

## La *biofiction*. Teoria, storia, problemi

### Riccardo Castellana

---

#### 1. Una parola, molte definizioni

Coniato nel 1990 dal critico Alain Buisine, il termine *biofiction* (contrazione e crasi di «fiction biographique») sta avendo crescente fortuna, non solo in ambito francese. Quel che più conta (e che merita di essere compreso), è che la sua diffusione sembra procedere di pari passo con un ritorno di interesse per il genere della biografia d'invenzione da parte di scrittori, editori e lettori.<sup>1</sup> La varietà degli usi della parola, tuttavia, è sufficientemente ampia da comportare anche qualche possibile fraintendimento. Per questo è utile iniziare con una breve analisi di semantica storica, ristretta ai due ambiti di diffusione principali della parola (la cultura letteraria francese e quella anglosassone), cui seguirà una proposta operativa.

Nella critica francofona il termine *biofiction* è usato in modo, per così dire, inclusivo: nel dominio della «fiction biographique» (e della «biographie fictive» che le è molto prossima) ricadono ad esempio, per Buisine, due opere di genere molto diverso come *Les Éblouissements* (1987), dello scrittore belga Pierre Mertens, e *Lo stadio di Wimbledon* (1983), di Daniele del Giudice. Incentrate entrambe su figure di intellettuali realmente esistiti (e sui due grandi enigmi – che rimarranno tali – delle rispettive esistenze: la compromissione di Gottfried Benn col nazismo e il silenzio letterario di Bobi Bazlen), le due finzioni biografiche sono tuttavia costruite in maniera completamente diversa: la prima ripercorrendo narrativamente la vita del poeta espressionista tedesco di dieci anni in dieci anni, in sei capitoli dedicati agli anni 1906, 1916, 1926, 1936, 1946 e 1956; la seconda assegnando a Bazlen non il ruolo di protagonista bensì quello di

1 A. Buisine, *Biofictions*, in «*Révue des sciences humaines*» (“Le Biographique”), IV, 224, 1991, pp. 7-13 (si tratta del discorso di apertura a un convegno sulla biografia tenuto in Francia l’anno prima). Sulla fortuna del genere in Francia cfr. almeno l’introduzione a *Fictions biographiques. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Textes réunis et présentés par A.-M. Monluçon et A. Salha, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2007, pp. 9 sgg.

entità fantasmatica sulle cui tracce si muove il narratore in prima persona molti anni dopo la sua morte. *Biofiction* non è, dunque, per Buisine, solamente ciò che in Italia viene comunemente detto “biografia romanzata”, ma un genere tendenzialmente onnivoro, i cui confini sfumano in quella che, nel caso di Del Giudice, sembra piuttosto una narrazione metabiografica, ed anche in altre pratiche di scrittura non assimilabili alla tradizione.

Ma c'è di più. Nel discorso critico francese degli ultimi trentacinque anni, il termine è venuto a designare spesso qualunque narrazione letteraria dove sia rinvenibile una contaminazione tra il discorso fattuale della biografia e la finzione narrativa: non solo la *biographie romancée*, dunque, ma anche la *short story* (o novella) biografica (da Marcel Schwob fino a Pierre Michon e ai *Sogni di sogni* di Antonio Tabucchi), il romanzo biografico, la *fiction* metabiografica e persino il romanzo in forma più o meno rigorosamente biografica, ma con eroi fittizi. Con la formula sintetica ed efficace di Alexandre Gefen, la *biofiction* è insomma l'insieme delle «fictions littéraires de forme biographique (vie d'un personnage imaginaire ou vie imaginaire d'un personnage réel)». <sup>2</sup>

Nel discorso teorico anglosassone, al contrario, il termine *biofiction* sembra ricoprire un'estensione semantica molto più ristretta. Attestato solo a partire dalla fine degli anni Novanta, ed entrato nell'uso, forse, più che per l'influsso del francese, grazie alla crescente popolarità del *biopic* (*biographical picture*) cinematografico, esso ha avuto una fortuna decisamente minore che in Francia e il suo campo semantico coincide essenzialmente, mi pare, con quello del *biographical novel*. <sup>3</sup> È inoltre da notare che, come in ambito francese, anche nella critica anglosassone è abbastanza accentuata la tendenza alla specializzazione semantica in senso cronolo-

- 2 A. Gefen, *Le Genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine*, in *Le Roman français au tournant du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de B. Blanckemann, A. Mura-Brunel et M. Dambre, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2004, pp. 305-319: p. 305. Dello stesso v. anche: «*Soi-même comme un autre*»: présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine, in *Fictions biographiques. XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, cit., pp. 54-75; *Au pluriel du singulier: la fiction biographique*, in «*Critique*», 2016, VI, 781-782, pp. 565-575; e la recente antologia da lui curata per la collana «Folio» col titolo *Vies imaginaires. Anthologie de la biographie littéraire*, Gallimard, Paris 2014.
- 3 Michael Lackey, ad esempio, curatore di un'antologia nordamericana di prossima pubblicazione, con il termine *biofiction* si riferisce esclusivamente al *biographical novel* (M. Lackey, *Introduction*, in *Biographical Fiction: A Reader*, edited by M. Lackey, in corso di stampa). Indicativo il fatto che in un lavoro dell'autore sullo stesso tema datato 2014 il termine *biofiction* ancora non comparisse (M. Lackey, *Introduction: The Rise of the American Biographical Novel*, in *Truthful Fictions: Conversations with American Biographical Novelists*, edited by M. Lackey, Bloomsbury Academic, New York 2014, pp. 1-25). Il primo studio in lingua inglese dove il termine *biofiction* occorre come sinonimo di *biographical novel* è, a mia conoscenza, *Biofictions: the Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, edited by M. Middeke e W. Huber, Camden House, Rochester (NY)-Woodbridge 1999. In Italia la *biofiction* non è argomento di discussione: vari cenni si trovano nella notevole tesi di laurea specialistica di Marco Mongelli, *Il reale in finzione: l'ibridazione di "fiction" e "non fiction" nella letteratura contemporanea*, Università di Siena, A.A. 2012/2013, di cui sono stato controrelatore e dalla quale ho imparato molto.



gico e storiografico: in entrambe le tradizioni, *biofiction* indica soprattutto (quando non esclusivamente) la varietà *postmoderna* della biografia finzionale, benché anche questa nomenclatura si trovi a competere con diciture concorrenti quali, ad esempio, “biographical metafiction”, che ne hanno sino ad ora contrastato l’egemonia.<sup>4</sup>

L’accezione in cui utilizzerò il termine *biofiction* nelle pagine che seguono è al tempo stesso meno estesa rispetto a quella francese ma più inclusiva di quella anglo-americana: della prima conserva l’intenzione di spiegare una molteplicità di fenomeni cercandone l’elemento comune; della seconda, l’esigenza di tenere fuori dal discorso critico sulla finzione biografica ciò che vi fa riferimento solo in maniera superficiale. Sembra infatti ragionevole includere nella nostra definizione tutti i casi sopra elencati ad eccezione dell’ultimo, cioè del romanzo di *forma* biografica, e ipotizzare l’esistenza di uno “spazio biofinzionale”, alle cui estremità stanno, come i due poli di uno stesso campo elettromagnetico, la biografia romanzata in senso stretto (intesa cioè come biografia fattuale raccontata però attraverso i dispositivi formali della *fiction*) e il *biographical novel*, vale a dire il romanzo con protagonisti ricavati dal mondo reale ma coinvolti in azioni che sono (in parte o prevalentemente) fittizie. Collocherò infine il romanzo metabiografico (*Lo stadio di Wimbledon*, ma anche *Flaubert’s Parrot*, di Julian Barnes, del 1984, e *Chatterton* di Peter Ackroyd, del 1987)<sup>5</sup> e altre forme minori alla periferia interna dello spazio biofinzionale, perché, pur inserendosi legittimamente nella questione generale dell’ibridazione tra biografia e *fiction*, hanno anche, mi sembra, strutture e scopi in parte diversi.<sup>6</sup>

La *biofiction*.  
Teoria, storia,  
problemi

4 J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, Mellem, New York 2001.

5 A proposito di *Chatterton*, A. Nünning ha parlato di «metabiography» (*An Intertextual Quest for Thomas Chatterton*, in *Biofictions: the Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, cit., p. 28).

6 In questo campo (e in generale in tutta la discussione su biografia e *fiction*) la terminologia è ridondante e caotica. Non vedo ad esempio l’utilità di parlare, come fa Genette, di «biographie fictive», secondo la definizione che egli ne dà in *Bardadrac*: «J’ai aussi (trop) longtemps caressé le propos d’une autre étude de genre littéraire, un genre qui serait à l’hétérobiographie (c’est à dire biographie tout court) ce qu’à l’autobiographie serait l’autofiction [...] un type de récit, de caractère également mais autrement contradictoire, qui prend pour héros une personne historiquement attesté, et lui attribue telle ou telle aventure plus ou moins manifestement fictive: biographie fictive donc, fût-elle partielle, d’une personne réelle distincte de l’auteur» (G. Genette, *Bardadrac*, Seuil, Paris 2006, p. 137). Quella che Genette chiama «biographie fictive» non è altro che il «biographical novel» (al limite, si può concedere a Genette che la dicitura *fiction* abbia il vantaggio di includere, oltre al romanzo, anche forme finzionali brevi). Il *romanzo* biografico, infatti, a differenza della biografia romanzata, contiene per definizione fatti inventati: nella mia ipotesi la loro funzione può essere di natura diversa, come vedremo più avanti, e cioè *completiva* (quando l’immaginazione supplisce alla mancanza di dati e documenti, senza contraddirli) oppure *sostitutiva* (quando le entità finzionali contraddicono la realtà documentaria, o le stesse leggi della realtà, creando un mondo parallelo a quello reale, come spesso accade nel romanzo postmoderno). L’uso del termine «biografia fittiva», come corrispettivo dell’*autofiction* nel dominio allobiografico, potrebbe essere riservato alla *biofiction* controfattuale postmoderna (*The Master of Petersburg* di Coetzee e *Tutto il ferro della torre Eiffel* di Mari).

Chiamerò dunque *biofiction* ogni narrazione (normalmente e prevalentemente) in prosa incentrata su una persona reale distinta dall'autore, della quale venga descritto l'intero arco della vita oppure solo alcuni momenti salienti (spesso, secondo un *topos* ben collaudato, i giorni che precedono la morte). Ciò che la distingue dalla biografia propriamente detta è l'ibridazione del discorso fattuale (biografico) con i *tratti testuali* della *fiction*, sia a livello *tematico* (deroghe alla fedeltà documentaria, presenza di fatti o personaggi della storia parzialmente o totalmente fittizi, ecc.) sia a livello *formale* (tramite l'adozione di dispositivi tipicamente fittizionali come la psiconarrazione o l'indiretto libero). L'ibridazione può riguardare, inoltre, anche il livello *pragmatico*, allorché il carattere di finzionalità del testo emerge non tanto da caratteristiche interne ad esso (formali o tematiche) quanto piuttosto dalla contraddizione tra queste e la natura del contratto di lettura prospettato fittivamente, spesso, già a partire dal paratesto.

Vedremo in seguito il senso e i corollari di questa definizione. Per il momento vorrei solo motivare l'ultima precisazione: per includere nel concetto di *biofiction* la maggior parte delle finzioni biografiche omodiegetiche è necessario allargare il quadro dell'analisi dalle strutture testuali alla pragmatica del testo. Diversamente, un enunciato come quello che apre i *Mémoires d'Hadrien*

Mon cher Marc,

Je suis descendu ce matin chez mon médecin Hermogène, qui vient de rentrer à la Villa après un assez long voyage en Asie. L'examen devait se faire à jeun: nous avons pris rendez-vous pour les premières heures de la matinée. Je me suis couché sur un lit après m'être dépouillé de mon manteau et de ma tunique. Je t'épargne des détails qui te seraient aussi désagréables qu'à moi-même, et la description du corps d'un homme qui avance en âge et s'apprête à mourir d'une hydropisie du cœur.<sup>7</sup>

sarebbe indistinguibile da quello di una vera autobiografia, di un vero memoriale o di una vera lettera. Il fatto è che, non potendo (di norma) avvalersi dei dispositivi di presentazione della soggettività caratteristici dell'epos antico e del moderno romanzo eterodiegetico, la narrazione omodiegetica non è classificabile come *fiction* in senso "puro", ma rientra in quella famiglia di forme miste che Käte Hamburger chiamerebbe «finti enunciati di realtà» e Michal Glowinski casi di «mimesi formale».<sup>8</sup>

7 M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* [1951], Gallimard, Paris 1977, p. 14.

8 K. Hamburger, *Logica della letteratura* [*Logik der Dichtung*, 1957-1977], a cura di E. Caramelli, Pendragon, Bologna 2015, p. 306; M. Glowinski, *On the First-Person Novel*, in «New Literary History», IX, 1, 1977, pp. 104-114. Nel caso della *biofiction* autodiegetica, in particolare, la non-coincidenza tra la persona dell'autore e quella del narratore dichiarata sul piano paratestuale dalla copertina e dal frontespizio contraddice la pretesa di fattualità del discorso (auto) biografico,



Quanto al significato degli aggettivi “finzionale” e “fittizio”, dico per ora soltanto che il primo riguarda ogni aspetto della *fiction* intesa come discorso formato da enunciati che non pretendono di avere valore di verità e i cui oggetti sono privi di referenti reali al di fuori del testo. E che “fittizio” individua invece quanto (nella *fiction*, ma ovviamente non solo in essa) è privo di una referenza esterna. Cosicché, per intenderci, nei *Promessi sposi* Renzo è personaggio finzionale (anche) perché fittizio, mentre il cardinale Federigo Borromeo è personaggio finzionale ma non fittizio.<sup>9</sup> Il problema è, ovviamente, assai complesso, ma si noti sin d’ora un primo paradosso di fondo della *biofiction*: se al discorso finzionale non si applicano i criteri di verità e falsità, e se i suoi oggetti non esistono nella realtà, come è possibile concepire (e recepire) una *fiction* interamente (e non parzialmente, come nel romanzo storico) incentrata su una persona reale? Mentre questo problema, nel romanzo storico ottocentesco, restava sullo sfondo, la finzione biografica novecentesca scommette la propria esistenza sulla possibilità di promuovere il cardinale Borromeo da semplice figura di sfondo a protagonista della narrazione.

---

La *biofiction*.  
Teoria, storia,  
problemi

## 2. Cosa non è la *biofiction*

Data la definizione generale, è agevole escludere dallo spazio biofinzionale i seguenti generi.

(I) La *biografia* propriamente detta, in quanto discorso fattuale vincolato al rispetto della referenzialità, dal quale è esplicitamente bandito ogni elemento finzionale o fittivo. L’esclusione vale ovviamente anche (almeno in linea di principio) per quell’entità piuttosto nebulosa spesso chiamata “biografia letteraria” (la biografia di uno scrittore ad opera di un altro scrittore) e per la “biografia testimoniale” (ad es. il *Fenoglio* di Davide Lajolo, del 1978), la cui natura letteraria è, come direbbe Genette, “condizionale” e non “costitutiva”.<sup>10</sup>

evidenziandone la natura (nei termini di Hamburger) “finta” e non “finzionale”. Già ne *Il patto autobiografico* ([*Le pacte autobiographique*, 1975], trad. it. di F. Santini, il Mulino, Bologna 1986), Philippe Lejeune mostrava acutamente come l’autobiografia non sia distinguibile dal romanzo autobiografico da un punto di vista *testuale* e che le differenze con questo riguardano il paratesto e la pragmatica di lettura.

- 9 L’opposizione finzionale vs. fittizio corrisponde alla coppia finzionale vs. finzializzato nella terminologia di Lubomír Doležel, che a proposito del romanzo storico scrive: «All entities in the world of historical fiction are fictional, but for the sake of distinctness, I use the term *fictional entities* for the first kind of world constituents and *fictionalized entities* for the second kind» (*Possible Worlds of Fiction and History. The Postmodern Stage*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2010, p. 84, corsivo nel testo).
- 10 Uno dei libri di teoria più accreditati sul genere biografico in generale è quello di D. Madelénat, *La Biographie*, PUF, Paris 1984, da cui emerge una evidente carenza di strumenti nel trattare la biografia romanzata e altre forme “biografoidi” (ad es. pp. 19 sg. e 199 sgg.). Sulla biografia letteraria in Italia cfr. A. Iovinelli, *Il rinnovamento della biografia letteraria in Italia (1970-1995)*, in

(II) L'*autobiografia*, in quanto discorso fattuale obbligato alla referenzialità (e alla sincerità), oltre che incentrato sulla persona stessa dell'autore.<sup>11</sup>

(III) L'*autofiction*, in quanto discorso ibrido (fanzionale e insieme, ambigualmente e indecidibilmente, fattuale) incentrato sulla persona dell'autore (dall'antesignano del genere, *Fils* di Dubrovsky, fino a *Troppi paradisi* di Walter Siti).<sup>12</sup>

(IV) Il *nonfiction novel* nordamericano, la cosiddetta *faction* e i loro sviluppi più recenti (*In Cold Blood* di Capote, del 1965, *L'Adversaire* di Carrère, del 2000, *Elisabeth* di Paolo Sortino, del 2011), dove l'ibridazione di finzione e cronaca dà luogo non a un vero racconto biografico ma piuttosto ad una indagine intorno a un *fatto* (*uno solo* e il più delle volte particolarmente atroce ed efferato), che interessa in quanto tale e non in funzione della comprensione generale della vita del personaggio nel suo complesso.<sup>13</sup>

(V) quella che Dorrit Cohn chiama (non del tutto comprensibilmente, a mio avviso) *fictionalized historical biography*, ovvero sia il romanzo che *simula* la struttura (e nei casi estremi anche la pragmatica di lettura) di una (etero) biografia ma è incentrato su protagonisti interamente di finzione, privi di corrispettivo nel mondo reale (*Orlando* della Woolf, *The Real Life of Sebastian Knight* di Nabokov o il caso assai più particolare, e probabilmente unico, del *Marbot* di Wolfgang Hildesheimer).<sup>14</sup>

(VI) Il *romanzo storico*, nella misura in cui è incentrato su uno o più protagonisti fittizi che interagiscono con personaggi finzionali aventi un ruolo secondario: mentre questo necessita di personaggi fittizi concepiti come «estensioni» del mondo reale,<sup>15</sup> la *biofiction* può benissimo fare a meno di personaggi fittizi di sfondo. Rispetto al romanzo storico, cioè, nella *fiction* biografica il rapporto tra persona reale e personaggio d'invenzione non è solo invertito (come si potrebbe constatare a un primo

«Studia Romanica et Anglica Zagrabienisa», 45-46, pp. 255-95, <http://hrcak.srce.hr/117885> [ultimo accesso il 17/01/2016] e Id., *L'autore e il personaggio: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004. Dell'obiezione (tipicamente postmoderna) per cui ogni biografia sarebbe (a seconda dei differenti autori) arte, retorica, letteratura o finzione, tratterò più avanti.

11 Il rinvio d'obbligo è a Lejeune, *Il patto autobiografico*, cit.

12 Per l'Italia, rinvio al libro di L. Marchese, *L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014 (da cui si ricava la bibliografia pregressa, soprattutto in lingua francese).

13 La bibliografia sulle scritture ibride degli ultimi anni è ampia. Per l'Italia (ma in prospettiva internazionale) rinvio a due recenti volumi: R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Gaffi, Roma 2014 e soprattutto R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.

14 D. Cohn, *The Distinction of Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1999, pp. 85 sgg.

15 B. Harshaw, *Fictionality and Fields of Reference*, in «Poetics today», 5, 1984, pp. 227-51: p. 246.



sguardo), ma qualitativamente diverso e addirittura asimmetrico: nel primo, il personaggio fittizio *deve* necessariamente interagire con quello non fittizio affinché ci sia romanzo; nella seconda, questa interazione non è affatto necessaria, perché la presenza di personaggi fittizi non è indispensabile al plot.

(VII) La *fiction* basata sulla storia di un personaggio reale i cui protagonisti portano però un nome diverso da quello del modello (l'Orlando woolfiano, ispirato a Vita Sackville-West, la Silvia Roncella in *Suo marito*, di Pirandello, ispirata alla figura di Grazia Deledda, e centinaia di altri romanzi...).<sup>16</sup>

(VIII) I diversi generi della *fiction* “pura” (*romance, novel*), in quanto (in misura variabile) svincolati dalla prova della referenzialità cui sottostanno invece tutti i discorsi di tipo fattuale: il che non significa, come sottolinea opportunamente Cohn, che la *fiction* non *possa* avere referenti reali, ma che *non è necessario* che ne abbia.<sup>17</sup>

La *biofiction*.  
Teoria, storia,  
problemi

### 3. Un genere postmoderno?

Buona parte del discorso teorico cresciuto intorno alla *biofiction* insiste sulla sua (presunta) organicità al postmoderno e sulle caratteristiche intrinsecamente postmoderne che la biografia finzionale viene ad assumere a partire dagli anni Ottanta, da molti considerati come il momento di svolta e di definitiva affermazione del genere. Lo stesso Buisine vedeva in *Lo stadio di Wimbledon* e *Les Éblouissements* due testi esemplari «de ce qu'est la biographie en régime postmoderne», e facendogli eco a una ventina d'anni di distanza Alexandre Gefen parla di un «goût “postmoderne” de la manipulation du savoir et des jeux ontologiques» che contraddistinguerebbe il genere e la sua attuale rinascita.<sup>18</sup> Anche in ambito nordame-

16 Una parziale eccezione può essere costituita da quelle narrazioni ottenute ibridando un personaggio reale e uno fittizio, come fa Davide Orecchio in *Città distrutte*, di cui parlerò nell'ultimo paragrafo. Qui la riconoscibilità del personaggio storico (e per conseguenza la natura finzionale dell'operazione narrativa) è dichiarata in modo esplicito dal paratesto, mentre il più comune romanzo “ispirato a” gioca sull'ambiguità del confine che separa il vero dal finzionale. Un caso in parte affine (ma di limitato interesse letterario) è il genere semiserio dell'ircocervo filosofico, dove ad essere incrociate sono due personalità storiche reali e ciò che le lega è di solito una qualche affinità onomastica (Tommaso da Quine = Tommaso d'Aquino + Willard Van Orman Quine): cfr. M. De Caro, *Biografie convergenti*, Mimesis, Milano 2015.

17 Cohn, *The Distinction of Fiction*, cit., p. 15. La stessa Cohn rinvia al modello “double decker” proposto negli anni Ottanta da Benjamin Harshaw, che distingue tra campo di referenza interno ed esterno (IFR e EFR, *internal o external field of reference*): il primo è il campo di referenza al quale rinviano gli enunciati della *fiction*, il secondo quello del discorso fattuale. IFR e EFR sono come piani paralleli non euclidei che in alcuni punti, almeno nel *novel*, si toccano fino a convergere: queste tangenze possono riguardare personaggi storici, città, idee, mode, ecc. (*Fictionality and Fields of Reference*, cit.).

18 Buisine, *Biofiction*, cit., p. 10 e Gefen, *Le Genre des noms*, cit., p. 305.

ricano, del resto, il nesso *biofiction*-postmoderno sembra un dato acquisito. Scrive ad esempio Michael Lackey:

Within the postmodern framework, fact is fiction, and consequently, history and biography, which were once considered to be separate and distinct from fiction, can no longer lay claim to being non-fictional.<sup>19</sup>

La frase citata contiene i due argomenti più ricorrenti della teoria biofanzionale postmoderna: il conflitto di poetica con il modernismo e la legittimazione epistemologica della biografia storica come *fiction*.

Quanto al primo argomento e al problema (non secondario) della periodizzazione, non è sbagliato affermare che la poetica modernista non vedesse di buon occhio le commistioni tra romanzo e biografia. Il giudizio di Virginia Woolf su Lytton Strachey e sui *new biographers* inglesi degli anni Venti appare, in questo senso, davvero paradigmatico: per Woolf la sperimentazione di tecniche narrative e l'uso dell'immaginazione creativa nel ritrarre persone reali poteva, in astratto, avere ricadute interessanti, ma negli autori vagliati in *The Art of Biography* (1939) il tutto si risolveva al più in modesto artigianato: di fatto «fact and fiction refused to mix». Così, almeno nel canone altomodernista anglosassone, la distinzione tra il compito del biografo (raccontare i fatti basandosi sui documenti) e quello del romanziere (inventare) resta sostanzialmente inalterata, e la stessa bibliografia della Woolf sembra confermarlo, se si pensa alla rigida separazione tra scrittura fattuale (la biografia del tutto tradizionale dedicata a Roger Fry) e pratica finzionale, persino in un libro come *Orlando*, dove i tratti formali della biografia sono semplicemente “imitati” (sin dal sottotitolo *A Biography*), in un sofisticato gioco di mimesi formale ricca di allusioni al genere biografico.<sup>20</sup>

L'argomento dei teorici della *biofiction* postmoderna è dunque il seguente: la critica postmodernista alla concezione tradizionale della storiografia come rappresentazione veritiera della realtà distinta dalla *fiction* avrebbe reso possibile il superamento della poetica modernista e una ibridazione produttiva tra biografia e romanzo. Ma le cose stanno davvero così? A mio avviso, solo parzialmente. Si potrebbe intanto obiettare che la posizione di Virginia Woolf è quella tipica del modernismo anglosassone nel duplice senso della sua specificità geografica e sociologico-letteraria, mentre solo sei anni dopo, in un diverso contesto culturale, un capolavoro della *biofiction* come *Der Tod des Vergil* (1945), di Hermann Broch, dimostra che «fact» e «fiction» potevano mescolarsi e può indurre a ripensare una concezione del modernismo troppo appiattita sul panorama letterario

19 Lackey, *Introduction: The Rise of the American Biographical Novel*, cit., p. 2.

20 Riassumo qui le osservazioni di Lackey (*Introduction: The Rise of the American Biographical Novel*, cit., pp. 4 sgg.) da cui traggio anche la citazione da *The Art of Biography*.



nordamericano contemporaneo (mentre l'attuale riscoperta e valorizzazione di questa categoria sta avendo, almeno in Italia, una funzione ben diversa e tutt'altro che incline all'omologazione).<sup>21</sup> A me pare, insomma, che il nodo del problema non sia affatto quello della nobilitazione di ciò che era stata la *biofiction mid-brow* dei *new biographers* (e prima ancora, a quella decisamente *low-brow*, di un Bulwer-Lytton o del Dmitrij Merežkovskij de *La morte degli dei* e *L'Anticristo*) ad opera, diciamo, della sofisticatissima finzione postmoderna di un Michael Cunningham. Certo, la biografia finzionale americana degli anni Ottanta e Novanta (Jay Parini, Joyce Carol Oates, e soprattutto, appunto, il Cunningham de *The Hours*) è profondamente intrisa di cultura postmoderna, ma un ampliamento della visuale, sia in senso geografico sia in senso storico, mostra quanto sia ingenuo ritenere che la *biofiction* si identifichi *tout court* col postmoderno: non solo perché la sua storia comincia, in Francia, addirittura nell'Ottocento, e con opere raffinatissime come le *Vies imaginaires* di Marcel Schwob (1896), se non addirittura, in Germania, con il *Lenz* (1831) di Georg Büchner, ma anche perché buona parte della scrittura biofinzionale più recente, secondo l'ipotesi che cercherò di sviluppare nella conclusione di questo articolo, del postmoderno condivide ormai solo alcuni (residui) tratti formali ma non più l'ideologia né la poetica.

Più complesso e sottile è il secondo argomento ricorrente nella teoria postmoderna della *biofiction*, quello che nella frase di Lackey sopra citata è sintetizzato nell'espressione «fact is fiction», e che in una formulazione analoga (riferita al romanzo storico) di Brian McHale suona così: «The postmodernists fictionalise history, but by doing so they imply that history itself may be a form of fiction».<sup>22</sup> Questo argomento, a torto o a ragione, viene fatto risalire, come si sa, a Hayden White (che a sua volta lo riprendeva dal Barthes de *Le Discours de l'histoire*, 1967) e consiste nel negare che vi sia una vera differenza qualitativa tra il discorso della storia e quello della *fiction*, sostenendo che anche la scrittura storiografica (di cui la biografia è un sottotipo) è *fiction*, o più esattamente è *emplotted*, messa in intrigo, "intramata". White ha ragione nel rilevare che esistono diverse poetiche, o diciamo diversi stili storiografici, che entrano in relazione dialettica con l'epistemologia storica, cioè con la preoccupazione della verità. Mentre la *story* è il risultato di una verifica scientifica, il *plot* appare invece come il portato della poetica (che White chiama «Metahistory») dello storico, la quale è tenuta ben distinta dall'ideologia (considerata dall'autore di *Metahistory* nelle quattro forme essenziali desunte da Karl Mannheim:

21 Penso soprattutto ai saggi contenuti nel numero 63 di «allegoria» (gennaio-giugno 2011) e al volume curato da Romano Luperini e Massimiliano Tortora, *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli 2013.

22 B. McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London 1987, p. 96.

anarchismo, radicalismo, conservatorismo e liberalismo). Il merito della proposta di White sta nell'aver riconosciuto e descritto l'importanza del *plot*, della costruzione dell'intrigo (*emplotment*) nel discorso storico. Lo storiografo mette in forma l'intrigo sulla base di archetipi formali, ed è appunto la combinazione di "modi" (nel senso di Frye), ideologia, tipi di argomentazione a dare lo stile storiografico di un autore. La struttura narrativa è frutto di una eredità culturale e lo storico, inserendosi in una determinata tradizione, dà forma comica o tragica a eventi che, *in sé*, non sono né comici né tragici.<sup>23</sup>

Nella storia [...] il campo storico è fondato come possibile settore di analisi con un atto linguistico che è di natura tropologica. Il tropo dominante in cui viene eseguito questo atto costitutivo determinerà sia i tipi di oggetti a cui si consentirà di apparire in quel campo come dati, sia i possibili rapporti che si immagina di ottenere fra di essi.<sup>24</sup>

A dire il vero, in *Metahistory* non si afferma mai che la storia è *fiction* (al più White parla di «historical texts» come di «literary artifacts»), e tuttavia la sua posizione «narrativistica» e retorica lascia troppi margini di ambiguità intorno al problema della «verità» del racconto storico.<sup>25</sup> Osserva Dorrit Cohn che il passaggio dal piano del documento e della cronaca a quello della narrazione storica è un processo sottoposto a costrizioni e a verifiche da parte della comunità degli studiosi, mentre nella *fiction* (e solo in essa) lo scrittore ha un rapporto libero con le fonti e non deve giustificare la propria selezione dei fatti o *a fortiori* la loro invenzione. Dunque, a rigore, il racconto storico «mette in intrigo» gli eventi dopo averli selezionati dall'archivio, mentre la *fiction* non lo fa, perché non ha un archivio che la precede («a novel can be said plotted, but not emplotted»)<sup>26</sup>.

Le ambiguità della storiografia postmodernista whitiana balzano all'occhio in un articolo ad essa ispirato di Ira Nadel, spesso citato negli studi sulla biografia. Rifacendosi a *Tropics of Discourse* (1978), Nadel – autore in proprio, tra l'altro, di una biografia su Pound – evidenzia l'utilizzo delle quattro figure retoriche care a White (metonimia, metafora, sineddoche

23 H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1973 (trad. it. di P. Vitulano, *Retorica e storia*, Guida, Napoli 1978); e sul narrativismo di White si veda anche P. Ricœur, *Tempo e racconto I*, Jaca Book, Milano 1986, pp. 242 sgg.

24 White, *Retorica e storia*, cit., p. 223.

25 L'identità tra storia e *fiction* non è mai dichiaratamente espressa in *Metahistory*, e in *Tropics of Discourse* è affermata in modi molto generici. Ciò non toglie che la formulazione di White sia ambigua, in quanto, come ha mostrato molto bene Doležel (*Possible Worlds of Fiction and History*, cit., p. 21), si fonda sull'equazione (impropria) *emplotment* = *literary operation* = *fiction making*. Una differenziazione rigorosa dei concetti di narrazione, letteratura e finzione serve, se non altro, a scongiurare simili (pericolosi) equivoci.

26 Cohn, *The Distinction of Fiction*, cit., p. 114.



e ironia) in un *corpus* piuttosto ristretto di biografie novecentesche in lingua inglese. Individua quindi una prima alternativa tra *stile metonimico*, inteso come descrizione di particolari della gestualità o della postura che contribuiscono, per contiguità, a comporre anche un ritratto psicologico del biografato, *condensando* due aspetti (esteriorità e interiorità) altrimenti separati (così, ad es. Furbank rappresenta E. M. Forster), e *stile metaforico*, che insiste invece sulla *sostituzione* e permette di aggiungere connotazioni ulteriori rispetto a quelle asserite in modo esplicito (la metafora ripetuta del ballo in *Elizabeth and Essex* di Lytton Strachey). L'altra coppia oppositiva è *sinceddoche* vs *ironia*: la prima (intesa come "parte per il tutto") *integra* ciò che è separato, e cioè assume un singolo episodio come paradigmatico dell'intera vita di un individuo, mentre l'ironia *disgiunge* e nega mentre finge di affermare, accentuando così la distanza tra biografo e biografato.<sup>27</sup>

La conclusione di Nadel è perfettamente consonante con le posizioni di Hayden White: la biografia moderna non è una scienza ma l'espressione di una «nuova poetica» e va trattata come una forma d'arte la cui specificità sta, appunto, nel tipo di retorica adottata.<sup>28</sup> Il che (se fosse vero) farebbe apparire per un verso perfettamente legittima la pratica della biografia finzionale (dato che *ogni* biografia lo è) e per l'altro inutile ogni sforzo da parte nostra di stabilire la differenza tra questa e la biografia fattuale. È facile tuttavia obiettare a Nadel che la presenza di tropi non è di per sé sufficiente a testimoniare la natura letteraria di un testo, che (nei termini di Genette) può certo godere di uno statuto di letterarietà ma solo di tipo "condizionale",<sup>29</sup> e soprattutto non comporta né l'iscrizione d'ufficio del discorso biografico al dominio della *fiction* né un indebolimento della sua funzione (principalmente) referenziale.

#### 4. Due regimi di finzionalità

Meglio allora cambiare prospettiva e lavorare intorno all'ipotesi che tra *fiction* e *nonfiction* vi sia una differenza non di grado ma di qualità, cioè che esistano dei tratti distintivi, o per lo meno degli indicatori chiari e non opinabili, della *fiction*, che la differenziano rispetto alla *nonfiction* e che la nar-

---

La *biofiction*.  
Teoria, storia,  
problemi

27 La relazione tra *sinceddoche* e *ironia* corrisponde grosso modo all'alternativa *consonanza/disonsonanza* nella teoria narratologica di Dorrit Cohn (*The Distinction of Fiction*, cit., p. 27).

28 «From attention to what Hayden White calls "the tropics of discourse," the overall rhetorical strategies of biography might form a new poetics. According to Roman Jakobson, the primary question addressed by every poetics is "what makes a verbal message a work of art?" For biography, the answer begins with a study of its language as understood by its use of tropes» (I.B. Nadel, *Biography & Four Master Tropes*, in «Biography», VI, 4, 1983, pp. 307-315: p. 314).

29 G. Genette, *Finzione e dizione* [*Fiction et diction*, 1991], trad. it. di G. Atzeni, Pratiche, Parma 1994, p. 32.

ratologia del discorso può mettere in luce. Secondo Dorrit Cohn, che da questo punto di vista prosegue un discorso iniziato negli anni Cinquanta da Käte Hamburger (e assume una posizione molto più intransigente rispetto a quella di Genette), il segnale («signpost») che inequivocabilmente contraddistingue la *fiction* è la sua capacità di rendere trasparenti le menti altrui: leggendo un romanzo io ho la possibilità di conoscere l'interiorità (pensieri, sentimenti, ecc.) di Lucia Mondella o di Renzo Tramaglino, cosa che mi permette di immedesimarmi in loro, mentre nei generi del discorso referenziali (la storia ma anche il linguaggio quotidiano) questa possibilità di accedere in modo diretto (cioè senza la mediazione di un documento come una lettera o una pagina di diario) alla coscienza altrui mi è preclusa.

La teoria di Dorrit Cohn (enunciata in *Transparent Minds*, 1978, e poi ripresa in *The Distinction of Fiction*, 1999) mostra chiaramente in quali modi questo privilegio della *fiction* si declini nella pratica narrativa. Tuttavia, l'impostazione data dalla studiosa a un problema in parte affine al nostro (la comprensione del romanzo storico) non sembra sufficientemente articolata:

In such “documentary historical novels”, as the *matter* comes closest to narrative history, the *manner* becomes unmistakably and distinctively fictional. Typically, this occurs in one of two ways: either the historical figure is itself the focalizing subject, the central consciousness through which the events are experienced (the case of fictionalized historical biographies, like Büchner’s *Lenz* or Burgess’s Shakespeare novel *Nothing Like the Sun*); or else the historical figure is either historical or invented (the case of the novels in the Scott tradition favored by Lukács).<sup>30</sup>

Cohn omette qui di menzionare una terza importante modalità del romanzo storico-biografico che ha avuto enorme fortuna nel Novecento: quella autodiegetica, dove la coscienza del personaggio principale non è oggetto di focalizzazione da parte di un narratore eterodiegetico, ma esprime direttamente se stessa attraverso la voce di quello stesso personaggio. L'omissione, del tutto consapevole, si spiega con l'ambiguità del concetto di *fiction* nella teoria di Cohn, la quale oscilla tra il rigore “purista” di Käte Hamburger (che considera *Fiktion* solo il racconto eterodiegetico con accesso diretto alla coscienza dei personaggi) e la necessità di includere nel dominio della finzionalità anche il racconto omodiegetico (e *a fortiori* quello autodiegetico). Ai nostri fini è invece utile insistere proprio su questa necessità, riconoscendo (con Cohn) che

ciò che fa la differenza nel regime in prima persona non è per sua natura *modale* e non ha nemmeno un valore distintivo a livello del discorso. La

30 Cohn, *The Distinction of Fiction*, cit., p. 121.



finzione omodiegetica si segnala solo grazie all'identità finzionale del narratore, e per questo aspetto presenta il caso di una distinzione strutturale semplice, perché segnalata esplicitamente, che rimane molto più sfuggente nella finzione, il cui discorso stesso sfugge alle norme della comunicazione della vita vera.<sup>31</sup>

Rinviando ad altra sede un'analisi narratologica più articolata e precisa, è utile per ora limitarsi a prendere in considerazione la bipartizione basata sulla qualità della "voce" narrante,<sup>32</sup> ovvero la distinzione tra *biofiction* eterodiegetica e omodiegetica.

### 5. Eterobiofiction

Il racconto biografico finzionale in terza persona (che parafrasando Genette chiamerò *eterobiofiction*) presenta modalità enunciative identiche a quelle dell'epos e del romanzo eterodiegetico, cioè di quello che nella riflessione di Käte Hamburger costituisce il nucleo forte ed originario della *fiction*.<sup>33</sup> Dalla constatazione che ogni racconto che rappresenti direttamente (anche solo per pochi istanti) l'interiorità del personaggio come qualcosa di trasparente e di accessibile a chi narra sia incontestabilmente *fiction*, è agevole ricavare una tassonomia più articolata introducendo il parametro ulteriore del "punto di vista" (o "focalizzazione"). In linea teorica esistono, come si sa, tre possibilità: assenza di focalizzazione (onniscienza in senso ristretto), focalizzazione interna, e focalizzazione esterna. Nei primi due casi l'effetto di finzione è evidente: nessun discorso fattuale pretende di leggere la mente di una persona diversa dal soggetto dell'enunciazione. Quando uno storico o un biografo riportano pensieri e opinioni altrui lo fanno sempre in modo indiretto, citando lettere o brani di diario, oppure adottando specifiche formule ipotetiche e inferenziali ("x deve essere stato ben irritato se..."). Ne consegue pertanto che la presenza stessa di un discorso narrativo focalizzato è di per sé indizio di finzionalità.

La *biofiction*.  
Teoria, storia,  
problemi

- 31 D. Cohn, *Indicazioni di finzionalità. Una prospettiva narratologica*, in «allegoria», 60, 2009, pp. 42-72: p. 59. Il passo non è incluso nel capitolo corrispondente di *The Distinction of Fiction* e dunque lo cito qui nella traduzione di Alessio Baldini.
- 32 In questo e nei successivi paragrafi ricorrerò alla terminologia di Gérard Genette e soprattutto a *Figure III. Discorso del racconto* [1972], trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1996. In *Figure III* non è trattata la narrazione in seconda persona, assai frequente invece nel romanzo postmoderno (Butor, Perec, Calvino, De Carlo, McInerney), mentre in *Nuovo discorso del racconto* ([*Nouveau discours du récit*, 1983], trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1987, Genette considera il racconto in seconda persona come una variante puramente formale del racconto eterodiegetico. L'unica *biofiction* non omodiegetica alla seconda persona, per quanto ne so, è *Saffo* (1981), del poeta grigionitaliano Grytzko Mascioni, che Maria Corti ha salutato come un riuscito esempio di «biografia creativa» (M. Corti, *Quell'antico amore*, in «la Repubblica», 7 febbraio 1982, ora in M. Castoldi, *Grytzko Mascioni sulle tracce di Apollo: materiali e percorsi*, Giardini, Pisa 1990, pp. 164-166).
- 33 «La finzione epica è l'unico luogo conoscitivo in cui l'io di una terza persona può essere presentato nella sua soggettività»: Hamburger, *Logica della letteratura*, cit., p. 106 (corsivo nel testo).

Nel caso, invece, della focalizzazione esterna le cose andranno valutate più attentamente.

Nell'*eterobiofiction* non focalizzata (o a focalizzazione zero), cioè con quello che molti chiamano narratore “onnisciente”, il narratore ha in teoria libero accesso alla coscienza di tutti i personaggi, non assume mai un punto di vista particolare e ristretto, non limita a priori il proprio campo visivo ma spazia liberamente tra le coscienze di protagonisti e comprimari. È difficile indicare esempi “puri” del genere, perché come vedremo la *biofiction* è sostanzialmente un genere tardo-ottocentesco e novecentesco, e dunque nasce dopo la crisi della focalizzazione zero. In parte, e a scopo puramente esemplificativo, potrebbe valere l'esempio di testi a metà tra la *biofiction* e il romanzo storico di primo Ottocento, come il *Rienzi* (1835) di Edward Bulwer Lytton, dove la vita di Cola di Rienzo (diversamente da quanto farà d'Annunzio) è ricostruita mediante dialoghi inventati e proiezioni nell'interiorità del personaggio. E tuttavia, qui i pensieri del protagonista e degli altri personaggi storici sono riportati soprattutto attraverso la tecnica del soliloquio teatrale, come se fossero discorsi a bassa voce, o puramente mentali, che potrebbero essere persino declamati ad alta voce come monologhi teatrali, perché di fatto ne hanno la medesima struttura retorica. Non si tratta ancora del monologo riferito che avrà corso soprattutto da metà Ottocento, ma di una tecnica di derivazione teatrale e settecentesca, che nel genere del *novel* è attestata almeno fino a Stendhal.<sup>34</sup>

L'*eterobiofiction* a focalizzazione interna fissa è probabilmente il tipo più comune, e non è un caso che le prime finzioni biografiche che si sottraggono del tutto al campo gravitazionale del romanzo storico (il *Lenz* di Büchner, le *Vies imaginaires* di Schwob) adottino esattamente questa forma diegetica. La già citata *Morte di Virgilio* di Broch è probabilmente uno dei migliori esempi del sottogenere, e uno dei più notevoli – anche perché a differenza dei precedenti ottocenteschi qui la focalizzazione interna si applica non a un testo breve ma a un libro di oltre 500 pagine. Il romanzo narra infatti diffusamente le ultime diciotto ore di vita di Virgilio, secondo quello che poi diventerà un topos della *biofiction* (gli “ultimi giorni di”),<sup>35</sup> ma soprattutto si caratterizza per il ricorso endemico alla psiconarrazione

34 Sulla persistenza di queste forme di monologo “teatrale” si veda D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1978, pp. 58-59.

35 Sul topos biofinzionale (e biografico) degli “ultimi giorni di” cfr. I. Schabert, *Fictional Biography, Factual Biography, and their Contaminations*, in «Biography», 5, 1982, pp. 1-16. Tra gli esempi più recenti (dopo Broch e Yourcenar) basti citare Bernard-Henri Lévy, *Les Derniers jours de Charles Baudelaire* (1988), Luca Canali, *Diario segreto di Giulio Cesare* (1994), Jay Parini, *Benjamin's Crossing* (1997), Bruno Arpaia, *L'angelo della storia* (2001), Yasmina Khadra, *La Dernière nuit du Raïs* (2005, sulle ultime ore del leader libico Gheddafi) e Leonardo Colombati, *Il re* (2009).

(o onniscienza psichica di tipo tradizionale) e al *narrated monologue* (indiretto libero):

Opresso dal mal di mare, che minacciando costantemente di insorgere lo teneva in continua tensione, per tutto il giorno non aveva osato muoversi, per quanto ora, anche se legato al giaciglio che gli avevano eretto in mezzo alla nave, egli avvertisse se stesso o più precisamente il suo corpo e la vita del suo corpo che già da molti anni a stento riusciva a riconoscere come sua propria, come una sola cieca ricerca e un solo assaporar la memoria di quel sollievo che, improvvisamente, come in un fiotto, gli aveva percorso le membra, allorché la nave aveva raggiunto il tratto di mare più calmo vicino alla costa; e questa fluente, quieta ed acquietante stanchezza lo avrebbe forse colmato di una felicità addirittura perfetta se, nonostante l'aria salubre e corroborante del mare, non fosse ritornato il tormento della tosse, lo spossamento della febbre d'ogni sera, l'affanno di ogni sera. Così giaceva, lui, il poeta dell'Eneide, lui, Publio Virgilio Marone, giaceva con diminuita coscienza, quasi umiliato per la sua impotenza, quasi esasperato per il suo destino, fissando la ricurva, perlacea conchiglia del cielo: ma perché aveva ceduto alle pressioni di Augusto? Perché aveva lasciato Atene? Svanita era ormai la speranza che il sacro e ridente cielo di Omero potesse, propizio, favorire il compimento dell'Eneide, svanita ogni speranza di quella vita immensamente nuova che sarebbe dovuta seguire, una vita distaccata dall'arte, libera dalla poesia, rivolta al pensiero e alla scienza nella città di Platone, svanita la speranza di poter mai riportare il piede sulla terra di Ionia, svanita, ahimè, svanita la speranza di poter essere partecipe del miracolo della conoscenza, di poter risanare nella conoscenza. Perché vi aveva rinunciato? Di sua volontà? No! Era stato come un comando delle ineluttabili forze della vita, delle ineluttabili forze del destino, che mai compiutamente dileguano.<sup>36</sup>

---

La *biofiction*.  
Teoria, storia,  
problemi

Modalità analoghe a questa sono del resto rintracciabili in quello che è da molti considerato come il testo fondativo della *biofiction*, vale a dire le *Vies imaginaires* di Marcel Schwob (1896), il cui respiro però non è romanzesco ma novellistico, o da racconto breve (e nel cui solco si situano, in maniera del tutto consapevole, anche i *Sogni di sogni* di Tabucchi, 1992). Nella "vita" di Lucrezio, ad esempio, si segue l'esilissima traccia biografica lasciata dal poeta latino per riempire i vuoti lasciati dalla storiografia e reinterpretare in modo molto personale la notizia (diffusa, come si sa, da San Girolamo) della follia dovuta al filtro d'amore, condensando decadenticamente i temi dell'amore, della follia e della morte. Molti altri esempi si potrebbero fare di questa modalità di focalizzazione, dal già citato Pierre Mertens de *Les Éblouissements* (1987) al J. M. Coetzee di *The*

36 H. Broch, *La morte di Virgilio* [*Der Tod des Vergil*, 1945], trad. it. di A. Ciacchi, Feltrinelli, Milano 1963, p. 42.

*Master of Petersburg* (1994), e più recentemente *Hitler* (2008) di Giuseppe Genna, *Il re* (2009) di Leonardo Colombati, *Limonov* (2011) di Emmanuel Carrère (che però adotta una focalizzazione mista, oscillante tra la nescienza<sup>37</sup> dello storico e la focalizzazione interna fissa sul biografato), *Marguerite* (2014) di Sandra Petrigiani (sulla Duras).

Meno intuitivo dimostrare lo statuto finzionale della *eterobiofiction* a focalizzazione esterna. Si tratta di una modalità praticata più raramente, e non a caso, data la contiguità pericolosa con la “nescienza” dello storico che si limita a registrare i fatti senza commentarli (dunque non con la storiografia *tout court*, ma con un certo modo di praticarla). Eppure, come ha mostrato Genette,<sup>38</sup> è proprio la totale assenza di commenti e di ipotesi sulle motivazioni interiori del personaggio a indurre quanto meno un sospetto di finzionalità della narrazione a focalizzazione esterna. Si pensi ad esempio al *Ravel* (2006) di Jean Echenoz, dove vengono per lo più descritti oggetti e azioni, senza che traspaia in alcun modo un giudizio su di esse del personaggio e senza che l’interiorità di Maurice Ravel venga mai minimamente chiamata in appello. Ebbene, il carattere finzionale del racconto emerge appunto dall’irragionevolezza della *contrainte* scelta dal narratore, che non solo si vieta l’accesso diretto alla coscienza dell’eroe, ma evita anche uno per uno tutti i luoghi comuni delle vite dei grandi musicisti, concentrandosi su biografemi (direbbe Barthes) del tutto secondari e su particolari inessenziali: la disposizione delle stanze della casa di Ravel, le sue manie, il suo guardaroba.<sup>39</sup>

## 6. Omobiofiction

Il tenore finzionale delle narrazioni biofanzionali omodiegetiche (d’ora in poi *omobiofiction*) si situa a un livello diverso da quello analizzato finora:

37 Di «nescienza» in questo senso parla Cohn in *Indicazioni di finzionalità*, cit., p. 56.

38 Genette, *Finzione e dizione*, cit., p. 83.

39 «Non abbiamo mai l’impressione che Maurice Ravel sia un essere umano [...]. Ora ci sembra un automa asciutto e garbato: ora un burattino: ora un dandy pietrificato nella sua eleganza [...]. Lo sguardo di Echenoz non cerca di penetrare nella sua anima: lo guarda spietatamente dal di fuori, lo descrive, lo segue nei suoi gesti e nei suoi movimenti, come se guardasse una pedina che qualcuno muove su una scacchiera nera e bianca. Sembra che Ravel non abbia sentimenti: non ama, non odia, non si appassiona» (P. Citati, *Maurice Ravel. Vita di un automa costruttore di musiche*, in «la Repubblica», 30 marzo 2007). Per la nozione di «biografema» cfr. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso* [1971], trad. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1977, p. xxvii («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; una vita bucata, insomma, come Proust ha saputo scrivere la sua nella sua opera, o anche un film, alla vecchia maniera, da cui è assente ogni parola e il cui flusso di immagini (quel *flumen orationis* in cui forse consiste l’aspetto “sporco” della scrittura) è interrotto, come da singhiozzi salutari, dal nero appena scritto delle didascalie, dall’irruzione disinvolta di un altro significante: il manicotto bianco di Sade, i vasi di fiori di Fourier, gli occhi spagnoli di Loyola»).



non testuale ma *pragmatico*. Nei termini proposti da Glowinski, che riprende (per limitarla al solo racconto in prima persona) la più radicale teoria di Searle secondo cui «There is no textual property, syntactic or semantic, that will identify a text as a work of fiction»,<sup>40</sup> siamo qui nell'ambito della cosiddetta «*mimesis formale*», esattamente come il romanzo omodiegetico *tout court*. Una *omobiofiction* è infatti *fiction* nella misura in cui nulla ci appare più manifestamente “finto” di un racconto narrato da qualcuno che non è identificabile con la persona dell'autore; ma per stabilire che non c'è identità tra autore e narratore occorre appellarsi a un dato paratestuale, e cioè appunto al nome dell'autore.

L'*omobiofiction* non ha, di norma, nessuno dei *marker* testuali specifici che, secondo Dorrit Cohn, sono propri della *fiction*: affinché la regola strutturale del racconto omodiegetico venga rispettata, il narratore non può avere il dono di leggere nelle menti altrui e può solo raccontare ciò che vede o fa.<sup>41</sup> Di conseguenza, non è da tratti testuali (o meglio formali) che il lettore ricava un'impressione di *fiction*: il patto finzionale è stipulato piuttosto (e, in mancanza di altri segnali, *esclusivamente*) tramite il paratesto, ed è sollecitato dalla mancata equazione  $A = N$ .

I due sottotipi della finzione biografica omodiegetica sono descritti dalla assimilazione/dissimilazione del narratore con l'eroe principale della vicenda. Nel primo caso, quando chi narra è anche il protagonista, parlerò di *autobiofiction*, nel secondo di *allobiofiction* (o di *biofiction* testimoniale). I primi esempi di *autobiofiction* sono *I, Claudius* (1934) di Robert Graves e ancora di più i *Mémoires d'Hadrien* (1951) di Marguerite Yourcenar; ma il modello della finzione diaristica o autobiografica è stato ripreso spesso anche in anni più recenti (Norman Mailer, *Of Women and their Elegance*, 1981, finto memoriale di Marilyn Monroe; Peter Ackroyd, *The Last Testament of Oscar Wilde*, 1984; Luca Canali, *Diario segreto di Giulio Cesare*, 1994 e *Nei pleniluni sereni. Autobiografia immaginaria di Tito Lucrezio Caro*, 1995; Yasmina Khadra, *La Dernière nuit du Raïs*, 2005; Aldo Nove, *Mi chiamo...*, 2013, sulla vita di Mia Martini).<sup>42</sup>

---

La *biofiction*.  
Teoria, storia,  
problemi

40 J. Searle, *The Logical Status of Fictional Discourse*, in «New Literary History», VI, 2, 1975, pp. 319-332: p. 325.

41 Le eccezioni sono tuttavia numerose, a cominciare almeno da *Madame Bovary*, che comincia come narrazione omodiegetica per poi adottare la focalizzazione interna. Sul problema dell'onniscienza omodiegetica come caso particolare di parallessi (cioè di alterazione della focalizzazione consistente nel dare al lettore più informazioni di quanto previsto dal patto di lettura) si veda ora il saggio in due parti di Filippo Pennacchio, «... And now I have to enter Father Mike's head, I'm afraid». *Parallessi, onniscienza omodiegetica e "io" autoriali nella narrativa contemporanea*, in «Enthymema», 10, 2014, pp. 94-124, e 12, 2015, pp. 440-473, rispettivamente: <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/4108> e <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/4956> [ultimo accesso il 17/01/2016].

42 *Mi chiamo...* merita di essere segnalato qui perché il suo carattere finzionale risiede, anche, in quella che propongo di chiamare *narrazione postuma* come caso-limite della genetiana «narrazione ulteriore». A partire dal celebre capitolo di Addie in *As I Lay Dying* di Faulkner, e fino alla

Nella *allobiofiction*, invece, chi parla è un personaggio interno alla storia narrata ma non il protagonista, bensì qualcuno a lui vicino, che può appunto testimoniare in prima persona sulla “veridicità” dei fatti narrati. Questa prossimità col biografato gli consente di conoscere fatti e particolari non documentati o documentabili, ma per statuto (salvo in caso di parlessi) non può comportare l’accesso all’interiorità del protagonista, che talvolta può custodire un segreto non conoscibile dal narratore; il che si rivela decisivo se il racconto ha una struttura indiziaria e si basa sugli effetti di *suspence*, come accade in *Io venìa pien d’angoscia a rimirarti* (1990) di Michele Mari, dove chi racconta (Carlo Leopardi) fornisce inconsapevolmente al lettore tutti gli elementi per decodificare gli strani accadimenti che si verificano a Recanati come una storia dell’orrore, ma è incapace di dedurre la conclusione, date le premesse, più ovvia (ma solo per il lettore che attivi le competenze previste dal codice narrativo del genere horror), e cioè che il fratello Giacomo (qui chiamato col suo secondo nome, «Tardegardo») è un licantropo:

Tardegardo m’inquieta. Sembra quasi sfuggirmi, pur mantenendo meco tutta la gentilezza e la soavità che gli conosco. Se lo raggiungo in Biblioteca mi sorride, e usa con me di quei modi familiari e affettuosi, fatti di espressioni infantili, che sono sempre state fra noi come un linguaggio segreto, dal quale perfino il signor Padre-dai-cento-occhi e la signora Madre-dalle-mille-orecchie, se Dio vuole, sono irrimediabilmente esclusi. [...] Ma dopo gli antichi saluti Tardegardo non m’invita più come un tempo al suo tavolo per parteciparmi le sue ultime scoperte storiche o filologiche, o per leggermi i versi scombiccherati fra una lettura e l’altra: bensì richina subito il capo sul volume che stava leggendo e più nol leva, come a dirmi: Vedi caro fratello, sono molto preoccupato, e le cose cui intendo non son da te, per cui ti prego, lasciami solo, e non far ritorno...<sup>43</sup>

Ma gli esempi di questo tipo potrebbero essere molti, e spesso sfruttano l’espedito della lettera apocrifa che si finge scritta da un familiare di una personalità celebre, come ne *Il Natale del 1883* (1983) di Mario Pomilio (su Manzoni) e *Vita brevis* (1996) di Jostein Gaarder (su Sant’Agostino).

Oltre che monologica, l’*allobiofiction* può infine essere polifonica, come in uno degli incunaboli del genere, *The Ides of March* (1948) di Thornton Wilder, e come nella sua imitazione degli anni Settanta ad opera di John Williams *Augustus* (1978): entrambi romanzi epistolari dove l’elemento propriamente biografico è strettamente funzionale alla ricostruzione sto-

voce off di Mary Alice Young in *Desperate Housewives*, l’espedito del racconto autodiegetico (e non di un semplice dialogo) interamente imperniato sulla voce narrante di un morto che parla dall’aldilà è infatti un chiaro indice di finzionalità.

43 M. Mari, *Io venìa pien d’angoscia a rimirarti*, Longanesi, Milano 1990, pp. 14-15.



rica di un'epoca. L'*allobiofiction* a focalizzazione multipla è ben esemplificata da un altro romanzo di Michele Mari: *Rosso Floyd* (2010), che racconta la vita di Syd Barrett attraverso le voci di persone (quasi sempre) reali, chiamate a testimoniare in un labirintico e postmoderno processo dove non è assolutamente chiaro né chi siano gli imputati né quale sia l'accusa.

## 7. *Biofiction* postmoderne

Se, come abbiamo visto, la finzionalizzazione del dato biografico al livello del *discorso* caratterizza l'intero genere e ne costituisce l'identità, i tratti distintivi della *biofiction* postmoderna vanno cercati altrove. Nelle pagine che seguono accennerò solo ad alcuni di essi, soffermandomi in primo luogo soprattutto sul problema cruciale della *storia* e del suo rapporto con la *referenza*.

La mia ipotesi è che ciò che caratterizza la *biofiction* prima dell'avvento del postmoderno sia l'uso di un fatto (o di un personaggio) fittizio secondo quella che chiamo *funzione completiva*: allo scopo cioè di colmare le inevitabili lacune documentarie presenti in ogni biografia, di supplire mediante l'immaginazione a quanto è taciuto dalle fonti. La funzione completiva può essere declinata in due modi. Il primo è quello del rispetto scrupoloso della verosimiglianza storica, la *plausibilità dell'invenzione*, per parafrasare Marguerite Yourcenar,<sup>44</sup> che nel peritesto conclusivo delle *Memorie di Adriano* si premura di elencare al lettore tutte le corrispondenze tra il suo racconto e le fonti storiche, come faranno molti dei suoi successori, dal Williams di *Augustus* ai Wu Ming di *Timira* (2012) e, in genere, di tutta la produzione storico-biografica del collettivo bolognese.

Ma la funzione completiva può essere invocata anche in un secondo modo, e persino al di là di ogni cura della verosimiglianza storica, per salvaguardare la specificità del sapere idiografico che è proprio del biografo, e che per Schwob doveva essere tenuto distinto dal sapere nomotetico dello storico:

L'arte del biografo consiste [...] nella scelta. Non deve preoccuparsi di essere vero; deve creare entro un caos di tratti umani. Leibniz dice che, per fare il mondo, Dio ha scelto il migliore fra i possibili. Il biografo, come una divinità inferiore, sa scegliere, fra i possibili umani, quello che è unico. [...] Alcuni pazienti demiurghi hanno radunato per il biografo certe idee, certi movimenti della fisionomia, certi avvenimenti. La loro opera si trova nelle cronache, nelle memorie, negli epistolari e negli sco-

44 «Tutti i particolari riguardanti Attiano sono esatti, tranne un paio di allusioni alla sua vita privata, della quale non sappiamo nulla. [...] Pur inventando ove era necessario, s'è cercato di generalizzare in modo plausibile»: M. Yourcenar, *Nota al testo*, in *Memorie di Adriano*, Einaudi, Torino 2014, p. 298.

lii. In mezzo a questo rozzo ammasso il biografo seleziona quanto gli serve a comporre una forma che non assomigli a nessun'altra. Non serve che essa sia uguale a quella che fu creata un tempo da un dio superiore, è sufficiente che essa sia unica, come ogni altra creazione.<sup>45</sup>

Schwob ha ben chiara la natura di *emplotment*, di intramazione del racconto biografico a partire dai materiali grezzi della «cronaca» e dai documenti, la cui selezione è di per sé un'operazione creativa. Egli crede inoltre, contro le teorie della *mimesis* universalistica, nell'arte come narrazione del particolare e non dell'universale, prospettando una concezione della biografia come genere affine al romanzo moderno, cioè all'altro «genere dei nomi»<sup>46</sup> della modernità, che potrebbe offrirci molti spunti sulla fortuna della *biofiction* nel Novecento e nei nostri anni. Schwob rivendica, infine, la libertà d'invenzione quando si tratti di completare un quadro psicologico e umano allorché il solo *emplotment* del già noto (della realtà documentaria) non offra garanzie sufficienti alla buona riuscita del racconto biografico. Insomma, il biografo (e si noti che Schwob non fa distinzioni tra biografia finzionale e biografia fattuale) non è libero di rovesciare ciò che la «cronaca» dice, ma solo di aggiungere particolari (inventati) a quello che *non* dice, che di solito è moltissimo.

Ben diverso è l'orizzonte della *biofiction* postmoderna, dove l'invenzione non ha, di norma, carattere completivo, ma si pone spesso in alternativa alla biografia reale, ponendosi in contrasto con il documento, contraddicendolo e talvolta parodizzandolo platealmente, creando insomma un mondo possibile alternativo al mondo reale ma collegato ad esso. Lo scopo di questa *funzione* che chiamerei *sostitutiva* dell'invenzione comporta la derubricazione della biografia reale a intertesto, a «enciclopedia», cui il lettore è chiamato a fare riferimento solo per decifrare e godere l'intreccio delle allusioni contenute nel racconto. Vale qui quanto Doležel osserva a proposito della *historical metafiction* postmoderna:

Readers and interpreters of this kind of fiction need a historical encyclopedia not to check the accuracy of the fictional facts but to discover their “deviant” postmodern alternatives.<sup>47</sup>

45 M. Schwob, *Vite immaginarie*, a cura di F. Jaeggy, Adelphi, Milano 2012, p. 20.

46 Del romanzo come genere dei «nomi propri» (cioè come racconto dei destini individuali e delle storie personali) parla diffusamente Guido Mazzoni nel quarto capitolo di *Teoria del romanzo* (il Mulino, Bologna 2011), ma mi pare utile qui sottolineare la convergenza con quanto aveva osservato Gefen a proposito della *biofiction* (*Le Genre des noms*, cit.).

47 Doležel, *Possible Worlds of Fiction and History*, cit., p. 87. Non concordo invece con Doležel quando afferma che ogni *fiction* storica (che sia o meno postmoderna) crea mondi alternativi mentre la storiografia elabora mondi possibili concepiti come modelli esplicativi al mondo reale. L'*aut-aut* mi pare troppo rigido, e soprattutto poco attento ai mutamenti di poetica storica che sto cercando qui di delineare: si può davvero dire, per esempio, che *Le memorie di Adriano* propongano un mondo alternativo a quello descritto dagli storici?



Un uso (prevalentemente) ludico, e in un certo senso anche massimalista (in antitesi, poniamo, al minimalismo di un Echenoz) della *funzione sostitutiva* è esemplificabile attraverso due *biofiction* italiane degli anni Zero: *Tutto il ferro della torre Eiffel* (2002) di Michele Mari e *Il signor figlio* (2007) di Alessandro Zaccuri. L'eroe del romanzo di Mari è uno svagato Walter Benjamin, collezionista di improbabili feticci letterari come la pianticella originale dei fiori del male, la sveglia di Finnegan, i tre puntini di Céline o la prima delle *Voyelles* di Rimbaud; un Benjamin che rivaleggia a distanza in questa sua insana passione con un clone nazista di Erich Auerbach che gli scrive da Marburgo mentre il vero Auerbach è esule in Turchia. Nella Parigi del 1936 Benjamin fa strani e improbabili incontri con decine di personaggi reali ma oniricamente deformati, come un Marc Bloch alcoolista a caccia di nani che cospirano contro l'umanità o come i suicidi passati e futuri del «Passage Potocki», e di personaggi fittizi, come Bibendum (l'omino della Michelin) e uno scarafaggio di nome Gregor... Mari insomma evoca mezza letteratura mondiale (e molta cultura popolare), in un crescendo di citazioni e di invenzioni fantastiche orchestrate secondo un piano narrativo ispirato a certe narrazioni controfattuali tipiche del postmodernismo americano degli anni Settanta, ma con un elemento ludico e una sensibilità mimetica molto personali, che gli permettono di comporre, di volta in volta, *pastiche* gaddiani, surrealisti o céliniani stilisticamente ineccepibili. «I nomi sono tutto»,<sup>48</sup> dice il personaggio di Bloch a metà del libro riecheggiando in qualche modo il «nomina nuda tenemus» de *Il nome della rosa* e l'ideologia del postmoderno italiano degli anni Ottanta: non di cose, ma di nomi, è fatta la letteratura, perché tra le parole e le cose esiste una frattura incolmabile.

Alessandro Zaccuri accentua ancora di più, antimimeticamente, la distanza tra biografia e biologia, reinventando addirittura il cronotopo biografico. Ne *Il signor figlio* Giacomo Leopardi simula nel 1837 la propria morte per approdare in incognito a Londra, dove, sotto la protezione dei Rossetti, conduce una vita da *bohémien* eccentrico e squattrinato; e dove scrive lettere sotto falso nome in un italiano anglicizzante e barocco al padre Monaldo, come in un prolungamento a distanza e nel tempo del rapporto di rivalità edipica.<sup>49</sup> Nella capitale inglese Leopardi conosce il

---

La *biofiction*.  
Teoria, storia,  
problemi

48 Mari, *Tutto il ferro della torre Eiffel*, Einaudi, Torino 2002, p. 146.

49 Le variazioni sul tema “x non è morto ma...”, spesso ricavate da leggende popolari (nel caso di grandi personaggi storici) o metropolitane (in quello di famose rockstar), sono frequentissime nella *biofiction*. Oltre a *Il signor figlio*, si può citare la commedia *Napoleon in New Orleans* (1941) di Georg Kaiser, il romanzo *The Mistressclass* di Michèle Roberts, dove Charlotte Brontë sopravvive al parto che nella realtà le fu fatale (cfr. V. Vannucci, *Lecture anticanoniche della biofiction. Dentro e fuori la metafinzione. Il “mondo possibile” di Mab’s Daughters*, Firenze University Press, Firenze 2014, p. 102, [http://www.fupress.com/archivio/pdf/2750\\_6503.pdf](http://www.fupress.com/archivio/pdf/2750_6503.pdf) [ultimo accesso il 17/01/2016]) e il recente romanzo satirico *Er ist wieder da (Lui è tornato)*, 2012), di Timur Vermes, dove si immagina che Hitler si risvegli miracolosamente nella Germania di Angela Merkel, sessantacinque anni dopo il crollo del Terzo Reich, per fare carriera in televisione...

padre di Kipling, di cui si serve per ultimare una grandiosa «Opera» che consiste in una versione ipertestuale *ante litteram* dello *Zibaldone* fatta di fili di telaio e “polizzine” intercambiabili, una sorta di pionieristica e visionaria anticipazione degli odierni sistemi informatici. Il tutto condito da invenzioni e trovate romanzesche, continui slittamenti del piano diegetico e temporale, intersezioni ben poco verosimili con destini altrui (tra gli altri anche quello di Olivier Messiaen e della madre Cécile, della quale si raccontano l’agonia e la morte). E tuttavia, nei capitoli su Cécile Messiaen, il *pastiche* di Zaccuri si complica ulteriormente, facendo virare il registro prevalentemente parodico del romanzo in un’atmosfera carica di dramma, come avviene in certe *biofiction* postmoderne non italiane, come *The Master of Petersburg* (1994) di J. M. Coetzee, dove l’elemento controfattuale conclamato (l’anticipazione della morte di Pavel, il figliastro di Dostoevskij, rispetto a quella di Fëdor) inserisce nel palinsesto biografico reale un elemento (fittizio) di drammaticità.

Un buon modello interpretativo per comprendere (e forse anche storicizzare) la *funzione sostitutiva* nella *biofiction* è la teoria dei possibili finzionali, che come è noto costituisce uno sviluppo e un’applicazione della filosofia leibniziana dei mondi possibili. Il suo assunto fondamentale è che il mondo costruito dalla *fiction* è un mondo possibile che viene veicolato dal testo e che costituisce il referente di ciò che viene predicato dal discorso narrativo: «il nome Amleto non è né vuoto né autoreferenziale, ma fa riferimento a un individuo di un mondo finzionale». <sup>50</sup> Quanto allo statuto dei personaggi reali finzializzati, essi sarebbero entità diverse dai loro «prototipi». Doležel:

il Napoleone finzionale di Tolstoj la Londra finzionale di Dickens non sono identici al Napoleone storico o alla Londra geografica. [...] gli individui finzionali non dipendono, per la loro esistenza o le loro proprietà, da prototipi attuali. Tuttavia le persone che hanno un “prototipo” nel mondo attuale costituiscono una classe semantica a se stante nell’insieme delle persone finzionali. <sup>51</sup>

Considerare il Napoleone di *Guerra e pace* come un abitante di un mondo possibile *indipendente e autonomo* dal Napoleone del mondo reale significa limitare l’identità tra i due soggetti al «nome proprio», che farebbe da filo conduttore e sarebbe l’unico vero elemento di distinzione tra il Napoleone che si aggira tra i cadaveri della battaglia di Borodino e Pierre Bezuchov, che per tutti gli altri aspetti andrebbero concepiti come personaggi di finzione alla stessa stregua e nella stessa identica misura. Una contaminazione tra mondo reale e mondi possibili (cioè tra universi ontologicamente distinti) sarebbe, secondo Doležel, inconcepibile.

50 L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili* [1998], Bompiani, Milano 1999, p. 17.

51 *Ivi*, p. 18.



Ora, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, nella stragrande maggioranza dei casi il carattere di finzionalità di molte *biofiction* è in realtà dimostrabile non per via tematica ma per via formale o pragmatica: il Virgilio di Broch è finzionale non tanto perché fa cose che il Virgilio storico non ha mai fatto o non avrebbe potuto fare, quanto piuttosto perché il narratore ce lo «presenta nella sua soggettività» (Hamburger); e l'Adriano di Marguerite Yourcenar è (in un senso diverso) finzionale, anzitutto perché ci parla in prima persona come il vero Adriano non ha mai fatto. In entrambi i casi è del tutto inutile scomodare la teoria dei mondi possibili, che non ci direbbe molto di più di quello che una narratologia del discorso ci dice molto meglio e con argomenti inoppugnabili.

Appare invece non solo legittimo, ma anche necessario, come si è visto, ricorrere ai possibili narrativi quando si voglia cogliere la specificità della *fiction* storica e biografica postmoderna, dove effettivamente si compie quella interazione tra «prototipo» e «controparte» (o «incarnazione») di cui parla Doležel. Il quale precisa anche che in questo tipo di relazione è lecito fare a meno del principio di verosimiglianza e considerare il realismo o la fedeltà documentaria come requisiti non necessari ma opzionali alla finzione. La «relazione di similarità» tra prototipo e controparte è sufficientemente duttile, infatti, da permettere di correlare l'Hitler storico a un Hitler che abbia condotto «una vita irreprensibile». <sup>52</sup>

La *biofiction*.  
Teoria, storia,  
problemi

## 8. Vite parallele: la *biofiction* multipiano

Quando la *biofiction* postmoderna non ricorre a quella che ho proposto di chiamare *funzione sostitutiva*, ma sembra rispettare nella sostanza la traccia biografica già nota senza rovesciarla (sembra cioè fornire un mondo possibile come modello esplicativo del mondo reale), allora le strategie finzionali si complicano: è il caso della *fiction* metabiografica <sup>53</sup> o del *biographical novel* “multipiano”. In entrambi, la traccia biografica diventa, mi sembra, il *subplot* di una costruzione narrativa complessa che coinvolge altre entità

52 D. Lewis, *Philosophical Papers*, vol. 1, Oxford University Press, New York 1983, p. 43, cit. in Doležel, *Heterocosmica*, cit., p. 18. Il libro postula la trasduzione dal mondo reale al mondo possibile ma non la affronta mai. Da questo punto di vista è molto più interessante il libro del 2010 cui più volte ho fatto riferimento, *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*. Pregio e difetto di questo secondo lavoro è la pretesa di spiegare il problema del rapporto tra storia e finzione senza l'apporto della narratologia del discorso (come propone di fare la linea Hamburger-Genette-Cohn), ma solo sulla base delle differenze esistenti tra le proprietà semantiche e strutturali che qualificano i rispettivi mondi possibili.

53 Ne ho fatto cenno parlando de *Lo stadio di Wimbledon*, *Flaubert's Parrot* e *Chatterton* di Ackroyd. E tuttavia, l'espedito della narrazione metabiografica (la storia di qualcuno che sta scrivendo la biografia, o che per qualche motivo si è messo sulle tracce, di un personaggio noto, di solito imbattendosi in aspetti inediti della sua personalità) comincia almeno con il Brecht di *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (1957), dunque ben prima del postmoderno. Il che è un'ulteriore prova di quanto sia utile un approccio storico e geografico al problema della *biofiction*.

(finzionali e/o fittizie). Anche in questo caso, tuttavia, come in generale accade nella *biofiction* postmoderna, lo scopo non è quello di “dire la verità” (una verità storica, psicologica o artistica) sul biografato, ma di dimostrare l’impossibilità di definire i contorni di una personalità e di tracciare in modo netto la parabola di un destino.

Rinviando ad altra sede un’analisi storico-formale più accurata della *biofiction* postmoderna, posso qui soffermarmi brevemente solo sul sottotipo del *biographical novel* “multipiano”, cominciando da un testo di svolta<sup>54</sup> come *The Hours* (1998) di Michael Cunningham, probabilmente il primo esempio di montaggio di due (o più) vite parallele. *L’angelo della storia* (2001) di Bruno Arpaia, *The Mistressclass* (2003) di Michèle Roberts, *Alla cieca* (2007) di Claudio Magris, *Il signor figlio* (2007) di Alessandro Zaccuri e *Il tempo migliore della nostra vita* (2015) di Antonio Scurati sono costruiti così.

Rispetto al romanzo storico (e alla *historical metafiction*), dove gli eroi fittizi *interagiscono* con le controparti dei personaggi reali *sullo stesso piano diegetico*, nella *biofiction* “multipiano” le due tipologie di personaggi non si mescolano ma si giustappongono rimanendo confinate su piani cronotopici diversi. In *The Hours*, ad esempio, le vite parallele<sup>55</sup> sono tre: quella di Virginia Woolf all’epoca della stesura di *Mrs Dalloway* (giugno 1923); quella di una casalinga americana, Laura Brown, ambientata nella periferia di Los Angeles nel 1949; e quella di una intellettuale newyorkese degli anni Novanta, Clarissa Vaughan. Pur non intersecandosi mai, le tre vicende sono unite dalla figura dell’autrice di *Mrs. Dalloway*: Laura cambia vita dopo aver letto il libro, e Clarissa, sin dai tempi dell’università, è soprannominata da tutti proprio Mrs. Dalloway, per via della spiccata somiglianza caratteriale tra lei e il personaggio. Nella misura in cui la Virginia Woolf reale e storica funziona da colonna portante dell’intero edificio narrativo, e non è un semplice personaggio di sfondo, è legittimo parlare anche in questo caso di *biofiction*.

Ne *L’angelo della storia* Arpaia semplifica il modello di Cunningham giocando su due soli piani narrativi e riducendone la distanza cronotopica fino a creare un punto di intersezione (uno solo, di poche pagine) in cui il destino del personaggio storico (Walter Benjamin) e quello del personaggio fittizio (l’antifranchista Laureano Mahojo) casualmente s’incontrano sul sentiero che dalla Francia occupata avrebbe dovuto portare (ma non portò) Benjamin a Port Bou e alla salvezza. Nel libro di Arpaia, i due livelli narrativi sono caratterizzati da modalità enunciative radicalmente diverse: la vicenda di Benjamin è raccontata da un narratore eterodiege-

54 Lackey, *Introduction: The Rise of the American Biographical Novel*, cit., p. 9.

55 Così M. Wood, *Parallel Lives*, in «New York Times Book Review», 2 novembre 1998.



tico ed è focalizzata costantemente sull'eroe e le sue meditazioni interiori; quella di Laureano è invece narrata retrospettivamente in prima persona da Laureano stesso, la cui voce riflette la vitalità popolare del personaggio grazie alla mimesi del parlato e al ricorso ad un registro basso e colloquiale.<sup>56</sup>

Una struttura binaria è anche quella di *Alla cieca* di Magris, che alterna le peripezie del comunista triestino Tore Cippico dal tempo della Guerra di Spagna fino alle persecuzioni dei partigiani italiani da parte dello stato comunista jugoslavo nell'immediato dopoguerra a quella di un altro idealista tradito: l'avventuriero danese Jorgen Jorgensen, che a cavallo tra Sette e o Ottocento fondò la capitale della Tasmania, si autoproclamò poi per pochi giorni re d'Islanda per tornare infine in Australia come deportato. In questo caso il montaggio tra i piani narrativi è scandito in modo assai meno evidente che nei libri precedenti, e si ha anzi, molto spesso, una continua contaminazione tra le due vicende parallele che crea un voluto effetto di disorientamento e di caos.<sup>57</sup>

Zaccuri e Scurati, invece, non giustappongono vite reali a vite fittizie, ma seguono in parallelo i destini di persone reali, lontane nel tempo o nello spazio. Quello di Zaccuri è però, chiaramente, un *biographical novel*, mentre *Il tempo migliore della nostra vita* ha uno statuto di più difficile definizione e può essere letto sia come una biografia fattuale sia come una *biofiction*. Ne *Il signor figlio* i piani diegetici sono tre: ciascuno di essi è incentrato su una persona reale (Giacomo Leopardi, il padre di Rudyard Kipling, la madre di Olivier Messiaen, Cécile), è ambientato in luoghi e tempi diversi, ed è collegato agli altri da (esili) fili narrativi. Ma se qui il tasso di falsificazione è altissimo, nel senso che la controparte romanzesca di Giacomo Leopardi abita un mondo possibile alternativo a quello reale, ne *Il tempo migliore della nostra vita* nessuna entità è modificata nel suo status ontologico, e la finzionalità concerne solo le modalità di presentazione di alcuni personaggi. Scurati trasferisce la struttura multiplanare del *biographical novel* postmoderno sul campo contiguo della biografia romanzata («romanzo» è appunto l'indicazione paratestuale che compare in copertina). E occorre anche aggiungere che l'effetto generale di *fiction* del libro è dato dal fatto che mentre le pagine su Ginzburg sono raccontate secondo quella che abbiamo chiamato l'ottica "nesciente" del biografo (che collaziona dati e li interpreta procedendo per congetture e induzioni), la vicenda familiare dell'autore è invece presentata molto spesso, come vedremo più avanti, mediante il ricorso a tecniche chiaramente finzionali come la focalizzazione interna.

---

La *biofiction*.  
Teoria, storia,  
problemi

56 B. Arpaia, *L'angelo della storia*, Guanda, Parma 2001. Il tema (gli ultimi giorni di Walter Benjamin) è lo stesso di *Benjamin's Crossing* di Jay Parini.

57 C. Magris, *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2007.

### 9. Dopo il postmoderno: biografie infedeli e ritorni alla realtà

Nel paragrafo precedente ho incluso *L'angelo della storia*, *Alla cieca* e *Il tempo migliore della nostra vita* nell'arco cronologico della postmodernità. Ma mentre *The Hours* o *Il signor figlio* sono testi chiaramente assimilabili alla temperie culturale del postmodernismo, i libri di Arpaia, Magris e Scurati presentano caratteri fortemente dissonanti con quella poetica e con l'ideologia che la sostiene, tanto che in queste *biofiction* l'adozione della struttura multipianare appare più un residuo formale dello stile postmoderno che non una prova dell'appartenenza a quella temperie culturale. E se diamo ora un rapido sguardo alla produzione biofanzionale degli ultimi quindici anni, mi sembra di poter evidenziare due fenomeni. Uno è quello della persistenza di una linea di *biofiction* postmodernista, rappresentata in Italia, come abbiamo visto, da Zaccuri e soprattutto da Michele Mari, e in Francia dalla trilogia di Jean Echenoz (*Ravel*, 2006, *Couvir*, 2008, *Des éclairs*, 2010).

L'altro fenomeno, di segno opposto, è esemplificato molto bene da un libro decisivo come *Limonov* (2011) di Carrère. Come i postmoderni, il suo autore si rende perfettamente conto della natura labirintica del reale, ma diversamente da loro sa storicizzare la propria condizione, sa cioè cogliere innanzitutto il privilegio sociale e culturale che rende possibile, qui in Occidente, il sentimento stesso della complessità. A questa nuova tipologia di narratori che hanno saputo introiettare, superandola, la lezione del postmoderno (come mostra per esempio la ripresa e la rifunzionalizzazione del *biographical novel* "multipiano" e più in generale l'adozione di strutture narrative complesse) appartengono, in Italia, Marco Santagata (*Il copista*, 2000; *Come donna innamorata*, 2015), Andrea Camilleri (*Il re di Girgenti*, 2001), Claudio Magris (*La mostra*, 2001; *Alla cieca*, 2007), Giuseppe Genna (*Hitler*, 2008), Leonardo Colombati (*Il re*, 2009), Giovanni Montanaro (*Tutti i colori del mondo*, 2011), Wu Ming 4 (*Timira*, 2012), Davide Orecchio (*Città distrutte. Sei biografie infedeli*, 2012), Aldo Nove (*Mi chiamo...*, 2013), Giuseppe Catozzella (*Non dirmi che hai paura*, 2014) e Antonio Scurati (*Il tempo migliore della nostra vita*, 2015). Non è possibile né utile tracciare una linea di poetica comune, tanto gli autori e i libri qui elencati sono diversi tra loro: ciascuno di essi ha una sua personalità distinta e una propensione a contaminare la *biofiction* con l'allegoria, il romanzo storico, il dramma teatrale e altre forme letterarie o saggistiche. E tuttavia, credo sia possibile rubricare tutte queste forme di scrittura ipermoderne<sup>58</sup> nella tendenza generale a dare di nuovo voce alla realtà e al soggetto, la cui fine era stata invece decretata dai postmoderni.

Se dovessi estrarre da questo elenco due titoli esemplari, anche delle contraddizioni interne a quella che a me pare profilarsi come la nuova

58 Donnarumma, *Ipermodernità*, cit.



dominante della *biofiction* italiana, sceglierei *Città distrutte*, il libro d'esordio di Davide Orecchio, e *Il tempo migliore della nostra vita* di Scurati. Orecchio e Scurati (nati entrambi nel 1969) affrontano da due prospettive diverse ma complementari il tema-cardine della più recente *biofiction* italiana: il conflitto tra i destini individuali e la tragicità della storia.

Per *Città distrutte*, a rigore, non dovrei parlare di *biofiction*, perché nessuno dei personaggi di queste «sei biografie infedeli» porta il nome di una persona reale: è assente cioè il nome proprio come «designatore rigido», direbbero i filosofi del linguaggio, capace di assicurare il legame tra la persona reale e la sua “controparte” finzionale. Eppure, credo che in questo caso l'eccezione possa essere giustificata dal modo in cui Orecchio costruisce i propri personaggi, rendendone trasparente l'origine e dichiarando nel paratesto i modelli di partenza. Così, ad esempio, nella vita del regista russo Valentin Rakar è impossibile non riconoscere in filigrana (almeno fino a un certo punto) quella di Andrej Tarkovskij, citato testualmente sin dal doppio esergo che apre il capitolo intitolato *Un esilio*. Identificazione puntualmente confermata nella lunga nota finale al testo:

Come due amici per la pelle che si sono conosciuti in età già matura [...] Valentin Rakar e Andrej Tarkovskij iniziano ad assomigliarsi dopo i vent'anni. Prima di allora disterebbero come il bianco dal nero se non fosse per un curioso elemento che li accomuna sin dall'inizio: avere un genitore poeta. [...] Allora si assomigliano nel carattere che suscita odio nei sovietici, ma nell'esilio s'allontanano: quello di Rakar è tutto un rotolare nel fango, un fallimento; Tarkovskij invece gira due film e un documentario, viaggia in Italia, in America e in Svezia, ama ed è riamato, poi però muore come Rakar, la fine li affratella. Si congeda dal mondo con un film incantevole il cui titolo è *Sacrificio*. In questo è più fortunato di Valentin, che lascia solo appunti e una sceneggiatura irrisolta.<sup>59</sup>

E procedimenti analoghi sono messi in atto quando i biografati sono uomini e donne realmente esistiti, a volte famosi come Tarkovskij, ma in altri casi oscuri e dimenticati, «vite minuscole» (per citare Pierre Michon)<sup>60</sup> come quelle del sindacalista Nicola Crapsi, del giornalista Alfredo Orecchio, o della scrittrice Oretta Bongarzone. Il palinsesto biografico è sempre scrupolosamente ricavato da autentici documenti d'archivio, come lettere e pagine di diario, sempre citati tra virgolette, e la sua natura autenticamente documentaria è dichiarata nel peritesto. La finzionalità formale di queste brevi narrazioni eterodiegetiche non sta nel privilegio dell'onniscienza (cui Orecchio non ricorre mai), ma nelle crepe

---

La *biofiction*.  
Teoria, storia,  
problemi

59 D. Orecchio, *Città distrutte. Sei biografie infedeli*, Gaffi, Roma 2011, p. 106.

60 P. Michon, *Vies minuscules*, Gallimard, Paris 1984. Michon è anche l'autore di *Vie de Joseph Roulin* (1988), il postino dei quadri di Van Gogh.

della simulazione del discorso fattuale: negli inserti autofinzionali con cui il narratore commenta il disfacimento fisico e morale dei suoi personaggi o ne prende congedo,<sup>61</sup> o negli appelli ad *auctoritates* inesistenti, come il Patrice Vuillarde citato in apertura di libro, fantastico nume tutelare che ritorna anche in altri lavori dell'autore. Ircocervi solo apparentemente postmoderni, le creature di Orecchio sono rappresentative di un'epoca, hanno caratteri realistici, talvolta addirittura tipici. Grazie a questo singolarissimo espediente (e grazie anche alla non comune qualità stilistica della prosa di Orecchio, in assoluto una delle migliori di questi anni),<sup>62</sup> il Novecento, dal fascismo al colonialismo, fino alla guerra fredda e alle dittature sudamericane ci si mostra per il tramite di vite individuali il cui fallimento esistenziale (la «distruzione» cui allude del titolo) è indice della tragicità e dell'orrore della storia.

*Il tempo migliore della nostra vita* di Scurati si presenta invece come un romanzo (tale è l'indicazione di genere dichiarata in copertina), ma racconta molto fedelmente le tappe principali della vita di Leone Ginzburg, dalla nascita a Odessa nel 1909 fino alla morte, avvenuta il 5 febbraio 1944 nelle prigioni fasciste. Rispetto a molti autori di *biofiction*, Scurati rifiuta decisamente la possibilità romanzesca dell'introspezione. Rinuncia cioè, più esattamente, a rendere «trasparente» la mente del suo protagonista, quando commenta la lettera con la quale l'8 gennaio del 1934 Ginzburg rifiutava di prestare giuramento al regime fascista precludendosi la carriera universitaria:

Chissà se Ginzburg, scrivendo quella lettera di resistenza, avrà gioito? Rinunciando a una brillante carriera, infrangendo la giovane promessa, avrà gioito, Leone? Non mi abbandonerò alla speculazione, non mi concederò nessuna introspezione, nessuna congettura sul suo stato d'animo. Noi che abbiamo avuto la sorte di nascere in un cantuccio di mondo agiato e protetto, noi non lo sappiamo cosa si prova in quei momenti, probabilmente non lo sapremo mai.<sup>63</sup>

E nei *Ringraziamenti finali* ribadisce di essersi rigorosamente «proibito ogni libertà d'invenzione riguardo alla ricostruzione di quei fatti e di introspezione riguardo ai sentimenti, sensazioni e pensieri». Eppure, il

61 «La guardo dal finestrino del mio treno ma non scendo alla fermata, non posso andare ad abbracciarla, dirle qualcosa, neppure un sorriso. Resto sul treno, non mostro il giorno delle analisi, né quello del ricovero, né l'anno dei capelli caduti, del viso gonfio, delle gambe magre, non mostro la notte della crisi, la maschera d'ossigeno, nessun rantolo insudicia queste pagine, non appare un corpo incassato nel legno, vestito d'azzurro, lungo sulla schiena, come ridotto, col volto dal sorriso cucito. Perché il capostazione non fischia? Voglio partire. Ecco, hanno chiuso le porte. Si va. Adesso la saluto» (Orecchio, *Città distrutte*, cit., p. 186).

62 D. Giglioli, *Biografia infedele del Novecento: sei vite di uomini non illustri*, in «Corriere della Sera», 26 dicembre 2012.

63 A. Scurati, *Il tempo migliore della nostra vita*, Bompiani, Milano 2015, p. 15.



libro è più «un'opera letteraria» che non una biografia in senso stretto.<sup>64</sup> Perché? Certo non per l'assenza di note a piè di pagina e di riferimenti bibliografici, ma piuttosto per la scelta consapevole di adottare un modello narrativo caratterizzato dalla presenza in primo piano dell'autore, che interviene molto spesso in prima persona a giudicare e soprattutto a paragonare. In effetti, l'elemento più caratteristico de *Il tempo migliore della nostra vita* sta proprio nell'intreccio di biografia, memoria familiare (finzionalizzata) e autobiografismo: i capitoli su Ginzburg si alternano, spesso senza formule di transizione e secondo la tecnica del montaggio cinematografico, a quelli in cui si ripercorre la storia della famiglia di Scurati: una storia assai meno eroica, ma raccontata (a differenza della vicenda di Ginzburg) con procedimenti tipicamente romanzeschi, che sul piano macrostrutturale consistono, come abbiamo visto, nell'adozione della forma della *biofiction* "multipiano", e che, su quello delle microstrutture, si esprimono di preferenza nella tecnica della focalizzazione interna.<sup>65</sup>

Ma dicevo che un ruolo primario in Scurati ha anche l'elemento autobiografico. Si legga ad esempio il brano che apre il capitolo intitolato «IO»:

La ruota si è fermata per me su di una casella fortunata. Nato nel prospero e pacificato Occidente nella seconda generazione dopo la fine della seconda guerra del mondo, sono stato parte del pezzo di umanità più agiato, nutrito, longevo, sano, protetto e meglio vestito che abbia mai calcato la faccia della Terra. Ciò nonostante, per paradosso, da bambino ho giocato con l'immagine del fungo atomico che decorava gli scenari da guerra fredda. Ricordo che a sera, mentre si cenava in cucina e io scioglievo il formaggio Tigre nella minestra, gettavo uno sguardo al ventre dilatato dei miei coetanei africani sotto il titolo "la fame nel mondo" e alle foto segnaletiche dei terroristi neri o rossi che ci visitavano attraverso lo schermo della TV. Poi assieme alle donne e agli uomini della mia generazione privilegiata, mi sono affacciato alla vita adulta negli anni ottanta. Come tutti loro, ho avuto un'educazione sentimentale basata sulla pornografia di massa, un'economia che sarebbe passata di bolla speculativa in bolla speculativa, una politica ridotta a comunicazione pubblicitaria, una società spaccata tra paese reale e paese mediatico, una nazione divaricata tra rischi reali e percepiti. Lungo questa strada, l'apprendistato alla vita è stato per me un tirocinio all'irrealtà, la guerra una nottata trascorsa

---

La *biofiction*.  
Teoria, storia,  
problemi

64 *Ivi*, p. 265.

65 Valga per tutti questo esempio: «Rosaria, mentre scorrazza il figlioletto in un giardino di Roma – forse lo stesso in cui cinquant'anni prima sua madre Ida, allora bambina, trascorse all'addiaccio l'ultima notte della sua vita in compagnia di quel padre sciagurato –, Rosaria in quel giardino pensa di nuovo ad abortire. Prende anche un appuntamento. Poi, dalle profondità del suo ventre, avverte la voce di suo figlio, questa voce. Rosaria manca l'appuntamento e nasco io» (Scurati, *Il tempo migliore della nostra vita*, cit., p. 235).

davanti alla TV sorseggiando birra fresca – ricordate le lucine bianche sullo sfondo verde-notte della prima guerra del Golfo? – e la storia una battuta di spirito tra un drink e l'altro.<sup>66</sup>

La lunga citazione era necessaria per evidenziare due aspetti del libro di Scurati. Il primo è la diretta discendenza da uno dei modelli più fortunati della *biofiction* ipermoderna: il Carrère di *Limonov*, da dove sono riprese persino certe soluzioni sintattiche e argomentative:

Io vivo in un paese tranquillo, in fase di declino, dalla mobilità sociale ridotta. Nato in una famiglia borghese di un quartiere elegante, abito ora in una zona di Parigi decisamente radical-chic. Figlio di un alto dirigente e di una storica famosa, scrivo libri e sceneggiature, e mia moglie è giornalista. I miei genitori hanno una casa di vacanza sull'Île de Ré, e a me piacerebbe comprarne una nel Gard. Non che questo sia un male o limiti le possibilità di arricchimento dell'esperienza umana, ma, insomma, dal punto di vista geografico e socioculturale non si può dire che la vita mi abbia condotto molto lontano dal mio punto di partenza, e lo stesso vale per la maggior parte dei miei amici.

Limonov, invece, è stato teppista in Ucraina, idolo dell'underground sovietico, barbone e poi domestico di un miliardario a Manhattan, scrittore alla moda a Parigi, soldato sperduto nei balcani; e adesso, nell'immenso bordello del dopo comunismo, vecchio capo carismatico di un partito di giovani *desperados*. Lui si vede come un eroe, ma lo si può considerare anche come una carogna: io sospendo il giudizio. Comunque, dopo aver trovato semplicemente divertente l'aneddoto dei lavabi di Saratov, ho pensato che la sua vita romanzesca e spericolata raccontasse qualcosa, non solamente di lui, Limonov, non solamente della seconda guerra mondiale.<sup>67</sup>

Il secondo aspetto comune è costituito dal discorso sull'esperienza e sulla sua (im)possibilità. Se la vita irregolare di Eduard Limonov non è in nessun modo paragonabile a quella «gloriosa» di Leone Ginzburg, il senso del discorso di Scurati è però in fondo (e al netto di ogni, inevitabile, retorica) molto simile a quello di Carrère: qui, nel caldo nido d'Occidente, l'esperienza è divenuta impossibile, mentre gli anni della dittatura e della guerra ci appaiono paradossalmente come «quelli che avrebbero potuto essere il tempo migliore della nostra vita».<sup>68</sup> Coerentemente con quanto aveva sostenuto ne *La letteratura dell'inesperienza*, del 2006, anche qui Scurati continua ad affermare l'impossibilità di evadere dalla prigione della cultura massmediatica. Quello di Ginzburg, per lui, non è (non può più essere) un esempio da seguire nel presente, ma è piuttosto un mito da

66 Scurati, *Il tempo migliore della nostra vita*, cit., pp. 236-37.

67 E. Carrère, *Limonov* [2011], trad. it. di F. Bergamasco, Adelphi, Milano 2012.

68 Scurati, *Il tempo migliore della nostra vita*, cit., p. 259.

tenere in vita attraverso la narrazione, una scheggia di passato cui oggi possiamo guardare nostalgicamente, ma senza la disincantata ironia post-moderna. In questa contraddizione tra il senso di impotenza di fronte a un presente inafferrabile e il rimpianto per un passato tragico non vissuto c'è però, mi pare, tutta l'irrisolutezza di un libro ambizioso ma che risponde solo in parte alle molte domande che implicitamente pone: perché tenere in vita il passato? Perché rievocarlo attraverso la finzione, se il presente non ne ha più bisogno? Se nella narrativa di Orecchio il senso della responsabilità etica dello scrittore di fronte alla realtà costituisce il nucleo da cui ha origine il racconto e l'orizzonte di senso, in Scurati il "mito" di un'altra vittima della violenza della Storia rappresenta qualcosa come un ritorno del represso politico, o perlomeno lascia affiorare il sintomo di un disagio che non appartiene solo all'autore. Ecco, mi pare che i confini attuali della *biofiction* italiana si possano forse tracciare a partire da queste due esperienze così diverse eppure complementari; e che un genere sinora trascurato, almeno qui da noi, offra la possibilità di riflettere su alcuni nodi irrisolti della letteratura contemporanea e di comprendere meglio il senso dell'esperienza intellettuale di una generazione.

---

La *biofiction*.  
Teoria, storia,  
problemi