

per l'elaborazione psicoanalitica (che Villalta conosce certamente molto bene) di Lacan, che tra significante e significato ha posto una barra, asserendo il dominio assoluto del significante e negando un accesso diretto a qualsivoglia significato. Non è quindi forse un caso che nella poesia successiva, origliando le vicissitudini domestiche del vicino di casa, si scriva: «la voce che ti sorprende / dopo è di femmina, non si sente il significato, ma eloquente / è il tono: *non hai capito niente io ti amo / e ti voglio spogliati prendimi fai / di me la tua festa*»; il *tu* distingue le parole della partner del vicino, ma comprendendone non tanto il «significato» quanto il «tono», sostiene indirettamente di averne colto il vero respiro, la realtà vivente irriducibile a schemi mentali e significati preconcetti (un puro significante, la pura alterità); e poco dopo: «Ancora non si sa nulla del tuo vicino / sbranato mentre faceva l'amore / con un animale parlante», strofa che, fatta interagire con quella finale del-

la poesia *Far versi* in *Vanità della mente* («Far versi: come ogni antico / animal che l'è su la tera, / par l'amor, par la mort, par la guera»), palesa un'intuizione che fu già dello Zanzotto auto-teorico: ovvero che il verso è sì quello del sonetto, ma è ancor prima quello dell'animale – primitiva manifestazione biologica non riconducibile a sistemi simbolici. *L'Amour la Poésie*, diremmo con Éluard: la poesia che è manifestazione di un originario atto d'amore, in continuo rapporto con un nucleo radicalmente vivente che non si lascia mai davvero imbrigliare in una rete di significati. Si capiscono quindi il successivo ricorso al linguaggio dell'amore («mentre tenera / come un'amante che s'addormenta parlando / la mente investe le età») e il già visto scatenamento del significante, che, nella conquista di una propria autonomia, possa far emergere una verità che non può che essere preterintenzionale. La «rima / [...] con amo» rimanda allora una volta di più al campo semantico dell'a-

more, ma è anche la rima che aggancia le parole, il meccanismo retorico che genera senso lavorando sul significante: la poesia come strumento tecnico per una pesca miracolosa (altrove Villalta parlava dell'«anima-uncino» che «pesca in fondo al male»). Una pesca irrimediabilmente impossibile («Inutile. // Oggi la lingua / non abbocca»). Ma si tratta di un gesto necessario, perché ha a che fare con la «domanda vecchia come il mondo», origine oscura e fine mai pienamente realizzabile, la cui risposta non è mai davvero formulabile («qualcosa di intelligente prima o poi dovrai scrivere / pensi, ma non oggi»); un gesto che, proprio perché a contatto con l'inattinguibile alterità che è al cuore di noi stessi, deve ostinarsi alla caccia (alla pesca?) di un «istante» in cui *tutto* risplenda in un bagliore per poi spegnersi – perché sia sempre possibile, lacanianamente, *saperci fare* con ciò che non si sa.

(Riccardo Vanin)

**RICCARDO CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, pp. 215, euro 21,00.**



L'ultimo lavoro di Riccardo Castellana si configura come uno studio sistematico della *biofiction*, la «finzione narrativa in prosa incentrata sulla vita di una perso-

na reale, distinta dall'autore, seguita nel suo intero sviluppo oppure ridotta a pochi momenti o *topoi* significativi» (p. 37). Partendo dai contributi in ambito francofono e anglosassone sull'argomento (tra cui spiccano, rispettivamente, quelli di Alain Buisine del 1991 e di Michael Lackey del 2017), nella prima parte del libro Castellana elabora una propria tassonomia del genere, la cui caratteristica principale, come si intuisce dal titolo del volume, è a suo parere l'ibridazione tra *fact* e *fiction*, tra la storicità del protagonista e l'impiego di accorgimenti tipici della narrativa d'invenzione. Le questioni affrontate nel primo capitolo sono ricche di implicazioni di portata generale: si definiscono gli aggettivi «finzionale» e «fittizio», si accenna al rapporto tra finzione e «letterarietà», si delimita lo spazio biofinzionale chiarendo i rapporti con le altre forme narrative. Una certa rilevanza per la trattazione successiva assume il discrimine tra biografia finzionale e romanzo storico, illustrato tramite *I promessi sposi* (1840): nel capolavoro manzoniano i personaggi reali finzionalizzati non sono protagonisti e appaiono più «opachi» di quelli inventati poiché non sono oggetto di introspezione da parte

del narratore onnisciente.

Nel secondo capitolo (il più lungo del libro) Castellana espone il proprio modello teorico, dichiaratamente di stampo narratologico: per descrivere la morfologia interna del genere biofinzionale l'autore adatta la terminologia introdotta da Gérard Genette in *Figures III* (1972) relativamente alle categorie di voce e focalizzazione. Per ciascuna tipologia di *biofiction* individuata, Castellana preleva diversi campioni testuali e li analizza nel dettaglio, spostandosi liberamente tra le letterature in lingua inglese, francese, tedesca e italiana. In base al parametro della voce, il critico distingue tra *omobiofiction*, quando una vita è raccontata da un narratore presente come personaggio nella storia, ed *eterobiofiction*, quando il narratore è esterno al mondo narrato.

Nell'ambito dell'*omobiofiction*, se il narratore coincide con il biografato si ha *autobiofiction*, in caso contrario, *allobiofiction*. Appartiene alla prima sottocategoria *La dernière nuit du Raïs* (2015) di Yashmina Khadra, in cui Muhammad Gheddafi racconta in simultanea la sua vita e la sua morte, utilizzando perlopiù il presente indicativo. Nelle finzioni biografi-

che allodiegetiche, invece, chi narra è un testimone, un personaggio molto vicino al protagonista: in *Io venia pien d'angoscia a rimirarti* (1990) di Michele Mari, Giacomo Leopardi viene presentato attraverso le pagine di diario del fratello Carlo.

Le biografie finzionali eterodiegetiche possono essere suddivise secondo il criterio della focalizzazione. *Il signor figlio* (2007) di Alessandro Zaccuri costituisce un esempio di focalizzazione zero: «la superiorità epistemologica del narratore è sancita da digressioni mitologiche condotte in una prospettiva impersonale, oppure da affondi nell'interiorità e anticipazioni metalettiche delle "mosse" future dei personaggi» (p. 47). Con il racconto incompiuto *Lenz* (1831) di George Büchner «è forse la prima volta, nella letteratura europea, che un individuo in carne ed ossa (uno scrittore, per giunta) diventa protagonista di una fiction, e che il suo cuore viene messo così a nudo» (pp. 48-49). Le inquietudini del poeta romantico, infatti, sono efficacemente messe in rilievo grazie alla focalizzazione interna. Infine, in *Ravel* (2006) di Jean Echenoz, romanzo storicamente molto fedele alla vita del compositore francese, la narrazione è condotta interamente da una prospettiva esterna al personaggio.

Un discorso a parte è riservato alla *metabiofiction*, in cui «l'oggetto del racconto non è la vita del biografato ma la ricerca compiuta intorno ad essa dal biografo» (p. 77). *Lo stadio di Wimbledon* (1983) di Daniele Del Giudice ne rappresenta bene il tipo: un anonimo narratore omodiegetico si mette in viaggio per acquisire informazioni sull'intellettuale triestino Bobi Bazlen, intraprendendo una *quête* che non raggiunge i risultati sperati.

Da un altro libro di Genette, *Fiction et diction* (1991), e da *The Distinction of Fiction* (1999) di Dorrit Cohn sono invece ripresi i ragionamenti sugli indizi di finzionalità, cioè quegli elementi di un testo che permettono di riconoscerlo come narrazione fattuale o finzionale. Tra essi, dirimente è la facoltà di accedere all'interiorità dei personaggi, possibilità interdetta allo storico che, nel fornire una spiegazione psicologica, è costretto a citare sempre le fonti o, in loro assenza, a segnalare la propria incertezza. Mentre il romanziere legge nella mente dei personaggi grazie all'onniscienza, lo storico

procede per congetture desumendo i pensieri dagli atti, in virtù della cosiddetta "nescienza", cioè «quella particolare disposizione intellettuale e morale per cui, non potendo ricostruire la logica causale degli eventi, quest'ultimo [lo storico] fa ricorso a ragionamenti induttivi, avanza ipotesi, si schermia con le formule del dubbio ("forse", "probabilmente")» (p. 59). In cosa consisterebbe, allora, la differenza tra la prospettiva dello storico "nesciente" e quella del narratore che adotta la focalizzazione esterna? Entrambi guardano i fatti "dal di fuori" ma, sottolinea Castellana, il secondo si preclude volontariamente ogni opportunità di sondare la psiche altrui rifiutando l'atteggiamento induttivo del primo. Anche la decisione di non avanzare alcuna supposizione psicologica, insomma, "fa finzione": «l'impressione di fiction scaturisce [...] dall'irragionevolezza della *contrainte* cui il narratore si sottopone» (p. 59).

Altri indizi di finzionalità (testuali e paratestuali) sono la narrazione di secondo grado, l'esplicita designazione di "romanzo" (nella *biofiction* eterodiegetica), la narrazione simultanea e postuma (in quella omodiegetica); ma l'elenco sarebbe suscettibile di aggiunte o modifiche. Infatti, condividendo la tesi "integrazionista" di Genette, Castellana considera mobile il confine tra *fiction* e *nonfiction* dal momento che le convenzioni evolvono e quanto non viene ritenuto finzionale in un'epoca può diventarlo in un'altra. Al contrario, Cohn si attesta su una posizione "separatista" perché traccia nettamente la frontiera tra il racconto referenziale (storia, biografia e autobiografia), che pretende di dire qualcosa sul mondo reale, e il racconto non referenziale, che crea il mondo a cui fa riferimento.

L'altra metà del libro è dedicata all'evoluzione diacronica della biografia finzionale, i cui precedenti vengono individuati nel romanzo storico e nel romanzo antiquario. Argomentando più ampiamente le differenze tra romanzo storico e *biofiction* anticipate nel primo capitolo, Castellana sostiene sulla scorta di Cohn che «prima di Tolstoj, Walter Scott o Manzoni si erano limitati a rappresentare il personaggio reale nella sua dimensione pubblica» (p. 97) e che i precorriti del genere biofinzionale sono rintracciabili in *Guerra e pace* (1869). Se, infatti, per Federico Borromeo

«il massimo di penetrazione psicologica consiste [...] in un esercizio di cinesica, di decodificazione dei segni corporei, delle espressioni del volto e dello sguardo» (p. 96), per il Napoleone di Tolstoj il narratore va al di là dell'immaginazione empatica, scorgendo (e facendoci scorgere) i sentimenti dell'imperatore in occasione della battaglia più difficile delle sue campagne in Russia.

Nei romanzi antiquari – cioè quelli pseudostorici che si diffusero a partire dal Seicento – la soggettività del personaggio reale finzializzato, elevato al rango di protagonista, si manifesta «tramite il filtro di un discorso retoricamente impostato, che non mima il caos dell'intimità o della coscienza ma dà a quest'ultima una forma classicisticamente limpida, quasi declamata e teatrale» (p. 100). È il caso di *Le avventure di Saffo poetessa di Miti-lene* (1781) di Alessandro Verri e di *Rienzi: The Last of the Roman Tribunes* (1835) di Edward Bulwer Lytton, in cui i pensieri dei protagonisti sono esternati in parole pronunciate ad alta voce come su un palcoscenico, nei modi tipicamente drammatici del dialogo o del soliloquio.

La *biofiction* vera e propria, secondo Castellana, nasce con le *Vies imaginaires* di Marcel Schwob (1896), trova validi rappresentanti in molti scrittori del secolo scorso, vede la sua piena fioritura con il postmodernismo e continua ad essere praticata nella letteratura ipermoderna. Alla ricostruzione delle fasi attraversate dalla biografia finzionale si accompagna una lucida analisi tematica e stilistica dei testi, tra cui sono oggetto di maggiore attenzione *Der Tod des Vergil* (1945) di Hermann Broch, *Mémoires d'Hadrien* (1951) di Marguerite Yourcenar, *Les éblouissements* (1987) di Pierre Mertens, *Limonov* (2011) di Emmanuel Carrère.

Indagando la *biofiction* dagli ultimi anni dell'Ottocento fino ai giorni nostri, il critico si propone di ridimensionare la tesi – condivisa sia da studiosi francesi che angloamericani – secondo la quale il genere appartenerrebbe unicamente alla stagione postmoderna. In quest'ultima, ammette tuttavia Castellana, si registra un mutamento significativo: fino agli anni Sessanta del secolo scorso gli autori miravano alla *plausibilità* delle loro finzioni biografiche, e l'invenzione, che sopperiva alla mancanza di notizie sulla vita del

biografato era subordinata a questo fine; successivamente, invece, le finzioni biografiche sono state spesso *controfattuali* perché gli eventi presentati contrastano con quanto è noto storicamente. In altre parole, nel primo tipo di *biofiction* realtà e finzione si integrano in maniera credibile, nel secondo si presenta un finale alternativo, si riscrive la storia, si contraddice ciò che si sa del personaggio: «mentre l'immaginazione completiva risponde alla domanda "cosa può aver fatto X?", l'immaginazione sostitutiva si pone il quesito "cosa potrebbe aver fatto X se si fosse verificata la condizione Y (che invece non si è verificata o non avrebbe mai potuto verificarsi)?"» (p. 139).

Alla letteratura italiana, il più delle volte esclusa dal dibattito critico straniero, Castellana riserva un intero capitolo citando, tra gli altri, *Artemisia* (1947) di Anna Banti, *Nei pleniluni sereni* (1991) di Luca Canali, *Sogni di sogni* (1992) e *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* (1994) di Antonio Tabucchi. Particolare fortuna nel panorama

biofinzionale italiano arride a Leopardi, che da personaggio storico è diventato un'icona cult alla stregua di Syd Barrett, Kurt Cobain e Mia Martini (protagonisti, rispettivamente, di romanzi di Michele Mari, Tommaso Pincio e Aldo Nove). Biografati celebri degli ultimi vent'anni ricordati da Castellana sono il Walter Benjamin di Michele Mari e quello di Bruno Arpaia, il Gianni Agnelli di Leonardo Colombati, il Leone Ginzburg e il Benito Mussolini di Antonio Scurati.

L'ultimo capitolo di *Finzioni biografiche* ripercorre a mo' di riepilogo le questioni affrontate e introduce uno spunto di riflessione che meriterebbe ulteriori approfondimenti, cioè «la convergenza tra l'evoluzione interna al discorso biografico e quella della forma romanzo» (p. 192). In realtà, in più occasioni Castellana suggerisce nuove e valide ipotesi di lavoro: un'indagine sulla *nonfiction*, uno studio della narrazione postuma, la messa a punto di una teoria del personaggio biofinzionale, a un tempo referente reale e

abitante dell'immaginario.

La prosa limpida, l'insistenza sui concetti ritenuti fondamentali, l'argomentazione chiara sono solo alcuni dei motivi che rendono il libro, oltre che avvincente, agevolmente fruibile anche per chi non abbia letto tutte le opere esaminate o non conosca a fondo i contributi dei narratologi citati (oltre a Genette e Cohn, Käte Hamburger e Lubomír Doležel). Che a tali contributi *Finzioni biografiche* ricorra come a risorsa essenziale è anche segno di un rinnovato interesse per un ramo della teoria letteraria che, dopo la crisi del paradigma strutturalista, nel nostro Paese è stato rigettato *in toto*. Le acute osservazioni di Castellana sul rapporto tra personaggi storici e finzionali nei *Promessi sposi* dimostrano che le categorie narratologiche sono tutt'altro che sterili e che la loro applicazione consente di dire qualcosa di nuovo anche su testi per cui sono stati già versati fiumi di inchiostro.

(Concetta Maria Pagliuca)