



Ticontre
Teoria
Testo
Traduzione

NUMERO 23/2025

ISSN 2284-4473

COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)
Marina Bertoldi (Università di Trento)
Andrea Binelli (Università di Trento)
Claudia Crocco (Università di Trento)
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)
Camilla Russo (Università di Trento)
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Paolo Cerutti (Udine), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Trento), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Agnese Macorì (Sapienza), Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviotti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Losanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordegli (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)

INDICE DEL FASCICOLO

Sezione monografica Memoria. Il presente del passato

A cura di

Daniele Giglioli

Francesca Lorandini

Elsa Rita Dos Santos

Pietro Taravacci

Memoria. Il presente del passato	7
Introduzione	
<i>Daniele Giglioli – Università di Trento</i>	
<i>Francesca Lorandini – Università di Modena e Reggio Emilia</i>	
<i>Elsa Rita dos Santos – Università di Trento</i>	
<i>Pietro Taravacci – Università di Trento</i>	
Memoria e oblio della Shoah	15
Tanzcafé Treblinka di Werner Kofler	
<i>Daniele Robol – Università di Bologna</i>	
Guernica, el último viaje (2006)	41
Radioteatro de Laila Ripoll	
<i>Veronica Orazi – Università Ca' Foscari di Venezia</i>	
Il Portogallo come «passato che non passa»	63
La Tetralogia lusitana di Almeida Faria	
<i>Eugenio Lucotti – Universidade de Lisboa / Università Ca' Foscari Venezia</i>	
La escritura del luto paterno y la reconstrucción de la memoria de vida	83
Los casos de Marcos Giralt Torrente e Ricardo Menéndez Salmón	
<i>Carlos Frühbeck Moreno – Università San Raffaele di Roma</i>	
Tempi di percorrenza di Via del Popolo	107
Il Teatro della memoria di Saverio La Ruina	
<i>Angela Albanese – Università di Modena e Reggio Emilia</i>	
La memoria sulle soglie del testo	125
Paratesto e contrabbando di generi in A man dos paños di Manuel Rivas	
<i>Chiara Albertazzi – Alma Mater Studiorum Università di Bologna</i>	
Memorie Rivisitate nella Poesia di Ana Luísa Amaral	141
<i>Elsa Rita dos Santos – Università di Trento</i>	
L'Ecobiografia	159
Materialità e memorialità in Pianura e in Una voce dal profondo	
<i>Irene Cecchini – Università Masaryk di Brno</i>	
«El paisaje es memoria»	181
Ricomposizione della perdita in distintas formas de mirar el agua di julio llamazares	
<i>Ida Grasso – Università della Calabria</i>	
There were always the stories. and they weren't just stories, they were the truth	201
Memoria della terra e verità storica nella poesia di joy harjo	
<i>Lisa Marchi – Università di Trento</i>	
Multiperspective Fictions of Memory and the Implicated Narrator	223
<i>Gabriele D'Amato – Università dell'Aquila - Ghent University</i>	

Sul buon uso della memoria in Antoine Volodine 243
Emiliano Zanelli – Università di Ginevra

Il contagio della memoria 265

Mondi possibili e mostri autofinzionali in Cronorifugio di Georgi Gospodinov
Luca Diani – Università dell'Aquila

Saggi

La non-fiction metabiografica 287

Marine Aubry-Morici – Università degli Studi Roma Tre

Teoria e pratica della traduzione

Risonanze batailliane negli esordi di Dario Bellezza 309

Prospettive sulle traduzioni di Simona (1969) e Madame Edwarda (1972)

Stefano Bottero – Università Ca' Foscari

Reprints

Lachmann traduttore di Petrarca 335

Su una lettura giovanile dei *Rerum vulgarium fragmenta*

*Karl Lachmann a cura di Alessia Serluca - Università di Trento) traduzione di
Giorgia Voi*

T₃

Saggi



LA NON-FICTION METABIOGRAFICA

MARINE AUBRY-MORICI – *Università degli Studi Roma Tre*

Il presente studio si propone di partire dalle diverse elaborazioni critiche della *metabiografia* per esaminare le peculiarità della *non-fiction* metabiografica. Questo genere paradossale mina ogni progetto biografico, riorientando la sua *quête* verso altre questioni. La *non-fiction* metabiografica si presenta come un sottogenere fortemente speculare, incentrato su una domanda più profonda: cosa si cela alla base di un'esistenza autenticamente dedicata all'arte e alla scienza?

This study aims to reevaluate the diverse critical interpretations of *metabiography* in order to examine the distinctive characteristics of *non-fiction* metabiography. This paradoxical genre challenges traditional biographical endeavors by shifting their central quest. Metabiographical nonfiction is characterized as a deeply reflective subgenre, focused on a fundamental question: What constitutes the essence of a life genuinely committed to art and science?

Se, per citare Virginia Woolf, «biographers pretend they know people»,¹ esiste invece una forma di narrazione biografica che amplifica un dubbio scettico riguardo alla possibilità di stabilire una verità su un individuo: la *non-fiction* metabiografica o metabiografia di *non-fiction*. Per mettere a fuoco questo sottogenere nel panorama letterario, è importante definire cosa si intenda qui per metabiografia e, in particolare, cosa evidenzia il prefisso *meta*. In primo luogo, indica un testo che, pur considerando le biografie precedenti, le supera; in secondo luogo, designa testi che si concentrano *su* ma si spingono *oltre* la biografia come genere. Poiché incorpora sia i risultati delle biografie precedenti sia una riflessione critica sul genere, la metabiografia si configura come una scrittura biografica al quadrato.

Sebbene la produzione di testi di questo tipo stia aumentando, il termine *metabiography* e le sue varianti in diverse lingue non figurano ancora nei dizionari, contrariamente a quanto accade per *metafiction* o *metahistory*, come sottolinea Caitrona Ni Dhuill.² Si può ipotizzare che ciò sia dovuto alla mancanza di un consenso sulla sua definizione, a partire dalla confusione riguardando agli oggetti a cui dovrebbe applicarsi, spesso situati a cavallo tra scritture letterarie e non.³ Infatti, quando la stessa teorica dedica un saggio significativo a questa nozione nel 2020, *Metabiography: Reflecting on Biography*, si focalizza esclusivamente su un insieme di biografie non letterarie e analizza soprattutto un metodo critico e accademico specifico che confronta le diverse versioni della vita di una figura illustre. Questo approccio riprende l'interpretazione proposta in *Alexander von Humboldt: A Metabiography* da Nicolaas A. Rupke,⁴ il quale si colloca in continuità con il tentativo di Richard Hol-

¹ VIRGINIA WOOLF, Lettera del 4 settembre 1927, citata in MAX SAUNDERS, *Self-Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*, Oxford, Oxford University Press 2010, p. 449.

² CAITRONA NI DHUILL, *Metabiography: Reflecting on Biography*, Londra, Palgrave Macmillan 2020, pp. 21-22.

³ Cfr. EDWARD SAUNDERS, *Defining metabiography in historical perspective: between biomyths and documentary*, in «Biography», 38, 3 (2015), pp. 325-342.

⁴ NICOLAAS A. RUPKE, *Alexander von Humboldt: A Metabiography*, Chicago, University of Chicago Press 2008, p. 215.

mes nel 2002, volto a realizzare uno studio comparato di alcune biografie per evidenziare le varianti e le costanti.⁵ Il libro di Ni Dhuill ha tuttavia il merito di chiarire la componente metariflessiva insita nel concetto stesso, il quale illumina un genere che «*involves reflecting on biography: on its possibilities, limits, assumptions, methods and effects*».⁶ Tuttavia, il suo studio non consente un'analisi specifica del sottogenere nella *non-fiction* narrativa e letteraria, limitandosi a un corpus esclusivamente composto da saggi scientifici o di divulgazione scientifica che narrano la vita di un personaggio storico. L'analisi si applica esclusivamente a scritture fattuali, di taglio storico più che letterario, sicché la metabiografia si intende in questo caso meno come un genere letterario e più come un metodo a metà tra critica letteraria e critica storica. Per Ni Dhuill, il termine indica sia l'approccio scientifico globale del critico che le riflessioni metatestuali che l'autore condivide con il lettore.⁷

Sul versante della *fiction*, i critici che usano il prefisso *meta* hanno esaminato testi caratterizzati da un *plot* in cui un personaggio cerca di ricostruire la vita di un altro, evidenziandone l'aspetto metariflessivo. Nella maggior parte dei casi, questi studi si concentrano su corpus e questioni relative al romanzo postmoderno.⁸ Tuttavia il termine risulta spesso molto inglobante e poco preciso. Per esempio, Alessandro Iovinelli in *L'autore e il personaggio: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni* si concentra su «racconti [che] rappresentano individui storici realmente esistiti»⁹, prendendo in considerazione due grandi categorie: «la biografia romanzata e il romanzo biografico», ovvero un corpus molto eterogeneo dal punto di vista narratologico e enunciativo, a metà tra *fiction* e *non-fiction*, analizzando soprattutto le diverse modalità di presenza e i vari gradi di finzionalità dell'«autore» — nozione utilizzata sia in riferimento a un eventuale caso di «mascheramento dell'autore»¹⁰ dietro il narratore, sia per designare il biografato se quest'ultimo è a sua volta scrittore, ovvero quando «l'autore della *fiction* biografica si identifica con l'autore biografato, tanto da sostituirsi a lui, da rimpiazzarlo, da scrivere in sua vece l'autobiografia».¹¹

⁵ RICHARD HOLMES, *The Proper Study?*, in *Mapping Lives: The Uses of Biography*, A CURA DI PETER FRANCE e WILLIAM ST CLAIR, Oxford, Oxford University Press 2002, p.15.

⁶ C. NI DHUILL, *Metabiography: Reflecting on Biography*, cit., p. 209.

⁷ Ivi. «This reflection may take place in writings on biography, or elsewhere, or it may be interwoven with a biographical text, in those places and passages where such a text displays the kind of self-consciousness and self-reflexivity we have come to know through discussions of metafiction and other meta-discourses.»

⁸ Sebbene non ci sia una terminologia uniforme in tutte queste teorizzazioni, la ripetizione degli stessi titoli considerati consente di parlare di un insieme di opere relativamente definito. Molti studiosi tra quelli citati in questo articolo prendono in considerazione *Paper Men* di WILLIAM GOLDING (1984), *Lo stadio di Wimbledon* di DANIELE DEL GIUDICE (1983), *Il pappagallo di Flaubert* di JULIAN BARNES (1984), *Chatterton* di PETER ACKROYD (1987), e *A Maggot* di JOHN FOWLES (1985).

⁹ ALESSANDRO IOVINELLI, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa degli ultimi trent'anni*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, p. 17.

¹⁰ Ivi, p. 178.

¹¹ Ivi, p. 266. In generale, nelle diverse teorizzazioni della *metabiofiction*, è fondamentale sottolineare come i gradi di finzionalità del biografato e i vari gradi di presenza del biografo nel testo determinino sfumature significative.

Questa eredità critica consente tuttavia di isolare certi elementi ricorrenti del sottogenere della metabiografia che saranno centrali anche nella *non-fiction* metabiografica. In particolare, Linda Hutcheon, attraverso il concetto di *historiographic metafiction*, utilizza il prefisso *meta* come indicatore di un forte relativismo di testi che riflettono sul proprio concetto di *fiction* e implicitamente dichiarano: «there are only truths in the plural and never one Truth; and there is rarely falseness per se, just other's truths».¹² Ma può altresì essere interpretato in chiave mediata e costruttivista quando la narrazione si propone di rispondere alla domanda: «how do we know the past?».¹³ Nella sua vena postmodernista, l'*historiographic metafiction* tende a combinare entrambi gli aspetti per lasciare in sospeso la questione della verità, e riformula la domanda in questi termini: «how we know and come to terms with such a complex "thing"».¹⁴

In questo contesto, sembra imprescindibile ripartire dalle analisi di Riccardo Castellana presenti nel saggio *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido* per cercare di far luce sulle peculiarità del nostro sottogenere. La sua classificazione identificava cinque sottocategorie all'interno del genere: 1) la metabiografia come genere fattuale, 2) la metabiografia come genere finzionale, 3) il romanzo metabiografico, 4) la *metabiofiction* e 5) la *non-fiction* metabiografica. Quest'ultima corrisponde ai testi in cui la presenza dell'autore è «senza mistero» per usare la terminologia di Genette, cioè «nella quale biografo e biografato sono entrambi reali»¹⁵ ma che mettono al centro il racconto di una ricerca da parte del narratore. Castellana sottolinea due caratteristiche: la prima riguarda la metabiografia narrativa in generale, ovvero l'importanza della ricerca, la *quête* che orienta tutta la narrazione, la seconda è più specifica invece alla *non-fiction*, nella quale «il fuoco della narrazione si è spostato sul significato personale dell'esperienza conoscitiva».¹⁶

Tirando le somme dalle precedenti esplorazioni critiche, il presente studio si propone di mettere in evidenza la specifica area della *non-fiction* metabiografica, attraverso un corpus dell'estremo-contemporaneo in cui si fondono scritture biografiche, letterarie e di *non-fiction*. L'intento è quello di definire con più chiarezza questo sottogenere e renderlo discernibile rispetto alla metabiografia fattuale e a quella finzionale, evidenziando al contempo le sue connessioni con le forme precedentemente menzionate. Se consideriamo l'ipotesi che esista un insieme rigoglioso di scritture da raggruppare sotto il termine di metabiografia di *non-fiction*, ci troveremo di fronte a narrazioni in cui un «io» autobiografico sviluppa una narrazione biografica e dinamica, intrecciando il resoconto della vita di un personaggio storico con una riflessione critica sul genere. La metabiografia di *non-fiction* genera una triade ricorrente: il commento critico delle biografie precedenti; la mediazione di un

¹² LINDA HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York Londra, Routledge 1988, p. 109.

¹³ Ivi, p. 115.

¹⁴ Ivi, p. 120.

¹⁵ RICCARDO CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci 2019, p. 77. Si veda anche R. CASTELLANA, *Métabiofiction*, in IUBA JURGENSON, PIERLUIGI PELLINI e ALEXANDRE PRSTOJEVIC (a cura di), *Jeux d'histoires: Histoire, biographie, document, fiction*, Artemide Edizioni, 2021, pp. 93-104.

¹⁶ Ivi.

biografo che si rivela coincidente con l'autore ; la narrazione che esplicita il proprio progetto e lo trasforma in epica. In questo saggio ci concentreremo su sette esempi: *Rimbaud il figlio* (1991) di Pierre Michon; *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes* (1994) di Janet Malcolm; *Limonov* (2011) di Emmanuel Carrère; *Qualcosa di scritto* di Emanuele Trevi (2012); *L'idea ridicola di non vederti mai più* di Rosa Montero (2013); *Hotel a zero stelle* (2011); e *Il dono di saper vivere* (2019) di Tommaso Pincio. Tutti questi esempi ricalcano lo stesso principio della *metafiction*,¹⁷ la quale si può sintetizzare come una *fiction* sulla *fiction*, ovvero, nel nostro caso, una biografia sulla biografia. Inoltre, esasperano il paradosso della scrittura metabiografica, già presente nella *metabiofiction*: praticare una scrittura biografica pur dimostrandone la perfetta impossibilità.

I. UNA SCRITTURA SULLA SCRITTURA

La *non-fiction* metabiografica, come la metabiografia di tipo fattuale o scientifico, si propone prima di tutto di analizzare la biografia generalmente accettata di un personaggio storico, basandosi sulla documentazione già disponibile. Non sorprende, quindi, che nella selezione dei soggetti illustri si privilegino spesso figure inafferrabili, le cui vite sono segnate da scomparse improvvise e tragiche o da circostanze rimaste parzialmente irrisolte. La fuga di Caravaggio, il suicidio di Plath, l'omicidio irrisolto di Pasolini, l'abbandono della carriera poetica di Rimbaud e le ambiguità politiche di Limonov sono misteri che alimentano il sottogenere della metabiografia. Come scrive Emanuele Trevi a proposito di Pasolini in *Qualcosa di scritto*, la sua morte atroce e misteriosa lo trasforma «in una specie di spettro amletico: ancora più presente, ancora più capace di esigere attenzione che da vivo, se ciò era mai possibile.»¹⁸ Di fronte a queste figure, la metabiografia prende atto del fatto che i biografi stessi hanno contribuito a confondere le carte, rendendo complesso sceverare la leggenda dai fatti. Ciò che caratterizza questo sottogenere è quindi la rivendicazione che nessuna biografia possa essere considerata definitiva. Di conseguenza, il testo si focalizzerà piuttosto sulla poliedricità delle personalità straordinarie e sul loro carattere evasivo, contrapposto all'insufficienza del genere biografico, di cui testimoniano le molteplici versioni e interpretazioni di una stessa vita.

Si tratta anche di destabilizzare un'immagine cristallizzata nelle memorie: la metabiografia si manifesta soprattutto dove si desidera andare oltre la figura nota a tutti i lettori. Un esempio illuminante è *L'idea ridicola di non vederti mai più* di Rosa Montero, in cui l'autrice spagnola approfondisce la biografia della scienziata di fama mondiale Marie Curie. Montero recupera il diario personale della scienziata, rivelando la fragilità di una donna che il pubblico percepisce come un modello di forza e rigore, apparentemente priva di sensibilità, ma che risulterà ben diversa dall'immagine austera trasmessa dalle sue fotografie o dai tributi alla scienza. Per Montero, è quindi il documento d'archivio a fornire una nuova narrazione, e non è un caso che il libro nasca da un progetto iniziale di prefazione di quei carteggi.

¹⁷ Cfr. PATRICIA WAUGH, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londra, Routledge 1985.

¹⁸ EMANUELE TREVI, *Qualcosa di scritto*, Milano, Ponte alle grazie 2012, p. 28.

Tuttavia, non sempre la metabiografia di *non-fiction* imbocca la via impervia della rivelazione di nuovi elementi o interpretazioni, ma spesso trae profitto dai testi già esistenti. Questi sono visti più come un costrutto culturale che come un insieme di verità fattuali. Il testo si fonda su biografie precedenti non tanto per il loro valore documentario, quanto per il loro valore culturale, evidenziando la natura stratificata della biografia di un individuo, concepita come risultato della sedimentazione di varie biografie. Diversi autori analizzano l'impresa biografica offrendo uno sguardo critico sulle opere scritte in precedenza, sottolineando come queste formino una materia nebulosa che tende a oscurare la figura dell'individuo. Queste narrazioni, invece di chiarire i fatti relativi alla vita di un personaggio illustre, si propongono di fornire una narrazione sulla stratificazione delle biografie e sulle ambiguità dei loro autori, interrogandosi sulla validità del dispositivo biografico. Un esempio emblematico è *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes* di Janet Malcolm (1994), di taglio più classico e fattuale rispetto agli altri esempi del nostro corpus: l'autrice esamina criticamente le intenzioni dei cinque principali biografi di Sylvia Plath. Non si limita a riassumere le loro conclusioni, ma racconta anche la storia delle diverse redazioni e pubblicazioni, rivelando i complessi intrecci tra i protagonisti di queste vicende biografiche, in particolare tra Anne Stevenson, autrice della celebre *Bitter Fame*, e i familiari di Plath, ovvero il marito Ted Hughes e la cognata Olwyn. L'intento non è quello di sintetizzare tutte le informazioni documentarie, ma di riflettere sulla biografia in quanto tale. Malcolm, infatti, concepisce la situazione biografica di Plath «a kind of allegory of the problem of biography in general».¹⁹

Tutto questo, in linea con quanto già sviluppato dalle forme finzionali di metabiografia, rivela un profondo scetticismo nei confronti della possibilità stessa del genere biografico. Il fulcro delle critiche sono innanzitutto le intenzioni del biografo che, per quanto scrupoloso, non potrebbe mai essere completamente neutro, oggettivo o disinteressato. È anche la conclusione del libro *Il dono di saper vivere* di Tommaso Pincio, che più che ripercorrere la vita del pittore Caravaggio riassume le diverse biografie scritte da contemporanei e non, da Baglioni a Berenson. Dichiara a proposito di Caravaggio:

Ognuno può ritagliarsi l'uomo che preferisce. L'omosessuale violento, l'eversore a rischio di inquisizione, l'anticipatore della fotografia: sono tutti ritratti credibili anche se con molta probabilità falsi.²⁰

Il *topos* del biografo che si presenta con un'apparente oggettività è un tema ricorrente, spesso accompagnato dalla metafora del ladro che invade spazi altrui o del *voyeur*. In *The Silent Woman*, Janet Malcolm evidenzia come la pubblicazione di *The Bell Jar* negli Stati Uniti fosse principalmente funzionale agli interessi finanziari di Ted Hughes, marito di Sylvia Plath. Si scopre che la madre di Plath aveva tollerato tale operazione solo in cambio della pubblicazione di *Letters Home*, una corrispondenza privata tra madre e figlia, capace di attenuare il ritratto aspro di lei e del loro rapporto presente nel romanzo. Inoltre, nel lavoro di Malcolm, biografi e lettori di biografie vengono definiti ipocriti: dietro un presunto interesse oggettivo per l'esistenza di un

¹⁹ JANET MALCOLM, *The Silent woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*, Londra, Papermac 1994, p. 28.

²⁰ TOMMASO PINCIO, *Scrissi d'arte*, Roma, L'Orma Editore 2015, p. 273.

individuo si nasconde un voyeurismo che spinge a conoscerne i segreti più reconditi. Malcolm vede in questo atteggiamento persino un carattere costitutivo della biografia, sottolineando la «natura trasgressiva» di questo genere «popolare», in cui si manifesta una «complicità» (*collusion*) tra autore e lettore nell'«impresa eccitante e proibita» (*excitingly forbidden undertaking*) di «spiare dal buco della serratura» (*peep through the keyhole*)²¹. Di canto suo, Tommaso Pincio si avvale di figure dispreziate per screditare i suoi predecessori: per il narratore del *Dono di saper vivere*, i biografi del pittore non si rivelano più onesti dei mercanti o dei cartomanti,²² i quali si nutrono della credulità dei loro clienti e del loro desiderio di farsi raccontare favole. Infatti, sia il libro di Malcolm che quello di Pincio sviluppano il tema della predazione del biografo motivata da interessi materiali. A questi vampiri si unisce anche Pincio, come dimostra l'aneddoto frequentemente riportato sulla sua esperienza di gallerista nel centro di Roma: sfruttava la leggenda dell'omicidio di Tomassoni nel 1606 ad opera del Caravaggio per incrementare le vendite delle opere ai suoi clienti, affermando che il fatto fosse avvenuto nella strada retrostante.²³

Il risultato di questa esplorazione bibliografica porta inevitabilmente a un atteggiamento scettico nei confronti del genere biografico, non solo riguardo alle biografie più romanzate. In questo contesto, Malcolm avvia una riflessione sulla distinzione tra finzione e *non-fiction* in ambito biografico. Sottolinea l'«insicurezza epistemologica»²⁴ dei lettori di biografie fattuali, poiché «*Only in non-fiction does the question of what happened and how people thought and felt remains open*»²⁵. Nonostante si connoti come racconto veritiero di fatti accaduti, la biografia fattuale non sarebbe una narrazione affidabile, proprio perché la realtà è sempre soggetta a interpretazioni e manipolazioni. Questo potrebbe apparire un paradosso; ma è pur vero che la *fiction*, stabilendo una realtà autonoma, non può essere accusata di mentire. Al contrario, dove si presume una totale aderenza ai fatti, emerge una falsa apparenza che rivela un rischio ben più grande di inattendibilità e manipolazione. Rivendicare autorevolezza sulla vita di qualcuno può facilmente celare un interesse personale e una motivazione poco sincera.

Ecco, tuttavia, l'ambivalenza del genere: il narratore metabiografico, pur svalutando le imprese biografiche precedenti, le utilizza per costruire la propria narrazione. Anzi, dato che il lettore ha necessariamente una conoscenza pregressa, seppur minima, di un personaggio storico o mitologico, tanto vale giocare con le referenze sedimentate nella memoria. Un esempio di questa rielaborazione letteraria di un materiale culturale preesistente, benché disprezzato, si può rintracciare in *Rimbaud, il figlio* di Pierre Michon. Il narratore dichiara che si colloca dopo le grandi biografie del poeta francese dell'Ottocento, un insieme che chiama «la Vulgata». L'uso di questo termine, mutuato dalla terminologia religiosa, rafforza l'aura sacra del poeta Rimbaud — figura che non sarebbe possibile conoscere con i meri strumenti della ragione

²¹ J. MALCOM, *The silent woman*, cit., p. 9.

²² TOMMASO PINCIO, *Il dono di saper vivere*, Torino, Einaudi 2019, p. 77.

²³ Ivi, p. 54 e ID., *Scritti d'arte*, cit., p. 269.

²⁴ J. MALCOM, *The silent woman*, cit., p. 154.

²⁵ Ivi, p. 155.

e della storia — e sminuisce le biografie precedenti, sottolineandone la natura sia ufficiale che superficiale. In questo contesto il lettore viene interpellato e reso testimone delle insufficienze delle biografie esistenti. Anzi, il narratore presuppone che chi legge possa sentirsi tentato di allontanarsi dal libro per consultare biografie più semplici, magari rinvenute sul Web (ovvero, «la Vulgata»):

Non mi ascoltate più, state sfogliando la Vulgata. Avete ragione di farlo. C'è tutto: le passioni e gli uomini, la poesia aerea e le sbornie pesanti come il piombo, la grande rivolta, le aringhe meschine, e anche il rosario nelle mani di Verlaine, di cui Rimbaud dice esattamente: un rosario nelle zampe. E la danza luminosa con cui tutto cominciò, e che ballarono dietro le persiane di settembre, c'è anch'essa — ma su questo capitolo la Vulgata suggerisce delicatamente e tace.²⁶

Nel testo, tale «Vulgata» non viene mai citata in modo erudito o chiaro; al contrario, vi si inseriscono frammenti di citazioni decontestualizzate e quindi svalutate, semplici *punchline* passate alla storia, giudizi e sentenze formulate che si aggrappano alla frase di Michon, senza nota né riferimento, come il celebre «da vivo si operò della poesia»²⁷ o «non era qualcuno ma lo stesso suono della sua lira»²⁸ di Mallarmé. Si osserva la stessa dinamica nel *Dono di sapere vivere*, ove si ritiene che le varie biografie su Caravaggio contengano le formule più azzeccate, come la celebre sentenza sul pittore di Giovanni Baglione («morì malamente, come appunto male havea vissuto») o di Nicolas Poussin («era venuto al mondo per distruggere la pittura»). Sospesi come significanti che hanno perduto ogni valore e significato, questi brandelli di biografia preparano il terreno per un altro discorso.

2. DELLA VANITÀ DEL PROGETTO BIOGRAFICO

Abbiamo illustrato l'ambivalenza che caratterizza il rapporto anabiografico all'opera nella metabiografia,²⁹ poiché la materia criticata coincide con la sua stessa forza motrice. Ora, per essere provocatorii, potremmo affermare che la metabiografia è una biografia autolesionista. L'intera narrazione si struttura come una *quête* che paradossalmente tende a dimostrare l'inutilità della propria impresa. Nel corso della narrazione metabiografica, il progetto biografico si depotenzia e si stempera perché sempre più vano, innanzitutto a causa dell'affidabilità dubbia dei testimoni. Riporre fiducia nella testimonianza di persone comuni che hanno conosciuto un individuo straordinario significa confrontarsi alla loro incapacità di percepire la reale essenza di tale figura. Michon per esempio esamina, più che i biografi, i lettori di Rimbaud: prima la madre, poi Izambard, Banville e Verlaine, sottolineando come

²⁶ PIERRE MICHON, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard 1991, trad. it. MAURIZIO FERRARA, *Rimbaud, il figlio*, Reggio Emilia, Mavida 2005, p. 65.

²⁷ Ivi, p. 94.

²⁸ Ivi, p. 37.

²⁹ MARTINE BOYER-WEINMANN, *La relation biographique: enjeux contemporains*, Parigi, Champ Vallon 2005, p. 115.

nessuno di loro sia stato in grado di reggere l'intensità del Verbo incarnato dal *poète maudit*. Tale il poeta Banville, che ricevette due lettere da Rimbaud ancora adolescente. Michon chiosa: «Lo chiama Arthur Rimbaud. Lo inventa: è l'incantesimo che lui stesso non è».³⁰ Sottolinea con forza come affidarsi a testimoni che hanno conosciuto l'uomo di cui si scrive la biografia equivalga a utilizzare una delle fonti meno attendibili. Nei primi capitoli Michon si focalizza su Banville, ma presto tutti gli altri biografi si trasformeranno in un "Gilles de Watteau"³¹ — una figura di Pierrot a cui Banville somigliava. Tutti si trovano di fronte a Rimbaud e al suo genio come adorabili innocenti, formando «l'innumerabile Banville»³², ovvero «un brav'uomo di poeta quasi perfetto, onesto, timoroso ma ardito, posatore ma sincero»³³, poiché chi è privo di genio difficilmente riesce ad avvicinarsi alla verità profonda dell'arte.

In tale configurazione, sebbene la metabiografia creda di poter risolvere o superare la contraddizione tra l'inattendibilità strutturale delle forme finzionali di biografia e la sospettabilità della biografia fattuale, la costante messa in evidenza dei limiti del genere biografico e la messa in discussione delle biografie esistenti tendono a condurre tutte le versioni verso un precipizio. Michon sminuisce il valore dei libri degli altri, ma anche del suo:

Perché può darsi che tutti i libri scritti fino a oggi su Rimbaud, quello che sto scrivendo, quelli che saranno scritti domani, siano stati, siano e saranno scritti da Théodore de Banville — non proprio Banville, e non tutti, ma senza eccezione dal Gilles de Watteau.³⁴

In questo senso, si nota palesemente come la *non-fiction* metabiografica affondi le sue radici nei modelli classici di *metabiofiction* postmodernista come *Lo Stadio di Wimbledon* di Daniele del Giudice (1983) e *Il Pappagallo di Flaubert* di Julian Barnes (1984), in cui un personaggio narra la propria impresa biografica, la quale si rivela fallimentare. Da questi fondamentali modelli di narrazione biografica, la *non-fiction* metabiografica riassorbe la profonda disillusione nell'incapacità di delineare i contorni di una figura che, man mano che va avanti la storia, diventa sempre più sfocata anziché definita. Per comprenderlo meglio, è fondamentale mettere in evidenza un'ultima caratteristica racchiusa nel prefisso *meta* del termine metabiografia, seguendo il modello individuato da Riccardo Castellana riguardo alla *metabiofiction* ovvero

tutte quelle narrazioni incentrate non sulla persona (storica) del biografato ma sulla ricerca che il biografo (fittizio) compie nel tentativo di ricostruirne la figura e di spiegarne le contraddizioni. Questa ricerca, tuttavia, si rivelerà di solito e, per motivi diversi, un fallimento, o quantomeno ci restituirà un'immagine problematica e contraddittoria del

³⁰ P. MICHON, *Rimbaud, il figlio*, cit., p. 48.

³¹ Ivi, p. 46.

³² Ivi, p. 47.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

biografato, eludendo l'obbiettivo primario di una biografia: restituire la cifra di un'identità, l'essenza di una traiettoria biografica.³⁵

Richiamandosi al modello classico de *La Nausea* di Jean-Paul Sartre, Martine Boyer-Weinmann parla di «roman de la biographie impossible» per sottolineare sia la dimensione relazionale («relation biographique») che la componente fallimentare del progetto.³⁶ Non sorprende che il libro di Pincio, *Il dono di sapere vivere*, faccia riferimento ripetuto al capolavoro esistenzialista. Colpito dalla «sindrome di Roquentin»,³⁷ il narratore comprende che un'esistenza è sempre sfuggente — egli non riusciva a stabilire una verità biografica riguardo al marchese Rollebon. Nella *Nausea*, il biografo si trova sopraffatto da fatti, documenti e testimonianze che offrono interpretazioni così disparate da non coincidere nelle figure che delineano, tant'è che, come afferma il narratore, le diverse fonti «sembra non riguardino la stessa persona». ³⁸ Tuttavia, Pincio trae una lezione del tutto originale del romanzo sartreano, applicando concetti esistenzialisti alle sue riflessioni sul genere biografico, in particolare alla questione della permutazione tra vita e biografia: sarebbe quest'ultima a precedere la prima. Si pensi al momento epifanico in cui Roquentin realizza la contingenza dell'essere, declinando la celebre formula esistenzialista «l'esistenza precede l'essenza». Pincio elabora questa idea in relazione al gesto biografico: se l'uomo è solo la somma delle sue azioni, la sua vita può essere vista come la somma delle sue biografie.³⁹

È una costante nella metabiografia la presenza di questo *topos* che rovescia i termini tra biografia ed esistenza: non è la vita a definire la biografia, ma è piuttosto l'inverso, ovvero l'esistenza è ciò che viene inventato, incidendo in modo indelebile le sagome di una persona. Non è raro che ciò porti all'idea che la vita autentica di un individuo si identifichi con la menzogna costruita attorno a essa, quella maschera formatasi sul cadavere per celarne il volto. Malcolm dichiara: «But, of course, as everyone knows who has ever heard a piece of gossip, we don't 'own' the fact of our lives at all. The ownership passes out of our hands at birth, at the moment we are first observed». ⁴⁰ Questo scetticismo emerge anche nel modo in cui Michon reinserisce la biografia all'interno di una temporalità che rimanda al documento e all'archivio, sottolineando che, sebbene al momento non abbiamo quasi alcuna fotografia del padre di Rimbaud, «i devoti» ne scopriranno presto⁴¹, e che la percezione del poeta è destinata a evolversi, coinvolta in un flusso ininterrotto.

³⁵ R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, cit., p. 75.

³⁶ M. BOYER-WEINMANN, *La relation biographique*, cit.

³⁷ NATHALIE PIÉGAY-GROS, *L'érudition imaginaire*, Tolosa, Droz 2009, p. 28.

³⁸ JEAN-PAUL SARTRE, *La Nausée*, Parigi, Gallimard, 1938, trad. it. BRUNO FONZI, *La Nausea*, Torino, Einaudi 1999, p. 20.

³⁹ Cfr. MARINE AUBRY-MORICI, *Quand la biographie précède l'existence*, in I. JURGENSON, P. PELLINI e A. PRSTOJEVIC, *Jeux d'histoires: Histoire, biographie, document, fiction*, cit., pp. 55-68.

⁴⁰ J. MALCOM, *The Silent Woman*, cit., p. 8.

⁴¹ P. MICHON, *Rimbaud, il figlio*, cit., p. 16.

Anche Emanuele Trevi, nel suo *Qualcosa di scritto*, quando si sofferma sulla figura di Laura Betti, con la sua violenza e il suo linguaggio spesso crudo, mette in luce l'impossibilità di cogliere appieno il genio artistico del biografato, ovvero Pier Paolo Pasolini. Il biografo-scrittore non può che riconoscere la sua inadeguatezza e accettare la sentenza di Laura: «gli faresti schifo, non ti considererebbe degno di scrivere di lui, non hai capito nulla di quello che intendeva dire». ⁴² L'attrice di *Teorema*, che gestisce ormai il suo archivio romano, il Fondo Pier Paolo Pasolini, si erge a vero e proprio cerbero, preservando il tempio della sua memoria e instaurando una «mediazione (...) tra P.P.P. gli incolpevoli, mortificati e rappresentanti di un'umanità incapace di stare alla sua altezza». ⁴³ Nel caso di Pasolini, non è solo il talento letterario a risultare inaccessibile, ma anche la nobiltà d'animo e l'altezza morale; tant'è che, secondo Trevi, «del tutto a sua insaputa e suo malgrado, P.P.P., al contrario, è diventato progressivamente, nella memoria e nella coscienza collettiva, un grande *colpevolizzatore*, una specie di dito puntato. Qualcuno che costringe i suoi lettori a confrontarsi con la loro viltà, il loro asservimento». ⁴⁴ In un noto articolo, intitolato «*L'illusion biographique*», Bourdieu sostiene che l'esercizio biografico si fonda su una specifica teoria della narrazione, una visione implicita e lineare della vita come successione di eventi che compongono un insieme coerente. Compito del biografo sarebbe quello di rintracciare il principio che regola la vita del soggetto, in modo da collegare gli eventi per stabilirne l'intelligibilità. ⁴⁵ Tuttavia, si tratta di un'illusione e di una forzatura. Muovendo da questa constatazione, la metabiografia mira invece a mostrare l'incoerenza, la diffrazione e l'incongruenza di un'immagine sedimentata nel tempo, soprattutto quando si propone di essere onnicomprensiva e unificata. Al contrario, invita a fare un passo indietro rispetto all'accumulo di versioni, avviando una riflessione sulla scrittura di una vita artistica e articolandola a una riflessione sull'arte.

3. UNA SCRITTURA SPECULARE PER AVVICINARSI AL MISTERO

Un'altra caratteristica della metabiografia è il tipo di riconfigurazione temporale rispetto a quello di una biografia: la narrazione non segue la cronologia della vita del personaggio, bensì quella della *quête* del narratore, risultando quindi frammentata e non lineare. Spesso, il livello *meta* si manifesta quando l'autore commenta in prima persona il modo in cui ha orchestrato la propria narrazione. La storia del biografato viene messa in secondo piano per dare risalto a quella del suo progetto biografico. Alla metabiografia si applicano quindi le analisi della *metafiction* e del sistema di *mise en abyme* — spesso inserisce nel testo una riflessione non solo sul genere, ma anche sul testo in corso di scrittura. ⁴⁶

⁴² E. TREVI, *Qualcosa di scritto*, cit., p. 46.

⁴³ Ivi, p. 47.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ PIERRE BOURDIEU, *L'illusion biographique*, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 62, 1986, pp. 69-72.

⁴⁶ Cfr. P. WAUGH, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, cit.

Per esempio, se ci concentriamo su *Limonov* di Carrère, notiamo che si tratta di una narrazione al secondo grado, ovvero una lunga riflessione meta-narrativa su ciò che avrebbe dovuto essere il *reportage* o la biografia di Limonov — testo che, se esiste, non leggeremo mai. Al livello discorsivo pullula di espressioni come «torniamo a», «vediamo ora», e quest'indole raggiunge il massimo della sua espressione quando Carrère ci fa partecipe delle sue riflessioni su come potrebbe chiudere la sua biografia. Visto che al momento della stesura del libro il suo biografato è ancora vivo — morirà una decina di anni dopo — l'autore sceglie di chiosare le diverse modalità in cui non la vita di Limonov, ma la sua biografia potrebbe concludersi.⁴⁷ Anche Michon include momenti di commento della propria impresa, di cui sottolinea la discontinuità: «Forse sto perdendo tempo con Banville. (...) voglio però dire ancora quanto mi sia gradito che quel poveretto somigli fino a trarre in inganno al Gilles de Watteau».⁴⁸

Ma la riconfigurazione temporale si distingue per la sua capacità di dispiegarsi in una narrativa che coinvolge biografo e biografato. Ponendo al centro la *quête* di un «io» autobiografico, la *non-fiction* metabiografica è anche una delle forme di scrittura del sé. Qui, pertanto, estenderemo il significato del prefisso *meta-* per comprendere una dimensione relazionale, ossia il rapporto speculare tra i due soggetti. Nel caso di *Limonov*, sin dalle prime pagine Carrère confronta la propria vita con quella dello scrittore e dissidente russo, cercando somiglianze già nell'infanzia, dalle letture condivise alla miopia, affermando: «Sotto questo aspetto, la sua infanzia somiglia alla mia, pur così diversa»⁴⁹, e ipotizzando che, in un dato momento, i loro destini si siano incrociati⁵⁰. Come spesso accade nelle opere di Carrère, il primo progetto di *reportage* funge da fase preliminare di un'indagine, la quale si trasformerà in un secondo progetto di scrittura letteraria. È proprio nell'articolazione e nel passaggio tra queste due fasi che si rivela l'importanza cruciale della dimensione speculare. È stata frequentemente sottolineata l'ammirazione di Carrère nei confronti di Limonov, ma a confermare la natura speculare e metabiografica del libro è la sua conclusione. Carrère narra un episodio che si svolge dopo una lunga pausa nelle sue indagini, segnando un momento di rinascita del suo progetto con una nuova prospettiva letteraria. In questo frangente, il biografo ribalta le carte e pretende di diventare anche lui un oggetto di interesse per Eduard Limonov: «Io ho finito le domande e a lui non viene neanche in mente di rivolgermene una. Che ne so: su di me».⁵¹ Da queste righe emerge chiaramente che l'indagine di Carrère non si limita ad approfondire la vita di Limonov, ma si sostanzia nel desiderio di essere guardato, visto e riconosciuto come uno scrittore degno della sua stima. Questo modo di collocarsi al centro di una narrazione che dovrebbe in teoria essere dedicata a un altro

⁴⁷ EMMANUEL CARRÈRE, *Limonov*, Parigi, P.O.L. 2011, trad.it FRANCESCO BERGAMASCO, *Limonov*, Milano, Adelphi 2012, p. 354.

⁴⁸ P. MICHON, *Rimbaud, il figlio*, cit., p. 45-46.

⁴⁹ E. CARRÈRE, *Limonov*, cit., p. 41.

⁵⁰ Ivi, p. 88-89.

⁵¹ Ivi, p. 353.

— a prescindere dal famigerato narcisismo di Carrère⁵² — illustra la volontà di confrontarsi artisticamente con una figura che suscita fascino, ammirazione e, in ultima analisi, a cui si vorrebbe assomigliare.

La metabiografia si rivela dunque frequentemente correlata a un'interrogazione personale dello scrittore riguardo alla propria vocazione, indagata attraverso un destino interposto. Questo intreccio tra ricerca biografica e verifica del proprio valore artistico, nonché della legittimità della sua vocazione di scrittore, prende radice nella *metabiofiction*, e la ritroviamo in una delle più significative, *Lo Stadio di Wimbledon* di Daniele del Giudice. Il tema centrale del libro è il conflitto interiore di un giovane scrittore: il quesito se scrivere o meno e se portare a compimento il suo progetto. In questo senso, l'indagine del narratore su Bazlen appare principalmente come la ricerca iniziatica di un apprendista scrittore.⁵³ Come si domandava Calvino nella sua prefazione al romanzo, è forse «la ripresa del romanzo d'iniziazione di un giovane scrittore»?⁵⁴ Capire perché Bazlen non abbia scritto, ma anche il motivo per cui il narratore dovrebbe farlo, si intreccia nello *Stadio di Wimbledon* con la questione se proseguire la propria ricerca o abbandonarla, svelare o meno il mistero. Attraverso la metafora di un bambino che sul treno gioca con un trenino, simbolo del viaggio che conduce il narratore verso Trieste all'inizio della sua *quête*, possiamo intravedere la dualità di colui che «gioca a fare lo scrittore» all'interno della sua stessa narrazione e avanza verso Trieste, scrivendo «come se fossi il treno».⁵⁵

La metabiografia di *non-fiction* è permeata da queste domande sulla propria vocazione artistica che tormentano il suo autore. Quando Michon insiste sull'approvazione («la piccola gemma in lettere»⁵⁶) cercata dall'adolescente Rimbaud presso Theodore de Banville, poeta più avanti con gli anni e la carriera — anche se non era un poeta altrettanto bravo, insiste il narratore, anzi un poeta del tutto banale («Banville non era un poeta strabiliante»)⁵⁷ — non possiamo che percepire la sensibilità dello scrittore al bisogno dell'artista di confrontare il proprio talento con modelli più alti e navigati, di sentirsi incoraggiato da figure nelle quali immedesimarsi. Forse è anche il ruolo della metabiografia quello di interrogare la rilevanza di questo bisogno di conferme che si esprime sia nella scrittura biografica che in certi episodi visti come riti di passaggio:

E i giovani aspettavano che i vecchi, per cortesia e reciprocità, forse anche per convinzione mista a presagi fra loro, grande timore di presagi sospesi fra uomini e dei, temibili gli uni e gli altri, i giovani aspettavano che i poeti in Arica, ovvero quelli il cui nome aveva sfiorato almeno una volta in un contesto la parola genio, gli concedessero un piccolo raggio di

⁵² Cfr. GIACOMO TINELLI, *L'io di carta*, Milano, il verri 2022.

⁵³ Cfr. GIULIA DE SAVORGNANI, *Sotto il segno di mercurio*, Trieste, Lint 1998, p. 115.

⁵⁴ ITALO CALVINO, *Nota finale*, in DANIELE DEL GIUDICE, *Lo Stadio di Wimbledon*, Torino, Einaudi 1983, p. 128.

⁵⁵ D. DEL GIUDICE *Lo Stadio di Wimbledon*, cit., p. 79.

⁵⁶ P. MICHON, *Rimbaud, il figlio*, cit., p. 45.

⁵⁷ Ivi, p. 36.

quell'aureola invisibile che avevano fama di avere sulla testa; e che si trasmette come una gemma rigeneratrice, dal più vecchio al più giovane, ma che il giovane non può mai rubare del tutto, fosse pure Rimbaud o san Giovanni a Patmo, è invece necessario che il vecchio la dia: e quell'immenso piccolo favore, Rimbaud lo chiese a Banville.⁵⁸

In questa configurazione, non sorprende che la metabiografia si focalizzi su esistenze artistiche, poiché ciascuna di esse sembra custodire un segreto di rilevante interesse per uno scrittore in cerca di risposte intime riguardo alla propria vocazione. È un sottogenere non solo riflessivo ma intrinsecamente *relazionale*, nel quale l'autore è intimamente coinvolto nella *quête*, sia che intenda smascherare una figura carismatica che lo affascina, sia che decida di avvicinarsi a una personalità ammirata per estrapolarne insegnamenti sulla vita artistica. Ad esempio, mentre Michon si avvicina a Rimbaud per via di un'ammirazione devota, senza però penetrare nel suo genio, Pincio si interessa a Kerouac per liberarsi dal peso della sua leggenda (dichiara: «ero prigioniero del suo mito»⁵⁹). In generale, Tommaso Pincio sembra privilegiare le zone d'ombra degli artisti che lo attraggono, soprattutto in *Hotel a zero stelle*, ove il tema dell'impostura offre l'opportunità di approfondire la continuità tra arte e vita, nonché di insistere sulla loro incoerenza.

In accordo con quanto esposto precedentemente sul rapporto speculare tra biografo e biografato, Pincio esplora le maschere e le imposture degli scrittori, seguendo il filo rosso degli pseudonimi. Per esempio, il caso di Orwell (Eric Arthur Blair) viene analizzato a lungo poiché rivela una personalità caratterizzata dalla duplicità e funge da tematica fondante nella sua opera. Cambiare nome serviva a occultare le sue origini sociali troppo borghesi, non tanto per tutelare la reputazione della sua famiglia, ma per convincersi della propria indigenza. Mentre definiva impostori i vari Fitzgerald, Miller o Hemingway, in cerca di una vita in stile *bohémien*, sosteneva di aver sperimentato sulla propria pelle la miseria della vita nel quinto *arrondissement*. Orwell divenne quindi la sua stessa maschera, «alla maniera di un dottor Jekyll che scopre un Mr Hyde e ne viene sopraffatto».⁶⁰ Questo tipo di ritratto mira a dimostrare che un capolavoro letterario può anche essere il prodotto di un uomo mediocre e vile, alle prese con il fallimento personale e morale. La rappresentazione in chiaroscuro del talento offre quindi un valore consolatorio, in particolare per gli scrittori che si avvicinano all'arte senza sentirsi all'altezza o convinti di essere privi di genio. Per Pincio, emerge chiaramente l'aspetto intimo e speculare di tale indagine:

E un motivo ricorrente tra molti scrittori. George Orwell sosteneva che «ogni libro è un fallimento». David Foster Wallace vedeva il problema da una prospettiva più attorcigliata: «Tutto ciò che è un fallimento è sempre una vittoria». Ma è davvero così? Certo è che se

⁵⁸ Ivi, p. 35.

⁵⁹ TOMMASO PINCIO, *Hotel a zero stelle*, Roma-Bari, Laterza 2011, p. 56.

⁶⁰ Ivi, p. 206.

bastasse fallire per diventare ottimi scrittori, dovrebbero darmi il Nobel di corsa. Sono un fallito precocissimo.⁶¹

L'intento di Pincio è quello di «demitizzare» il talento letterario, adottando per questo il dispositivo narrativo dell'aneddoto biografico⁶². In tal modo, riesce a contrapporsi alle *Vite* rinascimentali, che celebravano la grandezza di artisti e scrittori e, attraverso di essi, il genio creativo. Rispetto alla biografia, la metabiografia sposta l'attenzione e l'oggetto dell'analisi: non si tratta più di raccontare un'esistenza e cercare di stabilire (o confutare) una verità al riguardo, bensì di avvicinarsi alle sue contraddizioni irrisolvibili, le quali scaturiscono da un autentico rapporto con l'arte. «O scrivi o vivi»,⁶³ afferma Pincio, riprendendo la celebre affermazione di Roquentin, «bisogna scegliere: o vivere o raccontare». ⁶⁴ È una conclusione a cui giunge anche Michon, che formula un'interpretazione del silenzio di Rimbaud e sulla sua rinuncia alla poesia, partecipando dunque a quel coro di voci che interpreta come una battaglia mercantile, una lotta per appropriarsi di qualcosa del poeta, una «*foire d'empoigne*», come se fosse impossibile per il biografo sottrarsi completamente alla tentazione ermeneutica:

Attorno a quel silenzio è cominciata la baraonda. E poiché bisogna pure che io ci metta il becco nella baraonda, che abbia anch'io un'opinione in proposito, aggiungo che, a mio pare, se tacque, se da vivo si operò della poesia, come si ripete tranquillamente da Mallarmé in poi, accadde perché il verbo non era quel privilegio universale ardentemente sognato dal piccolo Rimbaud di Charleville – e si accorse un po' tardi che soltanto l'oro aveva qualche possibilità di essere quel privilegio (...).⁶⁵

Per Trevi, invece, il problema consiste nel riconoscere quanto si possa essere lontano, in quanto biografo ma soprattutto in quanto scrittore, dal genio dell'altro, il biografato. Anche in questa situazione, è nell'indicibile e nel sacro – sebbene manifestati sotto forma di abiezione – che risiede il nucleo della vera arte, rappresentando così la meta che il biografo ricerca. Questo confronto con l'altro consente allo scrittore di mettere alla prova la propria vocazione e di valutarne con lucidità il grado di autenticità, tanto che la metabiografia diviene un'introspezione quasi spirituale – non a caso il libro propone questa chiave iniziatica facendo riferimento ai misteri di Eleusi. È infine la lezione che Trevi apprende da Pasolini:

Ma nel vero calamaio, quello che usano i grandi, ribollono materie ben diverse: sangue e sperma e materie fecale e tutti gli innominabili

⁶¹ Ivi, p. 66.

⁶² Cfr. E. SAUNDERS, *Defining metabiography in historical perspective: between biomyths and documentary*, cit., p. 337.

⁶³ Ivi, p. 59.

⁶⁴ J-P SARTRE, *La Nausea*, cit., p. 53.

⁶⁵ P. MICHON *Rimbaud, il figlio*, cit., p. 94-95.

fanghi dove pullulano desideri e aspirazioni e ricordi più vasti ed oscuri di ogni parola, di ogni convenzione. Lì, per quanto la affilassi, la punta del mio pennino non riuscivo a intingerla.⁶⁶

Il ritratto che la metabiografia intende costruire si discosta significativamente da quello offerto dalla biografia «classica». Invece di rivelare i segreti di un'esistenza, si propone di mettere in rilievo come la vita artistica autentica sia una lotta mistica, un continuo scontrarsi con la potenza dell'arte e del linguaggio. Scegliere di chiarire un particolare aspetto o di esaminare determinate vicende non è (o non dovrebbe essere) solo una questione di cronaca o di voyeurismo ma l'occasione di avvicinarsi al mistero dell'arte stessa. Michon per esempio vede in questa chiave l'unica interpretazione valida al ritiro di Rimbaud:

direi che inoltre smise di scrivere perché non poté diventare il figlio delle sue pere, vale a dire accettarne la paternità. Del *Bateau ivre*, della *Saison* e di *Enfance*, non si degnò di essere il figlio così come non aveva accettato di essere il rampollo d'Izambard, di Banville, di Verlaine.⁶⁷

Sebbene, come precedentemente evidenziato, la metabiografia di *non-fiction* condivida con il genere della *metabiofiction* la presenza di una mediazione tra biografo e biografato, tuttavia deve essere avvicinata anche a un genere ben più radicato nella storia letteraria. Tali opere, infatti, sviluppano uno stile discorsivo che ne consente una lettura saggistica. Il sottogenere in esame ha molteplici somiglianze con le scritture di commento e gli scritti d'arte, nelle quali Lukács individua un *locus* privilegiato del saggio, il quale spesso «parla di quadri, di libri e di pensieri»⁶⁸. Tuttavia la sua prospettiva si restringe per concentrare l'attenzione più specificamente sull'autore o sull'artista. Anzi, nel dispositivo metabiografico il rapporto speculare tra biografato e biografo stabilisce una complessità relazionale tra soggetto e oggetto che evoca quanto Hugo Friedrich scrive su Montaigne: «Le cose sono finestre sulla propria anima»⁶⁹ e come Graham Good espone, parlando di «caratterizzazione reciproca», dove l'autore si proietta nell'oggetto, mettendovi le proprie sembianze, «his own likeness»⁷⁰.

Tuttavia, è necessario considerare tale familiarità con il saggio non in base alla deriva lessicale del termine, ormai passato come sinonimo di trattato, ma proprio nello spirito definito da Montaigne, ovvero un pensiero personale e mai concluso, sempre in movimento e in corso di elaborazione. Inoltre, lo stile enunciativo del saggio caratterizzato all'origine da una marcata presenza

⁶⁶ Ivi, p. 49.

⁶⁷ Ivi, p. 94-95.

⁶⁸ György Lukács, *Über Wesen und Form des Essays*, in *Die Seele und Formen: Essays* [1911], Neuwied, Berlin, Luchterhand 1971, pp. 7-31, trad. it. Sergio Bologna, *Essenza e forma del saggio* in *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, Bologna, Biblioteca Cappelli 1989, p. 99.

⁶⁹ HUGO FRIEDRICH, *Montaigne*, Parigi, Gallimard 1968, p. 16. Traduzione mia.

⁷⁰ GRAHAM GOOD, *The Observing Self. Rediscovering the Essay*, Routledge, Londra 1988, p. 21-22.

del discorso personale dell'io dell'autore, risulta particolarmente evidente⁷¹. Si potrebbe pertanto sostenere che la metabiografia di *non fiction* rappresenti un ramo parallelo del saggio narrativo, una sua biforcazione con caratteristiche proprie. Questo accostamento consente di cogliere più distintamente come tali forme narrativo-saggistiche sviluppino, oltre a una trama, una *dianoia*, per utilizzare la terminologia di Frye⁷². In particolare, l'impiego di passaggi discorsivi risulta particolarmente diffuso all'interno di tali narrazioni, orientando l'intera struttura narrativa verso l'esame di problemi che riguardano poco la biografia ma piuttosto la natura della creazione artistica.

Il perno tematico del testo non si limita a una riflessione sulle condizioni necessarie per stabilire la verità biografica e sulla legittimità di tale ricerca, ma include anche una riflessione sull'arte come centro di una vita artistica. Che si tratti di un profondo quesito sul senso del scrivere o creare è ulteriormente testimoniato dal coinvolgimento del lettore di Michon in una breve momento in cui è invitato a sostituirlo, viaggiare nel tempo, e interrogare il poeta Izambard, ex insegnante di Rimbaud. Non è allora più soltanto l'autore a cercare di risolvere la questione, ma anche tutti coloro che comprendono come afferrare il miracolo dell'artista non significhi risolvere i dettagli misteriosi della sua vita, per quanto affascinanti possano essere:

Che cosa rilancia senza fine la letteratura? Che cosa fa scrivere gli uomini? Gli altri uomini, la loro madre, le stelle, o le vecchie cose enormi, Dio, la lingua? Le potenze lo sanno.⁷³

La peculiare prospettiva della *non-fiction* metabiografica è infine racchiusa in quest'orizzonte saggistico: questo sottogenere, prendendo atto dell'impossibilità di fornire risposte definitive a certi misteri biografici, apre l'indagine a questioni di natura ben più profonda sull'arte e ciò che significa metterla al centro della propria esistenza.

⁷¹ Cfr. MARINE AUBRY-MORICI, *Dico a te, lettore, saggi narrativi dell'estremo contemporaneo*, Milano, Il verri 2023.

⁷² NORTHROP FRYE, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957, trad. it. PAOLA ROSA-CLOT, SANDRO STRATTA, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969, p. 71.

⁷³ P. MICHON, *Rimbaud, il figlio*, cit., p. 99.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BOLDRINI, LUCIA, ET AL., *The Routledge Companion to Biofiction*, Londra, Routledge 2025.
- BOLDRINI, LUCIA, *Biografie fittizie e personaggi storici: (auto)biografia, soggettività, teoria nel romanzo inglese contemporaneo*, Edizioni ETS 1998.
- BOUJU, EMMANUEL, *Auctor in fabula / opus a fabula : le double-fond de la fiction biographique d'écrivain*, in MONTLUÇON, ANNE-MARIE, SALHA, AGATHE (ed.), *Fictions biographiques*, Tolosa, Presses Universitaires du Mirail 2007, pp. 305-315.
- BOURDIEU, PIERRE, *L'illusion biographique*, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 62, 1986, pp. 69-72.
- BOYER-WEINMANN, MARTINE, *La relation biographique: enjeux contemporains*, Parigi, Champ Vallon 2005.
- BUISINE, ALAIN, *Biofictions*, in «Revue des Sciences Humaines», 224 (1991), pp. 7-13.
- CARRÈRE, EMMANUEL, *Limonov*, Parigi, P.O.L. 2011, trad.it BERGAMASCO, FRANCESCO, *Limonov*, Milano, Adelphi 2012.
- CASTELLANA, RICCARDO, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci 2019.
- ID., *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, in «Allegoria», 71-72 (2015), pp. 67-97.
- DE SAVORGNANI, GIULIA, *Sotto il segno di mercurio*, Trieste, Lint 1998.
- DEL GIUDICE, DANIELE, *Lo Stadio di Wimbledon*, Torino, Einaudi 1983.
- DION, ROBERT, E FRÉDÉRIC REGARD (a cura di), *Les nouvelles écritures biographiques: La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*, Lyon, ENS Editions 2013.
- FRASCA DAMIANO, *Volontà di narrare, tentazioni saggistiche e forme ibride in Antonio Pascale e Emanuele Trevi*, in «Between», 4, VII, (2014).
- FRANCE, PETER, ST CLAIR, WILLIAM, *Mapping Lives: The Uses of Biography*, Oxford, Oxford University Press 2002.
- FRIEDRICH, HUGO, *Montaigne*, Parigi, Gallimard, 1968.
- FRYE, NORTHROP, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957, trad. it. ROSA-CLOT, PAOLA, STRATTA, SANDRO, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969.
- HUTCHEON, LINDA, *Historiographic metafiction: «the pastime of past time»*, in EAD., *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, New York e Londra, Routledge 1988, pp. 105-123.
- IOVINELLI, ALESSANDRO, *L'autore e il personaggio: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Rubbettino 2005.
- JURGENSON, IUBA, PIERLUIGI PELLINI e ALEXANDRE PRSTOJEVIC (ed.), *Jeux d'histoires: Histoire, biographie, document, fiction*, Artemide 2021.
- GEFEN, ALEXANDRE, *Vies imaginaires. De Plutarque à Michon. Anthologie de la biographie littéraire*, Paris, Gallimard 2014.
- ID., *Inventer une vie. La Fabrique littéraire l'individu*, Bruxelles, Les impressions nouvelles 2015.
- GOOD, GRAHAM, *The Observing Self. Rediscovering the Essay*, Routledge, Londra 1988.
- LUKÁCS, GYÖRGY, *Die Seele und die Formen: Essays*, Berlino, Egon Fleischel, 1911, trad. it. SERGIO BOLOGNA, *L'anima e le forme*, Milano, SE, 2002.
- MADELÉNAT, DANIEL, *La biographie*, Paris, PUF 1984.

- MALCOM, JANET, *The Silent woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*, Londra, Papermac 1994.
- MICHON, PIERRE, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard 1991, trad. it. FERRARA, MAURIZIO, *Rimbaud, il figlio*, Reggio Emilia, Mavida, 2005.
- MONGELLI, MARCO, *La biofiction italiana iper-contemporanea*, in «Narrativa», 41 (2019), pp. 105-113.
- NI DHUILL, CAITRONA, *Metabiography: Reflecting on Biography*, London-Cham, Palgrave Macmillan 2020.
- NÜNNING, ANSGAR, *Fictional Metabiographies and Metaautobiographies: Towards a Definition, Typology and Analysis of Self-Reflexive Hybrid Metagenres*, in WERNER HUBER, MARTIN MIDDEKE E HUBERT ZAPF (ed.), *Self-Reflexivity in Literature*, Wurtzburg, Königshausen & Neumann 2005, pp. 195-209.
- ID., *An Intertextual Quest for Thomas Chatterton*, in HUBER WERNER, MIDDEKE, MARTIN, ZAPF HUBERT (ed.), in *Biofictions. The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, Rochester (NY), Camden House 1999.
- PIÉGAY-GROS, NATHALIE, *L'érudition imaginaire*, Tolosa, Droz 2009.
- PINCIO, TOMMASO, *Il dono di saper vivere*, Torino, Einaudi 2019.
- ID., *Scrissi d'arte*, Roma, L'Orma Editore, 2015.
- ID., *Hotel a zero stelle*, Roma-Bari, Laterza 2011.
- PLUVINET, CHARLINE, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes 2012.
- RUPKE, NICOLAAS A., *Alexander von Humboldt: A Metabiography*, Chicago, University of Chicago Press 2008.
- SARTRE, JEAN-PAUL, *La Nausée*, Parigi, Gallimard 1938, trad. it. FONZI, BRUNO, *La Nausea*, Torino, Einaudi 1999.
- SAUNDERS, EDWARD, *Defining metabiography in historical perspective: between biomyths and documentary*, in «Biography», 3, XXXVIII (2015), pp. 325-342.
- SCHABERT, INA, *Fictional Biography, Factual Biography, and Their Contaminations*, in «Biography», V, 1, (1982).
- TINELLI, GIACOMO, *L'io di carta*, Milano, il verri 2022.
- TREVI, EMANUELE, *Qualcosa di scritto*, Milano, Ponte alle grazie, 2012.
- VIART, DOMINIQUE, *Dis-moi qui te hante: paradoxes du biographique*, in «Revue des Sciences humaines», 263, III (2001).
- ID., *Essais-fictions: les biographies (ré)inventées*, in MARC DAMBRE E MONIQUE GOSSELIN-NÔAT (ed.), *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle 2001, pp. 331-345.
- WAUGH, PATRICIA, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londra, Routledge, 1985.



PAROLE CHIAVE

Metabiografia; Non-fiction metabiografica; Metabiography;



NOTIZIE DELL'AUTORE

Marine Aubry-Morici è ricercatrice (RTD a) di Critica letteraria e letterature comparate all'Università degli Studi Roma Tre. Si occupa principalmente del ritorno delle forme del saggio nella letteratura del XXI secolo e degli incroci tra narrativa, autobiografia e scritture di *non-fiction*. Di recente ha pubblicato una monografia intitolata *Dico a te, lettore. Saggi narrativi dell'estremo contemporaneo* (il verri, 2023).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARINE AUBRY-MORICI, *La non-fiction metabiografica*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» 23 (2025)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.