



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(LM) in Filologia e letteratura italiana

ordinamento
ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

Vite marginali

Nascita e sviluppo della raccolta di biografie romanzate nel '900

Relatore

Ch. Prof. Alessandro Cinquegrani

Correlatori

Ch. Prof.ssa Monica Giachino

Ch. Prof. Valerio Vianello

Laureando

Giacomo Carlesso

Matricola 846767

Anno Accademico

2017/2018

Abstract

Questo studio mira a far chiarezza sulla nascita e sullo sviluppo della biografia romanzata nel '900, attraverso un itinerario scandito dalle opere che, più di altre, hanno contrassegnato il genere.

Al fine di circoscrivere il campo di ricerca all'interno di confini ben delimitati, alla biografia romanzata in senso lato si è preferita la raccolta di biografie romanzate.

Tra i precursori del genere si segnalano, su tutti, Marcel Schwob con *Vite immaginarie* e Jorge Luis Borges, prima con *Storia universale dell'infamia* e successivamente con *Cronache di Bustos Domecq*. Sull'esempio dei due, la raccolta di biografie romanzate conobbe un'ampia diffusione culminata nell'ultimo quarto del XX secolo, grazie all'apporto di esponenti come Pierre Michon, Giuseppe Pontiggia, Danilo Kiš, Rodolfo Wilcock e Roberto Bolaño.

Alle opere di Schwob e Borges sono dedicati rispettivamente il primo e il secondo capitolo della tesi. La terza sezione, invece, denominata “filone dell'infamia”, tratta nell'ordine *Vite minuscole* di Michon, *Vite di uomini non illustri* di Pontiggia ed *Enciclopedia dei morti* di Kiš, ossia una serie di opere che, partendo da *Storia universale dell'infamia*, assumono come oggetto della narrazione la vita di individui comuni, vale a dire la cosiddetta “storia dei senza storia”. Infine, il quarto ed ultimo capitolo prende in esame la declinazione ispanoamericana del genere, esemplificata ne *La sinagoga degli iconoclasti* di Wilcock e ne *La letteratura nazista in America* di Bolaño.

Indice

Introduzione	5
1. Marcel Schwob: il precursore di un nuovo genere	9
1.1. <i>Vite immaginarie</i> : la biografia oltre i confini del vero	9
1.2. Modelli ispiratori dell'opera schwobiana	18
2. Jorge Luis Borges: al crocevia del genere	34
2.1. <i>Storia universale dell'infamia</i>	34
2.2. <i>Cronache di Bustos Domecq</i>	47
3. Il filone dell'infamia	56
3.1. <i>Vite minuscole</i> di Pierre Michon	56
3.1.1. Da Michon a Pontiggia: due varianti dello stesso tema	73
3.2. <i>Enciclopedia dei morti</i> : per una prospettiva balcanica del “filone dell'infamia”	78
4. Orizzonti ispano-americani	98
4.1. <i>La sinagoga degli iconoclasti</i>	99
4.2. <i>La letteratura nazista in America</i>	111
Conclusione	132
Bibliografia	138
Testi e fonti primarie	138
Studi e saggi	140
Bibliografia generale	143
Sitografia	145

Introduzione

«Che un individuo voglia risvegliare in un altro individuo ricordi che non appartengono che a un terzo, è un paradosso evidente. Realizzare in tutta tranquillità questo paradosso, è l'innocente volontà di ogni biografia»¹

È possibile raccontare realmente l'intera vita di un uomo? Riproporre gli aspetti più reconditi e segreti di un'esistenza? Per Borges, come si evince dalla citazione iniziale, la biografia è un paradosso, un'utopia irrealizzabile. Per lo scrittore argentino tentare di scrivere una biografia significava arginare il flusso dell'immaginazione per inseguire un traguardo impossibile da raggiungere. Date le premesse, il miglior modo di raccontare la vita di un uomo, secondo Borges, era quello di colmare le lacune storiche attraverso l'invenzione letteraria, fino ad abbandonarsi, talvolta, alla propria fantasia, ignorando la storia. Questa è la tendenza manifestata da moltissimi altri scrittori soprattutto nel XX secolo, inclini a narrare le vite degli uomini adottando una scrittura ibrida, la quale si spinge oltre i confini che separano la biografia, da sempre considerata una scrittura referenziale, da una forma di scrittura creativa, qual è invece la *fiction*.

Allo scopo di definire tale tendenza, Alain Buisine, nel 1990, coniò il termine di *biofiction*, al quale è possibile ricondurre:

qualunque narrazione letteraria dove sia rinvenibile una contaminazione tra il discorso fattuale della biografia e la finzione narrativa: non solo la *biographie romancée*, dunque, ma anche la *short story* (o novella) biografica [...], il romanzo biografico, la *fiction* metabiografica e persino il romanzo in forma più o meno rigorosamente biografica, ma con eroi fittizi².

Recentemente, alcuni studiosi si sono interessati all'argomento: è il caso di Riccardo Castellana con il contributo intitolato *La biofiction. Teoria, storia, problemi e* di Alexandre Gefen con il saggio *Inventer une vie, La Fabrique littéraire l'individu*

1 Borges, 1991, p. XXIV.

2 Castellana, 2015, p. 68.

(2015)³. Il lavoro di Castellana offre una panoramica generale intorno all'universo della *biofiction*, sottolineando le diverse definizioni del termine a seconda della latitudine e circoscrivendone il significato al fine di evidenziare le possibili diramazioni del genere. Lo studio di Gefen, invece, a partire dal saggio *Vies imaginaires. Anthologie de la biographie littéraire* (2014), affonda le radici in forme premoderne di biografie unite dalla stessa volontà di emanciparsi dalla verità storica, affiancandole ad esempi di *biofiction* presenti nella letteratura francese contemporanea. Si tratta di un campo di studi particolarmente vivo, nel quale si stanno definendo le coordinate essenziali di base. Conseguentemente a ciò, le ricerche presentano ancora tratti prevalentemente generici, indirizzati in particolar modo alla categorizzazione del genere, non approfondendo di fatto le singole declinazioni racchiuse nell'espressione di *biofiction*.

Considerata la vastità del concetto apportato da tale termine, il presente elaborato si concentra sul sottogenere della biografia romanzata, mirando a chiarirne la nascita e lo sviluppo durante tutto il Novecento, attraverso un itinerario scandito dalle opere che, più di altre, lo hanno contrassegnato.

Al fine di delimitare il campo di ricerca, alla biografia romanzata in senso lato ho preferito la raccolta di biografie romanzate, escludendo così dalla mia riflessione testi quali *Lo stadio di Wimbledon* di Daniele del Giudice e *Limonov* di Emmanuel Carrère.

La motivazione principale che mi ha condotto a tale scelta nasce dall'intento di offrire una ricostruzione della genealogia di opere relativamente contemporanee, come *La letteratura nazista in America*. Su questo tema è stato recentemente pubblicato un volume dello scrittore e studioso spagnolo Cristian Crusat, intitolato *Vidas de vidas*, che offre una prospettiva genealogica del filone latino-americano a partire dall'opera del francese Marcel Schwob. Tenendo in considerazione il lavoro di Crusat, ho ritenuto opportuno allargare il campo di ricerca al di fuori del contesto ispano-americano, provando a tracciare le coordinate di una vera e propria tradizione del genere.

Come accennato precedentemente, riflettere sulle raccolte di biografie romanzate significa, inoltre, affrontare uno dei temi più dibattuti e combattuti dalla critica contemporanea, vale a dire il rapporto tra realtà e finzione in letteratura. Nello specifico, si è trattato di dimostrare come la biografia, tradizionalmente considerata ancella

3 Con prefazione di Pierre Michon.

della storia, mediante la letteratura si sia emancipata da questo legame, abbracciando sfumature più romanzesche nella scelta dei contenuti, pur mantenendo, talvolta, alcune consuetudini formali dell'originario modello enciclopedico. A differenza del lavoro di Crusat, l'elaborato in questione considera maggiormente la presenza/assenza della storia ufficiale nelle singole raccolte e si sofferma, più approfonditamente, sulle analogie e sulle difformità di contenuto tra le opere comparate.

Dal punto di vista strutturale, la tesi si suddivide in quattro capitoli. La prima parte del capitolo d'apertura analizza nello specifico l'opera iniziatrice del genere, vale a dire *Vite immaginarie* di Marcel Schwob. La seconda parte, invece, tenta di ricostruire geneticamente la medesima opera di Schwob, la quale prende spunto sia da testi classici come *Vite parallele* di Plutarco, sia da predecessori di epoca moderna quali James Boswell e John Aubrey, rispettivamente autori di *Vita di Samuel Johnson* e di *Vite brevi di uomini eminenti*. Inoltre, a conclusione di questo capitolo mi propongo di individuare determinate caratteristiche proprie del genere, che, ricorsivamente, si riaffacceranno nelle altre raccolte di biografie romanzate.

Il secondo capitolo è dedicato interamente allo scrittore argentino Jorge Luis Borges e all'apporto fornito al genere attraverso due sue opere: *Storia universale dell'infamia* e *Cronache di Bustos Domecq*, quest'ultima scritta a quattro mani con l'amico Adolfo Bioy Casares. I due libri di Borges segnano un crocevia del genere: *Storia universale dell'infamia* introduce una predilezione per personaggi borderline, una tipologia già presente negli ultimi racconti di *Vite immaginarie*; mentre *Cronache di Bustos Domecq* si distingue per la componente ironica, resa tramite il ricorso a grottesche figure di scrittori immaginari e indirizzata a colpire, oltre ad alcuni falsi miti contemporanei, la letteratura latino-americana dell'epoca.

La peculiare predisposizione assunta da *Storia universale dell'infamia* nel trattare le esistenze marginali verrà ripresa nella seconda metà del XX secolo da molte opere, in particolare *Vite minuscole* di Pierre Michon, *Vite di uomini non illustri* di Giuseppe Pontiggia ed *Enciclopedia dei morti* di Danilo Kiš. Sull'analisi comparata di queste tre raccolte è incentrato il terzo capitolo della tesi, denominato *Il filone dell'infamia*. Nella fattispecie ho incanalato in un unico insieme i libri di Michon e di Pontiggia, i quali, a differenza di quanto accade in Kiš, narrano esclusivamente la storia privata dei

personaggi da loro scelti, evitando qualsiasi riferimento alla storia pubblica. Nel sottocapitolo relativo allo scrittore serbo, mi sono concentrato particolarmente sulla prospettiva storica da lui adottata sia all'interno di *Enciclopedia dei morti* che nel precedente *Una tomba per Boris Davidovič*, libro, a detta dello stesso Kiš, antitetico a *Storia universale dell'infamia*.

Il quarto ed ultimo capitolo ruota invece intorno a *La sinagoga degli iconoclasti* di Rodolfo Wilcock e a *La letteratura nazista in America* di Roberto Bolaño, due opere che attraverso le figure grottesche di scienziati utopisti e letterati risvegliano quel tono ironico-satirico nato tra le pagine di *Cronache di Bustos Domecq*. Se la raccolta di Wilcock è sostanzialmente un affresco di satira nichilista, il testo di Bolaño, associato alla lettura parallela di *Stella distante*, romanzo breve scritto dallo stesso autore cileno, offre una via di fuga al male generato dalla Storia.

In definitiva, la mia riflessione aspira ad essere un viaggio lungo il sentiero di un genere, quello della raccolta di biografie romanzate, finora poco esplorato dalla critica, ma in compenso, particolarmente praticato da alcuni tra i migliori scrittori del Novecento. Un percorso fatto di istantanee, attraverso le quali immortalare, oltre all'evoluzione del genere medesimo, il progressivo mutamento delle intenzioni letterarie, e non, che hanno spinto gli autori esaminati ad intraprenderlo.

1. Marcel Schwob: il precursore di un nuovo genere

1.1. *Vite immaginarie*: la biografia oltre i confini del vero

Se oggi è possibile parlare della raccolta di biografie romanzate come di un genere letterario lo si deve in gran parte a Marcel Schwob, il quale intravide pionieristicamente, negli anfratti millenari della letteratura occidentale il diafano profilo di un nuovo modo di raccontare le vite degli uomini.

Proprio per tale motivo reputo doveroso incentrare questa parte iniziale del primo capitolo della mia riflessione essenzialmente sull'analisi tematica e strutturale di *Vite immaginarie* (1896), al fine di stabilire gli elementi caratteristici dell'opera di Marcel Schwob, ripresi e fatti propri da svariati autori successivi, primo fra tutti un giovane Jorge Luis Borges nel suo libro d'esordio, *Storia universale dell'infamia* (1935).

Nato a Chaville, un comune dell'Île-de-France situato a 13 km da Parigi, il 23 agosto 1867 da una famiglia di rabbini e di medici, Schwob, dopo essersi laureato brillantemente alla Sorbona nel 1888, pubblicò, l'anno successivo, uno studio di stampo filologico su l'*argot* francese (*Etude de l'argot française*) in collaborazione con Georges Guiesse⁴.

Successivamente intraprese un percorso letterario consacrato alla finzione narrativa. Nel lustro che va dal 1891 al 1896, furono editi nell'ordine: *Cœur double* (1891); *Le Roi au masque d'or* (1892); *Mimes* (1893); *Le livre de Monelle* (1894); *La croisade des enfants* (1896); ed infine *Vies imaginaires* (1896). All'ultimo periodo della sua breve esistenza (morì a Parigi, il 26 febbraio 1905, all'età di trentotto anni non ancora compiuti) risalgono *La Légende de Serlon de Wilto* (1899), *La lampe de Psyché* (1903), *Mœurs des diurnales* (1903) ed infine *Vers Samoa* (scritto tra il 1901 e il 1902 ma uscito postumo, nel quale Schwob racconta di un viaggio esotico, da lui compiuto, sulle tracce dello scrittore Robert Louis Stevenson).

Inoltre, si dedicò alla traduzione, rendendo in francese opere come *Il gigante*

⁴ Cfr. Shaffer, 1981, p. 265.

egoista di Oscar Wilde (nel 1891), *l'Amleto* di Shakespeare (nel 1899, in collaborazione con Eugène Morand), *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant* di De Quincey (1899, seppur non tradotto nella sua completezza) e *Moll Flanders* di Daniel Defoe (edito postumo nel 1918).

Tra queste, l'opera di De Quincey dimostra notevoli affinità con gli intenti di Schwob concretizzati in *Vite Immaginarie*, soprattutto per quanto riguarda l'idea di arte espressa dall'autore francese nella prefazione del suo libro:

L'arte si pone dalla parte opposta delle idee generali, non descrive che l'individuale, non desidera che l'unico. Non classifica; sclassifica. Per quanto ci concerne, le nostre idee generali possono anche essere simili a quelle che hanno corso nel pianeta Marte e tre linee che si intersecano formano un triangolo in tutti i luoghi dell'universo. Ma guardate una foglia d'albero, con le sue nervature capricciose, le sue tinte variate dall'ombra e dal sole, il rigonfio che vi ha sollevato la caduta di una goccia di pioggia, la puntura che vi ha lasciato un insetto, la traccia argentea della piccola lumaca, la prima doratura mortale che vi segna l'autunno; cercate una foglia simile in tutte le grandi foreste della terra: vi sfido a trovarla. Non c'è scienza del tegumento di una fogliolina, dei filamenti di una cellula, della curvatura di una vena, della mania di un'abitudine, delle pieghe di un carattere⁵.

In sostanza, per Schwob, l'arte deve farsi ambasciatrice dell'individuale. Il fine ultimo che si dovrebbe proporre un biografo è quello «di differenziare infinitamente l'aspetto di due filosofi che hanno inventato all'incirca la stessa metafisica»⁶.

A riguardo risulta pertinente segnalare il lavoro del critico, nonché scrittore e poeta, Remy de Gourmont, concentrato nella raccolta intitolata *Le Livre des Masques*, dedicata interamente agli scrittori simbolisti e al Simbolismo, inteso come movimento vincolato, in letteratura, all'individualismo e alla libertà⁷. Nel secondo volume di tale opera (pubblicato nel 1898, due anni dopo il primo) venne inserito uno studio su Schwob⁸, all'interno del quale Gourmont avanzava l'idea del mondo come

une forêt de différences; connaître le monde, c'est savoir qu'il n'y a pas d'identités formelles, principe évident et qui se réalise parfaitement dans l'homme puisque la conscience d'être n'est que la conscience d'être différent⁹.

5 Schwob, 2012, pp. 13-14.

6 *Ivi*, p. 16.

7 Cfr. Crusat, 2015, p. 69.

8 Nel saggio di Gourmont, Schwob viene segnalato, per la prima volta in assoluto, come un innovatore per i suoi toni e per le sue attitudini letterarie.

9 De Gourmont, 1898, p. 156.

Fondamentalmente «il n'y a donc pas de science de l'homme; mais il y a un art de l'homme»¹⁰.

Per concretare la resa estetica di tale principio della diversità, inteso come arte che differenzia le esistenze degli uomini, il biografo, secondo Schwob, deve compiere delle scelte lungo il tragitto che conduce all'unicità:

Non deve preoccuparsi di essere vero; deve creare entro un caos di tratti umani. Leibniz dice che, per fare il mondo, Dio ha scelto il migliore fra i possibili. Il biografo, come una divinità inferiore, sa scegliere, fra i possibili umani, quello che è unico. [...]. Alcuni pazienti demiurghi hanno radunato per il biografo certe idee, certi movimenti della fisionomia, certi avvenimenti. La loro opera si trova nelle cronache, nelle memorie, negli epistolari e negli scolii. In mezzo a questo rozzo ammasso il biografo seleziona quanto gli serve a comporre una forma che non assomigli a nessun'altra. Non serve che essa sia uguale a quella che fu creata un tempo da un dio superiore, è sufficiente che essa sia unica, come ogni altra creazione¹¹.

Prima di trattare più approfonditamente *Vite immaginarie*, credo sia opportuno segnalare il primo approccio di Schwob con il genere biografico, ovvero sia un contributo di quarantacinque pagine sulla vita del poeta francese François Villon apparso per la prima volta ne «La Revue de Deux Mondes» il 15 luglio 1892. Rispetto alle *Vite immaginarie*, il lavoro intitolato *François Villon d'après des documents nouveaux* racchiude in sé tutte le caratteristiche di un saggio critico, la cui scientificità è una necessaria premessa di base. La biografia di Villon, di conseguenza, non può, giustificatamente, ambire alla penetrante brevità delle *Vite*.

Un elemento, invece, di sintonia tra le opere, sta nel rilievo concesso al motivo dell'erranza, nel quale Schwob, personificandolo nella figura dell'ebreo errante Assuero¹², intravvide lo spirito del XIX secolo¹³: nella biografia del poeta francese vengono descritte con dovizia le continue peregrinazioni condotte in seguito alla fuga da Parigi al fine di eludere un imminente arresto cagionato da un furto al collège de Navarre¹⁴; nelle *Vite*, il suddetto motivo dell'erranza viene incarnato dai profili di

10 *Ibidem*.

11 Schwob, 2012, p. 20.

12 La figura dell'ebreo errante venne scelta da Borges come protagonista del primo capitolo de *L'Aleph* (edito nel 1949), intitolato *L'immortale*.

13 Cfr. Crusat, 2015, p. 18.

14 Cfr. *Ivi*, p. 101.

personaggi come il pirata Walter Kennedy, il capitano Kid e il maggiore Stede Bonnet. Con *Vite immaginarie*, Schwob cercò di rendere uniche sia le vite di uomini noti, come Petronio e Lucrezio, sia quelle di individui sconosciuti ai più come il pescatore di tesori William Phips.

Il romanzo, tradotto per la prima volta in italiano da Irene Brin nel 1946, consiste in una raccolta di ventidue brevi biografie di individui vissuti tra il V sec. a.C. (il filosofo e politico Empedocle) e il XIX secolo (epoca nei quali vissero gli assassini irlandesi Burke e Hare). La sequenza delle vite è regolata perlopiù cronologicamente. Tale ordine cronologico fu preferito dall'autore francese all'iniziale assetto apparso sulle pagine di «Le Journal» tra il 29 luglio 1894 (quando fu edita l'*Histoire du Major Stede Bonnet - Pirate*) e il 18 aprile 1896 (giorno della pubblicazione del racconto su Nicolas Loyseleur)¹⁵. L'incedere delle biografie si estende essenzialmente in tre epoche storiche: l'antichità classica (dal V secolo a.C. con Empedocle al I secolo d.C. con Petronio); il Basso Medioevo (dal Frate Dolcino ad Alain le Gentil) ed infine il XVII e il XVIII secolo (un segmento temporale che include tutte le figure rimanenti esclusi Gabriel Spencer e gli assassini Burke e Hare, vissuti rispettivamente alla fine del XVI e all'inizio del XIX secolo). Vi è da segnalare, inoltre, un salto temporale di più di un millennio tra la settima (l'esistenza dello scrittore latino Petronio, risalente al I sec d.C.) e la nona vita (quella del predicatore millenarista, Frate Dolcino, vissuto tra il 1250 e il

15 Cfr. *Ivi*, pp. 198-199. Per l'esattezza l'ordine completo di pubblicazione su «Le Journal» fu il seguente: 29-07-1894, *Histoire du Major Stede Bonnet - Pirate* (passato al penultimo capitolo nella redazione finale); 23-01-1895, *Vie de MM. Burke et Hare - Assassins* (divenuto in seguito il capitolo conclusivo); 01-02-1895, *Vie de Cyril Tourneau - Poète tragique* (passato al diciassettesimo capitolo); 11-02-1895, *Vie de Septima - Incantatrice* (la quarta vita nell'edizione del 1896); 26-04-1895, *Vie de Sir Wm. Phips - Pêcheur de trèsons* (spostato al diciottesimo posto); 05-05-1895, *Vie de Katherine la dentellière - Fille amoureuse* (passato al tredicesimo capitolo); 15-06-1895, *Vie de Titus Lucretius - Poète* (la quinta biografia nella stesura definitiva); 22-06-1895, *Vie de Morphiel - Démiurge* (sostituito da Pocahontas nell'edizione del 1896, al sedicesimo capitolo); 05-07-1895, *Vie d'Alain le Gentil - Soldat, faux clerc et commun larron* (divenuto il quattordicesimo capitolo); 18-07-1895, *Vie de Pétrone - Romancier* (la settima vita nella composizione finale); 23-07-1895, *Vie du Capitaine Walter Kennedy - Pirate illetré* (in seguito, al ventesimo posto); 29-07-1895, *Vie de d'Empédocle - Dieu supposé* (in ouverture nella redazione definitiva); 15-08-1895, *Vie de Sufrah - Géomancien* (anticipata all'ottava vita); 23-08-1895, *Vie du Capitaine Kid* (successivamente, al diciannovesimo posto); 04-09-1895, *Vie de Paolo Uccello - Peintre* (l'undicesimo capitolo della redazione finale); 25-09-1895, *Vie de Cratès - Cynique* (la terza biografia); 04-10-1895, *Vie d'Erostrate - Incendiaire* (anticipato al secondo capitolo); 16-10-1895, *Vie de Gabriel Spencer - Acteur* (passato al quindicesimo capitolo); 11-11-1895, *Vie de Clodia - Matrone impudique* (anticipata alla sesta vita); 24-11-1895, *Vie de Cecco Angiolieri - Poète haineux* (il decimo capitolo a stesura ultimata); 13-12-1895, *Frate Dolcino* (il nono capitolo della raccolta); 18-04-1896, *Nicolas Loyseleur* (anticipato al dodicesimo racconto).

1307), inframmezzate da quella di Moghrabi Sufrah, il mago africano antagonista di Aladino presente nella sedicesima novella de *Le mille e una notte*.

Il racconto relativo al geomante Sufrah è l'unico proveniente da una fonte interamente romanzesca. Si ipotizza invece, che le vite di Katherine la merlettaia e del soldato Alain le Gentil, in quanto prive di alcun riscontro storico, risultino partorite dalla fantasia di Schwob. Quest'elemento non è di poco conto se si pensa che i predecessori di Schwob, sia di epoca classica, come Plutarco e Diogene Laerzio, sia di epoca moderna, come Aubrey e Boswell, si occuparono nelle loro raccolte biografiche esclusivamente di personaggi storicamente esistenti. Un tratto estremamente innovatore, che trovò seguito in opere più recenti come *Cronache di Bustos Domecq* del duo Borges-Casares, *La sinagoga degli iconoclasti* di Wilcock, *Vite di uomini non illustri* di Pontiggia e *La letteratura nazista in America* di Bolaño.

A livello prettamente strutturale, le *Vite immaginarie* si caratterizzano per la loro brevità (la biografia più fugace è quella di Petronio, spalmata in quattro pagine; mentre, la più dilungata è quella del maggiore Stede Bonnet, di otto pagine), mediante la quale, Schwob, memore della lezione di Aubrey, valorizzò la componente aneddótica scolpendo ritratti unici, dotati ognuno di una propria, seppur effimera, intensità.

L'elemento più marcato che emerge dalla scelta dei profili di cui si racconta nelle *Vite immaginarie* è in assoluto l'estrema eterogeneità degli *status* sociali che rendono unici i personaggi. Nello specifico vi si trovano, accanto a scrittori del calibro di Petronio e Cecco Angiolieri e ad un filosofo dai contorni divini come Empedocle, personaggi borderline come la schiava Septima e il già citato pirata Walter Kennedy. Siffatta eterogeneità è riscontrabile anche ne *La crociata dei bambini*, che Schwob scrisse contemporaneamente a le *Vite*, dove la presunta crociata del 1212 viene raccontata attraverso i punti di vista sia di papi come Innocenzo III e Gregorio IX che di persone più umili come un goliardo, un lebbroso e tre bambini. Schwob scelse profili così distanti fra loro proprio per esaltarne le diversità, ravvivando il fuoco più profondo dell'individualità. Un fuoco che in passato animò l'attività artistica del celebre pittore giapponese Katsushika Hokusai al quale Schwob, nel proemio all'opera, ammise di ispirarsi.

L'autore francese non rivelò soltanto i modelli che lo influenzarono, ma anche, a

mio modo di vedere, gli ideali antitetici al suo e le loro potenziali estreme conseguenze. Precisamente, mi riferisco alla vita del pittore Paolo Uccello e al suo concetto di arte, dovuto in gran parte all'ossessione per la costruzione prospettica (la quale divenne il tratto caratterizzante della figura dell'autore soprattutto in seguito al ritratto che Giorgio Vasari ne fece all'interno de *Le Vite*), vale a dire la riduzione ad un solo aspetto esemplare di tutte le linee che costituiscono un'immagine, con l'intento di scoprire le modalità del creare¹⁶. Sostanzialmente, il pittore toscano, nel ritratto fornito da Schwob, mirava a limare le differenze fra le cose per unificarle in una ipotetica matrice comune.

La resa artistica presentata al lettore nelle *Vite immaginarie* è condensata nella descrizione del dipinto *L'incredulità di San Tommaso*¹⁷ che Paolo Uccello, in seguito alla realizzazione, mostrò a Donatello. L'opera, considerata dal pittore come l'apice della sua arte e della sua concezione artistica, aspirava a rappresentare San Tommaso mentre toccava il costato di Cristo, per constatare la veridicità della sua miracolosa guarigione. Tuttavia, agli occhi di Donatello, la raffigurazione apparve come un mero «garbuglio di linee», tanto che lo scultore fiorentino, inorridito, chiese ad Uccello di nascondersela al suo sguardo. In definitiva, l'estrema ossessione per la prospettiva aveva condotto Paolo Uccello a rendere irricongosciibili un episodio celebre del Vangelo e le umane fattezze dei suoi protagonisti.

L'esito raggiunto dall'artista aretino è diametralmente opposto a quello a cui tendeva Hokusai, e di conseguenza a quello aspirato da Schwob, il quale attraverso la varietà dei profili proposti al lettore, assolve pienamente alla sua idea di biografo delineata in prefazione, esprimendo attraverso la letteratura l'esigenza di allontanarsi dalla figura dello storico, assoggettandosi esclusivamente al bisogno artistico di raccontare «le esistenze uniche degli uomini, siano essi stati divini, mediocri, o criminali»¹⁸.

A tal proposito, il rapporto che l'autore francese intrattiene con la storia, all'interno dell'opera in questione, si presenta ricco di infedeltà. La scelta dei profili da raffigurare sembra esser stata compiuta da Schwob con lo scopo preciso di emanciparsi dal peso

16 Cfr. Schwob, 2012, p. 105.

17 Nella realtà non si trattava di un quadro ma di un affresco, andato poi perduto, risalente al 1465, collocato sulla parete della chiesa di San Tommaso in zona Mercato Vecchio, a Firenze.

18 Schwob, 2012, p. 21.

della storia, colmando con l'invenzione i vuoti dovuti all'assenza di fonti certe. La vita di Empedocle e alcuni tratti dell'amicizia fra Lucrezio e Memmo ne sono la dimostrazione. Per non parlare delle biografie dell'attore Gabriel Spencer, noto soprattutto per essere stato ucciso in un duello da Ben Johnson, o del giudice inquisitore Nicolas Loyseleur, conosciuto per aver miseramente ingannato Giovanna d'Arco. Talvolta, il suddetto tentativo di emancipazione dalla storia avviene mediante la messa in discussione di fonti storiche, la cui autorevolezza è acclarata (un metodo fatto proprio, e sviluppato con ancor maggiore intensità da Borges). L'esempio più calzante riguarda l'esplicito rifiuto, da parte di Schwob, della tesi che avallava la veridicità del presunto suicidio di Petronio, avvalorata da Tacito negli *Annales*¹⁹.

Riguardo a ciò, credo sia interessante riflettere altresì sulla biografia del poeta tragico Cyril Tourneur. Fin dalla nascita è evidente la romanzizzazione di questo personaggio realmente esistito. L'esordio infatti è il seguente: «Cyril Tourneur nacque dall'unione di un dio ignoto con una prostituta. Si ha la prova della sua origine divina nell'ateismo eroico che lo fece soccombere²⁰». In questo frangente, come già affermato in precedenza, Schwob sfrutta l'assenza di elementi storiografici concreti, per plasmare, tramite l'invenzione, l'origine dell'esistenza di un suo personaggio.

L'effetto romanzesco, appena citato, non perde vigore neppure nel finale, quando il poeta irlandese viene descritto in abito scuro, mentre, seduto sul suo trono, attendeva impavido l'arrivo di una meteora che da giorni si aggirava, spaventosamente, attorno alla luna. Il conseguente impatto con l'aerolite stabilì la sua morte; ed il triste epilogo, definito come un precipizio «verso un dio ignoto nel turbinio taciturno del cielo»²¹, può essere interpretato come un ricongiungimento alla figura paterna, nominata all'inizio del racconto da Schwob.

Un altro aspetto, già segnalato a suo tempo da García Jurado, risiede nella commistione fra la vita e le opere di alcuni scrittori, a tal punto da eluderne i confini attraverso la chiave metaletteraria²².

A sostegno di questa teoria è sufficiente osservare il profilo di Cecco Angiolieri.

19 Cfr. *Ivi*, p. 76.

20 *Ivi*, p. 151.

21 *Ivi*, p. 155.

22 Cfr. García Jurado, 2008, p. 47.

Emblematico è il passo seguente, nel quale il poeta senese trae alcune conclusioni circa la sua esistenza, attraverso i quinari della celebre *S'i fosse foco*:

In altri momenti, ebbe la follia dell'orgoglio: «S'i fosse fuoco,» pensò «arderei 'l mondo; s'i fosse vento lo tempesterei; s'i fosse acqua, i l'annegherei; s'i fosse Dio, manderei' en profondo; s'i fosse papa, sarei allor giocondo, ché tutti i cristiani imbrigarei; s'i fosse 'mperator, ben lo farei: a tutti taglierei lo capo a tondo. S'i fosse morte andarei a mi' padre. S'i fosse Cecco...ecco tutta la mia speranza...»²³.

È possibile constatare la componente metaletteraria anche nella vita del già citato Cyril Tourneur (della cui esistenza, in quanto a fonti storiche, ci è pervenuto ben poco). Nello specifico, il profilo del commediografo e drammaturgo inglese rievoca quello di Vindice, il protagonista di *The Revenger's Tragedy* (1606), opera fino a non molto tempo fa attribuita allo stesso Tourneur²⁴ ma in seguito accreditata a Thomas Middleton, in un dibattito che rimane tuttora aperto. Il Tourneur di Schwob, come Vindice, uccise dei nobili con lo scopo di vendicarsi della morte della compagna Rosamonde, avvenuta per avvelenamento, «dopo esser stata notata da un principe»²⁵.

Inoltre l'odio che l'autore inglese, dopo essersi vendicato della classe nobiliare, riversò sugli dèi²⁶, è da ricondursi all'ateismo che contraddistingueva D'Amville, il personaggio principale di una sua tragedia, intitolata *The Atheist's Tragedy* (1611). In sostanza, Schwob sfruttò la scarsità di fonti storiche riguardanti la vita del drammaturgo, per reinventargli un'esistenza, facendo sfociare in essa le entità degli stessi personaggi creati dal medesimo Tourneur. A tal proposito, l'espressione «ateismo vendicativo» utilizzata dallo scrittore francese per descrivere le gesta del commediografo, appare emblematica.

In aggiunta, la biografia di Tourneur risulta interessante anche per il collegamento intratestuale che rapporta quest'ultima a quella del filosofo Empedocle, comparsa in apertura delle *Vite immaginarie*. La similitudine tra i due si fonda soprattutto sulla natura divina conferita ad entrambi: Empedocle «era figlio di se stesso, come si

23 Schwob, 2012, p. 98.

24 Nel metterla in scena per la prima volta al Teatro Metastasio di Prato, il 9 marzo 1970, Luca Ronconi riconosceva Cyril Tourneur come autore.

25 Schwob, 2012, p. 153.

26 Cfr. *Ivi*, p. 154.

conviene a un Dio»²⁷; mentre di Tourneur, nato, come anzidetto, «dall'unione di un dio ignoto con una prostituta», si può desumere la sua paradossale origine divina (in quanto semidivinità che disprezza gli dèi) «nell'ateismo eroico che lo fece soccombere»²⁸. La similitudine tra i due viene esplicitata verso la fine del ritratto dell'autore inglese, quando, in riferimento a quest'ultimo si afferma:

Leggeva un manoscritto dei poemi di Empedocle, che nessuno ha mai più visto. Più volte espresse la sua ammirazione per la morte di Empedocle. E l'anno in cui scomparve fu di nuovo anno di pestilenza²⁹.

Col summenzionato riferimento intratestuale, Schwob genera un'ideale simmetria fra due individui diversi appartenenti ad epoche e contesti altrettanto differenti, soprattutto per quanto concerne la morte, per entrambi densa di connotati soprannaturali. Come già sostenuto poc'anzi, la fine alla quale è destinato Tourneur, ovvero quella di essere colpito da una meteora, è un ulteriore caso di affrancamento dalla realtà storica da parte dell'autore. Infatti si attesta che il poeta inglese sia morto il 28 febbraio 1626 a Kinsale a causa di un'epidemia, contratta probabilmente durante una spedizione militare a Cadice³⁰.

Ciò che si verifica in quest'occasione è una sorta di contagio, avvenuto per via letteraria, che porta la vita di un individuo apparentemente anonimo come Cyril Tourneur ad intridersi degli stessi connotati leggendari (incuranti del parere della storiografia) che avvolgono nel mistero alcuni passaggi della biografia di un personaggio eminente, come Empedocle.

Prendendo in prestito le parole di Berta Kleingut de Abner, è possibile affermare che Schwob, preferendo in alcuni punti della sua opera l'invenzione alla storia, eleva la finzione, nel percorso di costruzione di una vita, al ruolo privilegiato di mediatore con la realtà³¹.

Un ultimo punto che vale la pena di trattare riguarda il tono della narrazione. In ognuno dei ventidue brevi racconti il narratore mantiene un certo distacco dai suoi

²⁷ *Ivi*, p. 25.

²⁸ *Ivi*, p. 152.

²⁹ *Ivi*, p. 155.

³⁰ Cfr. Womack, 2006, p. 122.

³¹ Cfr. Kleingut de Abner, 2006, p. 52.

personaggi. Un distacco rafforzato dall'uso esclusivo della terza persona, che s'intensifica nell'escursione di registro tra la voce del narratore medesimo e quella di alcuni soggetti come il pirata illetterato Walter Kennedy. Solamente nella vita degli assassini Burke e Hare, Schwob interviene in prima persona per giustificare la sua decisione di non proseguire nella narrazione, cristallizzando i due balordi all'apogeo della loro attività criminale. Il passo in questione è il seguente:

A questo punto, dissentendo con la maggior parte dei biografi, lascerò i signori Burke e Hare in mezzo alla loro aureola di gloria. Perché distruggere un così bell'effetto d'arte, conducendoli stancamente sino al termine della loro carriera, rivelando le loro debolezze e le loro delusioni? Non bisogna immaginarli in altro modo se non con la loro maschera in mano, mentre vagano nelle notti di nebbia.

Poiché la fine della loro vita fu volgare e simile a tante altre. Pare che uno dei due fu impiccato e che il dottor Knox dovette abbandonare la Facoltà di Edimburgo. Il signor Burke non ha lasciato altre opere³².

Schwob conclude, quindi, la sua opera marcando nuovamente la distanza che lo separa dal biografo tradizionale (reo quest'ultimo, come indicato in prefazione, di agire credendosi uno storico) ed esaltando l'importanza racchiusa nel dovere, che il modello di biografo al quale aspira ha, di scegliere al fine di tutelare l'artistica singolarità dei suoi personaggi. Una singolarità che per i due assassini consiste nel dare la morte agli uomini con l'intento di differenziare, nell'epilogo, le esistenze, eternamente simili, di questi ultimi. La delusione, dalla quale Schwob li protegge, risiede proprio nella loro morte banale e comune a tante altre. Così facendo, la straordinarietà del loro profilo, come quello degli altri personaggi, continua a rimanere invulnerabile.

1.2. Modelli ispiratori dell'opera schwobiana

Per cercare di ricostruire, con dovizia filologica, il concepimento di *Vite immaginarie*, occorre fare alcune fondamentali premesse circa l'evoluzione del rapporto, intercorso negli anni, fra biografia e storia:

La rispettata distinzione tra storia e biografia – che Polibio (X₂₄) aveva proclamato, Plutarco (Alessandro 1,2) riconosciuto, e Eduard Meyer riconfermato

³² Schwob, 2012, pp. 197-198.

ancora nel 1902 – a quanto pareva, veniva respinta dalla rumorosa banda internazionale, di cui Emil Ludwig, André Maurois e Lytton Strachey erano i soci più illustri. (...). A dire il vero, la distinzione, che deriva dall'epoca ellenistica, tra storia e biografia era stata accettata molto meno largamente di quanto sembrasse indicare l'esempio di Eduard Meyer. La sua brusca affermazione, «aber eine eigentlich historische Tätigkeit ist sie [Biographie] nicht», rappresentava un'eccezione anche per i tempi in cui fu espressa. 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. Farò un solo esempio per ciascun secolo. Jean Bodin, nella *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* (1566) stabilì una distinzione fra la storia di un uomo e quella di tutta una nazione; i suoi argomenti erano basati su Plutarco come su Livio. Un secolo dopo, Agostino Mascardi, nella sua opera *Dell'arte storica* (1636), comprese le «Vite» tra le varie divisioni della storia; le altre erano le «Effemeridi», gli «Annali», le «Cronache», i «Commentari». Nel Settecento Mably accettò Plutarco come l'esemplare «historien des mœurs»³³.

Da ciò si evince la plurisecolare difficoltà nel decifrare con esattezza la relazione tra storia e biografia, in atto fin dall'origine di quest'ultima, attestata nella Grecia del V secolo a.C.³⁴. Pertanto, le interpretazioni in merito sono molteplici e sovente in contrasto tra loro.

Riguardo al suddetto rapporto, fin dal principio della prefazione alle *Vite immaginarie*, Schwob palesò in maniera netta il suo pensiero, esplicitando il proprio *modus operandi*, in totale antitesi rispetto a quello dello storico:

La scienza storica ci lascia nell'incertezza sugli individui. Ci rivela soltanto in quali punti essi furono in rapporto con le azioni generali. Ci dice che Napoleone era indisposto il giorno di Waterloo, che l'eccessiva attività intellettuale di Newton deve essere attribuita alla continenza assoluta del suo temperamento, che Alessandro era ubriaco quando uccise Clito e che la fistola di Luigi XIV fu forse la causa di certe sue decisioni. Pascal ragiona sul naso di Cleopatra se fosse stato più corto, o su un grano di sabbia nell'uretra di Cromwell. Tutti questi fatti individuali hanno valore soltanto perché hanno modificato gli avvenimenti o avrebbero potuto farne deviare la successione. Sono cause reali o possibili. Bisogna lasciarle agli studiosi³⁵.

Nello scrivere *Vite immaginarie*, Schwob scelse coscientemente di allontanarsi: in primo luogo, dal dovere e onere dello studioso di riportare solamente i fatti la cui veridicità fosse acclarata da autorevoli fonti storiche; ed in seconda istanza, dal riportare

33 Momigliano, 1974, pp. 3-4.

34 Cfr. *Ivi*, p. 10.

35 Schwob, 2012, p. 13.

unicamente le esistenze di personaggi illustri e di pubblica notorietà.

Assumendo questa decisione, lo scrittore francese sfuggì all'eterna ambiguità del biografo (nell'ambito della biografia intesa come ancella della storia), ovvero quella di dar vita ad un'opera che possa servire, o meno, alla ricerca sociologica³⁶. L'approccio di Schwob non fu pertanto prosopografico³⁷, semmai il suo intento fu quello di sceverare gli individui, di decontestualizzarli, valorizzando i singoli tratti di unicità che li portano a distinguersi tra la massa.

Inoltre, come si è detto in precedenza, considerandosi un letterato e non uno storico, l'autore francese non necessitava di giustificare con delle fonti i contenuti della sua prosa: così facendo, poté raccontare di personaggi appartenenti alle classi subalterne (come Katherine la merlettaia), cosa che generalmente gli storici non erano (e talvolta, ancora oggi, non sono)³⁸ soliti fare, in quanto fisiologicamente costretti a

servirsi soprattutto di fonti scritte (oltre che, eventualmente, di reperti archeologici) doppiamente indirette: perché *scritte*, e perché scritte in genere da individui più o meno apertamente legati alla cultura dominante³⁹.

La medesima adozione del titolo *Vite immaginarie* prelude, per certi versi, al contenuto di cui l'opera si fa portatrice. Schwob pare accogliere il precetto classico di Plutarco (46 d. C./48 d. C. - 125 d. C./127 d. C.), espresso nel proemio alla *Vita di Alessandro*:

Scrivendo in questo libro la vita del re Alessandro e di Cesare che ruppe Pompeo, per lo numero finito de'lor gran fatti che mi sovengono, non faremo altro proemio, che pregare i lettori, se per avventura raccontiamo non tutti i fatti, nè ciascuno diligentemente de' più famosi, ma ne recidiamo la maggior parte, che non ci biasimino, perché scriviamo vite e non istoria: né le azioni più gloriose non mostran sempre la virtù e'l vizio; anzi un atto ben leggieri, una parola, un gioco mise spesso e molto meglio in luce il costume dell'uomo, che non fecero le battaglie d'infinita uccisione, i grandi eserciti e gli assedii delle città. Si come adunque pigliano i pittori le somiglianze della faccia e i lineamenti dell'aspetto, ove risplende il costume, picciolissima cura prendendo del restante, così si conceda a noi il penetrar più a' segni dell'anima, e con essi formar la vita di ciascuno d'essi,

36 Cfr. Momigliano, 1974, p. 8.

37 Cfr. Levi, 1989, p. 1335.

38 Con la diffusione della storia orale (da attestarsi verso la fine degli anni '60), grazie all'utilizzo di strumenti avveniristici, dai primi registratori magnetici a nastro (il magnetofono) all'odierna registrazione digitale su hard disk, le vite delle persone comuni hanno trovato delle fonti imprescindibili che hanno avvalorato il loro specifico peso storico.

39 Ginzburg, 2009, p. XIII.

lasciando agli altri le grandezze e le guerre⁴⁰.

Plutarco si preoccupò di marcare la differenza fra il racconto della vita di un individuo che promuove la componente aneddotica al fine di rendere al meglio la personalità dell'individuo stesso (per il quale optò, così da paragonare di volta in volta, sul solco tracciato nel I secolo a.C. dal *De viris illustribus* di Cornelio Nepote, un esponente della scena politica greca con uno di quella romana) e il resoconto dell'esistenza di una persona quale componente utile allo scopo di una ricostruzione storiografica di più ampio raggio. *Vite immaginarie* abbraccia la concezione di "vita" offerta da Plutarco: vite fatte di argute istantanee innalzate togliendo, quasi ad emulare l'opera di uno scultore, ogni componente ritenuta superflua.

A tali fotogrammi è possibile attribuire il termine di «biografemi» (dal francese *biographème*), coniato negli anni Settanta dal critico e semiologo francese Roland Barthes:

La fotografia – diceva – isola e rende esemplare un momento solo della storia personale o pubblica e così nelle biografie (...), si isolano soltanto certi eventi, presentati come fondamentali nella storia d'una vita: questo evento messo in esponente, diceva Barthes, è un biografema⁴¹.

Il nome di Plutarco è uno dei primi a comparire nella prefazione alle *Vite immaginarie*. L'introduzione alle *Vite* gioca un ruolo esemplare nell'interpretazione del testo di Schwob, ma ancor di più rappresenta una sorta di manifesto del genere delle biografie romanzate: nove pagine nelle quali lo scrittore francese, oltre ad affermare le sue personali idee sul significato di biografia e sulla figura del biografo, in antitesi a quelle rispettivamente di storia e di storico, tracciò le coordinate bibliografiche fondamentali alla ricostruzione genealogica dell'opera. Il valore archetipico, in riferimento al genere delle biografie romanzate, che è possibile attribuire oggi ai ventidue racconti che compongono le *Vite immaginarie*, in assenza del sopraccennato proemio subirebbe di certo una flessione in negativo.

Per comprendere l'albero genealogico delle *Vite*, occorre ritornare a Plutarco. A proposito dello scrittore greco, l'autore de *Le Livre de Monelle* si pronunciò così:

40 Plutarco, 1863, pp. 208-209.

41 Barthes, 1980, p. 30.

Il buon genio di Plutarco fece talvolta di lui un artista; ma egli non seppe capire l'essenza della sua arte, poiché immaginò dei 'paralleli' – come se due uomini esattamente descritti in tutti i loro particolari potessero somigliarsi! ⁴².

Per quanto il titolo della sua opera nutra un debito nei confronti della nozione di “vita” esposta da Plutarco, e di conseguenza nella presa d'atto della divergenza fra storia e biografia, Schwob trovava inconcepibile la struttura delle *Vite parallele* poiché antitetica all'obiettivo che, secondo la sua opinione, doveva perseguire il biografo, ossia il raggiungimento dell'essenza individuale di ogni uomo.

Un altro autore di epoca classica riportato da Schwob nell'introduzione alle *Vite* è lo storico greco Diogene Laerzio (180 d. C. - 240 d. C.), considerato soprattutto per le sue *Vite e dottrine dei filosofi illustri* (scritto in lingua greca), suddivise in dieci libri, all'interno dei quali riportò le esistenze di ottantatré profili di filosofi (dai Sette Sapienti a Epicuro), raggruppati a loro volta in scuole di pensiero.

L'opera in questione venne per lungo tempo fatta oggetto di aspre critiche in quanto ritenuta di scarsa caratura storiografica. Lo stesso Schwob, sulla scia dei critici dell'epoca, sottolineava come Diogene Laerzio «credette di aver composto una specie di storia della filosofia»⁴³, salvo ottenere, per il parere degli studiosi, un risultato non degno delle aspirazioni.

Nel saggio *Biografia e dossografia in Diogene Laerzio*, pubblicato nel 1986 all'interno della rivista «Elenchos», il grecista e filologo classico Marcello Gigante individuò in *Vite dei filosofi*, sei caratteristiche fondamentali:

La prima: emerge nettamente l'interazione di biografia e filosofia, sì che possiamo parlare di una biodossografia che variamente si realizza. In ogni βίος laerziano si riscontrano tratti invariati – poniamo la nascita, l'acme, la morte – e tratti variabili – poniamo apoftegmi, sentenze, massime, opinioni – . La griglia delle rubriche o una serie di *topoi* può non essere sufficiente a collocare, inquadrare, capire una personalità. Viene tentato in molti casi il ritratto morale, delineato il comportamento, il carattere, sì che si possano estrarre qualità tipiche e in generale esemplari del personaggio. La seconda caratteristica: la funzione del βίος è informativa e anche formativa, ma in nessun caso eulogetica o panegiristica. Il βίος di un filosofo non è un encomio, un ἔπαινος (è naturalmente escluso lo ψόγος, non il motteggio, che è, tuttavia, raro). Né l'*Evagora* di Isocrate né

42 Schwob, 2012, p. 15.

43 *Ibidem*.

l'*Agésilao* di Senofonte furono modelli, ma il βίος di Senofonte ci autorizza forse a vedere nelle *Memorie socratiche* di Senofonte uno dei modelli remoti di Diogene Laerzio. Se questo è vero, può essere confermata un'interpretazione biografica della letteratura socratica quale è stata sostenuta dal Dihle e dal Momigliano. Dei due primati riconosciuti a Senofonte – l'aver annotato le conversazioni di Socrate e l'aver composto opere storiche – il primo fu esemplare per l'organizzazione delle strutture narrative di alcuni βίοι. Un prestigioso antecedente del filone apomnemativo o memorialistico è costituito dalle *Vite dei poeti* di Ione di Chio, di cui non erriamo a indicare la modernità pur nella scarsità del sopravvissuto. La terza caratteristica: si intravede uno statuto del βίος filosofico come genere letterario. A me pare che Friedrich Leo abbia rettamente giudicato l'opera laertziana «il più importante monumento della biografia letteraria» e mostrato che l'interesse erudito e, quando vi sia, quello filosofico è dominato dal punto di vista letterario. La coscienza del genere letterario in Diogene Laerzio non è morta, ma custodisce e alimenta la curiosità che raramente diventa partecipazione. La quarta caratteristica: un βίος laerziano si configura come cooperazione di *événementiel* e interiorità, notizia e pensiero, *topoi* e individualità, la costruzione di un microcosmo che aspira alla compiutezza senza la vastità di un orizzonte autenticamente storiografico. La quinta caratteristica: un βίος laerziano è concepito come un profilo sufficiente e, nei casi migliori, globale, senza essere completo, del filosofo. La ricchezza del materiale, di cui talvolta è possibile sorprendere la giustapposizione, la non avvenuta coesione, non deve lasciar perdere di vista la selezione preliminare operata da Diogene di chi è degno di un βίος sia per la vita sia per la dottrina. A illustrare l'esemplarità del personaggio, sia l'*ethos* – che è nozione aristotelica – sia i *dogmata* — che è eredità contenutistica o metodologica di Teofrasto —, Diogene porta, non sempre selezionati, fatti o comportamenti o detti: egli tende a indicare anche in un fatto, in una circostanza, in un motto o in uno scherzo non solo un valore biografico, ma un emblema dottrinario: il quotidiano e l'effimero collaborano con il perenne e l'eterno. La sesta caratteristica: pur nella diversità della tecnica compositiva, subordinata all'utilizzazione dell'opera del sapiente o filosofo o della tradizione di provenienza peripatetica o alessandrina, un βίος laerziano non è filosofia, ma può servire alla filosofia a un di presso come un βίος plutarco non è storia (...), ma può servire alla storia⁴⁴.

Di tali caratteristiche, quelle che sicuramente furono maggiormente apprezzate e carpite da Marcel Schwob sono: la prima (e, per coerenza, la quinta) inerente all'intento di rendere esemplari le esistenze riportate, mediante detti, apoftegmi e particolarità caratteriali degli interessati; e la terza, per ciò che concerne la componente letteraria che domina l'incedere de *Le vite dei filosofi*. In modo particolare l'interesse per i filosofi in quanto esseri umani e non in qualità di portatori di idee definisce Diogene Laerzio più come un biografo che come uno storico della filosofia⁴⁵.

Un ulteriore riferimento implicito all'autore greco da parte di Schwob è

44 Gigante, 1986, pp. 16-18.

45 Cfr. Crusat, 2015, p. 133.

accertabile in tre profili delle *Vite immaginarie*, nello specifico: Empedocle, Cratete e Lucrezio.

Prima di confrontare le due versioni, quella schwobiana e quella laerziana, è necessario premettere una sostanziale divergenza di fondo: mentre ne *Le vite dei filosofi* di Diogene Laerzio si ha a che fare con delle biografie di persone, in *Vite immaginarie* si narrano le vicende esistenziali di personaggi. Nella comparazione, quindi, i personaggi di Schwob vengono modellati in modo romanzesco sui profili reali dei filosofi trattati da Laerzio.

Nella vita di Empedocle stilata da Schwob ritornano svariati elementi presenti nell'antecedente laerziano. Ne vado a citare alcuni con l'intento di evidenziare concretamente il consapevole riutilizzo fatto dallo scrittore francese.

Per primo, l'episodio della resurrezione della figlia di Pisianatte, Pantea, per mano dello stesso Empedocle. Nella versione di Diogene Laerzio, l'Esanimata (così veniva denominata Pantea nel trattato *Delle malattie* di Eraclide) «per trenta giorni conservò il corpo senza respiro e senza polsi»⁴⁶, prima di essere riportata alla vita dal filosofo siceliota. Schwob, dal canto suo, riportò il fatto accennando ad un legame amoroso fra Pantea ed Empedocle (per Eraclide Pontico i due erano marito e moglie) e soffermandosi più approfonditamente nel descrivere l'attimo della resurrezione.

Empedocle la guardò, staccò il cerchio d'oro che gli cingeva la fronte, e lo pose su di lei. Adagiò sui suoi seni la ghirlanda di alloro profetico, cantò versi ignoti sulla migrazione delle anime, e le ordinò per tre volte di alzarsi e di camminare. La folla era piena di terrore. Al terzo richiamo, Pantea uscì dal regno delle ombre, e il suo corpo si animò e si erse sui piedi, tutto fasciato nelle bende funerarie. E il popolo vide che Empedocle era evocatore dei morti⁴⁷.

Non potrà sfuggire allo sguardo del lettore medio un rimando alla tradizione cristiana. Nello specifico quel «le ordinò per tre volte di alzarsi e camminare» sembra rifarsi al celebre «alzati, prendi il tuo lettuccio e cammina» pronunciato da Gesù nel guarire l'infermo di porta delle Pecore⁴⁸. In aggiunta non possono non balzare alla mente le

46 Diogene Laerzio, 1845, p. 214.

47 Schwob, 2012, p. 28.

48 Cfr. Gv 5: 1-18.

resurrezioni compiute da Cristo in favore di Lazzaro⁴⁹ e della figlia di Giairo⁵⁰; ma soprattutto il numero tre dà l'impressione di riferirsi ai tre giorni che Gesù medesimo impiegò per risorgere. Tale sensazione aleggiava abbastanza insistentemente già in epoca tardoantica⁵¹.

In secondo luogo credo sia opportuno trattare l'episodio della morte di Empedocle. A riguardo, Diogene Laerzio ne diede sostanzialmente cinque versioni: quella di Eraclide, per la quale Empedocle scomparve, senza lasciare traccia, in seguito ad un banchetto allestito per festeggiare la resurrezione di Pantea⁵²; l'interpretazione di Ippoboto che sostiene la sparizione del filosofo nel cratere dell'Etna, dal quale venne ricacciato fuori uno dei suoi sandali di bronzo⁵³; quella di Diodoro per la quale sparì nel fuoco con lo scopo di assecondare la considerazione divina che i Selinunti avevano di lui per averli liberati dalla peste; Timeo, a sua volta, sosteneva che si ritirò nel Peloponneso⁵⁴; ed infine, la versione di Neante cizico, che si discosta totalmente dalle altre, ricollegando la morte di Empedocle ad una caduta, con conseguente rottura di una coscia, avvenuta sul tragitto per Messene.

Schwob, coerente con la sua idea di biografia come genere letterario affrancato dalla storiografia, oltre a non sentirsi in dovere di citare le fonti, scelse di riportare la versione che riteneva più esemplificativa al fine di rendere al meglio il profilo di Empedocle, vale a dire quella di Ippoboto⁵⁵. È risaputo che il sandalo respinto dall'Etna sia da identificarsi come il segno della componente mortale del filosofo che va a sconfessare l'idea della natura divina di quest'ultimo; tuttavia, Schwob fin dalla prima riga presentò il personaggio come un Dio. Nel parlare della sua nascita infatti, trascurò completamente le notizie riferite da Diogene Laerzio, presentandolo così:

Nessuno sa quale fu la sua nascita, né come venne sulla terra. Apparve

49 Cfr. Gv 11: 1-44.

50 Cfr. Mt 9, 18-19

51 Cfr. Moormann, Uitterhove, 2004, p. 327.

52 Cfr. Diogene Laerzio, 1845, p. 217.

53 Cfr. *Ivi*, p. 218.

54 Cfr. *Ivi*, pp. 217-218.

55 Tale variante venne appoggiata in passato già dal pittore napoletano Salvator Rosa in un dipinto olio su tela, la cui realizzazione si stima tra il 1660 e il 1670; e dal poeta tedesco Friederich Hölderlin nella tragedia, rimasta incompiuta, intitolata per l'appunto *La morte di Empedocle* (scritta tra il 1797 e il 1800).

presso le rive dorate del fiume Acragas, nella bella città di Agrigento, non molto dopo che Serse aveva fatto frustare il mare con le catene. La tradizione riferisce soltanto che il suo avo si chiamava Empedocle: nessuno lo conobbe. Senza dubbio ciò significa che egli era figlio di se stesso, come si conviene a un Dio⁵⁶.

In merito a Cratete, gli elementi della sua vita riportati da Schwob sono tutti riscontrabili nella versione di Diogene Laerzio: dalla rinuncia all'eredità ispirata dall'esempio di Telefo, all'amore per Ipparchia; fino ai consigli forniti a Metrocle. Tuttavia, lo scrittore francese decise di dedicare maggiore spazio alla condotta di vita del filosofo, descrivendone alcuni tratti, tra i quali: l'alimentazione, ritenuta non necessaria da Cratete, in quanto credeva che «l'uomo dovesse bastare a se stesso»; la tenerezza con cui trattava gli individui, senza generare differenze legate al censo; ed infine come conduceva la sua esistenza alla stregua di un cane, errando in povertà, non curandosi della propria igiene personale. Inoltre, vi è da segnalare come all'interno del profilo schwobiano di Cratete, rientri quello del già citato Metrocle, fratello di Ipparchia e discepolo dello stesso Cratete, che Diogene Laerzio trattò separatamente.

La presenza di Lucrezio nelle *Vite immaginarie*, invece, non è da ricondursi direttamente a Diogene, ciò nonostante ne potrebbe segnare l'ideale continuazione, data la conclusione delle *Vite dei filosofi* con Epicuro, della cui dottrina Lucrezio medesimo fu il prosecutore.

Ben più che in epoca antica, citando Schwob, «il sentimento dell'individuale si è sviluppato maggiormente nei tempi moderni», in maniera specifica attraverso autori come John Aubrey, James Boswell e Thomas de Quincey.

Conosciuto specialmente per la sua fama di antiquario, John Aubrey (1626-1697) fu il principale ispiratore di Schwob mediante la sua opera *Vite brevi di uomini eminenti*, compiuta tra il 1669 e il 1696, ma pubblicata definitivamente soltanto due secoli dopo dal reverendo Andrew Clark, nel 1898. L'origine del compendio biografico realizzato da Aubrey è legata al progetto che Anthony Wood denominò *Athenae Oxonienses*, il quale consisteva in una raccolta di biografie di scrittori e vescovi formati presso l'Università di Oxford tra il 1500 e il 1690⁵⁷.

Come è risaputo, l'intento di Wood non andò in porto; tuttavia, molte delle note

56 Schwob, 2012, p. 25.

57 Cfr. Crusat, 2015, p. 154.

biografiche che Aubrey inviò allo stesso Wood furono raccolte dall'antiquario oxfordiano John Walker (1770-1831) e pubblicate nel 1813 con il titolo *Letters Written by Eminent Persons in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Tale edizione è per certo quella conosciuta da Marcel Schwob all'epoca della stesura delle *Vite immaginarie*.

Rispetto alle versioni precedenti, quella del 1949 curata da Oliver Lawson Dick (e le conseguenti traduzioni, tra cui quella italiana del 1977, ad opera di J. Rodolfo Wilcock, realizzata cinque anni dopo aver scritto *La sinagoga degli iconoclasti*), ristampata tuttora, contava centotrentaquattro biografie (Wilcock, oltre a non riportare l'introduzione di Dick, ridusse il numero delle vite a centoundici), molte di meno rispetto alle quattrocentoventisei presenti nell'edizione del 1898.

Le peculiarità che contrassegnano *Vite brevi di uomini eminenti* sono le seguenti: l'assenza di uno schema predefinito, a differenza della biografia laerziana che obbedisce a degli elementi topici inalterabili (nascita, momento culminante e morte)⁵⁸; la considerevole brevità (dodici vite si estendono ciascuna in meno di una pagina; la più lunga è quella di Thomas Hobbes, sviluppatasi su dodici pagine), già predetta dal titolo, dovuta da un lato alla suddetta assenza di uno schema preciso e dall'altro all'attitudine da antiquario di Aubrey, che lo portava a concentrare la sua attenzione sui particolari più marginali delle cose, in questo caso della vita degli uomini⁵⁹; l'affrancamento da ogni pretesa formativa, concentrandosi in maggior misura più sui tratti fisici e caratteriali dei personaggi riportati che sul loro ruolo all'interno della società (questo è un tratto particolarmente affine alle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio); l'eterogeneità dei profili trattati (coerente con la vasta quantità di interessi di Aubrey) e il ristretto raggio nel quale convogliano le esistenze di quest'ultimi (XVI e XVII secolo, pressoché contemporanei all'autore). In sostanza, le biografie di Aubrey rappresentano un punto di rottura con il paradigma classico:

Extremamente breve, arbitrario, sintético y caprichoso, Aubrey elude mediante sus *Brief Lives* la etiqueta de historiador, hagiógrafo y moralista. Sus vidas, como las de Diógenes, no son historia, aunque pueden servir a la Historia⁶⁰.

58 Cfr. *Ivi*, p. 155.

59 Cfr. *Ivi*, p. 156.

60 Crusat, 2015, pp. 156-157.

Di tali tratti quelli che ispirarono Schwob furono di certo: la brevità, talvolta attenuata dall'autore francese al fine di offrire un ritratto più completo del personaggio illustrato; l'eterogeneità, della quale si è detto nel precedente sottocapitolo; ed infine l'assenza di intenti istruttivi, accantonati in favore del gusto per l'elemento esemplare che contraddistingue ogni uomo. Un gusto, un piacere raro⁶¹, che è facilmente percepibile nella prefazione alle *Vite immaginarie*, dove l'autore di Chaville riportò per quattro pagine (su nove) aneddoti e tipicità relative a tredici personaggi di *Brief Lives*; in particolar modo nel caso di Cartesio (René Descartes), giunse a citarne l'intera vita.

Inoltre, nell'opera di Schwob sono presenti due espliciti rimandi alla raccolta dell'antiquario inglese, contenuti rispettivamente nelle biografie di Gabriel Spenser e degli assassini Burke e Hare.

Al termine del profilo di Gabriel Spenser viene menzionata la morte di quest'ultimo, avvenuta nel corso di un duello con la spada, per mano del celebre drammaturgo e attore Ben Johnson, apparso due secoli prima nelle *Brief Lives* di Aubrey. Per prima cosa è doveroso segnalare come Aubrey, erroneamente, confuse Gabriel Spenser con Christopher Marlowe, assassinato cinque anni prima (nel 1593) dal capo dei servizi segreti, Ingram Frizer. Detto ciò, è possibile notare come la breve descrizione che Schwob dà di Ben Johnson si fondi per larghi tratti su quella di Aubrey: tra tutti, è emblematico il particolare fisico relativo all'occhio destro più alto del sinistro che contraddistingueva il poeta londinese⁶².

Nel capitolo relativo alle loro vite, gli assassini Burke e Hare vengono accostati alla coppia di poeti e drammaturghi inglesi, Beaumont e Fletcher, i quali comparvero due secoli prima nelle *Vite brevi*:

Il signor William Burke si elevò dalla condizione più bassa a una fama eterna. Nacque in Irlanda e debuttò come calzolaio. Esercì questo mestiere per parecchi anni a Edimburgo, dove strinse amicizia con il signor Hare, sul quale ebbe una grande influenza. Nella collaborazione dei signori Burke e Hare, non c'è dubbio alcuno che la potenza inventiva e semplificatrice spettasse al signor Burke. Ma i loro nomi rimangono inseparabili nell'arte come quelli di Beaumont e Fletcher. Vissero insieme, lavorarono insieme e furono presi insieme⁶³.

61 Schwob, 2012, p. 16.

62 Cfr. Schwob, 2012, p. 139. L'aneddoto è riscontrabile naturalmente anche nelle *Vite brevi* di Aubrey (Cfr. Aubrey, 2015, p. 113).

63 Schwob, 2012, p. 193.

Segnatamente, la figura di Burke, che spicca per capacità inventiva su quella del complice, è addensata della stessa «lussureggiante fantasia» e dello stesso «fluente ingegno» attribuiti da Aubrey a John Fletcher⁶⁴.

Gli elementi di discriminazione da segnalare fra Schwob ed Aubrey, invece, sono sostanzialmente tre.

Innanzitutto, l'arco temporale nel quale sono racchiuse le *Vite immaginarie* è molto più ampio (dal V secolo a.C. agli inizi del XIX secolo) rispetto alle *Vite brevi* (le quali si riferiscono ad uomini vissuti tra il XVI e il XVII secolo), quasi a valorizzare la sostituzione di vuoti di informazione, dovuti all'escursione temporale e alla conseguente assenza di fonti, con componenti in parte, o del tutto, inventate.

In seconda istanza, le opere di Schwob ed Aubrey si differenziano per il *modus operandi* dei due: l'antiquario inglese si limitava a raccogliere le specificità dei personaggi trattati, mentre lo scrittore francese attraverso tali specificità mirava a ridare vita alle personalità presenti nelle sue pagine, differenziandole le une dalle altre. Non a caso, proprio la differenza di intenti fra i due venne sottolineata dallo stesso Schwob nell'introduzione alle *Vite*:

Non vi è dubbio che Aubrey ebbe l'istinto della biografia. Quanto è spiacevole che lo stile di questo eccellente antiquario non sia all'altezza della sua concezione! Il suo libro sarebbe stato lo svago eterno degli spiriti avveduti. Aubrey non trovò mai il bisogno di stabilire un rapporto tra particolari individuali e idee generali. Gli bastava che gli altri avessero marcato per la celebrità gli uomini di cui egli si occupava. [...]. È chiaro che Aubrey ha avuto una perfetta coscienza del proprio lavoro. Non crediate che abbia misconosciuto il valore delle idee filosofiche di Descartes o di Hobbes. Ma non era questo che lo interessava. [...] Ma non è un artista grande quanto Holbein. Non sa fissare per l'eternità un individuo nei suoi tratti peculiari, su un fondo di somiglianza con l'ideale. Dà vita a un occhio, al naso, alla gamba, alla smorfia dei suoi modelli: ma non sa animare la figura intera. Il vecchio Hokusai vedeva chiaramente che bisognava giungere al punto di rendere individuale ciò che vi è di più generale. Aubrey non ha avuto la stessa penetrazione⁶⁵.

La terza divergenza riguarda lo *status* sociale dei personaggi in oggetto: dall'allusione del titolo *Vite brevi di uomini eminenti* è evidente che Aubrey trattò esclusivamente personalità di spicco a lui coeve; mentre l'autore di Chaville, come più

64 Aubrey, 2015, p. 129.

65 Schwob, 2012, pp. 15-19-20.

volte accennato in precedenza, illustrò anche personalità di condizione sociale medio-bassa, come pirati, assassini, schiave e merlettaie.

Un'altra opera che rappresentò una fonte di considerevole ispirazione per Schwob, oltre che per coloro che si approcciarono al genere biografico nel XIX, e soprattutto nel XX secolo, fu *La vita di Samuel Johnson*, scritta da James Boswell (1740-1795) e pubblicata nel 1791.

Rispetto a *Vite brevi di uomini eminenti*, *La vita di Samuel Johnson* si contraddistingue, oltre che per la presenza di un solo personaggio trattato, per l'adozione di uno schema prefissato, consistente nel rigoroso ordine cronologico attraverso il quale vengono esposti gli eventi riguardanti la vita dello scrittore inglese (a sua volta autore della biografia *Vita di Richard Savage*, edita nel 1744, e della successiva raccolta *Vite dei più insigni poeti inglesi*, pubblicata tra il 1779 e il 1781). Il risultato che ne consegue è di una biografia spalmata in oltre millecinquecento pagine, annoverante, tra gli altri: tratti psicologici che delineano il carattere dell'individuo in oggetto; una vasta documentazione inerente a quest'ultimo; ed infine, dialoghi, ognuno dei quali avente Johnson (1709-1784) tra gli interlocutori.

L'elevata consistenza dell'opera incontrò l'esplicita disapprovazione di Schwob, palesata nella più volte citata prefazione alle *Vite*:

Se il libro di Boswell fosse racchiuso in dieci pagine, sarebbe l'opera d'arte che noi ci aspettiamo. Il buon senso del dottor Johnson è composto dei luoghi comuni più volgari; espresso con la violenza bizzarra che Boswell ha saputo ritrarre, esso ha una qualità unica al mondo. Soltanto che questo greve catalogo assomiglia ai dizionari stessi del dottore; se ne potrebbe trarre una *Scientia Johnsoniana*, con un indice. Boswell non ha avuto il coraggio estetico di scegliere⁶⁶.

Si potrebbe avanzare l'ipotesi che proprio il passo suddetto abbia generato nello scrittore milanese Giorgio Manganelli (1922-1990) la scintilla che lo condusse, nel 1961, a dare alla luce la sua versione de *La vita di Samuel Johnson*, concentrata in centotredici pagine (circa un decimo rispetto al testo scritto da Boswell). D'altro canto, già Schwob si cimentò in una simile opera di rifacimento quando scrisse la vita di Erostrato (la seconda delle *Vite immaginarie*), sulla quale Alessandro Verri aveva incentrato il

⁶⁶ *Ivi*, p. 20.

romanzo dal titolo omonimo, pubblicato nel 1815, un anno prima della morte (avvenuta il 23 settembre dell'anno successivo).

Gli elementi del testo boswelliano che Schwob apprezzò furono decisamente: il gusto per l'aneddoto più recondito, già riscontrabile in Aubrey; e, sopra ogni altra cosa, la prefazione all'opera, nei confronti della quale la premessa alle *Vite immaginarie* nutre più di un debito.

L'introduzione a *La vita di Samuel Johnson*, si rivelò per Boswell l'occasione propizia per presentare al lettore i propositi che stavano alla base del testo, il suo modo di operare ed infine gli autori che lo influenzarono sia per quanto riguarda la struttura della biografia (a tal proposito, si rivelò fondamentale l'esempio delle *Memoirs of Gray* di William Mason), che per quanto concerne il contenuto⁶⁷.

Un ulteriore elemento degno di nota risiede nello sdoppiamento di Boswell contemporaneamente in due figure, quella di narratore e quella di personaggio. Quest'ultima giustificata da un'intensa amicizia coincisa con gli ultimi vent'anni di vita vissuti da Johnson. Siffatto sdoppiamento, nonostante non fosse stato ripreso da Schwob, ritornerà in opere future come *Vite minuscole* di Michon e *La letteratura nazista in America* di Bolaño. Ma ciò verrà analizzato più dettagliatamente nei prossimi capitoli.

Come già anticipato in precedenza, un altro precursore dello scrittore francese che rappresentò per lui un importante punto di riferimento fu Thomas De Quincey, autore de *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*, pubblicato per la prima volta nel «Blackwood's Magazine» (nel febbraio del 1827), all'interno di una serie intitolata *Gallery of the German Prose Classics, by the English Opium-Eater*, e riedito, dopo un'ampia rielaborazione, nel 1854.

Prima di osservare nel dettaglio *The Last Days of Immanuel Kant*, occorre fare alcune premesse: come già accennato dianzi, Schwob si cimentò nella traduzione in francese dell'opera di De Quincey (1785-1859), edita il quattro aprile 1899 nella rivista parigina «La Vogue»; in seconda istanza è curioso segnalare come la versione italiana del testo di De Quincey sia stata realizzata dalla scrittrice ginevrina Fleur Jaeggy (nel 1983, per la casa editrice Adelphi), la stessa che, undici anni prima (nel 1972), tradusse

⁶⁷ Tra gli altri, Plutarco e Sallustio, i quali, per primi, diedero il giusto peso ai dettagli più sottili al fine di ricostruire il reale carattere di una persona.

Vite immaginarie e che a sua volta, nel 2009, scrisse *Vite congetturali*, una raccolta di tre minuscoli romanzi che raccontano rispettivamente i profili, oltre che del poeta John Keats, degli stessi De Quincey e Schwob. Tale catena di opere e traduzioni testimonia come la diffusione e la valorizzazione della biografia, in qualità di genere appartenente alla letteratura e non alla storia, siano avvenute quasi esclusivamente grazie all'attività e alla propensione alla ricerca degli stessi autori.

Tornando a riflettere in merito a *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*, è possibile notare sin dal titolo come l'autore scelse di riportare esclusivamente una piccola parte dell'esistenza del filosofo tedesco, non curandosi di seguire lo schema tradizionale della biografia, le cui estremità coincidono di norma con l'inizio e la fine della vita trattata. De Quincey, decidendo di raccontare Kant nell'intimità del quotidiano, senza mai alludere al suo pensiero filosofico, volle mostrare il lato più segretamente umano del filosofo. La prospettiva laterale assunta da De Quincey nel presentare il profilo del pensatore tedesco fu l'elemento che Schwob tentò maggiormente di fare suo, come dimostrano per esempio le vite di Paolo Uccello (sulla quale aleggia inequivocabilmente la versione del Vasari) ed Empedocle, dove l'essenza umana dei personaggi prende il sopravvento sulle opere artistiche del primo e sull'ideologia del secondo.

Un ulteriore aspetto de *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant* che Schwob riprese nelle *Vite immaginarie* concerne la cosciente alterazione della presunta realtà data dalle fonti storiche in suo possesso. Proprio nella prefazione alla traduzione francese, Schwob sottolineava:

Ce journal des derniers moments de Kant est composé au moyen des détails que De Quincey tira des mémoires de Wasianski, de Borowski, et de Jachmann, publiés à Kœnigsberg en 1804, année où Kant mourut; mais il employa aussi d'autres sources. Tout cela est fictivement groupé dans un seul récit, attribué à Wasianski. En réalité l'œuvre est uniquement, ligne à ligne, l'œuvre de De Quincey: par artifice admirable, et consacré par DeFoë dans son immortel *Journal de la Peste de Londres*, De Quincey s'est révélé, lui aussi, «faussaire de la nature», et a scellé son invention du sceau contrefait de la réalité⁶⁸.

L'appellativo di «faussaire de la nature» venne attribuito allo stesso Schwob da Georges Trembley che nel 1969 scrisse il saggio intitolato per l'appunto *Marcel Schwob*,

68 De Quincey, 1986, p. 8.

faussaire de la nature, all'interno del quale ebbe il merito di segnalare per primo l'influenza di De Quincey sull'autore francese circa l'attitudine di entrambi di emanciparsi dalla realtà storica all'interno delle loro opere.

Lo stesso Defoe, del quale Schwob citò *Diario dell'anno della peste* (1722), condivideva la medesima suddetta attitudine. Daniel Defoe rappresentò una presenza costante nella produzione di Schwob, non solo per quanto attiene alla traduzione di *Moll Flanders* (1895), ma soprattutto per aver costituito un'originale via di accesso all'universo criminale della pirateria⁶⁹, mediante: *The life, Adventures and Pyracies of the famous Captain Singleton* (1720, pubblicato anonimamente e divulgato col nome di Defoe soltanto negli anni Ottanta dell'Ottocento); il *pamphlet The King of Pyrates*, dato alle stampe sempre nel 1720; e la raccolta di biografie intitolata *The History of the most notorius pyrates*, pubblicata nel 1726, a Londra, con lo pseudonimo di Capitano Charles Johnson.

Proprio l'interesse verso questi personaggi borderline e per le loro vite, narrate ai limiti del reale, segnò il definitivo distacco delle *Vite immaginarie* da ogni pretesa storiografica e, a mio modo di vedere, la sua conseguente diffusione negli ambienti letterari, sfociata in elevazione ad ipotesto per svariate opere di autori a venire, su tutte *Storia universale dell'infamia*, la quale verrà presa in esame in maniera dettagliata nel prossimo capitolo.

⁶⁹ Tre delle ventidue *Vite immaginarie*, rispettivamente quelle del capitano Kid, di Walter Kennedy e del Maggiore Stede Bonnet, riguardano, per l'appunto, dei pirati.

2. Jorge Luis Borges: al crocevia del genere

L'importanza dell'opera di Jorge Luis Borges per lo sviluppo del genere delle biografie inventate è fondamentale. In primo luogo, grazie all'apporto dello scrittore argentino la biografia letteraria ha potuto emanciparsi dalla realtà storiografica, a tal punto da arrivare a padroneggiarla. In seconda istanza la scelta di Borges di raccontare esclusivamente ritagli di esistenze di personaggi talvolta sconosciuti, quando non totalmente inventati, ha incanalato il genere, e di riflesso le opere degli scrittori successivi, verso la predilezione per questo tipo di soggetti, preferiti alle cosiddette personalità eminenti.

Le opere dello scrittore argentino che esaminerò nel dettaglio in questo capitolo sono *Storia universale dell'infamia* (*Historia universal de la Infamia*, 1935) e *Cronache di Bustos Domecq* (*Crónicas de Bustos Domecq*, 1967).

2.1 *Storia universale dell'infamia*

Storia universale dell'infamia è in assoluto la prima raccolta di racconti realizzata da Borges ed edita parzialmente nel 1933 all'interno del supplemento letterario «Revista multicolor de los sábados»⁷⁰ (distribuito gratuitamente agli acquirenti di «Crítica», il quotidiano argentino più popolare dell'epoca), per poi venire definitivamente pubblicata nel 1935 a Buenos Aires.

Fino a quel momento Borges, oltre a scrivere per svariate riviste letterarie, si era contraddistinto come poeta (pubblicando le tre raccolte: *Fervore di Buenos Aires* nel 1923; *Luna di fronte* nel 1925; e *Quaderno San Martín*, edito nel 1929), ma soprattutto come saggista (il primo saggio *Inquisizioni* venne pubblicato nel 1925; ad esso seguirono *La misura della mia speranza* nel 1926 e *L'idioma degli argentini* nel 1928).

⁷⁰ Come per *Vite immaginarie* l'uscita periodica dei racconti contenuti in *Storia universale dell'infamia* testimonia l'indipendenza di ogni testo dagli altri e di conseguenza permette al lettore di leggere le singole storie nell'ordine che preferisce.

Ed è proprio in un saggio del 1930 che Borges si cimentò per la prima volta con il genere biografico, esaminando dettagliatamente la vita e valorizzando l'opera del poeta argentino Evaristo Carriego (1883-1912).

Tuttavia, come rivelato dallo stesso Borges a Domenico Porzio nell'ambito della realizzazione dei due volumi per Mondadori contenenti l'opera *omnia* dello scrittore argentino, quest'ultimo:

non crede alle biografie, sebbene abbia a lungo meditato sulle *Vite* di Plutarco, su *Gli eroi di Carlyle* e su *Gli uomini rappresentativi* di Emerson. Ne diffida, sebbene lui stesso abbia scritto nel 1930 una biografia, quella del poeta Evaristo Carriego, ed abbia pubblicato nel 1970 un *Abbozzo di autobiografia*, a cura di Norman Thomas Di Giovanni. Molti anni dopo confesserà di essersi pentito di *Evaristo Carriego*: «Ma se non l'avessi scritto, non avrei scritto molte pagine posteriori, il cui tema è essenzialmente lo stesso. Cioè il mitico quartiere Palermo che visse nella memoria di Carriego e poi nella memoria della mia memoria di Carriego; e che forse non esistette mai». Proprio nell'*Evaristo Carriego* giustifica la sua sfiducia nella «verità» biografica: «Che un individuo voglia risvegliare in un altro individuo ricordi che non appartengono che a un terzo, è un paradosso evidente. Realizzare in tutta tranquillità questo paradosso, è l'innocente volontà di ogni biografia»⁷¹.

In *Evaristo Carriego* è possibile riscontrare la marcata concatenazione labirintica fra saggio e romanzo che contrassegnò la successiva produzione letteraria borgesiana, soprattutto per quanto concerne lo stile e il registro linguistico adottato. Un tratto che si ripresenta a partire da *Storia universale dell'infamia*.

Prima di riflettere sul contenuto dell'opera appena citata, ritengo opportuno soffermarmi sul titolo. L'incipit «Storia universale» sembra preludere ad un testo di carattere saggistico (a differenza delle *Vite immaginarie* di Schwob o delle *Vite brevi di uomini eminenti* di Aubrey), come testimoniato, inoltre, dall'indice delle fonti collocato nelle pagine finali. Tuttavia il seguito «dell'infamia» dà origine ad un'implicita antinomia dovuta all'etimo del sostantivo “infamia”, il quale «assume sì connotati moralistici (disonore), ma denota anche, parallelamente, l'assenza di voce (“in”, prefisso privativo e “fama”, calco del greco *phēmē*: voce)»⁷². Sostanzialmente si allude ad una storia di ciò che per definizione si sottrae alla visibilità e, appunto, alla fama data dalla storia medesima.

71 Borges, 1991, p. XXIV.

72 Watkins, 2017, in: <http://www.leparoleeleccose.it/?p=28609>. Consultato in data 4 febbraio 2019.

L'intitolazione con allusione ad un'apparente opera di argomento saggistico fu precorritrice di testi come *Enciclopedia dei morti* (Danilo Kiš), *Dizionario dei Chazari* (Milorad Pavić) e *La letteratura nazista in America* (Roberto Bolaño), la cui premessa antologica, al pari di *Storia universale dell'infamia*, finisce per essere smentita da un tono e da un contenuto più letterari che trattatistici.

Per quanto concerne la struttura, lo stile e le scelte narrative, Borges nutre più di un debito in particolare nei confronti di Schwob e dello scrittore messicano Alfonso Reyes (1889-1959), autore di *Retratos reales e imaginarios* (pubblicato nel 1920 dalla casa editrice Lectura selecta). A tal proposito, credo sia doveroso fare qualche cenno in merito all'opera di quest'ultimo, con il quale Borges instaurò, oltre ad un rapporto di reciproca stima, una profonda e duratura amicizia.

Retratos reales e imaginarios è una raccolta di quindici testi relativi a personaggi realmente esistiti, tutti vissuti tra il XIV e il XX secolo. L'unica eccezione riguarda il racconto inerente ad Apollonio di Tiro, la cui leggenda è tratta da documenti letterari risalenti ai secoli VI e X, in particolar modo dal poema manoscritto conservato al monastero dell'Escorial di Madrid.

Rispetto alle *Vite* di Schwob, i *Ritratti* di Reyes si concentrano maggiormente sul lato pubblico delle vite dei soggetti trattati, in quanto l'autore messicano riteneva che l'esaltazione degli elementi caratterizzanti il quotidiano dei personaggi, imperante nella biografie di inizio Novecento, fosse causa di deturpamento dell'immagine che dei personaggi medesimi avevano i loro contemporanei⁷³. Inoltre sulla scia del critico inglese William Pater, autore della raccolta di saggi filosofici *Imaginary Portraits* (1887), Reyes diede una forma saggistica alla sua opera, premurandosi di citare le fonti, laddove necessarie, dalle quali attinse parte del contenuto del proprio testo, a differenza di quanto fatto da Schwob. Ed è proprio siffatto rapporto fra saggio e *fiction* che Borges riprese in *Storia universale dell'infamia*.

La lunghezza dei racconti di *Retratos reales e imaginarios* è più pronunciata rispetto a quella delle narrazioni contenute in *Vite immaginarie*: il capitolo più esteso (quindici pagine, quasi il doppio del racconto più ampio delle *Vite*) è il sesto, riguardante il navigatore ed esploratore Amerigo Vespucci; mentre quello maggiormente

73 Cfr. Crusat, 2015, p. 272.

coinciso (quattro pagine, al pari del testo più breve di Schwob) attiene alla vita del poeta spagnolo Garcilaso de la Vega. Oltre al già citato Amerigo Vespucci, le personalità presenti nell'opera di Reyes sono perlopiù chierici (un cardinale, un frate, un gesuita, un abate e un vescovo), letterati e uomini di potere (quattro, tra i quali spiccano Napoleone I e Filippo IV). Il gusto per l'aneddoto e la capacità di scegliere tra i fatti di una vita quelli realmente esemplificativi del carattere della persona sono le caratteristiche condivise tra lo scrittore messicano e Schwob.

Tornando a riflettere su *Storia universale dell'infamia* è possibile constatare come il contenuto del libro sia ripartito in nove capitoli, otto dei quali narrano ciascuno di un personaggio (l'ultimo, inserito nell'edizione del 1954 ed intitolato *Eccetera*, racchiude una serie di traduzioni di brevi frammenti di opere altrui). Quattro capitoli su otto si sviluppano in nove pagine; due (per l'esattezza le storie relative rispettivamente all'assassino Bill Harrigan e all'incivile maestro di cerimonie Kotsuke no Suke) su sette; mentre il primo e l'ultimo racconto rispettivamente in undici e dodici.

Il periodo storico al quale appartengono gli infami di Borges è in linea di massima il XIX secolo, eccezion fatta per il sovracitato Kotsuke no Suke, vissuto nel XVII e per il tintore mascherato Hakin di Merv, detto al-Mukanna', la cui vita si svolse lungo il corso dell'VIII secolo. La relativa vicinanza temporale tra l'autore argentino e i suoi personaggi rappresenta un fattore di maggiore consonanza con Reyes più che con Schwob; allo stesso modo, la lunghezza media dei capitoli (nove pagine, arrotondando per difetto) è di poco inferiore a *Retratos reales e imaginarios* (undici pagine) e quasi il doppio rispetto a *Vite immaginarie* (cinque pagine).

Il prologo che introduce i racconti, nella prima versione del 1935, è una sorta di esaltazione dell'antico tòpos della modestia, mediante il quale lo scrittore argentino presentò il libro alla stregua di un compendio di esercizi di prosa narrativa eseguiti da un semplice lettore, quasi a voler ridimensionare le eventuali aspettative di chi si apprestava a sfogliare le pagine da lui scritte⁷⁴. Un elemento non secondario da sottolineare è che l'unica opera ispiratrice menzionata da Borges nelle rispettive prefazioni alle edizioni del '35 e del '54 è la biografia di Evaristo Carriego. L'influenza di *Evaristo Carriego* in *Storia universale dell'infamia* è ravvisabile soprattutto

74 Cfr. Borges, 1997, p. 9.

nell'ultimo racconto, *Uomo all'angolo della casa rosa*, sulle cui caratteristiche rifletterò nel finale del presente capitolo.

Per quanto concerne lo *status* sociale dei personaggi presentati da Borges è evidente l'influenza di alcuni dei soggetti presenti in *Vite immaginarie*, nella fattispecie coloro che compongono la seconda parte dell'opera di Schwob, vale a dire da Nicolas Loyseleur (dodicesima vita) agli assassini Burke e Hare (ventiduesimo e ultimo capitolo)⁷⁵. Come sottolineato da Garcia Jurado nel saggio *Marcel Schwob, Antiguos imaginarios* (2008), alcuni racconti di *Storia universale dell'infamia* si alternarono con la traduzione, da parte di Borges, di cinque delle vite immaginarie di Schwob, per la precisione quelle di Petronio, Erostrato, Septima, del Capitano Kid ed infine quelle dei già menzionati Burke e Hare⁷⁶. Anche per effetto delle sopracitate traduzioni, in *Storia universale dell'infamia* si trovano per l'appunto, tra gli altri, un impostore come Arthur Orton, una piratessa del calibro della cinese Ching Shih (da affiancare per similitudine di professione ai quattro pirati schwobiani delle *Vite*) e un pistolero dalla fama di Billy the Kid.

Un campionario di individui le cui esistenze collidono grazie al medesimo comune denominatore, l'infamia, espressa nelle sue più svariate sfaccettature. Tali sfaccettature marcano l'eterogeneità che già contraddistingue i profili riportati, all'insegna di quella «sclassificazione» tanto invocata da Schwob nella prefazione alle *Vite immaginarie*⁷⁷. L'infamia, insomma, non è altro che lo sfondo sul quale si muovono storie difformi di personaggi resi ancor più incomparabili dalla sapiente capacità di Borges di combinare realtà e fantasia, a tal punto da generare un labirintico universo dove tentare di distinguere il falso dal vero rappresenta il modo migliore di perdersi definitivamente.

A riguardo della suddetta «sclassificazione» credo che nessun esempio sia più calzante del capitolo relativo all'impostore Tom Castro. In questa sezione si racconta di

75 A tal proposito reputo doveroso citare un intervento di Pierpaolo Pasolini per il settimanale «Tempo» del gennaio 1973, nel quale lo scrittore e regista nato a Bologna esaltava i personaggi presenti nella seconda parte di *Vite immaginarie*. Per l'appunto, consigliava: «Meglio leggere questo libro non di seguito. Oppure andare diretti ai racconti più belli, gli ultimi, dalle storie dell'adorabile puttana Katherine la Merlettaia e dall'adorabile assassino Alain le Gentil in poi» (Pasolini, 1998, pp. 1722-1723).

76 Cfr. Crusat, 2015, p. 300.

77 Cfr. Schwob, 2012, p. 13.

un celebre fatto di cronaca avvenuto nell'Inghilterra vittoriana tra la metà degli anni Sessanta e la metà degli anni Settanta del XIX secolo, vale a dire la scomparsa del militare inglese Roger Charles Tichborne e il tentativo di spacciarsi per lui avanzato dal macellaio Tom Castro (il cui vero nome era Arthur Orton) al fine di impadronirsi della ricca eredità che gli avrebbe lasciato, alla morte, l'anziana madre dello stesso Tichborne. Difformemente dalla vicenda realmente accaduta, l'Orton di Borges è coadiuvato, o meglio manovrato, dal domestico di colore Bogle, descritto dall'autore argentino come segue:

Bogle, senza essere bello, aveva quell'aria quieta e monumentale, quella solidità da opera d'ingegneria che hanno i negri carichi di anni, di adipe e di autorità. Aveva un'altra qualità, che taluni manuali di etnografia hanno negato alla sua razza: il colpo di genio⁷⁸.

Il personaggio di Bogle è interessante sostanzialmente per due motivi: primariamente, rappresenta una risposta antitetica allo schiavismo operato dai bianchi a danno dei neri menzionato nel capitolo precedente dedicato a Lazarus Morell; ed in secondo luogo, decidendo di spacciare Orton per lo scomparso Tichborne attraverso la rinuncia più totale al mascheramento dei tratti somatici e fisici visibilmente divergenti fra i due individui, si fa ambasciatore della consapevolezza di Borges (e di Schwob, prima di lui) per la quale ogni uomo è per natura diverso dagli altri. Nello specifico:

Tichborne era uno snello gentiluomo dall'aria affettata, con i lineamenti sottili, la carnagione scura, i capelli neri e lisci, gli occhi vivaci e il linguaggio di un'irritante precisione; Orton era uno zotico patentato, dall'ampio addome, lineamenti di un'infinita vaghezza, pelle che tendeva al lentiginoso, capelli ricci e castani, occhi assonnati e conversazione inesistente o confusa. Bogle si inventò che era dovere di Orton imbarcarsi sul primo vapore per l'Europa e realizzare le speranze di Lady Tichborne dichiarando di essere suo figlio. Il piano era di un'insensata ingegnosità. [...] sappiamo che presentò un Tichborne molle, con un amabile sorriso da imbecille, i capelli castani e un'inarrivabile ignoranza della lingua francese. Bogle sapeva che realizzare una copia perfetta dell'agognato Roger Charles Tichborne era impossibile. Ma sapeva anche che tutte le affinità che fossero riusciti a ottenere non avrebbero fatto altro che mettere in rilievo le inevitabili differenze. Rinunciò quindi a ogni somiglianza⁷⁹.

78 Borges, 1997, p. 29.

79 *Ivi*, p. 31.

Bogle, mediante Orton, cerca di mettere in pratica «la miracolosa trasformazione», ambita da Hokusai, «della somiglianza nella diversità», della quale fece menzione Schwob nell'introduzione alle *Vite*⁸⁰. Dietro a Bogle c'è chiaramente Borges, la cui scelta narrativa, al di là di omaggiare o meno Schwob, conferma e rafforza l'esigenza di differenziare gli uomini in quanto tratto basilare dell'allora neonato genere delle biografie romanzate.

Il passaggio citato, come l'intero racconto hanno un carattere decisamente metaletterario: quello che viene messo qui in discussione non è solo il principio di verità che sta dietro alle scritture di natura saggistica come quelle storiografiche, ma anche il principio di verosimiglianza stesso, che è il fulcro del romanzo realista. In definitiva, all'interno della finzione letteraria di questo testo, è possibile ravvisare una scelta poetica molto precisa operata da Borges orientata verso una direzione di rifiuto del “realismo”.

La presenza di un personaggio inventato come Bogle in una vicenda realmente accaduta testimonia l'inclinazione dello scrittore argentino all'alterazione cosciente di fatti storicamente attestati. Mentre Schwob tendeva ad inventare laddove latitavano le fonti storiche, Borges, in gran parte delle sue opere (*Finzioni* e *L'Aleph* su tutte), dimostrò una totale noncuranza nei confronti di alcuni elementi storiograficamente acclarati preferendo a questi, altri provenienti dalla sua fantasia, ma altrettanto verosimili.

L'inclinazione di Borges per una letteratura come luogo di incontro tra realtà e finzione è da ricollegarsi alla sua ammirazione per la corrente filosofica empirista, in particolar modo per le teorie idealiste di George Berkeley (1685-1753) e di David Hume (1711-1776). Proprio alle idee dei due filosofi, Borges dedicò il saggio *Nuova confutazione del tempo* (scritto nel 1946, undici anni dopo la pubblicazione di *Historia Universal de la infamia*), presente nella raccolta *Altre inquisizioni* (edita nel 1952). Per riassumere e comprendere al meglio i precetti della dottrina idealista riporto le parole di Berkeley, a sua volta citate da Borges:

«Tutti ammetteranno che né i nostri pensieri né le nostre passioni né le idee formate dalla nostra immaginazione esistono senza la mente. Non meno chiaro è

80 Schwob, 2012, p. 16.

per me che le diverse sensazioni, o idee impresse nei sensi, in qualunque modo si combinino (cioè, qualunque sia l'oggetto che formano), non possono esistere se non in una mente che li percepisca... Affermo che questo tavolo esiste; vale a dire, lo vedo e lo tocco. Se, stando fuori del mio studio, affermo la stessa cosa, voglio dire soltanto che se stessi qui lo percepirei, o che lo percepisce qualche altro spirito... Parlare dell'esistenza assoluta di cose inanimate, senza relazione col fatto che esse siano o no percepite, è per me insensato. Il loro *esse* è *percipi*; non è possibile che esistano fuori dalle menti che le percepiscono [...] Ma, si dirà, niente è più facile che immaginare alberi in un prato o libri in una biblioteca, e nessuno presso di essi che li percepisca. In effetti, niente è più facile. Ma, vi domando, che cosa avete fatto se non formare nella mente alcune idee che chiamate libri o alberi ed omettere al tempo stesso l'idea di qualcuno che li percepisce? Voi, intanto, non li pensavate? Non nego che la mente sia capace d'immaginare idee; nego che gli oggetti possano esistere fuori della mente [...]. Ci sono verità così chiare che per vederle basta aprire gli occhi. Una di esse è l'importante verità: tutto il coro del cielo e quanto è sulla terra – tutti i corpi che compongono la poderosa fabbrica dell'universo – non esistono fuori di una mente; non hanno altro essere che l'essere percepiti; non esistono quando non li pensiamo, o esistono solo nella mente di uno Spirito Eterno»⁸¹.

Secondo l'idealismo tutto ciò che esiste risiede nella mente di chi lo percepisce, di conseguenza la realtà non è per tutti la stessa in quanto le percezioni variano da individuo ad individuo. Ne deriva che la materia testuale, sia essa proveniente dalla realtà o dalla finzione, esiste in quanto presente nella mente dell'autore che prima di scriverla l'ha pensata. Ciò che conta nei racconti di Borges è il fatto che esistano in quanto presenti nella sua mente; per questo motivo, come già affermato precedentemente, chiedersi quali componenti siano vere e quali false può rivelarsi fuorviante considerata la natura ideale, e perciò variabile a seconda del soggetto, dei concetti di vero e falso.

La proprietà stilistica dei racconti borgesiani di intrecciare tra loro elementi magico-fantastici a eventi reali venne considerata dal critico Àngel Flores, nel 1955, come una trasposizione letteraria del cosiddetto realismo magico, la cui prima manifestazione sarebbe coincisa, sempre secondo Flores, proprio con *Storia universale dell'infamia*⁸².

L'apogeo della suddetta predisposizione alla contraffazione del reale, in *Storia universale dell'infamia*, venne raggiunto da Borges nel capitolo intitolato *Uomo all'angolo della casa rosa*, nel quale la vicenda e i protagonisti sono totalmente frutto

81 Borges, 1991, pp. 1072-1073.

82 Cfr. Ruth Noriega Sanchez, 2001, p. 20.

dell'inventiva dell'autore. *Uomo all'angolo della casa rosa* si differenzia dagli altri sette capitoli per il fatto di essere, come Borges stesso lo definì, «un vero e proprio racconto»⁸³, un breve poliziesco spalmato nell'arco di circa una decina di pagine. L'episodio, narrato in prima persona, è ambientato in una balera all'interno della quale si presenta un forestiero assieme alla sua banda, tale Francisco Real detto il Corralero, giunto fin lì per sfidare ad un duello di coltelli l'uomo più temuto di quella zona, Rosendo Juárez il Picchiatore. Suscitando lo scalpore degli astanti, Juárez rifiuta di battersi. A quel punto la sua donna, la Lujanera, lo abbandona e fugge con il Corralero. Qualche ora più tardi ritorna con il forestiero gravemente ferito da una coltellata. Francisco Real muore e la donna viene accusata di omicidio. Tuttavia, all'arrivo della polizia, i presenti, dopo aver prima derubato il cadavere dalle ricchezze che si portava appresso e poi gettato il medesimo in un fiume, fuggono. Nel finale l'identità dell'assassino viene svelata: è la stessa voce narrante.

Innanzitutto, credo sia interessante notare come l'autore nativo di Buenos Aires, durante la narrazione (contraddistinta dalla presenza di un narratore omodiegetico), alluda, attraverso alcune espressioni del narratore, alla matrice fantastica del racconto. In modo particolare due passi presenti all'inizio della storia risultano emblematici. Nel primo, in riferimento a Rosendo Juárez, il narratore afferma: «Certo, a voi questo nome non dice nulla, vi manca l'esperienza necessaria, ma Rosendo Juárez il Picchiatore era uno di quelli che avevano voce in capitolo a Villa Santa Rita⁸⁴». Nel secondo, introducendo la vicenda, esordisce come segue:

Sembrerà inventato, ma la storia di quella notte balorda cominciò con una carrozzella insolente dalle ruote rosse, piena zeppa di uomini, che passava sobbalzando per quelle viuzze di fango secco, tra i forni di mattoni e le buche, e i due vestiti di nero che c'erano sopra dàgli a grattare la chitarra e far fracasso, e quello a cassetta che mollava frustate ai cani randagi che si cacciavano tra le zampe del cavallo, e in mezzo ce n'era uno tutto silenzioso avvolto in un poncho, e questo era il famoso Corralero, che andava a menar le mani e ad ammazzare⁸⁵.

Due espressioni che assomigliano a delle avvertenze; un implicito atto di clemenza dell'autore verso il lettore affinché comprenda la differente natura del capitolo che sta

83 Borges, 1997, p. 12.

84 *Ivi*, p. 78.

85 *Ivi*, p. 79.

leggendo rispetto ai precedenti.

Nonostante i primi sette capitoli siano la deliberata contraffazione di storie realmente accadute, il realismo magico di Borges non raggiunge ancora le vette di *Finzioni* (si pensi in modo particolare al racconto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*) o de *L'Aleph*. Tuttavia, in un racconto come *Uomo all'angolo della casa rosa* è possibile avvertire alcuni tratti presenti successivamente in altre raccolte di racconti di Borges, in particolare *Cronache di Bustos Domecq*, scritta a quattro mani con il collega e amico *Adolfo Bioy Casares* nel 1967, della quale tratterò in maniera più specifica nel secondo sottocapitolo.

In seconda istanza, un'ulteriore nota significativa concerne la presenza del narratore omodiegetico, fino a quel momento totalmente atipico nell'ambito delle opere biografiche. A questo proposito, un elemento ancor più insolito riguarda il finale, quando l'io narrante svela a Borges la sua colpevolezza per l'assassinio di Francisco Real:

Mi avviai tranquillamente verso la mia baracca, che era a tre isolati da lì. Alla finestra brillava una piccola luce, che subito si spense. Giuro che mi misi a correre, quando me ne accorsi. Allora, Borges, tirai di nuovo fuori il coltello corto e affilato che portavo sempre qui, nel gilè, sotto l'ascella sinistra, e lentamente gli diedi un'altra controllata, ed era come nuovo, innocente, senza la minima traccia di sangue⁸⁶.

L'emersione nel testo del cognome dell'autore si rivela utile nel definire lo scenario del racconto, dove un narratore omodiegetico, il cui nome non compare, si rivolge ad un narratario, coincidente con Borges, rievocando la dolente vicenda di un assassinio, dove figura come colpevole.

L'omonimia fra autore e personaggio che caratterizza *Uomo all'angolo della casa rosa* venne ripresa da altri autori appartenenti al genere della raccolta di biografie inventate, specialmente da Pierre Michon nelle *Vite minuscole* (narrato tutto in prima persona) e da Roberto Bolaño nella vita conclusiva de *La letteratura nazista in America* relativa al poeta Ramirez Hoffman, detto l'infame (una nuova prova che certifica il debito nutrito verso Borges).

A riguardo della presenza dell'omodiegesi del narratore nella *biofiction*, e per

⁸⁶ *Ivi*, p. 89.

estensione nella raccolta di biografie romanzate, Riccardo Castellana, in suo articolo pubblicato per la rivista semestrale «Allegoria», intitolato per l'appunto *La biofiction: Teoria, storia, problemi* si affida al termine “*omobiofiction*” per riferirsi alle «narrazioni biofinzionali omodiegetiche»:

Nei termini proposti da Glowinski, che riprende (per limitarla al solo racconto in prima persona) la più radicale teoria di Searle secondo cui «There is no textual property, syntactic or semantic, that will identify a text as a work of fiction», siamo qui nell'ambito della cosiddetta «*mimesis* formale», esattamente come il romanzo omodiegetico *tout court*. Una *omobiofiction* è infatti *fiction* nella misura in cui nulla ci appare più manifestamente “finto” di un racconto narrato da qualcuno che non è identificabile con la persona dell'autore; ma per stabilire che non c'è identità tra autore e narratore occorre appellarsi a un dato paratestuale, e cioè appunto al nome dell'autore.

L'*omobiofiction* non ha, di norma, nessuno dei *marker* testuali specifici che, secondo Dorrit Cohn, sono propri della *fiction*: affinché la regola strutturale del racconto omodiegetico venga rispettata, il narratore non può avere il dono di leggere nelle menti altrui e può solo raccontare ciò che vede o fa. Di conseguenza, non è da tratti testuali (o meglio formali) che il lettore ricava un'impressione di *fiction*: il patto finzionale è stipulato piuttosto (e, in mancanza di altri segnali, *esclusivamente*) tramite il paratesto, ed è sollecitato dalla mancata equazione $A = N$ ⁸⁷.

Un altro aspetto degno di riflessione attiene alle molteplici metamorfosi subite dal racconto *Uomo all'angolo della casa rosa*⁸⁸. L'antecedente del testo presente in *Storia universale dell'infamia* apparve per la prima volta nella rivista «Martín Fierro», il 26 febbraio 1927, con il titolo *Leggenda poliziesca (Leyenda policial)*. Successivamente, una versione identica dello stesso racconto, intitolata *Uomini lottarono*, venne inclusa nel quattordicesimo capitolo de *L'idioma degli argentini (El Idioma De Los Argentinos, 1928)*. La trama è circa la stessa di *Uomo all'angolo della casa rosa*: la parte del Corralero è ricoperta da un combattente chiamato El Chileno, il quale si recò al quartiere Palermo per sfidare un tale di nome Pedro El Mentao (Rosendo Juárez nella variante successiva). A differenza di quanto accade in *Uomo all'angolo della casa rosa*, qui la sfida lanciata da El Chileno, alias El Corralero, venne accettata e vinta da El Mentao.

87 Castellana, 2015, p. 83.

88 Un esercizio di riscrittura che venne replicato da Bolaño quando ripresentò il racconto di Ramirez Hoffman nel romanzo *Stella distante*, il quale verrà affrontato più dettagliatamente nei prossimi capitoli.

Dato il racconto, si sottolineano in prima istanza l'assenza del narratore omodiegetico e, di conseguenza, del narratario coincidente con l'autore; in secondo luogo la maggiore precisione cronotopica (viene infatti riferito che la vicenda si svolse tra il 1896 e il 1897 nel quartiere Palermo, situato a nord di Buenos Aires), laddove in *Uomo all'angolo della casa rosa* non si fa alcun riferimento spaziotemporale preciso, affermando solamente che Rosendo Juárez, i suoi uomini e lo stesso Francisco Real (a differenza di *Uomini lottarono*) provengono dalla parte nord della città (sottinteso di Buenos Aires); infine non viene fatto alcun cenno a personaggi femminili (in *Uomo all'angolo della casa rosa* occupa uno spazio non indifferente la figura della Lujanera).

Prima di procedere con altre versioni del testo, credo sia opportuno notare come *Uomini lottarono* e *Uomo all'angolo della casa rosa* rispettivamente precedano e seguano *Evaristo Carriego*. Come accennato in precedenza, *Evaristo Carriego* è l'unica opera alla quale Borges affermò di essersi ispirato per la realizzazione di *Storia universale dell'infamia*. Non è una casualità quindi, se i due brevi racconti presentano una serie di elementi in comune con la biografia del poeta argentino. Ne vado a presentare alcuni. Il summenzionato quartiere Palermo, nel quale si svolge la vicenda in *Uomini lottarono*, fece da teatro all'esistenza di Evaristo Carriego a partire dalla fine degli anni Novanta del XIX secolo quando la sua famiglia vi andò ad abitare⁸⁹. Inoltre, l'amicizia più feconda che Carriego instaurò nel quartiere fu quella con l'allora «padrone di Palermo», Nicolás Paredes⁹⁰; lo stesso Nicolás Paredes che in *Storia universale dell'infamia* viene introdotto come il capo di Rosendo Juárez⁹¹. Il terzo ed ultimo elemento in comune è il coltello/pugnale: se nei due racconti brevi il coltello è l'arma del delitto, in *Evaristo Carriego* il coltello medesimo viene più volte nominato in quanto arnese comunemente utilizzato dai malviventi del quartiere Palermo; ed al pugnale viene addirittura dedicato il nono capitolo del libro.

L'ultimo rifacimento in ordine cronologico del racconto *Uomo all'angolo della casa rosa* è *Storia di Rosendo Juárez*, inserito all'interno de *Il manoscritto di Brodie*, pubblicato nel 1970 (la prima versione italiana risale all'anno successivo, tradotta da Livio Bacchi Wilcock, figlio adottivo di Rodolfo, per la Rizzoli). *Storia di Rosendo*

89 Cfr. Borges, 1991, p. 192.

90 *Ivi*, p. 206.

91 Cfr. Borges, 1997, p.78.

Juárez, per brevità (sette pagine) equiparabile ai racconti fin qui esaminati di *Vite immaginarie* e *Storia universale dell'infamia*, si fonda sostanzialmente su un dialogo tra Borges e lo stesso Rosendo Juárez, all'interno del quale quest'ultimo narra alcune vicende della sua vita, su tutte la propria versione inerente alla morte del Corralero.

Risultano interessanti le prime parole pronunciate da Juárez, attraverso le quali la sua figura prende vita all'interno del testo:

«Lei non mi conosce che di nome, ma io la conosco, signore. Io sono Rosendo Juárez. Paredes buon'anima le avrà certamente parlato di me. Il vecchio aveva le sue manie; gli piaceva mentire, non per ingannare, ma per divertire la gente. Ora che stiamo qui senza far niente, le racconterò quello che veramente accadde quella notte. La notte che uccisero il Corralero. Lei, signore, ha raccontato l'episodio in un romanzo, che io non sono in grado di apprezzare, ma voglio che sappia la verità su quelle dicerie»⁹².

La frase d'esordio di Juárez («Lei mi conosce che di nome, ma io la conosco, signore») rassomiglia per certi versi alla premessa che l'io narrante di *Uomo all'angolo della casa rosa* fa al narratario nell'introdurre lo stesso Juárez («Certo, a voi questo nome non dice nulla, vi manca l'esperienza necessaria»). Si crea quindi una simmetria fra i due racconti, per la quale al narratore sconosciuto di *Uomo all'angolo della casa rosa* subentra uno dei protagonisti del racconto medesimo, per l'appunto Rosendo Juárez. Similmente a quanto accade in *Uomo all'angolo della casa rosa*, il narratario del racconto *Storia di Rosendo Juárez* è lo stesso Borges («ha raccontato l'episodio in un romanzo»). Entrambi i racconti, quindi, risultano essere, apparentemente, due resoconti reali ed alternativi della stessa vicenda, provenienti da due soggetti diversi e rivolti al medesimo Borges. Tale ipotesi risulta tuttavia infondata se si parte dal presupposto che sia il personaggio di Rosendo Juárez che il narratore di *Uomo all'angolo della casa rosa* provengono dalla fantasia dello scrittore argentino. Il narratario dei due racconti, di conseguenza, rappresenta un *alter ego* romanzesco di Borges. Il fatto che la riscrittura di una storia attraverso un differente punto di vista possa condurre a fraintendimenti che coinvolgano ciò che sta al di fuori del testo è un'ulteriore cifra dello stile borgesiano, dove finzione e realtà si intrecciano a tal punto da escludersi.

In conclusione, appare evidente che i sentieri solcati a partire dalla lettura di

⁹² Borges, 1991, p. 385.

Storia universale dell'infamia, mediante la cosciente manipolazione di Borges, conducono tutti ad un'unica destinazione, la vacuità. Una destinazione raggiunta solamente in seguito alla scoperta dell'illusorio inganno per il quale, come confermato dallo stesso autore argentino nel prologo all'edizione del 1954, sotto il clamore generato dall'irruzione nel titolo della parola «infamia» in verità non vi è che il nulla.

2.2 Cronache di Bustos Domecq

Cronache di Bustos Domecq (*Crónicas de Bustos Domecq*) è un libro scritto da Borges a quattro mani con il collega e amico Adolfo Bioy Casares e pubblicato nel 1967 (l'opera fu tradotta per la prima volta in italiano da Francesco Tentori Montalto ed edita per la casa editrice Einaudi nel 1975). I due si conobbero nella prima metà degli anni Trenta, quando entrambi scrivevano per la rivista «Sur», fondata e diretta da Victoria Ocampo (la sorella di Victoria, Silvina, sposò Casares nel 1940).

Ancor prima di realizzare *Cronache di Bustos Domecq*, Borges e Casares portarono a compimento diverse opere, tra le quali spiccano: la raccolta di gialli intitolata *Sei problemi per don Isidro Parodi* (*Seis problemas para don Isidro Parodi*), edita nel 1942; il romanzo *Un modello per la morte* (*Un modelo para la muerte*), del 1946; *Racconti brevi e straordinari* (*Cuentos breves y extraordinarios*), pubblicato nel 1955; ed infine *Il libro del cielo e dell'inferno* (*Libro del cielo y del infierno*) nel 1960. Successivi alle *Cronache* sono invece l'antologia di racconti gialli denominata *I signori del mistero* (*Los mejores cuentos policiales*) del 1972 e *Nuovi racconti di Bustos Domecq* (*Nuevos cuentos de Bustos Domecq*), edito nel 1977.

Le *Cronache di Bustos Domecq* consistono in venti racconti narrati in prima persona dallo stesso Honorio Bustos Domecq, il quale oltre a comparire in alcuni di essi come personaggio, figurava nella prima edizione del libro come autore. Lo pseudonimo di Bustos Domecq venne utilizzato da Casares e Borges anche nel precedente *Sei problemi per don Isidro Parodi*.

I venti testi presenti nella raccolta collimano con le altre opere del genere delle biografie inventate dal punto di vista della brevità. Il racconto che conta il maggior numero di pagine, sette, è *Un pomeriggio con Ramon Bonavena*; il capitolo più conciso

è *Vestiario II*, di sole due pagine. La lunghezza media dei capitoli, all'incirca cinque pagine, è la stessa di *Vite immaginarie* e quasi la metà di *Storia universale dell'infamia* (nove pagine).

Una delle principali novità risiede nella tipologia di personaggi trattati. Gli impostori, gli assassini e i pirati di *Storia universale dell'infamia* lasciano qui il posto ad artisti, poeti e narratori. Quest'ultimi, per la gran parte argentini, appartengono nella loro totalità alla prima metà del XX secolo. Se lo *status* sociale dei personaggi di *Storia universale dell'infamia* ricalcava quello degli individui narrati nella seconda parte di *Vite immaginarie*, gli scrittori e artisti presenti in *Cronache di Bustos Domecq* si avvicinano in maggior misura ai vari Lucrezio, Petronio, Empedocle e Paolo Uccello apparsi nella prima metà dell'opera di Schwob.

Rispetto ai testi fin qui esaminati, *Cronache di Bustos Domecq* più che narrare delle vite in forma aneddotica, si presenta come una raccolta di scene che spaziano dall'incontro del cronista con l'autore al momento nel quale l'autore medesimo partorisce le sue creazioni; talvolta, i racconti possono sfociare in vere e proprie analisi del testo o in semplici considerazioni circa la ricezione delle opere da parte del pubblico⁹³.

Malgrado questa discordanza, il contributo pionieristico delle *Cronache* al genere della biografia romanzata è indubbio, soprattutto per quanto riguarda il filone ispano-americano entro il quale si ascrivono le opere, più volte citate, di Wilcock e Bolaño. Tale contributo risiede in primo luogo nella matrice completamente fantastica dei soggetti riportati ed in seconda istanza nelle tinte parodistiche che tratteggiano i profili dei personaggi de *La sinagoga degli iconoclasti* e dei letterati immaginari de *La letteratura nazista in America*.

La suddetta natura romanzesca non attiene solamente ai personaggi, ma coinvolge l'autore della prefazione al testo, Gervasio Montenegro, e lo stesso Honorio Bustos Domecq. Sostanzialmente, tutte le premesse avanzate dal titolo del libro vengono smentite dal contenuto e dall'origine, rivelatasi poi illusoria, di quest'ultimo. Più chiaramente: la definizione di “cronaca” rimanda ad una

93 Cfr. Crusat, 2015, p. 318.

1. a. Narrazione di fatti esposti secondo la successione cronologica (senza alcun tentativo di interpretazione o di critica degli avvenimenti), che costituisce la forma primitiva della narrazione storica e pertanto si trova agli inizi della storiografia di tutti i popoli, per poi acquistare particolare rilievo nell'età medievale. Tipiche del medioevo furono le cronache di tipo universalistico, più tardi le cronache monastiche (desunte spesso dai cartulari delle donazioni di papi, imperatori, ecc.) e le cronache cittadine, intese a esporre una serie di avvenimenti compresi in un arco di tempo relativamente circoscritto.

b. Con riferimento all'età moderna e contemporanea, il termine è talora usato con valore riduttivo per indicare, in contrapposizione alla *storia*, un'esposizione di semplici fatti, non illuminata dalla consapevolezza di una problematica storica.

2. Rubrica dei giornali, in cui sono riferiti gli avvenimenti della vita quotidiana di una città o di particolari ambienti: *c.cittadina*, *c. politica*, *c. parlamentare*; *c. letteraria*, *artistica*, *giudiziaria*, *teatrale*, *sportiva*, *della moda*, ecc.; *un articolo di cronaca*; *la pagina della c.*; *c. nera*, che riguarda delitti, furti, scandali; non com., *c. bianca*, cronaca locale di informazione spicciola; *c. rosa*, quella che si occupa dei personaggi del mondo dello spettacolo o più in generale della vita privata dei personaggi pubblici (in passato, *c. mondana* o *galante*); *fatti*, *notizie di cronaca*, gli avvenimenti che di solito sono registrati nella cronaca cittadina, in particolare risse, furti, incidenti, disgrazie, delitti, ecc.; *diritto di c.*, diritto di informare il pubblico, tramite la stampa o altro mezzo di comunicazione, sui fatti che avvengono, senza violare i limiti previsti nell'ordinamento giuridico italiano sia sul piano civilistico sia su quello penale; *fare la c.*, fare il resoconto, anche a voce, dei fatti più importanti⁹⁴.

In ambedue le accezioni di “cronaca”, la realtà (constatata o quantomeno presunta) dei fatti fa da preambolo ad ogni eventuale scritto. La premessa è quindi disattesa dalla materia romanzesca che compone il testo.

Inoltre, l'inesistenza di Bustos Domecq nega a quest'ultimo la paternità del libro riconosciutagli nella prima edizione, all'interno della quale veniva indicato come autore. Di fatto, l'effetto illusorio che l'opera genera nei confronti del lettore ha inizio fin dalla copertina. Il lettore medesimo precipita nella narrazione nello stesso modo in cui Orlando entra nel castello creato dal mago Atlante: entrambi sono mossi dalla ricerca di un qualcosa (il primo le cronache di Bustos Domecq; il secondo Angelica) la cui irraggiungibilità è inizialmente loro sconosciuta.

L'unico indizio esplicito lasciato dai due scrittori argentini circa la componente fittizia dei racconti compare nel capitolo intitolato *Il multiforme Vilaseco*, in una nota a piè di pagina che rimanda al racconto delle battute iniziali *Un pomeriggio con Ramón Bonavena*. La nota recita:

94 <http://www.treccani.it/vocabolario/cronaca/>. Consultato in data 4 febbraio 2019.

Per l'identità di questi, si consulti lo studio *Un pomeriggio con Ramón Bonavena*, inserito nell'indispensabile vademecum *Cronache di Bustos Domecq* (Buenos Aires 1966), in vendita nelle buone librerie⁹⁵.

Come già accennato in precedenza, *Cronache di Bustos Domecq* uscì nel 1967: la data riportata in nota, errata di un anno, può interpretarsi quindi come un indicatore dell'estrazione romanzesca della narrazione.

Oltre a ciò, si segnalano un'altra nota nella quale abbastanza grottescamente Bustos Domecq pubblicizza la sua raccolta di gialli, *Sei problemi per don Isidro Parodi*: «Profittiamo dell'occasione per spingere i compratori all'acquisto immediato di *Sei problemi per don Isidro Parodi* di H. Bustos Domecq»⁹⁶. Ed infine un passo nel quale spicca la totale mancanza di modestia dello stesso scrittore apocrifo:

Secondo l'ipotesi, infinitamente probabile, di H. B. D., Lambkin Formento aveva sfogliato, all'edicola del parco Chacabuco quella mosca bianca della bibliografia del secolo XVN che è *Viaggi di Uomini Prudenti* [...] ⁹⁷.

In un'opera dagli intenti saggistici come si presuppone sia la cronaca un simile contenuto è impensabile.

Ancor più atipici ed inconsueti si dimostrano essere i personaggi dei vari racconti. Ivi si trovano per esempio: lo scrittore César Paladión, la cui bibliografia si fonda sulla pedissequa imitazione, protrattasi fino al plagio, di testi precedenti, come *La capanna dello zio Tom*, le *Georgiche* e il *De divinatione*; il più volte citato Ramón Bonavena, autore di un libro, *Nord-nordovest*, dove, per il timore di venire meno ai suoi propositi di assoluto realismo, si limitò a descrivere un settore limitato di spazio come l'angolo del tavolo in pino nel quale lavorava (per oltre novecento pagine); oppure Hilario Lambkin Formento (a suo modo, un novello Pierre Menard) studioso della Divina Commedia che arrivò a sostenere la coincidenza tra la descrizione del poema dantesco e il poema medesimo come migliore forma di edizione critica. Infine, da segnalare, nel capitolo *In cerca dell'assoluto* il profilo dello scrittore Nierenstein Souza, il quale

aveva ripreso la tradizione che, da Omero alla cucina dei braccianti al circolo, si

⁹⁵ Borges, Casares, 1975, p. 71.

⁹⁶ Ivi, pp. 61-62.

⁹⁷ Ivi, pp. 22-23.

compiace d'inventare e ascoltare fatti. Raccontava male le sue invenzioni perché sapeva che il Tempo le avrebbe perfezionate, se ne valeva la pena, come aveva già fatto con l'Odissea e le Mille e una notte. Come la letteratura ai suoi primordi, Nierenstein si era ridotto alla parola, perché non ignorava che gli anni avrebbero finito con lo scrivere tutto⁹⁸.

La deriva parossistica dei ritratti succitati si manifesta, a mio parere, nell'ultimo racconto intitolato *Gli immortali*, il quale credo meriti un maggiore approfondimento. In questo testo il narratore, oltre ad essere omodiegetico come in diversi altri racconti (si pensi ad *Un pomeriggio con Ramon Bonavena* o ad *Esse est percipi*), assume anche il ruolo di protagonista della vicenda. Bustos Domecq, considerati i segni del tempo sul suo fisico, decide di prendere appuntamento presso lo studio del gerontologo Raul Narbondo. Arrivato a destinazione, durante l'attesa dovuta al ritardo del dottore, si ritrova casualmente in una stanza, descritta come segue:

Dentro vidi qualcosa d'incomprensibile. L'angusto spazio era rotondo, biancheggiato, basso di soffitto, illuminato col neon e senza una finestra che confortasse la claustrofobia. Lo abitavano quattro personaggi o mobili. Il loro colore era lo stesso delle pareti, il materiale, legno; la forma, cubica. Su ciascun cubo un altro piccolo, con una breve grata e sotto una fessura come di una cassetta per lettere. Scrutata bene la grata, si notava con sgomento che dall'interno si era seguiti come da occhi. Le fessure lasciavano sfuggire a intervalli irregolari, un coro di sospiri o vocette in cui nessuno avrebbe afferrato una parola. La loro collocazione era tale che ciascun cubo si trovava di fronte a un altro e con altri due a fianco, in modo da comporre una riunione di amici⁹⁹.

L'arrivo di Narbondo svela a Domecq la cripticità che fino a quel momento adombrava la scena: i «quattro personaggi o mobili» che poc'anzi si palesarono al suo sguardo altro non erano che quattro individui ai quali il dottore aveva applicato concretamente le sue teorie a sostegno dell'immortalità:

In sé la tesi è semplicissima, un uovo di Colombo. La morte corporale è causata sempre dal venir meno di un organo, sia esso il rene, il polmone, il cuore e qualsiasi altro. Sostituite le parti corruttibili dell'organismo con altrettanti strumenti inossidabili, non c'è alcuna ragione perché l'anima, e lei stesso, Bustos Domecq, non sia immortale. Non si tratta di sottigliezze filosofiche; il corpo si ripara di tanto in tanto, lo si calafata, e la coscienza che lo abita non decade. La chirurgia apporta l'immortalità al genere umano. L'essenziale è stato raggiunto; la mente perdura e

98 *Ivi*, p. 20.

99 *Ivi*, p. 96.

perdurerà senza timore di una fine¹⁰⁰.

In seguito all'illustrazione del suo *modus operandi*, Narbondo propone a Bustos Domecq di sottoporsi all'operazione che lo avrebbe reso immortale. Il cronista, in seguito all'accettazione della proposta del dottore, si congeda da quest'ultimo. Il finale del capitolo assume una piega alquanto inaspettata:

Con perfetta compostezza camminai fino all'imboccatura della ferrovia sotterranea. Scesi le scale di corsa. Mi misi immediatamente all'opera; quella sera stessa mi trasferii senza lasciare la più piccola traccia al «Nuovo Imparziale», nel cui registro figuro sotto il finto nome di Achille Silberman. Nella stanzetta che dà sul cortile interno scrivo, con barba posticcia, questa relazione dei fatti¹⁰¹.

Considerata la trama del racconto, molteplici sono le osservazioni che si possono trarre dal passo appena citato.

Innanzitutto, ancor prima che nel testo anzidetto, Borges affrontò il tema dell'immortalità nel racconto *L'immortale*, collocato in ouverture alla raccolta *L'Aleph*, pubblicata nel 1949 (la prima edizione italiana uscì nell'ottobre 1959, tradotta, al pari di *Cronache di Bustos Domecq*, da Francesco Tentori Montalto, per la casa editrice Feltrinelli). Oltre alla tematica in comune, i due brani manifestano un'ulteriore affinità legata alla presenza di componenti fantascientifiche. Proprio per tale motivo entrambi furono oggetto di studio del saggio *La scienza della fantascienza*, redatto nel 1982 da Renato Giovannoli, con introduzione di Umberto Eco.

Da un lato, *L'immortale* (assieme al racconto *Sboccia un'arte*, inerente all'architetto Alessandro Piranesi e facente parte delle *Cronache di Bustos Domecq*) veniva preso in esame da Giovannoli per la descrizione della Città degli Immortali, nella quale la mancanza di ogni fine dell'architettura richiamava il concetto di malvagità delle forme espresso da Chesterton nel racconto poliziesco *La forma sbagliata* (*The Wrong Shape*, 1911); dall'altro, *Gli immortali* veniva vagliato in considerazione della presenza di soggetti (i quattro immortali) aventi le peculiarità necessarie per rientrare nella categoria dei cyborg, sulla scia di opere antecedenti come *L'uomo interamente consumato* (1839) di Edgar Allan Poe e *Guerra dei mondi* (1897) di Herbert George

¹⁰⁰*Ivi*, p. 97.

¹⁰¹*Ivi*, pp. 98-99.

Wells (dal quale fu tratto un dramma radiofonico interpretato da Orson Wells nel 1938)¹⁰².

La componente fantascientifica de *Gli immortali* mette ancor di più in risalto l'incongruità fra le aspettative saggistiche palesate dal titolo del libro e la materia testuale contenuta in esso.

Per quanto concerne la narrazione è opportuno evidenziare l'assottigliamento della distanza fra io narrante ed io narrato, i quali arrivano a coincidere nel finale del racconto («nella stanzetta che dà sul cortile interno scrivo, con barba posticcia, questa relazione dei fatti»).

Premesso che non vi è traccia alcuna di una prosecuzione lineare fra i racconti tale da alludere ad una potenziale coincidenza fra la succitata relazione dei fatti nominata da Bustos Domecq e l'intero corpus delle *Cronache*, è interessante notare come il nome dell'albergo, «Nuovo Imparziale», rimandi analetticamente al racconto precedente *L'occhio selettivo*, che a sua volta rinvia intertestualmente al brano *La vittima di Tadeo Limardo*, incluso nella raccolta di gialli *Sei problemi per don Isidro Parodi*:

Per le insistenze di un cuoco negro, mi installai nel *Nuovo Imparziale*, albergo a duecento metri da piazza Undici, dove raccolsi il materiale per il mio studio poliziesco *La vittima di Tadeo Limardo* e dove non trascurai di fare l'occhietto alla Juana Musante¹⁰³.

Il suddetto collegamento intertestuale, in definitiva, rafforza l'apocrifa autorialità di Honorio Bustos Domecq e, contemporaneamente, aumenta la verosimiglianza della componente finzionale del racconto.

Lo stesso tentativo di conferire veridicità alla materia narrativa è riscontrabile nell'indice delle fonti di *Storia universale dell'infamia* e nell'appendice *Alcuni libri* posta in conclusione de *La letteratura nazista in America*. Questi due esempi si contraddistinguono da *Gli immortali* per il fatto di ubicarsi nel paratesto e non all'interno del testo medesimo.

L'ennesimo elemento che ha letteralmente fatto scuola nella tradizione ispano-americana è la ficcante ironia sottesa al testo che anima le braci delle *Cronache di*

¹⁰²Cfr. Giovannoli, 2015, pp. 68-69.

¹⁰³Borges, Casares, 1975, p. 61.

Bustos Domecq. Lo stesso Roberto Bolaño individuò nel senso dell'umorismo l'asse portante delle opere realizzate dal duo Borges-Casares e, simultaneamente, un elemento di rottura rispetto alla suddetta tradizione ibero-americana, dimostratasi da sempre carente di tale virtù:

Es en el siglo XX cuando el humor, tímidamente, se instala en nuestra literatura. Por supuesto, los practicantes son una minoría. La mayoría hace poesía lírica o épica o se refocila imaginando al superhombre o al líder obrero ejemplar o deshojando las florecillas de la Santa Madre Iglesia. Los que se rien (y su risa en no pocas ocasiones es amarga) son contados con los dedos. Borges y Bioy, sin ningún género de dudas, escriben los mejores libros humorísticos bajo el disfraz de H. Bustos Domecq, un heterónimo a menudo más real, si se me permite esta palabra, que los heterónimos de Pessoa, y cuyos relatos, desde los *Seis problemas para don Isidro Parodi* hasta los *Nuevos cuentos de H. Bustos Domecq*, deberían figurar en cualquier antología que sea algo más que un poco de basura, como hubiera dicho don Honorio, precisamente. O no¹⁰⁴.

Nelle *Cronache*, definite da Alan Pauls «un'enciclopedia di idioti»¹⁰⁵, l'ironia è data dalla narrazione obiettiva di personaggi fautori di una fallimentare avanguardia, raccontati con tono imparziale (generando un risultato ancor più ridicolo) da un cronista altrettanto cialtronesco quale si dimostra essere Bustos Domecq. Un'ironia che irrompe nel libro sin dalle note a piè di pagina, firmate del medesimo Honorio Bustos Domecq, presenti nella prefazione di Gervasio Montenegro, anch'egli, come già sottolineato nei passi precedenti, discepolo apocrifo della fantasia di Borges e Casares. A comprovare quanto appena sostenuto, ecco un esempio:

Tale parola nasconde un equivoco. Rinfreschi la memoria, signor Montenegro. Io non le ho chiesto niente; fu lei ad apparire con la sua improvvisata in tipografia. [Nota di H. Bustos Domecq]¹⁰⁶.

L'effetto è quello di generare una sorta di sketch paradossale fra autore e prologhista, tanto ironico quanto inverosimile per un'opera dalle intenzioni apparentemente saggistiche.

In definitiva, la scelta dei soggetti e il modo attraverso il quale essi vengono raccontati ha permesso a Jorge Luis Borges e ad Adolfo Bioy Casares di lasciare la loro

104Bolaño, 2004, p. 225.

105Pauls, 2004, p. 152.

106Borges, Casares, 1975, VI.

profonda impronta sul genere delle biografie inventate, segnando e solcando in maniera determinante il cosiddetto filone ispano-americano, il quale, rappresentato su tutti da Rodolfo Wilcock e da Roberto Bolaño, sarà oggetto d'analisi del capitolo finale.

3. Il filone dell'infamia

Come accennato in precedenza, l'opera di Jorge Luis Borges, oltre ad aver apportato uno sviluppo fondamentale nel genere della biografia finzionale, ha determinato un crocevia nel genere medesimo, come risultato delle distinte eredità lasciate rispettivamente da *Storia universale dell'infamia* e da *Cronache di Bustos Domecq*. Se all'eredità di quest'ultimo dedicherò l'ultimo capitolo, del contributo offerto dal primo testo tratterò nelle righe seguenti.

Prediligendo la narrazione di personaggi ai margini, da sempre considerati un oggetto di riflessione poco affine al genere biografico classico, *Storia universale dell'infamia* indirizza la raccolta delle biografie romanzate verso un nuovo focus: la storia dei senza storia. Possono considerarsi declinazioni diverse di questo filone, due opere pubblicate quasi contemporaneamente, vale a dire *Vite minuscole* (1984) di Pierre Michon (alla cui opera ho affiancato, per la forte analogia, una breve considerazione sulle *Vite di uomini non illustri* di Giuseppe Pontiggia) ed *Enciclopedia dei morti* (1983) di Danilo Kiš. Tale comune tendenza a preferire la storia dei senza storia all'eminenza (citando Aubrey) di uomini che, attraverso la loro esistenza, hanno inciso sulla Storia ufficiale, ascrive i testi suddetti a quello che nominerò “filone dell'infamia”.

3.1 Le *Vite minuscole* di Pierre Michon

Vite minuscole (*Vies minuscules*) venne pubblicato nel 1984 dalla casa editrice parigina Gallimard e dato per la prima volta alle stampe in lingua italiana nel 2016, tradotto da Leopoldo Carra per Adelphi. Il libro in questione costituisce l'opera d'esordio dello scrittore francese Pierre Michon (1945), fino a quel momento sconosciuto ai palcoscenici letterari nazionali. Lo stesso autore ribadì in più interviste che *Vies minuscules* oltre a conferirgli una credibilità sociale, rappresentò una vera e propria ancora di salvezza da un'esistenza vissuta all'insegna dell'autodistruzione e

contrassegnata dall'abuso di alcool e droghe¹⁰⁷. Più di un'opera, la scrittura di questo libro rappresentò per Michon un percorso intrapreso al fine di esorcizzare il languore causato da una pagina rimasta bianca per quasi quarant'anni.

Prima di entrare nel merito del contenuto, ritengo opportuno soffermarmi sulla struttura dell'opera. *Vite minuscole* è una raccolta composta da otto racconti, ognuno relativo alla vita di persone (divenute poi personaggi mediante il filtro della narrazione) che per motivi di parentela o per vicende esistenziali intrecciarono la biografia dello stesso Michon. Rispetto alle opere fin qui analizzate, *Vite minuscole* presenta una maggior estensione di ogni singolo capitolo: il maggiore, quello intitolato *Vita di Georges Bandy*, arriva a quarantadue pagine; il minore, intitolato *Vita di Claudette* ammonta a otto pagine. La media complessiva è di ventitré pagine, quasi cinque volte superiore a quella dei racconti di *Vite immaginarie* e di *Cronache di Bustos Domecq* (entrambi presentano cinque pagine di media) e più del doppio rispetto a *Retratos reales e imaginarios* (undici) e a *Storia universale dell'infamia* (nove). Tale differenza di ampiezza è dovuta all'esiguo numero dei racconti presenti in *Vite minuscole*. In questi termini di paragone solamente *Storia universale dell'infamia*, ugualmente composta di otto racconti, può essere raffrontata con l'opera di Michon.

Per quanto concerne il titolo, *Vies minuscules* rievoca la tradizione delle “Vite” che dal periodo classico, annoverando esempi dello spessore di Plutarco (*Vite parallele*), Svetonio (*Vite dei Cesari*) e Diogene Laerzio (*Vite dei filosofi*), giunse all'epoca moderna con Aubrey (*Vite brevi di uomini eminenti*) e Boswell (*Vita di Samuel Johnson*), passando per il genere agiografico diffusosi soprattutto durante il Medioevo¹⁰⁸. Lo stesso Marcel Schwob, attraverso il titolo della sua opera *Vite immaginarie*, si rifaceva a quella tradizione.

L'aggettivo “minuscole” affiancato al sostantivo “Vite” lascia intravedere la natura delle esistenze narrate nel testo. Come sopraccennato, gli otto racconti che compongono *Vite minuscole* trattano di dieci persone le cui biografie si intrecciarono, per legami di sangue o semplici concatenazioni di eventi, con quella dell'autore. Si tratta di persone

107Cfr. Gambaro, 2016. In: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/08/30/scrivo-per-riscattare-le-vite-minuscole29.html?ref=search>. Consultato in data 4 febbraio 2019.

108Ad esempio *Vita prima di San Francesco d'Assisi* e *Vita seconda di San Francesco d'Assisi* realizzate entrambe da Tommaso da Celano ma rivisitate e rese note da Bonaventura da Bagnoregio con il titolo di *Leggenda maggiore*.

modeste, perlopiù di estrazione contadina, provenienti dalle aree rurali della regione occitanica di Limosino (Michon è originario di Châtelus-le-Marcheix, un comune avente meno di quattrocento abitanti e facente parte del dipartimento della Creuse, uno dei tre che appartengono a Limosino). Nello specifico, si annoverano nell'ordine: André Dufourneau, un contadinello orfano adottato dai bisnonni materni di Michon; Antoine Peluchet, antenato, sempre di parte materna, dell'autore francese; Eugène e Clara, nonni paterni dello scrittore; i fratelli Bakroot, compagni di collegio di Michon; il prete Georges Bandy; l'amante di Pierre, Claudette; ed infine, la sorellina dello stesso autore, morta di leucemia ad appena un anno di età.

La peculiarità di questi personaggi è quella di appartenere alla vita dell'autore, ai suoi ricordi e alle sue vicende personali: per tale motivo, essendo Michon medesimo l'unica fonte in possesso del lettore circa le esistenze dei profili trattati, non è possibile verificare la veridicità di quanto scritto. Mediante la letteratura, Michon illumina e filtra le vite, tanto umili quanto comuni, di individui che altrimenti sarebbero scivolati lungo il sentiero della storia senza lasciare alcuna traccia.

Una simile scelta narrativa è certamente figlia dell'influenza esercitata su Michon da autori come Hugo (intorno allo scrittore nativo di Besançon è incentrato l'ultimo capitolo della raccolta *Corps du roi*), Flaubert (anch'egli presente in *Corps du roi*) e Balzac (al quale, nel 1997, Michon dedicò *Trois auteurs*, dove rifletteva anche sulle figure di Faulkner e Cingria).

Tuttavia, non sembra puramente casuale la vicinanza temporale e tematica che porta ad accostare *Vite minuscole* a *La vita degli uomini infami*, una breve antologia di esistenze scritta da Michel Foucault e pubblicata prima in veste di articolo nel 1977 per «Les cahiers du chemin» e successivamente nei *Dits et écrits* editi da Gallimard nel 1994 (la prima traduzione italiana, realizzata da Graziella Zattoni Nesi per il Mulino, risale invece al 2009). Il testo de *La vita degli uomini infami* avrebbe dovuto costituire il prologo ad una raccolta di manoscritti, appartenenti al periodo storico racchiuso tra il 1660 e il 1760, rinvenuti negli archivi di internamento dell'Hôpital Général e della Bastiglia. Il progetto come tale non ebbe seguito ma si declinò in altre iniziative editoriali¹⁰⁹.

109Cfr. Foucault, 2009, p. 7.

Ritengo opportuno osservare più accuratamente il lavoro di Foucault al fine di cogliere i punti di contatto con il successivo libro di Michon e il debito che quest'ultimo nutre nei confronti del primo.

Sin dall'incipit, Foucault delineò il profilo dell'opera che aveva in mente:

Questo non è un libro di storia. L'unico criterio che ho seguito e che ha orientato la scelta è stato il mio gusto, il mio piacere, un'emozione, il riso, la sorpresa, un certo sgomento o qualche altro sentimento di cui mi sarebbe forse difficile giustificare l'intensità, ora che è passato il momento della prima scoperta. È un'antologia di esistenze. Vite di qualche riga o di qualche pagina, innumerevoli avventure e sventure, racchiuse in una manciata di parole. Vite brevi, incontrate a caso in un libro o in un documento. Degli *exempla*, ma – a differenza di quelli che gli eruditi raccoglievano nel corso delle loro letture – esempi che contengono, più che lezioni da meditare, brevi effetti, la cui forza si spegne quasi subito. Penso che si potrebbero designare come «racconti brevi», in virtù del duplice riferimento che la definizione comporta: alla rapidità della narrazione e alla realtà degli avvenimenti riferiti; perché è tale in questi testi la stringatezza delle cose dette, che non si sa se l'intensità che le attraversa dipenda maggiormente dal risplendere delle parole o dalla violenza dei fatti che in essi si agitano¹¹⁰.

Per portare a termine *La vita degli uomini infami*, Foucault si diede cinque semplici regole:

- che si tratti di personaggi realmente esistiti;
- che queste esistenze siano insieme oscure e sfortunate;
- che siano raccontate in poche pagine o meglio in poche frasi, nel modo più breve possibile;
- che questi racconti non costituiscano soltanto aneddoti strani o patetici, ma anche in un modo o nell'altro (dato che si tratta di querele, denunce, ordini o verbali) abbiano veramente costituito la storia minuscola di queste esistenze, della loro sventura, della loro rabbia, della loro incerta follia;
- che dallo shock di queste parole e di queste vite scaturisca per noi ancora un certo effetto misto di bellezza e di spavento¹¹¹.

Dai passi suddetti emergono svariati elementi che mettono in relazione il lavoro di Foucault alle opere fino a qui esaminate, appartenenti al genere delle biografie romanzate. Una prerogativa di fondo del genere, infatti, è quella di emanciparsi dall'originario dominio che la storia esercitava sulla biografia, al punto di arrivare a sua volta a padroneggiarla. Una distinzione marcata fortemente sin dalla prefazione alle *Vite*

¹¹⁰*Ivi*, pp. 7-8.

¹¹¹*Ivi*, pp. 14-15.

immaginarie di Schwob¹¹² e portata avanti dagli scrittori che hanno proseguito il genere sulla scia dell'autore francese. Foucault, a sua volta, elevava la letteratura a forma di linguaggio più idonea a discorrere dell'«infamia»: «ad essa spetta dire ciò che è più indicibile – peggiore, più segreto, più intollerabile, spudorato»¹¹³.

Il filosofo francese individuava nel periodo che valicava il confine del XVII secolo la nascita di:

una «favola» della vita oscura, da cui il «favoloso» si è trovato escluso. L'impossibile o il derisorio hanno cessato di essere la condizione alla quale si può raccontare l'ordinario. Nasce un'arte del linguaggio il cui compito non è più cantare l'improbabile, ma far apparire quel che non appare – quel che non può o non deve apparire: dire i gradi più bassi e inconsistenti del reale. Nel momento in cui si mette in moto un dispositivo per costringere a dire l'«l'infimo», quel che non si dice, quel che non merita alcuna gloria, dunque l'«infame», si forma un nuovo imperativo che va a costituire quel che si potrebbe chiamare l'etica immanente al discorso letterario dell'Occidente: le sue funzioni cerimoniali si cancelleranno a poco a poco; suo unico compito non sarà più manifestare in maniera sensibile lo splendore troppo visibile della forza, della grazia, dell'eroismo e della potenza, bensì andare a cercare quel che è più difficile a scorgersi, ciò che è più nascosto, più disagiata a dirsi che a mostrarsi, in ultima analisi ciò che è più proibito e scandaloso. Una sorta d'ingiunzione a scovare la parte più notturna e più quotidiana dell'esistenza (salvo scoprirvi a volte figure solenni del destino) disegnerà la linea di tendenza della letteratura dal Seicento in poi, dopo che ha cominciato a essere letteratura nel senso moderno della parola¹¹⁴.

Data la tipologia di tematica trattata, Foucault invitava il lettore a leggere i testi da lui scelti come veri e propri racconti letterari¹¹⁵.

In seconda istanza è possibile constatare come le cinque regole prestabilite da Foucault alla sua opera corrispondano ad altrettante caratteristiche connotanti alcune raccolte di biografie fittizie, su tutte *Storia universale dell'infamia*. Il testo di Borges per l'appunto narra di personaggi realmente esistiti, ad esclusione di Rosendo Juárez in *Uomo all'angolo della casa rosa*; tratta profili che, seppur segnalati marginalmente in altre fonti storiche, mantengono un alone di mistero dovuto alla loro natura di borderline. Inoltre è contraddistinto, al pari di *Vite immaginarie* e di *Cronache di Bustos Domecq*, dall'estrema brevità di ciascun racconto; ed infine, mira attraverso aneddoti

112Schwob, 2012, pp. 13-14 e 20.

113Foucault, 2009, p. 68.

114Ivi, pp. 64-65.

115Cfr. Foucault, 2009, p. 68.

esemplari, paragonabili ad intense pennellate, a rendere indimenticabile ogni singolo ritratto.

L'infamia che marca i ritratti borgesiani è la stessa che avrebbe dovuto avvolgere i profili dell'opera, rimasta incompiuta, di Foucault. Un'infamia che, citando Borges, irrompe nel titolo rivelando in realtà il nulla sotto di sé. L'autentico volto dell'infamia presentata dall'autore argentino, e da Foucault ancor più di quest'ultimo, è la cosiddetta storia dei senza storia¹¹⁶. Non a caso la postfazione al testo foucaultiano, stilata da Remo Bodei, s'intitola *Storie dei senza storia*.

Nonostante Foucault esordisca marcando la natura non storica de *La vita degli uomini infami*, attraverso la sua opera manifesta l'intento di restituire alla storia i volti di individui da sempre dimenticati dalla storia medesima, considerata in senso tradizionale (la Storia con la “s” maiuscola). Foucault quindi mirava a proporre un tipo di storia anticonvenzionale che elevava a proprio oggetto di studio l'essere umano in quanto dominato e non in veste di dominante (un'operazione per certi versi simile a quella compiuta da Carlo Ginzburg l'anno precedente, nel 1976, con *Il formaggio e i vermi*). Inoltre il filosofo francese nel presentare gli attimi funesti di queste vite, scolpiti tra le pagine di estesi atti giudiziari, aspirava ad offrire una prospettiva diversa degli uomini in questione rispetto a quella veicolata dallo sguardo dell'allora potere regnante incaricato di giudicarli. Un intento che accosta *La vita degli uomini infami* a *Vite minuscole*: in ambedue il testo diventa un motivo per illuminare la scena su alcune esistenze, altrimenti destinate a rimanere in eterno rispettivamente infami e minuscole.

Per Michon questo proposito acquista un valore sicuramente più grande, in quanto le *Vite minuscole* rappresentano l'universo dal quale proviene: raccontarle significa raccontarsi; ridare loro una luce diversa significa riscoprirsì anestetizzando quei demoni che, fino a poco prima, laceravano la sua gola, rimasta afona per troppo tempo.

Continuando a comparare *Vite minuscole* a *La vita degli uomini infami* si può riscontrare la totale aderenza della prima opera alle norme preliminari autoimposte da

¹¹⁶Ritengo opportuno rammentare il doppio significato al quale rimanda l'aggettivo “infame”: «se da un lato indica l'uomo dalla fama compromessa, colui che ha sporcato gravemente e notoriamente il suo onore, l'abietto che ha perso la cittadinanza tra i suoi per essersi macchiato di colpe indelebili, dall'altro, si riferisce a colui che è senza voce (come composto dei termini latini *in e fama*, calco dal greco *phēmē*, voce, in stretta relazione con *phanai*, parlare), l'uomo che non si-parla, che non ha possibilità di farsi sentire» (Fersini, 2018, p. 271).

Foucault per il compimento della seconda, rimasta solamente abbozzata. Si tratta infatti di otto racconti riguardanti persone realmente esistite, la cui esistenza, in quanto contrassegnata dalla modestia (e perciò dall'assenza di tracce lasciate all'interno della storia) fu di per se stessa oscura. Mentre della brevità quale elemento proprio delle *Vite minuscole* si è già discusso precedentemente, a proposito del quarto punto enumerato da Foucault – che questi racconti non costituiscano soltanto aneddoti strani o patetici, ma anche in un modo o nell'altro (dato che si tratta di querele, denunce, ordini o verbali) abbiano veramente costituito la storia minuscola di queste esistenze, della loro sventura, della loro rabbia, della loro incerta follia – reputo interessante osservare come Michon si sia servito di una breve serie di «biografemi», ovvero di eventi fondamentali, per esemplificare ogni singola minuscola esistenza («la storia minuscola di queste esistenze» menzionata da Foucault) narrata nel suo testo. Servendosi di tali «biografemi», parafrasando Schwob, Michon compose delle vite ognuna diversa dall'altra, mettendo in pratica l'arte che caratterizza i veri biografi, ovvero l'arte di scegliere.

Come si ha avuto modo di notare, i punti di contatto fra l'opera di Foucault e quella di Michon sono numerosi. Un'ulteriore prova di questa relazione si riscontra in un'intervista rilasciata dallo stesso Michon alla storica Arlette Farge, nella quale affermava di aver letto l'opuscolo scritto da Foucault e di averne fatto tesoro durante la realizzazione della sua opera prima:

Je voudrais tout d'abord parler de l'influence qu'a pu avoir sur moi Foucault. J'ai peu de lectures philosophiques, c'est-à-dire je n'ai pas lu ses grands livres, par exemple *L'Archeologie du savoir*, les livres véritablement philosophiques de Foucault, mais ce texte-là, *La vie des hommes infâmes*, lu en 77 ou 78 dans la N.R.F. ou dans les *Cahiers du chemin*, a eu sur moi une influence directe. D'abord c'est, je pense, là que j'ai pêché mon titre. [...] Foucault a été un des dédicataires secrets des *Vies minuscules*¹¹⁷.

Un altro elemento da interpretare in tal senso è l'omaggio che Michon tributa a Foucault appellando un personaggio delle sue *Vite* con il cognome del filosofo medesimo, per l'appunto *père* Foucault:

117Crowley, 2007, p. 70.

Si chiamava Foucault, e le infermiere, con la familiarità indelicata, condiscendente ma forse pure caritatevole che è tipica del loro tratto, lo chiamavano «père Foucault». Con il cognome di un filosofo alla moda e di un illustre missionario – anche lui «padre» - appiccicato addosso, il vecchio sembrava ancora più oscuro, e induceva al sorriso¹¹⁸.

Infine, un ulteriore punto di contatto può essere riscontrato nel secondo capitolo delle *Vite minuscole*, intitolato *Vita di Antoine Peluchet*, quando il padre del protagonista, per ingannare la nostalgia provata per l'assenza del figlio, aprì uno dei tre libri presenti nella sua camera, per la precisione il romanzo *Manon Lescaut*, scritto da Antoine François Prévost nel 1731. Tale opera è la medesima citata da Foucault nell'ultima pagina del suo libro:

Dicevo all'inizio che vorrei che i testi da me scelti si leggessero come altrettanti «racconti». Un'esagerazione certamente; nessuno di essi varrà mai un qualsiasi racconto minore di Čechov, di Maupassant o di James. Né «quasi-letteratura» né «sotto-letteratura», non sono nemmeno l'abbozzo di un genere; sono nel disordine, il rumore e la pena, il lavoro del potere sulle vite, e il discorso che ne nasce. *Manon Lescaut* racconta una di queste storie¹¹⁹.

Dopo aver considerato le potenziali influenze di opere precedenti sulla genesi di *Vite minuscole*, l'analisi verterà ora sul contenuto del libro di Michon.

Come accennato in precedenza, l'unica fonte che attesti o meno la veridicità della materia narrativa presente in *Vite minuscole* è rappresentata dal narratore medesimo, il quale racconta in prima persona la propria esistenza attraverso le vite altrui. Le figure dell'autore e del narratore, per lunghi tratti omodiegetico, si sintetizzano nella personalità di Michon. Rispetto agli altri casi di biografie romanzate nei quali compaiono narratori omodiegetici legati da omonimia agli autori (vedi Bolaño in *Ramirez Hoffman, l'infame*), in *Vite minuscole* tale omonimia è una normale conseguenza della marcata componente autobiografica che regge e relaziona fra loro gli otto racconti della raccolta. Seppur rientrando nella categoria di *omobiofiction* offerta da Castellana, l'implicita autobiografia che si cela tra le pagine di *Vite minuscole* va letteralmente a scardinare la successiva ripartizione della medesima *omobiofiction* in *autobiofiction* e *allobiofiction*:

118 Michon, 2016, p. 123.

119 Foucault, 2009, pp. 68-69.

I due sottotipi della finzione biografica omodiegetica sono descritti dalla assimilazione/dissimilazione del narratore con l'eroe principale della vicenda. Nel primo caso, quando chi narra è anche il protagonista, parlerò di *autobiofiction*, nel secondo di *allobiofiction* (o di *biofiction* testimoniale)¹²⁰.

L'opera di Michon rappresenta un caso curioso, in quanto il narratore è il protagonista sottinteso di una serie di racconti che possiedono già dei protagonisti ben definiti. Di conseguenza, *Vite minuscole* non è totalmente riconducibile né all'*autobiofiction*, né all'*allobiofiction*.

Data la premessa della narrazione omodiegetica, sorgerebbe spontaneo il problema circa la credibilità della figura del narratore. Tuttavia, addentrandosi nel testo, è lo stesso Michon ad avvertire, direttamente o indirettamente, il lettore circa l'eventuale matrice immaginaria di alcuni passi delle *Vite*.

Siffatti avvertimenti si contano in maggior numero soprattutto nelle due vite che inaugurano la raccolta, quelle di André Dufourneau e di Antoine Peluchet, rispettivamente il figlio adottivo dei bisnonni di parte materna di Michon ed un parente, sempre di ceppo materno, dell'autore. Queste due biografie, insieme a quella della sorella (*Vita della bambina morta*), si sciverano dalle altre per il fatto di contestualizzarsi in tempi e luoghi distanti dalle circostanze spazio-temporali nelle quali vive il narratore. Pertanto le loro vite sono giunte per via indiretta a Michon (in particolare tramite i racconti di sua nonna Élise) e di conseguenza è l'autore medesimo a nutrire più di un dubbio circa la loro attendibilità.

A sostegno delle suddette affermazioni citerò alcuni esempi. Il primo è tratto da un passo riguardante le ipotetiche cause di morte di André Dufourneau addotte da Élise:

L'ipotesi più romanzesca – e anche, vorrei poter dire, la più probabile – mi è stata suggerita da mia nonna Élise, in proposito, «si era fatta la sua idea», che non ha mai svelato del tutto ma che lasciava volentieri intendere; eludeva le mie domande incalzanti sulla morte del figliol prodigo, ricordando però con quanta preoccupazione Dufourneau avesse parlato del clima di rivolta che regnava allora nelle piantagioni – è infatti probabile che all'epoca le prime ideologie nazionaliste indigene scuotessero quegli uomini miserabili, chini sotto il giogo dei bianchi verso una terra dei cui frutti non godevano; in modo puerile, forse, ma non senza una certa verosimiglianza, Élise pensava in segreto che Dufourneau fosse perito per mano di braccianti neri, che si raffigurava con le sembianze di schiavi di altri tempi incrociati con pirati giamaicani da etichetta del rum, troppo vistosi per essere

120Castellana, 2015, p.83.

pacifici, sanguigni come i fazzoletti annodati sulle loro teste, barbari come i loro gioielli.

Ingenuo com'ero, ho condiviso da bambino le opinioni di mia nonna; oggi non le sconfesserò¹²¹.

E ancora:

Questo modo di immaginare il suo trapasso si accorda ancora più sottilmente con il poco che so della sua vita; dalla versione di Élise risultava non tanto una coerenza di comportamento, ma una consonanza più cupa, pressoché metafisica, per così dire classica. Era l'eco beffarda e distorta di una frase, come la vita lo è di un desiderio: «Laggiù diventerò ricco, o morirò»; quel borioso dilemma era stato ridotto nel libro degli dèi a un solo enunciato: laggiù Dufourneau era morto proprio per mano di coloro il cui lavoro lo arricchiva; anzi, si era arricchito di una morte fastosa, cruenta come quella di un re immolato dai suoi sudditi; conquistò soltanto oro, e di questo perì. Ancora ieri, forse, un'anziana donna seduta sulla soglia della sua capanna a Grand-Bassam ricordava lo sguardo terrorizzato di un Bianco quando le lame scintillarono, l'esiguo peso del suo cadavere da cui estrassero quelle lame ormai opache; la donna oggi è morta; ed è morta anche Élise, che si ricordava del primo sorriso di un bambino quando gli porsero una mela rossa, lucidata sul grembiule; una vita senza importanza è trascorsa tra mela e machete, attenuando ogni giorno di più il sapore dell'una, affilando il taglio dell'altro; chi, se non ne prendessi qui atto, si ricorderebbe di André Dufourneau, finto nobile e agricoltore snaturato, che fu un bravo bambino, forse un uomo crudele, ebbe desideri impetuosi e lasciò traccia soltanto nella storia inventata da una vecchia contadina che non c'è più?¹²².

Michon, spingendosi a definire la vita di André Dufourneau come la «storia inventata da una vecchia contadina», confessa perspicuamente la componente fantasiosa del suo racconto. La veridicità non è quindi, come in Borges, una finta premessa che il lettore deve ingegnarsi a confutare, in quanto già confutata in partenza dalla trasparenza del narratore. Al contrario, è proprio il filtro romanzesco della letteratura a conferire importanza ed unicità ad esistenze che altrimenti sarebbero costrette a rimanere nella sempiterna oscurità dell'anonimato.

La presunta infondatezza delle *Vite minuscole* non si rileva esclusivamente nelle vicende pervenute indirettamente a Michon (tramite la nonna Élise), ma anche nei racconti alimentati da fatti apparentemente vissuti in prima persona dall'autore francese. Emblematico, a tal proposito, risulta un passo della *Vita di Eugène e di Clara*:

121 Michon, 2016, pp. 27-28.

122 *Ivi*, pp. 29-30.

Qualche parola ancora su Eugène, quel vecchio rozzo, sincero, distratto, per tutti trasparente, la cui presenza era subito dimenticata. Mi sembra – ma anche di questo la mia memoria non è certa: i ricordi sono vaghi, mentre vi appaiono nitide come un'ombra ben delineata le fattezze delicatamente spigolose di Clara –, mi sembra che fosse un po' curvo, al modo di quegli uomini che in gioventù ebbero spalle robuste, e la cui sfrontata virilità di una volta si riduce con gli anni a un afflosciamento scapolare da orangotango, «lavoratori manuali» troppo vecchi, che delle loro mani non sanno più cosa fare e portano goffamente un corpo tanto più pesante quanto più efficiente ed energico nella sua pura funzione di strumento¹²³.

ed uno della *Vita di père Foucault*:

La memoria non è in grado di restituire fedelmente i torbidi capricci dell'ubriachezza, e nello sforzarsi si stanca. La faccio breve. Uno sbalzo d'umore improvviso portò ad attaccar briga con il barista, che mi cacciò con ruvidezza ma senza arrabbiarsi¹²⁴.

All'inaffidabile versione dei fatti patrocinata da Élise dei primi esempi si sostituisce qui l'annebbiamento della memoria del narratore.

Un altro sentore che lascia trasparire l'avvenuto incontro tra realtà e finzione attiene a formule attraverso le quali il narratore, tramite la propria immaginazione e il proprio gusto, indirizza alcuni punti del racconto, che in caso di un suo mancato intervento rimarrebbero oscuri e di difficile interpretazione. Siffatta caratteristica, come già menzionato nei capitoli precedenti, apparteneva anche alle *Vite immaginarie* di Schwob e può essere descritta con la denominazione di «funzione completiva»¹²⁵.

In *Vite minuscole* gli esempi di tale tendenza sono molteplici. Ne segnalo tre tra i più significativi, partendo da un passaggio iniziale della già citata *Vita di André Dufourneau*, dove Michon, non conoscendo il periodo esatto nel quale l'orfano entrò a far parte della famiglia della nonna materna, ne immagina l'arrivo:

Gli mandarono André Dufourneau. Mi piace pensare che arrivasse una sera di ottobre o di dicembre, inzuppato di pioggia o con le orecchie arrossate dal gelo pungente; per la prima volta i suoi piedi calcarono quella strada che non avrebbero calcato più; [...] ¹²⁶.

123 *Ivi*, p. 64.

124 *Ivi*, p. 118.

125 Cfr. Castellana, 2015, p. 85.

126 Michon, 2016, p. 16.

Il secondo concerne la misteriosa descrizione del padre di Antoine Peluchet, mai visto né fisicamente né in foto, dal narratore:

Immaginiamolo sul sentiero buio. Nessun dagherrotipo lo immortalava, ma ora il destino gli procuri un volto – o il caso: la notte è propizia ai falsari. In fin dei conti il suo ritratto non è più fallace di quello, così preciso, del suo rivale con l'aureola, là nella chiesetta. Il volto che s'indovina è tozzo, ma con lineamenti marcati: la curva del naso, cotto dal sole e lucido, attira a sé gli zigomi alti e le nitide sopracciglia; un aspetto signorile, insomma; i baffi sottostanti sono quelli dei morti di allora, quelli di Bloy e dei generali sudisti: stereotipati e possenti, consoni alla divisa e al patriarcato, alle pose impettite¹²⁷.

Ed infine, dopo aver interrotto la fugace *liason* amorosa intrattenuta con la bionda Claudette, Michon, pentito per le «circostanze vergognose» nelle quali si separò dalla donna, quasi con l'intento di risarcire quest'ultima per la batosta subita, si lascia trasportare dalla fantasia, auspicando per lei la realizzazione di un roseo futuro, salvo poi ricadere sulle sofferenze che la giovane ha dovuto patire per colpa sua:

Avrà sposato un accademico, sportivo e brillante, con idee anticonformiste o un futuro da pezzo grosso; adesso corre sul verde di un campo da golf, saltella in gonna da tennis dall'ombra alla luce, il gradevole suono della pallina si ripete puntuale, le morbide cosce si fermano, ripartono, il morbido tessuto le danza intorno alla vita; avrà finito la tesi e si sarà imporporata per gli elogi della commissione; ride sotto una piccola vela nel mare allegro, le mani che la stringono le mozzano il fiato, il mondo inesauribile è fatto di distanze chilometriche, di alte moschee e di vegetazioni trionfanti chine su spiagge infinite, di orari di volo e di uomini premurosi che si pavoneggiano in giardini d'estate con i loro nomi importanti, i loro abiti da sera, volitivi e sereni come statue, fieri come patriarchi, focosi come giovincelli, e impegnati a farle la corte. La sua interminabile analisi è gravida di sviluppi impreveduti che, se non le offrono una vita diversa, le offrono comunque una vita; l'affliggono perdite, abbandoni, la felicità non arriva; o forse è morta e avrebbe meritato una più ampia Vita Minuscola. Possa non ricordarsi di me¹²⁸.

Dei tre estratti appena riportati spicca, sopra ogni altra, una proposizione del secondo che irrompe nel testo come una sentenza «la notte è propizia ai falsari». Il falso, il fittizio, l'immaginario sorgono nei punti più oscuri di un racconto, laddove il reale è pressoché assente. Se così interpretata, tale frase potrebbe da sola definire la propensione alla funzione completiva, già notata in Schwob e Borges, che porta a

127Ivi, p. 42.

128Ivi, pp. 181-182.

colmare con l'immaginazione i vuoti storici presenti nelle biografie riguardanti i personaggi realmente esistiti. La stessa attitudine dimostrata, con maggiore trasparenza, da Michon nei tre esempi citati. I frangenti di alcune vite, potenzialmente sconosciuti al narratore, vengono comunque plasmati e poi raccontati dalla fantasia del narratore medesimo, quasi ad offrire al lettore una realtà alternativa atta a ravvivare le istantanee sbiadite di ogni singola “vita minuscola”. Un intento che lo stesso Michon confida nelle righe conclusive del suo libro:

Possa uno stile appropriato aver rallentato la loro caduta: la mia sarà forse più lenta; possa la mia mano aver dato loro la facoltà di aderire nell'aria a una fugacissima forma della mia sola tensione creata; possano prostrandomi aver vissuto, in modo più autentico di come viviamo noi, quelli che a malapena furono e così poco tornano ad essere. Possano, forse, essersi manifestati, sorprendentemente. Nulla mi appassiona quanto il miracolo¹²⁹.

Ed ancora:

Eppure la loro ricerca, la loro conversione, che non è silenzio, mi hanno dato la felicità, e forse anche a loro ne hanno data; dalla loro rinascita abortita spesso sono stato lì lì per nascere, e sempre lì lì per morire insieme a loro; avrei voluto scrivere dall'alto di quell'attimo vertiginoso, di quella trepidazione, giubilo o inconcepibile terrore, scrivere così come un bambino senza parole muore, si dissolve nell'estate: con un'enorme, quasi indicibile emozione. Nessuna potenza stabilirà che non ci sono per niente riuscito. Nessuna potenza stabilirà che la mia emozione non è per niente esplosa nel loro cuore. Credo che i benevoli tigli bianchi di neve si siano chinati nell'ultimo sguardo del vecchio Foucault più che mai muto, lo credo e forse lui lo vuole. Possa a Marsac nascere sempre una bambina. Possa la morte di Dufourneau essere meno definitiva poiché Élise si ricordò di lui o lo inventò; e quella di Élise essere alleviata da queste righe. Possa, nelle mie finte estati, il loro inverno indugiare. E nel conclave alato che si svolge a Les Cards sui ruderi di ciò che avrebbe potuto essere, tutti loro siano¹³⁰.

Nell'ultimo frammento citato è riassunta una chiave fondamentale per l'interpretazione delle *Vite minuscole*, ovvero la visione salvifica della letteratura come deterrente all'inevitabile oblio della fine. Difformemente dagli altri autori del genere delle biografie romanzate, l'opera di Michon è un vero e proprio tentativo di mondare il bacillo dell'infamia che insidia le esistenze senza voce dei suoi personaggi e per contagio la sua.

129Ivi, p. 200.

130Ivi, p. 201.

Si è più volte menzionata la particolarità delle *Vite minuscole*, ovvero quella di essere un'autobiografia raccontata attraverso una raccolta di biografie altrui; la vita dell'autore, in sintesi, è una sorta di fiume principale nel quale confluiscano, sequenzialmente, otto affluenti. Dietro ogni esistenza si cela una tappa del romanzo di formazione di uno scrittore: un lungo itinerario che fa da sfondo alla progressiva crescita della voce narrante, bambino nei primi racconti (da *Vita di André Dufourneau* a *Vita di Eugène e Clara*), poi adolescente (*Vita dei fratelli Bakroot*) ed infine adulto e alla ricerca di sé stesso (da *Vita di père Foucault* a *Vita della bambina morta*). La prospettiva autobiografica del narratore è evidente sia nella scelta dei «biografemi» che immortalano ciascuna esistenza, sia nella scelta dei medesimi soggetti di cui si racconta.

Il caso più significativo è rappresentato dalla *Vita di Eugène e Clara*¹³¹. Il racconto delle vite dei nonni paterni di Michon è incentrato soprattutto sulle visite che facevano al nipote, diradatesi nel tempo a causa del loro progressivo invecchiamento. Si può constatare quindi come i profili dei due anziani siano presentati mediante una narrazione a focalizzazione interna fissa, tipica dell'autobiografia.

Michon, inoltre, ammette apertamente di aver scelto come soggetti del racconto i nonni paterni per la propria incapacità nel raccontare per via diretta il padre, figura latitante, sin dall'infanzia, dalla sua vita:

A mio padre, inaccessibile e nascosto al pari di un dio, riesco a pensare solo in modo indiretto. Come un fedele – cui magari la fede mancasse -, ho bisogno del conforto dei suoi intermediari, angeli o ecclesiastici; e mi viene in mente anzitutto la visita annuale (in precedenza, forse, era stata semestrale, e all'inizio perfino mensile) che mi facevano i nonni paterni quand'ero bambino, il cui immancabile effetto, direi, consisteva nel rammentarmi ogni volta la sparizione del padre¹³².

Non intendo qui addentrarmi in ambito psicanalitico per analizzare più approfonditamente il significato dell'assenza paterna, tuttavia è tangibile la maniera in cui un elemento prettamente autobiografico incida su una scelta narrativa, ed in questi termini *Vite minuscole* si avvicina più ad un'autobiografia che ad una raccolta di vite,

¹³¹A riprova di ciò basti osservare alcune vite come *Vita di Georges Bandy*, composta da quarantadue pagine, delle quali le prime quindici trattano esclusivamente della fine della storia d'amore tra il narratore e Marianne; o *Vita di père Foucault*, concentrata nelle nove pagine finali delle diciannove che la dovrebbero costituire. Anche per questo motivo è impossibile definire *Vite minuscole*, nella sua intierezza, un'*autobiofiction* o un'*allobiofiction*.

¹³²Michon, 2016, p. 61.

costituendo un *unicum* nel neonato genere delle biografie romanzate.

Le vite altrui, non solo agiscono da affluenti rispetto alla vita del narratore, ma fungono altresì da specchio per quest'ultimo con lo scopo di affondare svariati passaggi della narrazione all'interno della sua stessa esistenza. La formula, mediante la quale i riflettori del racconto abbandonano momentaneamente le biografie dei soggetti trattati per illuminare quella dell'autore, si ripete con una certa ricorsività.

L'esempio più interessante concerne la *Vita di père Foucault*. Il già citato Père Foucault è un uomo di età avanzata affetto da cancro alla gola, conosciuto dal narratore in ospedale, anche lui ricoverato in seguito ai postumi di una rissa. Nonostante l'invito dei dottori a rivolgersi ai più preparati medici parigini che avrebbero potuto guarirlo dal tumore, l'anziano scelse di proseguire la degenza nella struttura in cui si trovava, per non dover mettere costantemente a nudo il suo analfabetismo:

Sarebbe rimasto qui, e ne sarebbe morto; forse laggiù l'avrebbero guarito, ma a prezzo della sua vergogna; soprattutto non avrebbe espiato, sontuosamente pagato con la morte, il delitto di non sapere. Una simile visione delle cose non era poi così ingenua; mi illuminava. Anch'io avevo ipostatizzato il sapere e la lettera in categorie mitologiche da cui ero escluso: ero l'analfabeta solitario ai piedi di un Olimpo sul quale tutti gli altri, Grandi Autori e Lettori esigenti, leggevano e creavano con disinvoltura ineguagliabili pagine; e la lingua divina era inaccessibile al mio birignao.

Anche a me dicevano che a Parigi mi aspettava forse una sorta di guarigione; ma mi rendevo conto, ahimè, che se vi fossi andato a proporre i miei immodesti e striminziti scritti ne avrebbero immediatamente smascherato la spocchia, avrebbero capito che ero in qualche modo «illitterato»; gli editori sarebbero stati, per me, ciò che sarebbero state per père Foucault le inflessibili impiegate con il dito di marmo puntato sui vertiginosi spazi bianchi di un modulo: custodi di porte, Anubi onniscienti dai lunghi denti, editori e impiegate ci avrebbero svergognati entrambi prima di divorarci. Dietro l'imperfetto trompe-l'œil della lettera, avrebbero intuito che era colmo di insipienza, caos, analfabetismo profondo, iceberg di fuliggine la cui punta era solo uno specchietto per le allodole; e avrebbero fustigato il ciarlatano. Sarebbe stato necessario, affinché mi ritenessi degno di affrontare Anubi, che la parte immersa fosse anch'essa levigata di parole, perfettamente ghiacciata come l'inalterabile diamante di un dizionario. Ma ero vivo; e poiché la mia vita non era un verbario, poiché ancora non afferravo la lettera di cui avrei voluto essere costituito da capo a piedi, mentivo fingendo di essere uno scrittore; e punivo quell'impostura, disintegravo le mie poche parole nell'incoerenza dell'ubriachezza, aspiravo al mutismo o alla follia, e scimmiettando «l'orrenda risata del demente» mi dedicavo, nuova menzogna, ai simulacri del trapasso.

Père Foucault era più scrittore di me: all'assenza della lettera preferiva la morte. Io, invece, a malapena scrivevo; né osavo morire; abitavo la lettera

imperfetta, la perfezione della morte mi terrorizzava¹³³.

Oltre che sulla rinuncia a trasferirsi a Parigi, il parallelismo tra père Foucault e il narratore si fonda sull'«assenza della lettera»: per il primo si tratta di analfabetismo, per il secondo di incapacità a compiere un'opera letteraria. L'analfabetismo e il cancro alla gola che sfocia progressivamente nel mutismo più totale fanno di père Foucault una sorta di prosopopea del foglio bianco. Anche in questo caso, come in *Vita di Eugène e Clara*, la scelta del personaggio è chiaramente indotta da un moto intrinseco alla vita di Michon, dovuto all'aridità della vena letteraria che ha contraddistinto i primi trentasette anni della sua esistenza.

Infine un ulteriore elemento denotabile in *Vita di père Foucault*, che per estensione può essere generalizzato a tutte le *Vite minuscole*, consiste nella costante esibizione di riferimenti culturali. Nel concreto, la figura dell'anziano malato è accostata a quella dell'uomo seduto di Vincent van Gogh nel dipinto denominato *Sulla soglia dell'eternità* e risalente al maggio del 1890:

L'uomo seduto di van Gogh non è più gravemente oppresso dal dolore; ma è più compiacente, patetico, certamente meno discreto.

(Van Gogh? Certi dotti letterati di Rembrandt, parimenti infinestrati, inchiodati a loro scanno d'ombra ma con il volto inondato dalle lacrime del giorno, e parimenti sbigottiti dal proprio impotere, gli somigliano di più; ma sono dei letterati; il vecchio, a giudicare dai pantaloni di velluto e la giacca di bigello, apparteneva al popolino)¹³⁴.

Il pittore di Zundert veniva già citato, assieme al drammaturgo Antonin Artaud, all'interno della *Vita di Eugène e Clara*, nella descrizione della stanza degli ospiti presso la casa dei nonni paterni, dove il narratore trascorse qualche nottata:

Mi misero a dormire in una cameretta che odorava di muffa , con un coprietto bianco, un piumino rosa tenue e una stretta finestra, un po' fredda come quella di van Gogh ad Arles; vi ereano anche appesi, come nella descrizione di Artaud, «dei vecchi talismani contadini», salviette ruvide e ramoscelli di bosso benedetto; mia nonna aveva sistemato dei fiori, forse delle zinnie, in un bicchiere sbeccato – tutti i vasi decenti erano andati a finire, anno dopo anno, nell'insaziabile

133*Ivi*, pp. 129-130.

134*Ivi*, p. 123.

scatolone delle cianfrusaglie destinato a me¹³⁵.

Tali riferimenti culturali compaiono, come nei casi sopraccennati, quasi sempre accanto a persone o luoghi di umile entità, con l'effetto di rendere più incisivi, e talvolta più emblematici, i ritratti di quest'ultimi.

Nel corso della raccolta, tra gli altri, vengono chiamati in causa per i motivi più dissimili: Faulkner, Flaubert, Kipling, Racine, El Greco, Chateaubriand ed infine Rimbaud. Si tratta di scrittori ed artisti amati da Michon, che ricorrono più volte nelle sue opere, in particolare in *Vie de Josephe Roulin* (1988), incentrata sulla vita di un impiegato postale ritratto in più occasioni da van Gogh durante il soggiorno ad Arles; in *Rimbaud le fils* (1991), dedicata al poeta nativo di Charleville e pubblicata da Gallimard in occasione del centenario dalla morte; oltre che in *Le Roi vient quand il veut* (2007) e in *Les Onze* (2011).

Il suddetto citazionismo, apparentemente postmoderno, benché non riscontrabile nelle raccolte di biografie immaginarie precedenti a *Vite minuscole*, verrà ripreso da autori successivi, uno su tutti Bolaño ne *La letteratura nazista in America*. Infatti, *Vite minuscole*, pur mantenendo alcuni tratti connotanti del genere, quali la brevità e la scelta di specifici «biografemi» per raccontare intere esistenze, introduce elementi inediti nel genere medesimo.

In primo luogo il rapporto fra realtà e finzione assume nell'opera di Michon un ruolo secondario; mentre *Vite immaginarie*, *Retratos reales e imaginarios* e *Storia universale dell'infamia* si fondano sulla commistione fra realtà storica e realtà letteraria (romanzesca), basando soprattutto su tale mescolanza la loro ragione d'essere, *Vite minuscole*, attraverso la sopracitata trasparenza del narratore/autore, elude il gioco realtà/finzione, esaltando sopra ogni altro elemento la dicotomia autobiografia/biografia, vero asso portante della raccolta.

In seconda, ed ultima, istanza la predilezione di Michon, mediata dal precedente lavoro di Foucault, per soggetti umili appartenenti alla sfera del suo quotidiano porta allo stremo una categoria di personaggi, gli infami (i senza voce emarginati dalla Storia) già presente, seppur in maniera diversa nelle opere di Schwob e Borges.

È possibile quindi individuare in *Vite minuscole* i caratteri prototipici di un

135Ivi, p. 72.

sottogenere delle biografie romanzate che ho scelto di denominare “filone dell'infamia”. Sulla scia diretta lasciata da Michon si inserì, nel 1993, l'autore italiano Giuseppe Pontiggia con *Vite di uomini non illustri*, a cui dedicherò una breve parentesi della mia riflessione. Parallelamente a *Vite minuscole*, invece, ho inserito nel “filone dell'infamia” un'opera pressoché contemporanea a quella di Michon, vale a dire *Enciclopedia dei morti* di Danilo Kiš, la quale sarà oggetto d'analisi della seconda parte di questo capitolo.

3.1.1 Da Michon a Pontiggia: due varianti dello stesso tema

Nel 1994, Giuseppe Pontiggia (1934 – 2003) si aggiudicò il Premio Flaiano con *Vite di uomini non illustri*, libro pubblicato per la prima volta l'anno precedente dalla casa editrice Mondadori. Si tratta della sesta opera di narrativa scritta dallo scrittore comasco, preceduta, nell'ordine, da *La morte in banca* (1959), *L'arte della fuga* (1968), *Il giocatore invisibile* (1978), *Il raggio d'ombra* (1983) e *La grande sera* (1989, grazie alla quale vinse il Premio Strega).

Dal racconto delle *Vite*, intitolato *Una goccia nell'oceano*, Mario Monicelli, nel 1995, trasse liberamente spunto per la sceneggiatura del film *Facciamo paradiso* con Lello Arena (nel ruolo di Calabrone) e Margherita Buy (nella parte di Claudia Bertelli; il padre di Claudia lo interpretò Philippe Noiret).

Il titolo dell'opera di Pontiggia palesa forti tratti sinonimici con le *Vite minuscole* di Michon: nonostante risulti evidente un rimando alla tradizione delle “Vite”, i soggetti di cui si narra sono ispirati a persone di umile estrazione o comunque avvolte in abiti anonimi, lontani dai riflettori della Storia. La premessa riposta nel cosiddetto “filone dell'infamia” è per l'appunto quella di raccontare la storia dei senza storia. Si sottolinea, inoltre, la perfetta antinomia con la raccolta di Aubrey, *Vite brevi di uomini eminenti*.

Rispetto ai personaggi di Michon, modellati sul profilo di individui realmente esistiti, quelli di Pontiggia appartengono *in toto* alla fantasia del loro autore. Anche in questo caso la trasparenza nel dissimulare ogni possibile fraintendimento tra reale e verosimile è massima. Pontiggia, infatti, dedica interamente la breve prefazione a rendere nota al lettore la natura fittizia dei soggetti che compongono la raccolta:

Personaggi ed eventi sono immaginari. E immaginarie sono a volte anche la topografia e la geografia. Mi sono comportato come quei pittori che, cercando di evocare un colore, una atmosfera, modificano o inventano aspetti del paesaggio, anche storico. La suggestione di un nome, i significati di un dettaglio hanno talora prevalso sulle corrispondenze letterali. Ne chiedo scusa a chi se ne rammaricasse¹³⁶.

La struttura del libro è composta da diciotto racconti che narrano di altrettanti personaggi vissuti tra il 1890 (anno di nascita di Nena Prinzhofer) e il 2018 (anno di morte di Claudia Bertelli). A differenza di *Vite minuscole*, racchiuse tra la fine del XIX secolo e gli anni Ottanta del XX, il periodo storico del quale si narra in *Vite di uomini non illustri* si estende ben oltre l'anno di pubblicazione (per la precisione un quarto di secolo, dal 1993 al 2018). La data di morte di sei soggetti, deceduti in anni successivi all'uscita del testo medesimo, segnala indirettamente la componente romanzesca che domina ogni singola biografia. Quest'espedito è analogamente identificabile ne *La letteratura nazista in America*.

Lo stesso Pontiggia, durante una conversazione letteraria riportata nella raccolta *L'invenzione della realtà*, curata da Monica Gemelli e Felice Piemontese, ammise di aver pensato originariamente di raccontare le vite di uomini realmente esistiti, ma poi confessò di aver desistito al fine di non precludersi gli scenari infiniti concessi dall'invenzione:

Quando scrivevo le *Vite*, avevo anche progettato di raccontare la storia di uomini sconosciuti ma realmente esistiti, ma poi ho capito che mi sarei sentito costretto entro certi alvei. Personalmente, io mi sento narratore quando invento. Mi piace l'idea di aver raccontato, con precisione storica ciò che non è avvenuto¹³⁷.

Parimenti alle opere precedentemente analizzate, la brevità continua ad essere una costante: la lunghezza media dei racconti è di undici pagine (il capitolo meno esteso è il primo, di sei pagine, *Viaggio alle sorgenti del Nilo*, nel quale si narra la vita di Antonio Vitali; il più ampio, con diciotto pagine, è invece l'ultimo, incentrato sull'esistenza di Luigi Tornaghi ed intitolato *Una settimana sulla Loira*).

Diversamente da *Vite minuscole*, le vicende in *Vite di uomini non illustri* sono

136Pontiggia, 2017, p. 6.

137Gemelli, Piemontese, 1994, p. 119.

narrate in terza persona da un narratore onnisciente (focalizzazione zero). Inoltre, i «biografemi» di ogni singolo racconto vengono scanditi cronologicamente e sistematicamente datati con precisione, conformemente al genere biografico canonico.

La libertà d'invenzione, alla quale aspirava Pontiggia, concorse nella determinazione della struttura del libro, forgiata sul modello del dizionario biografico, e sul conseguente straniamento del narratore. Di contro, Michon, scegliendo di raccontare un campionario umano a lui noto, ma sconosciuto al lettore, privilegiò l'introspezione autobiografica, comparando se stesso ai personaggi narrati, al punto di diventare uno di loro.

In *Vite di uomini non illustri* ogni esistenza è inaugurata dalle coordinate cronotopiche che accompagnano la nascita del personaggio trattato e conclusa dalla data di morte di quest'ultimo. L'unica eccezione, in tal senso, è rappresentata dall'ultima biografia del suddetto Luigi Tornaghi, all'inizio della quale non si allude ad una nascita corporale, bensì ad una nascita di tipo spirituale:

Insegnante di storia dell'arte al liceo Colleoni di Bergamo, scopre il 30 luglio 1985, sul treno Milano-Parigi delle 23 e 11, di nascere in quel momento.
«E finora dove sei stato?» gli chiede lei sorridendo, la testa appoggiata al vetro del finestrino, lusingata e incredula.
«Nel limbo» risponde¹³⁸.

Come ben sottolineato da Cristina Nesi, nell'articolo *Giuseppe Pontiggia e la parodia: Vite di uomini non illustri*, la prosa di Pontiggia, pur «mimando la struttura formulaica delle voci dizionariistiche», è densa di giochi parodistici fondati «sul terreno dell'incongruità»¹³⁹. Ne costituisce un valido esempio l'incipit della biografia di Mauro Terzaghi:

Nato la notte di Capodanno del 1896 alla Camerlata di Como, mentre i razzi, esplodendo sul lago, illuminano le rive, viene investito in trincea, vent'anni dopo, dalla frana di una pila di sacchi riempiti di sabbia¹⁴⁰.

Attraverso il passo succitato,

138Pontiggia, 2017, p. 237.

139Nesi, 2016, p. 2.

140Pontiggia, 2017, p. 19.

si entra nella vicenda umana di Terzaghi con un'economia della narrazione che, se rende omaggio al modello dell'essenzialità dei dizionari biografici, sfrutta comunque l'accostamento straniante di elementi incongrui: da un lato una nascita narrata con il rigore cronachistico e asettico del genere biografico classico, dall'altro un evento marginale e inglorioso come il crollo di alcuni sacchi di sabbia sotto i quali soccombe il soldato; altrettanto contrastivo l'accostamento dei razzi festosi esplosi a Capodanno e il controcanto dissonante delle mortali esplosioni belliche, che le trincee lasciano immaginare.

In un'unica frase d'esordio si concentrano più incongruità cosicché, nonostante si mantenga l'orizzonte d'attesa dei lettori, grazie al rispetto delle convenzioni di genere e stile, le *Vite di uomini non illustri* ribaltano la retorica celebrativa del genere¹⁴¹.

Nella parodia che allontana la narrazione dai binari del dizionario biografico, Pontiggia sprigiona le sue abilità inventive, generando lampi di straordinarietà in racconti altrimenti ammorbatati dal grigiore dell'ordinario.

I diciotto personaggi trattati appartengono ai censi più disparati: dalla sarta all'insegnante di Storia dell'arte; dall'impiegato all'imprenditore; dall'agronomo all'ingegnere meccanico. Questi soggetti, apparentemente così diversi tra loro, sono tutti intrisi della stessa infamia che si cela nella desublimazione della negazione "non illustri": essi assistono passivi all'azione del destino, abbandonati, similmente ai loro letterariamente illustri predecessori manzoniani, alle fluttuazioni imprevedibili della quotidianità¹⁴².

L'anonimato dei loro profili enfatizza ancor di più l'esclusività degli aspetti interiori (fatti personali o emozioni vissute) che compongono i «biografemi» esemplificanti ogni singola esistenza. La scelta di Pontiggia di alimentare la sua opera di un contenuto simile deriva dalla convinzione, da lui stesso ammessa, che

nella vita degli uomini gli avvenimenti che contano non sono quelli ufficiali, legati a circostanze esterne, riconoscibili, tramandabili, ma sono eventi interiori: emozioni, frustrazioni, angosce, attimi. Sono queste le cose più importanti nelle persone, illustri o no. Mi hanno chiesto come mi sarei comportato se avessi raccontato le vite di uomini illustri: le avrei raccontate nello stesso modo. Credo che in tutti gli uomini ciò che conta sia la trama delle emozioni, degli impulsi, dei desideri, la presenza dell'infanzia, il passaggio delle età; l'esistenza scandita da una storia invisibile anziché da una riconoscibile¹⁴³.

141Nesi, 2016, p. 3.

142Cfr. *Ivi*, p. 2.

143*Ivi*, p. 4.

Dalla preferenza per la narrazione di eventi interiori e non ufficiali, ne consegue la marginalizzazione della Storia ufficiale, relegata al ruolo di fugace comparsa.

Quest'aspetto avvicina *Vite di uomini non illustri* alle *Vite minuscole* di Michon, e al contempo marca una divergenza rispetto a testi futuri quali *La letteratura nazista in America* e *Città distrutte*, opera prima dello scrittore piacentino Davide Orecchio, pubblicata nel 2011 dall'editore Gaffi. Sia ne *La letteratura nazista in America* che in *Città distrutte* il contesto storico assume un significato rilevante nel determinare i destini e nell'orientare le scelte dei personaggi implicati.

In *Vite di uomini non illustri*, invece, accade per esempio che il 10 giugno 1940, data nella quale il Regno d'Italia dichiarò guerra alla Gran Bretagna e alla Francia, diventi il giorno in cui Nena Prinzhofer (*La villa di Bolsena*), attraverso il ritrovamento di un capello di donna nella giacca dell'amante, ipotizzò il tradimento di quest'ultimo.

Resta ora da interrogarsi, se nel testo di Pontiggia, lungi dall'essere considerato un romanzo di formazione o un'autobiografia, siano ravvisabili, direttamente o indirettamente, dei frammenti appartenenti alla «storia invisibile»¹⁴⁴ dello stesso scrittore. Osservando le località di provenienza di ciascun personaggio è possibile notare come la metà dei soggetti riportati, nove su diciotto, sia di origine lombarda; di questi nove, tre sono nati in provincia di Como, paese che donò i natali al medesimo Pontiggia. È possibile, quindi, ipotizzare che il profilo di questi personaggi tragga origine da quello di persone realmente conosciute dall'autore, benché non vi siano elementi tali da confermare ciò o da smentirlo.

Inoltre,

è possibile intravedere nelle *Vite* alcuni ricordi autobiografici di Pontiggia, compresi i due gravi lutti dell'uccisione del padre nel 1943 e della sorella nel 1955, ma ogni ricordo viene deprivato, per ammissione dello stesso scrittore, della sua fedeltà storica¹⁴⁵.

L'aneddoto della morte del padre è ravvisabile nel capitolo *La strada nel bosco*, nel quale si narra la vita di Livio Pinzauti. Parimenti al padre di Pontiggia, assassinato dai partigiani nel 1943, il padre di Pinzauti muore per suicidio nello stesso anno, per

¹⁴⁴*Ibidem*.

¹⁴⁵*Ivi*, p. 6.

l'appunto il 25 settembre 1943. In aggiunta, conseguentemente alla perdita del genitore, Pinzauti entra nell'esercito come allievo ufficiale di completamento nella caserma Nacci di Lecce. Questo episodio, apparentemente insignificante, acquista valore se relazionato alla biografia di Pontiggia: infatti, nel 1959, lo scrittore comasco svolse il servizio militare proprio a Lecce con la qualifica di allievo ufficiale di fanteria.

Tali coincidenze non fortuite celano un autobiografismo latente, il cui affiorare vincolerebbe la libertà d'invenzione a cui si era appellato l'autore in fase di realizzazione dell'opera, vale a dire l'adozione di personaggi partoriti dalla sua fantasia, raccontati con il distacco tipico del curatore di dizionari biografici.

In conclusione, se la brevità dei racconti e la scelta di precisi «biografemi» per esemplificare una vita sono dei tratti connotanti di tutto il genere delle biografie romanzate, la categoria dei personaggi implicati, sommata alla predilezione per la storia invisibile rispetto alla Storia pubblica, resta un'esclusiva prerogativa delle opere di Michon e Pontiggia. Infatti, seppure la tendenza a raccontare la vita degli infami è parimenti condivisa da Danilo Kiš in *Enciclopedia dei morti*, la storia invisibile dei soggetti raccontati, in molti casi, subisce notevoli condizionamenti dalla Storia, rivelando così un'ulteriore sfaccettatura del “filone dell'infamia”.

3.2 *Enciclopedia dei morti*: per una prospettiva balcanica del “filone dell'infamia”

Nel 1983, precedendo di un anno le *Vite minuscole* di Michon, uscì, contemporaneamente in Serbia (per la casa editrice Prosveta di Belgrado) e in Croazia (per la casa editrice Globus di Zagabria), *Enciclopedia dei morti* (*Enciklopedija mrtvih*) di Danilo Kiš. Tradotto in svariate lingue, tra cui l'inglese, il francese e lo spagnolo, *Enciclopedia dei morti* giunse in Italia nel 1988, nella versione curata dal professore Lionello Costantini per Adelphi.

Prima di entrare nel merito dell'opera, ritengo opportuno fornire alcune coordinate biografiche e bibliografiche sull'autore.

Danilo Kiš nacque il 22 febbraio 1935 a Subotica, una città situata nella Serbia settentrionale, all'interno della provincia di Voivodina, a quei tempi territorio facente

parte dell'allora Regno di Jugoslavia. Durante la Seconda Guerra Mondiale, rifugiatosi con la madre e la sorella maggiore in Ungheria, perse il padre, morto in un campo di concentramento nazista. Dopo il conflitto bellico, si trasferì in Montenegro dove terminò gli studi superiori. Nel 1958 si laureò a Belgrado in Lettere e successivamente iniziò a collaborare con la rivista «Vidici». Nel 1962, dopo aver pubblicato le novelle *Psalam 44* e *Mansarda*, divenne lettore di lingua serbo-croata presso le università francesi di Strasburgo, Bordeaux e Lille.

In seguito alla trilogia di romanzi composta da *Giardino, cenere* (*Bašta, pepeo*, 1965), *Dolori precoci* (*Rani jadi: za decu i osetljive*, 1970) e *Clessidra* (*Peščanik*, 1971), vennero pubblicati: il saggio *Po-etika* (1972); *Una tomba per Boris Davidovič* (1976); *Lezione di anatomia* (*Čas anatomije*, 1978); la raccolta di saggi e interviste *Homo Poeticus* (1983); la silloge di poesie, *Pesme i prepevi* (uscito postumo nel 1992); ed infine *Il liuto e le cicatrici*¹⁴⁶ (*Lauta i ožiljci*, pubblicato nel 1994).

Il 15 ottobre 1987, a causa di un tumore ai polmoni, Kiš morì a Parigi all'età di cinquantaquattro anni.

Considerate le premesse biografiche e bibliografiche, ritorno ad orientare il *focus* della mia analisi su *Enciclopedia dei morti*.

Sul piano strettamente strutturale, *Enciclopedia dei morti* si suddivide in nove racconti, dalla lunghezza media di diciotto pagine (il capitolo più esteso è l'ottavo, *Il libro dei re e degli sciocchi*, con quarantuno pagine; il più breve è invece il settimo, *È glorioso morire per la patria*, concentrato in sette pagine). Rispetto alle opere prese in considerazione fino a questo punto, quella di Kiš, per il numero di racconti e per la lunghezza dei capitoli, è assimilabile a *Vite minuscole* (otto capitoli, dalla lunghezza media di ventitré pagine) e a *Storia universale dell'infamia* (otto microstorie, tuttavia sviluppate mediamente in nove pagine).

Per quanto concerne la dimensione tematica, come si evince dal titolo, la quasi totalità dei racconti, sette su nove, è riunita sotto il comune denominatore della morte. Nello specifico: il primo (intitolato *Simon Mago*), il quinto (*Lo specchio dell'ignoto*) e il settimo racconto (*È glorioso morire per la patria*) hanno per oggetto, rispettivamente, le morti dell'eretico Simon Mago, delle tre sorelle tedesche Hana, Mirjam e Berta e del

¹⁴⁶I racconti de *Il liuto e le cicatrici* provengono da alcuni manoscritti ritrovati dopo la morte di Kiš. Tali racconti, scritti tra il 1980 e il 1986, risultano in buona parte collegati ad *Enciclopedia dei morti*.

giovane conte Eszterházy; il secondo racconto, *Onoranze funebri*, narra della magnificente commemorazione funebre riservata, da un gruppo di marinai, alla prostituta Marietta; il quarto capitolo, *La leggenda dei dormienti*, tratta invece il motivo del ritorno dall'oltretomba attraverso la storia di Dionigi, uno dei dormienti di Efeso protagonisti dell'antica leggenda presente sia nella cultura cristiana che in quella islamica; l'ottavo testo, *Il libro dei re e degli sciocchi*, è un'amara considerazione intorno al falso storico dei *Protocolli dei Savi di Sion* e all'utilizzo nefasto e delittuoso che di esso fecero i principali nazionalismi del Novecento, dando vita alla propaganda antisemita che sfociò, in modo particolare, nei pogrom sovietici di inizio secolo, nei campi di concentramento nazisti, nelle leggi razziali in Germania e in Italia e nelle purghe staliniane.

Infine, il tema della morte coinvolge anche il terzo capitolo, *L'Enciclopedia dei morti*, dal quale trae origine il titolo dell'intera raccolta. Proprio per tale motivo ritengo opportuno dedicare al succitato racconto una riflessione più approfondita.

In un'intervista rilasciata a Lela Zečković per la rivista «De revisor» di Amsterdam nel marzo del 1984, a proposito de *L'Enciclopedia dei morti*, Kiš rivelò alcuni interessanti retroscena circa il suo significato più profondo, strettamente connesso al concetto di racconto ideale da sempre perseguito dall'autore serbo:

Quanto al racconto *L'Enciclopedia dei morti*, e alla descrizione che fa dell'omonima enciclopedia come nucleo di tutto ciò che costituisce l'esperienza umana, si tratta soltanto di una metafora della mia poetica nella sua forma ideale, mai raggiunta.

Descrivendo quest'enciclopedia, io parlo di un progetto ideale di condensazione, e contemporaneamente, come risultato finale, ottengo questo racconto – *L'Enciclopedia dei morti* –, che altro non è se non un romanzo condensato, un romanzo ridotto a una quarantina di pagine. [...]. Ecco, volevo fare questo: condensare la materia di un intero romanzo nello spazio di un racconto...

Penso che in una forma platonica ideale, irraggiungibile, un romanzo dovrebbe somigliare più o meno a una voce dell'enciclopedia. O, più esattamente, a una serie di voci enciclopediche, ampliate e ramificate in tutte le direzioni e, nello stesso tempo, condensate. Una tale concezione del romanzo è la diretta conseguenza dei miei sogni incessanti sulle pagine delle enciclopedie, il tesoro ideale a cui attingere la materia romanzesca... Applicando l'antica formula, per sua natura inesatta, secondo la quale il romanzo è «la vita di un uomo dalla nascita alla morte», quella più condensata sarebbe quindi un epitaffio sulla tomba: nome, cognome, anno di nascita e di morte¹⁴⁷.

147Kiš, 2009, p. 193.

Ne *L'Enciclopedia dei morti* la voce narrante, una donna, rivela, in una lettera ad un destinatario non specificato, di aver sognato di essersi imbattuta durante una visita ad una biblioteca svedese in un libro intitolato *Enciclopedia dei morti*, dove vi erano raccolte le vite delle persone vissute dopo il 1789 e mai menzionate prima in nessun'altra enciclopedia.

Secondo quanto riportato dalla voce narrante, l'opera sarebbe stata realizzata da una setta o da un'organizzazione religiosa che:

ha posto alla base del suo programma democratico una visione ugualitaria del mondo dei morti – senza dubbio ispirata da una delle premesse bibliche – e che si propone di correggere l'ingiustizia umana e di dare a tutte le creature di Dio lo stesso posto nell'eternità. Capii pure ben presto che *l'Enciclopedia* non risale molto indietro nell'oscurità della storia e del tempo, ma che i suoi inizi datano a qualche anno dopo il 1789. Questa singolare casta di eruditi deve avere ovunque nel mondo degli affiliati che frugano nei registri mortuari e nei dizionari biografici, in modo metodico e discreto, e poi sistemano i dati raccolti e li inviano alla sede centrale che si trova a Stoccolma¹⁴⁸.

La donna afferma di aver carpito, durante la lettura del libro, un messaggio di fondo lasciato dai compilatori, ovvero che:

nulla si ripete mai nella storia degli esseri umani, tutto ciò che a prima vista sembra identico è tutt'al più solo simile; ogni uomo è un mondo a sé, tutto accade sempre e mai, tutto si ripete all'infinito e irripetibilmente. (Perciò i compilatori dell'*Enciclopedia dei morti*, questo grandioso monumento alla diversità, insistono sul particolare, perché per loro ogni creatura umana è cosa sacra)¹⁴⁹.

Tra le biografie presenti nell'*Enciclopedia* vi è anche quella del padre, appena defunto, della donna. Proprio alla vita dell'uomo è dedicata buona parte del racconto. Dalla nascita fino alla malattia, un cancro all'intestino che lo portò al decesso.

Nel finale del capitolo la voce narrante svela la natura onirica dei fatti, ma allo stesso tempo lascia intendere l'esistenza di una contiguità fra sogno e realtà:

All'improvviso scorsi, nelle ultime pagine che parlavano di lui, un fiore, un fiore strano che sulle prime mi parve come una vignetta o come la rappresentazione schematica di una pianta del mondo dei morti, come l'esemplare d'una flora scomparsa. Ma nella didascalia lessi che si trattava del motivo floreale *di base* dei dipinti di mio padre. Mi misi allora a ricopiare con le mani che mi tremavano quel

148Kiš, 2017, p. 48.

149Ivi, p. 55.

fiore inconsueto. Somigliava moltissimo a un'enorme arancia sbucciata e spaccata, solcata da sottili linee rosse simili a capillari. Per un attimo ne fui delusa. Conoscevo bene tutti i disegni che mio padre aveva tracciato nei ritagli di tempo sulle pareti, sulle tavole, sulle bottiglie, sulle scatole, ma nessuno di essi somigliava a questo. Sì, dissi tra me e me, anche *loro* possono sbagliare. Ma poi, dopo aver ricopiato quell'enorme arancia sbucciata, lessi l'ultimo capoverso e gettai un grido. Mi risvegliai tutta sudata. Allora annotai tutto quello che ricordavo di quel sogno. Ed ecco che cosa ne restò... Sa che cosa diceva quell'ultimo capoverso? Che Dj. M. aveva cominciato a dipingere nel momento in cui si era manifestato in lui il primo sintomo del cancro. E che quindi la sua ossessione di dipingere motivi floreali coincideva con la progressione del male.

Quando mostrai il disegno al dottor Petrović, egli mi confermò, non senza stupore, che il sarcoma negli intestini di mio padre aveva proprio quella forma. E che, l'*efflorescenza* era durata senza dubbio anni¹⁵⁰.

Nella postfazione a *Enciclopedia dei morti*, nella quale Kiš concede al lettore una sorta di dietro le quinte della sua raccolta, l'autore serbo sottolinea le similitudini fra il suddetto racconto e il reale archivio stilato dalla “Società genealogica della Chiesa dei santi dell'ultimo giorno”, vale a dire dalla comunità religiosa dei Mormoni di Salt Lake City (capitale dello Stato dello Utah), fondata nel 1830 da Joseph Smith.

In tale archivio, all'epoca della pubblicazione di *Enciclopedia dei morti*, si conservavano, dentro una montagna di Granito delle Montagne Rocciose,

i nomi di diciotto miliardi di persone, vive e defunte, riportati con cura su un milione e duecentocinquantamila microfilm messi insieme finora dalla “Società genealogica della chiesa dei santi dell'ultimo giorno”. [...]. Lo scopo finale di quest'impresa gigantesca è di catalogare su microfilm l'intero genere umano, sia la parte vivente sia quella già passata nell'aldilà¹⁵¹.

Nell'ambito della presente riflessione, non ritengo indispensabile sapere se Kiš si sia ispirato, o meno, all'archivio mormone per redigere il suo racconto, o se quest'ultimo sia stato realmente influenzato dal sogno di una donna; considero altresì fondamentale la centralità che questo capitolo ha all'interno della raccolta.

L'Enciclopedia dei morti, oltre che per l'omonimia con il titolo del libro, può essere considerato una sorta di cornice implicita, la quale può potenzialmente fare da sfondo a sei dei restanti otto racconti, per la precisione: il secondo (*Onoranze funebri*), il quinto (*Lo specchio dell'ignoto*), il sesto (*La storia del Maestro e del discepolo*), il

150Ivi, pp. 68-69.

151Ivi, p. 187.

settimo (*È glorioso morire per la patria*), l'ottavo (*Il libro del re e degli scacchi*, preso in considerazione non per la biografia del noto scrittore Sergej Aleksandrovič Nilus, autore dei *Protocolli dei Savi di Sion*, alias la *Congiura*, ma per i milioni di ebrei morti a causa della strumentalizzazione del contenuto di quel libro) e il nono (*I francobolli rossi con l'effigie di Lenin*, la cui trama è incentrata sulla lettera della presunta amante del defunto poeta immaginario Mendel Osipovič inviata al curatore dell'opera di quest'ultimo, al fine di revisionarne l'interpretazione), ovvero quei testi nei quali si fa riferimento alle vicende di personaggi vissuti dopo il 1789 e assenti da tutte le altre enciclopedie.

Sostanzialmente il capitolo *L'Enciclopedia dei morti*, più di tutti gli altri, esemplifica l'esigenza dell'autore di regalare una storia ai senza storia, siano essi rinnegati dalla religione (l'eretico Simon Mago), dalla società (la prostituta Marietta) o dal potere (il conte cospiratore Eszterházy).

Sotto questo punto di vista è ravvisabile una tendenza congruente, tra gli altri, con *Storia universale dell'infamia* di Borges, con le intenzioni espresse da Foucault nell'incompiuta *La vita degli uomini infami* e con *Vite minuscole* di Michon.

Un ulteriore elemento di riflessione risiede nella tipologia di titolo assegnato alla raccolta: *Enciclopedia dei morti* evoca per l'appunto un'opera di tipo trattatistico, qual è l'enciclopedia menzionata nel terzo capitolo, ma quale invece non è il libro nella sua interezza.

Da questa prospettiva, l'opera di Kiš è raffrontabile, oltre che con la già citata *Storia universale dell'infamia*, anche con *La letteratura nazista in America* e con *Dizionario dei Chazari*, testo scritto del compatriota serbo Milorad Pavić nel 1987 (edito, nella versione italiana, da Garzanti nel 1988)¹⁵².

Tuttavia, la struttura e la ripartizione del contenuto, sia ne *La letteratura nazista in America* che in *Dizionario dei Chazari*, riprendono rispettivamente la forma

¹⁵²Nonostante abbia scelto di non approfondire l'opera di Pavić, perché, personalmente, ritenuta troppo distante dalle altre raccolte di biografie romanzate, credo sia necessario dedicare a questo libro almeno una piccola parentesi in nota. *Dizionario dei Chazari* è strutturato in tre libri: il libro rosso, il libro verde e il libro giallo, i quali raccontano rispettivamente la versione cristiana, islamica ed ebraica della storia del popolo dei Chazari (popolazione dall'origine incerta che diede vita ad uno stato nelle steppe russe meridionali tra il VI e il X secolo d.C.). Ogni singola voce del dizionario, sia che riguardi dei personaggi storici, sia che si occupi di opere letterarie o di popolazioni, è frutto dell'invenzione di Pavić. Da segnalare la doppia pubblicazione del *Dizionario dei Chazari* in due edizioni, una maschile e una femminile, le quali differiscono tra di loro di un solo paragrafo.

dell'antologia letteraria e la forma lessicografica; mentre *Enciclopedia dei morti*, al pari di *Storia universale dell'infamia* presenta la struttura canonica della raccolta di racconti. Come si è accennato in precedenza, *Enciclopedia dei morti* è fondamentalmente una serie di racconti o variazioni sul tema della morte (a tal punto che in alcuni capitoli i «biografemi» scelti dall'autore per esemplificare un personaggio coincidono con i momenti precedenti la morte del personaggio medesimo e culminanti con essa): ciò rappresenta senz'altro una peculiarità che differenzia l'opera di Kiš dalle altre appartenenti al genere delle raccolte di biografie romanzate, in modo particolare rispetto ai testi inseriti nel cosiddetto filone dell'infamia, vale a dire *Vite minuscole* e *Vite di uomini non illustri*.

Oltre all'antitetica dicotomia vita/morte, si ravvisa un'altra importante divergenza fra le opere di Michon e Pontiggia e quella di Kiš: se nelle prime due prevalgono frammenti di esistenze appartenenti a storie invisibili emancipate dalla Storia ufficiale, in alcuni racconti di *Enciclopedia dei morti*, la morte dei personaggi in questione è strettamente interconnessa ad una prospettiva storico-culturale di più ampio raggio.

Del resto, Kiš manifestò già siffatta attitudine in *Una tomba per Boris Davidovič* (il primo libro di Kiš ad essere tradotto in italiano da Martina Novak Suffada, nel 1980, con il titolo de *I leoni meccanici*), in cui venivano narrati i destini tragici di sei rivoluzionari accusati ingiustamente di tradimento e di corruzione ai danni del regime staliniano e successivamente condannati alla deportazione.

La scelta di simili contenuti, valse a Kiš pesanti critiche dall'allora *gotha* letterario jugoslavo, composto in prevalenza da esponenti «stalinisti»¹⁵³, i quali, «data l'incapacità di discutere sulla sostanza del libro (per timore di risvegliare un'attenzione eccessiva nel pubblico)»¹⁵⁴ accusarono pretestuosamente l'autore di plagio¹⁵⁵.

Nel breve saggio *Un contributo al Simposio su Danilo Kiš* (1991), Iosif Brodskij, precedentemente autore di *Introduzione all'edizione americana di «Una tomba per Boris Davidovič»* (1980), definì la predisposizione di Kiš ad intrecciare la Storia pubblica con la storia privata, come la naturale conseguenza di un'arte

153Kiš, 2005, p. 155.

154Ivi, p. 158.

155Per approfondire l'argomento delle accuse mosse dalla critica e dagli intellettuali serbi rinvio alla lettura del saggio *Introduzione all'edizione americana di «Una tomba per Boris Davidovič* a cura di Iosif Brodskij e del libro *Lezione di anatomia*, scritto da Kiš e pubblicato a Belgrado nel 1978.

profondamente retrospettiva, vale a dire basata sulla consapevolezza che la nostra specie utilizza sempre la facoltà che risiede nell'area occipitale per comprendere sia la Storia di una nazione sia la storia individuale. Ed è proprio questo che rende la sua percezione della prima estremamente privata e quella della seconda tragicamente pubblica: Kiš vede entrambe attraverso lo stesso prisma¹⁵⁶.

Nella fattispecie, tra tutti i racconti di *Enciclopedia dei morti*, tre presentano marcatamente la suddetta caratteristica, nell'ordine: *Simon Mago*, *È glorioso morire per la patria* e *Il libro dei re e degli sciocchi*.

La storia di Simon Mago «è una variazione sul tema di una leggenda gnostica»¹⁵⁷, menzionata per la prima volta negli *Atti degli apostoli* (8,9-24)¹⁵⁸. Il racconto di Kiš è ambientato nella Samaria del 50 d.C. (quindici anni dopo la morte di Cristo), durante la diffusione del cristianesimo, divulgato attraverso le prediche degli apostoli, in modo particolare Pietro, Paolo (il quale si aggiunse agli originari dodici apostoli solo in un secondo momento) e Giovanni.

La figura di Simon Mago è posta in netta antitesi rispetto a quelle degli apostoli e di Gesù, non a caso egli è considerato da molti apologeti cristiani il primo eretico della storia. La narrazione, in terza persona, mira ad evidenziare tale antitesi, culminata negli

156Kiš, 2005, p. 168.

157Kiš, 2017, p. 185.

158Per completezza riporto il passo tratto dagli *Atti degli apostoli*:

V'era da tempo in città un tale di nome Simone, dedito alla magia, il quale mandava in visibilio la popolazione di Samaria, spacciandosi per un gran personaggio. A lui aderivano tutti, piccoli e grandi, esclamando: «Questi è la potenza di Dio, quella che è chiamata Grande». Gli davano ascolto, perché per molto tempo li aveva fatti strabiliare con le sue magie. Ma quando cominciarono a credere a Filippo, che recava la buona novella del regno di Dio e del nome di Gesù Cristo, uomini e donne si facevano battezzare. Anche Simone, credette, fu battezzato e non si staccava più da Filippo. Era fuori di sé nel vedere i segni e i grandi prodigi che avvenivano.

Frattanto gli apostoli, a Gerusalemme, seppero che la Samaria aveva accolto la parola di Dio e vi inviarono Pietro e Giovanni. Essi discesero e pregarono per loro perché ricevessero lo Spirito Santo; non era infatti ancora sceso sopra nessuno di loro, ma erano stati soltanto battezzati nel nome del Signore Gesù.

Allora imponevano loro le mani e quelli ricevevano lo Spirito Santo.

Simone, vedendo che lo Spirito veniva conferito con l'imposizione delle mani degli apostoli, offrì loro del denaro dicendo: «Date anche a me questo potere perché a chiunque io imponga le mani, egli riceva lo Spirito Santo». Ma Pietro gli rispose: «Il tuo denaro vada con te in perdizione, perché hai osato pensare di acquistare con denaro il dono di Dio. Non v'è parte né sorte alcuna per te in questa cosa, perché il tuo cuore non è retto davanti a Dio. Pentiti dunque di questa tua iniquità e prega il Signore che ti sia perdonato questo pensiero. Ti vedo infatti chiuso in fiele amaro e in lacci d'iniquità». Rispose Simone: «Pregate voi per me il Signore, perché non mi accada nulla di ciò che avete detto». Essi poi, dopo aver testimoniato e annunziato la parola di Dio, ritornavano a Gerusalemme ed evangelizzavano molti villaggi della Samaria.

episodi delle due ipotetiche versioni della morte di Simone.

Nella prima versione, Simone, dopo aver professato la natura menzognera della fede cristiana, incalzato e provocato da Pietro, decise di librarsi in volo, per dimostrare la non eccezionalità che si celava dietro ai miracoli di Cristo, giudicati dal mago una «prova definitiva solo per il popolo credulone»¹⁵⁹. Tra lo stupore degli astanti (i quali, dopo essersi allontanati durante la predica di Simone, ritornarono grazie al richiamo del potenziale miracolo), in primo luogo di Pietro, Simone staccò i piedi da terra e si alzò verso le nuvole, fino a diventare «una macchia nera che scomparve per un attimo, poi tornò ad essere chiaramente visibile sullo sfondo bianco della nuvola bassa, e infine svanì del tutto nella caligine biancastra»¹⁶⁰. La folla reagì all'accaduto con estasi, inchinandosi e prostrandosi dinanzi al nuovo miracolo. Pietro, incredulo, «non credeva ai miracoli, tranne a quelli della fede, e il miracolo poteva venire solo da Lui, l'unico Mago, colui che aveva mutato l'acqua in vino; tutto il resto erano solo trucchi di illusionisti, fili invisibili»¹⁶¹. Nel momento in cui l'apostolo si pronunciava, rivendicando l'accaduto come volontà di Dio, il corpo di Simone cadde dal cielo, schiantandosi al suolo.

Nella seconda versione, Simon Mago «rivolse la sua sfida non al settimo cielo, ma alla terra, la più grande di tutte le Illusioni»¹⁶². Il mago samaritano, irritato dalla persistente citazione dei miracoli di Cristo da parte di Pietro, decise di farsi seppellire sotto terra, alla profondità di sei braccia, per dare prova che anche lui sarebbe risorto dopo tre giorni. Il terzo giorno, un venerdì (l'ennesimo tratto divergente tra Simone e Gesù, il quale, secondo il Vangelo, morì di venerdì), la cassa venne dissotterrata; il corpo di Simone si stava già decomponendo (il suo viso «somiigliava a una massa informe, disfatta dalla lebbra, e nelle orbite pullulavano i vermi»¹⁶³).

Da sottolineare, in entrambe le varianti, una ricorsività, quasi emulativa della ritualità presente nei testi sacri cristiani (come, del resto, avviene nel racconto *La leggenda dei dormienti*, nel quale l'andamento della narrazione s'impenna sull'accumulo di frasi coordinate). Tale ricorsività è, per esempio, un tratto che contraddistingue i gesti

159Kiš, 2017, p. 21.

160Ivi, p. 25.

161Ivi, p. 24.

162Ivi, p. 28.

163Ivi, p. 31.

e le parole di Sofia, una prostituta, compagna di Simone, in particolare nel momento in cui lei porge uno scialle al mago affinché si protegga dal freddo patito rispettivamente in cielo (nella prima versione)¹⁶⁴ e sottoterra (nella seconda versione)¹⁶⁵. Inoltre, alla fine di ogni tentato miracolo, conclusosi con la morte di Simone, Sofia sentenza:

«Anche questa è una prova della verità del *suo* insegnamento. La vita dell'uomo è una caduta e un inferno, e il mondo è nelle mani dei tiranni. Che sia maledetto il più grande di tutti i tiranni, Elohim»¹⁶⁶.

Il racconto di Kiš fa da contraltare alla visione partitica di Simon Mago che emerge dagli *Atti degli apostoli*, evidenziando come i miracoli, o i tentativi di miracolo, siano il mezzo più redditizio per veicolare una credenza (quella nella fede cristiana) o una miscredenza (quella avanzata da Simone).

Inoltre, il narratore sostiene a più riprese la natura menzognera del Paradiso, dimostrando un punto di vista affine a quello di Simon Mago:

Questo quadro dei giardini del paradiso, che sulle prime sembrava a tutti ridicolo e impossibile – si è mai visto che il sole brilli eternamente e che non ci siano né sofferenza né morte? – era descritto da quei giovani dai dolci occhi azzurri con una tale convinzione e con un tale entusiasmo che la gente cominciò a crederci. Quando una menzogna è ripetuta continuamente, il popolo comincia a crederla vera. Perché la fede è necessaria al popolo¹⁶⁷.

Lo stesso Kiš, nella postfazione al libro, accosta il passo suddetto ad un frammento dell'opera monumentale intitolata *Stalin*, scritta da Boris Souvarine (1895-1984) e pubblicata verso la fine degli anni Trenta:

«Stalin e i suoi sottoposti mentono sempre, in ogni istante, in ogni circostanza; e poiché mentono sempre, non sanno nemmeno più di mentire. E quando ognuno mente, nessuno più mente mentendo... La menzogna è un elemento naturale della società pseudosovietica. Le assemblee, i congressi: teatro, messinscena. La dittatura del proletariato: colossale mistificazione. La spontaneità delle masse: accurata organizzazione. La destra, la sinistra: menzogna. Stachanov: menzogna. Stachanovismo: menzogna. La gioia della vita: una lugubre farsa. L'uomo nuovo:

164Cfr. *Ivi*, p. 22.

165Cfr. *Ivi*, p. 30.

166*Ivi*, p. 27.

167*Ivi*, p. 25.

l'antico gorilla. La cultura: incultura. Il capo geniale: un ottuso tiranno...»¹⁶⁸.

Nonostante Kiš smentisca un'intenzionale allusione al testo di Souvarine, lo sguardo retrospettivo al presente («La menzogna è un elemento naturale della società pseudosovietica...») è tutt'altro che casuale. Kiš, infatti, si avvale già in opere precedenti di procedimenti tipici del romanzo storico d'attualità¹⁶⁹. Basti pensare al sesto capitolo di *Una tomba per Boris Davidovič*, intitolato *Cani e libri*.

Cani e libri, nonostante si differenzi dagli altri racconti per il contesto storico e culturale nel quale è ambientato (nello specifico, a Tolosa, nel 1330, periodo fortemente contrassegnato dall'azione repressiva dell'Inquisizione), si fonda esplicitamente sulla ricorsività della storia e sul ripetuto influsso che quest'ultima esercita, anche a distanza di secoli, sulle esistenze degli uomini, ricollegando la biografia dell'ebreo, coercitivamente costretto alla conversione al cristianesimo, Baruch David Neuman, a quella di Boris Davidovič, personaggio eponimo di *Una tomba per Boris Davidovič*, racconto dal quale trae origine il titolo dell'intera raccolta. È proprio lo stesso Kiš, in nota a *Cani e libri*, ad ammettere il forte nesso intertestuale tra i due testi:

La casuale e inattesa scoperta di questo testo, scoperta che cronologicamente coincide con la felice conclusione del racconto intitolato *Una tomba per Boris Davidovič*, ebbe per me il significato di un'illuminazione e di un miracolo: le analogie con il suddetto racconto sono così evidenti che reputo la coincidenza di motivi, date e nomi un apporto divino alla creazione letteraria, *la part du Dieu*, o *la part du Diable*.

La fermezza delle convinzioni morali, il sangue sacrificale versato, la somiglianza dei nomi (Boris Davidovič Novskij – Baruch David Neuman), la coincidenza delle date d'arresto di Novskij e di Neuman (lo stesso giorno del fatale mese di dicembre a distanza di sei secoli, 1330... 1930), tutto ciò apparve improvvisamente alla mia coscienza come una dilatata metafora della classica dottrina sull'andamento ciclico del tempo: «Colui che ha visto il presente, ha visto tutto: quello che è accaduto nel più lontano passato e quello che accadrà nel futuro» (Marco Aurelio, *Pensieri*, VI, 37). In polemica con gli stoici (e più ancora con Nietzsche) J.L. Borges formula nel seguente modo la loro dottrina: «Periodicamente il mondo viene distrutto dalle fiamme dalle quali era nato, per rinascere da capo e vivere la stessa storia. Di nuovo si fondono le diverse particelle del seme, di nuovo donano forma alla pietra, agli alberi, agli uomini – addirittura alle virtù e ai giorni, poiché per i Greci non esiste un nome senza sostanza. Di nuovo ogni sciabola e ogni eroe, di nuovo ogni rabbiosa notte senza sonno»¹⁷⁰.

168Ivi, p. 186.

169Cfr. Lukačs, 1970, pp. 102-103.

170Kiš, 2005, pp. 140-141.

È possibile ravvisare il medesimo filtro della temporalità ciclica anche nel capitolo intitolato *È glorioso morire per la patria*, nel quale si narrano gli ultimi momenti della vita di un giovane conte, appartenente all'antica famiglia nobiliare ungherese degli Eszterházy, condannato a morte per aver cospirato contro gli Asburgo, appoggiando la fazione dei giacobini (l'insurrezione giacobina in territorio asburgico risale agli anni Novanta del XVIII secolo).

Nel suo approssimarsi alla morte, il giovane dimostrò un indomito coraggio, riconosciuto anche da una ristretta parte della componente militare nemica:

Ed egli già sentiva, in una strana successione di tempi, la guardia raccontare al circolo ufficiali: «Signori, il giovane Eszterházy ha dormito quella notte d'un sonno profondo, senza un sospiro, come se quella fosse la vigilia del suo matrimonio e non quella della sua esecuzione. Vi do la mia parola d'onore d'ufficiale! Signori, rendiamogli omaggio!». Poi si sente (lui sente) il tintinnio cristallino dei bicchieri. «Giù d'un fiato!»¹⁷¹.

Tuttavia, il narratore presenta due versioni che raccontano l'istante preciso della morte del giovane, una proveniente da una fonte giacobina e l'altra proveniente da una fonte asburgica, a riprova di come la storia possa assumere risvolti differenti a seconda della prospettiva assunta da chi la racconta:

Due sono le conclusioni possibili. O il giovane nobile morì coraggiosamente e degnamente, con piena coscienza della certezza della morte, tenendo alta la testa, oppure fu tutta opera di una accorta regia i cui fili erano retti da una madre orgogliosa. La prima versione, quella eroica, fu sostenuta e diffusa, dapprima oralmente e poi, attraverso le cronache in cui venne registrata, dai sanculotti e dai giacobini. L'altra, secondo la quale il giovane sperò fino all'ultimo istante in un miracolo, fu registrata dagli storici, ufficiali della potente dinastia degli Asburgo, per impedire la nascita di una leggenda. I vincitori scrivono la storia. Il popolo tesse la tradizione. Gli scrittori fantasticano. Certa è solo la morte¹⁷².

Anche in quest'esempio, come nel precedente, il contesto storico nel quale è inserita la narrazione non è fine a se stesso, bensì si rivela funzionale a riflessioni di più ampio raggio circa l'influenza del potere dominante sulla scrittura della storia e sulle molteplici facce che la storia medesima può assumere, in relazione a chi la scrive.

171Kiš, 2017, p.123.

172Ivi, p. 127.

Di conseguenza, la sentenza finale «i vincitori scrivono la storia. Il popolo tesse la tradizione. Gli scrittori fantasticano.» ponendo sul medesimo piano rispettivamente i vincitori, il popolo e gli scrittori, lascia intendere come in nessuno dei tre casi la prospettiva storica sia oggettiva. In sintesi, la morte, principale focus tematico della raccolta, è l'unico dato certo riguardante l'esistenza del conte Eszterházy e, più in generale, quella di ciascun essere umano.

Nel terzo esempio, *Il libro dei re e degli sciocchi*, come già preannunciato in precedenza, viene trattata l'origine del falso storico dei *Protocolli dei savi di Sion* (la cui falsità venne già comprovata all'inizio degli anni Venti) e la pesante influenza che il testo ebbe, in termini reali, nell'ambito della cosiddetta cospirazione ebraica, sia a giustificazione dei pogrom sovietici che delle leggi razziali patrocinate dai nazisti e dai fascisti.

Il racconto, inoltre, approfondisce la figura e la biografia del compilatore, nonché primo responsabile della pubblicazione dei *Protocolli*, nel 1903, Sergej Aleksandrovič Nilus. Come asserito dallo stesso Kiš nella postfazione all'opera,

Il libro dei re e degli sciocchi fu concepito inizialmente in forma di saggio, e di questo ha conservato tracce evidenti. La mia intenzione era di presentare in breve la storia vera e fantastica, «fantastica fino all'inverosimile», della nascita dei *Protocolli dei savi Anziani di Sion*, la loro folle influenza su generazioni di lettori e le tragiche conseguenze che ne derivarono; un tema che, come parabola del male, mi interessava da anni – come dimostrano certe pagine del mio romanzo *Peščanik (Clessidra)*. Il mio intento era, cioè, di mettere in dubbio, con un esempio storicamente verificato e più o meno noto, l'idea generalmente accettata che i libri sono sempre e unicamente a servizio del bene. I libri sacri, invece, così come le opere canonizzate dei maestri del pensiero, sono come il veleno dei serpenti; sono la fonte sia della morale che dell'empietà, sia della grazia che del crimine. «I molti libri non sono pericolosi. Pericoloso è un libro solo»¹⁷³.

Tuttavia l'intenzione iniziale del saggio si scontrò con gli innumerevoli vuoti storici che Kiš si sentiva quasi in dovere di colmare (obbedendo, citando Cortazar, a «quel bisogno barocco dell'intelligenza che la spinge a colmare i vuoti»). A quel punto l'originaria natura saggistica del testo, contaminata dall'innesto della componente romanzesca, subì un inevitabile cambio di rotta:

173Ivi, pp. 190-191.

Il saggio perdette il suo carattere di saggio nel momento in cui compresi che nell'esplorazione di questo tema non si poteva, sul piano dei fatti, andare oltre, e cominciai a immaginare gli avvenimenti così come si sarebbero potuti verificare. Allora cambiai a cuor tranquillo il titolo di «Protocolli» in quello di «Congiura». Iniziato in margine ai fatti – senza però travisarli – il racconto prese a svilupparsi proprio nei punti in cui i dati erano insufficienti e i fatti sconosciuti, in quella penombra in cui le cose acquistano ombre e contorni sfalsati. Per imprimere un carattere drammatico al racconto, come direbbe Borges, ho soppresso certi particolari e ne ho aggiunti altri. «Quando uno scrittore chiama la sua opera romanzo (romance),» dice N. Hawthorne «è appena il caso di avvertire che egli desidera rivendicare una certa libertà sia per quanto riguarda la forma dell'opera sia per quanto riguarda i suoi materiali». Questa affermazione, bisogna dirlo, è perfettamente valida anche per il genere del racconto¹⁷⁴.

Oltre che per l'acclarata dimensione storica, *Il libro dei re e degli sciocchi* suscita un particolare interesse per due motivi: in prima istanza, per essere l'unico racconto a presentare un cenno esplicito all'autobiografia dell'autore; ed in secondo luogo, per i sottili rimandi intratestuali e intertestuali, rispettivamente con un altro testo della raccolta, il summenzionato *L'enciclopedia dei morti*, e con *Una tomba per Boris Davidovič*.

A riguardo del primo punto, credo sia sufficiente citare il frammento di testo in questione:

I commenti dei giornali, suscitati dall'edizione ungherese (1944), accompagnata dai sofismi di un certo László Ernő, ebbero un riflesso immediato: il colpo di fucile da caccia sparato contro le finestre della nostra casa. (Così, si potrebbe dire che la storia della *Congiura* tocca personalmente anche me)¹⁷⁵.

Sebbene non si possa attestare con certezza la veridicità dell'episodio, è indiscutibile la sua verosimiglianza: basti pensare che nell'ottobre del 1944 (fino al gennaio 1945), in Ungheria, dove allora viveva la famiglia dell'autore serbo, salì al potere il Partito delle Croci Frecciate (ispirato al Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori), appoggiato dai tedeschi, i quali prima costrinsero l'allora Reggente, l'ammiraglio Miklós Horthy (in carica dal 1920), alle dimissioni, e successivamente investirono della medesima carica il militare Ferenc Szálasi.

È indubbio, invece, che i tragici risvolti alimentati dalla diffusione della

174 *Ivi*, pp. 191-192.

175 *Ivi*, p. 165.

Congiura, ovvero dei *Protocolli dei Savi di Sion*, abbiano inciso irrimediabilmente nella biografia dell'autore serbo: suo padre Eduard, infatti, insieme ad altri parenti, venne deportato, in quanto ebreo, al campo di concentramento di Auschwitz, dove morì nel 1944. La perdita del padre è l'argomento autobiografico che sta alla base del «ciclo familiare» composto da *Giardino, cenere* (1965), *Dolori precoci* (1970) e *Clessidra* (1971).

Nel già citato *Un contributo al Simposio su Danilo Kiš*, a riguardo degli aspetti autobiografici dell'opera dello scrittore di Voivodina, Brodskij azzardava addirittura l'ipotesi che dietro alle biografie, intorno alle quali Kiš incentrava buona parte delle trame dei suoi racconti, si celasse in realtà «un tentativo autobiografico»:

L'attenzione penetrante che Kiš dedica ai suoi personaggi rivela un investimento psicologico comprensibile solo alla luce della probabilità – dall'autore chiaramente avvertita – di poter essere uno di loro, di poter fare la sua comparsa nel mondo della narrazione assumendo le sembianze di uno qualsiasi dei suoi eroi o antieroi; la consapevolezza, in altre parole, di essere soltanto una bolla nella stessa pozza genetica e storica, o nello stesso pozzo nero.

Precisamente il fatto di riconoscere ciò come probabile rende l'affinità di Danilo con i suoi personaggi peculiare al punto da trascendere il mero umanismo, e conferisce a ogni vita narrata l'aria del furto metafisico: la vita intesa come un crimine contro il non-essere¹⁷⁶.

La teoria di Brodskij è avvalorata dalla testimonianza diretta dello stesso Kiš, raccolta in un'intervista del 1973, concessa alla rivista «Oko», dove, riprendendo le considerazioni di Sartre sulla stretta correlazione fra opera e biografia dello scrittore, affermò:

I libri non sono altro che l'archivio personale e familiare dello scrittore. Se i formalisti si sono avvicinati al libro ignorandone la parte biografica, è perché consideravano la biografia immanente all'opera e dunque poco importante. Studiando un'opera, studiamo contemporaneamente uno dei documenti personali dello scrittore; la biografia dello scrittore è come un palinsesto. [...]. (Per quanto mi riguarda, nella mia prosa mi distendo spudoratamente sul divano dello psicanalista e tento, attraverso le parole, di risalire ai miei traumi, alla fonte della mia angoscia, sprofondando dentro di me)¹⁷⁷.

Per quanto concerne invece il secondo punto, il narratore del racconto menziona *Enciclopedia dei morti* come fonte dal quale ricavare il computo delle vittime dei

¹⁷⁶Kiš, 2005, p. 168.

¹⁷⁷Ivi, pp. 145-146.

pogrom:

I soldati fanaticizzati, armati di una nuova idea, vanno ora a compiere pogrom a cuor leggero. Le prime vittime in massa del libro – assassino si contano ormai a decine di migliaia. Una *Enciclopedia* – la cui obiettività è però contestata da molti, specialmente dagli adepti della *Congiura* – avanza la cifra di sessantamila persone uccise tra il 1918 e il 1920, nella sola Ucraina¹⁷⁸.

Inoltre, vi è da segnalare un richiamo intertestuale a *Una tomba per Boris Davidovič*, avvenuto mediante l'inserimento di B. D. Novskij (Boris Davidovich Novskij) nell'elenco degli esecutori materiali dell'«organizzazione occulta» che, secondo la *Congiura*, aleggiava dietro tutte le disfatte della storia:

Grazie alla sua origine misteriosa e al bisogno che hanno gli uomini di dare un senso al corso della storia in un mondo senza Dio, la *Congiura* diventò un breviario che insegnava come dietro tutte le disfatte della storia ci sia una «forza misteriosa, oscura e pericolosa»; essa tiene nelle sue mani il destino del mondo, dispone delle fonti arcane del potere, causa le guerre e le ribellioni, le rivoluzioni e le tirannidi; è la «fonte di tutti i mali». [...]. Questa «organizzazione occulta e irresponsabile» paga con i suoi fondi oscuri i perturbatori della fede e della legge, sui suoi elenchi figurano Voltaire, Rousseau, Tolstoj, Wilson, Loubet, Clemenceau, Eduard Sam, Lev Davidovič Bronštejn. Sono caduti vittima dei suoi intrighi lo zar Alessandro II, il generale Seliverstrov, l'arciduca Ferdinando; suoi membri ed esecutori della sua volontà sono Machiavelli, Marx, Kerenskij, B. D. Novskij, e lo stesso Maurice Joly [...]¹⁷⁹.

Con questo fugace rimando s'instaura un sottile, ma tangibile, legame fra le due opere. Colgo l'occasione di tale legame, sul quale si è già riflettuto in precedenza, per aggiungere alcune doverose riflessioni in merito ad *Una tomba per Boris Davidovič*.

In *Lezione di anatomia*, Kiš ammise di aver applicato in *Una tomba per Boris Davidovič*, un procedimento formale tipicamente borghese, ispirato in modo particolare a *Storia universale dell'infamia*, al fine di dar vita ad un «controlibro»¹⁸⁰ che, pur omaggiandola, polemizzasse con l'opera dello scrittore argentino.

Nello specifico, Kiš contestava a Borges una mancata corrispondenza fra il piano tematico del libro e l'intitolazione, giudicata troppo eccessiva, in quanto lontana dal rispecchiare «piccole storie, senza significato riguardo ai problemi della società».

178Kiš, 2017, p. 139.

179Ivi, p. 163.

180Kiš, 2009, p. 340.

Per l'autore serbo, la vera storia universale dell'infamia è il XX secolo, «con i suoi campi di concentramento, in primo luogo i lager sovietici»:

per me l'infamia c'è quando – in nome dell'idea di un mondo migliore, idea per la quale sono morte generazioni di uomini –, quando in nome di una siffatta idea umanista costruisci dei lager e nascondi la loro esistenza, distruggendo non solo le persone ma anche i loro sogni più intimi di un mondo migliore. La storia universale dell'infamia si potrebbe ridurre, dunque, al destino di tutti quegli infelici idealisti che dall'Europa si sono rivolti verso la «Terza Roma», Mosca, che in modo infame e crudele sono stati attirati nel tranello in cui avrebbero sofferto e sarebbero morti come bestie ferite due volte.

Dalla convergenza di questi due punti – l'esperienza fatta con l'intelligencija occidentale che appoggiava senza riserve una tale infamia della storia, e quel titolo di Borges assolutamente inadeguato – è nata l'idea di *Una tomba per Boris Davidovič*¹⁸¹.

Dal passo suddetto emerge una differenza sostanziale tra i due testi: se per Borges l'infamia consiste nell'esclusione dalla Storia patita dai personaggi che compongono la sua raccolta, per Kiš l'infamia dev'essere intesa nel suo significato più comune e il contesto storico nel quale si sceglie di ambientare una storia universale dell'infamia riveste un ruolo fondamentale. Il discorso di Kiš, rispetto a quello di Borges, è connotato politicamente: egli intende ribaltare le sorti di coloro che la Storia e cioè il potere ha definito infami, svelando la reale infamia dei regimi dittatoriali (in particolar modo dei nazionalismi del Novecento). L'infamia come assenza di memoria è quindi la condizione che è stata attribuita a coloro che hanno osato insidiare il sistema politico dominante; la funzione della letteratura, per Kiš, deve necessariamente mirare a svelare le mistificazioni del potere medesimo. La critica mossa da Kiš a *Storia universale dell'infamia* risiede, perciò, nell'assenza di una componente etica, che *Una tomba per Boris Davidovič*, diversamente, si prefigge di esaltare.

In definitiva è ravvisabile come l'infamia, intesa nel senso borgesiano di “senza voce”, che impregna allo stesso modo i personaggi di *Una tomba per Boris Davidovič* e i soggetti dei quali si narra in *Enciclopedia dei morti* sia strettamente collegata ad un contesto storico imperniato sull'infamia, considerata tuttavia nell'accezione classica di «condizione di disonore e di biasimo pubblico»¹⁸².

¹⁸¹Ivi, pp. 185-186.

¹⁸²<http://www.treccani.it/vocabolario/infamia/>. Consultato in data 4 febbraio 2019.

Per completezza cito il significato d'infamia tratto da una fonte spagnola qual è il Diccionario de la

Mentre in Borges la Storia, laddove presente, rivestiva solamente un ruolo da comprimario, per Kiš, diversamente, essa rappresentava un imprescindibile punto di partenza sul quale fondare le trame dei suoi racconti.

In un'intervista rilasciata a Norbert Czarny, per la rivista parigina «Art Press», nel dicembre del 1985, ad una domanda attinente all'importanza dei documenti nei suoi libri, Kiš rispose nella maniera che segue:

Prima di tutto, diffido dell'arbitrio dell'immaginazione. È la mia più grande ossessione letteraria. E rimetto in discussione non solo la psicologia, già incrinata dal romanzo contemporaneo e dal *nouveau roman*, ma il concetto stesso di letteratura.

Credo che la letteratura debba correggere la storia: la Storia è generalità mentre la letteratura è concretezza. La Storia è numero, la letteratura è individualità. La storia è senza passioni, senza crimini, per il solo fatto che è numero: che cosa significano sei milioni di morti se non vediamo un solo, unico individuo, il suo volto, il suo corpo, i suoi anni e la sua storia personale?

L'indeterminatezza della Storia diventa un individuo ben definito, e la letteratura corregge l'indifferenza dei dati storici. Quando dico correggere la Storia con la letteratura penso a questo: come offrire all'indifferenza della Storia il dono del concreto e del veritiero attraverso documenti autentici, lettere e oggetti che recano traccia di esseri reali.

La letteratura è la concretizzazione dell'astratto della Storia. Se ci basiamo esclusivamente sull'immaginazione rischiamo di cadere nell'astratto; da qui la necessità dei documenti¹⁸³.

Sulla scorta del frammento citato si possono trarre almeno due considerazioni.

In primo luogo, mediante i racconti di vicende relative a personaggi perlopiù inventati, Kiš attribuisce alla Storia i volti e i nomi delle sue vittime, e nel contempo anestetizza l'anonimato e l'indifferenza che la contraddistinguono, coinvolgendo il lettore in vividi affreschi di storie personali tutt'altro che inverosimili. La realtà poetica, pertanto, intensifica e permette di comprendere la realtà storica.

In seconda istanza, il ruolo giocato dai documenti nella narrazione di Kiš è ravvisabile con evidenza in *Enciclopedia dei morti*. A tal proposito, basti osservare che: i capitoli intitolati *Simon Mago* e *La Leggenda dei dormienti* sono ispirati a due fonti religiose, rispettivamente gli *Atti degli Apostoli* e il *Corano*; alcuni episodi narrati in *Onoranze funebri* provengono dall'autobiografia di Jan Valtin (un agente segreto

Real Academia Española: «Descrédito, deshonra; maldad o vileza en cualquier línea» (<http://dle.rae.es/?id=LUWBKUJ>). Consultato in data 4 febbraio 2019.
183Kiš, 2009, pp. 198-199.

tedesco, membro del GPU, che si infiltrò nella Gestapo), intitolata *Out of the Night*; le vicende delle quali si racconta ne *Lo specchio dell'ignoto* trovano riscontro in un analogo caso di spiritismo citato dall'astronomo Camille Flammarion nel libro *L'inconnu et les problèmes psychiques* (1900)¹⁸⁴; ed infine, il più volte citato racconto *Il libro del re e degli sciocchi* trae origine da un'idea di saggio sulla genesi dei *Protocolli dei savi di Sion*.

La premessa documentale, quindi, rappresenta per Kiš un imprescindibile riferimento iniziale, dal quale sviluppare la propria poetica narrativa. Del resto, è lo stesso scrittore serbo ad affermare, a proposito della citazione documentale, la sua utilità a «poter dire alcune cose che altrimenti sembrerebbero banali e inverosimili», fungendo da «ancora che tiene l'immaginazione attaccata alla realtà, alla terra»¹⁸⁵ e trasformando la letteratura in «finzione della realtà»¹⁸⁶.

In Kiš, pertanto, la finzione verosimile è uno strumento quasi sempre canalizzato nei binari della realtà, al fine di offrire al lettore prospettive e punti di vista inediti sulla realtà medesima.

L'intreccio fra realtà e finzione è regolato da un consapevole equilibrio che porta l'opera dell'autore nativo di Voivodina a non perdere mai di vista ciò che per lui è l'atto umanistico rappresentato dallo scrivere¹⁸⁷. Nonostante ciò, Kiš non rinuncia in nessun modo a sciogliere le briglie alla sua capacità inventiva, rivendicando il diritto ad essere *homo poeticus* in un periodo storico nel quale la maggior parte degli scrittori suoi connazionali obbediva al movimento artistico del realismo socialista. A riguardo, solamente in *Enciclopedia dei morti* si segnalano: due racconti, *La leggenda dei dormienti* e *L'Enciclopedia dei morti*, che si svolgono completamente sul piano onirico¹⁸⁸; il racconto *I francobolli rossi con l'effigie di Lenin*, puramente inventato per ammissione dello stesso autore, nonostante le numerose citazioni che vi si presentano all'interno; ed infine, il più volte citato racconto-saggio *Il libro dei re e degli sciocchi*,

184Kiš, 2017, pp. 189-190.

185Kiš, 2009, pp. 194-195.

186Ivi, p. 199.

187Ivi, p. 128.

188A tal proposito segnalò un'opera di Antonio Tabucchi, intitolata *Sogni di sogni* (pubblicato da Sellerio nel 1992), all'interno della quale, attraverso una raccolta di sogni si raccontano le eminenti personalità di poeti come Ovidio, Giacomo Leopardi e Cecco Angiolieri e di pittori come Caravaggio e Francisco Goya.

dove, come si è detto in precedenza, solo la fantasia poté colmare gli innumerevoli vuoti storici che Kiš si trovò ad affrontare.

In conclusione, rispetto alle altre opere che ho scelto di includere nel filone dell'infamia, *Enciclopedia dei morti*, in continuità con *Una tomba per Boris Davidovič*, si differenzia per lo scambio osmotico tra le vicende private ed individuali dei personaggi e la dimensione pubblica e generale del contesto storico nel quale si colloca la narrazione.

Per una pressoché impellente necessità dovuta alla propria biografia, Kiš non può esimersi dal tentativo di correggere la Storia attraverso la letteratura; per tale motivo, la finzione narrativa diventa nelle sue opere un'arma della quale servirsi per rendere meno infami le vite, e le morti, dei protagonisti dei suoi racconti e, al contempo, per regalare al lettore un affresco di ciò che per lui costituisce la vera infamia, nel senso moderno del termine, vale a dire i nazionalismi del XX secolo.

4. Orizzonti ispano-americani

Dopo aver approfondito il “filone dell'infamia” che prendeva origine da *Storia universale dell'infamia* di Borges, è giunto il momento di analizzare la seconda diramazione della tradizione delle raccolte di biografie romanzate, vale a dire quella costituita da *La sinagoga degli iconoclasti* di Juan Rodolfo Wilcock e da *La letteratura nazista in America* di Roberto Bolaño. Per il tono della narrazione utilizzato, per la componente ironica e per la tipologia di personaggi trattati (scienziati, filosofi e letterati), le due opere riprendono, per poi enfatizzarlo, il modello archetipico rappresentato da *Cronache di Bustos Domecq*. In modo particolare il libro di Wilcock costituirà l'ideale anello di congiunzione fra il testo del duo Casares-Borges e quello di Bolaño. Lo stesso Bolaño in un'intervista rilasciata a Mónica Maristain e pubblicata postuma, nel 2012, all'interno della raccolta intitolata *L'ultima conversazione*, rivelò il debito nutrito dalla sua opera nei confronti de *La sinagoga degli iconoclasti*:

[...] *La letteratura nazista in America* è un libro che deve moltissimo alla *Sinagoga degli iconoclasti*, di Rodolfo Wilcock, che pur essendo uno scrittore argentino quel libro lo scrisse in italiano. [...]. Wilcock è un scrittore eccezionale, grandissimo. Uno scrittore che da quando è morto ha conosciuto una continua crescita. *La sinagoga degli iconoclasti* deve a sua volta moltissimo a *Storia universale dell'infamia* di Borges, cosa per niente strana perché Wilcock fu amico e ammiratore di Borges. A sua volta, la *Storia universale dell'infamia* di Borges deve molto a uno dei maestri di Borges, cioè Alfonso Reyes, lo scrittore messicano che ha un libro intitolato *Retratos reales e imaginarios* – almeno credo, ho una memoria pessima – un vero gioiello. Il libro di Alfonso Reyes deve a sua volta molto a *Vite immaginarie*, di Marcel Schwob, che è l'inizio di tutto. Ma, a sua volta, *Vite immaginarie* deve molto alla metodologia degli enciclopedisti e al loro modo di servire certe biografie su un piatto d'argento. Credo che siano questi gli zii, i genitori e i padrini del mio libro, che è senza dubbio il peggiore di tutti, ma ormai è lì¹⁸⁹.

Come è possibile notare dall'estratto riportato, Bolaño cita alcuni libri analizzati nel corso del presente elaborato. Nonostante ciò, proprio per le componenti

189Bolaño, 2017, pp. 61-62.

precedentemente menzionate quali l'ironia – per altro riconosciuta dallo stesso Bolaño¹⁹⁰ – e la tipologia dei personaggi ritengo *La sinagoga degli iconoclasti* più affine a *Cronache di Bustos Domecq* che a *Storia universale dell'infamia*. Allo stesso modo in cui *Storia universale dell'infamia*, come ho già avuto modo di dimostrare nel secondo capitolo, risente indubbiamente dell'influenza di *Retratos reales e imaginarios*, ma in misura minore rispetto a quella di *Vite immaginarie*.

Data la premessa, procederò con l'analisi delle due opere, a partire da *La sinagoga*.

4.1 *La sinagoga degli iconoclasti*

Juan Rodolfo Wilcock nacque a Buenos Aires il 17 aprile 1919, da padre inglese e da madre argentina di origine italiana. Avviato agli studi ingegneristici presso la facoltà di ingegneria civile di Buenos Aires, ben presto abbracciò la strada della scrittura e della traduzione. Dopo gli esordi nella rivista «Sur», fondata da Victoria Ocampo, nella cui orbita ruotavano già da alcuni anni gli astri nascenti di Borges, Adolfo Bioy Casares e di Silvina Ocampo (proprio in quella circostanza Wilcock fece la conoscenza dei tre), assunse la direzione rispettivamente delle riviste «Verde Memoria» (dal 1942 al 1944) e «Disco» (dal 1945 al 1947).

Al 1951 risale un viaggio in Italia assieme a Casares e a Silvina Ocampo, con i quali scrisse un'opera teatrale intitolata *Los traidores*, data alle stampe nel 1956. In seguito ad un breve soggiorno londinese, tra il 1953 e il 1954, Wilcock si stabilì definitivamente in Italia, nel 1957. Qui divenne amico di autori del calibro di Moravia, Calvino e Pasolini. Per quest'ultimo interpretò il ruolo di Caifa nella rivisitazione cinematografica de *Il Vangelo secondo Matteo*¹⁹¹, uscito nel 1964. Nonostante le sollecitate richieste, la cittadinanza italiana gli fu concessa solamente dopo la sua morte, avvenuta a Lubriano, un paesino nel viterbese, il 16 marzo del 1978.

¹⁹⁰Cfr. Bolaño, 2004, p. 225. Inoltre, sempre ne *L'ultima conversazione*, alla domanda dell'intervistatrice su cosa amasse di più lo scrittore cileno rispose: «Veder giocare mia figlia Alexandra. Far colazione davanti al mare, in un bar, e mangiare un croissant leggendo il giornale. La letteratura di Borges. La letteratura di Bioy. La letteratura di Bustos Domecq. Fare l'amore» (Bolaño, 2017, p. 80).

¹⁹¹Nel cui cast figuravano, tra gli altri Natalia Ginzburg, Enzo Siciliano ed un giovanissimo Giorgio Agamben.

Oltre alle già citate collaborazioni con riviste argentine, Wilcock esercitò l'attività di critico letterario per la rivista italiana di fantascienza «Futuro» e per le testate di numerosi quotidiani, tra i quali *Il Tempo*, *Il Mondo*, *L'Espresso* e *La Voce Repubblicana*. Si distinse come eccellente traduttore, tra gli altri, di Kafka, T. S. Eliot, Joyce, V. Woolf, Beckett, Kerouac e C. Day Lewis¹⁹². In merito alla presente riflessione si segnala la traduzione in italiano, la prima in assoluto, di *Vite brevi di uomini eminenti* di Aubrey, pubblicata da Adelphi nel 1977.

La produzione letteraria di Wilcock è contraddistinta da una netta bipartizione linguistica: alla prima fase (fino al 1957, anno in cui si trasferì in Italia), appartengono le opere scritte in spagnolo; alla seconda, invece, i testi realizzati in italiano. Come sottolineato da Cristian Crusat nel già citato saggio *Vidas de vidas*, tale bipartizione linguistica nell'opera di Wilcock rappresenta:

un evidente caso de transculturación literaria: un escritor que adopta una nueva lengua literaria, en lo sucesivo su vehículo de expresión, un fenómeno que en el siglo xx ha tenido grandes representantes, como Joseph Conrad, Vladimir Nabokov o Samuel Beckett¹⁹³.

Tra le opere in spagnolo si ricordano: il *Libro de poemas y canciones* (1940), una raccolta di poesie che segnò il suo esordio letterario; *Ensayos de poesía lírica* (1945); *Persecución de las musas menores* (1945); *Paseo sentimental* (1946); *Los hermosos días* (1946); *Sexto* (1948); e la succitata pièce teatrale *Los traidores* (1956).

Fin dall'opera d'esordio, *Libro de poemas y canciones*, la critica argentina lo collocò all'interno della cosiddetta “Generazione del '40”, la quale comprendeva autori come Vicente Barbieri, Enrique Molina e Juan G. Ferreira Basso. In contrapposizione al periodo avanguardista che li aveva preceduti, questo gruppo di scrittori prese a modello nuovi maestri, tra i quali figuravano Neruda, Borges, Novalis e Marechal¹⁹⁴.

Durante il periodo italiano, Wilcock si allontanò dal clima che animava la “Generazione del '40” virando verso l'universo della prosa narrativa. Si segnalano, in particolare, *Il caos* (1960, pubblicato in spagnolo solamente nel 1974), *Teatro in prosa e*

192Cfr. Crusat, 2015, p. 328.

193Ivi, pp. 330-331.

194Cfr. Ivi, p. 328.

versi (1962), *Lo stereoscopio dei solitari* (1972), *I due allegri indiani* (1973), *Parsifal* (1974), *L'ingegnere* (1975) e *Il libro dei mostri* (1978). Oltre a *Lo stereoscopio dei solitari*, nel 1972, venne pubblicata *La sinagoga degli iconoclasti* (tradotto in spagnolo ed edito a Barcellona nel 1981).

Il titolo *La sinagoga degli iconoclasti*, deve la sua genesi all'ispirazione che *Le vite dei filosofi* di Diogene Laerzio esercitarono su Wilcock:

Como ha señalado Carlos García Gual (2008), la obra de Diógenes Laercio conoció dos variantes. Por un lado, los manuscritos de *Laertiou Diogenous bioi kai gnomai ton en philosophia eudokimesanton kai ton en hekastei hairisei areskonton* («De Diógenes Laercio: “Vidas y sentencias de los más famosos entre los filósofos y de las doctrinas de cada escuela”») y, por otro, los de *Laertiou Diogenous philosophon bion kal dogmaton synagoge* («De Diógenes Laercio: “Compendio de las vidas y opiniones de los filósofos”»). Por lo tanto la utilización de Juan Rodolfo Wilcock del término «sinagoga» para su título no es casual; antes bien, remite a la lejana tradición biográfica por Diógenes Laercio y que tanto sedujo a Marcel Schwob, integrando a Wilcock en esa cadena de biógrafos cuyos relatos armonizan naturalmente los hechos externos e internos, las noticias y el comportamiento¹⁹⁵.

“Sinagoga” rimanda quindi al sostantivo greco “*synagoge*” che fin dai tempi di Platone indicava il procedimento dialettico della “riunificazione” in antitesi a quello della “divisione” rappresentato dal termine “*dihairesis*”.

Sul piano strutturale, *La sinagoga degli iconoclasti* è sostanzialmente una raccolta di trentacinque racconti ai quali corrispondono trentasette biografie¹⁹⁶ di personaggi accomunati tra loro da utopiche, quanto demenziali, aspirazioni scientifiche. Ogni racconto ha come titolo il nome del personaggio a cui fa riferimento. Tale tipologia d'intitolazione si differenzia da quelle utilizzate da Schwob e da Borges, le quali associano al nome del protagonista della biografia, rispettivamente come sottotitolo e come titolo, un epiteto corrispondente (un esempio di titolo in *Vite immaginarie* è *Septima, Incantatrice*; in *Storia universale dell'infamia*, invece, si trovano intitolazioni quali *L'atroce redentore*, *Lazarus Morell* o *L'assassino disinteressato*, *Bill Harrigan*). Il modello di titolo adottato da Wilcock, riprende piuttosto quello utilizzato da Aubrey nelle *Vite brevi di uomini eminenti*, opera, come già accennato in precedenza, tradotta per la prima volta in italiano dallo stesso Wilcock nel 1977. Nel 1996 Bolaño ripropose

¹⁹⁵Ivi, p. 334.

¹⁹⁶Nel racconto *Symmes, Teed, Gardner* vengono narrate le vite dei tre soggetti eponimi.

la stessa formula ne *La letteratura nazista in America*, affiancando al nome dei suoi letterati le relative date di nascita e di morte¹⁹⁷.

Per quanto concerne la brevità dei racconti, l'opera di Wilcock presenta una media di cinque pagine a racconto, lo stesso numero di *Vite immaginarie* e *Cronache di Bustos Domecq*. Il capitolo con il maggior numero di pagine, ventinove, è il trentaduesimo (dedicato a Llorenz Riber); mentre il diciottesimo (intitolato *John O. Kinnaman*) e il ventottesimo (il quale prende il nome da Socrates Scholfield) sono entrambi condensati in una sola pagina. Come evidenziato da Victor Gustavo Zonana nell'articolo di critica comparata intitolato *De viris pessimis: Biografías imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock*, pubblicato nella rivista di filologia ispanica «Rilce», Wilcock, rispetto ai suoi predecessori, accentuò la volontà di sintesi:

Sus biografías se organizan en torno a la descripción y el comentario de los inventos o doctrinas de los extravagantes personajes que pueblan *La sinagoga de los iconoclastas*. Inclusive, la estructura narrativa de la biografía se pierde en algunos de sus relatos o se conserva en el detalle de la evolución de la teoría descrita. La organización de los textos de *La sinagoga ...* parodia el discurso de divulgación científica, tal como éste se presenta en manuales y revista¹⁹⁸.

Nell'estratto Zonana accennava, inoltre, all'intento parodistico dei racconti de *La sinagoga*. Oltre alla struttura dell'opera, è lo stesso tono della narrazione, saggistico e distaccato, a rievocare le atmosfere di un'enciclopedia scientifica. Tali atmosfere, accostate ad un contenuto dalle forti tinte demenziali, generano un marcato effetto parodico.

Pierpaolo Pasolini, nel recensire *La sinagoga degli iconoclasti* sul quotidiano romano *Il Tempo* (il 14 gennaio 1973), riconduceva tale effetto parodico al surrealismo che intride le pagine del libro:

Wilcock ha finto di essere un enciclopedista, armato di una erudizione spaventevole, capace di tutto, e, nel tempo stesso, capace di semplificare tutto. Ecco, per dir meglio, Wilcock ha finto di essere un enciclopedista incaricato da un editore di scrivere un certo numero di «voci» per una enciclopedia divulgativa. Queste voci riguardano scienziati, inventori, utopisti, saggisti, filosofi. E Wilcock

197Pontiggia, invece, in *Vite di uomini non illustri* adottò il modello precedentemente utilizzato da Borges in *Storia universale dell'infamia*.

198Zonana, 2000, p. 682.

compila queste sue «voci» con tanto scrupolo, diligenza, abito professionale che, dico la verità, ad apertura di libro, ho creduto che si trattasse di nomi veri, di fatti realmente accaduti. [...] Cos'è che dà a questo libro un così forte sentimento di realtà? È, soprattutto, il surrealismo: è infatti sul surrealismo che Wilcock investe la vena comica con cui rende accettabile la patetica malvagità che gli fa identificare *tutto* il mondo con l'inferno. Egli approfitta insomma delle teorie dei suoi eroi per farne dei pezzi di magistrale letteratura onirica: cosicché tali teorie non sono più delle cose semplicemente pazzesche, da genialoidi destinati al manicomio, ma, diventando «visioni», attraverso lo stile del loro descrittore, recuperano una realtà poetica che si proietta su loro, restituendole all'universalità che avevano perduto nella miseria della pazzia. Diventano – se vogliamo – delle metafore perfette di analoghe scoperte, invenzioni, ideologie reali. Naturalmente – come un quadro surrealista è dipinto con la pennellatina pre-impressionistica, che, con cura accademica, ambisce alla fedele riproduzione del modello – così anche la scrittura di Wilcock è una scrittura perfettamente normale, piana, convincente¹⁹⁹.

Un ulteriore elemento che accentua la dimensione saggistica de *La sinagoga* è rappresentato dalla nota finale al testo, la quale ha il compito di acuire l'effetto di verosimiglianza, annebbiando, di fatto, la percezione del confine tra realtà e finzione:

NOTA: Quasi tutti i particolari qui menzionati riguardanti Babson, Lawson e Hörbiger sono ricavati dalla raccolta di Martin Gardner *In the Name of Science* (Dover); dalla stessa fonte provengono Littlefield, Carroll, Kinnaman, Piazz-Smyth, Lust e i sostenitori della terra vuota. Carlo Olgiati è il bisnonno dell'autore. Armando Aprile si chiama in realtà come un noto editore di libri di pedagogia. Il regista Ll. Riber non è da confondere con l'omonimo poeta di Maiorca²⁰⁰.

L'espedito della nota finale atto a disorientare il lettore ricorre frequentemente nelle raccolte di biografie romanzate, basti pensare agli indici delle fonti che concludono sia *Storia universale dell'infamia* che *La letteratura nazista in America*. Allo stesso modo in cui l'indice delle fonti nell'opera di Borges è costituito da libri realmente esistenti, ne *La sinagoga degli iconoclasti* vengono citati dodici dei tredici personaggi storici menzionati nella raccolta, vale a dire Babson, Lawson, Hörbiger, Littlefield, Carroll, Kinnaman, Piazz-Smyth, Lust, Riber, Symmes, Teed e Marshall Gardner (gli ultimi tre sono citati implicitamente con la perifrasi «sostenitori della terra vuota»)²⁰¹. Inoltre, viene nominata la raccolta di saggi realizzata da Martin Gardner, anch'egli storicamente esistito. Di Armando Aprile e di Carlo Olgiati, presunto bisnonno

199Pasolini, 1997, pp. 1719-1720.

200Wilcock, 2017, p. 216.

201Il dodicesimo, non citato nella nota, è André de Paniagua, autore de *La civilisation néolithique*.

di Wilcock, invece, non si ha alcun riscontro storico.

Già dal breve estratto sopracitato è possibile osservare, quindi, un caso concreto di *mélange* tra elementi reali ed elementi fittizi. Tale mescolanza si fonda sull'incontro tra la straordinarietà del reale e la verosimiglianza dell'immaginario: personaggi storici e personaggi inventati possono così coesistere nella stessa raccolta, generando una moltitudine di declinazioni del medesimo tipo. A tal proposito, basti confrontare, ad esempio, due tra le biografie più significative del libro, nella fattispecie quella di un personaggio inventato, Aaron Rosenblum e quella di un personaggio storicamente esistito, Hans Hörbiger (1860-1931).

Aaron Rosenblum, originario di Danzica ma cresciuto a Birmingham, nel 1940 cercò di concretizzare nel suo libro, intitolato *Back to happiness*, un'utopia che coltivava ormai da tempo: riportare il mondo al suo periodo di massimo splendore, da egli stesso riconosciuto nel regno di Elisabetta I Tudor (che regnò dal 1558 al 1603). Ripristinare nella sua totalità l'età elisabettiana significava riportare il mondo al 1580 e di conseguenza:

abolire il carbone, le macchine, i motori, la luce elettrica, il granturco, il petrolio, il cinematografo, le strade asfaltate, i giornali, gli Stati Uniti, gli aerei, il voto, il gas, i pappagalli, le motociclette, i Diritti dell'Uomo, i pomodori, i piroscafi, l'industria siderurgica, l'industria farmaceutica, Newton e la gravitazione, Milton e Dickens, i tacchini, [...], il Seicento, il Settecento, l'Ottocento e il Novecento. [...].

Viceversa bisognava ripristinare: il manicomio per i debitori; la forca per i ladri; la schiavitù per i negri; il rogo per le streghe; i dieci anni di servizio militare obbligatorio; la consuetudine di abbandonare i neonati per strada il giorno stesso della nascita; [...]; la persecuzione degli ebrei; lo studio del latino; il divieto alle donne di calcare la scena; [...]; la peste, il vaiolo e il tifo come mezzi di controllo della popolazione; il rispetto alla nobiltà; il fango e le pozzanghere nelle vie del centro; le costruzioni in legno; [...]; i tornei, le corazze damaschinate e la cotta d'arme; insomma, il passato²⁰².

Hans Hörbiger, invece, fu un ingegnere austriaco storicamente riconosciuto per aver promosso la teoria del Ghiaccio Cosmico (Welt-Eis-Lehre, abbreviata in WEL), contenuta nel volume *Glazial-Kosmogonie*, pubblicato nel 1913. Secondo tale teoria:

prima della luna che oggi vediamo in cielo, la terra ne ebbe almeno sei altre successive, causa efficiente dei cataclismi massimi della sua storia. [...]. La storia

²⁰²Wilcock, 2017, pp. 28-29.

dei satelliti della Terra, in special modo dei due più recenti, si può ricavare direttamente dai miti dei popoli antichi; questi miti costituiscono la nostra storia fossile.

La luna del terziario era più piccola di quella che possediamo adesso. Man mano che la penultima luna si avvicinava alla terra, gli oceani si sollevavano intorno all'equatore e l'uomo si rifugiava dove poteva: nel Messico, nel Tibet, in Abissinia o in Bolivia. [...]. In seguito la forza della gravitazione terrestre divenne così violenta che la piccola luna cominciò a sbriciolarsi e il ghiaccio che la copriva si sciolse, precipitando sul pianeta; caddero piogge ingenti, grandinate rovinose e infinite fastidiose alluvioni di sassi e di rocce, quando la luna si disfece del tutto. A queste aggressioni lunari la terra rispondeva a modo suo, preferibilmente con eruzioni vulcaniche, finché gli oceani non invasero del tutto i continenti; documento evento noto col nome di Diluvio Universale di Noè.

Da questo disastro, come è scritto, si salvò un certo numero di uomini, arrampicandosi sulle montagne. Seguì un'epoca felice, di vera pace geologica, che i vari miti del giardino dell'Eden ci ricordano. Ma ancora una volta la terra doveva catturare una luna, e ancora una volta cadere in preda ai parossismi. Era la luna di oggi, la peggiore²⁰³.

Sia l'utopia di Rosenblum che la teoria di Hörbiger condividono una sostanziale ascientificità di fondo che accresce la ridicolezza dei loro fautori agli occhi del lettore. Ma l'elemento che, più di tutti gli altri, si dimostra degno di maggior attenzione è l'accostamento dei due personaggi alla figura di Adolf Hitler. Per quanto concerne l'utopia di Rosenblum, essa viene paragonata all'utopia nazista di Hitler («un altro piano, parimenti utopistico, di riforma sociale, di riforma totale»); ma mentre quest'ultima cadde in discredito, la prima è destinata a ripresentarsi periodicamente sotto svariate facce:

c'è chi propende per il Medioevo, chi per l'Impero Romano, altri ancora per lo Stato di Natura e il Grünblatt perfino per il ritorno alla Scimmia. Se si sottrae dalla popolazione attuale del mondo la popolazione presunta del periodo prescelto, si ha il numero di miliardi di persone, o di ominidi, condannati a scomparire a seconda del piano. Queste proposte prosperano; lo spirito di Rosenblum si aggira ancora sull'Europa²⁰⁴.

A riguardo di Hörbiger, il narratore sottolinea come la sua intelligenza venne equiparata dai nazisti (divenuti in massa seguaci della WEL) a quella di Hitler e viceversa, ambedue «figli eminenti della cultura austriaca»²⁰⁵.

203 *Ivi*, pp. 117-119.

204 *Ivi*, p. 32.

205 Cfr. *Ivi*, p. 120.

Se l'accoglienza della teoria del Ghiaccio Cosmico tra i nazisti è un fatto storicamente riconosciuto, la simmetria fra Rosenblum e Hitler è il frutto dell'incontro fra realtà e finzione, dove la finzione verosimile finisce per esemplificare gli effetti nefasti, destinati a ripetersi nel corso della storia, della concretizzazione di un'utopia comune a molti uomini, ovvero costringere la realtà al proprio concetto di mondo ideale. In definitiva, indipendentemente dal fatto che Rosenblum sia un personaggio inventato ed Hörbiger realmente esistito, l'effetto ironico provocato dalle loro strampalate teorie, assume in entrambi i racconti dei contorni tragici quando essi vengono accostati alla figura di Hitler.

Considerando che il testo di Hörbiger, *Glazial-Kosmogonie*, costituiva realmente un riferimento ideologico per il regime nazista, ritorna con pertinenza il monito di Kiš: «I molti libri non sono pericolosi. Pericoloso è un libro solo»²⁰⁶, il quale può valere altrettanto per l'opera immaginaria di Rosenblum, *Back to Happiness*.

Il contesto storico nel quale sono inserite le due biografie, può lasciar pensare all'assunzione di una prospettiva storica da parte di Wilcock, nei termini già riscontrati nell'*Enciclopedia dei morti* e in *Una tomba per Boris Davidovič* di Kiš; tuttavia, osservando anche gli altri racconti della raccolta, quest'ipotesi è facilmente confutabile. *La sinagoga degli iconoclasti* è principalmente un'enciclopedia incentrata sulla deriva della ragione moderna avvenuta tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo, rappresentata in tutte le sue sfaccettature: da questo punto di vista, è innegabile che Hitler possa essere incluso in tale enciclopedia. Non si parla quindi di prospettiva storica, ma di inevitabile collisione tra la Storia e il lato più infelice della mente umana, il quale non conosce coordinate spazio-temporali predefinite.

A conferma di ciò, basti osservare l'estrema eterogeneità dei luoghi di provenienza dei soggetti che costituiscono il campionario umano presentato da Wilcock: dagli italiani Carlo Olgiati ed Armando Aprile, ai francesi Jules Flemart ed Yves de Lalande; dal filippino André de Paniagua al colombiano Luis Fuentes Herrera, passando per gli statunitensi Charles Carroll e Roger Babson. La casistica delle teorie e delle invenzioni più assurde si presenta altrettanto variegata, contribuendo ad enfatizzare ancor di più la multiforme pluralità della raccolta, già innescata dall'internazionalità dei

206Kiš, 2017, p. 191.

diversi personaggi.

Per una maggior completezza d'informazione, mi limito qui a citare quattro esempi, riguardanti nello specifico i seguenti personaggi: Absalon Amet, Charles Carroll, André Lebran e Jesus Pica Planas.

Absalon Amet viene presentato come un orologiaio, noto per aver fabbricato ed inventato, verso la fine del Settecento, un prototipo di Filosofo Universale, il quale consisteva

di un insieme abbastanza semplice di ruote dentate caricate a molla e regolate nel loro movimento da uno speciale congegno a scatto che periodicamente fermava l'ingranaggio. Cinque (nella versione iniziale) di queste ruote, di diametro diverso, erano coassiali con altrettanti cilindri grossi e piccoli, interamente ricoperti di targhette su ciascuna delle quali era scritto un vocabolo. Queste targhette passavano a turno davanti a uno schermo di legno provvisto di finestri rettangolari in modo che a ogni scatto, guardando dall'altra parte dello schermo, si poteva leggere una frase, sempre casuale ma non sempre priva di senso²⁰⁷.

Il modello venne successivamente implementato di ingranaggi al fine di migliorare la ricchezza e la complessità della sintassi del Filosofo. A progetto ultimato, l'orologiaio, in collaborazione con la figlia, diede alle stampe un'antologia intitolata *Pensées et Mots Choisis du Philosophe Mécanique Universel*, contenente i detti e i pensieri del Filosofo Meccanico Universale. La conclusione del racconto, nella quale il narratore presenta con tono enciclopedico alcuni aforismi raccolti nel volume, di per sé assurdi, merita di essere riportata per intero:

Sorprende leggere in un libro del 1774: «Tutto il reale è razionale»; «Il bollito è la vita, l'arrosto è la morte»; «L'inferno sono gli altri»; «L'arte è sentimento»; «L'essere è divenire per la morte»; e tante altre combinazioni del genere oggi diventate più o meno illustri.

Non sorprende invece sapere che le sole tre copie superstiti del libro degli Amet si trovano adesso, tutt'e tre, nella piccola e disordinata biblioteca comunale di Pornic, Loira Inferiore. Per reperirle forse è tardi ormai: verrà presto un giorno infatti, se non è già venuto, in cui tutte le proposizioni del Filosofo Meccanico Universale, e ben altre combinazioni di vocaboli ancora, saranno state accolte col dovuto rispetto nel seno generoso della Storia del Pensiero Occidentale²⁰⁸.

È naturale cogliere tra le righe un attacco satirico alla filosofia contemporanea, fatta di

207Wilcock, 2017, p. 68.

208Ivi, p.70.

citazioni tanto lambiccate quanto superficiali; il Filosofo Meccanico Universale, per Wilcock, rappresenta, quindi, la metafora, dietro cui scorgere l'ombra del filosofo dei suoi tempi.

La biografia di Charles Carroll (realmente esistito, 1737-1832), fin dalle battute iniziali, è una vera e propria istantanea sulla brutalità ed insensatezza dell'odio razziale, filtrata attraverso la voce oggettiva dell'enciclopedista:

Secondo Charles Carroll di Saint Louis, autore de *Il negro è una bestia* (*The Negro a Beast*, 1900) e *Chi tentò Eva?* (*The Tempter of Eve*, 1902), il negro fu creato da Dio insieme agli animali al solo scopo che Adamo e i suoi discendenti non mancassero di camerieri, lavapiatti, lustrascarpe, addetti alle latrine e fornitori di servizi simili nel Giardino dell'Eden. Come gli altri mammiferi, il negro manifesta una specie di mente, qualcosa tra il cane e la scimmia, ma è completamente privo di anima.

Il serpente che tentò Eva era in realtà la cameriera africana della prima coppia umana. Caino, costretto dal padre e dalle circostanze a sposare una sorella, rifuggì dall'incesto e preferì sposare una di queste scimmie o serve di pelle scura. Da questo ibrido matrimonio sono scaturite le varie razze della terra; quella bianca invece discende da un altro figlio di Adamo, più serio²⁰⁹.

È proprio il tono saggistico ad enfatizzare l'assurdità e la disumanità di alcune teorie che ciclicamente riaffiorano nell'impietoso teatro della Storia.

André Lebrun e Jesús Pica Planas, entrambi partoriti dalla fantasia dell'autore, appartengono alla categoria degli inventori. Il primo «è ricordato, modestamente ricordato, anzi non ricordato per nulla»²¹⁰ come inventore del pentaciclo: un'invenzione tanto insolita quanto superflua e poco funzionale. Sulla scia dell'inutilità si inseriscono le invenzioni di Pica Planas. Da questo punto di vista, la descrizione iniziale che lo introduce al lettore si dimostra eloquente:

L'inventore, nel senso moderno del vocabolo, è una invenzione dell'Ottocento; come quasi tutte le cose dell'Ottocento, raggiunse la sua perfezione del Novecento. L'inventore di professione è un uomo – molto di rado è donna – dedito alla progettazione e messa a punto di apparecchi che colpiscono per la loro inutilità; gli Uffici di Brevetti ne serbano esempi memorabili, tra cui un dispositivo per levarsi automaticamente il cappello, senza alzare la mano, quando passa una signora. Di questi immaginosi forse il più fecondo, il più inservibile, fu Jesús Pica,

²⁰⁹*Ivi*, p.95.

²¹⁰*Ivi*, p. 113.

nativo di Las Palmas nelle Canarie²¹¹.

Alla presentazione dell'inventore spagnolo segue un elenco, distribuito in sette pagine, di tutte le sue ideazioni, tra le quali figuravano:

Una bicicletta con le ruote leggermente ellittiche per imitare gradevolmente l'andatura del cavallo. [...].

Una lavatrice a pedale, in seguito superata dalla lavatrice a legna.

Un piatto speciale con scanalature per mangiare asparagi. [...].

Una mutandina elastica ermetica per cagne in calore. [...].

Un silenziatore totale per aerei, fondato sul principio della coperta imbottita. [...].

Un orologio elettrico collegato a uno scintillatore che ogni quarto d'ora emette una scintilla in modo da prevenire esplosioni rovinose in caso di fuga di gas (lo scoppio integrale viene così suddiviso in trenta o quaranta piccoli scoppi senza conseguenze)²¹².

In ognuna delle quattro biografie succitate, nonostante le considerevoli difformità che le separano, emerge la componente satirica che aleggia sull'intera raccolta. L'ironia di Wilcock colpisce, nell'ordine: la maggior parte dei filosofi a lui contemporanei; l'egocentrismo e il conseguente razzismo, tipico di una società ottusa ed ignorante; ed infine, la spietata logica del consumismo che porta all'invenzione di oggetti inutili, i quali, assieme ai loro inventori, raggiungono in breve tempo lo stato di obsolescenza.

Si tratta di un'ironia più esplicitamente corrosiva, rispetto a quella dei modelli che l'hanno preceduto, su tutti *Cronache di Bustos Domecq* ed altri racconti borgesiani come *Esame dell'opera di Herbert Quain* (presente in *Finzioni*) e *L'idioma analitico di John Wilkins* (contenuto in *Altre inquisizioni*). Se l'elemento satirico delle *Cronache* subì un effetto anestetizzante dovuto al disvelamento della natura fittizia di Bustos Domecq e alla conseguente perdita di credibilità del contenuto del libro, Herbert Quain e John Wilkins possono ascrivere alla frangia più morbida degli iconoclasti di Wilcock. In modo particolare John Wilkins, può essere definito un precursore – reale – dei personaggi wilcockiani.

Nota per aver ricoperto l'incarico di vescovo di Chester dal 1668 al 1672, anno della sua morte, John Wilkins si distinse per la realizzazione del primo libro di

211Ivi, p. 205.

212Ivi, pp. 206-207.

crittografia in lingua inglese, *Mercury, or The Secret and Swift Messenger* (1641), e per l'opera *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* (1668), nella quale propose un nuovo idioma artificiale che divenisse il linguaggio universale della filosofia. Proprio *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* costituì l'argomento su cui Borges incentrò il saggio *L'idioma analitico di John Wilkins*:

Nell'idioma universale che Wilkins ideò a metà del secolo XVII, ogni parola definisce sé stessa. Descartes, in una lettera datata nel novembre del 1629, già aveva osservato che mediante il sistema decimale di numerazione, possiamo apprendere in un sol giorno a nominare tutte le quantità sino all'infinito e a scriverle in un idioma nuovo che è quello dei guarismi; l'aveva inoltre proposto la formazione di un idioma analogo, generale, che ordinasse e abbracciasse tutti i pensieri umani. John Wilkins, verso il 1664, tentò codesta impresa. Divise l'universo in quaranta categorie o generi, suddivisibili poi in differenze, divisibili a loro volta in specie. Assegnò a ciascun genere un monosillabo di due lettere; a ogni differenza, una consonante; a ogni specie, una vocale. Per esempio: *de*, vuol dire elemento; *deb*, il primo degli elementi, il fuoco; *deba*, una porzione dell'elemento fuoco, una fiamma. Nell'analogo idioma di Letellier (1850), *a* vuol dire animale; *ab*, mammifero; *abo*, carnivoro; *aboj*, felino; *aboje*, gatto; *abi* erbivoro; *abiv*, equino, etc. In quello di Bonifacio Sotos Ochando (1845) *imaba* vuol dire edificio; *imaca*, serraglio; *imafe*, ospedale; *imafu*, lazzaretto; *imari*, casa; *imaru*, casa di campagna; *imedo*, palo; *imede*, pilastro; *imego*, pavimento; *imela*, tetto; *imogo*, finestra; *bire*, rilegatore; *birer*, rilegare. (Debbo questi ultimi termini a un libro stampato a Buenos Aires nel 1886: il *Corso di lingua universale*, del dottor Pedro Mata).

Le parole dell'idioma analitico di John Wilkins non sono goffi simboli arbitrari; ciascuna delle lettere che le compongono è significativa, come lo furono quelle della Sacra Scrittura per i cabalisti. Mauthner osserva che i bambini potrebbero apprendere tale idioma senza sapere che è artificioso; poi, a scuola, scoprirebbero che è anche una chiave universale e una enciclopedia segreta²¹³.

Parimenti ai racconti di Wilcock, il progetto utopico di Wilkins è qui esposto da Borges con tono referenziale (del resto, *Altre inquisizioni* è considerato una raccolta di saggi), dando vita ad una sorta di “cronaca del fallimento”, preannunciata dall'illusorietà di fondo che impernia i propositi dello stesso Wilkins.

Tono e contenuti ne *L'idioma analitico di John Wilkins*, come ne *La sinagoga degli iconoclasti* (analogamente a quanto accade in *Cronache di Bustos Domecq*, in *Una tomba per Boris Davidovič* e ne *La letteratura nazista in America*) disorientano il lettore, conducendolo ad interrogarsi sulla duplice natura di saggio-racconto dei testi. La miglior spiegazione alla quale sono giunto, in merito alla propensione di Wilcock nel

213Borges, 2005, pp. 104-105.

coniugare la componente saggistica con quella romanzesca, è la stessa riportata da Francesco Tentori Montalto, in riferimento a Borges (ma, personalmente, la estenderei anche a Wilcock), nella prefazione ad *Altre inquisizioni*:

uno scrittore di racconti che somigliano a saggi, di saggi che sembrano racconti; la cui più profonda attenzione, nonostante l'apparente non curanza per il reale e le fughe nei cieli dell'astrazione, non cessa di essere diretta, lo ripetiamo, all'uomo, centro e motore segreto del suo discorso²¹⁴.

Rispetto a Borges (sia considerando *L'idioma analitico* che *Cronache di Bustos Domecq*), Wilcock nasconde sotto all'inebriante annebbiamento ironico l'amarrezza di trovarsi nel mezzo di un inferno senza possibilità di fuga, da lui riconosciuto grazie proprio alla sua condizione di straniamento che lo porta a prenderne le distanze.

Il tema della demenzialità umana ritornerà in altre raccolte di biografie romanzate, su tutte *Vite brevi di idioti* (pubblicato da Feltrinelli nel 1994) di Ermanno Cavazzoni e *I mattoidi italiani* (edito da Quodlibet nel 2012) di Paolo Albani.

Rispetto a *Cronache di Bustos Domecq*, la raccolta di Wilcock comprende un buon numero di personaggi storicamente esistiti: la componente reale, bilanciando i profili surreali che si delineano pagina dopo pagina, funge da ideale profilassi nell'impedire che i racconti si arenino nella dimensione fantastica, altrimenti fine a sé stessa. Puramente inventati sono invece i personaggi de *La letteratura nazista in America* di Bolaño, il quale, a differenza di Wilcock, cercherà nell'inferno un ideale spiraglio di fuga al male che annienta le vite umane.

4.2 La letteratura nazista in America

Edita per la prima volta nel 1996 dalla casa editrice barcellonese Seix Barral, *La letteratura nazista in America* venne pubblicata in Italia due anni dopo da Sellerio, tradotta da Angelo Morino ed Enza Sanfilippo. Una nuova e più recente edizione, tradotta da Maria Nicola per Adelphi, risale al 2013.

La literatura nazi en América, questo il titolo originale, è il quarto libro dello scrittore cileno Roberto Bolaño (1953-2003), successivo a *Consigli di un discepolo di*

²¹⁴Ivi, pp. 5-6.

Jim Morrison a un fanatico di Joyce (Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce, scritto a quattro mani con Antoni Garcia Porta e pubblicato nel 1984), a *La pista di ghiaccio (La pista de hielo*, edito nel 1993) e a *La pista degli elefanti (La senda de los elefantes*, scritto nel 1981, pubblicato nel 1994 ed infine ripubblicato e rivisto nel 1999 col titolo *Monsieur Pain*). Tuttavia, ancor prima che scrittore di prosa, Bolaño, al pari di Borges e Wilcock, si distinse come poeta e fondatore, assieme a Mario Santiago Papatzi, dell'infrealismo, un movimento poetico d'avanguardia nato nel 1975 in Messico – paese nel quale Bolaño trovò rifugio in seguito alla fuga dal Cile di Pinochet – che si opponeva dichiaratamente alla cultura classica e perbenista, incarnata nella figura e nello stile del poeta Octavio Paz.

Fin dal titolo (sulla scia di altri testi come *Storia universale dell'infamia, Cronache di Bustos Domecq* ed *Enciclopedia dei morti*), l'opera si presenta come una piccola enciclopedia contenente il profilo biografico e bibliografico di trenta scrittori americani²¹⁵, vissuti tra il 1894 e il 2029 ed accomunati fra loro dalla vicinanza (in alcuni casi sfociata in militanza) ai nazionalismi di estrema destra che contrassegnarono la storia europea ed americana durante il XX secolo. Inoltre, a riconferma dell'apparente natura enciclopedica, il libro si compone di un'appendice al testo, intitolata *Epilogo per mostri*, suddivisa in tre parti, le quali, regolate alfabeticamente, fanno riferimento a svariati elementi menzionati nelle diverse biografie, nella fattispecie ad *Alcuni personaggi, Alcune case editrici, riviste, e luoghi* e ad *Alcuni libri*.

L'aspettativa iniziale di trovarsi di fronte ad un compendio degli autori filonazisti americani viene tuttavia tradita dalla progressiva scoperta di indizi orientati a minare la presunta veridicità dei fatti. La prova più inconfutabile concerne l'anno di morte di undici dei trenta scrittori trattati nel libro, deceduti successivamente alla pubblicazione di quest'ultimo²¹⁶. Ben presto ci si rende conto che tutte le biografie e bibliografie esposte sono frutto dell'inventiva dell'autore. Bolaño medesimo, in una lettera al poeta cileno Waldo Rojas risalente al settembre 1993, preannunciò l'intenzione letteraria che diede poi vita a *La letteratura nazi en América*. Si legge in un frammento:

²¹⁵Per la precisione: sette argentini, un'argentina nata a Berlino, due colombiani, due brasiliani, tre cileni, due venezuelani, sette statunitensi, un haitiano, un peruviano, un guatemalteco, un uruguayano, un cubano, una messicana.

²¹⁶Come accennato precedentemente, la stessa cosa accade in *Vite di uomini non illustri* di Pontiggia.

El periodo pinochetiano, bien mirado, ha sido pobre incluso en monstruos; no obstante hay o hubo un par de criminales notorios –y en ocasiones notables- que supieron medrar y desarrollar su arte bajo la capa militar (...) Pero no hay literatura detrás de nuestros monstruos, lo que los empobrece, lo que los hace -y esto es grave- como si sólo existieran en nuestras pesadillas, una desazón particular y no una desazón real. (Aunque el dolor sí es real). / A veces me tienta la idea de dos heterónimos, o tres, para cubrir ese hueco. Otras veces, en plan megalómano, la idea de un diccionario completo que contuviera a todos los escritores y poetas nazis de América²¹⁷.

Per brevità e per numero di racconti, *La letteratura nazista in America* può essere paragonata a *Vite immaginarie*, a *Cronache di Bustos Domecq* e a *La sinagoga degli iconoclasti*. Il testo di Bolaño consta di trenta racconti (cinque in meno rispetto all'opera di Wilcock; otto e dieci in più, se confrontato rispettivamente con le raccolte di Schwob e del duo Borges-Casares) dalla lunghezza media di sei pagine (la biografia più estesa, con ventisei pagine, è quella di Ramirez Hoffmann; la più concisa, invece, con una sola pagina, è quella relativa a Carlos Hevia), quasi come i tre testi suddetti. La peculiarità dell'opera di Bolaño, rispetto alle altre, sta nell'ulteriore suddivisione della raccolta in tredici micro-raccolte, organizzate a seconda della tipologia di autori trattati (alcuni titoli delle micro-raccolte sono per esempio *I poeti maledetti*, *Letterate e viaggiatrici* e *I favolosi fratelli Schiaffino*).

Le trenta vite presentate da Bolaño si inseriscono in un contesto storicamente fondato (la Germania hitleriana, la Spagna in piena guerra civile, la deposizione di Allende e il conseguente golpe di Pinochet in Cile, l'Argentina al tempo del Processo di Riorganizzazione Nazionale, ecc...), rafforzato dalla presenza di personaggi realmente esistiti: da Adolf Hitler ad Allen Ginsberg, passando per Evita Perón e Leni Riefenstahl, fino ad arrivare al medesimo Bolaño, il quale compare in veste di personaggio nell'ultima biografia²¹⁸ dedicata alle vicende di Carlos Ramírez Hoffman.

Parimenti a Kiš, Bolaño assume ne *La letteratura nazista in America* una prospettiva storica dettata fundamentalmente da alcuni elementi rilevanti della sua biografia, su tutti l'episodio dell'arresto e dell'incarcerazione a Concepción, maturato per aver sostenuto Salvador Allende in opposizione alla neonata dittatura pinochettiana (un

²¹⁷Bolaño, 2012, p. 10.

²¹⁸La quale, a differenza delle altre, racchiude in sé le caratteristiche del racconto breve. Il rapporto fra il racconto di Ramirez Hoffman e le altre biografie è paritetico a quello intrattenuto tra *Uomo all'angolo della casa rosa* e gli altri racconti di *Storia universale dell'infamia*.

fatto che ispirò anche altre opere dello scrittore di Santiago del Cile, nella fattispecie *I detective selvaggi*, pubblicato nel 1998). Si riconosce perciò alla raccolta di racconti in questione un buon grado di traslazione²¹⁹ (dimostrando di aver ben recepito la lezione borgesiana), conseguente alla scelta dell'autore di incanalare la *fiction* in una direzione più «realistica» e meno «romantica»²²⁰, a partire innanzitutto dal formato enciclopedico che contiene e sostiene il contenuto del libro.

Tuttavia, ad una lettura più approfondita, è possibile cogliere alcuni indizi che l'autore sembra fornire al lettore per distinguere gli elementi storicizzabili da quelli fittizi. Questi indizi, disseminati nel tono saggistico della voce narrante, sono ravvisabili: nella presenza delle coordinate spazio-temporali di nascita e morte di tutti i soggetti attinenti alla sfera del romanzesco presenti sia nel testo che in coda a quest'ultimo, quasi a volerli circoscrivere all'interno dei confini della finzione generata dalla fantasia dell'autore; e nelle già citate date di decesso che si dilungano ben oltre l'anno di effettiva pubblicazione de *La literatura nazi en América*.

Se ne *La sinagoga degli iconoclasti* la presenza, tra i protagonisti delle singole biografie, sia di personaggi immaginari che realmente esistiti è motivata dalla necessità di offrire alle varie declinazioni della demenzialità umana un appiglio alla realtà al fine di dimostrarne la fondatezza; ne *La letteratura nazista in America*, al pari di *Cronache di Bustos Domecq*, i personaggi principali sono frutto dell'invenzione di Bolaño. Tuttavia, nelle vite dei letterati nazisti, come sottolineato in precedenza, fanno la loro comparsa un vasto numero di personaggi la cui esistenza è storicamente comprovata.

Un esempio, fra i più significativi, di *mélange* fra la componente realistica e quella finzionale (in particolare di incontro fra un personaggio romanzesco e un personaggio storico) è individuabile sin dalla biografia di Edelmira Thompson de Mendiluce con la quale Bolaño inaugura la raccolta. L'occasione è il battesimo, svoltosi a Berlino nel 1928, della neonata figlia di Edelmira, Luz Mendiluce: a far da padrino alla piccola, il filosofo e geopolitico tedesco Karl Haushofer (1869-1946).

219Per la definizione di “traslazione” mi appello a Frye: «Nel corso della lotta con un mondo che è separato da sé stesso l'immaginazione deve adattare le sue unità formulaiche alle esigenze del mondo, in modo da produrre ciò che Aristotele chiama l'impossibilità probabile. La tecnica fondamentale usata è quella che io chiamo *traslazione*, l'adattamento di strutture formulaiche a un contesto grossolanamente credibile» (Frye, 1978, p. 48).

220Cfr. Frye, 1978, p. 49.

Il pensiero di Haushofer, sul quale influì l'esperienza maturata come diplomatico militare in Giappone, concorse all'introduzione nei nascenti gruppi nazionalisti tedeschi della teoria della razza ariana²²¹, nata in Asia e poi migrata in Europa e, conseguentemente, del programma denominato “Spazio Vitale” (Lebensraum), canovaccio mistico-ideologico di cui si sarebbero appropriati alcuni dei principali esponenti nazisti come Rudolf Hess (allievo dello stesso Haushofer), Heinrich Himmler ed Hitler. Il punto di contatto fra Haushofer e i gruppi nazionalisti è da rintracciarsi nello scoramento per il duro trattamento riservato alla Germania nel Trattato di Versailles.

Quest'apparente concordanza fra il filosofo tedesco e il pensiero nazista nascondeva in realtà delle contraddizioni insormontabili: in primo luogo sua moglie (Martha Mayer Doss) e, di conseguenza, i suoi figli erano di origine ebraica e per questo motivo più volte si dimostrò provvidenziale la tutela dell'amico Hess (divenuto nel frattempo il “delfino” di Hitler) dall'effettuazione delle Leggi di Norimberga; in secondo luogo, Haushofer si dimostrò contrario ad una nuova guerra mondiale, in modo particolare all'invasione tedesca dell'Unione Sovietica; infine, la militanza del figlio Albrecht tra le fila della resistenza tedesca, culminata nel fallito attentato del '44 ai danni di Hitler (per il quale fu arrestato e assassinato), mise la famiglia Haushofer nel mirino della Gestapo, con la conseguente deportazione a Dachau dello stesso Karl. A guerra finita, sebbene fosse stato assolto dall'accusa di partecipazione ai crimini di guerra, venne privato del titolo di professore onorario e del diritto alla pensione. La situazione di degrado nella quale lui e la moglie versavano li portò entrambi al suicidio.

La vita di quest'uomo, proprio per le sue contraddizioni, ritengo sia per molti versi assimilabile alle biografie di molti dei trenta scrittori presenti ne *La letteratura nazista in America*, in prima istanza a quella della sua fantomatica figlioccia.

Luz Mendiluce è l'unica tra gli autori americani ad essere nata in Europa, più precisamente a Berlino. Nel 1929, insieme alla madre e ai fratelli fece la conoscenza di Adolf Hitler, la seconda personalità storica a comparire nei racconti. Di quell'incontro due sono gli elementi narrativi da considerare: l'obbligo di improvvisare una traduzione del *Martin Fierro* in tedesco, imposto dallo stesso Hitler a Edelmira Thompson e la

²²¹Teoria sviluppatasi all'interno della società segreta Vril, fondata dallo stesso Haushofer nel 1918.

presenza di una foto che immortalava Luz in braccio al futuro Führer. Dal primo fatto emerge un atto dittatoriale del prossimo Cancelliere del Reich ai danni della poetessa argentina, la quale non solo obbedisce all'imposizione, ma dimostra tutta la sua riverenza professandosi da quel momento hitleriana convinta²²². È l'immagine dell'artista che s'inchina al potere, che rinuncia alla sua indipendenza per evitare le sofferenze che toccano agli oppositori. Rappresenta, inoltre, il primo caso nel libro, in cui uno scrittore manifesta opinioni di estrema destra.

Sull'istantanea che ritrae Luz tra le braccia di Hitler è doveroso ricordare che, nonostante considerasse quel momento come uno dei più belli della sua vita, tanto da dedicare a quello scatto «un posto d'onore nel salotto di casa»²²³, ella era solita fornire versioni differenti a proposito dell'identità della bambina fotografata. Dietro a questo comportamento credo stia la contraddittorietà (ecco l'eco di Haushofer) di chi deve recitare una parte lontana dalla propria identità. Ciò emerge anche in una fase successiva della sua biografia che ritengo utile riportare:

Intrattiene aspri e polemici dibattiti con alcuni poeti argentini (tutti uomini, tutti famosi) che schernisce crudelmente in quanto omosessuali (Luz è pubblicamente contraria all'omosessualità sebbene in privato abbia numerosi amici di tale tendenza), parvenu oppure comunisti. [...]. La lite con il fratello Juan per il controllo di «Lettere argentine» (la rivista nella quale ha messo tanto di sé e che tanti dispiaceri gli ha dato) assume proporzioni epiche. Luz perde, e si porta via i giovani. Abita in un grande appartamento di Buenos Aires e in una villa sul Paraná che ha trasformato in una comune artistica sulla quale regna incontrastata. [...]. Un pomeriggio compare alla villa Claudia Saldaña. È giovane, è una poetessa, è bella, l'ha portata un'amica. Luz la vede e se ne invaghisce all'istante²²⁴.

Da questo breve passo si evince l'incongruenza di fondo tra i comportamenti pubblici e privati di Luz: si professa contraria all'omosessualità, ciononostante s'innamora di una donna a tal punto da amarla come mai non aveva amato in vita sua. Il rifiuto e la relativa motivazione che Claudia Saldaña diede a Luz valgono la pena di essere citati:

Claudia le espone chiaramente e con franchezza gli ostacoli a una futura e più intima relazione tra loro: lei non è lesbica, la differenza d'età è decisiva (sono più di venticinque anni) e infine le loro idee politiche sono opposte quando non chiaramente antagonistiche. «Siamo

²²²Cfr. Bolaño, 2013, p. 20.

²²³*Ivi*, p. 34.

²²⁴*Ivi*, pp. 38-39.

nemiche a morte» le dice Claudia con tristezza. A Luz quest'ultima affermazione suona interessante. (L'essere lesbiche o meno, quando l'amore è vero, le pare irrilevante. E l'età è un'illusione). Ma l'essere nemiche a morte desta la sua curiosità. Perché? Perché io sono trockista e tu sei una fascista di merda, dice Claudia. Luz incassa l'insulto e ride. E questo non si può superare? Domanda, sentendosi morire d'amore. Non si può superare, dice Claudia. E la poesia? Domanda Luz. La poesia può fare ben poco nell'Argentina di oggi, dice Claudia. Forse hai ragione, riconosce Luz che sta per mettersi a piangere, ma forse ti sbagli²²⁵.

È possibile notare, quindi, come Luz anteponga i sentimenti al proprio credo politico, a differenza di Claudia che resta coerente ai propri ideali; e come l'omosessualità, contro la quale si batte pubblicamente, nel privato non conti nulla se alla base vi è un sentimento.

Al fine di approfondire questa dualità, ritengo opportuno tradurre il profilo di questo personaggio in termini junghiani. Mediante gli archetipi di Jung è possibile affermare che il lato pubblico di Luz mette in risalto la funzione pensiero estroverso, non solo per l'apparente militanza all'ideale nazista, ma soprattutto per il fatto che quest'apparente militanza sembra essere frutto di un comportamento razionalmente premeditato, tenuto al fine di poter esercitare la propria attività letteraria senza particolari impedimenti da parte del potere. Non bisogna infatti dimenticare il contesto storico nel quale Bolaño inserisce le vicende finali della vita di Luz Mendiluce, ovvero l'Argentina al tempo del Processo di Riorganizzazione Nazionale. Gli oppositori al regime, molto spesso, condividevano la tragica fine toccata a Claudia Saldaña, sequestrata e assassinata come una dei quarantamila *desaparecidos*, resi innocui soltanto dalla morte. Di contro, nel privato, Luz dimostra una personalità prominente verso la funzione sentimento estroverso (il lato più sincero della sua personalità), emersa non solo per l'amore dichiarato a Claudia, ma anche nelle altre precedenti relazioni. La presenza di una contraddizione fra due tipi psicologici tra loro opposti concorre nel rendere meno schematica la caratterizzazione dei personaggi implicati, restituendo loro una dimensione più realistica e meno romanzesca.

Questa antitetica duplicità si segnala in altri punti de *La literatura nazista en América*, come nella biografia della poetessa messicana Irma Carrasco, per esempio, la quale si recò in Spagna, durante la guerra civile, non tanto per sostenere i *nacionales*, in quanto simpatizzante di estrema destra, ma per salvare il tormentato matrimonio che la

²²⁵Ivi, pp. 39-40.

legava a Gabino Barreda, architetto stalinista, partito per Madrid, diversamente dalla moglie, con l'intento di salvare la Repubblica. In altri personaggi, invece, viene a galla esclusivamente la funzione pensiero estroverso. Come in Juan Mendiluce, fratello di Luz, il quale, alternò l'attività di scrittore a quella di politico, appoggiando di volta in volta il potere che andava per la maggiore: da falangista, antiamericano e anticapitalista, si fece peronista; dopo la caduta del peronismo divenne filoamericano; ed infine negli anni '70 servì con eguale lealtà sia il governo peronista che quello dei militari.

In alcuni scrittori è possibile constatare come la manifestazione di idee appartenenti all'area di estrema destra sia la conseguenza di un fatto traumatico accaduto loro nel privato. Come nella biografia di Jim O'Bannon, che da beatnik convinto divenne antisemita, razzista ed omofobo in seguito alla proposta di unione amorosa avanzata da Allen Ginsberg e da un poeta di colore, alla quale reagì prendendo a pugni entrambi. Malgrado la violenza patita, Ginsberg pubblicò quattro poesie di O'Bannon in un'antologia di poeti beatnik. Lo scrittore georgiano (intesa ovviamente la Georgia statunitense) si oppose, minacciando di intentargli una causa legale²²⁶. Ginsberg, assieme ad Haushofer e Hitler è uno dei pochi, fra le molte personalità storiche citate da Bolaño, a comparire come personaggio nelle biografie dei trenta scrittori immaginari.

A questo punto mi soffermerei ad analizzare le azioni che Hitler e Ginsberg compiono nella *fiction* e gli effetti che potenzialmente possono generare nel lettore. Se si osservasse esclusivamente l'immagine di Hitler mentre tiene amorevolmente in braccio Luz Mendiluce e l'immagine di Ginsberg mentre spoglia ed accarezza O'Bannon, la vera natura testimoniata dalla storia dei due personaggi reali verrebbe completamente travisata: il romanzesco modificando a tal punto la realtà sfocerebbe inevitabilmente nel kitsch. In particolare la raffigurazione di un distruttore dell'umanità che stringe teneramente tra le braccia una bambina genera un effetto fuorviante e denso di patetismo. Tuttavia, quest'effetto è mitigato (ma per niente represso) dall'atto imperativo del futuro Führer nei confronti di Edelmira Thompson e dalla risposta non violenta di Ginsberg agli atti e alle parole violente di O'Bannon.

²²⁶Cfr. *Ivi*, pp. 151-152.

Tornando al kitsch, un esempio davvero lampante è contenuto nella biografia del nordamericano Rory Long. Mi riferisco più precisamente ad una poesia satirica, scritta da quest'ultimo, avente come protagonisti la regista tedesca Leni Riefenstahl e lo scrittore e filosofo Ernst Jünger intenti in atti sessuali, nonostante le rispettive età di novanta e cent'anni. La scena descritta risulta decisamente obbrobriosa:

Un centenario e una nonagenaria. Uno sbatacchiare di ossa e tessuti morti. Santo cielo, diceva Rory nella sua grande biblioteca puzzolente, il vecchio Ernst la sta montando senza pietà e quella zoccola di una tedesca ne vuole ancora, ancora, ancora. Una bella poesia: gli occhi della vecchia coppia si accendono di una luminosità invidiabile, si slinguano fino a slogarsi le vecchie mandibole, e con la coda dell'occhio guardano il lettore cui danno impercettibilmente una lezione. Una lezione chiara come il sole. È ora di farla finita con la democrazia²²⁷.

La suddetta raffigurazione mina intenzionalmente la sensorialità del lettore, generando un'immediata percezione di ribrezzo. Si assiste alla prevaricazione del fatto estetico sull'atto etico²²⁸. Sebbene sia celata entro la narrazione intradiegetica, nella quale avviene la descrizione di una poesia composta da un personaggio inventato da Bolaño, l'immagine distorta e grottesca di due persone a quell'epoca esistenti raggiunge un effetto eccessivo, che sovrasta il sistema di valori dominante nel resto del libro. Tale sistema di valori è caratterizzato dal tono enciclopedico adottato apparentemente da Bolaño, il quale viene, talvolta, posposto in favore di un tono più romanzesco nel raccontare le vicende biografiche di alcuni personaggi, come le già citate Luz Mendiluce e Irma Carrasco, dove a tratti affiora una patina da romanzo sentimentale. Entrambi i toni utilizzati dal narratore extradiegetico, a differenza del passo suddetto, tendono a non modificare il contesto reale e l'immagine delle personalità storicamente esistite.

L'alternanza di tono mette in rilievo l'escursione fra le vicende pubbliche (il tono enciclopedico appunto, riconducibile ad un piano narratologico di focalizzazione esterna) e le vicende private (tono romanzesco, ascrivibile al punto di vista di un narratore onnisciente) di questi falsi scrittori, sulle cui vite si accendono i riflettori dell'opera. Tuttavia, i fatti tragici avvenuti durante il contesto storico nel quale è

²²⁷Ivi, p. 159.

²²⁸Cfr. Broch, 1990, p. 69.

ambientata la narrazione vengono messi in ombra, a differenza di quanto avviene per esempio in *Una tomba per Boris Davidovič* o, per citare un'altra opera di Bolaño, in 2666 (più precisamente nel capitolo intitolato *La parte dei delitti*)²²⁹. A tal proposito credo sia utile constatare come nel libro il tema del nazismo vero e proprio non venga mai affrontato e come il male disseminato dai regimi totalitari, dal nazismo stesso alla dittatura militare di Pinochet, non appaia in nessuna delle biografie in oggetto, ad eccezione dell'ultima, quella di Ramírez Hoffman, di cui tratterò più avanti.

Bolaño stesso, in un'intervista rilasciata a Beatriz Berger per la rivista «El Mercurio» nel marzo 1998, affermò:

La literatura nazi en América es una novela sobre la literatura y los personajes que aparecen en ella son reflejos deformados del oficio de escribir, que es bastante canalla, triste, mediocre, pero que incluso en sus peores manifestaciones tiene algo que lo dignifica²³⁰.

I personaggi e la letteratura sono quindi i protagonisti della raccolta, in quanto specchio caricaturale delle peggiori facce del mestiere di scrivere. Per mettere in risalto le contraddizioni nelle quali si trovano invischiati gli scrittori, il contesto più redditizio risulta essere l'ambiente di estrema destra. Infatti, nonostante appartengano alla letteratura nazista, non prendono mai una posizione netta e diretta a favore del nazismo o degli altri movimenti estremisti, né attraverso le loro azioni e né mediante le loro opere, tanto sono immersi in un vuoto ideologico ascrivibile ad una dimensione postmoderna. Tuttavia, non reputo *La letteratura nazista in America* un'opera postmoderna, soprattutto per l'epilogo nel quale viene palesata la vera faccia del male e per l'intenzione dell'autore di rappresentare, o meglio di far conoscere (con intento, quindi, di matrice epistemologica) uno *status* reale comune a molti scrittori, appartenenti ad epoche diverse. Diversamente dai personaggi di Kiš, i letterati nazisti di Bolaño, ad esclusione di Ramírez Hoffman, decidono coscientemente ed egoisticamente di estraniarsi dalla Storia pubblica, ignorando le tragedie che accadevano intorno a loro e tacendo la loro voce. Di fatto, passando inosservati dinanzi al corso degli eventi storici

²²⁹2666 è una raccolta di cinque romanzi, pubblicata postuma nel 2004. La prima edizione italiana, realizzata da Ilde Carmignani uscì in due parti, edite rispettivamente nel 2007 e nel 2008.

²³⁰Berger, 1998, in: <http://www.catedraabierta.udp.cl/roberto-bolano/autorretrato/>. Consultato in data 4 febbraio 2019.

che si susseguivano durante le loro esistenze, i personaggi bolañiani scelgono volontariamente la via dell'infamia (nel senso adottato da Foucault), spettatori consenzienti di uno dei secoli più vergognosi (e perciò infame nel significato più diffuso del termine) della storia umana.

Richiamandomi alla sopraccennata assenza di elementi riconducibili all'ultradestra trovo rilevante sottolineare le circostanze nelle quali l'immagine del nazismo, seppur depotenziata della sua carica malvagia, affiora in maniera limpida nelle opere di questi fantomatici autori. Gli esempi ai quali farò riferimento sono due, le biografie di Gustavo Borda ed Harry Sibelius.

La biografia dello scrittore guatemalteco Gustavo Borda, appartenente alla categoria "Preveggenza, fantascienza", è un valzer continuo di scherzi, derisioni subite e di donne che rifiutano il suo amore, sostanzialmente «la sua sola esistenza, insomma, bastava a far affiorare immediatamente i più bassi e nascosti istinti di chi per una ragione o per l'altra aveva a che fare con lui»²³¹. La sua descrizione fisica racchiude in sé una serie di caratteri antitetici al superuomo ariano: basso, di carnagione scura e con i capelli neri e dritti. Di contro, i suoi personaggi sono alti, biondi e con gli occhi azzurri: ideali esponenti della razza pura. Inoltre, le astronavi che compaiono nei suoi romanzi di fantascienza hanno nomi tedeschi, così come sono tedeschi gli equipaggi e le colonie spaziali. Infine, la polizia cosmica, menzionata nelle sue opere, è una trasposizione delle SS nel 2100. La componente germanica e nazista dei suoi testi è definita dallo stesso autore come luogo ideale nel quale rifugiarsi dalle angherie e dalle cattiverie subite nella vita reale. La sua biografia si conclude con un'emblematica considerazione autobiografica - «a modo mio sono come una donna in un corpo di uomo»²³² - nella quale riemerge la doppia faccia palesata da questi scrittori inventati. La loro realtà tende ad un doppio, che non raggiungeranno mai, rinchiusi in un eterno ritorno ciclico di contraddizioni, delle quali non esiste miglior metafora, per l'appunto, di un animo femminile intrappolato in un corpo maschile.

Borda ricorre al nazismo perché è la via di fuga dalle umiliazioni patite per il suo aspetto. Giunge agli ideali di estrema destra attraverso la funzione sentimento e non

231Bolaño, 2013, p. 123.

232Ivi, p. 124.

attraverso la funzione pensiero, al pari di Jim O'Bannon. I suoi personaggi sono ciò che lui non è, il doppio che riemerge dopo un trauma. La società nazista basata su principi razionali (per quanto crudeli) è il contrario della società che irrazionalmente lo ripudia.

È interessante notare il percorso che compie Bolaño nella raccolta per arrivare a nominare, seppur attraverso un'immagine traslata nel tempo, alcuni tratti propri del nazismo. Il nazismo emerge, quindi, da un romanzo di fantascienza scritto da un autore inventato dallo stesso Bolaño, la cui vita è ambientata in un contesto credibile. Un'impressione sfumata del nazismo (elemento appartenente alla storia) non sorge da un piano di *fiction* realistica, ma dai meandri più profondi della *fiction* romantica (in questo caso un romanzo irrealistico contenuto in un romanzo realistico)²³³, la fantascienza per l'appunto.

Analoga si presenta la biografia di Harry Sibelius, contenuta nella sezione «Maghi, mercenari, miserabili». Lo scrittore, nativo di Richmond, è l'unico, fra i trenta considerati, a trattare in un suo romanzo le vicende della seconda guerra mondiale. Tale romanzo, intitolato *Il volto di Giobbe*, si ispirava alla lettura di Norman Spinrad e di Philip K. Dick, autori di fantascienza storicamente esistiti. La premessa all'opera rivela il proprio debito, in modo particolare, nei confronti de *La svastica sul sole* di Dick²³⁴: compare infatti uno scenario dove l'esito della seconda guerra mondiale volgeva a favore delle potenze dell'Asse, le quali nel giro di qualche anno avevano sottomesso l'America al loro potere. La struttura del libro e la modalità di organizzazione del contenuto prendono a modello *L'Europa di Hitler*, saggio realizzato dallo storico inglese Arnold J. Toynbee (a tal punto che l'opera di Sibelius può essere definita *L'America di Hitler* con evidente richiamo al titolo scelto dallo stesso Toynbee) anch'egli realmente esistito.

Si innesca così un meccanismo a scatole cinesi, ricapitolato come segue: il libro di Bolaño ha la struttura di un'enciclopedia, la quale per logica dovrebbe tendere a trattare la realtà, ma il contenuto che compare al suo interno appartiene alla già citata *fiction* realistica; un personaggio di finzione presente ne *La letteratura nazista in America*

²³³Frye, 1978, p. 40.

²³⁴Le opere di Bolaño, così come quelle di Borges, sono fittissime di riferimenti letterari. Lo stesso Borges viene citato nella biografia di Harry Sibelius (cfr. Bolaño, 2013, p.134); così come altri due autori fino a qui trattati, Schwob e Michon, vengono menzionati in 2666, entrambi ne *La parte dei critici* (cfr. rispettivamente Bolaño, 2016, p. 125 e Bolaño, 2016, p. 156).

scrive a sua volta un libro la cui materia è attinta da un'ucronia dominante il romanzo fantascientifico e fantapolitico di Dick, ma viene sviluppata di un saggio storico sul modello di quello realmente scritto da Toynbee. Il rapporto tra forma e sostanza è quindi speculare: l'opera di Sibelius, da questo punto di vista, può dirsi specchio di quella di Bolaño della quale fa parte. Eppure, anche in questo caso come in quello di Gustavo Borda, il nazismo affiora dal livello del romanzo nel romanzo. In entrambi i casi, però, il piano della narrazione è lo stesso: vi è un solo narratore extradiegetico che racconta le biografie inventate degli scrittori e il contenuto delle loro opere. Queste due biografie, inoltre, rappresentano la più evidente esemplificazione di come la componente metaletteraria funga da autentico motore narrativo dell'intera raccolta. Sotto questo punto di vista, la metaletterarietà costituisce un ulteriore elemento che accomuna *La letteratura nazista in America* a *Cronache di Bustos Domecq*.

Sulla base delle considerazioni suddette, è inoltre possibile affermare che il libro mai esistito di Sibelius fa da ideale *trait d'union* fra i due realmente esistenti, scritti rispettivamente da Bolaño e Dick. In entrambi, nonostante l'adozione di due modalità diverse di narrazione, emerge l'impressione che il nazismo non si sia concluso con la seconda guerra mondiale, ma che addirittura sia approdato in terra americana. In Bolaño la continuità del potere di estrema destra va di pari passo con il riproporsi di particolari situazioni caratterizzanti il lato meno nobile del mestiere di scrivere; la ricorsività di siffatte situazioni, a mio riguardo, è espressa dall'intrecciarsi tra loro di molte delle false biografie in oggetto. L'ideale estensione della raccolta, palesata attraverso le date di morte di alcuni personaggi posposte alla data di pubblicazione effettiva del libro, sembra quasi pronosticare una persistenza di situazioni storiche alle quali è connessa una riproposizione dei medesimi atteggiamenti da parte degli scrittori, indipendentemente dall'epoca vissuta. A dimostrazione di ciò, un personaggio del libro bolañiano afferma espressamente che la seconda guerra mondiale è tornata sulla terra e che l'accoglienza è toccata al Cile²³⁵. Il personaggio in questione è Norberto, il quale si pronunciò in tale maniera dopo aver assistito alle evoluzioni dell'elicottero pilotato dal cileno Carlos Ramírez Hoffman da una prigione appena fuori Concepción, dove si trovava rinchiuso assieme allo stesso Bolaño.

235Cfr. Bolaño, 2013, p. 200.

Nel breve racconto sulla vita di Carlos Ramírez Hoffman, il tono enciclopedico viene definitivamente a mancare, in favore di un tono meno neutrale caratterizzato dalla prima persona. Bolaño fa il suo ingresso nel romanzo dalla porta degli attanti. La narrazione quindi, da un piano extradiegetico muta in un piano omodiegetico. Questa trasgressione del livello narrativo genera la cosiddetta metalessi.

Bolaño è l'ultima personalità reale ad entrare in contatto con un personaggio di finzione. L'autore diventa testimone di una parte dei fatti, introducendo così nella raccolta la focalizzazione interna. La presenza di Bolaño si palesa fin dalle prime righe di questo breve racconto, in particolar modo nei passi seguenti:

Emilio Stevens era il moroso (la parola moroso mi fa venire la pelle d'oca) di Maria Venegas, ma in realtà usciva spesso con entrambe le sorelle, andavano al cinema, ai concerti, a teatro, alle conferenze, tutto qui, a volte con l'automobile delle Venegas, un maggiolino Volkswagen bianco, andavano sulla spiaggia a contemplare i tramonti del Pacifico, fumavano erba, immagino che le Venegas uscissero anche con altri, immagino che pure Stevens uscisse con altra gente [...] ²³⁶.

E successivamente:

Emilio Stevens [...] si dirige verso la camera della zia mentre ascolta il rumore di un'auto che si avvicina alla casa, e poi sgozza la zia, anzi no, le pianta un coltello nel cuore, più pulito, più rapido, le tappa la bocca e le affonda il coltello nel cuore [...] ²³⁷.

Nel primo riferimento, l'autore esprime un suo punto di vista, quasi preannunciando una futura entrata in scena. Nella seconda citazione, l'espressione «anzi no» sembra riportare i pensieri di Bolaño durante la scrittura del racconto. Inoltre, mettendo in luce il peso dell'autore sulle scelte compiute dal suo personaggio, si rafforzano le tinte romanzesche della vicenda.

La circostanza della sua apparizione “fisica” nelle vicende narrate riguarda il suo arresto e la conseguente detenzione al carcere di Centro la Peña, fuori Concepción. Come già preannunciato precedentemente l'arresto di Bolaño e la sua successiva

²³⁶*Ivi*, pp. 195-196.

²³⁷*Ivi*, p. 197.

scarcerazione divennero il soggetto per un altro romanzo dell'autore cileno, *I Detective Selvaggi* (1998). Nonostante ciò, la presunta realtà dei fatti biografici è tuttora dibattuta.

Il contesto storico nel quale si colloca la vicenda del racconto in questione è il Cile del 1973, nel periodo immediatamente superiore al rovesciamento del governo Allende (perito in quel frangente) da parte delle truppe armate cilene, avvenuto l'11 settembre, con conseguente presa del potere di Augusto Pinochet.

Nella biografia di Carlos Ramírez Hoffman il male si solleva dall'annebbiante torpore che fino a quel punto del libro lo avvolgeva. Hoffman è l'unico personaggio della raccolta ad essere immortalato mentre compie un omicidio, vale a dire l'assassinio della zia delle gemelle Venegas, María e Magdalena, con le quali entrò in contatto mediante la partecipazione ad un laboratorio di scrittura, utilizzando il falso nome di Emilio Stevens. Tra le righe del racconto, il narratore lascia intendere al lettore che le due sorelle subirono la stessa sorte toccata alla zia; tuttavia l'unico cadavere ad essere rinvenuto, anni dopo in una fossa comune, fu quello di Magdalena. Attraverso la morte delle gemelle viene rievocato il dramma dei *desaparecidos* (circa 38000 in Cile). Non è un caso che a riportarlo in superficie sia Bolaño in prima persona.

La narrazione volge alla prima persona quando Bolaño-personaggio racconta di aver assistito, dal carcere, alle esibizioni avanguardiste di Ramírez Hoffman, caratterizzate dalla scrittura di versi nell'aria (con richiamo alla figura di Raul Zubieta) mediante un Messerschmitt della Luftwaffe, un caccia utilizzato dai tedeschi durante la seconda guerra mondiale. A riconoscere il modello d'aereo fu Norberto, lo stesso che profetizzò il ritorno sulla terra del secondo conflitto mondiale, dopo aver assistito alla suddetta esibizione. Il punto esatto del testo a partire dal quale è possibile affermare che ci sia identità fra autore e narratore è il seguente: «Era un Messerschmitt, Bolano, ti giuro su quel che ho di più sacro mi disse Norberto mentre entravamo in palestra.»²³⁸.

Nonostante Norberto sia descritto alla stregua di un matto, è l'unico fra i prigionieri ad intrattenere un dialogo con Bolaño-personaggio, il quale non mette mai in discussione le affermazioni pronunciate dal presunto folle. Il componimento scritto nell'aria riporta due passi tratti dal Libro della Genesi, riguardanti la creazione del cielo

238 *Ivi*, p. 201. Ed ancora nel finale l'ex poliziotto Romero: «Stammi bene, Bolaño, disse alla fine, e se ne andò.» (*Ivi*, p. 220).

e della terra²³⁹ e la creazione di Eva dalla costola di Abramo²⁴⁰ alternati a due versi abbastanza inquietanti: «buona fortuna a tutti nella morte» e «imparate dal fuoco»²⁴¹. Queste parole sembrano presagire gli anni sanguinosi patiti dai cileni durante la dittatura di Pinochet (terminata nel 1990). Questa mia supposizione è rafforzata da un verso scritto da Hoffman nel cielo dell'Antartide, «l'Antartide è Cile»²⁴², che compare nel racconto immediatamente dopo una considerazione del personaggio medesimo sul silenzio, giudicato come la difficoltà più grande incontrata nel suo viaggio al Polo Sud. Il silenzio è il termine di paragone che accomuna l'Antartide al Cile della dittatura, la quale soffocava proprio nel silenzio l'eco straziante proveniente dai suoi orrori.

Nella produzione artistica dell'infame (priva di qualsiasi atto etico e perciò tremendamente kitsch), l'orrore irrompe letteralmente in una mostra fotografica inaugurata nella casa di un compagno di corso, organizzata in concomitanza con un'esibizione di poesia aerea (nella quale riecheggiarono versi come «la morte è Cile»²⁴³). La mostra, per i suoi contenuti (celati da Bolaño-narratore), seminò il disagio fra gli invitati e il conseguente arrivo di tre militari dei Servizi segreti. Da quel momento, le notizie su Ramirez Hoffman si fecero incerte. Dopo varie peripezie, il suo nome rispuntò in occasione di un'inchiesta giudiziaria del 1992 inerente ad episodi di tortura. In questa fase del racconto torna in scena il personaggio di Bolaño. Nel momento di massimo realismo, l'espressione esplicita «torno in scena»²⁴⁴, svela nuovamente la cifra finzionale dell'opera, ricordando al lettore l'irrealtà dei fatti. Bolaño ritorna nel romanzo, per aiutare l'ex poliziotto Romero a scovare il latitante Hoffman. A Romero serviva un poeta per trovare un altro poeta. In questo frangente, l'autore che si cela sotto le vesti del personaggio esprime la sua opinione circa l'infame, considerandolo un criminale e non un poeta.

Ramírez Hoffman supera un limite non oltrepassato dagli altri falsi scrittori presenti nella raccolta: prende parte attivamente ai fatti della storia reale. È il primo a sporcarsi le mani per appoggiare, nel suo caso, la dittatura pinochettiana, della quale si

239Cfr. Genesi, 2:1.

240Cfr. *Ivi*, 2:23-24.

241Cfr. Bolaño, 2013, pp. 200-201.

242*Ivi*, 2013, p. 204.

243*Ibidem*.

244*Ivi*, p. 212.

dimostra concreto sostenitore. Ramirez Hoffman agisce nella Storia come carnefice ed eroe negativo, incarnando nel suo profilo e nelle sue gesta l'espressione più cruda dell'infamia, figlia dei nazionalismi di ogni epoca, in particolar modo del Novecento, ritenuto per l'appunto da Kiš l'autentica storia universale dell'infamia²⁴⁵. Più di Sergej Aleksandrovič Nilus in *Enciclopedia dei morti* e di Karl Haushofer ne *La sinagoga degli iconoclasti*, Ramirez Hoffman rappresenta la vera faccia del male, l'antagonista per eccellenza.

L'epilogo finale del racconto rivela una carica etica circa il modo di rapportarsi al male e al lato più oscuro dell'animo umano. Individuato il latitante, Bolaño e Romero divergono sul destino da riservargli. Lo scrittore cileno dimostra di provare una certa empatia per quell'uomo ormai invecchiato, nonostante riconosca i crimini da lui commessi:

Quando lo guardai di nuovo, Ramírez Hoffman era girato di profilo. Pensai che aveva un'aria da duro come potevano averla soltanto – e solo dopo i quarant'anni – certi latinoamericani. Una durezza diversa da quella degli europei o dei nordamericani. Una durezza triste e irrimediabile. Però Ramírez Hoffman non sembrava triste e stava precisamente in questo la tristezza infinita. Sembrava *adulto*. Ma non era adulto, questo lo capii subito. Sembrava padrone di sé. E a modo suo, all'interno della sua legge, qualunque essa fosse, era più padrone di sé di tutti noi che eravamo in quel bar silenzioso. Era più padrone di sé di molti di quelli che camminavano in quel momento per le strade di Lloret o lavoravano per preparare l'imminente stagione turistica. Era un duro e non aveva niente o aveva molto poco e non sembrava dare grande importanza alla cosa. Sembrava che non fosse in un buon periodo. Aveva la faccia di quelli che sanno aspettare senza farsi saltare i nervi e senza mettersi a sognare. Non sembrava un poeta. Non sembrava un ex ufficiale delle Forze Aeree Cilene. Non sembrava un assassino leggendario. Non sembrava il tipo che aveva volato fino all'Antartide per scrivere una poesia nell'aria. Neanche lontanamente. Se ne andò quando cominciava a venir buio. Di colpo mi sentii affamato e felice. Mi feci portare pane e jamón serrano e una birra analcolica.

Poco dopo arrivò Romero e ce ne andammo. [...]. Romero mi indicò una panchina in un giardino pubblico. Lo ammazzerà? La panchina era in un angolo discreto in penombra. La faccia di Romero fece una smorfia che non riuscii a vedere. Mi aspetti qui oppure vada alla stazione di Blanes e prenda il primo treno. Non lo ammazzi, per favore, quell'uomo non può più fare del male a nessuno, dissi. In fondo non ci credevo. Certo che poteva fare del male. Tutti possiamo fare del male. Torno subito, disse Romero²⁴⁶.

245Cfr. Kiš, 2009, p. 185.

246Bolaño, 2013, pp. 218-219.

Nonostante Bolaño provi a convincere Romero a risparmiare la vita a Ramirez Hoffman, l'ex poliziotto si dimostra irremovibile, ponendo fine all'esistenza del poeta assassino. La vera natura del gesto omicida di Romero viene svelata da Bolaño solamente in *Stella distante* (*Estrella distante*, pubblicato qualche mese dopo *La letteratura*, nel 1996), il romanzo breve nel quale lo scrittore cileno riscrisse ed approfondì²⁴⁷ la biografia di Ramirez Hoffman, ricomparso con il nome di Carlos Wieder («wieder», tradotto dal tedesco all'italiano, significa «di nuovo»).

In *Stella distante*, nonostante il testo coincida per larghi tratti con quello de *La letteratura nazi*, il narratore dell'ultima parte non è più Bolaño ma il suo *alter ego* romanzesco Arturo Belano, futuro protagonista de *I detective selvaggi*. Il nome di Arturo Belano viene riportato dall'autore solamente nella prefazione:

Nell'ultimo capitolo del mio romanzo *La letteratura nazista in America* si raccontava in modo forse troppo schematico (in non più di venti pagine) la storia del tenente Ramirez Hoffman, della FACH, la Forza Aerea Cilena. La storia me l'aveva riferita il mio connazionale Arturo B, [...], che non fu soddisfatto del risultato finale. L'ultimo capitolo della *Letteratura nazista* fungeva da contrappunto, forse da anticlimax al grottesco letterario che lo precedeva, mentre Arturo desiderava una storia più lunga, non uno specchio o esplosione di altre storie bensì specchio ed esplosione di per sé. Così ci siamo chiusi per un mese e mezzo nella mia casa di Blanes e con l'ultimo capitolo alla mano e sotto dettatura dei suoi sogni e incubi abbiamo scritto il romanzo che il lettore ha davanti. La mia funzione si è limitata a preparare da bere, a consultare alcuni libri, e a discutere, con lui e con il fantasma sempre più vivo di Pierre Menard, la validità di molti brani ripetuti²⁴⁸.

Stella distante si presenta, quindi, come un libro scritto dallo scrittore cileno a quattro mani con il suo *alter ego* romanzesco, sulla scia di uno scrittore inventato da Borges, qual è Pierre Menard. L'incontro fra realtà e *fiction*, in questo caso, è la premessa sulla quale si fonda la genesi dell'opera. Una premessa rappresentata da una cornice meno realistica rispetto all'iniziale idea di compendio enciclopedico presente ne *La letteratura nazi*; tuttavia la realtà e la contraddittorietà del male, questa volta, mirano all'assolutezza.

247Proprio come fece a sua volta Borges riproponendo il racconto *L'uomo all'angolo della casa rosa* nella raccolta *Il manoscritto di Brodie* con il titolo di *Storia di Rosendo Juárez*.

248Bolaño, 2012, p. 11.

Tale assolutezza è testimoniata, in modo particolare, da un frammento parallelo a quello de *La letteratura* precedentemente citato, nel quale la figura di Romero perde l'integrità tipica dell'investigatore da romanzo poliziesco, acquisendo una serie di sfumature che concorrono a renderla tragicamente più reale:

Mi aspetti qui, disse. All'inizio mi sedetti docilmente. Poi cercai il suo volto nel buio. Vuole ucciderlo? mormorai. Romero fece un gesto che non riuscii a vedere. Mi aspetti qui o vada alla stazione di Blanes e prenda il primo treno. Ci vedremo più tardi a Barcellona. È meglio se non lo uccide, dissi. Una cosa del genere ci può rovinare, a lei e a me, e poi è inutile, quel tipo non farà più male a nessuno. A me non mi rovinerà, disse Romero, anzi, mi frutterà un bel gruzzolo. Che non possa più far male a nessuno, cosa vuole che le dica, in realtà non lo sappiamo, non lo possiamo sapere, né lei né io siamo Dio, facciamo solo quello che possiamo. Nient'altro. Non potevo vederlo in faccia, ma dalla voce (una voce che si sprigionava da un corpo completamente immobile) capii che si stava sforzando di essere convincente. Non ne vale la pena, insistetti, è tutto finito. Nessuno farà più male a nessuno. Romero mi diede qualche pacca sulla spalla. Di queste cose è meglio che lei non s'impicci, disse. Torno subito²⁴⁹.

Uccidendo Ramirez Hoffman, alias Carlos Wieder, Romero non agisce in virtù di alcun qualsivoglia spirito di giustizia, ma insegue, più trivialmente, una taglia in denaro da riscuotere.

Come sottolineato da Alessandro Cinquegrani ne *Il sacrificio di Bess* (edito da Mimesis nel maggio del 2018), l'empatia dimostrata dall'io narrante nei confronti del poeta assassino, seppur ignorata da Romero, «appare la via necessaria per affrontare il male, lasciarlo emergere, fare i conti con lui, portare alla luce l'Ombra e disattivarne il potenziale distruttivo»²⁵⁰.

Lo stesso Cinquegrani evidenzia nel suo saggio un'interessante simmetria tra *Stella distante* e *Soldati di Salamina*²⁵¹, un'opera dello scrittore spagnolo Javier Cercas, nella quale Bolaño compare in veste di personaggio, aiutando l'io narrante (coincidente con Cercas) nella ricerca di un ex soldato repubblicano di nome Miralles che ai tempi della guerra civile scelse di non denunciare l'ideologo della Falange spagnola (il movimento d'ispirazione fascista fondato dal generale Francisco Franco nel 1937),

²⁴⁹*Ivi*, p. 145.

²⁵⁰Cinquegrani, 2018, p. 82.

²⁵¹*Soldati di Salamina* (*Soldados de Salamina*) venne pubblicato nel 2001 e tradotto per la prima volta in italiano da Pino Cacucci l'anno successivo, per la casa editrice Guanda.

Rafael Sánchez Mazas, in quel momento latitante appena sfuggito ad una condanna a morte:

La scelta di non uccidere il nemico è la stessa alla quale era giunto il personaggio Bolaño di *Stella distante*, ma in questo caso le conseguenze della scelta si realizzano poiché dipendono soltanto dalla volontà del soldato e non più, come in quel caso, dalla presenza ingombrante di una terza persona. Javier Cercas, che anche qui è autore del libro ma anche personaggio narratore, decide di tentare di trovare quell'uomo, di verificare se è ancora vivo e provare a rintracciarlo. Tutta la terza parte del romanzo racconta questa caccia all'uomo, così come tutta l'ultima parte di *Stella distante* era volta all'inseguimento di Carlos Wieder. La struttura è identica, ma la finalità speculare: se in quel caso si cercava l'assassino, il rappresentante del male, questa volta ad essere inseguito è il rappresentante del bene, l'uomo che con un semplice gesto ha dato un esempio di umanità. Il parallelismo non è certamente casuale, se si considera che, come detto, all'inizio di questa terza parte compare proprio il personaggio di Bolaño, e proprio mentre giungono alcune notizie sul ritorno di Pinochet in Cile²⁵².

Al pari di Miralles in *Soldati di Salamina*, Bolaño-personaggio, sia nel racconto de *La letteratura nazista in America* che in *Stella distante*, si fa portatore di quella che lui considera la vera essenza di un eroe positivo, ovvero la nonviolenza.

Non esistono forse parole migliori per definire l'idea di eroe che trapela nelle due opere bolañiane, di quelle prestate da Cercas al Bolaño-personaggio di *Soldati di Salamina*:

«E cos'è un eroe?» [...]. «Non lo so» disse. «Qualcuno che si crede un eroe e dimostra di esserlo. O qualcuno che ha il coraggio e l'istinto di conservare la dignità, e quindi non sbaglia mai, o per lo meno non sbaglia nell'unico momento in cui è importante non sbagliare, e di conseguenza non può non essere un eroe. O chi capisce, come Allende, che l'eroe non è chi uccide, ma chi non uccide o si lascia uccidere [...]»²⁵³.

Il passo suddetto esemplifica perfettamente la posizione assunta dall'*alter ego* romanzesco di Bolaño, prima nel racconto *Ramirez Hoffman l'infame* e poi in *Stella distante*, di fronte all'espressione più infame della realtà, vale a dire l'esercizio di ogni forma di violenza di un uomo nei confronti di un altro essere umano. Tale posizione è antitetica a quella presa dai letterati immaginari de *La letteratura nazi*, garanti, più o meno partecipi, delle più aspre azioni commesse dai nazionalismi a loro contemporanei.

²⁵²Cinquegrani, 2018, p. 83.

²⁵³Cercas, 2006, p. 148.

Quando il male ritorna in *Stella distante* (per l'appunto «wieder» significa «di nuovo»), il proposito non violento di Bolaño si ripresenta a sua volta con ancora più fermezza.

In definitiva, *La letteratura nazista in America* può ragionevolmente essere considerata l'opera nella quale si sposano molte delle componenti fino a qui riscontrate nelle altre raccolte di biografie romanzate: alla brevità e al gusto per l'aneddotica ereditati da Schwob, si aggiungono l'ironia e la componente metaletteraria sull'esempio di *Cronache di Bustos Domecq* e de *La sinagoga degli iconoclasti*. La prospettiva storica adottata in ciascun racconto e la ragione biografica che sottende ad essa, dimostrano maggiori affinità con le opere di Kiš, fermo restando che in Bolaño il volto maligno dei nazionalismi del XX secolo esplose solamente nell'ultimo racconto, raggiungendo, tuttavia, un effetto ancor più prorompente rispetto a quello generato dalla prosa dell'autore serbo. L'arte avanguardista di Ramirez Hoffman, infatti, si riassume in un connubio di messaggi di morte e crimini perpetrati in nome della dittatura pinochettiana. Lo stesso Ramirez Hoffman, seminando tragedie, rappresenta l'incarnazione personificata di quella dittatura.

Con le opere di Kiš *La letteratura nazista in America* condivide, inoltre, una dimensione etica che permette di comprendere il senso reale dell'intera raccolta. Se in un ipotetico finale alternativo la scelta nonviolenta di Bolaño-personaggio andasse in porto, il vero volto del male simboleggiato da Ramirez Hoffman, alias Carlos Wieder non verrebbe risvegliato dall'atto omicida di Romero, rimanendo circoscritto nella figura, ormai ritenuta innocua, del poeta assassino. Ma come dimostrato più volte, sia ne *La letteratura nazista in America* che in *Stella distante*, il male ritorna generando inevitabilmente altro male, senza spezzare un'inarrestabile ciclicità. Il gesto di Bolaño tuttavia permane, ricordando che esiste un'alternativa al male e all'inferno; e contemporaneamente, appartenendo alla finzione narrativa, restituisce alla letteratura un senso etico che la smania estetica dei letterati nazisti aveva cercato invanamente di mettere a tacere.

Conclusione

Giunti al termine della riflessione svolta a proposito delle raccolte di biografie romanzate del XX secolo, è doveroso trarre delle conclusioni.

Innanzitutto, considerando l'ossatura della tradizione, è possibile affermare l'esistenza di tre momenti chiave nella storia del genere: la genesi, coincisa con *Vite immaginarie* di Marcel Schwob; la precisa scelta di contenuti intrapresa da Borges, prima con *Storia universale dell'infamia* e successivamente, assieme a Casares, con *Cronache di Bustos Domecq*; ed, infine, lo sviluppo e la radicalizzazione del genere stesso, attraverso il “filone dell'infamia”, con Michon, Pontiggia e Kiš, ed il “filone ispano-americano”, che annovera le opere di Wilcock e Bolaño. Quest'ultima fase è ancora vivacemente in atto, grazie ad opere come *Città distrutte. Sei biografie infedeli* (2012) di Davide Orecchio o alla recentissima *Vite brevi di tennisti eminenti* (2018; con chiara allusione ad Aubrey) dello scrittore genovese Matteo Codignola.

Ciascuna di queste tre fasi è scandita dal differente contributo apportato al genere e dal differente approccio al genere medesimo da parte di ogni singolo autore.

Marcel Schwob ebbe il merito di radunare in un'unica opera, *Vite immaginarie*, una serie di caratteri emersi solo marginalmente in opere di autori a lui precedenti. Nello specifico, la brevità, componente strutturale che caratterizza i vari racconti, è ereditata direttamente da *Vite brevi di uomini eminenti* di John Aubrey. Sempre sulla scia di Aubrey, ogni singola biografia è il risultato di una serie di aneddoti, finalizzata a rendere uniche le vite dei soggetti narrati. Sull'esempio di James Boswell e di Thomas De Quincey, ed ancor prima di Plutarco e di Diogene Laerzio, Schwob preferì la dimensione più strettamente privata a quella pubblica dei personaggi da lui affrontati. Tuttavia, rispetto ai suoi predecessori ed alla tradizione agiografica di epoca medievale, Schwob non si limitò a trattare solamente personaggi illustri, ma s'interessò anche ad individui meno noti come gli assassini Burke e Hare, Katherine la Merlettaia e il soldato Alain le Gentil, o provenienti dalla sfera del romanzesco come la geomante Sufrah de *Le mille e una notte*.

In *Vite immaginarie* l'invenzione romanzesca ricopre prevalentemente una funzione completiva, andando a colmare i vuoti fattuali lasciati dalla storia; nonostante ciò, in alcune vite come in quella di Petronio, la fantasia s'inserisce, modificandola, in una realtà verosimile.

Quest'ultimo tratto è enfatizzato da Jorge Luis Borges in *Storia universale dell'infamia*, dove l'invenzione dell'autore si dimostra incurante dei confini tracciati dalle eventuali fonti storiche inerenti alle vite dei suoi personaggi. Inoltre, sia in *Storia universale dell'infamia* che in *Cronache di Bustos Domecq*, Borges conferì alla scelta dei profili dei soggetti una rilevanza maggiore rispetto a quella attribuita precedentemente da Schwob ai protagonisti di *Vite immaginarie*, dando vita a raccolte concettualmente più compatte e per questo, antitetiche all'iniziale idea di «sclassificazione» portata avanti dallo scrittore francese. Come affermato in più occasioni, il maggiore contributo di Borges al genere, risiede nelle categorie di personaggi trattate nelle sue due opere, gli infami e i letterati, attraverso le quali determinò un vero e proprio crocevia nella tradizione della raccolta di biografie romanzate.

Con *Storia universale dell'infamia* emerge nella tradizione una categoria di personaggi presente solo nella seconda parte di *Vite immaginarie*, vale a dire una schiera composta da pirati, impostori e pistolieri realmente esistiti, ma pressoché dimenticati dalla storia. Il tono impersonale della narrazione, votato alla mimesi del linguaggio saggistico, e l'interesse per gli aspetti marginali delle vite dei soggetti trattati, permettono di cogliere fin da subito l'assenza dell'infamia, intesa nel suo significato più consueto di giudizio morale negativo.

In *Cronache di Bustos Domecq*, invece, la componente finzionale prende il sopravvento sulla dimensione reale: i personaggi, per lo più artisti e letterati, e lo stesso narratore (il critico letterario Bustos Domecq) provengono dalla fantasia degli autori, i quali si abbandonarono letteralmente al demone dell'ironia, dando vita a grotteschi ritratti.

L'infamia che affiora nell'opera d'esordio di Borges indica piuttosto l'assenza di voce²⁵⁴ dei personaggi implicati, la cui storia non giungerebbe mai al lettore se non

254Cfr. Watkins, 2017, in: <http://www.leparoleelecose.it/?p=28609>. Consultato in data 4 febbraio 2019.

attraverso il filtro dell'autore. La tendenza a preferire i senza voce agli illustri approdò nelle raccolte di Michon, Pontiggia e Kiš, i quali costituiscono quello che ho denominato “filone dell'infamia”.

In *Vite minuscole* di Pierre Michon, il narratore omodiegetico, coincidente con l'autore, attraverso le vite degli altri cerca di raccontare la propria. La componente autobiografica è la reale chiave di lettura dell'intera raccolta. Michon, afflitto fino alla soglia dei quarant'anni dalla sindrome di Bartleby, è lui stesso un senza voce: valorizzare la storia invisibile di una decina di persone appartenenti alla sfera del suo quotidiano, significa per lo scrittore francese irradiare contemporaneamente la propria minuscola esistenza.

Al contempo, Michon persegue il medesimo obiettivo che, a sua volta, si prefissò Schwob, ovverosia rendere uniche le esistenze degli uomini attraverso la letteratura. La scelta di un simile contenuto è ispirata da un'opera incompiuta di Michel Foucault, *La vita degli uomini infami*, nella quale il filosofo francese intendeva raccontare, mediante una raccolta di manoscritti del XVII e XVIII secolo rinvenuti negli archivi di internamento dell'Hôpital Général e della Bastiglia, la storia di alcuni uomini condannati e conseguentemente dimenticati dalla storia medesima.

Michon affronta quindi il genere evidenziando prevalentemente la componente autobiografica e la natura dei personaggi trattati, ponendosi all'infuori di quel gioco kafkiano di disorientamento del lettore nel labirintico rapporto tra realtà e finzione, il quale invece aleggia nelle raccolte di Schwob, Borges e successivamente di Wilcock e Bolaño.

Un'opera che presenta svariate analogie con *Vite minuscole*, soprattutto per quanto concerne la scelta di raccontare la storia invisibile di personaggi anonimi, è *Vite di uomini non illustri* di Pontiggia. La raccolta dello scrittore comasco si distingue da quella di Michon, in prima istanza, per lo stile, riconducibile al tono distaccato delle scritture referenziali. In secondo luogo, i protagonisti di *Vite di uomini non illustri* appartengono interamente all'immaginazione dell'autore, come ammesso dallo stesso Pontiggia in prefazione e come lasciato intuire da alcuni elementi intratestuali: ne consegue che, parimenti a *Vite minuscole*, il rapporto fra realtà e finzione, essendo esplicitato, non necessita di alcun nodo da sciogliere da parte del lettore.

Se nelle opere di Michon e Pontiggia le vicende dei personaggi occupano un ruolo di rilievo, in *Enciclopedia dei morti* e in *Una tomba per Boris Davidovič* di Danilo Kiš la storia invisibile dei personaggi s'intreccia alla Storia ufficiale. Sia in *Una tomba per Boris Davidovič*, che in *Enciclopedia dei morti*, il rapporto osmotico fra vite e contesto storico conferisce alla storia pubblica una dimensione privata e, viceversa, alla storia invisibile dei singoli individui una dimensione pubblica.

Per quanto concerne la scelta dei personaggi i due libri palesano una sostanziale differenza: i protagonisti di *Una tomba per Boris Davidovič*, pur non essendo mai realmente esistiti, esemplificano verosimilmente il destino toccato alle vittime dei nazionalismi del Novecento, in particolar modo di quello sovietico; in *Enciclopedia dei morti*, oltre all'alternanza tra personaggi storici come Simon Mago e Sergej Aleksandrovič Nilus ad altri immaginari come la prostituta Marietta o le tre sorelle Hana, Mirjam e Berta, spiccano i volti anonimi degli individui presenti ne *L'Enciclopedia dei morti* (il capitolo che presta il titolo all'intera raccolta) e delle vittime della propaganda antisemita propugnata da uno dei più celebri falsi storici qual è il libro de i *Protocolli dei Savi di Sion*.

Un'altra peculiarità che contraddistingue *Enciclopedia dei morti*, rispetto agli altri testi analizzati, risiede nella scelta di Kiš di investire la morte, nella maggior parte delle vite trattate, del ruolo di «biografema» principale, differenziando le esistenze di alcuni suoi personaggi a seconda del modo di affrontare la fine.

Una tomba per Boris Davidovič condensa in sette vite il peso insormontabile dei nazionalismi del Novecento e con esso, mostra la vera faccia dell'infamia, sottaciuta da Borges in *Storia universale dell'infamia*. In entrambe le opere emerge una componente etica che si propone di raccontare la storia dalla prospettiva delle vittime, riabilitandone l'immagine denigrata ed infamata dalla storia ufficiale, condizionata dalla visione distorta dei “carnefici”. Tale componente etica si ripresenterà soltanto nelle opere di Bolaño, il quale andrà oltre, assumendo proprio il punto di vista dei “carnefici”.

Altre tipologie di personaggi e differenti declinazioni del genere si possono riscontrare nel filone ispano-americano, nato sulla scorta di una tendenza inaugurata da *Cronache di Bustos Domecq. La sinagoga degli iconoclasti* di Wilcock è un affresco sull'universalità della deriva demenziale della ragione moderna. Nella raccolta

convivono utopisti, inventori e scienziati, sia immaginari che realmente esistiti, raccontati attraverso il tono distaccato e divulgativo del narratore. L'incontro fra la narrazione e il grottesco contenuto delle biografie, genera un effetto ironico-satirico, in parte simile a quello verificatosi in *Cronache di Bustos Domecq*; tuttavia l'ironia ne *La sinagoga* è molto più aspra, mirando a colpire svariate categorie della società contemporanea. In alcune vite de *La sinagoga degli iconoclasti*, la storia ufficiale emerge solo in quanto inevitabilmente condizionata dall'idiozia umana; il nichilismo di Wilcock coinvolge tutto nel caos infernale che prende corpo nella raccolta, senza tregue e senza vie di fuga.

Sull'esempio de *La sinagoga degli iconoclasti*, Roberto Bolaño dà vita a *La letteratura nazista in America*. A differenza del suo predecessore, lo scrittore cileno realizza un'intera antologia di letterati da lui stesso inventati, i quali intrecciano le loro vite immaginarie con dei personaggi storicamente esistiti. Sebbene la componente finzionale sia esplicitata in alcuni punti della narrazione, la fitta rete di citazioni di opere e di autori disorienta il lettore che voglia distinguere il falso dal vero.

Fin dal titolo, il contesto storico è ben delineato: lo sfondo è quello dei nazionalismi di estrema destra che si sono susseguiti in Spagna, Germania, Italia, Cile e Argentina. Tuttavia, la dimensione privata delle esistenze di questi fantomatici scrittori, oscura il reale volto del nazismo, dando vita, in molte biografie, ad un rapporto conflittuale fra il lato pubblico e il lato più intimo dei personaggi.

L'espressione maligna del regime irrompe nell'ultima biografia, quella dell'infame Ramirez Hoffman, la quale fu oggetto del successivo romanzo breve intitolato *Stella distante*. L'ultima immagine della raccolta (oltre che di *Stella distante*) e, in questo caso, dell'intero elaborato è la pietà dimostrata dall'*alter ego* romanzesco di Bolaño nell'invano tentativo di convincere l'ispettore Romero a risparmiare il poeta assassino. L'atto compiuto da Bolaño è colmo di un senso etico che riscatta la costante ricerca estetica dei letterati nazisti, in modo particolare dello stesso Ramirez Hoffman.

Rispetto a *La sinagoga degli iconoclasti* e a *Cronache di Bustos Domecq*, *La letteratura nazista in America* offre un'alternativa alla tipologia di personaggi trattati, palesando una via di fuga allo scenario infernale precedentemente delineatosi.

In definitiva le raccolte di biografie romanzate presentate all'interno dell'elaborato

rompono il nesso che legava la biografia alla storiografia, mediante l'invenzione con funzione suppletiva oppure attraverso la semplice alterazione della realtà. Come affermato precedentemente, la prospettiva storica riemerge solamente nelle opere di Kiš e di Bolaño, ma gli elementi storiografici concorrono nel formare il contesto dei vari racconti, senza influenzare il contenuto dei testi, reale o immaginario che sia. Inoltre, è possibile osservare come varia la tipologia dei personaggi nel corso della tradizione: da una prevalenza di personaggi realmente esistiti, indifferentemente illustri o meno, come si verifica in *Vite immaginarie*, si passa con Borges sia a personaggi non illustri in *Storia universale dell'infamia* che a personaggi completamente inventati come in *Cronache di Bustos Domecq*; mentre i personaggi del “filone dell'infamia” sono in preponderanza degli sconosciuti (realmente esistiti in Michon; inventati in Pontiggia; sia storici che immaginari in Kiš); quelli del “filone ispano-americano” provengono quasi totalmente dall'immaginazione di Wilcock e Bolaño, salvo alcuni de *La sinagoga degli iconoclasti*.

Un ulteriore elemento da considerare concerne l'aspetto formale delle raccolte, in certi casi ispirato alla plurisecolare tradizione delle vite, come in *Vite immaginarie*, *Vite minuscole* e *Vite di uomini non illustri*; in altri, come ne *La sinagoga degli iconoclasti* e *La letteratura nazista in America*, derivato da quella che Michel Glowinski definì «mimesis formelle»²⁵⁵, vale a dire l'imitazione della forma del discorso storico referenziale, da riconoscersi soprattutto nei titoli, nello stile adottato e nella presenza degli indici delle fonti in appendice al testo.

Infine, analizzando lo sviluppo del genere si è osservato che ciascun autore, da Schwob a Bolaño, ha potuto approcciarsi alla raccolta di biografie romanzate con modalità e finalità parecchio diverse fra loro, accrescendo le sfumature di un modo di fare letteratura, destinato a sopravvivere nel limbo di una realtà, sia essa apparente o più spregiudicatamente contraffatta, ancora per molto.

255Glowinski, 1987, p. 500.

Bibliografia

Testi e fonti primarie

Aubrey John, *Vite brevi di uomini eminenti*, (1898), trad. di Juan Rodolfo Wilcock, Milano, Adelphi, 2015.

Bolaño Roberto, *Stella distante*, (1996), trad. di Barbara Bertoni, Milano, Adelphi, 2012.

Bolaño Roberto, *La letteratura nazista in America*, (1996), trad. di Maria Nicola, Milano, Adelphi, 2013.

Bolaño Roberto, *2666*, (2004), trad. di Ilde Carmignani, Milano, Adelphi, 2016.

Bolaño Roberto, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos*, a c. di Ignacio Echevarría, Barcellona, Anagrama, 2004.

Bolaño Roberto, *De Blanes a Paris. Sobre una correspondencia de Roberto Bolaño a Waldo Rojas*, a cura di Giordano Muzio e Nicolás Slachevsky, Santiago de Chile, Multitud, 2012.

Bolaño Roberto, *L'ultima conversazione*, (2012) trad. di Ilde Carmignani, Roma, Sur, 2017.

Borges Jorge Luis, *L'idioma degli argentini*, (1928), trad. di Lucia Lorenzini, Milano, Adelphi, 2016.

Borges Jorge Luis, *Storia universale dell'infamia*, (1935), trad. di Vittoria Martinetto, Milano, Adelphi, 1997.

Borges Jorge Luis, *Finzioni*, (1944), trad. di Franco Lucentini, Torino, Einaudi, 2014.

Borges Jorge Luis, *L'Aleph*, (1949), trad. di Francesco Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, 2016.

Borges Jorge Luis, *Altre inquisizioni* (1952), trad. di Francesco Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, 2005.

Borges Jorge Luis, Casares Adolfo Bioy, *Cronache di Bustos Domecq*, (1967), trad. di Francesco Tentori Montalto, Torino, Einaudi, 1975.

Borges Jorge Luis, *Tutte le opere*, (1984,1985) a c. di Domenico Porzio, 2 voll., Milano, Mondadori, 1991.

Boswell James, *The life of Samuel Johnson, LL.D.*, (1791), Oxford, Clarendon Press, 1887.

De Quincey Thomas P., *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*, (1827), trad. fr. di Marcel Schwob, Tolosa, Ombres, 1986.

De Quincey Thomas P., *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*, (1827), Milano, Adelphi, 1996.

Foucault Michel, *La vita degli uomini infami*, (1977), Bologna, il Mulino, 2009.

Kiš Danilo, *Una tomba per Boris Davidovič*, (1976), trad. di Ljiljana Avirović (e di Francesca Saltarelli per i due saggi di Iosif Brodskij), Milano, Adelphi, 2005.

Kiš Danilo, *Enciclopedia dei morti*, (1983), trad. di Lionello Costantini, Milano, Adelphi, 2017.

Kiš Danilo, *Homo poeticus: saggi e interviste*, (1983), trad. di Dunja Badnjevič, Milano, Adelphi, 2009.

Kiš Danilo, *Il liuto e le cicatrici*, (1994), trad. di Dunja Badnjevič, Milano, Adelphi, 2014.

Laerzio Diogene, *Le vite dei filosofi*, (III sec. d.C.) volg. di Luigi Lechi, Milano, Coi tipi di Paolo Andrea Molina, 1845.

Michon Pierre, *Vite minuscole*, (1984), trad. di Leopoldo Carra, Milano, Adelphi, 2016.

Pontiggia Giuseppe, *Vita di uomini non illustri*,(1993), Milano, Mondadori, 2017.

Plutarco, *Le vite parallele*, volg. di Marcello Adriani, vol. 4, Firenze, Le Monnier, 1863.

Reyes Alfonso, *Retratos reales e imaginarios*, (1920), Città del Messico, Murguía, 1954.

Schwob Marcel, *Vite immaginarie*, (1896), trad. di Fleur Jaeggy, Milano, Adelphi, 2012.

Wilcock Juan Rodolfo, *La sinagoga degli iconoclasti*, (1972), Milano, Adelphi, 2017.

Studi e saggi

Barthes Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 1980.

Buisine Alain, *Biofictions*, in «Revue des Sciences Humaines: Le Biographique», vol. IV n° 224, 1991, pp. 7-13.

Castellana Riccardo, *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, in «Allegoria», n°71-72, 2015, pp. 67-97.

Cinquegrani Alessandro, *Il sacrificio di Bess. Sei immagini su nazismo e contemporaneità*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.

Crowley Patrick, *Pierre Michon: The Afterlife of Names*, Berna, Peter Lang, 2007.

Crusat Cristian, *Vidas de vidas. Una historia no académica de la biografía*, Madrid, Páginas de Espuma, 2015.

Fersini Maria Pia, *Fare la storia dei margini: l'imperativo categorico di Memorial do Convento e La vie des hommes infâmes*, in «Anamorphosis, Revista Internacional de Direito e Literatura», n. 1, 2018, pp. 241-277.

Frye Northorp, *La scrittura secolare. Studio sulla struttura del romance* (1976), trad. di Amleto Lorenzini, Bologna, Il Mulino, 1978.

Gefen Alexandre, *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.

Gemelli Monica – Felice Piemontese, *Giuseppe Pontiggia, L'invenzione della realtà. Conversazioni su Letteratura e altro*, Napoli, Alfredo Guido Editore, 1994.

Garcia Jurado Francisco, *Marcel Schwob. Antiguos imaginarios*, Madrid, ELR, 2008.

Gigante Marcello, *Biografia e Dossografia in Diogene Laerzio*, in «Elenchos», n.7, 1986, pp. 7-102.

Ginzburg Carlo, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*, (1976), Torino, Einaudi, 2009.

Giovannoli Renato, *La scienza della fantascienza*, (1982), Milano, Bompiani, 2015.

Glowinski Michał, *Sur le roman à la première personne* in «Poétique», n°72, novembre 1987, p. 497-507.

Jung Carl Gustav, *Tipi psicologici*, (1921), trad. di Stefania Bonarelli, Roma, Newton Compton, 1993.

Kleingut de Abner Berta, *Marcel Schwob – Jorge Luis Borges: marginalidad y trascendencia*, San Juan, EFFHA, 2006.

Levi Giovanni, *Les usages de la biographie*, in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations.» 44^e année, N. 6, 1989. pp. 1325-1336.

Momigliano Arnaldo, *Lo sviluppo della biografia greca*, (1971), Torino, Einaudi, 1974.

Pasolini Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre e una Cronologia di Nico Naldini, 2 voll., Milano, Mondadori, 1999.

Pauls Alan, *El factor Borges*, Barcellona, Anagrama, 2004.

Zonana Gustavo, *De viris pessimis: biografías imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock*, in «RILCE: Revista de Filología Hispánica», Vol. XVI, n°3, 2000, pp. 673-690.

Bibliografia generale

Broch Hermann, *L'immagine del mondo nel romanzo* (1933), in *Il Kitsch*, trad. di Roberta Malagoli e Saverio Vertone, prefazione di Luigi Forte, Torino, Einaudi, 1990.

Cercas Javier, *Soldati di Salamina*, (2001), trad. di Pino Cacucci, Parma, Guanda, 2006.

De Gourmont, *Le Ilme livre des masques*, Parigi, Société du Mercure de France, 1898.

Jaeggy Fleur, *Vite congetturali*, Milano, Adelphi, 2009.

Lukaács György, *Il romanzo storico*, (1957), trad. di Eraldo Arnaud, Torino, Einaudi, 1970.

Manganelli Giorgio, *Vita di Samuel Johnson*, (2002), a c. di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi, 2008.

Moormann Eric M., Uitterhoeve Wilfried, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, (1987), a c. di Elisa Tetamo, trad. di Luca Antonelli, Giandomenico Montinari e Davide Spanio, Milano, Mondadori, 2004.

Orecchio Davide, *Città distrutte. Sei biografie infedeli*, (2012), Milano, il Saggiatore, 2018.

Pavić Milorad, *Dizionario dei Chazari*, (1987), trad. di Branca Ničija, Milano, Garzanti, 1988.

Sanchez, Maria Ruth Noriega, *Magic realism in contemporary American women's fiction*, Sheffield, University of Sheffield, 2001.

Shaffer Elinor, *Allegories of Trivialization: Strindberg's View of History*, in

Comparative Criticism: A Yearbook, vol. III, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 221-56.

Tabucchi Antonio, *Sogni di sogni*, (1992), Palermo, Sellerio, 2017.

Womack Peter, *English Renaissance Drama*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2006.

Sitografia

Roe Michael, *Orton Arthur (1834-1898)* su *Australian Dictionary of Biography*, 1974, url: <http://adb.anu.edu.au/biography/>. Consultato in data 4 febbraio 2019.

Berger Beatriz, *Del juego al humor negro* su *Cátedra Abierta UDP en homenaje a Roberto Bolaño*, 1998, url: <http://www.catedraabierta.udp.cl/>. Consultato in data 4 febbraio 2019.

Diccionario de la lengua española – Real Academia Española, url: <https://dle.rae.es/>. Consultato in data 4 febbraio 2019.

Watkins David, *Infamia e biografia* su *Le parole e le cose*, 2017, url: <http://www.leparoleelecose.it/>. Consultato in data 4 febbraio 2019.

Gambaro Fabio, “*Scrivo per riscattare le vite minuscole*” su *La Repubblica.it*, 2016, url: <http://www.repubblica.it/>. Consultato in data 4 febbraio 2019.

Treccani – La cultura italiana – Vocabolario, url: <http://www.treccani.it/vocabolario/>. Consultato in data 4 febbraio 2019.

Archivio online del Vaticano, url: http://www.vatican.va/archive/index_it.htm (Consultato in data 4 febbraio 2019) :

Atti degli Apostoli;

Genesi;

Giovanni, Vangelo secondo Giovanni;

Matteo, Vangelo secondo Matteo.