

STRANIAMENTI BIOGRAFICI ANNI OTTANTA

Filippo Pennacchio

1. Un nuovo genere letterario, o forse no

Grosso modo negli ultimi dieci anni, in Italia e non solo, si è molto discusso di testi al confine fra biografia e racconto di finzione. In sostanza, si tratta di testi che raccontano la vita di personaggi realmente esistiti, ma che nel farlo adottano risorse e modalità tipiche dei generi solitamente classificati come finzionali, primo fra tutti il romanzo. Se i cosiddetti Anni Zero, come ha scritto di recente Gianluigi Simonetti, sono stati dominati dall'autofiction, cioè da opere in cui chi scrive falsifica in vario modo il racconto della propria vita, «da un po' di tempo a questa parte la tendenza vera è alla biofiction: l'autore-narratore mette in scena vite altrui, con la propria a distanza variabile dal fuoco del racconto» (Simonetti 2025).¹

Ciò che non sapevo – l'ignoranza è tutta mia – è che negli anni Ottanta erano stati pubblicati diversi testi ascrivibili al genere. L'etichetta critica non esisteva, né era attiva l'attuale passione per la commistione fra fatti e finzioni, ma col senno di poi si può dire che lì, lungo il decennio più bistrattato del secondo Novecento, sono stati praticati esperimenti che per certi versi anticipano l'attuale voga biofinzionale. Alcuni testi sono stati già presi in considerazione dalla critica, altri no – almeno a quanto mi risulta. Io vorrei isolare qualche esempio per mettere in luce i modi principali in cui nel decennio in questione si è lavorato per straniare vite vere. Vorrei cioè ragionare sulle strategie finzionali che autrici e autori hanno impiegato per dare forma a quelle vite. E nel finale vorrei anche provare a tracciare un parallelo con i testi biofinzionali più recenti.

Preciso subito che quello che propongo non è il risultato di una ricerca sistematica. Si tratta piuttosto di una serie di appunti per una ricerca ancora allo stato embrionale, e che peraltro prende in considerazione solo una parte delle scritture al confine fra biografia e finzione. Ho scelto infatti di concentrarmi unicamente su quelle che, con Castellana, si possono definire «eterobiofiction» (2019, 44-59), cioè testi in cui a raccontare la storia di un personaggio storico è una voce esterna, grosso modo paragonabile a quella che agisce nei romanzi in terza persona. Se ho lasciato da parte le «omobiofiction» (Castellana 2019, 59-75), in cui a prendere la parola è direttamente un personaggio storico, non è solo per una questione di spazi, ma anche perché si tratta di testi in cui

¹ Per un inquadramento storico-teorico della biofiction, cfr. Boldrini, Cernat, Gefen e Lackey 2025, Castellana 2019, Gefen 2004, Lackey 2021.

la contaminazione fra forme biografiche e finzionali si colloca su un piano diverso rispetto a quello delle biofiction in terza persona.² Da un punto di vista strutturale, un'omobiofiction è infatti indistinguibile da un qualsiasi romanzo in prima persona, con l'unica differenza che a raccontare è un personaggio il cui nome coincide con quello di una figura storica realmente esistita. E d'altra parte, come a suo tempo Käte Hamburger (2015) ha mostrato, il racconto in prima persona – diciamo – standard mima di per sé la forma del resoconto autobiografico, al punto che in assenza di indicazioni paratestuali può risultare indistinguibile da una vera autobiografia.

Se insomma la biofiction in terza persona consente una gamma di contaminazioni formali ampia e varia, la biofiction in prima persona è molto più limitata, o forse si può proprio dire che non consenta alcuna vera contaminazione, in quanto il racconto finzionale incentrato su un "io" nasce per sua natura contaminato, spurio, Hamburger direbbe «finto» (2015, 303-309). Su tutto questo, evidentemente, dovrei riflettere meglio.

2. Dalla parte del saggio

Provo a entrare in argomento con due testi: *La notte della cometa* di Sebastiano Vassalli, uscito per Einaudi nel 1984, e *Vagabondaggio*, un racconto di Antonio Tabucchi del 1988 incluso nello stesso anno nella seconda edizione del *Gioco del rovescio*, uscito per Feltrinelli. Li ho scelti sia perché hanno in comune il tema, cioè la vita del poeta Dino Campana, sia perché la raccontano in modi molto diversi, se non proprio agli antipodi.

Comincio con Vassalli, che nella *Notte della cometa* racconta la vita di Campana dalla nascita alla morte, e che nel farlo si attiene, almeno apparentemente, ai protocolli del resoconto biografico. Lo stile e il tono adottati da Vassalli ricordano infatti quelli di un testo di stampo saggistico. Questo è per esempio l'attacco di uno dei primi capitoli, relativo all'adolescenza di Campana:

A fine giugno del 1900 Dino torna a stare in famiglia, col padre burbero ma galantuomo e con la madre che già è quale la ricorderanno i marradesi, 'un rosario in mano ed uno scialle sulle spalle' (secondo la testimonianza di Mariannina Capelli cugina del poeta). Che 'fieramente ignora' (secondo quella stessa testimonianza) le ragioni del figlio e solo bada a incalzarlo con rabbuffi, prescrizioni, punizioni, divieti che Dino subisce contro voglia, senza comprendere il motivo di tanta animosità. (Vassalli 1984, 30)

² Cfr. sempre Castellana 2019, 59-62.

Qui come nel resto del libro, Vassalli imposta il discorso in ottica cronachistica, descrivendo in modo puntuale, anche attraverso il ricorso al presente storico, ciò che il personaggio ha fatto (cioè, subito) in un dato momento della sua vita.

È significativo, poi, che ci siano delle citazioni: per ricostruire la storia di Campana Vassalli si appoggia a testimonianze, epistolari, saggi, che appunto vengono citati fra virgolette. Non solo: Vassalli racconta di essere stato nei luoghi campaniani, in particolare a Marradi, il paese toscano in cui Campana è nato, e più in generale si rappresenta mentre svolge indagini in biblioteche e altre istituzioni alla ricerca di materiali utili per ricostruirne la vita. Il libro inizia con l'autore che spiega di essere alloggiato nello stesso albergo in cui «il poeta Dino Campana e la scrittrice Sibilla Aleramo trascorsero la notte di Natale dell'anno 1916» (3), e in un racconto aggiunto a posteriori al volume, *Natale a Marradi* (che di fatto è un racconto sono nominalmente, essendo del tutto privo di narratività), dà conto di come il libro è nato, di come ha svolto le ricerche in questione, degli ostacoli in cui è incappato, anche delle critiche ricevute per il suo lavoro. A ciò va aggiunto che Vassalli palesa i propri limiti, ovvero che segnala, come tipicamente fa uno storico, dove la sua ricerca non può arrivare. «Impossibile rispondere. Le notizie si fanno scarse» (39), ammette dopo essersi chiesto perché all'età del 1902 Campana abbia abbandonato il liceo. E non è il solo esempio possibile.

Nel complesso, si può dire che lungo tutto il testo Vassalli esibisce una retorica veridica: senza mezzi termini, ci dice che il suo scopo è ricercare «la verità della vita di Dino Campana» e togliere «ad ogni frammento le incrostazioni di menzogna d'una leggenda a cui il trascorrere del tempo aveva già conferito la patina dell'autentico» (9). E credo sia significativo il fatto che *La notte della cometa* venga citato ancora oggi quale fonte autorevole all'interno degli studi dedicati a Campana.

Detto questo, ci sono aspetti che vanno in un'altra direzione rispetto a quella saggistico-biografica. Intanto, il libro è sottotitolato «Il romanzo di Dino Campana» (nel risvolto di copertina si parla di «romanzo-verità»). Mancano, poi, alcuni apparati tipici delle scritture documentarie, come le note a piè di pagina o i riferimenti bibliografici ai testi citati. A volte Vassalli chiama Campana semplicemente «Dino». Ma soprattutto ci sono passaggi in cui si oltrepassano i limiti a cui uno storico dovrebbe attenersi. La vita di Campana è fatta anche di vuoti, di circostanze che ai biografi restano ignote. Ebbene, a questi vuoti Vassalli spesso e volentieri supplisce con l'immaginazione, per esempio inventando scene che non sappiamo se sono davvero andate così. Questa, per esempio, è relativa a un litigio fra Campana quindicenne e la madre:

Per meglio rappresentarci questa situazione possiamo immaginare una scena, un episodio qualsiasi dell'‘impulsività brutale’ e ‘morbosa’ – le parole sono del maestro Campana nella lettera a Brugia – di Dino contro la madre. Dunque il ragazzo s'è stancato di trovare immagini della Madonna dentro ai suoi libri e alle sue carte [...] e ora rovescia sul pavimento il contenuto dei cassetti, scaraventa dalla finestra tutte le immagini che trova mentre sua madre gli grida ‘mostro’, ‘demonio’, ‘anticristo’. ‘Non ci bastava il disonore d'un parente come tuo fratello’ grida “Fanny” inviperita al marito che la supplica d'aver pazienza, di tacere (‘Ti sentiranno i vicini’). (31)

Con ogni evidenza, a questa scena Vassalli non ha assistito, e nessuno gliel'ha potuta riferire per come si è davvero svolta. I suoi contenuti, ovvero le parole che i personaggi si sarebbero scambiati, sono incompatibili con le modalità del resoconto storiografico, e piegano il testo verso la finzione.

Attenzione, però. Nel passaggio appena riportato Vassalli chiarisce che la sua è «un'immaginazione», ovvero che sta inventando i contenuti che leggiamo. La scena che viene rappresentata – ci viene suggerito – probabilmente non si è svolta così; magari non è mai nemmeno accaduta. Ma poco importa. La sua invenzione – è suggerito anche questo – è strumentale a capire meglio un momento ben preciso della vita di Campana. In altre parole, serve a rendere più vivida ed efficace la rappresentazione di una dinamica familiare che Campana ha effettivamente vissuto. E anche in questo caso non si tratta di un'anomalia, ma di una procedura che attraversa tutto *La notte della cometa*, in cui si passa spesso dal piano storico a quello finzionale ma senza uscire dalla dimensione congetturale, senza che cioè si manchi mai di segnalare che certe scene e sequenze sono state solo immaginate.³

3. Dalla parte della finzione

Le cose stanno in modo molto diverso in *Vagabondaggio* di Tabucchi, in cui non si racconta l'intera vita di Campana ma un solo episodio, quello relativo all'incontro del poeta con un personaggio eccentrico, Regolo Orlandini,⁴ che ritorna in più momenti della sua storia.

In questo racconto, Tabucchi non si appoggia ad alcun apparato documentario: non ci sono stralci di testi consultati, né riferimenti a studi o altre ricerche. Né tantomeno Tabucchi si rappresenta “sul campo”, impegnato a effettuare ricerche. Il racconto, del resto, inizia in questo modo:

³ Per una lettura della *Notte della cometa* che mostra come gli inserti finzionali non ne scalfiscano la scorza non-finzionale, cfr. Castellana 2019, 155-157.

⁴ In tutti gli altri testi su Campana, compreso *La notte della cometa*, il personaggio viene in realtà identificato come Regolo Orlandelli.

A volte cominciava così, con un rumore impercettibile, come una piccola musica; e anche con un colore, una macchia che nasceva dentro gli occhi e si allargava sul paesaggio, e poi invadeva di nuovo gli occhi e da essi passava all'anima: l'indaco, per esempio. L'indaco aveva un suono di oboe, a volte di clarino, nei giorni più felici. Il giallo invece aveva suono di organo. Guardava i filari dei pioppi che emergevano dal materasso di nebbia come canne di un organo e su di loro vide la musica gialla del tramonto, con qualche nota dorata. Il treno correva nella campagna, l'orizzonte era un filo incerto che appariva e scompariva fra le ondate di nebbia. (Tabucchi 1988, 145)

Qui non siamo di fronte a dei dati concreti, ma alle percezioni di un personaggio (verrà chiamato “Dino” nel giro di poche righe) che osserva il panorama fuori dal finestrino del treno su cui sta viaggiando – probabilmente, il riferimento è alla fuga di Campana dal manicomio di Imola intorno al 1905. Tecnicamente, si tratta di una percezione indiretta libera: il contesto è in terza persona, ma emerge con chiarezza il filtro soggettivo del personaggio al centro della scena, senza che ci siano quelle tipiche formule (“gli parve che”, “percepì che” ecc.) che caratterizzano la restituzione indiretta dei pensieri di un personaggio. Ma il punto è che siamo da subito “dentro Campana”, messi a parte di ciò che prova e pensa. *Vagabondaggio* si apre insomma con quello che solitamente è ritenuto il contrassegno più distintivo della finzione letteraria.

Si apre e prosegue, in effetti: perché gran parte del racconto è incentrato sui pensieri del personaggio-Campana, oltre che sui dialoghi fra lui e Orlandini. Questi ultimi, peraltro, sono quasi del tutto privi di didascalie: non interviene mai una voce esterna a precisare dove siamo, cosa sta avvenendo o a mettere in prospettiva il personaggio. Questo è un esempio:

‘Mi chiamo Dino’.
‘È un bel nome. E poi?’.
‘E poi cosa?’.
‘Di cognome’.
‘Artista’.
‘Di cognome?’.
‘Sì, Artista. Signor Dino Artista’.
‘È un cognome curioso, non lo avevo mai sentito’.
‘L’ho inventato io, è uno pseudonimo’.
‘Come sarebbe?’.
‘Sarebbe che è un nome d’arte. E siccome è un nome d’arte, ho scelto Artista’.
‘Allora lei è artista?’.
‘Proprio così’, disse lui. E scrisse sul vapore del vetro: Dino Artista. (146)

Ovviamente, si tratta di dialoghi inventati, ma che a differenza di quelli della *Notte della cometa* non vengono mai presentati in quanto tali. Tabucchi non dichiara che sta immaginando come

potrebbero essere andate le cose: ce le presenta come se fossero davvero andate così – esattamente come fa un romanziere, che spaccia per vero ciò che invece ha inventato di sana pianta.

Del resto, *Vagabondaggio* non presenta nessuna delle marche tipiche del discorso biografico; presenta invece tutte le marche tipiche del discorso finzionale. Tant'è che un lettore che non ne sapesse nulla di Campana potrebbe pensare di essere di fronte alla storia di un personaggio in tutto e per tutto inventato. E così come Vassalli esibisce una retorica veridica lungo tutto il suo testo, Tabucchi aggiunge una nota finale in cui spiega che «Questo racconto è interamente immaginario», che la figura di Orlandini «è usata in modo del tutto arbitrario» e che le uniche cose «non immaginarie» (153) sono i versi di Campana citati nel testo e i luoghi rappresentati. Insomma, un chiaro invito a *non* leggere in chiave referenziale il racconto, ovvero a considerarlo un artefatto puramente finzionale.

Ovviamente, su tutto ciò bisognerebbe riflettere con attenzione, mobilitando qualche risorsa teorica in più. Perché è evidente che rispetto a testi del genere la prospettiva – poniamo – dei teorici dei mondi possibili può essere molto diversa da quella dei teorici della finzionalità.⁵ Ma non è lo scopo di questo saggio proporre una riflessione teorica intorno ai testi discussi. Più importante è sottolineare che il testo di Tabucchi si pone agli antipodi di quello di Vassalli, ovvero che rappresenta un modo opposto di raccontare la vita di un personaggio realmente esistito. Se dalla parte di Vassalli c'è l'idea che una vita vera possa essere raccontata riducendo al minimo la componente finzionale, inventando poco o al limite palesando la componente inventiva alla base dell'operazione, dalla parte di Tabucchi c'è invece l'idea che una vita vera possa essere raccontata all'insegna dell'invenzione, utilizzando tutti gli artifici finzionali a propria disposizione e senza giustificare in alcun modo il loro impiego.

Nella *Notte della cometa* il patto biografico – se vogliamo definirlo così, adattando una nota formula di Philippe Lejeune⁶ – non è mai messo in discussione. Non è cioè mai in discussione il fatto che Vassalli si impegni a raccontare la vita di Campana attenendosi ai dati che ha a disposizione. In *Vagabondaggio*, invece, non c'è in gioco alcun patto biografico: siamo di fronte a un testo tutto sbilanciato dalla parte della fiction, leggibile come se fosse un racconto di pura invenzione.

⁵ Per una carrellata estremamente rapida sulle varie posizioni in merito allo statuto degli elementi “reali” in un contesto finzionale, cfr. il paragrafo “The Fictional in Biofiction”, in James 2025.

⁶ Mi riferisco al concetto di «patto autobiografico», esposto in Lejeune 1975.

4. Vie di mezzo

Non so se questa ipotesi, ovvero questa specie di antitesi, sia davvero attendibile ed efficace. Se provvisoriamente la prendiamo per buona, credo che fra i due estremi che ho identificato si possano collocare altri testi pubblicati negli anni Ottanta, alcuni più tendenti verso il primo polo, quello saggistico esemplificato dalla *Notte della cometa*, altri verso il secondo, quello finzionale esemplificato da *Vagabondaggio*.

A questo punto delle mie ricerche non sono in grado di tracciare una mappa precisa. Ciò che posso fare è proporre una rapida carrellata, ovviamente parziale, accennando a qualche titolo che mi sembra particolarmente interessante per il modo di lavorare sulle vite di personaggi storici.

Inizio col dire che ai margini del discorso, un passo più indietro della *Notte della cometa*, andrebbero tenuti testi come *La famiglia Manzoni* (1983) di Natalia Ginzburg, *Isolina* (1985) di Dacia Maraini ma anche – mi sembra – *La finzione di Maria* (1981) e *Il male viene dal Nord* (1984) di Fulvio Tomizza. Si tratta infatti di ricostruzioni della vita di uno o più personaggi storici che di finzionale hanno ben poco. Hanno magari, anche se solo a tratti, una tensione narrativa: possono cioè essere narrate con un ritmo, delle soluzioni formali, anche uno stile più tipici di un romanzo che non di un testo storico, ma ciò non basta a sganciarli dall'ambito fattuale – posto che anche la storia può essere raccontata in modo avventuroso. Se fossero pubblicati oggi, probabilmente la critica li etichetterebbe come *non-fictional novel*, *personal essay* o ricorrendo ad altre formule giornalmisticamente efficaci ma prive di un vero fondamento teorico.

Molto più interessanti, a mio modo di vedere, sono invece testi idealmente collocabili a metà fra le due polarità che ho identificato. Ecco alcuni titoli: *La bella Otero* (1980) di Massimo Grillandi, *Annibale* (1980) di Gianni Granzotto, *Vita di Goethe* (1981) di Italo Alighiero Chiusano, *Vita di Marco Polo veneziano* (1982) di Alvisè Zorzi, *Il Magnifico* (1982) di Antonio Altomonte, *Trenta denari* (1986) di Ferruccio Ulivi, *Ignazio di Loyola* (1986) di Elio Bartolini, *Leopardi* (1987) di Renato Minore. Quasi tutti (con l'eccezione dei libri di Granzotto, Ulivi e Minore), sono pubblicati da Rusconi, che negli anni Ottanta si specializza in questo particolare genere letterario. Stefano Tani aveva parlato di «prodotti gradevolmente romanzati» (1990, 88), e in effetti si tratta di testi che romanzano e finzionalizzano la vita di personaggi storici senza alterare più di tanto il dato biografico. Si parte da dati verificabili che vengono raccontati in modo avvincente, anche ricorrendo a risorse finzionali (su tutte, la restituzione dei pensieri), ma senza mai osare troppo, ovvero senza mai portare il lettore ad accedere a una verità diversa da quella storicamente verificabile. Il loro scopo sembra essere quello di divulgare intrattenendo, con esiti estetici, e

soprattutto con dosi di finzionalità, che possono variare caso per caso. Mi limito a due esempi, cioè a due incipit: il primo non concede nulla all'immaginazione, il secondo, un po' come nel caso di Tabucchi, ci proietta da subito nei pensieri del personaggio biografato:

A Firenze si sente ancor oggi che ci è nato e cresciuto Dante: e sono passati più di sette secoli. A Francoforte si stenta a credere che vi sia nato e cresciuto Goethe: e sono trascorsi due secoli appena. Fino alla seconda guerra mondiale non era così. A scovare qualche raccolta di cartoline della prima metà del secolo, si scopre che, fino a una data molto precisa, la Francoforte di Goethe era ancora ben conservata, non solo architettonicamente [...], ma anche come atmosfera, come incanto caratteristico. (Chiusano 1981, 7)

Doveva essere un viaggio memorabile. Non una semplice visita da corte a corte, da Milano a Firenze, ma un avvenimento. E un avvenimento da trasformare in un'esibizione di ricchezza e di potenza. Si trattava di far valere l'orgoglio degli Sforza su una delle scene di maggiore fascino tra quante ne contasse il mondo in quel marzo del 1471. Giungervi, e riuscire a impressionare, a dare il senso di una fastosa grandezza, non sarebbe stato soltanto presentarsi bene a un alleato. (Altomonte 1982, 5)

Spostandoci dalla parte dei testi che spingono sul pedale della finzione, si possono ricordare i racconti della *Ragazza col turbante* (1986) di Marta Morazzoni, in particolare i primi due, dedicati rispettivamente agli ultimi giorni di Mozart e a un episodio della vita di Lorenzo Da Ponte, dove abbondano i dialoghi e si entra ed esce più volte dall'interiorità dei personaggi. Oppure, *Il primo libro di Li Po* (1981) di Vittorio Saltini, che racconta molto liberamente la vita dell'eponimo poeta cinese e in cui l'autore, nella nota di chiusura del libro, quasi si fa un vanto della sua opera di falsificazione. Si legge per esempio che

la biografia di Li Po spesso citata è una finzione narrativa; cineserie occidentali sono spesso i nomi propri e i paesaggi; in tutti gli episodi v'è la più libera trasposizione di possibili situazioni moderne occidentali in colore cinese [...].

Quanto alle poesie, per dir solo di quelle attribuite a Li Po, confido che i non esperti non possano distinguere (a parte i casi di "cinesizzazione" ironica di poesie occidentali) le traduzioni effettive da Li Po, i rifacimenti, le cineserie tutte mie, e le poesie inventate sulla base d'isolate immagini, tratte dalla confidenza con le traduzioni europee di poesie cinesi. (Saltini 1981, 331)

Sempre restando sul fronte finzionale, menziono soltanto quello che di tutti i testi citati in questo articolo è probabilmente il più noto e anche il più discusso, cioè *Lo stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice (1983), in cui un personaggio si mette sulle tracce di Bobi Bazlen senza mai riuscire a raggiungerlo.⁷

⁷ Cfr. la lettura del romanzo in chiave biofinzionale in Castellana 2019, 158-160.

Credo però che sia più utile sottolineare come le procedure di finzionalizzazione possano investire non solo le storie dei personaggi, ma anche la forma del testo. Intendo dire che ci sono opere che per raccontare vite vere fingono di essere ciò che non sono. Il caso più noto è probabilmente quello del *Natale del 1833* (1983) di Mario Pomilio, altro titolo uscito per Rusconi e vincitore, nello stesso 1983, del Premio Strega. Il romanzo racconta la crisi spirituale di Manzoni dopo la morte di Enrichetta Blondel, e per farlo pone sullo stesso piano una serie di lettere effettivamente scritte da Giulia Beccaria e altre inventate; queste ultime, però, sono trattate come le prime, come se cioè fossero vere. Più in generale, Pomilio scrive un testo che finge di essere un saggio in cui si ragiona sulla crisi di Manzoni, e in cui dati reali e dati fittizi stanno sullo stesso piano. Se non fosse per la postilla in cui l'autore spiega cosa è inventato e cosa no, ovvero che quanto ha realizzato è «*un componimento misto di storia e d'invenzione, come avrebbe detto il suo protagonista*» (Pomilio 1983, 132, corsivo nell'originale), sarebbe impossibile cogliere la natura finzionale dell'operazione.

In questo senso c'è però un'operazione anche più radicale, quella realizzata da Susanna Agnelli in *Ricordati Guauguaychù* (1982). Agnelli raccoglie più di duecento lettere scritte a Giuseppe Garibaldi, sia da importanti personaggi storici (fra cui Mazzini ed Engels) sia da personaggi minori (per lo più donne incontrate da Garibaldi stesso), che nel loro insieme dovrebbero consentire di tracciare un ritratto del personaggio. Il fatto è che tutte le lettere sono finte, inventate cioè da Agnelli, e soprattutto che quest'ultima non dichiara esplicitamente la cosa. Di più: con un'operazione molto discutibile, in apertura di libro Agnelli ringrazia i responsabili dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano per averle consentito di consultare una serie di documenti – come se alla base del libro ci fosse davvero un lavoro di scavo storico. Solo lo scrupolo del lettore (in un passaggio fra parentesi nel risvolto di copertina si parla di «*un album di lettere immaginarie*») e un minimo di sensibilità estetica (il tenore delle lettere è quello qui sotto) porta a capire che le cose non stanno così, cioè che tutto il libro finge di essere un'autentica raccolta di lettere:

Nizza 1827

È vero che ti sei messo con quella stupida di Francesca? Ma quella là non sa fare niente, né a letto, né fuori e tu sei un uomo che ha bisogno di ben altro. Sì è bella, ha gli occhi dolci, i capelli profumati, la vita stretta, ma è una falsaccia e te ne accorgerai quando ritorni.

Io sì ti amo davvero, fino in fondo; capisci?

Bianchina (Agnelli 1982, 17)

Agnelli realizza insomma un'operazione iper-postmoderna, e certo anche iper-stucchevole, in cui non c'è alcuna marca testuale a segnalare che il suo libro non è un vero epistolario. Giustamente, non fosse altro che per la sua bruttezza, il libro si guadagnerà una presa in giro di Fruttero&Lucentini, i quali nella *Prevalenza del cretino* (1985) si inventano uno «storico scoop» (301) fingendo che Garibaldi stesso scriva una serie di lettere ad Agnelli dichiarandosi perplesso circa il risultato finale.

Molto diverso, sotto tutti i punti di vista, è il modo di lavorare di Alberto Cavallari nella *Fuga di Tolstoj* (1986), in cui si ricostruiscono le ultime settimane di vita dello scrittore russo. Cavallari non inventa nulla – il libro è presentato come una «cronaca» –; si limita, per così dire, a ripartire dai materiali storici che ha a disposizione (saggi, resoconti, diari) e a montarli in un flusso discorsivo (Cavallari parla di un «lavoro d'intarsio») in cui si interpolano parole dell'autore, di altri studiosi e del biografato. Il testo si presenta in questo modo – quelle in corsivo sono parole tratte dai diari di Tolstoj che Cavallari vira alla terza persona:

Nei quarantotto anni di matrimonio [Sof'ja, la moglie di Tolstoj] l'aveva amato con passione, l'aveva detestato, era stata generosa e dispotica; ma si sentiva sempre giovane, ancora lo voleva, imponendogli il suo amore-possesso fino a perseguitarlo. Ma Tolstoj non fece nemmeno in tempo a fissare nella memoria quest'ultima immagine notturna di sua moglie, subito sparita. *Avvertì che disgusto e rivolta aumentavano, si sentì soffocare, si contò le pulsazioni, 97 battiti, non poté più restare a letto. S'alzò, prese la decisione di andarsene da Jasnaja Poljana. Si era prodotto in lui lo choc che lo forzava a farlo.* (Cavallari 1986, 9)

Un modo, insomma, piuttosto originale di far parlare i documenti, di rifunzionalizzarli senza perciò distorcerli o piegarli a una logica finzionale. Tutto è vero, e anche ciò che si presenta come finzionale – le incursioni nella mente del personaggio – è in realtà desunto, ovvero ricalcato, sulle parole che Tolstoj ha effettivamente scritto.

Quella di costruire il testo attraverso il montaggio di materiali diversi è un'idea alla base anche di un altro romanzo, *L'editore* (1989) di Nanni Balestrini, incentrato sulla figura di Giangiacomo Feltrinelli e sulle circostanze della sua morte. In questo caso, però, i materiali sono sia reali (ci sono per esempio le cronache giornalistiche del tempo, estratti da *Sotto il vulcano* di Malcolm Lowry e il verbale dell'autopsia di Feltrinelli) che inventati (parte della trama è relativa a un film sullo stesso Feltrinelli che un gruppo di personaggi vorrebbe realizzare). Ma soprattutto i materiali qui non si amalgamano. Come è tipico di Balestrini, il testo è organizzato in una serie di lasse ciascuna delle quali isola un particolare frangente della storia. Questa è la prima della Scena terza, tutta realizzata a partire da un “prelievo” giornalistico:

Un uomo di circa 45 anni è morto dilaniato dalla carica esplosiva che teneva in mano mentre cercava di far saltare un gigantesco traliccio metallico della principale linea elettrica ad alta tensione di Milano è probabile che il dinamitardo fosse prezzolato da qualche organizzazione eversiva quasi certamente secondo gli inquirenti il suo attentato sarebbe stato il primo di una lunga serie di una nuova ondata di violenza e di terrore ma non si sa nulla di lui secondo i documenti si chiama Vincenzo Maggioni nato a Novi Ligure il 19 agosto 1926 sulla patente di guida risulta residente a Milano in via Savona 12. (Balestrini 1989, 35)

Se Cavallari costruisce un unico flusso discorsivo, qui il senso dell'operazione sta nella frizione fra i materiali utilizzati, quindi nell'invito implicito rivolto al lettore a collocarsi nei vuoti del testo per ricostruire il profilo di un personaggio che non c'è. Perché in effetti Feltrinelli è sempre fuori scena. Non entriamo mai in contatto diretto con lui, sono gli altri – e le carte – a parlare al suo posto. Un po' come nello *Stadio di Wimbledon*, e forse anche come in *Ricordati Guauguaychù*, ma senza alcuna ironia o concessione alla linearità narrativa.

Detto questo, vorrei chiudere la carrellata con un testo uscito, come *L'editore*, nel 1989, ma che prospetta un modo diversissimo di lavorare sulla vita di un personaggio reale. Si tratta del *Mangiatore di carta* di Edgardo Franzosini, che racconta la storia di tale Johann Ernst Biren, scrivano alla corte di re Carlo XII di Svezia nella prima metà Settecento. Franzosini apprende della sua esistenza da Balzac: nelle ultime pagine delle *Illusioni perdute* (1837) si racconta infatti di questo strano personaggio e della sua curiosa abitudine – quella di masticare carta e persino di inghiottirla.

Nel *Mangiatore di carta* ci sono tutti gli elementi propri del genere biografico: il riferimento ai documenti, le note a piè di pagina, le riflessioni dell'autore, le sue indagini per documentarsi sulla vita del personaggio. Ma ci sono anche dosi abbondanti di finzione, a cominciare dalla metalessi che apre e chiude il libro, con Franzosini che incontra Balzac per le strade di Parigi («Mi avvicino a lui – si legge all'inizio –, prendo devotamente nella mia la sua mano grassoccia e, in silenzio, lo riaccompago verso rue Basse. Balzac si lascia guidare. Il suo sguardo è dolce e rassegnato» [Franzosini 2017, 11]).⁸ E poi ci sono dialoghi e battute pronunciate dai personaggi, incursioni nei loro pensieri, passaggi come questo (relativo alla prima occasione in cui Biren dà prova del suo particolare talento):

È notte. I raggi della luna mescolandosi alla luce delle steariche poste sul candelieri di bronzo a due braccia, producono sul ripiano della scrivania strane ombre né innocenti né inoffensive.

⁸ Nella prima edizione del libro, edita da SugarCo, si leggeva: «Noi ci avviciniamo a lui, prendiamo devotamente nella nostra la sua mano grassoccia e, in silenzio, lo riaccompagniamo verso rue Basse» (Franzosini 1989, 7-8).

Ombre che giungono finanche a insidiare il foglio di carta perfettamente bianco su cui Biren non ha ancora iniziato a scrivere.

Johann Ernst solleva la penna e considera con attenzione la superficie del foglio. È carta prodotta nella città di Fabriano. Il suo formato è quello denominato con locuzione italiana d'uso in tutta Europa: «Doppio Reale» (13 per 24 cm) [...].

Con la punta di due dita, delicatamente, Johann Ernst afferra l'angolo di un foglio, lo stringe, lo guida verso le labbra che si dischiudono appena, carnose e vermiglie, per far passare la sottile falda di carta. Serrata la bocca con la rapidità e la risolutezza di un congegno meccanico, lo scrivano inizia a succhiare lentamente quel piccolo lembo di Doppio Reale. (55)

È come se *Il mangiatore di carta* tradisse una doppia logica: da un lato, il puro spirito inventivo, la volontà di trattare il protagonista come un personaggio romanzesco, anche la tendenza a ostentare le impossibilità logiche e narrative; dall'altro lato, il gusto per la ricostruzione storica e lo scrupolo documentario. In Franzosini è come se questi due aspetti convivessero: come se un modo per definizione postmoderno di narrare si integrasse con un altro che ricorda da vicino tanta letteratura non-finzionale degli ultimi anni.

5. Tirando le fila

Lo ribadisco: allo stato attuale il mio è un lavoro provvisorio. Dovrei leggere meglio i testi che ho citato, provare a collocarli con più precisione lungo quella specie di continuum biofinzionale che ho suggerito, e soprattutto studiare di più, fra le altre cose approfondendo un aspetto che qui ho solo sfiorato, cioè il modo in cui i testi in questione sono presentati editorialmente: perché è evidente che in casi del genere conta molto, anche e soprattutto nella definizione del patto di lettura, il fatto che siano etichettati come romanzi, biografie e via dicendo.

Ciò che credo di poter affermare è che negli anni Ottanta le vite dei personaggi storici sono state raccontate attraverso strategie diverse, irriducibili a un denominatore comune. Nel loro insieme i testi di cui ho parlato non tradiscono l'idea, invalsa in molta critica, degli anni Ottanta come anni di postmodernismo rampante, all'insegna del disimpegno e della sfiducia nella possibilità di rappresentare in modo serio la realtà, anche quella storica. Ci sono testi che vanno in questa direzione, ma altri seguono strade diverse, che probabilmente, ripeto, anticipano modi di intrecciare realtà e finzione tipici degli anni Duemila.

Credo però anche che i testi in questione non siano pacificamente sovrapponibili alle molte biofiction pubblicate negli ultimi anni. C'è qualcosa di sostanziale ad allontanarli da queste ultime, a partire dal fatto che al tempo non era ancora in gioco il tentativo di ripensare criticamente la storia del Novecento o di altri periodi. Castellana (2019, 176-189) ha spiegato come le scritture

biofinzionali più recenti siano segnate dall'idea che raccontare vite vere sia un modo di fare i conti con la Storia, con i grandi eventi che l'hanno segnata, e di farlo senza alcuna ironia. Non mi sembra (come peraltro suggerisce lo stesso Castellana) che si possa dire lo stesso per le biofiction degli anni Ottanta, in cui emerge forse più il gusto di raccontare, l'idea che in fondo le storie sono soltanto storie, a loro modo magari utili, qualsiasi cosa significhi, ma non per forza di cose esemplari.

In secondo luogo, non mi sembra che nei testi di cui ho parlato ci sia in gioco quell'ossessione documentaria che perseguita molti autori biofinzionali di oggi, cioè la necessità di esibire a tutti i costi pezze d'appoggio per mostrare come si è lavorato e, più a fondo, che "tutto è vero". Nelle biofiction degli ultimi anni abbondano le fotografie, gli stralci di giornale, le note, le bibliografie, più in generale gli apparati. E ciò credo abbia a che fare con l'idea, in ultima analisi piuttosto ingenua, che tramite la scrittura una verità storica possa essere attinta, e che quindi, in una certa misura, il romanziere possa competere sullo stesso terreno dello storico; un'idea, questa, che quarant'anni fa non circolava ancora.

Soprattutto, però, nelle biofiction degli anni Ottanta chi scrive non è mai al centro. È vero: Vassalli, Franzosini e altri autori dei romanzi che ho citato si rappresentano all'interno dei loro testi, ma non sono mai dei veri co-protagonisti, figure la cui vita e le cui esperienze contano qualcosa o hanno un impatto sulla storia. L'esatto opposto di ciò che avviene oggi, quando è del tutto normale che gli autori biofinzionali si ritaglino un posto centrale nelle storie che raccontano – così centrale da offuscare la storia dei personaggi biografati. Vite che procedono in parallelo, riflessioni metatestuali, squadernamenti autobiografici sono all'ordine del giorno nella biofiction dagli anni Duemila in poi. Basta aprire uno qualsiasi degli ultimi libri di autori come Emmanuel Carrère o di Walter Siti per capire di cosa sto parlando.

Non so se ciò rappresenti un'evoluzione del genere biofinzionale, un passo in avanti o indietro rispetto alle sperimentazioni dei decenni precedenti. Ciò che mi sembra probabile è che negli ultimi venti, ormai quasi trent'anni qualcosa sia cambiato rispetto alla percezione di chi scrive, ovvero al suo bisogno di mettersi sempre e comunque al centro anche quando i protagonisti dovrebbero essere gli altri.

BIBLIOGRAFIA

- Agnelli, Susanna. 1982. *Ricordati Gualleguaychù*. Milano: Mondadori.
- Altomonte, Antonio. 1982. *Il Magnifico. Vita di Lorenzo de' Medici*. Milano: Rusconi.
- Balestrini, Nanni. 1989. *L'editore*. Milano: Bompiani.
- Boldrini, Lucia, Laura Cernat, Alexander Gefen e Michael Lackey (a cura di). 2025. *The Routledge Companion to Biofiction*. Oxon-New York: Routledge.
- Castellana, Riccardo. 2019. *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*. Roma: Carocci.
- Cavallari, Alberto. 1986. *La fuga di Tolstoj*. Torino: Einaudi.
- Chiusano, Italo Alighiero. 1981. *Vita di Goethe*. Milano: Rusconi.
- Del Giudice, Daniele. 1983. *Lo stadio di Wimbledon*. Torino: Einaudi.
- Franzosini, Edgardo. 1989. *Il mangiatore di carta*. Milano: SugarCo.
- Franzosini, Edgardo. 2017. *Il mangiatore di carta* (1989). Palermo: Sellerio.
- Fruttero&Lucentini. 1985. *La prevalenza del cretino*. Milano: Mondadori.
- Gefen, Alexandre. 2004. *Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine*. In *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, a cura di Bruno Blanckeman, Marc Dambre e Aline Mura-Brunel. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. 305-319.
- Hamburger, Käte. 2015. *La logica della letteratura* (1957). Bologna: Pendragon.
- James, Allison. 2025. *Counterfactual Biofictions: Writing Against History*. In *The Routledge Companion to Biofiction*, a cura di Lucia Boldrini, Laura Cernat, Alexander Gefen e Michael Lackey. New York-Oxon: Routledge. 128-146.
- Lackey, Michael. 2022. *Biofiction: An Introduction*. New York-Oxon: Routledge.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Pomilio, Mario, 1983. *Il Natale del 1833*. Milano: Rusconi.
- Saltini, Vittorio. 1981. *Il primo libro di Li Po*. Milano: Mondadori.

Simonetti, Gianluigi. “Narratori italiani, purché si resti in famiglia”. *Alias-il manifesto*. <https://ilmanifesto.it/narratori-italiani-purche-si-resti-in-famiglia>. Ultimo accesso il 20 maggio 2026.

Tabucchi, Antonio. 1988. *Il gioco del rovescio e altri racconti* (1981). Milano: Feltrinelli.

Tani, Stefano. 1990. *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Settanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*. Milano: Mursia.

Vassalli, Sebastiano. 1984. *La notte della cometa. Il romanzo di Dino Campana*. Torino: Einaudi.