

Pier Giovanni Adamo  
Università Ca' Foscari Venezia

## Aspetti e frontiere del racconto biografico

### Abstract

The present essay attempts to demonstrate how and why 19<sup>th</sup> century forms and 20<sup>th</sup> century variants of biofiction mark an important paradigm shift in the recent history of the literary field. They prove that in the narrative genres of contemporary age life is not perceived as the object of an integral representation but is rather treated as the subject of a recognition, that of a reality as fragmentary as the manners of an art founded on the temporal imbalance between βίος and fiction. The essay aims to clarify aspects and frontiers of biofiction dating back to European modernity: the fictional matrix that is implied in the dynamic between narrativization and reconstruction; the illusory rigour of completeness; the constant fragmentariness; the alternation between topics of uniqueness and discourse of infamy; the atmospheric definition of the untimely – with the purpose of providing, through a combined exercise of theoretical morphology and diachronic genealogy, the fundamental coordinates for the metahistorical interpretation of modern biofiction.

### 1. *La matrice biografica*

La biografia è un genere instabile. In bilico tra parentele storiografiche e impulsi narrativi, la ricostruzione della vita di un individuo è affidata tradizionalmente tanto a fattori di organizzazione testuale tipici del racconto quanto a una ipotetica aderenza documentaria agli eventi significativi di quella vita. Alla selezione di episodi, situazioni e confluenze occasionali, legittimata eventualmente dalla disponibilità delle testimonianze trasmesse, deve corrispondere nella stesura biografica un apparato di alternative formali e tattiche retoriche che esitano tra l'ossessiva fedeltà alla precisione e la tentazione romanzesca di manipolare i dati. Una biografia consiste, in altre parole, nel risultato verbale dell'incontro tra il sedimento memoriale del biografato e gli strumenti di scavo del biografo.

Lo stato di aggregazione di questo impasto resta sfuggente, perché esposto a una gradazione di ammissibile slealtà temporale, laddove il presente di chi scrive rischia di alterare il passato di ciò che è oggetto dello scrivere, piegandolo alle esigenze immaginative dello spazio letterario.<sup>1</sup>

Da questa prospettiva la biografia è assimilabile a quel tipo di discorso storiografico che, secondo Hayden White, non si limita a elencare o raggruppare una catena di fatti, ma, ordinandoli in sequenza secondo una cronologia d'orizzonte morale e uno schema metaforico, li “narrativizza” (White 2006, 38). Come il progetto storico è sostenuto da un intreccio tropico con l'obiettivo di raggiungere una costruzione di senso attraverso l'interpretazione di elementi disseminati nel tempo e nello spazio, così la granaglia di azioni, movimenti, dialoghi, che il biografo dovrebbe raccogliere va incontro a un trattamento di narrativizzazione, il quale risponde alle norme compositive del genere agglomeratesi dall'apparire delle prime topiche biografiche fino alle loro recenti mutazioni fittizie. A un livello di osservazione macroscopica il comune denominatore del genere biografico risiede proprio nella necessità di ritagliare dall'integrità di una vita umana (la cui riproduzione al dettaglio sarebbe impossibile) alcuni lembi di esistenza, e mutare poi questo frantume di accadimenti, i quali di per sé non potrebbero comunicare alcunché, in parole in grado di dare significato a una storia singolare. A partire dalle annodature strette dal biografo tra i fatti, le zone, le abitudini, i reperti, alla vita raccontata viene attribuito un vero e proprio intreccio, una trama di posizioni semanticamente dense e inamovibili: come avverte Peter Brooks (1995, 23), “se dobbiamo vederlo come logica della narrazione, il *plot* appare analogo alla sintassi dei significati che si vengono via via sviluppando nel tempo e che non si potrebbero creare né comprendere in altro modo”.

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

---

1 Cfr. Zatti 2024.

inoltre, la molteplicità di una vita viene normalmente ricondotta al diagramma stereotipico di una trama continuativa che preveda un inizio, uno svolgimento e una conclusione. Così, la dispersività dell'esperienza collettiva, fatta di lacune, sovrapposizioni e durevoli inesattezze, viene corretta da una scansione narrativa necessaria a rendere decifrabile un caso individuale che tuttavia, al di fuori della dimensione verbale, resterà sempre imbricato nel reticolo accidentale di altre vite, altri microcosmi. Quando un biografo, pur senza inventare alcunché, mette in relazione due avvenimenti slegati attraverso una tesi finalistica o una reazione psicologica del biografato, alla semplice pretesa di oggettività del racconto si sostituisce sottotraccia – per usare un'altra formula di White (1978, 126) – una incorporea “matrice finzionale”. Prendendo avvio da premesse gnosologiche apparentabili ai principi della storiografia, la scrittura biografica risponde poi a meccanismi compositivi simili a quelli della prosa letteraria.

Questa inclinazione alla narratività, continuamente bilanciata dalla forza attrattiva di un'origine prossima ai modi e ai registri dell'impersonalità, determina nella biografia un carattere oscillatorio tra le due componenti essenziali dei generi letterari secondo la definizione simmetrica di Tzvetan Todorov,<sup>2</sup> ossia la realtà storica e la realtà discorsiva. La matrice finzionale della biografia, che assume la funzione dell'atto linguistico fondamentale per la tenuta del genere, s'innesta esattamente nell'intervallo tra le due realtà per assicurare la verosimiglianza del passaggio dalla prima alla seconda. La possibilità della rappresentazione di una vita dipende primariamente dall'esistenza del biografato, verificabile nella varietà delle sue manifestazioni nel mondo, ma si realizza sul piano testuale solo grazie a una stilizzazione debitrice delle tecniche del racconto letterario, la quale implica l'utilizzo di forme cariche di effetti di mimetismo e finzione basici ma irrinunciabili (nessi tra episodi lontani, immedesimazione psichica, montaggio congetturale delle conversazioni).

L'intervento della matrice deriva dal bisogno di colmare la distanza che intercorre tra il cronotopo di una vita trascorsa e il tentativo di fissarla in una forma narrativa. Questo distacco – che può essere tanto ridotto da rivelarsi una contiguità millimetrica, come nello spropositato caso di *The Life of Samuel Johnson* di James Boswell, ma anche secolare, qual è nei volumi compilativi di

---

2 Todorov (1993, 52) fornisce una duplice demarcazione teorica, per cui “il genere è la codificazione storicamente attestata di proprietà discorsive” e “il genere è il luogo d'incontro della poetica generale e della storia letteraria evenemenziale”.

Romain Rolland o nella ritrattistica vittoriana di Lytton Strachey – impone al biografo il ricorso a un sistema di collocazione in un determinato ordine di pezzi che appartengono a una vita che non è la sua, di testimonianze potenzialmente contraddittorie, di tracce da connettere tra loro. A differenza dell'autobiografia, affidata sostanzialmente a un'unica memoria condivisa da autore, narratore e protagonista, la biografia deve conferire spessore sensibile a figure assenti (persone, oggetti, ambienti) o sfasate rispetto alla coscienza del biografo, che non può coincidere mai, pienamente, col ricordo del biografato.

In quanto condizionata da più parti, la posizione del biografo condivide i tratti distintivi della memoria collettiva piuttosto che quelli della memoria individuale, per come li ha esposti l'egittologo tedesco Jan Assmann sulla scorta del sociologo Maurice Halbwachs. Nello specifico, dei tre caratteri della memoria collettiva individuati da Assmann quello più consono a spiegare il funzionamento della matrice biografica è il terzo, la ricostruttività. La memoria istituita socialmente procede in maniera ricostruttiva dato che “il passato non è in grado di conservarsi in essa in quanto tale: esso viene continuamente riorganizzato dai mutevoli quadri di riferimento del presente sempre avanzante” (Assmann 1997, 17). Analogamente anche la scrittura biografica agisce in senso ricostruttivo, poiché non si limita a ricucire tra loro le tappe di una vita, bensì allestisce una foggia verbale che ne amplifichi o ne attenui le sfumature, smantellando la pura percezione delle sequenzialità dei fatti attraverso le inevitabili variazioni che la lingua introduce nella forma del racconto. Non a caso Assmann fornisce come esempio di disposizione spazio-temporale e modificazione focale delle modalità ricostruttive della memoria proprio il caso dell'elaborazione biografica all'origine della dottrina cristiana: dal dettato paolino in poi “la vita di Gesù venne ricostruita *ex novo* partendo dalla passione e risurrezione come eventi decisivi, e sospingendo sullo sfondo come antefatto l'intero operato in Galilea” (Ibid.: 16).

Quanto rilevato da Halbwachs e Assmann a proposito della vita del Nazareno vale, per un riflesso di modellizzazione, anche per l'agiografia tardo-antica e medievale. Le vite esemplari dei santi e dei martiri, ricalcate sulla parabola evangelica, ripropongono la trasfigurazione leggendaria di motivi antichi, a volte addirittura precedenti alla cronologia verificata dell'esistenza dei santi stessi, vincolando la narrazione ai siti culturali e agli aneddoti edificanti o miracolistici. La tradizione apologetica, dunque, ricostruisce e narrativizza le vite secondo un programma didascalico che compensa l'insufficienza delle fonti,

così come le biografie laiche dall'umanesimo alla modernità adeguano la propria matrice finzionale alla mentalità culturale della loro epoca. È il caso del *Trattatello in laude di Dante* di Boccaccio, più che una collezione di fatti, una biografia spirituale idealizzata, oppure – per rimanere nell'ambito delle lettere italiane – della *Vita di Castruccio Castracani da Lucca* di Machiavelli, biografia d'un condottiero virtuoso conforme al modello antico del *vir illustris* ma di tonalità fiabesca, nella quale la realtà storica viene deliberatamente ritoccata (attraverso l'intrusione di personaggi immaginari e una ricalibratura di date) per corroborare le idee dell'autore sul potere della fortuna. La stessa tendenza a ricostruire biografie in base alla statura eccezionale di certi individui è un costume ereditato dai biografi ellenistici e romani, i quali, nello sforzo di coniugare encomio civile ed erudizione archeologica, tendevano a narrativizzare la vita di alcune tipologie d'individui (il filosofo, l'artista, il sovrano, il comandante militare) nella stasi di figure simboliche necessarie a istituire un rapporto di continuità morale tra i vivi e i morti.

Narrativizzazione e ricostruttività spiccano, dunque, come caratteristiche trasversali alle alterne fortune dell'insorgenza biografica attraverso i secoli, e tuttavia solo tra la seconda metà del XIX e i primi decenni del XX secolo – sia per tramite artistici che per avvicinamenti teorici – questi due aspetti del racconto<sup>3</sup> hanno denotato scopertamente nella biografia la marchiatura d'un genere appartenente al campo letterario, più che di un satellite ibrido gravitante nell'orbita storiografica. Nel Novecento, secolo durante il quale i generi letterari hanno conosciuto processi di metamorfosi più intensi che in epoche precedenti, si è assistito alla comparsa di biografie che, eludendo le codificazioni normative vigenti e attirando a sé elementi spuri dal terreno della *fictio*, hanno di volta in volta assunto i lineamenti del romanzo, della novella, delle scritture teatrali. Ma questa variante artefatta della biografia, che pure resta una concrezione tipica della modernità, vanta alcune ascendenze mimetizzate nei secoli anteriori.

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

---

3 Nella chiusa dell'introduzione alla sua raccolta di conferenze tenute a Cambridge nel 1927 Edward Morgan Forster scrisse di aver scelto il titolo *Aspects of the Novel* "perché significa tanto i diversi modi con cui possiamo guardare a un romanzo quanto i diversi modi con cui un romanziere può guardare al proprio lavoro (Forster 2018, 37). Se si sostituisce "biografia" a "romanzo" e "biografo" o semplicemente "autore" a "romanziere" si capirà perché in questa sede si è scelto di affrontare certi 'aspetti' del racconto biografico.

dalla storia, anche perché si era sviluppata in concomitanza con i commentari e le rassegne filologiche. Se anche le notizie più remote a proposito di primitivi testi biografici risalgono al v secolo a. C., e sono cioè contemporanee alla nascita della storiografia generale a cavallo tra Grecia e Persia, tuttavia la biografia ottenne il profilo di una nozione specifica, tramite il riconoscimento di una propria terminologia, solo nell'età ellenistica. Alla stessa stagione risale la separazione, che durerà fino ai *Bioi παράλληλοι* di Plutarco e agli autori maggiori della latinità (Cornelio Nepote, Varrone, Svetonio), tra storia e biografia, intesi come generi autonomi l'uno dall'altro. In seguito, in particolare nei periodi di maggiore diffusione della trattatistica prescrittiva colta come il Rinascimento, la distinzione alessandrina fu gradualmente sostituita dal riconoscimento della biografia come prototipo di ricerca storica, al punto che “nei più importanti manuali sul metodo storico scritti dal Cinquecento in poi, la biografia è normalmente considerata una delle forme legittime di scrittura a carattere storico” (Momigliano 1974, 4). La biografia dello zio maresciallo commissionata dal duca Adriano Carafa al suo antico precettore Giambattista Vico, ad esempio, è annoverata tra gli studi storici del filosofo napoletano, considerato che l'autore poté utilizzare numerose fonti, compresi l'archivio privato del biografato, epistole e carteggi privati, relazioni confidenziali e documenti di propaganda.<sup>4</sup> Scritto in latino tra il 1713 e il 1715 e influenzato dalla prolungata lettura del *De iure belli et pacis* di Ugo Grozio, il *De rebus gestis Antonii Caraphaei* è essenzialmente un trattato di storiografia militare in veste biografica che si concentra sulle imprese belliche del generale del Sacro Romano Impero, relegando la descrizione fisica e l'elogio dei costumi privati all'ultima pagina del testo, ovvero il tredicesimo capitolo del libro quarto, intitolato *Viri eicon, & alia privata quaedam*.

La rubricazione della biografia all'interno del ventaglio storiografico è stata contestata e rettificata nel corso dell'Ottocento, il secolo durante il quale la filosofia della storia e l'estetica (post)hegeliane hanno costretto a ripensare tanto i metodi delle poetiche quanto i paradigmi di catalogazione dei generi letterari.<sup>5</sup>

---

4 Si veda l'elenco dei documenti fornito dalla curatrice nell'introduzione all'edizione critica delle *Gesta* in Vico 1997, 9-12.

5 Trattando della transizione moderna dalla poetica normativa dei generi di ispirazione classicista a quella idealista di stampo speculativo Peter Szondi (2001, 79) ha evidenziato come ogni poetica dei generi sia “sottoposta a una doppia storicità” dato che essa deve tener conto sia delle mutazioni formali interne alla storia letteraria sia delle modificazioni terminologiche e concettuali delle essenze poetiche (lirica, epica, tragedia, romanzo) in filosofia.

Durante il Romanticismo, poi, agli affollati repertori biografici del canone barocco e alle lastre bibliografiche dello psicologismo settecentesco fa seguito la comparsa libresca, nello scaffale biografico, delle personalità smisurate dei geni, a volte al centro di quei volumi che Ernesto De Martino, forse citando Karl Jaspers, descrisse come “patografie”, ovvero “biografie che ricercano tratti patologici nella vita di persone di rilievo della vita culturale” (De Martino 2002, 185). Successivamente, tra la prima metà dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, quando alcuni scrittori europei cominciano a legare il lavoro artigianale del biografo alla libertà inventiva dell’autore, la narrazione biografica tradizionale subisce un’alterazione senza precedenti: chi produce un testo biografico non è più necessariamente considerato un neutro catalogatore d’informazioni, bensì un autore che crea attraverso la forma e lo stile. La matrice biografica diventa così il contrassegno visibile della letterarietà della biografia novecentesca, affiancando a narrativizzazione e ricostruttività un terzo carattere di appartenenza finzionale, ossia l’illusoria esattezza di una ritrattistica circoscritta a mezzi busti e primi piani.

## 2. *Del rigore illusorio*

In una delle sue apocrife *Cronicas*, intitolata in traduzione *Naturalismo d’oggi*, il fantomatico scrittore argentino Bustos Domecq (convocato all’esistenza cartacea da Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares intorno al 1967) riferisce che negli anni Trenta l’altrettanto inesistente Hilario Lambkin Formento diede alle stampe “il primo monumento descrittivista” (Borges e Bioy Casares 1975, 24) della critica moderna, ossia uno studio sulla *Divina Commedia* talmente acribico da coincidere parola per parola col testo originale del poema, senza apparati, appendici né paratesti di alcuna sorta. Al momento della pubblicazione del calco dantesco fu lo stesso Domecq a supporre che l’intuizione di Lambkin fosse stata ispirata dalla lettura di un rarissimo testo odeporico del secolo XVII, *Viaggi di Uomini Prudenti*. Il brano citato dall’elzevirista bonaerense a riprova della provenienza dotta è il seguente:

In quell’Impero, l’Arte della Cartografia raggiunse tale Perfezione che la mappa d’una sola Provincia occupava tutta una città, e la Mappa dell’Impero tutta una Provincia. Col tempo, codeste Mappe smisurate non soddisfecero e i Colleghi dei Cartografi eressero una Map-

pa dell'Impero, che uguagliava in grandezza l'Impero e coincideva puntualmente con esso. Meno dedite allo Studio della Cartografia, le Generazioni Successive compresero che quella vasta Mappa era Inutile e non senza Empietà la abbandonarono alle Inclemenze del Sole e degli Inverni. Nei Deserti dell'Ovest rimangono lacere Rovine della Mappa, abitate da Animali e Mendichi; in tutto il Paese non c'è altra reliquia delle Discipline Geografiche. (Ibid.: 23)

Per la precisione tale paragrafo è tratto dal quarantacinquesimo capitolo del libro quarto dei *Viaggi*, opera di Suárez Miranda pubblicata nella catalana Lérida nel 1658. Queste informazioni supplementari che permettono di completare la voce bibliografica immaginaria sono fornite dallo stesso Borges, che è anche il vero autore della pagina. In *El hacedor*, difatti, lo scrittore portogno aveva già accolto nella sezione "Museo" lo stesso lacerto cartografico titolandolo *Del rigor en la ciencia*. La mappa in scala 1:1, forse presa in prestito dall'ultimo romanzo di Lewis Carroll, *Sylvie and Bruno*,<sup>6</sup> metaforizza l'inservibilità di una tale rappresentazione olistica del reale. Una carta geografica che riproducesse ogni particolare del territorio a grandezza naturale sarebbe inservibile, perché non potrebbe mai essere consultata e solo i suoi brandelli potrebbero essere abitati alla periferia del mondo – e poi sarebbe, in ogni caso, impossibile da realizzare.

Pur se solamente escogitata sulla pagina borgesiana, questa mappa fa da (im)plausibile correlativo oggettivo della narrazione che mira non a riassumere ma a trascrivere una vita – ogni attimo un segno. Al pari della mappa dell'impero, non può esistere una biografia che riproduca al secondo i gesti e i pensieri di qualcuno, anche perché tenderebbe a inglobare quelli di chiunque altro sia entrato in contatto col biografato. La biografia deve, inevitabilmente, selezionare, smembrare, riconnettere gli avvenimenti, tentando allo stesso tempo (almeno fino a metà Ottocento) di seguire un progetto organico d'intenzione espressiva totalizzante secondo il quale le tappe dei fatti concatenati in una sequenza lineare condurrebbero logicamente a un punto terminale.

Una biografia, in realtà, condensa un percorso individuale fingendo che il segmento lumeggiato restituisca significato a tutto il resto del perimetro in om-

---

6 Nell'undecimo capitolo del secondo volume, *Sylvie and Bruno Concluded*, l'extraterrestre Mein Herr informa i protagonisti che sul suo pianeta è stata realizzata "una mappa del paese su scala un chilometro per chilometro", non ancora dispiegata su obiezione dei contadini preoccupati che "avrebbe coperto tutta la campagna e offuscato la luce del sole" (Carroll 1978, 291).



bra che invece manca. Così accade, per esempio, nella *Vida de Edgar Allan Poe* di Julio Cortázar, che in linea generale dovrebbe seguire un'altra biografia scritta da Hervey Allen, ma nel frattempo avanza le proprie ipotesi psicologiche e in cinque atti ("Infanzia", "Adolescenza", "Giovinezza", "Maturità", "Finale") assembla un'immagine tormentata dello scrittore americano come geniale precursore della letteratura fantastica novecentesca di cui lo stesso argentino è stato tra i massimi rappresentanti. Il processo narrativizzante e ricostruttivo cui la scrittura sottopone la vita raggiunge dunque un effetto di illusorietà superficiale che, pur occultata dallo sfoggio di dati accertati e testimonianze attendibili, ulteriormente accomuna la biografia all'esercizio letterario. Si tratta – per recuperare il lemma borgesiano – di un rigore illusorio, di una smagliante impressione di completezza che la biografia, trasformando in convenzione congenita un accorgimento retorico, ha assimilato come fenotipo dominante della propria fisionomia.

In un breve saggio del 1986 Pierre Bourdieu – il quale in altra sede proponeva infatti di sostituire, almeno in ambito sociologico, il concetto di "traiettoria" a quello di "storia di vita" – <sup>7</sup> ha denominato appunto "illusione biografica" la rituale attribuzione d'una identità uniforme ai soggetti della biografia tradizionale. Secondo il sociologo francese, "produrre una storia di vita, trattare la vita come una storia, ossia come la narrazione coerente di una sequenza significativa e orientata di eventi, forse è come rendere omaggio a un'illusione retorica, a una rappresentazione comune dell'esistenza che tutta una tradizione letteraria ha confermato" (Bourdieu 2009, 73). Questa tradizione, rappresentata dalla narrativa realista sette-ottocentesca, dal romanzo storico e dal naturalismo, ha prodotto in parallelo un paradigma di saggismo biografico ortogonale, esemplificato dai *Portraits littéraires* nei quali Sainte-Beuve applicava quel metodo di stretta osservazione teocritea che nell'opinione di Proust (2015, 76) si riduceva a "una sorta di botanica letteraria". Bourdieu ritiene che questa visione della vita come marcia esistenziale do-

---

<sup>7</sup> "Ogni traiettoria sociale deve essere intesa come un modo singolare di percorrere lo spazio sociale, in cui si esprimono le disposizioni dell'habitus; ogni spostamento verso una nuova posizione – in quanto implica l'esclusione di un insieme più o meno ampio di posizioni sostituibili e, quindi, un restringimento irreversibile del ventaglio dei possibili inizialmente compatibili – segna una tappa del processo di *invecchiamento sociale* che potrebbe misurarsi in base al numero di queste alternative decisive, biforcazioni dell'albero dagli innumerevoli rami morti che raffigura la storia di una vita" (Bourdieu 2013, 339).

tata di senso, nella duplice accezione di significato e di direzione, sia entrata in crisi in coincidenza dello scardinamento primonovecentesco della struttura lineare del romanzo, indice dell'avvento della letteratura modernista e dell'allontanamento delle filosofie occidentali da una concezione idealista della storia. Tuttavia, uno sguardo più attento ai fenomeni della morfologia letteraria dimostra che già la "tradizione anti-idealista" (Pavel 2002, 56) di Flaubert, Dostoevskij, James aveva proposto modelli di narrazione sconnessa e stratificata per la rappresentazione dell'esistenza fisica e della coscienza dei personaggi e che dunque il concomitante passaggio a un modello biografico alternativo potrebbe venire retrodatato al XIX secolo.

Nella prima metà dell'Ottocento cominciano ad apparire testi biografici o pseudo-biografici che si differenziano rispetto alla storia interna del genere non solo perché palesano la propria matrice finzionale, ma anche perché, narrando in maniera discontinua una vita, alterano (o dichiarano) il rigore illusorio tipico delle biografie diffuse fino ad allora. Tra la fine del secolo XVIII e l'inizio del XIX le generazioni preromantiche e romantiche avevano preparato questa mutazione, che interesserà diverse forme di scrittura, nell'intersezione tra la ricerca storico-antiquaria e la mistica letteraria, confondendo culto del primitivo e plagio folkloristico (vedi alla voce Ossian).

Da queste premesse nasce un ipo-genere biografico all'interno del quale persino l'eventualità dell'inesattezza e l'urgenza della distorsione vengono ammesse come manovre creative utili a restituire il tono e la fisiologia della vita da raccontare, e per questo ambiguamente esibite. *The Last Days of Immanuel Kant* di Thomas De Quincey, il postumo *Lenz* di Georg Büchner, la *Vie de Rancé* di Chateaubriand, o la novella *Mozart auf der Reise nach Prag* di Eduard Mörike, ad esempio, possono essere a ragione considerati come quattro archetipi letterari di quella galassia di racconti biografici per i quali negli ultimi decenni la critica ha coniato una serie di definizioni ostinatamente classificatorie eppure spesso limitate, tra le quali si annoverano: finzione biografica, biografia romanzata, racconto metabiografico, *biofiction*.<sup>8</sup> In questa sede si continuerà a parlare di "racconti biografici" per designare la genealogia di opere letterarie

---

<sup>8</sup> Per una panoramica teorica sulle mutazioni otto-novecentesche della biografia letteraria cfr. Castellana 2019, 19-90. Avvertendo correttamente che ciascuna delle locuzioni sfruttate di recente dalla critica fa leva sui caratteri di certe opere escludendone altre dallo spettro del genere, Lorenzo Marchese ha proposto la definizione più estensiva di "manipolazione della biografia" o "biografia manipolata" (Marchese 2019, 138-167).

che hanno inclinato plasticamente gli schemi del genere biografico attraverso una carica di impulsi finzionali.

A prescindere dalla denominazione che si preferisce assegnare, caso per caso, alle biografie ad alto tasso di letterarietà, queste forme di narrazione della vita permangono apparentemente nell'alveo della biografia intesa come "genere dei nomi propri",<sup>9</sup> ossia come lo spazio discorsivo nel quale la presenza costante del nome di un individuo assicura l'attaccamento dell'autore alla mera realtà storica. Di contro la custodia anagrafica dei biografati e l'onomastica geografica vengono sfruttati dagli scrittori in questione come segnali di aderenza agli eventi per depistare l'attenzione di lettori e critici dagli indizi d'una contraffazione letteraria. Il rigore storico-scientifico sembra rimanere illusoriamente intatto, mentre in effetti l'uso dei nomi propri contribuisce a intaccare lo statuto originario della biografia, sbiadendo la dissomiglianza tra persone e personaggi. La fedeltà al nome resta dall'Ottocento in poi un elemento costante della manipolazione biografica, un indice di adesione a una realtà extraletteraria della quale bisogna assicurare una stabile ricezione mentre viene sottoposta all'interferenza di alternate scariche finzionali, al punto che sempre il nome continuerà a funzionare come ancoraggio alla storia privata anche all'interno del filone novecentesco delle biografie ritoccate, come *La vita di Cola di Rienzo* di Gabriele D'Annunzio, *Le bonhomme Lénine* di Curzio Malaparte, *Žizn' gospodina de Mol'era* di Michail Bulgakov, *Saint Joan of Arc* di Vita Sackville-West, o delle vite romanzate, da *Bomarzo* di Manuel Mujica Lainez a *Tiziano* di Neri Pozza.

### 3. *Diritto e infamia*

Dall'angolatura di una storia della biografia letteraria tutti i portatori di questi nomi hanno un punto in comune: per la mentalità dei posteri, la loro personalità e le loro azioni li distinguono dalla massa circostante di uomini e donne a loro contemporanei. E questo criterio di eccezionalità vale anche per gli altri nomi di biografati citati in precedenza, da Dante a Poe, da Castruccio Castracani e Samuel Johnson, nonché per gli 'uomini illustri' delle *Vite parallele*, per i cesari della *Historia augusta*, per santi, asceti e artisti del Rinascimento. Tutti questi individui hanno trovato un posto esclusivo nella memoria collettiva

---

9 Cfr. Gefen 2004.

perché le loro vite rispondevano a uno almeno dei modelli ideali previsti dai codici culturali del loro tempo. Ogni cultura, difatti, elabora differenti tipologie di persone in base alle regole di comportamento, o di anti-comportamento, fissate dalla società.

Riassunta in poche righe, è questa una delle tesi di Jurij Lotman sul meccanismo dei sistemi culturali, ovvero sul funzionamento della cosiddetta semiosfera. Secondo Lotman, in una determinata società esistono individui che maturano, attraverso lo sforzo di avvicinamento a un modello di comportamento e di misurazione d'una grandezza prestabilita (nascita, fortuna, santità, eroismo, genio), 'il diritto alla biografia'. A costoro viene così assicurata una sopravvivenza nel codice della memoria condivisa. Il diritto alla biografia, inoltre, spiega la continuità tra gli stampi biografici avvicendatisi dall'età ellenistica fino al Romanticismo, dalla biografia classica e medievale sino alla biografia idealistica.

Il diritto alla biografia è legato a una determinata situazione semiotica e, di conseguenza, a uno statuto culturale nel quale, come ricorda Lotman, il concetto di veridicità era ancora incluso nel concetto di testo biografico. In effetti, nel caso della biografia tradizionale il patto col pubblico presupponeva tacitamente che l'autore fosse privo di alternative rispetto all'indubitabile resoconto dei fatti realmente accaduti. Certi criteri di attendibilità, come l'ispirazione divina degli evangelisti o le competenze presunte degli storici, sono stati sottratti alle storie di vita solo al momento della canonizzazione delle moderne forme di manipolazione biografica. Come abbiamo visto, nel corso dell'Ottocento fenomeni quali la crisi del romanzo realista e le filosofie anti-idealiste convergono a confondere il campo conoscitivo e stilistico della scrittura biografica con le infiltrazioni dei generi della narrativa moderna, come avviene già nella patetica biografia dell'inesistito Diogene Teufelsdröckh contenuta nel *Sartor Resartus* di Thomas Carlyle.

Lotman nota che esattamente in coincidenza con questo complicarsi della situazione semiotica si verifica un mutamento di paradigma relativo alla figura del biografo, dato che "colui che scrive il testo perde il ruolo di portatore della verità passivo" e "acquista lo statuto di creatore nel senso pieno del termine" (Lotman 1985: 187). Viene ammessa cioè una libertà di scelta, diventano valide le categorie di progetto narrativo e strategia retorica – insomma acquisisce visibilità letteraria la matrice biografica, ch'era rimasta occultata proprio per ragioni di normatività culturale. Il racconto biografico, infatti, comincia a es-

sere identificato come variante artistica del genere principale quando “insieme alla libertà di scelta nasce la possibilità dell’errore e della menzogna” (Ibid.), e mentre la letteratura, instaurandosi come decisione d’artificio, s’impegna comunque a produrre effetti di verità riconoscibili in quanto tali.

Parallelamente all’emersione dei primi esperimenti di armonizzazione tra realtà storica e menzogna romanzesca, si complica anche la nozione stessa di diritto alla biografia, cioè la distinzione tra individui eccezionali e uomini e donne senza storie di vita. Prima nella documentazione istituzionale del potere, poi nella narrativa e nel teatro, la lingua scritta concede sempre più spazio biografico a esistenze ordinarie, a eventi scabrosi, a nomi dimenticati. Nei decenni dell’Ottocento durante i quali si assiste al consolidarsi di un’inedita congiuntura culturale che, tra varie concrezioni artistiche, annovera anche le finzioni biografiche, raggiunge il proprio vertice zenitale quella “sorta d’ingiunzione a scovare la parte più notturna e più quotidiana dell’esistenza” che, secondo Michel Foucault, ha disegnato “la linea di tendenza della letteratura dal Seicento in poi” (Foucault 2009, 65).

Complici le correnti del naturalismo e del simbolismo, il XIX è stato effettivamente un secolo segnato dalla vocazione a riesumare il prosaico e vivificare l’ignoto, a trascrivere – con lemma foucaultiano (e borgesiano prima ancora) – l’infame. La costrizione di queste rappresentazioni si scopre già negli splendori e nelle miserie dei personaggi di Balzac, nella drammaturgia claustrofobica di Ibsen e nelle infezioni mentali dei racconti di Poe e Maupassant; oppure quando nel 1864 affiora dalla penna di Dostoevskij uno spazio fino a quel momento innominato: il sottosuolo, luogo di tutto ciò che la coscienza tenta vanamente di accantonare, e che la letteratura induce a confessare. In quanto innesto di esplorazione della vita quotidiana, assortimenti di memorie allotrie e tonalità narrativa, la biografia si candida da subito a diventare uno dei generi cardinali attraverso cui la letteratura possa accogliere “il discorso dell’infamia” (Ibid.: 68), con l’obiettivo ideale di costruire attraverso il linguaggio letterario un archivio del sottosuolo, dove vige l’indistinzione tra materiali biografici primari e secondari. Nei testi biografici la dimensione dell’occulto e dell’usurato può essere introdotta sia attraverso la divulgazione di esistenze che si credevano anonime, ingloriose, sia sotto forma di ripensamenti farseschi, irritanti, bislacchi e spregevoli di vite presumibilmente emblematiche, delle quali restano da raccontare tutti quei dettagli scartati dal tempo eppure sintomatici e così narrativamente saturi. Il discorso dell’infamia contribuisce cioè a dislocare o mo-

dificare le frontiere<sup>10</sup> del racconto biografico. Questa progressiva regolazione del diaframma biografico è scandita, agli estremi del XVII e del XIX secolo, dalla composizione di due opere essenziali per qualunque discorso sulle evoluzioni letterarie dei racconti di vite, ossia le *Brief Lives* di John Aubrey e le *Vies imaginaires* di Marcel Schwob.

Secondo l'arco cronologico additato da Foucault, il Seicento marchia la nascita di un'arte del linguaggio capace di dire anche i gradi più inconsistenti del reale. Le fulminee biografie di Aubrey, compilate per quasi un trentennio in collaborazione con lo storico oxoniense Anthony Wood, testimoniano il momento nel quale anche il genere biografico, allontanandosi dalle convenzioni monumentali del panegirico e dell'eulogia, comincia ad attingere al serbatoio dell'aneddotica funeraria, della reminiscenza impudente, persino della chiacchiera da salotto. Assecondando una dispersione di fonti tipicamente barocca, Aubrey costruì le sue vite brevi intorno a una collazione onnivora di informazioni, determinata dall'insofferenza nei confronti di un modello biografico nel quale il passato era simboleggiato esclusivamente da un ristretto gruppo di eletti. Dedicandosi innanzitutto ad amici e vari contemporanei (alcuni dei quali gli sopravvivranno), Aubrey scrisse più di quattrocento biografie minime, tra le quali si contano naturalmente le vite di drammaturghi, filosofi e pii chierici, ma anche negromanti, corsari, matematici, avventurieri. Inoltre, come nel caso della sodomia di Francis Bacon, anche il racconto della vita di uomini celebri e ammirati si concentra sovente su particolari all'epoca considerati osceni, su stramberie intellettuali, dettagli anodini o vezzi mondani, sempre descritti con vena squisitamente simpatetica dall'autore. La fama, d'altra parte, è una qualità parecchio elusiva nell'opera di Aubrey. Per quanto resti un caso relativamente isolato fino alle sue filiazioni otto-novecentesche, il lavoro antiquario di Aubrey stabilì insoliti margini di sovrapposizione tra diritto e infamia nella storia del genere delle vite, proponendo un nuovo modello di scrittura biografica per arrangiamenti di maniera ed espoliazione che verrà imitato, tra gli altri, anche da certi autori del Novecento italiano come Manganelli e Wilcock.

Il prototipo delle biografie in ridotta forma di arguzie rintracciabile nelle *Brief Lives*, parzialmente anticipato dalle *Historiettes* galanti di Tallemant des

---

10 Con questo termine s'intendono, con Genette (1980, 274), "i limiti in qualche modo negativi del racconto", in rapporto ai "principali giochi d'opposizione attraverso i quali il racconto si definisce, si costituisce di fronte alle diverse forme del non-racconto".

Réaux, si dirada nella letteratura europea nel corso dei due secoli che le separano dalle *Vies imaginaires*, apparse per i tipi di Charpentier-Fasquelle nella Parigi *fin de siècle*. Sotto l'influsso dei numi tutelari di Robert Louis Stevenson e François Villon (dei quali scrisse due ritratti poi raccolti in *Spicilege*), Schwob antologizza vite di poeti, criminali, incantatrici, eunuchi, e brevetta un campionario di biografia eretica, dal quale trapelano, nella filigrana delle imposizioni mentali del biografo-novelliere, la passione d'una erudizione feroce e chimerica. Schwob, tuttavia, non esibisce affatto le sue fonti, che, con andamento sinusoidale, vengono avvertite in termini puramente allusivi. I protagonisti sono rappresentati come esseri marginali, per ciascuno dei quali conta presentare un'individualità raggiunta coi metodi d'una manifesta ricreazione letteraria, mentre a ciascuna vita viene attribuita una lunghezza narrativa non proporzionale al livello di effettiva importanza storica del biografato, in un regime di totale sovvertimento delle gerarchie del diritto alla biografia. Secondo Schwob (2012, 21) "l'arte del biografo sarebbe di dare tanto pregio alla vita di un povero attore quanto alla vita di Shakespeare". E questa frase si legge nelle ultime righe della prefazione alle *Vies*, dove viene tratteggiata una magra genealogia dei biografi antistorici da cui discenderebbe lo stesso Schwob, comprendente Diogene Laerzio, Aubrey, Boswell. La brevità appresa da Aubrey, che corrisponde talvolta a un'amplificazione tal'altra a una condensazione, a un tempo giustifica e costringe il biografo a dimostrare scarso interesse per la data e il luogo di nascita, così come per la morte, a vantaggio di eventi simbolici e manie caratterizzanti. Perciò i racconti sono ellittici, ostentano una cronologia lacunosa e una focalizzazione discontinua. Schwob porta all'estremo le influenze di Aubrey e De Quincey (nel 1899 tradusse in francese *The Last Days of Immanuel Kant*) e così, nella cifra di una relazione porosa tra lettura e invenzione, mette a disposizione della prosa biografica l'armamentario d'una dotta ingegneria dell'irrealtà.

In corrispondenza dell'arco temporale ingombro dal riscatto letterario dell'infamia gli autori fin qui scandagliati architettarono le premesse delle finzioni biografiche novecentesche. Attraverso i suddetti esperimenti di manipolazione documentaria e formale mutò, dunque, l'instabilità immanente alla realtà discorsiva della biografia che, trascorrendo nel passaggio dai distillati enciclopedici del Seicento agli arabeschi delle *vies* di fine secolo XIX, ha suscitato le condizioni d'esistenza del racconto biografico moderno in quanto narrazione figurale e frammentaria della vita e non più realistica o dimostrativa. La frammentarietà, attraverso la quale l'autore spesso affianca il biografato come

comprimario, sarà peraltro uno degli aspetti comuni ai racconti biografici del Novecento, a tutti gli effetti la caratteristica più epidermicamente evidente se anche si paragonano opere di lingua e radici tanto diverse come i *Retratos reales e imaginarios* di Alfonso Reyes e *Narrate, uomini, la vostra storia* di Alberto Savinio. Nello specifico la frammentarietà distingue quel racconto breve che, in forma di scheda o di scheggia, rappresenta l'unità di misura minima del genere nelle raccolte biografiche del xx secolo, dall'*Historia universal de la infamia* di Borges agli *Sternstunden der Menschheit* di Stefan Zweig, da *Grobnica za Borisa Davidoviča* di Danilo Kiš alle *Vies minuscules* di Pierre Michon.

#### 4. *Precisare l'atmosfera*

La cronistoria obliqua tratteggiata fin qui lascia intravedere distintamente i gradi di coagulazione dell'espressivismo e delle tentazioni creative all'interno del racconto biografico (e allegorico), oltre alla progressione del distacco di quest'ultimo dal genere storico tradizionale. Al declinare dell'Ottocento, l'apparizione delle *Vies imaginaires*, nelle quali la secolare matrice biografica e il rigore illusorio delle origini vengono palesemente piegati alle esigenze frammentarie del discorso dell'infamia, rese manifesta la compiuta e dichiarata mutazione letteraria d'una forma nata come variante della biografia classica. Il libro di Schwob, schermando – al di là del canovaccio di Aubrey – i disomogenei retaggi di Vasari, degli *Illuminés* di Gérard de Nerval e degli *Imaginary Portraits* di Walter Pater, stabilì alcune movenze vincolanti per gli autori che, nel corso del Novecento, hanno deciso di misurarsi col trattamento finzionale delle 'vite' altrui. Non è un caso che scrittori del calibro di Queneau in *Les enfants du limon*, Canetti in *Party im Blitz*, Bolaño in *La literatura nazi en América*, Sebald in *Die Ausgewanderten* abbiano plasmato le loro prose biografiche, per livelli discrepanti di affinità, sui prototipi sei, sette e ottocenteschi delle cretostomie di biografie letterarie solcate dai contrassegni della manipolazione. Alla vigilia del xx secolo, dunque, il passato delle vite da narrativizzare e ricostruire è oramai esplicitamente maneggiato dalla letteratura come un materiale duttile, elastico, e in alcuni casi manomesso a vari livelli.

Inoltre, l'atteggiamento manipolativo che coinvolge i biografi infedeli da De Quincey a Schwob sintetizza nello spazio dei loro racconti una contestazione sotterranea verso la conoscenza storica del passato come sapere pietrificante, la



stessa espressa in quegli anni anche da Friedrich Nietzsche nella seconda delle *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Come la febbre del senso storico fossilizza e insterilisce gli eventi trascorsi impedendo una durata felice e obliosa della vita, così secondo Nietzsche l'ossessione biografica, che è un'emanazione pragmatizzante dello storicismo, riduce l'esistenza degli individui a "innumerevoli micrologie della vita e delle opere" (Nietzsche 1974, 59-60) attraverso un sistema di curiosità individualistiche che espone le civiltà al rischio d'una paralisi organica. Polemizzando col metodo atrofizzante dei biografi a lui contemporanei il filosofo tedesco infiltra nella seconda *Inattuale* la necessità quasi fisiologica di quella scrittura biografica moderna che si stava nel frattempo delineando in Europa, non più fondata esclusivamente su ciò che è storico ma anche su ciò che storico non è. Per Nietzsche "ciò che non è storico assomiglia a un'atmosfera avvolgente, la sola dove la vita può generarsi, per sparire di nuovo con la distruzione di quest'atmosfera" (Ibid.: 10-11).

Nella medesima terminologia metaforica, proprio nel paragrafo in cui lamenta il dotto furore del biografismo che investiva (già allora) Mozart e Beethoven, Nietzsche designa la mancanza del ruminante genere biografico cui è necessario sopperire per garantire il mantenimento e la proliferazione, anche solo figurali, degli istinti vitali: "tutto ciò che è vivo ha bisogno di avere intorno un'atmosfera, una misteriosa sfera vaporosa; se gli si toglie questo involucro, se si condanna una religione, un'arte, un genio a girare come un astro senza atmosfera, non ci si deve più meravigliare del loro rapido inaridirsi, irrigidirsi e isterilirsi" (Ibid.: 60). La soluzione nietzschiana consiste nella trasformazione della storia in pura creazione artistica, dato che solo l'arte può perpetrare la vita assicurandole d'intorno un'atmosfera di pure forze plastiche. Nel caso del genere della 'vita' per eccellenza, la liberazione auspicata da Nietzsche si realizza all'altezza della differenziazione sensibile e definitiva tra la biografia di volta in volta illustre, leggendaria, antiquaria e romantica, e il racconto biografico delle vite immaginarie, congetturali, scorrette. Nell'ambito dell'embrionale teoria estetica della biografia, poi, la posizione antistoricista del filosofo col martello ha esercitato un dimensionato influsso anche in pieno Novecento.

La prospettiva inattuale sulle imbalsamazioni biografiche trova un prolungamento iberico nei *Papeles sobre Velázquez y Goya* che José Ortega y Gasset riunì per la prima volta in volume nel 1950. Nel 1943 la casa editrice Iris-Verlag di Berna aveva chiesto al filosofo spagnolo di scrivere qualche pagina su Velázquez per commentare una serie di riproduzioni di quadri, mentre qualche

anno più tardi, durante una malattia, Ortega stese alcuni appunti su Goya a uso personale. Diversi stralci di queste ‘carte’ congegnate in tali occasioni sono puntellati di riflessioni sulle modalità e sul valore della scrittura biografica che approfondiscono, a tratti esasperano, i giudizi di Nietzsche. Sia nell’*Introduzione a Velázquez* del 1943 sia nel testo *Sulla leggenda di Goya* Ortega avanza i prolegomeni di un metodo biografico che s’impegni a precisare il sistema di possibilità e impossibilità in cui consiste la vita di un individuo, senza tramutarle in fatti suffragati da dati come farebbe un convenzionale resoconto storiografico. Ad esempio, il paragrafo sulla biografia di Velázquez dell’*Introduzione* addebita un’“irrefrenabile ‘datofagia” (Ortega y Gasset 1984, 35) agli storici, i quali spesso non si rendono conto che neanche la somma di tutti i dati immaginabili sarebbe sufficiente a ottenere la storia, o una storia.

Sempre nelle prime pagine dell’*Introduzione* Ortega, supponendo che Velázquez fosse un uomo particolarmente flemmatico, malinconico, solitario, un uomo con molto tempo a disposizione, sostiene che “il biografo di Velázquez deve perciò di necessità dedicarsi à *la recherche du temps perdu* del pittore” (Ibid.: 40). Il ‘tempo perduto’ della vita del pittore spagnolo sarebbe quello che egli ha trascorso in modi che non si conoscono. Si tratta di un tempo coincidente con le attività dell’artista e le occupazioni dell’uomo fino alla sua morte, ma non con la creazione dei quadri, bensì al tempo speso da Diego Rodríguez de Silva y Velázquez per diventare colui che noi chiamiamo semplicemente Velázquez, ovvero, secondo una nota formula orteghiana, “un io e la sua circostanza”. Ortega cita il titolo del romanzo proustiano per alludere a quel tempo perduto che è, a tutti gli effetti, un tempo perso.

Le note di Ortega su Velázquez e Goya mirano a sostituire la ricerca di questa temporalità sperperata alle mitologie biografiche ereditate dalla tradizione didascalica e dall’idealismo romantico. A Ortega interessa scandagliare nei due pittori spagnoli la dinamica drammatica che soggiace alla perdita del tempo, e nel farlo teorizza una tipologia testuale di biografia inconsueta ibrida di saggismo, attenzioni letterarie e montaggio narrativo, rispecchiata da alcuni lunghi racconti o romanzi biografici coevi ai *Papeles* quali *Der Tod des Virgil* di Hermann Broch e *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* di Bertolt Brecht.

Il tempo perduto diventa, in effetti, nel XX secolo l’oggetto privilegiato degli scrittori-biografi, intervallo di vita senza fonti né testimoni e dunque inevitabilmente immaginario, secondo la lezione di Schwob riecheggiata dallo stesso Ortega che, nel *Preludio a un Goya*, scrive che “bisogna immaginare l’uomo

Goya”, poiché i “dati sono solo i punti di riferimento entro i quali si delimita la figura immaginaria di Goya” (Ibid.: 115). Questo tempo, perso o perduto che sia, coincide per gli scrittori che s’improvvisano apprendisti biografi col sistema dei possibili orteghiano e con l’atmosfera vitale nietzschiana, e la sua precisazione attraverso il calcolo della lingua e dello stile fornisce il nucleo d’irradiazione del racconto biografico novecentesco. Nei casi fin qui menzionati i caratteri del testo biografico vengono allentati o compressi in vista di una trasfigurazione letteraria del biografato, la cui vita non deve più essere ricostruita per intero o con intenti educativi, bensì narrata per sprazzi d’autenticità intuita e attraverso le macchinazioni svaporate del periodo ipotetico.

Pur intrecciandosi a più riprese con le vicende morfologiche dei principali modi di organizzazione testuale e diffusione editoriale del genere biografico, in particolare delle raccolte di ‘vite’, la storia del racconto biografico rappresenta in sostanza il tentativo di giungere attraverso la prosa narrativa, per approssimazione o per slontanamenti, a un’arte letteraria della scrittura di vite. In un breve saggio del 1939 su Lytton Strachey e i suoi *Eminent Victorians* Virginia Woolf, per spiegare perché “l’arte della biografia è la più ristretta di tutte le arti”, ha scritto che “la fantasia dell’artista alla sua massima intensità scarica quello che di fatto è deperibile; costruisce con quanto è durevole” mentre “il biografo deve accettare quanto è deperibile, costruire con quello, inserirlo nella costruzione stessa della sua opera” (Woolf 2011, 394). A voler chiosare queste affermazioni, si potrebbe dire che nel racconto biografico novecentesco le regole della biografia vengono stravolte o manomesse dagli autori (con lessico woolfiano, gli artisti), mutando il genere di partenza in una forma aperta, nel tentativo di rendere durevole nella scrittura ciò che, nella vita, non può che essere deperibile.

## Bibliografia

Assmann, Jan. 1997. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino: Einaudi.

Borges, Jorge Luis e Bioy Casares, Adolfo. 1975. *Cronache di Bustos Domecq*. Torino: Einaudi.

Bourdieu, Pierre. 2009. "L'illusione biografica". In *Ragioni pratiche*, 71-79. Bologna: il Mulino.

Bourdieu, Pierre. 2013. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*. Milano: il Saggiatore.

Brooks, Peter. 1995. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*. Torino: Einaudi.

Carroll, Lewis. 1978. *Sylvie e Bruno*. Milano: Garzanti.

Castellana, Riccardo. 2019. *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*. Roma: Carocci.

De Martino, Ernesto. 2002. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini. Torino: Einaudi.

Foucault, Michel. 2009. *La vita degli uomini infami*. Bologna: il Mulino.

Forster, Edward Morgan. 2018. *Aspetti del romanzo*. Milano: Garzanti.

Gefen, Alexandre. 2004. "Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine". In *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, a cura di Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel e Marc Dambre, 305-319. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Genette, Gérard. 1980. "Frontiere del racconto". In Roland Barthes *et. al.*, *L'analisi del racconto. Le strutture della narratività nella prospettiva semiologica*, 271-290. Milano: Bompiani.

Lotman, Jurij. 1985. "Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore". In *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, 181-199. Venezia: Marsilio.

Marchese, Lorenzo. 2019. *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*. Macerata: Quodlibet.

Momigliano, Arnaldo. 1974. *Lo sviluppo della biografia greca*. Torino: Einaudi.

Nietzsche, Friedrich. 1974. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Milano: Adelphi.

Ortega y Gasset, José. 1984. *Carte su Velázquez e Goya*, a cura di Cesco Vian. Milano: Electa.

Pavel, Thomas. 2002. "Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica". In *Il romanzo. II. Le forme*, a cura di Franco Moretti, 35-63. Torino: Einaudi.

Proust, Marcel. 2015. "Contro Sainte-Beuve". In *Saggi*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini e Marco Piazza, 51-165. Milano: il Saggiatore.

Schwob, Marcel, 2012. *Vite immaginarie*, a cura di Fleur Jaeggy. Milano: Adelphi.

Szondi, Peter. 2001. *Poetica e filosofia della storia*, a cura di Roberto Gilodi e Federico Vercellone. Torino: Einaudi.

Todorov, Tzvetan. 1993. *I generi del discorso*, a cura di Margherita Botto. Firenze: La Nuova Italia.

Vico, Giambattista. 1997. *Le gesta di Antonio Carafa*, a cura di Manuela Sanna. Napoli: Guida.

White, Hayden. 1978. "The Fictions of Factual Representation". In *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, 121-134. Baltimore: Johns Hopkins University Press

White, Hayden. 2006. "Il valore della narrazione nella rappresentazione della realtà". In *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di Edoardo Tortarolo, 37-60. Roma: Carocci.

Woolf, Virginia. 2011. "L'arte della biografia". In *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, a cura di Liliana Rampello, 389-395. Milano: il Saggiatore.

Zatti, Sergio. 2024. *Il narratore postumo. Confessione, conversione, vocazione nell'autobiografia occidentale*. Macerata: Quodlibet.

Pier Giovanni Adamo scrive di letteratura novecentesca e di cinema. Attualmente è assegnista di ricerca all'Università Ca' Foscari di Venezia. Le sue pubblicazioni comprendono *Del racconto biografico. Forme novecentesche e variazioni italiane* (Padova University Press, 2023) e *Il quarzo e la cera. Malaparte romanziere* (in corso di pubblicazione per Marsilio), oltre a saggi sulla prosa italiana del Novecento, sugli stili della critica e sul rapporto tra immagine e parola in alcuni autori francesi (Balzac, Genet). Ha curato il fascicolo monografico *Arbasino, e poi* per «Strumenti critici» (1/2024). Come critico cinematografico collabora con la Cineteca di Bologna e con diverse riviste culturali.