

**Elena Porciani**

Riccardo Castellana

*Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*

Roma

Carocci

2019

ISBN: 978-88-430-9618-3

Quando nell'*Introduzione* di *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido* Riccardo Castellana afferma di essersi riferito, per produrre una definizione formale della biofiction, a «una tradizione di studi narratologici avviata da un libro importante, solo recentemente tradotto in italiano, della studiosa tedesca Käte Hamburger [*Die Logik der Dichtung*, del 1958], e proseguita da altri teorici come Gérard Genette e Dorrit Cohn» (p. 13), l'autrice di *Transparent Minds* e *The Distinction of Fiction* (1978 e 1999), ci chiediamo se non ci troviamo di fronte a un libro come quelli che si scrivevano una volta, ai tempi in cui il demone della teoria produceva una vitale tensione alla sistematizzazione. Anche l'indice parrebbe confermarlo, con la densa parte teorica, *Problemi e modelli*, che precede quella più storico-letteraria, *Temi e tradizioni*, circoscrivendone l'orizzonte tipologico. Tuttavia, procedendo nella lettura, ci si rende conto di come uno dei principali motivi di interesse di *Finzioni biografiche* risieda in una sorta di decostruzione che il lavoro attua su se stesso, acquisendo un'imprevista inquietudine concettuale che ne dispiega la piena appartenenza al presente.

Per esplorare questo ibridismo che riguarda tanto l'oggetto dello studio quanto lo studio in sé, conviene prendere le mosse dal primo capitolo *Che cosa "fa finzione" nella fiction biografica?*, nel quale, dopo aver ripercorso l'origine del termine 'biofiction' nel contesto francese, più inclusivo, e in quello anglosassone, più restrittivo, e aver fatto ordine nella proliferazione terminologica del dibattito critico, Castellana mostra di ragionare nei termini di uno «spazio biofinzionale, un campo di possibilità narrative abbastanza vasto alle cui estremità stanno, come i due poli di uno stesso campo elettromagnetico, la biografia romanzata e il *biographic novel* o romanzo biografico» (p. 22). Dopodiché, per illustrare in che cosa consista la finzionalizzazione del fattuale tipica della biofiction nel racconto delle vicende di personaggi realmente vissuti, lo studioso ricorre ai suoi preannunciati modelli teorici e individua, con Hamburger, la specificità della finzione narrativa nell'«io di una terza persona [che] può essere presentato nella sua soggettività» (p. 29), ossia la possibilità che chi narra ha di entrare nella testa – trasparente, per dirla con Cohn – del personaggio descrivendo liberamente, a differenza della biografia vera e propria, la sua interiorità. Una volta riconosciuto questo tratto come «l'elemento di finzionalità più sicuro» (*ibidem*), Castellana può proporre una seconda più dettagliata definizione della biofiction, secondo la quale essa è una «finzione narrativa in prosa incentrata sulla vita di una persona reale, distinta dall'autore, seguita nel suo intero sviluppo oppure ridotta a pochi momenti o *topoi* significativi» (pp. 36-37), che si distingue per «l'ibridazione tra il discorso fattuale (il biografico "puro") e la *fiction*, tanto sul piano *testuale* quanto su quello *pragmatico*» (p. 37) – ed è questo, a ben vedere, un primo elemento di incrinatura del baricentro testuale del discorso, nella misura in cui coinvolge aspetti della comunicazione letteraria come il paratesto o il patto di lettura.

Dopo aver passato in rassegna una serie di generi limitrofi allo spazio biofinzionale ma da esso sostanzialmente distinti, dalla «*biografia (o eterobiografia) 'seria'*» (p. 37) al romanzo storico, dalla biografia letteraria al *non fiction novel*, solo per citarne alcuni, nel secondo capitolo, intitolato *Modelli e tipologie*, Castellana si dedica a costruire una classificazione delle varianti del genere elevando, con Genette, la voce e il punto di vista a criteri tipologici. Le più comuni eterobiofiction,

come *Der Tod des Vergil* di Hermann Broch (1945), nelle quali l'invenzione autoriale si applica a una vita reale narrata in terza persona, con le diverse combinazioni di focalizzazione e di tempo del racconto che ciò implica, possono, così, essere distinte dalle meno diffuse omobiofiction, caratterizzate da una prima persona della cui finzionalità è garanzia la circostanza che «nulla è più manifestamente “finto” di un racconto che si pretende narrato da qualcuno che non è in alcun modo identificabile con la persona dell'autore» (p. 61). Queste, a loro volta, si dividono in allobiofiction e autobiofiction. Le prime possono essere biofiction testimoniali a una voce, come *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* di Michele Mari (1990), il cui narratore è il fratello di Giacomo Leopardi, o polifoniche, come *Rosso Floyd* ancora di Mari (2010), dedicato a Syd Barrett; le seconde sono caratterizzate dal protagonista narrante, come *Mémoires d'Hadrien* di Marguerite Yourcenar (1951), riguardo a cui si afferma, *en passant*, che «sarebbe indistinguibile da una vera autobiografia, da un vero memoriale o da una vera epistola, qualora venisse letto in assenza di indicazioni paratestuali» (*ibidem*). Castellana si sofferma poi a distinguere autobiofiction e autofiction in virtù del fatto che «l'autofinzionista è un giocatore di poker che bluffa sempre e che nessuno potrà mai cogliere sul fatto; il biofinzionista, se bluffa, o se bara, lo fa sempre giocando a carte scoperte» (p. 70), compresa la possibilità di dare vita a narrazioni *post mortem*. Un discorso a sé, infine, meritano le metabiofiction: «tutte quelle narrazioni incentrate non sulla persona (storica) del biografato ma sulla ricerca che il biografo (fittizio) compie nel tentativo di ricostruirne la figura e di spiegarne le contraddizioni» (p. 76), come accade nello *Stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice (1983) o in *Chatterton* di Peter Ackroyd (1987), esempi di una diversa declinazione, seria o ludica, del postmodernismo.

Giunti all'ultimo paragrafo, *Il senso di una classificazione (e l'utilità di un vocabolario)*, ci aspetteremmo una rivendicazione del percorso attuato, come suggerisce anche la presenza di una tabella di genettiana memoria, in cui è «riassunta la [...] proposta tipologica» (p. 87) del capitolo, e di un'ulteriore più articolata definizione: la biofiction si riconosce per «caratteristiche strutturali» (*ibidem*) come la combinazione di particolari focalizzazioni e «fenomeni accessori anch'essi testuali» (*ibidem*), inerenti una libera gestione del tempo narrativo, «oppure per la presenza di un'istanza della narrazione (un narratore in senso proprio, omo- o eterodiegetico) distinta dalla persona dell'autore reale» (*ibidem*). Senonché, come a raccogliere una serie di indizi autodecostruttivi sparsi tra le pagine, Castellana afferma che si tocca qui «una zona d'ombra della teoria della fiction» (p. 89) in quanto, a ben vedere, le suddette condizioni non consentono di afferrare la natura ibrida della biofiction, non di meno contraddistinta – e qui entra in gioco un nuovo cardine concettuale – dal «doppio statuto dei nomi propri, indicanti ad un tempo persone reali ed entità finzializzate» (p. 90). Che cosa insomma, si chiede Castellana, fa sì che quando leggiamo *Le memorie di Adriano*, abbiamo «la percezione [...] che [Adriano] non sia pienamente paragonabile a eroi di carta come Zeno Cosini o Mattia Pascal» (*ibidem*)? La risposta è che del «paradosso» (*ibidem*) di un genere che, in bilico tra fattuale e finzionale, continua a sfidare le nostre categorie narratologiche «non è possibile rendere conto sul piano teorico, e per completare la comprensione del fenomeno biofinzionale, una volta fissati i limiti tipologici, occorre scendere sul terreno della storia» (*ibidem*).

Di qui prende avvio la seconda parte, ripartita in capitoli cronologici e geografici ben scanditi – *I precedenti, Dal modernismo agli anni Sessanta, Il postmoderno e dopo, La biofiction in Italia* –, a dimostrazione che la biofiction non è «un genere essenzialmente postmoderno» (p. 21) come è stata spesso ritenuta. Per tale ragione, Castellana prende le mosse dal romanzo antiquario del Settecento e dal romanzo storico dell'Ottocento – in particolare, Verri e Manzoni – per ricostruire le origini di un genere narrativo che nasce, permeato di modernità romanzesca, alla fine del secolo XIX, con *Vie imaginaires* di Marcel Schwob (1896), in contrapposizione all'egemonia naturalista del documento, per quanto sarebbe forse interessante affrontare anche il sostituirsi della biofiction ai generi dell'Ancien Régime letterario – ancora Yourcenar: «Questo studio sul destino d'un uomo che si

chiamò Adriano, nel XVII secolo sarebbe stato una tragedia; all'epoca del Rinascimento, un saggio» (p. 194).

La biofiction si sviluppa poi con non poche contraddizioni nel modernismo, quando da una parte si assiste alla fortuna della *New Biography* romanzata, dall'altra dalla presa di distanza di chi, come Virginia Woolf, chiaramente afferma che «fact and fiction refused to mix» (p. 108). La vera legittimazione del genere avviene, pertanto, fra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, quando escono capisaldi come *I, Claudius* di Robert Graves (1934) e le già ricordate opere di Broch e Yourcenar, che affermano una modalità di racconto volta, attraverso l'eredità dello sperimentalismo modernista, a emanciparsi sia dalla biografia che dalla storiografia. Per quanto riguarda la fase postmoderna, invece, l'ipotesi di Castellana è che «l'invenzione non abbia, di norma, carattere completo, ma si ponga spesso in alternativa alla biografia reale, contraddicendo il documento, parodizzandolo e creando insomma un mondo possibile totalmente alternativo al mondo reale» (p. 136). Se intorno alla metà del Novecento si avverte l'esigenza di rendere umano l'eroe o il genio – in Broch, ad esempio, «è il poeta dell'*Eneide*, certo, ma qui è soprattutto un uomo come tutti gli altri, un povero essere umano costretto a fare i conti con la fragilità del proprio corpo» (p. 51) – e nel tardo secolo XX la biofiction partecipa di una più ampia tendenza a testualizzare la realtà e la storia, ecco che nel 2000 essa ritorna, come mostra il caso di Emmanuel Carrère, «a rivestirsi della forma-romanzo [...] per raccontare di nuovo il mondo e le contraddizioni del reale» (p. 150).

Il sesto e ultimo capitolo è specificamente dedicato al contesto italiano, nel quale numerosi sono gli esempi di biofiction: Sciascia, Vassalli, Tabucchi, Moresco, Nove, Scurati solo per ricordare i più noti, oltre ai già nominati Del Giudice e Mari, e senza dimenticare il precedente eccentrico dell'Anna Banti di *Artemisia* (1947). Si conferma, così, come l'inefficacia di una teoria che si limiti ai tratti testuali-formali possa essere superata attraverso le costanti che emergono dalle concrete varianti del corpus di opere prese in esame, in relazione, cioè, a quanto autori e autrici mettono di volta in volta in atto: con le loro personali scelte poetiche, ma anche con la loro appartenenza a un più ampio orizzonte di attesa paratestuale, aperto dal nome proprio del biografato finzionalizzato, personaggio storico, *celebrity* o protagonista della cronaca nera che sia, ma già in grado, di per sé, di fondare un patto di lettura ibrido, non esauribile nella contrapposizione tra fatto e finzione. Per questo, nella breve sezione finale, intitolata *Conclusioni. Il genere dei nomi propri*, di un volume complesso e stratificato, di cui non si sono ripercorse che alcune linee argomentative, Castellana può affermare: «lo spazio biofinzionale ci apparirà come un territorio dai confini mobili ma tutt'altro che indefiniti o illusori: come un oggetto culturale alla cui identità contribuiscono molteplici fattori, ma anche come qualcosa di sufficientemente stabile da poter essere considerato come una struttura, una forma simbolica di lunga durata» (p. 192).