linguaggio della *bêtise*. Il depennamento in questione dipenderebbe, cioè, dall'«impossibilità materiale, per uno scrittore di valore, di ripetere o trascrivere una cretinata

¹ G. FLAUBERT, *Dizionario dei luoghi comuni. Album della Marchesa. Catalogo delle idee chic*, Milano, Adelphi, 1980, p. 83.

senza aggiungervi la sostanza del proprio valore»,² secondo il traduttore della prima edizione italiana, Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978).

Flaubert fu uno dei numi tutelari della scrittura di Wilcock. Anche agli occhi di quest'ultimo, addestratore di fere e miraggi, parodista ostinato delle microcefalie convenzionali, «on n'en voit plus» dovette sembrare una frase fatta esemplare, emanazione verbale della stupidità umana elevata a pandemica forza astrale, e per di più menzognera. D'altra parte, la sua opera in prosa ne è una smentita radicale, dato che si configura al pari di un ecosistema immaginario di proliferazione mostruosa, gremito di entità ibride, creature dalle sembianze slogate, abitanti difformi di un mondo tuttavia riconoscibilissimo, il nostro. A voler annoverare Wilcock (insieme a Savinio, Manganelli, Calvino) tra i continuatori novecenteschi dell'*Italia magica* di Palazzeschi, Landolfi e Bontempelli secondo Contini,³ lo si può considerare uno scrittore fantastico proprio nella misura in cui «il fantastico è capace di popolare un mondo»,⁴ come ha scritto Georges Canguilhem al termine del quinto capitolo de *La connaissance de la vie*, intitolato *La monstruosité et le monstrueux*. Il saggio si chiude sull'affermazione della necessità di preservare la distinzione tra mostruosità e mostruoso, laddove la prima è un concetto delle scienze naturali che il positivismo, concependo una realtà organica che non può trasgredire le sue leggi strutturali e non ammette eccezioni, ha svuotato di significato. Il mostruoso, invece, sopravvive come categoria simbolica perché appartiene al regime dell'immaginazione che, essendo una «funzione inorganica»,⁵ gode della potenza inesauribile di modellare caoticamente il plasma della materia mentale. Come secondo Canguilhem «il mostruoso, in quanto immaginario, è proliferante»⁶ nella deformazione delle figure di finzione, così le storie di Wilcock a partire da *Il caos*, prima silloge italiana di racconti tradotti dallo spagnolo nel 1960, pullulano di

² J.R. WILCOCK, *Prefazione*, in *ivi*, p. 10.

³ L'antologia di racconti fu pubblicata per la prima volta in traduzione francese col titolo *Italie magique* dall'editore Aux Portes de France nel 1946 a Parigi. Si dovette attendere quasi quarant'anni per leggere l'edizione italiana coi testi in lingua originale: cfr. *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*, Torino, Einaudi, 1988.

⁴ G. CANGUILHEM, *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 2015, p. 235. La traduzione di questa citazione e delle successive è mia. Ho preferito fare riferimento al testo originale francese, che riproduce la seconda edizione del 1965, piuttosto che alla datata e in parte riduttiva traduzione italiana pubblicata dal Mulino nel 1976.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

mostri, un'orda di personaggi anomali che la letteratura accoglie sotto le spoglie di un catalogo teratologico.

Nato a Buenos Aires nel 1919 da famiglia inglese per parte di madre, italiana per parte di padre, trapiantato a Roma nel 1957, negli anni settanta Wilcock pubblicò in italiano una serie di prove narrative tra le quali, insieme a scombinati oggetti romanzeschi di difficile collocazione,⁷ si contano anche tre libri affollati di improbabili ircocervi antropomorfi e anacronistici individui destinati all'oblio, che sono anche raccolte di racconti e raccontini, alcuni dei quali espressamente biografici. *Lo stereoscopio dei solitari* e *La sinagoga degli iconoclasti* apparvero entrambi nel 1972, mentre nel 1978, a pochi mesi dalla morte di Wilcock, fu dato alle stampe *Il libro dei mostri*, anche questo come i primi due per i tipi di Adelphi.

Sebbene dal punto di vista editoriale vengano per consuetudine considerati assortimenti di *microcuentos*, i tre volumi, accomunati dalla misura brevissima dei testi che li compongono (raramente superano le tre, quattro pagine, a volte si arrestano alla prima), appartengono più propriamente a una tipologia classificatoria di generi archivistici in disuso, di cui ricalcano, snaturandoli con esuberanza stilistica e ironica corrosiva, i caratteri convenzionali. Wilcock prosegue così, perfezionandola nella resa espressiva della lingua e nel furore inventivo dei simboli, l'enciclopedia genealogica del mostruoso (inteso sia come orribile sia come prodigioso) che aveva incominciato coi racconti del *Caos*, in particolare ne *I donghi*, nel quale il narratore scopre che, da Buenos Aires alle grandi capitali europee, l'umanità è minacciata dall'invasione di una sconosciuta bestia famelica e notturna, «una specie di verme simile a un porcellino trasparente»;⁸ ma anche ne *La bella Concetta*, storia dell'amplesso brulicante con una donna che è letteralmente «un formicaio di sorprese»,⁹ col ventre infarcito di lombrichi, trappole per conigli, scariche elettriche. Da lì in avanti rampollano nelle opere di Wilcock generazioni di mostri che però

⁷ Mi riferisco, più che ai rizzoliani *Il tempio etrusco* (1973) e *L'ingegnere* (1975), a *I due allegri indiani* (1973) e *Frau Teleprocu* (1976), i quali, per scompiglio strutturale ed efferatezza camp, s'apparentano, nel panorama del secondo Novecento italiano, solo al *Super-Eliogabal* arbasiniano (1969) e agli *Altri libertini* (1980) di Pier Vittorio Tondelli.

⁸ J.R. WILCOCK, *Il caos*, Milano, Bompiani, 1960, p. 146. Nel 1976 il racconto fu integrato, col titolo *Los donquis*, nella terza edizione della *Antologia de la literatura fantástica* curata da Borges, Silvina Ocampo e Bioy Casares, compagni di scrittura di Wilcock ai tempi del periodo bonaerense. L'amicizia con tutti e tre cominciò tra il 1941 e il 1942. Al 1951 risale un lungo viaggio in Europa di Wilcock in compagnia di Bioy Casares e Ocampo, durante il quale egli visitò per la prima volta l'Italia. Con Ocampo, tra l'altro, Wilcock scrisse una tragedia in versi, *Los traidores*, pubblicata a Buenos Aires nel 1956.

⁹ Ivi, p. 88.

nelle abitudini domestiche, nei sentimenti impossibili da gestire, di fronte all'incomprensione degli altri, ci sono molto familiari, come se parenti, vicini di casa e amici fossero stati sottoposti a una sequenza di distorsioni ottiche in chiave narrativa.

Letti in successione, rintracciandone tratti ricorrenti e discontinuità, *Stereoscopia*, *Sinagoga* e *Libro* possono essere rubricati all'interno della produzione di Wilcock come i tomi di una personale trilogia delle "prospettive depravate"¹⁰ nella quale lo scrittore, sforzando la sua opulenza immaginativa, dimostra che sotto i lineamenti metamorfici, gli improbabili teoremi, le gesta aberranti dei protagonisti e delle comparse esiste una logica imperturbabile, la stessa con cui gli uomini normali sopportano il dolore e abusano della gioia. Per Wilcock questa logica, per quanto adottata nella finzione da scienziati pazzi e piante zoomorfe, non è meno illusoria e assurda di quella che assicura la stabilità delle relazioni amorose e della macchina statale o ancora l'esistenza della televisione e dei supermercati, una logica delle esistenze immaginarie mostruosamente coerente con la vita stessa, quella che sta fuori dalla letteratura.

Lo stereoscopia dei solitari si presenta come un inventario di cammei sdoppiati di persone, forme geometriche, animali, oggetti, fenomeni atmosferici, zone, dislocati di fianco alla posizione che normalmente dovrebbero occupare, incongrui e inadatti al ruolo che avrebbero dovuto svolgere, e quindi intercettati fuori posto, sfocati. Secondo i vocabolari una coppia stereoscopica è costituita da due immagini fotografiche piane bidimensionali leggermente diverse che devono essere osservate con uno stereoscopio, il quale, mostrando a ciascun occhio una sola delle due immagini, fornisce alla vista la sensazione del rilievo. Nel libro di Wilcock sembra che, in corrispondenza di ciascun testo, sia rimasto sotto lo sguardo dell'autore, dopo essere riemerso da qualche raccoglitore dimenticato, solo uno dei fotogrammi, i quali si scoprono perciò, di volta in volta, solitari. Allora, come suggerisce la scelta di titolarlo a partire dal dispositivo ottico inventato all'inizio del XIX secolo, il libro è lo strumento letterario attraverso il quale restituire a questa cretomania di istantanee perverse e splenetiche l'illusione della profondità.

¹⁰ L'espressione è presa in prestito da Jurgis Baltrušaitis, autore di una triade di studi sulle «perspectives dépravées». Seguendo l'ordine delle edizioni ampliate negli anni ottanta per esser lette come pannelli di un trittico – tra parentesi l'anno della prima edizione – i volumi s'intitolano rispettivamente *Aberrations. Essai sur la légende des formes* (1955), *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus* (1957) e *La Quête d'Isis. Essai sur la légende d'un mythe* (1967).

Nella fenomenale galleria dello *Stereoscopio* figurano un centauro con ambizioni pittoriche alle prese con le difficoltà di abbigliare adeguatamente tanto il suo busto umano quanto la metà equina; una scrofa smodatamente mammellata sempre impegnata a partorire; un'elegante signora raminga che sfoggia sul capo un albero di Natale artificiale bardato di sonagli, piume di struzzo, nastri volanti, ghirlande spugnose; un giovane rampollo accanitamente sottoposti a reiterate lobotomie e operazioni ultrasoniche al cervello per «farsi eliminare completamente il senso del dovere, la vergogna, la soggezione, il rimorso, la paura, la modestia, la pietà, l'insonnia e simili altre anomalie»;¹¹ un figlio nato senza arti, pinnipede, abbandonato dai genitori alla fanghiglia sul retro di casa e all'onanismo precoce; una pateticissima Medusa che, «anguicrinita e miope»,¹² vive isolata componendo versi bizantineggianti e adacquando di lacrime le statue dei ragazzi già amati, pietrificati dal suo sguardo; un signore intollerante alla luce solare rassegnato a lasciarsi esporre agli isotopi radioattivi; una brillante gallina gigante, consulente di una casa editrice; un angelo disoccupato esordiente nel mercato della prostituzione; un uomo dalla cute completamente trasparente, esibizionista e vanitoso, molto fiero del suo budellame perennemente in mostra; una bestia irsuta bramosa di carezze addominali; una sirena reietta e depressa che «già ben due volte ha tentato il suicidio»;¹³ extraterrestri con le fattezze di gatti grigi; un aristocratico goloso di vermi che abita in un appartamento principesco col pavimento ricoperto di terriccio bruno perché lui «ama la terra, fa perfino all'amore con la terra»;¹⁴ tale Löfli, che ha affittato un vagabondo solo per contemplare sul suo volto tutta la sofferenza del mondo; due amanti reciprocamente autofagi; un iracundo trasformatosi in tuono; vecchi vestiti in affanno per subentrare, senza troppa convinzione, alla razza umana, forse estinta.

La vocazione elencativa di Wilcock, sintomatica delle liste cosali e dei grappoli sintattici compressi ogni volta nello spazio di poche righe, sostiene i criteri ordinativi di questo campionario d'irrealità e inadeguatezze, che prepara la struttura fintamente erudita della *Sinagoga* e anticipa il gusto grottesco del *Libro*. Ma l'autore lascia affiorare anche indizi di una sorta di trama filogenetica interna allo *Stereoscopio*, che può essere letto (a ritroso) come una storia evolutiva del pianeta e dei suoi abitanti dopo

¹¹ Id., *Lo stereoscopio dei solitari*, Milano, Adelphi, 2017, pp. 38-39.

¹² Ivi, p. 52.

¹³ Ivi, p. 88.

¹⁴ Ivi, pp. 131-132.

la fine del mondo, altresì una biografia della Terra. L'ultimo testo del libro, *Le forme nuove*, infatti, ha la funzione prolettica di esporre le vicende apocalittiche e i processi biochimici che – potremmo assumere – hanno determinato la comparsa delle nuove forme di vita ritratte nei sessantacinque microracconti precedenti:

C'era stato un numero eccessivo di esplosioni e l'aria era diventata così pericolosa che non solo tutti gli animali erano periti, insieme ai vegetali, ma anche i funghi, che costituivano il regno più tenace e più ottuso dal punto di vista sia biologico che letterario. L'acqua del mare si era fatta radioattiva come l'aria e ci furono molte mutazioni quasi tutte destinate a effimera sopravvivenza. Ma la vita stessa non scomparve del tutto, solo che assunse forme molto ardue da descrivere nei termini che si usavano prima della fine del mondo. Non ci furono più i tre regni di prima ma uno solo che partecipava della natura dei tre precedenti...¹⁵

Solo alla fine del volume, dunque, vengono svelati i principi teratogenici dell'anticosmo compensato nelle pagine precedenti dai tanti stereogrammi spaiati. Mascherato da narratore esopico, che insinua in coda alle sue favole satiriche fulminee morali sui costumi occidentali, Wilcock redige una guida alternativa alla cronaca dell'evoluzione (dis)umana, dalle peripezie microcellulari fino al sorgere di una civiltà talmente avanzata che, come nel racconto *La carriera*, non costruisce più manicomi ma decide che, per il bene di tutti, bisogna segregare «un giovane timido e ubbidiente, [...] uno dei ragazzi più gentili del villaggio» in una cava abbandonata, dove in pochi mesi si trasformerà in un pericoloso degenerato, «una specie di bestia», a dimostrazione che «è stata un'idea provvida e tempestiva quella di rinchiudere Celio nella cava».¹⁶ La letteratura, che, pur deformata dalla pressione di un'immaginazione anamorfica, non smette di assomigliare sinistramente alla realtà, ci ricorda che non si può fare mai davvero a meno dei mostri.

Anello di congiunzione tra l'*Historia universal de la infamia* e *La letteratura nazi en América*,¹⁷ *La sinagoga degli iconoclasti* è una raccolta di

¹⁵ Ivi, p. 179.

¹⁶ Ivi, pp. 117-118.

¹⁷ Il libro di Wilcock fu (insieme alle *Vies imaginaires*) una delle fonti d'ispirazione per le biografie dei membri del fittizio canone letterario nazista tra Stati Uniti e America Latina per ammissione dello stesso scrittore cileno: «I suoi personaggi, quando sono cattivi, lo sono per eccesso di bontà, e quando sono buoni sono incoscienti e quindi temibili, non più temibili, però, di ogni altro essere umano. La prosa di Wilcock, metodica, sempre sicura, discreta anche quando tratta temi scabrosi o smisurati, tende alla comprensione e al perdono, mai al rancore. Dal suo umorismo (giacché *La sinagoga degli iconoclasti* è essenzialmente un'opera umoristica) non si salva nessuno», da R. BOLAÑO, *Gli inventori deliranti* in *Id.*, *Tra parentesi*, cit., p. 293.

esercizi di inesistenza, oltre che un piccolo capolavoro «dello humour nero, come gli aforismi di Lichtenberg o il *Tristram Shandy* di Sterne». ¹⁸ Wilcock s'ingegna nella parodia della tradizione delle "vite" di uomini illustri, trattenendo al collaudato grado della scheggia testuale percorsi biografici tentacolari, ridotti a linee semplici, ma in ogni caso in buona parte inautentiche. Sia che manipoli fonti certe fingendo di seguirle pedissequamente sia che arrischi ipotesi d'esistenza sulla base di indizi fantasiosi, la voce postuma del narratore-collettore smentisce la sacralità delle biografie basate su testimonianze e documenti, sostituite da stralci di "vite" tipicamente novecenteschi. Alcuni realmente esistiti, altri frutto d'immaginazione, i trentacinque protagonisti, a loro modo mostri d'inutile genio, si qualificano come inventori di macchinari illogici, teorici di sistemi fisici inesatti, clinici alchimisti, dottissimi autori di studi ostinatamente antidarwinisti e capitalisti indaffarati a finanziare le imprese più insensate. Tra il primo, José Valdés y Prom, telepatico e ipnotista vincitore di numerosi incontri scacchistici, e l'ultimo, Félicien Raegge, depositario dell'intuizione secondo cui il tempo scorre dal presente al passato, dal futuro al presente, s'incontrano individui indubitabilmente reali quali Charles Carroll, firma di successi segregazionisti come *The Negro a Beast* e *The Tempter of Eve*, Hans Hörbiger, propugnatore della dottrina del Ghiaccio Cosmico (tra i cui adepti fu anche Adolf Hitler), o Roger Babson, l'amico di Thomas Edison che istituì una fondazione con lo scopo di «scoprire una sostanza capace di isolare e annullare la forza di gravità». ¹⁹

Nel mezzo Wilcock sfodera le voci di una bibliografia fantascientifica, che vanta, per citare solo alcuni titoli, il dimenticato trattato tardo-settecentesco *Der Sichtbar Olymp oder Himmel Aufgeklärt* del kantiano Aurelianus Götze; i tre volumi de *Il metabolismo storico* (1931) di Carlo Olgiati e la sua confutazione («F. H. Lamie, *Olgiati's End of Time*, "Proceedings of the Aristotelian Society", LXIII, 25-48»); ²⁰ la dissertazione cinofila *Dog as Worker, His Premimence over Ass, Ox and Man* di Philip Baumberg, inventore della pompa a cani; e soprattutto *La Ricerca dell'Io*, la riduzione teatrale delle *Philosophische Untersuchungen* di Wittgenstein per mano del grande regista Llorenz Riber. Ciascuna delle eresie scientifiche diligentemente schedate con storiografica acribia da Wilcock corrisponde a un'allucinata (allucinante?) utopia che non condivide pressoché nulla con i pa-

¹⁸ ID., *Wilcock*, in *ivi*, p. 159.

¹⁹ J.R. WILCOCK, *La sinagoga degli iconoclasti*, Milano, Adelphi, 2014, p. 51.

²⁰ *Ivi*, p. 82.

cifici consorzi descritti da Moro, Campanella o Huxley, tuttalpiù somiglia a una caricatura di stampo swiftiano.

In realtà lo sciame iconoclasta sembra proseguire la genia limacciosa degli *Enfants* di Queneau, secondo il quale «un pazzo letterario» non ha né maestri né discepoli». ²¹ A differenza di celebri teorizzatori d'utopie come Fourier (menzionato da Queneau al rigo successivo alla citazione), neppure i deliranti elucubratori di Wilcock hanno avuto adepti, anche perché i loro piani per il conseguimento della felicità universale comportano, quasi sempre, l'annientamento corporeo o psicologico del genere umano. La distorsione wilcockiana è complice di una congiura tutta letteraria orientata a svelare che anche la filantropia e l'idealismo possono mutarsi in faccende mostruose. Il paradossale manifesto di quest'ennesima estrosa corrosione del "normale" è riassunto dal paragrafo incipitario della biografia di Aaron Ronseblum, l'inesistente filosofo (anche lui senza molti seguaci) che avrebbe voluto sanare i problemi del pianeta riportando il mondo al 1580, secondo un programma fondato sulla «rarefazione progressiva del presente». ²² «Gli utopisti non badano ai mezzi», avverte Wilcock: «pur di rendere felice l'uomo sono pronti a ucciderlo, torturarlo, incinerarlo, esiliarlo, sterilizzarlo, squartarlo, lobotomizzarlo, elettrizzarlo, mandarlo in guerra, bombardarlo, eccetera: dipende dal piano». ²³

Se nello *Stereoscopio* s'intravedono, in mezzo alla vegetazione fluorescente e alla fauna tragelafa, le sorti postcenozoiche della Terra, nella *Sinagoga* si congetturano le origini utopiche della catastrofe autoindotta. Rosenblum, ad esempio, sogna di abolire un'enormità di cose, dal carbone al caffè, passando per l'illuminazione elettrica, Dickens, i tacchini e l'istruzione obbligatoria, nella speranza di ripristinare il servizio militare obbligatorio, le epidemie, il vassallaggio, l'astrologia. L'idea stessa dell'avvenire assume contorni anormali. Di nuovo, nella prosa di Wilcock, la rappresentazione (anche futuribile) della vita quotidiana è fagocitata dall'oscillazione tra la purezza della regola, che implica un perpetuo rischio di atrofia, e un'abnorme moltiplicazione di dettagli ingovernabili. Senza dimenticare che, come il pannello precedente e quello successivo del trittico, anche il florilegio di vite immaginate della *Sinagoga*, che apparentemente si limita a una lista di nomi fantasiosi, ha i crismi di «una

²¹ QUENEAU, *Figli del limo*, cit., p. 130.

²² WILCOCK, *La sinagoga degli iconoclasti*, cit., p. 31.

²³ Ivi, p. 27.

specie di ginnastica mentale della falsità»,²⁴ analogamente al canone degli scrittori/terroristi membri della corrente post-esotica escogitata dallo scrittore francese Antoine Volodine, ultimi esponenti della schiera dei solitari e degli iconoclasti, specie contro-umane perennemente a rischio d'estinzione.

Il libro dei mostri è organizzato come un bestiario biografico, una pagina per ciascun ircocervo collazionato per dimostrare l'indistinguibilità tra uomini e mostri, anzi per creare uno schedario che registri le variazioni possibili sul suolo italiano della «forma assurda di quel mostro supremamente scombinato che è l'uomo»,²⁵ messa in mostra, per esempio, dall'eccessiva piattezza del bidimensionale e farfallesco Mesto Copio. Al termine della scheda conclusiva, quella dedicata ad Alasumma, altro lepidottero umanoide, l'uomo è definito addirittura «paradigma del mostro». ²⁶ In effetti, sulla fisionomia tanto stereotipica quanto accurata di donne, uomini, bambini e vecchi, tutti verosimili, sono sagomati i profili dei sessantadue sfingei personaggi dell'ultimo libro di Wilcock. Nel diorama dei mostri comuni del xx secolo abbondano impiegati nevrotici, intellettuali parecchio impostori, uomini di chiesa, maliarde imbevute d'ideologia, magistrati confusionari, artisti incompresi. La lente deformante della narrativa millimetrica rivela l'ambigua natura di costoro, i quali altro non sono che raccapriccianti ed euforiche chimere, chi sotto forma di manichino in plastica, chi di groviglio di sostanze putrescenti, chi di pipistrello d'acqua.

Lo stile stesso di Wilcock cela, in questo senso, una componente chimerica. La disinvolta compresenza di figure mostruose e particolari realistici è la caratteristica che, fatta salva l'adozione della lingua italiana, più lo accomuna a quella «letteratura del Río de la Plata» che, in due saggi scritti intorno al 1975, Julio Cortázar ha descritto come una corrente involontaria (i cui rappresentanti sarebbero Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo e Felisberto Hernández) dedita al «fantastico interstiziale», inteso come «rappresentazione di eventi inimmaginabili all'interno di un contesto quotidiano». ²⁷ Nel caso di Wilcock il fantastico interstiziale si traduce nelle metamorfosi teratologiche

²⁴ A. VOLODINE, *Il post-esotismo in dieci lezioni, lezione undicesima*, Roma, 66thand2nd, 2017, p. 52.

²⁵ J.R. WILCOCK, *Il libro dei mostri*, Milano, Adelphi, 1978, p. 65.

²⁶ Ivi, p. 148.

²⁷ J. CORTÁZAR, *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata e El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica*, in Id., *Obra crítica*, a cura di S. Sosnowski, 3 voll., Buenos Aires, Alfaguara, 2014, III, p. 75-105. La traduzione è mia.

corrispondenti, per ogni contro-uomo e ogni contro-donna, al «compiuto impossibile»²⁸ cui li costringono, a turno, il lavoro, l'amore, le proprie ambizioni. Distorcendo, però senza effetti oltremondani, lo schema del contrappasso, il narratore assegna, secondo criteri insieme beffardi e malinconici, a ciascun personaggio la mostruosità che, coerentemente col proprio ruolo nella società, gli spetta: perciò al romanziere impegnato Gaio Forcelio sono spuntati due tentacoli frontali e «il resto del corpo è diventato come una grossa ostrica sgusciata»,²⁹ mentre il maestro Amelio Sligo, compositore di melodie sublimi, resta avvolto in una schiuma rosea appiccicosa, oppure il banchiere Junius Polla, noto benefattore dell'umanità, è completamente invisibile.

A più riprese nel *Libro* (ma non solo) Wilcock si destreggia così in collaudi di lucida omogeneizzazione tra il surreale e l'ordinario, con l'ardore metodico di esercizi cavati da un trattato di speculazione analitica. Nel diagnosticare questa forma di avventurosa razionalità nelle strutture letterarie scaturite dalla sensibilità dello scrittore rioplatense, Debenedetti ha identificato il prototipo dell'imperturbabile logica che sorregge l'esistenza dei mostri di Wilcock, e le loro biografie ristrette, avvertendo che «la riva pittoresca delle sue conversazioni può d'improvviso inflettersi in un golfo, dove si specchia la sagoma, soprattutto, di Wittgenstein».³⁰ In quell'insenatura bisognerebbe andare a cercare ancora oggi il riso sghebo di Juan Rodolfo Wilcock, tra i riflessi di Lewis Carroll e Ludwig Wittgenstein, di fianco ai busti di Thomas De Quincey e Jorge Luis Borges. Quest'ultimo, nel prologo al *Manual de zoología fantástica*, assemblato in collaborazione con Margarita Guerrero nel 1952, ricorda che «Flaubert, nelle ultime pagine della *Tentazione*, ha riunito tutti i mostri medioevali e classici e ha cercato, ci dicono i suoi commentatori, di crearne qualcuno; la cifra complessiva non è considerevole e sono pochissimi quelli in grado di influenzare l'immaginazione della gente».³¹ La trilogia wilcockiana

²⁸ WILCOCK, *Il libro dei mostri*, cit., p. 77. La formula, valida per tutti i personaggi del *Libro*, viene impiegata per l'assistente sociale Ilio Collio, assai impedito nell'esercizio delle sue funzioni dall'olio che, colandogli ininterrottamente dai capezzoli, lo pone in «condizioni di scivolosità permanente».

²⁹ Ivi, p. 40.

³⁰ G. DEBENEDETTI, *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Mondadori, Milano, 1999, p. 1531. Si tratta della nota editoriale (suddivisa in due parti, «L'autore» e «L'opera») che accompagnava *Luoghi comuni*, primo libro di poesie in italiano di Wilcock e sessantacinquesimo titolo della collana Biblioteca delle Silerchie del Saggiatore, pubblicato nel maggio del 1961.

³¹ J.L. BORGES, M. GUERRERO, *Appendice I*, in ID., *Il libro degli esseri immaginari*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 2006, p. 226. *El libro de los seres imaginarios*, plausibile fonte d'ispirazione, innanzitutto per la titolazione, del *Libro dei mostri*, altro non è che l'edizione espansa, pubblicata a Buenos Aires nel 1967, del *Manual* apparso a Città del Messico dieci

di racconti surreali e miniature biografiche funziona un po' come una follicolante nota a margine a questa affermazione. I mostri di Wilcock non passano inosservati, anzi «danno fisica consistenza alla tabe di un microcosmo dominato dalle imbecillità estetiche e sottogovernative, e redimibile solo tramite la regressione a una pura demenza animale».³² Il microcosmo del *Libro*, intaccato dalla natura degenerante dei suoi abitanti, fa parte dello stesso universo narrativo dello *Stereoscopio* e della *Sinagoga*, è una regione limitrofa a quelle altre due zone di urbanesimo dissennato e pericolosa iperproduzione di idee e brevetti.

Anche se la *Sinagoga* è il solo dei tre a essere chiaramente denotato come raccolta di racconti biografici, la struttura seriale del libro di vite immaginarie resta percepibile in ciascuno dei pannelli e riconduce il progetto wilcockiano agli archetipi del genere nella sua declinazione breve, specificamente alle opere di Aubrey (del quale proprio negli anni settanta Wilcock stava adattando per Adelphi la già ricordata antologia curata da Lawson Dick), di Schwob e di Borges. Questi ultimi due sono gli stessi autori che la critica ha indicato, con assiduità persino eccessiva, come modelli di un altro narratore italiano frequentemente associato a Wilcock per le proprie finzioni biografiche di fine secolo, anch'esse improntate ai toni del fantastico.³³ Di certo, come è stato ampiamente dimostrato, l'influenza delle *Vies imaginaires* e della *Historia universal de la infamia* contò per Antonio Tabucchi (1943-2012) al momento della stesura di *Sogni di sogni*, pubblicato da Sellerio nel 1992. Il libro raccoglie in ordine cromo-

anni prima.

³² M. MARCHESINI, *A Roma con Wilcock*, in ID., *Scienza di niente. Poeti, narratori e filosofi moderni*, Roma, Elliot, 2020, p. 256.

³³ Si sprecano gli articoli sull'argomento, tra quelli che coinvolgono, in varie combinazioni, Schwob, Borges, Wilcock e Tabucchi: V.G. ZONANA, *De viris pessimis: biografías imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock*, «RILCE», 16, 2000, pp. 673-690; A. EISEN, *Deux épigones de Marcel Schwob dans la littérature italienne: Juan Rodolfo Wilcock et Antonio Tabucchi*, in *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre* (1905-2005), éd. par C. Berg, A. Gefen et al., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 279-290, ed EAD., *La ficción biográfica entre Francia, Argentina e Italia (Schwob, Borges, Wilcock, Tabucchi)*, «El hilo de la fábula», 18, 2018, pp. 91-102; F. GARCIA JURADO, *Les vies imaginaires de Lucrèce et d'Ovide chez Marcel Schwob et Antonio Tabucchi*, «Vita Latina», 154, 1999, pp. 38-45, e ID., *Borges como lector e intermediario entre M. Schwob y A. Tabucchi. El caso de las vidas imaginarias y la historiografía literaria latina*, «Variaciones Borges», 18, 2004, pp. 115-135; P. HUALDE, *Vidas imaginarias de autores griegos en la literatura moderna. Tradición de un microgénero (Schwob, Borges y Tabucchi)*, in *El retrato literario, tempestades y naufragios, escritura y reelaboración*, Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, ed. de P.L. Zambrano Carballo, M.Á. Márquez Guerrero y A. Ramírez de Verger Jaén, Huelva, Universidad de Huelva Publicaciones, 2000, pp. 217-227.

logico venti sogni immaginati da Tabucchi, uno per ciascuno degli artisti amati che figurano nell'indice e nell'appendice di brevissime note biografiche intitolata *Coloro che sognano in questo libro*. Tra gli altri ci sono Villon e Stevenson, il poeta e il narratore prediletti da Schwob, uomini infami come Cecco Angiolieri e Caravaggio, l'oppiomane Coleridge cui già Borges aveva dedicato *El sueño de Coleridge* (in *Otras inquisiciones*, 1952), le figure saviniane di Leopardi e Collodi, quest'ultima trattata anche da Manganelli.

Al di là delle corrispondenze rintracciabili tra queste esercitazioni oniriche, i precursori classici del racconto biografico fittizio e gli altri scrittori italiani del Novecento, l'interlocutore costante di Tabucchi nell'invenzione di vite condotte durante il sonno, lo scrittore analogo a quel che Borges significò per Wilcock, è un altro dei suoi sognatori congetturali. L'ispirazione per questi testi sembra infatti venire dalle idee sull'estetica dell'irrealità di Fernando Pessoa, il cui sogno fatto alla vigilia dell'8 marzo 1914, giorno trionfale per la moltiplicazione poetica del portoghese, prosegue nel «delirio» de *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, altro racconto biografico monodose (il cui titolo denuncia un altro modello, quello di De Quincey) apparso sempre da Sellerio nel 1994, ricostruzione immaginaria dell'agonia ospedaliera di Pessoa visitato dai fantasmi dei suoi eteronimi.

L'intera opera in prosa e in versi di Pessoa si basa sull'eteronimia, il progetto letterario che consiste nella creazione di opere per autori fittizi dotati di personalità e, soprattutto, di biografie autonome.³⁴ Volendosi anche lui «bulinatore di inesattezze»³⁵ ma su un altro versante, in quanto unico autore presente, solamente ortonimo, Tabucchi cambia la direzione del movimento finzionale dall'arte alla vita, attribuendo a individui reali un corredo biografico di momenti sognati come fossero brani delle loro opere. I due libri di Tabucchi nacquero forse come spore eterografe dei pensieri pessoani sulla «polverizzazione della personalità» attraverso la scrittura e sul «potere di spersonalizzazione»³⁶ della letteratura, concetti espressi da Pessoa in testi in prosa e documenti epistolari pubblicati di recente, che tuttavia Tabucchi, curatore di opere postume del lisbonese, poteva conoscere anche quando erano ancora inediti.³⁷

³⁴ Sul rapporto tra implosione eteronimica e scrittura (auto)biografica vedi G. MAHR, *Pessoa, Life Narrative, and the Dissociative Process*, «Biography», 21/1, 1998, pp. 24-35.

³⁵ F. PESSOA, *Teoria dell'eteronimia*, a cura di V. Russo, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 68.

³⁶ Ivi, pp. 25 e 203.

³⁷ Si può dire che quella di Tabucchi per Pessoa fu un'ossessione felice, sfociata anche in una raccolta di saggi (*Un baule pieno di gente*, 1990), un romanzo (*Requiem*, 1992), un ciclo

Uno di questi frammenti, ad esempio, tratta il tema del sogno immaginario colmato dalla popolazione mentale dello scrittore, anticipando il contenuto della *Nota* posta in apertura a *Sogni di sogni*. Pessoa manifesta un desiderio di falsificazione biografica attraverso il proprio fervore onirico:

A volte penso a come sarebbe bello, unendo fra loro i miei sogni, se potessi crearmi una vita continua in cui succedano, nello scorrere dei giorni, convivi immaginari con persone inventate, e vivere, soffrire, godere, questa vita falsa. Laggiù mi accadrebbero disgrazie; grandi gioie mi pervaderebbero. E nulla di tutto ciò sarebbe reale. Ma tutto avrebbe una logica superba, propria; tutto accadrebbe secondo un ritmo di voluttuosa falsità, tutto accadrebbe in una città fatta della mia anima, perduta fino al molo in riva a una baia calma, molto lontano dentro di me; molto lontano...³⁸

Tabucchi tenterà di realizzare in sua vece questa aspirazione utopica sminuzzando in tanti sogni al quadrato le proiezioni biografiche ricavate dalle proprie letture, dai propri ascolti e dalle proprie visioni, come avverte lui stesso, con una punta di malinconia, sulla soglia della raccolta:

Mi ha spesso assalito il desiderio di conoscere i sogni degli artisti che ho amato. Purtroppo quelli di cui parlo in questo libro non ci hanno lasciato i percorsi notturni del loro spirito. La tentazione di rimediare in qualche modo è grande, chiamando la letteratura a supplire a ciò che è andato perduto. Eppure mi accorgo che queste narrazioni vicarie, che un nostalgico di sogni ignoti ha tentato di immaginare, sono solo povere supposizioni, pallide illusioni, implausibili protesi.³⁹

Nonostante l'attenuazione conclusiva, la supplezza letteraria cui si appellano i racconti millimetrici di Tabucchi non consiste semplicemente nella sostituzione delle opportune fantasie dell'autore alle testimonianze assenti riguardo ai sogni potenziali dei personaggi. In ciascun capitolo Tabucchi inventa l'andamento fiabesco del pellegrinaggio notturno del sognatore ma vi inserisce di continuo riferimenti al passato mitico o al contesto storico nel quale quello è vissuto, e poi presagi e segnali che rimandano simbolicamente alle opere del sognatore. Combinando narrazione biografica ed enciclopedismo profetico, il libro rivela così un carat-

di lezioni parigine (*La nostalgie, l'automobile et l'infini*, 1994), un dialogo teatrale (*Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, 1988). Sugli ancoraggi culturali tra i due e l'incarnazione cartacea del biografato Pessoa nei testi di Tabucchi vedi A. LEMIEUX, *Vis-à-vis: Antonio Tabucchi et Fernando Pessoa. Étude de la médiation culturelle dans les fictions biographiques d'Antonio Tabucchi*, «temps zéro», 4, dicembre 2010.

³⁸ PESSOA, *Teoria dell'eteronimia*, cit., pp. 32-33.

³⁹ A. TABUCCHI, *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 13.

tere simultaneo di collezione di *exempla* oniromantici: Dedalo sogna un labirinto e un Minotauro icariano, Apuleio un asino circense fuoriuscito dai *Metamorphoseon libri*, Villon un lebbroso e un impiccato degni delle sue *ballades*, Goya il cane sommerso dipinto sulla parete della Quinta del Sordo, Debussy un flautato fauno impressionista, García Lorca i sicari fascisti che busseranno alla sua porta appena sveglio.

Ancora sulla scorta di Pessoa Tabucchi impiega due delle tre facoltà da cui si plasmano i «tipi di finzione che fabbrichiamo per poter vivere», ossia la «memoria, che è la percezione di ciò che non c'è, ma che "c'è stato"» e l'«immaginazione, che è percezione di ciò che non c'è e di ciò che non c'è mai stato».⁴⁰ L'immaginazione è quella del biografo onirico, la memoria appartiene o almeno è attribuibile ai sognatori, come confermano le microbiografie storicamente attestate poste in fondo al volume. In questi ricordi immaginati per interposta persona gli artisti di Tabucchi si sdoppiano così in due ambientazioni, quella onirica e quella reale, in modo tale che spesso «il personaggio che sogna vede se stesso», a volte nelle sembianze di un anonimo sosia, «nell'atto di compiere un'azione in cui si riconosce».⁴¹

Anche Fernando Pessoa si ritrova a incontrare una sorta di controfigura di se stesso nel salotto di una «tipica casa ribatejana»⁴² in pieno Sud Africa, e per la precisione Alberto Caeiro, autore de *O Guardador de Rebanhos* e *O Pastor Amoroso*, che informa Pessoa di esserne «la parte più profonda», «la parte più oscura»⁴³ e per questo di essere il suo maestro. Sotto le spoglie oniriche di questa prima epifania eteronimica Tabucchi aggiunse un capitolo alla propria saga di finzione biografica pessoana che comprende anche *Requiem* (significativamente sottotitolato *Un'allucinazione*) e *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, e si chiude con *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*. Sia il sogno iniziatico sia i lenti colloqui interiori in punto di morte avvengono dopo il tramonto, sono delimitati da date e orari precisi: tra «la notte del sette marzo del 1914» e il primo sole dell'«otto di marzo»⁴⁴ l'uno, gli altri tra il 28 e il 30 novembre 1935, di notte («è quasi mezzanotte» con De Campos, «è la notte del ventotto novembre» dopo la svanizione di Caeiro, «l'orologio segnava le tre ma era

⁴⁰ PESSOA, *Teoria dell'eteronimia*, cit., p. 86.

⁴¹ B. FERRARO, *Tempi onirici e spazi virtuali in «Sogni di sogni» di Antonio Tabucchi*, «Italiastica», xxxi/2-3, maggio-dicembre 2002, pp. 111-123: 114.

⁴² TABUCCHI, *Sogni di sogni*, cit. p. 65.

⁴³ Ivi, p. 66.

⁴⁴ Ivi, pp. 64 e 66.

fermo» all'arrivo di Soares) o di sera (quando Pessoa muore di fianco a lui c'è ancora Mora e sono «esattamente le venti e trenta»).⁴⁵

Nel racconto terminale di Tabucchi il poeta portoghese riceve al capezzale la visita dei suoi eteronimi maggiori, ovvero l'avanguardista Álvaro de Campos, il pastorale Caeiro, il medico oraziano Ricardo Reis, l'inquieto contabile Bernardo Soares, il filosofo neopagano António Mora, e discute con loro la propria vita e le loro, quelle «vite altrui» che sempre sentì di vivere dentro se stesso, «incompletamente». ⁴⁶ Tabucchi fa coincidere la camera di nosocomio con l'io infranto di Pessoa, che infatti sosteneva di essere «come una stanza con numerosi specchi fantastici che distorcono in falsi riflessi un'unica realtà centrale che non è in nessuna stanza ed è in tutte». ⁴⁷ La morte di Pessoa o, meglio, la tanatografia di Tabucchi convoca sulla scena di un'individualità amorfa le personalità disperse degli eteronimi rispettando le tavole bibliografiche e la cronistoria anagrafica fornite dallo stesso ortonimo in alcuni suoi scritti, tra cui le lettere a João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro.

Il racconto biografico di Tabucchi, anche questo completo di sommario microbiografico su *I personaggi che compaiono in questo libro*, tratta nel campo dell'esistenza immaginaria Pessoa, il suo maestro e gli altri poeti e prosatori del suo canone alchemico, ribadendo che anche quelli hanno «una vita propria, reale, definita e imperfetta», per donare una sopravvivenza – esaudimento precario ma l'unico possibile – alle manie fingitrici del grande portoghese. Le conversazioni tra Pessoa e i suoi eteronimi riguardano le loro opere (vengono citati *Tabacaria* di Campos, il *Livro do Desassossego*, il trattato *O Regresso dos Deuses* di Mora), gli eventi delle reciproche biografie (l'isolamento di Caeiro dovuto alla sua malattia, l'esilio brasiliano di Reis, l'apprendimento dell'uzbeko da parte di Soares) e le abitudini private, come il vizio del fumo attribuito a Campos. Per poco prendono nuovamente corpo i vagheggiamenti del protagonista sulle biografie degli abitanti della propria mente:

Alcuni hanno problemi, altri hanno vita bohémienne, pittoresca e umile. Ve ne sono altri che sono commessi viaggiatori [...]. Altri vivono in villaggi e cittadine verso i confini di un Portogallo dentro di me; vengono in città, dove li incontro casualmente e li riconosco, aprendo loro le braccia, con una emozione... E quando sogno tutto questo, passeggiando nella mia stanza, parlando a alta voce, gesticolando... quando sogno

⁴⁵ ID., *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa. Un delirio*, Palermo, Sellerio, 2019⁴, pp. 18, 26, 34, 55.

⁴⁶ PESSOA, *Teoria dell'eteronimia*, cit., p. 57.

⁴⁷ Ibid.

questo e ho una visione di me che li incontro, mi rallegro tutto, mi sento realizzato, palpito, mi brillano gli occhi, allargo le braccia e provo una felicità enorme, reale, incomparabile.⁴⁸

Le situazioni e gli incontri dei due libri di Tabucchi hanno luogo in una dimensione fantastica di compenetrazione panica simile a quella descritta nelle ultime righe riportate. Pessoa delira, gli artisti del libro precedente sognano, Tabucchi immagina e scrive nello stesso modo per tutti costoro. In una certa misura sia in *Sogni di sogni* sia ne *Gli ultimi tre giorni* egli tenta di imitare Pessoa, amplificando la propria soggettività lirica e drammatica nei miraggi d'incoscienza dei suoi personaggi, pur senza giungere all'occulta oltranza dell'altro, pronto a trasformarsi in punteggiatura e sintassi insieme al suo corteo di compagni inesistenti. Se Pessoa pensava di essere diventato «una vita letta»,⁴⁹ Tabucchi usa il racconto biografico seriale che mescola storie autoriali e letteratura del meraviglioso per costruire una raccolta di vite sognate. La prosa biografica di Tabucchi, in uno stile semplice e disinvolto, in una lingua asciugata, è qui una scrittura liscia di cose solo oniriche.

⁴⁸ Ivi, p. 62.

⁴⁹ Ivi, p. 169.

Cadaveri eccellenti

«Ma allora, che ne faremo dei fatti, di tutti questi fatti, netti, categorici, innegabili?»,¹ si chiedeva Benjamin Fondane nella sua feroce smentita delle biografie di Rimbaud basate sulla lista precompilata degli avvenimenti vissuti e dei vizi apparenti, al diciassettesimo capitolo di *Rimbaud le voyou*, biografia eretica della vita vera e quindi assente,² una vita che è l'oggetto, non compreso nelle modalità del reale, di una ricerca metafisica assoluta. Senza l'inconciliabile foga di Fondane, anche gli scrittori protagonisti della seconda parte (anticipati da alcuni di quelli incontrati nel secondo capitolo) sembrano, a un certo punto della loro attività di breviatori di biografie e ritrattisti seriali, porre a se stessi e ai lettori questa medesima domanda. Ciascuno risponde a modo suo, e la risposta è inclusa nelle loro opere derivate dal racconto biografico, quando non fiancheggiata dalle riflessioni sulla scrittura di "vite" contenute in altri testi degli stessi.

A prescindere dalle inevitabili differenze tra i trattamenti riservati loro da questi autori, i fatti non scompaiono mai dal fondale orizzontale del racconto biografico nel xx secolo, ma, come già suggerito nella panoramica del terzo capitolo, non sono più la materia vitale intorno alla quale maturano le strutture narrative, i dispositivi retorici e gli orientamenti stilistici della biografia e del ritratto al servizio della letteratura, sostituiti di volta in volta da qualcos'altro: la fantasia simpatetica per Savinio, il calco

¹ B. FONDANE, *Rimbaud la canaglia*, Roma, Castelvecchi, 2020, p. 102.

² «La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde», da *Vierge folle*, il primo dei *délires* di *Une saison en enfer*, citato da A. RIMBAUD, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, ed. par L. Forestier, Paris, Gallimard, 1984², p. 135.

memorialistico e figurativo per Gadda, l'inchiesta pirandelliana per Sciascia, il movimento storico della civiltà contadina per Scotellaro, la recitazione metaforica per Manganelli, la memoria citazionista per Arbasino, il mostruoso universale per Wilcock, la proiezione eteronimica per Tabucchi. I fatti affiorano alla superficie dei testi con cadenza imprevedibile e distribuzione irregolare, galleggiano come tanti eccellenti cadaveri (delle vite) di certi uomini non più o non per forza illustri. Nel corpus in esame esiste, dunque, una tendenza collettiva al ridimensionamento di ciò che per secoli è rimasto il nucleo del genere biografico tradizionale, e questa tendenza, di cui nella prima parte sono stati analizzati i caratteri trasversali alle letterature europee, si declina nei testi della seconda in varie e sensibili corrispondenze dentro e fuori dal canone europeo e sudamericano del Novecento, e poi, più dettagliatamente, negli accoppiamenti italiani degli ultimi quattro capitoli.

Savinio e Gadda hanno di fronte alle vicende effettive atteggiamenti all'apparenza distanti e in realtà complementari. Secondo Savinio la biografia deve essere proteiforme, non una teca verbale per riordinare staticamente fatti, date, riscontri ma un genere in perpetuo movimento che possa adeguarsi ai messaggi latenti delle vite ancora da raccontare. A prima vista i dattiloscritti radiofonici di Gadda potrebbero risultare più prossimi all'acribia ecdotica crociana che alle allocuzioni postume saviniane, impregnati come sono di memorialisti d'antan e dizionari biografici più tardi. Ma in verità le traduzioni fedelissime delle fonti, raramente dichiarate, spesso taciute al limite della copia conforme, servono a Gadda per disporre di un apparato policentrico di voci da montare in un *pastiche* di moralismo classico e deviazioni novecentesche. Il dato biografico e, in genere, l'esistente sono sottoposti a un impiego plastico della prosa, a una catena di acquisizione-dissoluzione-rinnovamento che è una tappa obbligata della coscienza autoriflessiva della letteratura. Sia per Savinio che per Gadda l'esperienza del mondo, e di conseguenza anche la scrittura delle vite altrui, si compie, ben più che nelle cose narrate, nell'atto di narrarle, perché narrare è dare forma al reale, una forma che si dà come processo mobile, e non come riproduzione mimetica di un «fatto in sé» che resterebbe «il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia».³

Sciascia e Scotellaro sono gli unici due autori ad adoperare espressamente il racconto biografico secondo un istinto militante, l'uno in con-

³ Da *Un'opinione sul neorealismo*, intervento di risposta (datata 1950) a un'inchiesta radiofonica diretta da Carlo Bo e trasmessa dal Terzo programma dal 21 ottobre 1950 al 10 marzo 1951, poi in GADDA, *I viaggi la morte*, cit., p. 630.

tinuità con la propria opera in corso di decifrazione della storia contemporanea, l'altro con obiettivi socio-antropologici comuni a un'intera generazione di intellettuali (Sciascia stesso, Carlo Levi, Ernesto De Martino, Manlio Rossi Doria, Fosco Maraini). Le loro figure sono reali, i testimoni e le tracce sono o erano rintracciabili, non ci sono dettagli immaginari negli *Atti*, nella *Scomparsa*, nelle *Cronachette* o in *Contadini del Sud*. Entrambi gli autori si concentrano sulla verità delle parole, sulla tenuta del dettato (il proprio e quello altrui), più che sulla realtà dei fatti. Questi ultimi, ricavati da Sciascia dalla lettura dei documenti giudiziari, dei filetti giornalistici, dei fogli lasciati dai personaggi coinvolti, oppure trascritti da Scotellaro a partire dai racconti autobiografici, dalle lettere e dai canti popolari dei contadini, non stanno, intatti, al centro dei vari testi, anzi sono come sospinti all'indietro o in avanti dal linguaggio dal quale provengono, e dalla prosa dei due scrittori meridionali. Sciascia li riporta alla loro origine segreta da identificare, spesso localizzandola in Sicilia, nel caso di Scotellaro essi avanzano verso un'affermazione storica e poetica della presenza della civiltà contadina nel mondo.

Manganelli e Arbasino stanno con Wilcock e Tabucchi in un magnifico chiasmo. Agli estremi stazionano autori, con evidenti interessi nella tanatografia, che hanno pubblicato due racconti biografici (sul dottor Johnson e su Pessoa) ispirati ad altrettanti classici della biografia letteraria (di Boswell e De Quincey), insieme a due raccolte di testi che mutano in colloqui inferi immaginari e in sogni ipotetici la forma breve della vita fittizia. Al centro invece troviamo due autori di trittici libreschi che rispondono a leggi di composizione parallele: per le posizioni, i ritratti e le immagini arbasiniani si tratta sempre di individui realmente esistiti, per le prospettive depravate dell'argentino quasi mai. In tutti e quattro casi, inoltre, la raffigurazione degli avvenimenti cede in molti momenti alle insistenze stilistiche e alle manie tematiche tipiche di questi scrittori. Tra Manganelli, Wilcock e Tabucchi circola una familiare aria di antirealismo che presuppone, per restare nell'ambito delle lettere italiane, il magistero di Savinio, Landolfi, Bontempelli, ma che è anche la risultante di un diffuso congedo dal naturalismo in atto nel secondo Novecento.

Ma le combinazioni possibili tra gli autori implicano ulteriori posizioni reciproche. A Savinio, ad esempio, spetta il ruolo di aver inaugurato la trafila novecentesca del racconto biografico breve in lingua italiana, affiancando alla propria raccolta di vite immaginarie il manualetto di istruzioni per la composizione delle stesse bipartito tra l'*Ibsen* e il *Maupassant*. Mentre Gadda trovò da sé la maniera di gestire ingegneristicamente la

propria biblioteca francese, e Arbasino tenne presente proprio la sussultante lezione linguistica gaddiana per la propria ritrattistica a sbalzi, Sciascia, Manganelli, Wilcock e Tabucchi guardarono senz'altro ai libri saviniani come a precedenti immediati da imitare (ma anche da oltrepassare). Non si dimentichi poi che tutti costoro – con l'eccezione di Scotellaro, iscritto piuttosto nella linea di un manzonismo meridionalista – avevano con ogni probabilità letto e assimilato, pur se in ordine sparso, almeno Aubrey, De Quincey, Schwob, Borges, e alcuni di loro anche Beckford, Nerval, Pater, Reyes.

In conclusione, quello che conta nel lavoro degli autori novecenteschi sulla biografia non è che le loro opere proponessero o meno una versione alternativa della vita combinando storia e finzione, ma che attraverso quelle stesse opere la letteratura dimostri un possibile rapporto conoscitivo tra la scrittura e il passato. Il racconto biografico moderno resta un fenomeno letterario minore, e tuttavia le sue forme e le sue varianti novecentesche segnano un mutamento di paradigma importante nella storia recente dei saperi, perché attestano che nella scrittura (narrativa, saggistica, dialogica, ritrattistica) la vita non è percepita come l'oggetto di una rappresentazione, ma è trattata come il soggetto di un riconoscimento, il riconoscimento di una realtà incerta e opaca, frammentata e illusoria al pari della letteratura nella quale crede di riflettersi. Ma tutto questo era già stato detto, decisamente meglio di così:

La conoscenza si attua in una fitta rete di pregiudizi, intuizioni, nervature, correzioni, anticipi ed esagerazioni, cioè nel contesto dell'esperienza, che, per quanto fitta e fondata, non è trasparente in ogni suo punto. [...] Ma in ciò che si è detto è implicito il riconoscimento di una profonda insufficienza. Poiché, se i pensieri corretti si risolvono infallibilmente in pure e semplici ripetizioni, sia del dato, sia delle forme categoriali, il pensiero che rinuncia, in nome del rapporto al proprio oggetto, alla piena trasparenza della sua genesi logica, resta pur sempre in difetto, in quanto rompe la promessa che è implicita nella forma stessa del giudizio. Questa insufficienza somiglia alla linea della vita, che procede storta, deviata, deludente rispetto alle proprie premesse, e solo in questo decorso, in quanto è sempre meno di quello che dovrebbe essere, è in grado di rappresentare, nelle condizioni date dell'esistenza, un'esistenza non regolamentata. La vita che adempisse direttamente alla propria destinazione, in realtà la mancherebbe. [...] Ma in ogni pensiero non ozioso resta il segno dell'impossibilità di una completa legittimazione: come, in sogno, sappiamo di lezioni di matematica perdute per una beata mattina in letto, e che non sono più recuperabili.⁴

⁴ T. W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 86-87. L'aforisma – scelto non a caso, giacché racchiude un'embrionale teoria della forma breve – s'intitola *Lücken (Lacune)*.

Bibliografia

1. *Corpus in lingua italiana con altre opere degli autori*

- Arbasino, Alberto, *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Arbasino, Alberto, *Certi romanzi*, Torino, Einaudi, 1977.
- Arbasino, Alberto, *L'Ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008.
- Arbasino, Alberto, *In questo Stato*, Milano, Garzanti, 2008.
- Arbasino, Alberto, *Romanzi e racconti*, a cura di R. Manica, 2 voll., Milano, Mondadori, 2009-2010.
- Arbasino, Alberto, *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2015.
- Arbasino, Alberto, *Ritratti e immagini*, Milano, Adelphi, 2016.
- Croce, Benedetto, *Aneddoti di varia letteratura*, 4 voll., Bari, Laterza, 1953-1954.
- Gadda, Carlo Emilio, *I Luigi di Francia*, Milano, Garzanti, 1964.
- Gadda, Carlo Emilio, «*Per favore, mi lasci nell'ombra*». *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 1993.
- Gadda, Carlo Emilio, *Opere*, edizione diretta da D. Isella, 5 voll., Garzanti, Milano, 2007-2009.
- Gadda, Carlo Emilio, *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di P. Italia e G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2016.
- Gadda, Carlo Emilio, Parise, Goffredo, «*Se mi vede Cecchi, sono fritto*». *Corrispondenza e scritti 1962-1973*, a cura di D. Scarpa, Milano, Adelphi, 2015.
- Manganelli, Giorgio, *A e B*, Milano, Rizzoli, 1975.
- Manganelli, Giorgio, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985.

- Manganelli, Giorgio, *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986.
- Manganelli, Giorgio, *La notte*, a cura di S.S. Nigro, Milano, Adelphi, 1996.
- Manganelli, Giorgio, *Le interviste impossibili*, Milano, Adelphi, 1997.
- Manganelli, Giorgio, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, a cura di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- Manganelli, Giorgio, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002.
- Manganelli, Giorgio, *Vita di Samuel Johnson*, a cura di S.S. Nigro, Milano, Adelphi, 2008.
- Manganelli, Giorgio, *Nuovo commento*, Milano, Adelphi, 2009².
- Manganelli, Giorgio, *Circolazione a più cuori. Lettere familiari*, a cura di L. Manganelli, Torino, Aragno, 2008.
- Manganelli, Giorgio, *Ti ucciderò mia capitale*, a cura di S.S. Nigro, Milano, Adelphi, 2011.
- Manganelli, Giorgio, *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*, a cura di S.S. Nigro, Milano, Adelphi, 2017.
- Manganelli, Giorgio, *Quarte di nobiltà*, Torino, Aragno, 2019.
- Manganelli, Giorgio, *Concupiscenza libraria*, a cura S.S. Nigro, Milano, Adelphi, 2020.
- Savinio, Alberto, *Maupassant e "l'Altro"*, Milano, Adelphi, 1975.
- Savinio, Alberto, *Nuova Enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977.
- Savinio, Alberto. *Vita di Enrico Ibsen*, Milano, Adelphi, 1979.
- Savinio, Alberto, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Adelphi, 1984.
- Savinio, Alberto, *Casa «la Vita» e altri racconti*, a cura di A. Tinterri e P. Italia, Milano, Adelphi, 1999.
- Savinio, Alberto, *Torre di guardia*, a cura di L. Sciascia, Sellerio, Palermo, 1993.
- Savinio, Alberto, *Scritti dispersi. 1943-1952*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 2004.
- Sciascia, Leonardo, *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Milano, Mondadori, 1979.
- Sciascia, Leonardo, Lajolo, Davide, *Conversazione in una stanza chiusa*, Milano, Sperling & Kupfer, 1981.
- Sciascia, Leonardo, *Fuoco all'anima. Conversazioni con Domenico Porzio*, Milano, Mondadori, 1992.
- Sciascia, Leonardo, *L'adorabile Stendhal*, a cura di M.A. Sciascia, Milano, Adelphi, 2003.
- Sciascia, Leonardo, *Opere*, a cura di P. Squillaciotti, 2 voll., Milano, Adelphi, 2012-2019.

- Scotellaro, Rocco, *È fatto giorno*, Mondadori, Milano, 1954.
- Scotellaro, Rocco, *Contadini del Sud*, prefazione di M. Rossi Doria, Bari, Laterza, 1954².
- Scotellaro, Rocco, *L'uva puttanella. Contadini del Sud*, prefazione di C. Levi, Bari, Laterza, 1964.
- Scotellaro, Rocco, *Uno si distrae al bivio*, Roma-Matera, Basilicata editrice, 1974.
- Scotellaro, Rocco, *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila e S. Martelli, Milano, Mondadori, 2019.
- Tabucchi, Antonio, *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1992.
- Tabucchi, Antonio, *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa. Un delirio*, Palermo, Sellerio, 2019⁴.
- Wilcock, Juan Rodolfo, *Il caos*, Milano, Bompiani, 1960.
- Wilcock, Juan Rodolfo, *Il libro dei mostri*, Milano, Adelphi, 1978.
- Wilcock, Juan Rodolfo, *Lo stereoscopio dei solitari*, Milano, Adelphi, 2017.
- Wilcock, Juan Rodolfo, *La sinagoga degli iconoclasti*, Milano, Adelphi, 2014.

2. Testi biografici e letterari

- . *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da Gianfranco Contini*, Torino, Einaudi, 1988.
- . *Biografie sessuali. I casi clinici della Psychopathia sexualis di Richard von Krafft-Ebbing*, Vicenza, Neri Pozza, 2014².
- Aubrey, John, *Scientific Lives*, London, Hesperus Classics, 2011.
- Aubrey, John, *Brief Lives with An Apparatus for the Lives of our English Mathematical Writers*, ed. by K. Bennett, 2 voll., Oxford, Oxford University Press, 2015.
- Aubrey, John, *Vite brevi di uomini eminenti*, a cura di O. Lawson Dick, Milano, Adelphi, 2015.
- Balestrini, Nanni, Giuliani, Alfredo (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- Beckford, William, *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters*, London, The Oleander Press, 1977.
- Beckford, William, *Memorie biografiche di pittori straordinari*, a cura di M. Billi, Firenze, Giunti, 1995.
- Bolaño, Roberto, *Stella distante*, Milano, Adelphi, 2012.
- Bolaño, Roberto, *La letteratura nazista in America*, Milano, Adelphi, 2013.
- Borges, Jorge Luis, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, 2 voll., Milano,

- Mondadori, 1984-1985.
- Borges, Jorge Luis, Bioy Casares, Adolfo, *Cronache di Bustos Domecq*, Torino, Einaudi, 1975.
- Borges, Jorge Luis, Guerrero, Margarita, *Il libro degli esseri immaginari*, a cura di T. Scarano, Milano, Adelphi, 2006.
- Borowski, Ludwig Ernst, Jachmann, Reinhold Bernhard, Wasianski, Andreas Christoph, *La vita di Immanuel Kant narrata da tre contemporanei*, Laterza, Bari, 1969.
- Brantôme, *Le dame galanti*, Milano, Adelphi, 1994.
- Büchner, Georg, *Lenz*, a cura di G. Schiavoni, Venezia, Marsilio, 2008.
- Bufalino, Gesualdo, *Opere*, a cura di M. Corti e F. Caputo, 2 voll., Milano, Bompiani, 2007-2010.
- Buñuel, Luis, *Goya 1926. Il pittore e la duchessa*, a cura di A. Bernardi, Venezia, Marsilio, 1994.
- Buñuel, Luis, *Mon dernier soupir*, Paris, Ramsay, 2006².
- Canetti, Elias, *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1975*, Milano, Adelphi, 1978.
- Canetti, Elias, *Il gioco dell'occhio. Storia di una vita (1931-1937)*, Milano, Adelphi, 1985.
- Canetti, Elias, *Il cuore segreto dell'orologio. Quaderni di appunti 1973-1985*, Milano, Adelphi, 1987.
- Canetti, Elias, *Un regno di matite. Appunti 1992-1993*, Milano, Adelphi, 2003.
- Canetti, Elias, *Party sotto le bombe. Gli anni inglesi*, Milano, Adelphi, 2005.
- Carroll, Lewis, *Sylvie e Bruno*, Milano, Garzanti, 1978.
- Chateaubriand, François-René de, *Vita di Rancé*, a cura di P. Lagorio, Milano, Bompiani, 1982.
- Consolo, Vincenzo, *L'opera completa*, a cura di G. Turchetta, Milano, Mondadori, 2015.
- da Varagine, Jacopo, *Le serpi in seno. Santi e birbanti della Legenda aurea dal Medioevo alla Controriforma*, a cura di F. Portinari e G. Baldissoni, Milano, Serra e Riva, 1982.
- De Dominicis, Bernardo, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, a cura di F. Scricchia Santoro e A. Zezza, 5 voll., Napoli, Paparo, 2003-2014.
- De Quincey, Thomas, *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*, a cura di F. Jaeggy, Milano, Adelphi, 1983.
- de Voragine, Jacques, *La Légende dorée*, édition publiée sous la direction d'A. Boureau, Paris, Gallimard, 2004.
- Diderot, Denis, *Œuvres complètes*, éd. par J. Varloot, 33 voll., Paris,

- Hermann, 1975-2004.
- Dostoevskij, Fëdor, *Ricordi dal sottosuolo*, Milano, Adelphi, 1995.
- Flaubert, Gustave, *Dizionario dei luoghi comuni. Album della Marchesa. Catalogo delle idee chic*, Milano, Adelphi, 1980.
- Fondane, Benjamin, *Rimbaud la canaglia*, Roma, Castelveccchi, 2020.
- Giovio, Paolo, *Lettere*, a cura di G.G. Ferrero, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1958.
- Giovio, Paolo, *Scritti d'arte. Lessico ed ecfresi*, a cura di S. Maffei, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999.
- Giovio, Paolo, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di F. Minonzio, Torino, Einaudi, 2006.
- Hawthorne, Nathaniel, *Il grande volto di pietra*, Parma, Franco Maria Ricci, 1979.
- James, Henry, *Segreti d'artista. Tre racconti*, Potenza, Grenelle, 2016.
- Krafft-Ebing, Richard von, *Psychopathia sexualis*, München, Matthes & Seitz, 1984.
- Lunačarskij, Anatolij Vasil' evič, *Profili di rivoluzionari*, Roma, Castelveccchi, 2017.
- Macchia, Giovanni, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 1991.
- Macchia, Giovanni, *Il teatro delle passioni*, Milano, Adelphi, 1993.
- Mörike, Eduard, *Mozart in viaggio verso Praga*, Milano, BUR, 1974².
- Musil, Robert, *Romanzi brevi, novelle e aforismi*, Torino, Einaudi, 1986.
- Musil, Robert, *Saggi e lettere*, a cura di B. Cetti Marinoni, 2 voll., Torino, Einaudi, 1995.
- Nerval, de Gérard, *Œuvres complètes*, éd. par J. Guillaume et C. Pichois, 3 voll., Paris, Gallimard, 1984-1993.
- Nostra Dama, Giovanni di, *Le vite delli piu celebri et antichi primi poeti provenzali*, Lione, Alesandro Marsilij, 1575.
- Nostredame, Jehan de, *Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, éd. par C. Chabaneau et J. Anglade, Paris, Honoré Champion, 1913.
- Ortega y Gasset, José, *Carte su Velázquez e Goya*, Milano, Electa, 1984.
- Pater, Walter, *Ritratti immaginari*, a cura di M. Praz, Milano, Adelphi, 1980.
- Pater, Walter, *Imaginary Portraits*, ed. by L. Østermark-Johansen, Londo, MHRA, 2014.
- Pavolini, Lorenzo (a cura di), *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, Roma, Donzelli, 2006.
- Pessoa, Fernando, Crowley, Aleister, *La Bocca dell'Inferno*, a cura di M. Pasi, Saluzzo, Federico Tozzi Editore, 2018.
- Pessoa, Fernando, *Teoria dell'eteronimia*, a cura di V. Russo, Macerata,

- Quodlibet, 2020.
- Plutarco, *Plutarch's Lives. The Dryden Translation*, ed. by A. H. Clough, 2 voll., New York, Modern Library, 2001.
- Plutarco, *Vite parallele*, a cura di A. Traglia, D. Magnino et al., 6 voll., Torino, UTET, 1992-1998.
- Queneau, Raymond, *Aux confins des ténèbres. Les fous littéraires du XIX^e siècle*, éd. par M. Veiguth, Paris, Gallimard, 2002.
- Queneau, Raymond, *Figli del limo*, Torino, Einaudi, 2003².
- Ranieri, Antonio, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, Milano, Garzanti, 1979.
- Reyes, Alfonso, *Prosa y poesía*, ed. de J. Willis Robb, Madrid, Cátedra, 1984³.
- Reyes, Alfonso, *Obras completas*, 26 voll., México, Fondo de Cultura Económica, 1955-1993.
- Rimbaud, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, éd. par L. Forestier, Paris, Gallimard, 1984².
- Schwob, Marcel, *Œuvres complètes*, 10 voll., Gêneve-Paris, Slatkine Reprints, 1985.
- Schwob, Marcel, *Œuvres*, éd. par S. Goudemare, Paris, Libretto, 2002.
- Schwob, Marcel, *Vite immaginarie*, a cura di F. Jaeggy, Milano, Adelphi, 2012.
- Stendhal, *Opere*, Milano, Garzanti-L'Espresso, 2005.
- Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. par A. Adam, 2 voll., Paris, Gallimard, 1960-1961.
- Tallemant des Réaux, Gédéon, *Storie galanti*, Milano, Longanesi, 1969.
- Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 6 voll., Firenze, S.P.E.S., 1966-1987.
- Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, 2 voll., Torino, Einaudi, 2015³.
- Vico, Giambattista, *Scritti storici*, a cura di F. Nicolini, Bari, Laterza, 1939.
- Vico, Giambattista, *Le gesta di Antonio Carafa*, a cura di M. Sanna, Napoli, Guida, 1997.
- Volodine, Antoine, *Il post-esotismo in dieci lezioni, lezione undicesima*, Roma, 66thand2nd, 2017.
- Zweig, Stefan, *Momenti fatali. Quattordici miniature storiche*, Milano, Adelphi, 2011.

3. Letteratura secondaria

- ___., *Il sindaco poeta di Tricarico*, Roma-Matera, Basilicata editrice, 1974.
- ___., *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze 2-8 settembre 1974), Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, 1976.
- ___., *Problèmes et méthodes de la biographie*, Acte du Colloque (Sorbonne, 3-4 mai 1985), Paris, Publications de la Sorbonne, 1985.
- ___., *Ricerche sul '600 napoletano. Dedicato a Ulisse Prota-Giurleo nel centenario della nascita*, Milano, L&T, 1986.
- ___., *Scotellaro trent'anni dopo*, Atti del Convegno di studio (Tricarico-Matera, 27-29 maggio 1984), Matera, Basilicata editrice, 1991.
- ___., *Lo scrittore Carlo Emilio Gadda moralista lombardo: dall'ambiente familiare d'origine alla fortuna della sua opera in Europa*, Atti del Convegno (Santa Maria la Vite-Olginate, 9-11 ottobre 1993), Olginate, Edizioni del Centro Internazionale di Studi Lombardi, 1993.
- ___., *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 18-22 settembre 1995), Firenze, Olschki, 1998.
- Adorno, Theodor W., *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 1994.
- Adorno, Theodor W., *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 2012.
- Agosti, Barbara, Paolo Giovio. *Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2008.
- Agosti, Barbara, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano, Officina Libraria, 2016.
- Agosti, Stefano, *Gadda ossia Quando il linguaggio non va in vacanza. Cinque studi*, Milano, il Saggiatore, 2016.
- Arrighetti, Graziano, *Poeti, eruditi e biografi. Momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa, Giardini, 1987.
- Assmann, Jan, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997.
- Auerbach, Eric, *La tecnica di composizione della novella*, Roma-Napoli, Theoria, 1984.
- Bachmann, Ingeborg, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Milano, Adelphi, 1993.
- Bachtin, Michail, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- Barocchi, Paola, *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984.
- Barthes, Roland, *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1976².
- Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola seguito da Leziona*, Torino, Einaudi, 2001².

- Barthes, Roland, Greimas, Algirdas Julien et al., *L'analisi del racconto. Le strutture della narritività nella prospettiva semiologica*, Milano, Bompiani, 1980.
- Bataille, Georges, *Œuvres complètes*, 12 voll., Paris, Gallimard, 1970-1988.
- Battistini, Andrea, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Becker, Daniel, Fischer, Annalisa, Schmitz, Yola (ed. by), *Faking, Forging, Counterfeiting. Discredited Practices at the Margin of Mimesis*, Bielefeld, Transcript, 2018.
- Bellucci, Novella, Cortellessa, Andrea (a cura di), «*Quel libro senza uguali*». *Le Operette morali e il Novecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Belpoliti, Marco, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.
- Belpoliti, Marco, Cortellessa, Andrea (a cura di), *Giorgio Manganelli, «Riga»*, n. 25, Milano, Marcos y Marcos, 2006.
- Berg, Christian, Gefen, Alexandre et al. (éd. par), *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- Bini, Benedetta, *L'incanto della distanza: ritratti immaginari nella cultura del decadentismo*, Bari, Adriatica, 1992.
- Bizzotto, Elisa, *La mano e l'anima. Il ritratto immaginario fin de siècle*, Milano, Cisalpino, 2001.
- Blanckeman, Bruno, Mura-Brunel, Aline, Dambre, Marc (éd. par), *Le Roman français au tournant du xx^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Bloch, Marc, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, a cura di G. Arnaldi, Torino, Einaudi, 1978⁷.
- Bolaño, Roberto, *Tra parentesi. Saggi, articoli e discorsi (1998-2003)*, Milano, Adelphi, 2009.
- Boni, Donatella, *Discorsi dell'altro mondo. Nascita e metamorfosi del colloquio fantastico postumo*, Verona, ombre corte, 2009.
- Bourdieu, Pierre, *Ragioni pratiche*, Bologna, il Mulino, 2009².
- Bourdieu, Pierre, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, il Saggiatore, 2013².
- Boureau, Alain, *La légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine (†1298)*, Paris, Éditions du Cerfs, 1984.
- Bramanti, Vanni, Pensa, Maria Grazia (a cura di), *Scrivere le vite. Aspetti della biografia letteraria*, Milano, Guerini, 1996.
- Bronzini, Giovanni Battista, *L'universo contadino e l'immaginario poetico di Rocco Scotellaro*, Bari, Edizioni Dedalo, 1987.
- Brooks, Peter, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*,

- Torino, Einaudi, 1995.
- Burzer, Katja, Davis, Charles et al. (a cura di), *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, Venezia, Marsilio, 2010.
- Canetti, Elias, *La coscienza delle parole. Saggi*, Milano, Adelphi, 1984.
- Canguilhem, George, *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 2015.
- Casanova, Jean-Yves, *Historiographie et littérature en Provence au xv^e siècle. L'œuvre de Jean de Nostredame*, Turnhout, Brepols, 2012.
- Casini, Simone, *Carlo Emilio Gadda e i re di Francia. Retrosceca di un testo radiofonico*, Firenze, Le Lettere, 1993.
- Cast, David J. (ed. by), *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*, Farnham, Ashgate, 2014.
- Castellana, Riccardo, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019.
- Cavalcaselle, Giovan Battista, Crowe, Joseph Archer, *A History of Painting in North Italy*, 2 voll., Milano, Solchi, 2005.
- Cavalli Sforza, Luigi Luca (diretta da), *La cultura italiana*, 12 voll., Torino, UTET, 2009-2010.
- Cecchi, Emilio, *Scrittori inglesi e americani. Saggi, note e versioni*, 2 voll., il Saggiatore, Milano, 1962-1964⁴.
- Celan, Paul, *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008.
- Cenati, *Frammenti e meraviglie. Gadda e i generi della prosa breve*, Milano, Unicopli, 2010.
- Champion, Pierre, *Marcel Schwob parmi ses livres suivis de Catalogue de la bibliothèque de Marcel Schwob*, Paris, Allia, 1993.
- Chastel, André, *Reflets et regards. Articles du Monde*, Paris, Edition de Fallois, 1992.
- Cirese, Alberto Mario, *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*, Torino, Einaudi, 1976.
- Contini, Gianfranco, *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989.
- Cortázar, Julio, *Obra crítica*, ed. de S. Yurkievich, J. Alazraki y S. Sosnowski, 3 voll., Buenos Aires, Alfaguara, 2014.
- Cortellessa, Andre, Patrizi, Giorgio (a cura di), *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2001.
- Courouau, Jean-François, Luciani, Isabelle (éd. par), *La Réception des troubadours en Provence. xv^e-xvii^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- Craveri, Benedetta, *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi, 2011³.

- Crusat, Cristian, *Vidas de vidas. Una historia no académica de la biografía: entre Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Páginas de Espuma, 2015.
- Dal Lago, Alessandro (a cura di), *Archivio Foucault 2. 1971-1977: poteri, saperi, strategie*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- Debenedetti, Giacomo, *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Mondadori, Milano, 1999.
- Debenedetti, Giacomo, *Savinio e le figure dell'invisibile*, a cura di M. Debenedetti, Parma, Monte Università Parma, 2009.
- De Carolis, Chetro (a cura di), *La biografia*, Roma, Bulzoni, 2008.
- Delbeke, Maarten, Levy, Evonne, Ostrow, Steven F. (ed. by), *Berninis' Biographies. Critical essays*, University Park, Penn State University Press, 2007.
- Deleuze, Gilles, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 1967³.
- de Guido, Cédric, *Marcel Schwob, du journal au recueil*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- Dell'Aquila, Michele, *Giannone, De Sanctis, Scotellaro. Ideologia e passione in tre scrittori del Sud*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1981.
- De Martino, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Torino, Einaudi, 2002².
- Desan, Philippe, Desormeaux, Daniel (éd. par), *Les Biographies littéraires. Théories, pratiques et perspectives nouvelles*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- Desideri, Paolo, *Saggi su Plutarco e la sua fortuna*, a cura di A. Casanova, Firenze, Firenze University Press, 2012.
- Di Vincenzo, Riccardo (a cura di), *Dal Greco al Florian. Scrittori italiani al caffè*, Milano, Archinto, 2003.
- Dion, Robert, Fortier, Frances, et al. (éd. par), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene, 2007.
- Dion, Robert, Fortier, Frances, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010.
- Dion, Robert, Regard, Frédéric (éd. par), *Les nouvelles écritures biographiques. La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*, Lyon, ENS Éditions, 2013.
- Fabre, Bruno, *L'Art de la biographie dans Vies imaginaires de Marcel Schwob*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- Falqui, Enrico (a cura di), *Caffè letterari*, 2 voll., Roma, Canesi, 1962.
- Fascia, Valentina (a cura di), *Colpi di penna, colpi di spada*, Milano, La Vita Felice, 2001.
- Ferrarotti, Franco, *Storia e storie di vita*, Roma-Bari, Laterza, 1981.

- Fofi, Goffredo, *Strade maestre. Ritratti di scrittori italiani*, Roma, Donzelli, 1996.
- Forster, Edward Morgan, *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 2018.
- Fortini, Franco, *La poesia di Scotellaro*, Roma-Matera, Basilicata editrice, 1974.
- Fortini, Franco, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977.
- Foucault, Michel, *Raymond Roussel*, a cura di M. Guareschi, Verona, ombre corte, 2001.
- Foucault, Michel, *La vita degli uomini infami*, Bologna, il Mulino, 2009.
- Garboli, Cesare, *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969.
- Garboli, Cesare, *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002.
- Garboli, Cesare, *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005.
- Gefen, Alexandre (éd. par), *Vies imaginaires. Anthologie de la biographie littéraire*, Paris, Gallimard, 2014.
- Gefen, Alexandre, *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.
- Genette, Gérard, Jauss, Hans Robert et al., *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.
- Genette, Gérard, *Bardadrac*, Paris, Seuil, 2006.
- Ginzburg, Carlo, *Nondimanco. Machiavelli, Pascal*, Milano, Adelphi, 2018.
- Granata, Ivano, *L'“Omnibus” di Leo Longanesi. Politica e cultura (aprile 1937 – gennaio 1939)*, Milano, FrancoAngeli, 2015.
- Goude mare, Sylvain, *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*, Paris, Le Cherche-Midi, 2000.
- Hunter, Michael, *John Aubrey and the Realm of Learning*, London, Duckworth, 1975.
- Jakobson, Roman, *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi, 1985.
- Jéandillou, Jean-François, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.
- Jefferson, Ann, *Biography and the Question of Literature in France*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Jolles, André, *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a cura di S. Contarini, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- Jolly, Margareta (ed. by), *Encyclopedia of Life-Writing. Autobiographical and Biographical Forms*, New York, Routledge, 2001.
- Junod, Karen, *‘Writing the Lives of Painters’. Biography and Artistic Identity in Britain 1760-1810*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Kendall, Paul Murray, *The Art of Biography*, London, Allen & Unwin, 1965.

- Kiš, Danilo, *Homo poeticus. Saggi e interviste*, Milano, Adelphi, 2009.
- Koch, Ludovica, *Al di qua o al di là dell'umano. Studi e esperienze di letteratura*, a cura di G. C. Roscioni, Roma, Donzelli, 1991.
- Kris, Ernst, Kurz, Otto, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989².
- Kupisz, Kazimierz, Pérouse, Gabriel-André, Debreuille, Jean-Yves (éd. par), *Le Portrait littéraire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988.
- Lackey, Michael (ed. by), *Biofictional Histories, Mutations and Forms*, Abingdon-New York, Routledge, 2016.
- Lackey, Michael (ed. by), *Biographical Fiction: A Reader*, London, Bloomsbury, 2016.
- Lawson Dick, Oliver (ed. by), *Aubrey's Brief Lives*, London, Secker & Warburg, 1949 (rist. 1950).
- Le Goff, Jacques, *Il tempo sacro dell'uomo. La 'Legenda aurea' di Iacopo da Varazze*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- Lipparini, Micaela, *Le metafore del vero. Percezione e deformazione figurativa in Carlo Emilio Gadda*, Pisa, Pacini, 1994.
- Longo, Francesco, «Leggi: e tu vedrai». *Gadda e le arti visive*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.
- Lotman, Jurij M., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.
- Madelénat, Daniel, *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- Malraux, André, *Essais (Œuvres complètes, VI)*, Paris, Gallimard, 2010.
- Marchese, Lorenzo, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Marchesini, Manuela, *La galleria interiore dell'Ingegnere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014.
- Marchesini, Matteo, *Casa di carte. La letteratura italiana dal boom ai social*, Milano, il Saggiatore, 2019.
- Marchesini, Matteo, *Scienza di niente. Poeti, narratori e filosofi moderni*, Roma, Elliot, 2020.
- Mattioda, Enrico (a cura di), *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*, Firenze, Olschki, 2010.
- Menetti, Elisabetta (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019.
- Momigliano, Arnaldo, *Lo sviluppo della biografia greca*, Torino, Einaudi, 1974.
- Montale, Eugenio, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, 2 voll., Milano, Mondadori, 1996.

- Moretti, Franco (diretto da), *Il romanzo*, 5 voll., Torino, Einaudi, 2001-2003.
- Moulin, Joanny, Phuong Ngoc, Nguyen, Gouchan, Yannick (éd. par), *La vérité d'une vie. Études sur la véridiction en biographie*, Paris, Honoré Champion, 2019.
- Nietzsche, Friedrich, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1974.
- Nigro, Salvatore Silvano (a cura di), *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, Palermo, Sellerio, 2019.
- Papetti, Viola (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti, 2000.
- Pedullà, Walter, *Alberto Savinio, scrittore ipocrita e privo di scopo*, Villorba, EdizioniAnordest, 2011.
- Petri, Elio, *Scritti di cinema e di vita*, a cura di J.A. Gili, Roma, Bulzoni, 2007.
- Policastro, Gilda, *In luoghi ulteriori. Catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Pisa, Giardini, 2005.
- Praz, Mario, *Studi e svaghi inglesi*, 2 voll., Milano, Garzanti, 1983.
- Praz, Mario, *Bellezza e bizzarra. Saggi scelti*, a cura di A. Cane, Milano, Mondadori, 2009³.
- Praz, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, BUR, 2018⁶.
- Price Zimmerman, T. C., *Paolo Giovio. Uno storico e la crisi italiana del XVI secolo*, Milano, Lampi di stampa, 2012.
- Proust, Marcel, *Saggi*, a cura di M. Bongiovanni Bertini e M. Piazza, Milano, il Saggiatore, 2015.
- Pugliese, Enrico (a cura di), *L'inchiesta sociale in Italia*, Roma, Carocci, 2009.
- Raimondi, Ezio, Battistini, Andrea, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990.
- Raimondi, Ezio, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, il Mulino, 1995.
- Renders, Hans, de Haan, Binne, Harmsma, Jonne (ed. by), *The Biographical Turn: Lives in History*, Abingdon-New York, Routledge, 2016.
- Residori, Matteo, Trope, Hélène et al. (éd. par), *Vies d'écrivains, vies d'artistes. Espagne, France, Italie XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.
- Rivette, Jacques, *Textes Critiques*, éd. par M. Armas et L. Chessel, Paris, Post-Éditions, 2018.
- Scalessa, Gabriele (a cura di), *Cola di Rienzo. Dalla storia al mito*, Roma, il cubo, 2009.

- Schaeffer, Gérard, *Une double lecture de Gérard de Nerval. Les Illuminés et Les Filles du Feu*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977.
- Schorn, Stefan, *Studien zur hellenistischen Biographie und Historiographie*, Berlin, De Gruyter, 2018.
- Serrano Asenjo, Enrique, *Vidas oblicuas. Aspectos teóricos de la nueva biografía en Espa a (1928-1936)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.
- Sharpe, Kevin, Zwicker, Steven N. (ed. by), *Writing Lives. Biography and Textuality, Identity and Representation in Early Modern England*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2008.
- Shiotsuka, Shuichiro, *Les recherches de Raymond Queneau sur les «fous littéraires»*. L'Encyclopédie des sciences inexactes, Paris, Eur dit, 2003.
- Sogos, Giorgia, *Le biografie di Stefan Zweig tra Geschichte e Psychologie. Triumph und Tragick des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*, Firenze, Firenze University Press, 2013.
- Suárez, Ada, *El g nero biográfico en la obra de Eugenio d'Ors*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Szondi, Peter, *Poetica e filosofia della storia*, a cura di R. Gilodi e F. Vercellone, Torino, Einaudi, 2001.
- Szondi, Peter, *La poetica di Hegel*, Torino, Einaudi, 2007.
- Tait, Amy L., *Lunacharsky: Poet of the Revolution (1875-1907)*, Birmingham, Slavonic Monographs, 1984.
- Tecchi, Bonaventura, *Romantici tedeschi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959.
- Tinterri, Alessandro, *Savinio e l'«Altro»*, Genova, il melangolo, 1999.
- Todorov, Tzvetan, *I generi del discorso*, a cura di M. Botto, Firenze, La Nuova, Italia, 1993.
- Touber, Anton ( d. par), *Les Rayonnement des Troubadours*, Actes du colloque de l'AIEO (Amsterdam, 16-18 Octobre 1995), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998.
- Ungarelli, Giulio (a cura di), *Gadda al microfono. L'ingegnere e la Rai 1950-1955*, Torino, Nuova ERI, 1993.
- Vernadskij, Vladimir Ivanovi , *La biosfera e la noosfera*, a cura di D. Fais, Palermo, Sellerio, 1999.
- Visioli, Monica (a cura di), *La biografia d'artista tra arte e letteratura. Seminari di letteratura artistica*, Pavia, Edizioni Santa Caterina, 2015.
- Waschek, Matthias ( d. par), *Les «Vies» d'artistes*, Actes du colloque international organis  par le Service culturel du musée du Louvre (1er-2 octobre 1993), Paris,  cole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996.
- Wellington Gahtan, Maia (ed. by), *Giorgio Vasari and the Birth of the*

- Museum*, Farnham, Ashgate, 2014.
- White, Hayden, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.
- White, Hayden, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.
- White, Hayden, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di E. Tortarolo, Roma, Carocci, 2006.
- White, Hayden, *Metahistory. Retorica e storia*, Milano, Meltemi, 2019.
- Whittemore, Reed, *Pure Lives. The Early Biographers*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988.
- Whittemore, Reed, *Whole Lives. Shapers of Modern Biography*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.
- Woolf, Virginia, *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, a cura di L. Rampello, Milano, il Saggiatore, 2011.
- Zambrano Carballo, Pablo Luis, Márquez Guerrero, Miguel Ángel, Ramírez de Verger Jaén, Antonio (ed. de), *El retrato literario, tempestades y naufragios, escritura y reelaboración*, Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Huelva, Universidad de Huelva Publicaciones, 2000.
- Zeri, Federico, *Pittura e controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, Vicenza, Neri Pozza, 1997².
- Zeza, Andrea, *Bernardo De Dominici e le vite degli artisti napoletani. Geniale imbroglione o conoscitore rigoroso?*, Milano, Officina Libraria, 2017.

4. Pubblicazioni periodiche

- Ambroise, Claude, *Les chroniquettes de Leonardo Sciascia*, «La Quinzaine littéraire», 466, 1-15 juillet 1986, p. 5.
- Ampolo, Carmine, *Inventare una biografia. Note sulla biografia greca ed i suoi precedenti alla luce di un nuovo documento epigrafico*, «Quaderni storici», 25/73, aprile 1990, pp. 213-224.
- Andrès, Bernard, *L'essai biographique: incarner l'archive*, «Voix et images», 30/2, 2005, pp. 67-78.
- Andugar Sousa, Rafael, *Breves biografías ficticias. Posibilidad de un género literario lectorial*, «Letras de Hoje», 53/2, abril-junio 2018, pp. 287-296.
- Arrighetti, Graziano, *Fra erudizione e biografia*, «Studi Classici e Orientali», xxvi, marzo 1977, pp. 13-67.
- Audeguy, Stéphane, *Queneau et les fous littéraires: les fils, le père et la littérature*, «Littératures classiques», 31/1997, pp. 217-232.
- Barrera Enderle, Víctor, *Modernidad literaria y discurso ensayístico en los*

- Retratos reales e imaginarios, de Alfonso Reyes, «Artes del ensayo», 2/2018, pp. 140-156.
- Bennett, Kate, *John Aubrey and the rhapsodic book*, «Renaissance Studies», 28/2, 2014, pp. 317-332.
- Bennett, Kate, *John Aubrey's Brief Lives and Life-Writing*, «Oxford Handbooks Online», August 2016 (consultato il 4 giugno 2020).
- Bertone, Manuela, «Una geniale fedeltà». *Gadda e Villon fra traduzione e imitazione*, «Franco-Italica», 10, 1996, pp. 135-157.
- Bologna, Corrado, «Il sole non aveva ancora la minima intenzione di apparire all'orizzonte...». *Caravaggio, Manzoni, Gadda, Longhi*, «Lettere italiane», LXV/2, 2013, pp. 193-237.
- Brandalise, Adone, *Forme brevi e storie immortali*, «L'immagine riflessa», II/2, luglio-dicembre 1993, pp. 285-294.
- Buisine, Alain, *Biofictions*, «Revue des Sciences Humaines: Le Biographique», 4/224, 1991, pp. 7-13.
- Candido, Anne Marie, *Biography and the Objective Fallacy: Pater's Experiment in "A Prince of Court Painters"*, «Biography», 16/2, 1993, pp. 147-160.
- Carmosino, Daniela, *Tra estetica ed etica: Carlo Emilio Gadda critico militante*, «Italianistica», xxvi/2, maggio-agosto 1997, pp. 279-302.
- Casini, Simone, *Mediazioni francesi nelle meditazioni gaddiane: Molière, La Fontaine, Saint-Simon e Rousseau*, «Narrativa», 7, febbraio 1995, pp. 25-40.
- Coates, John, *Aspects of Intellectual Context of Pater's Imaginary Portraits*, «The Yearbook of English Studies», 15, 1985, pp. 93-108.
- Cohn, Dorrit, *Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases*, «The Journal of Narrative Technique», 19/1, 1989, pp. 3-24.
- Crusat, Cristian, *Humorístico oprobio: el destino irónico de las 'vidas imaginarias' de Jorge Luis Borges, Juan Rodolfo Wilcock, y Roberto Bolaño*, «Hispanic Research Journal», 17/6, december 2016, pp. 504-521.
- Dell'Aquila, Michele, *I «Contadini del Sud» di Scotellaro: inchiesta sociologica e mediazione letteraria*, «Otto/Novecento», VI/6, novembre-dicembre 1982, pp. 221-232.
- Della Terza, Dante, *Il mondo "dilatato e composto" di Carlo Emilio Gadda*, «Forum Italicum», 9/2-3, giugno-settembre 1975, pp. 175-190.
- de Rubercy, Eryck, *Stefan Zweig, un maître de la biographie*, «Revue des Deux Mondes», juillet-août 2010, pp. 101-107.
- Diderot, Denis, *Vie abregée de La Fontaine*, «Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine», 21, 2010, pp. 141-144.

- Dion, Robert, *Biographie et fiction*, «Matraga», 24/42, 2017, pp. 555-575.
- Dubois, Claude-Gilbert, *L'individu comme moteur historiographique: formes de la biographie dans la période 1560-1600*, «Nouvelle Revue du XVI^e Siècle», 19/1, 2001, pp. 83-105.
- Eissen, Ariane, Mellier, Denis (éd. par), *Vies imaginaires*, «Otrante», 16, 2004.
- Eissen, Ariane, *La ficción biográfica entre Francia, Argentina e Italia (Schwob, Borges, Wilcock, Tabucchi)*, «El hilo de la fábula», 18, 2018, pp. 91-102.
- Ferraro, Bruno, *Tempi onirici e spazi virtuali in «Sogni di sogni» di Antonio Tabucchi*, «Italianistica», xxxi/2-3, maggio-dicembre 2002, pp. 111-123.
- Ferrato-Combre, Brigitte, Salha, Agathe (éd. par), *Fictions biographiques et arts visuels, XIX^e-XXI^e*, «Recherches & Travaux», 68, 2006.
- Fonio, Filippo, *Le Einfache Formen di André Jolles: struttura, problematicità, applicabilità della «forma» della Leggenda*, in *Intuizione e forma. André Jolles: vita, opere, posterità*, «Cahiers d'études italiennes», 23, 2016, pp. 151-182.
- Frazier, Sloane, *Two Pagan Studies: Pater's 'Denys L'Auxerrois' and 'Apollo in Piccardy'*, «Folklore», 81/4, 1970, pp. 280-285.
- Fumaroli, Marc, *Des «Vies» à la biographie: le crépuscule du Parnasse*, «Diogène», 139, juillet 1987, pp. 3-30.
- Gallo, Italo, *L'origine e lo sviluppo della biografia greca*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 18, 1974, pp. 173-186.
- García Jurado, Francisco, *Les vies imaginaires de Lucrèce et d'Ovide chez Marcel Schwob et Antonio Tabucchi*, «Vita Latina», 154, 1999, pp. 38-45.
- García Jurado, Francisco, *Borges como lector e intermediario entre M. Schwob y A. Tabucchi. El caso de las vidas imaginarias y la historiografía literaria latina*, «Variaciones Borges», 18, 2004, pp. 115-135.
- Gatta, Massimo, *Quando Leopardi... chiuse l'«Omnibus»*, «la Biblioteca di via Senato», VIII/4, 2016, pp. 5-12.
- Gemmett, Robert J., *The Composition of William Beckford's Biographical Memoirs of Extraordinary Painters*, «Philological Quarterly», 47/1, 1968, pp. 139-141.
- Gualtieri, Elena, *The Impossible Art: Virginia Woolf on Modern Biography*, «The Cambridge Quarterly», 29/4, 2000, pp. 349-361.
- Inman, Billie Andrew, *“Sebastian van Storck”: Pater's Exploration into Nihilism*, «Nineteenth-Century Fiction», 30/4, March 1976, pp. 457-476.

- Lackey, Michael, *Locating and Defining the Bio in Biofiction*, «a/b: Auto/Biography Studies», 31/1, 2016, pp. 3-10.
- Lemieux, Audrey, *Vis-à-vis: Antonio Tabucchi et Fernando Pessoa. Étude de la médiation culturelle dans les fictions biographiques d'Antonio Tabucchi*, «temps zéro», 4, décembre 2010.
- Levi, Carlo, *Contadini di Calabria*, «Lares», 55/2, aprile-giugno 1989, pp. 181-207.
- Levi, Giovanni, *Les usages de la biographie*, «Annales», 44/6, novembre-décembre 1989, pp. 1325-1336.
- Mahr, Greg, *Pessoa, Life Narrative, and the Dissociative Process*, «Biography», 21/1, 1998, pp. 24-35.
- Maiolani, Michele, *Sicilia come eterotopia. Sciascia alla prova di Foucault*, «Todomodo», VIII, 2018, pp. 233-250.
- Mazzocca, Maristella, *Il surrealismo di Alberto Savinio tra echi d'esoterismo antico e negazione leopardiana*, «Lettere italiane», XLIV/2, 1992, pp. 240-260.
- Michelacci, Lara, *Alle origini di un modello biografico. Note su Paolo Giovio e Giorgio Vasari*, «Bollettino di italianistica», 1, gennaio-giugno 2018, pp. 100-110.
- Mirizzi, Ferdinando, *Contadini del Sud tra valore documentario e dimensione letteraria*, «Forum Italicum», 50/2, 2016, pp. 739-751.
- Nesvet, Rebecca, *Parallel Histories: Dryden's Plutarch and Religious Toleration*, «The Review of English Studies», 56/225, June 2005, pp. 424-437.
- Palleau, Françoise, Rowan, Lou (éd. par), *Biographie et fiction*, «Itinéraires», 2017-1/2018.
- Pinotti, Giorgio, *Il bacio di Giove. Gadda, Raffaello e gli affreschi della Farnesina*, «I quaderni dell'Ingegnera», 5, 2007, pp. 185-195.
- Pizer, John David, *From Jean de La Bruyère to John Aubrey and Beyond: The Development of Elias Canetti's Characters Sketches*, «Comparative Literature Studies», 44/1-2, 2007, pp. 166-182.
- Ruiz, Luc, *Comment rendre la biographie extraordinaire? Sur les Vies authentiques des peintres imaginaires de Beckford*, «Otrante», 17, 2005, pp. 205-217.
- Scepi, Henri, *Dire le réel: détours et recours biographiques (à propos des Illuminés)*, «Littérature», 158, juin 2010, pp. 92-104.
- Sciascia, Leonardo, *Rocco Scotellaro*, «Galleria», 1, gennaio 1954, p. 11.
- Schabert, Ina, *Fictional Biography, Factual Biography, and their Contaminations*, «Biography», 5/1, 1989, pp. 1-16.
- Scotellaro, Rocco, *Per un libro su «I contadini e la loro cultura»*, «Lo Straniero», XVII/162-163, dicembre 2013-gennaio 2014, pp. 69-71.

- Secchieri, Filippo, *Il libro e le voci. La «Nuova Enciclopedia» di Alberto Savinio*, «Italianistica», xxiv/9, gennaio-aprile 1995, pp. 153-167.
- Serrano Puche, Javier, *Ficción, historia y verdad: estudio de la intertextualidad en La scomparsa di Majorana de Leonardo Sciascia*, «Revista Chilena de Literatura», 78, abril 2011, pp. 161-183.
- Sherbo, Arthur, *The Dryden-Cambridge Translation of Plutarch's Lives*, «Études Anglaises», 32/2, avril 1979, pp. 177-184.
- Thorel-Cailleteau, Sylvie, *Marcel Schwob, traducteur*, «Revue de Littérature Comparée», 68/4, octobre 1994, pp. 435-443.
- Vanden Bossche, Chris R., *Fictive Text and Transcendental Self: Carlyle's Art of Biography*, «Biography», 10/2, 1987, pp. 142-150.
- Varenne, Marc, *Jehan de Nostredame et les troubadours*, «Revue de la Renaissance», 13/XIII, 1913, pp. 150-156.
- Violato, Gabriella, *Il problema delle influenze nell'opera di Marcel Schwob*, «Le lingue straniere», xiv/2, marzo-aprile 1965, pp. 3-27.
- Wolfe, Phillip J., *Tallemant des Réaux et l'esthétique de la négligence*, «Romance Notes», xlvii/1, 2006, pp. 97-105.
- Wortely, W. Victor, *The Art of the Portrait in Tallemant des Réaux*, «Romance Notes», viii/2, 1967, pp. 242-250.
- Zattarin, Alessandro, *Alieni d'Italia*, «Studi novecenteschi», xxxvi/77, gennaio-giugno 2009, pp. 177-190.
- Zatti, Sergio, Stara, Arrigo (a cura di), *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della short story*, «Moderna», xii/2, 2020.
- Zonana, Víctor Gustavo, *De viris pessimis: biografías imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock*, «RILCE», 16, 2000, pp. 673-690.

La collana *Incipit* accoglie due serie distinte: le *Tesi*, selezionate fra quelle discusse all'interno del Dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie dell'Università di Padova e/o sotto la supervisione di docenti del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova (DiSLL); i *Colloqui*, gli atti dei convegni organizzati annualmente da allievi e allieve del Dottorato.

Illustri, eccellenti, infami, brevi, straordinarie, minuscole, immaginarie: le "vite" intese come raccolte di biografie rappresentano un genere durevole e versatile che nel corso della modernità ha conosciuto una sintomatica fortuna, anche tra gli autori più importanti della nostra prosa. Questo saggio indaga le modalità di ibridazione tra i generi storici della biografia o del ritratto e le tecniche della finzione narrativa nelle forme brevi più significative della letteratura italiana del Novecento, a partire da testi di Alberto Savinio, Carlo Emilio Gadda, Leonardo Sciascia, Rocco Scotellaro, Giorgio Manganelli, Alberto Arbasino, Juan Rodolfo Wilcock, Antonio Tabucchi. I libri in questione sono esaminati, appaiandoli tra loro, nella seconda parte, sulla base di un inquadramento teorico autonomo e della cronistoria delle raccolte di "vite" a carattere letterario, da Plutarco a Marcel Schwob, ricostruita nella prima parte. Tra le due sezioni viene sintetizzato il panorama degli autori che, come Borges, Queneau, Canetti, hanno praticato l'arte della microbiografia nel corso del xx secolo, con l'obiettivo di proporre, attraverso l'esperienza della manipolazione biografica in serie e lo studio delle sue variazioni, un'interpretazione inedita della reinvenzione letteraria del passato.

ISBN 978-88-6938-361-8



€ 20,00