



Je est un autre (C'ero, dunque sono)

In editoria, negli ultimi anni, si è diffuso lo stilema della storia vera, un genere a cavallo (e molto in bilico) tra romanzesco e testimonianza. Racconti basati su fonti inattaccabili e labili, instabili come i ricordi. L'editor di un'importante casa editrice ci svela il "dietro le quinte" di questi libri, soggettivi e al tempo stesso molto "collettivi"...

Ottavio Di Brizzi

Il tempo si muove in una direzione, i ricordi in un'altra.
William Gibson

Una volta si trattava esclusivamente di vite esemplari, oggi un *memoir* e la narrazione di sé non si negano a nessuno. Come già nelle performance narcisistiche dei social e nelle forme dialiali dei blog, lo scavo incessante nel privato e la testimonianza con ribaltamento pubblico rendono le pratiche biografiche e autobiografiche onnipresenti. Il genere della (auto)biografia torna in auge, emerge e si riafferma come racconto identitario quando le società chiuse rovinano, le comunità si indeboliscono e sentono di aver perso una sorta di lingua comune, un storia collettiva che faccia da collante, un tessuto connettivo. La prima parte della tesi è verificabile, la seconda è verificata.

In effetti la vicenda del successo (o del fallimento) individuale mette in causa la questione della perdita dei vincoli comunitari: l'autobiografia arriva quando la comunità fallisce, e si scrive per ricomporla. Dove per comunità si intende anche solo la famiglia o gli affetti perduti, e il racconto di sé diventa quello della sua ricomposizione.

In un testo di una decina d'anni fa, *La società individualizzata*, Bauman notava come le storie raccontate ai giorni nostri articolano le vite individuali in un modo che esclude o annulla la possibilità di individuare nessi che collegano il destino dei singoli ai processi con i quali funziona la società nel suo complesso. Si tratta spesso di "canzone di gesta" e molto raramente narrazione collettiva, tra Lazarillo de Tormes e Robinson Crusoe. Non sorprende dunque che anche in editoria negli ultimi anni sia diffuso lo stilema della storia vera, di un genere a cavallo, e molto in bilico, tra romanzesco e testimonianza. Racconti basati su fonti inattaccabili e labili, soggettivi e instabili come i ricordi. A differenza di quello anglosassone il nostro mercato non è particolarmente accogliente per la memorialistica, ma da alcuni anni si assiste a un doppio movimento: una certa forma di realismo interessa la produzione di fiction – dai romanzi di mafia e di camorra ai successori del romanzo di fabbrica/azienda che oggi diventa più banalmente del precariato –, mentre la saggistica è sempre più orientata verso un registro narrativo (lo stesso giornalismo d'inchiesta è in molti casi di successo profondamente venato di finzione). Mentre in narrativa dopo la moda dell'autofiction sembra si passi a una sorta di exofiction (termine di importazione francese, dove «La fiction aujourd'hui se construit beaucoup à partir d'éénigmes que nous présente le réel»), l'effetto di realtà in saggistica moltiplica le confessioni,



i memoriali, il diario aperto che non occulta il punto di vista o l'implicazione emotiva. Si stabilisce dunque un patto tra scrittore e lettore siglato nel nome dell'autore (empirico), una situazione in cui quest'ultimo, il narratore e il personaggio principale coincidono in una posizione paradossale: *je, moi, moi-même*. Nel regno del selfie, il testimone si confronta con una galleria degli specchi. Probabilmente è il regime di attualità permanente e di permeabilità tra vero e falso a facilitare e accreditare la tentazione dell'autenticità: il racconto della vita vera diventa un modo per pensare storicamente.

Nella declinazione che qui ci interessa, ovvero l'autobiografia dell'artista e la memoria cinematografica (si tratta di testi raramente scritti dallo stesso artista, spesso materiale grezzo frutto di lunghe conversazioni che altri riscriveranno o editeranno), la permeabilità tra verità fattuale, ricordo e messa in scena di sé diventa tema centrale: vite vere che sembrano vite da film, e viceversa. Come se di estensione del dominio della professione (costruzione di una maschera) si trattasse, rifugio o sosta momentanei, poco importa.

L'ancoraggio ai fatti della vita rafforza la magia del piacere dell'inganno: nel romanzesco le cose raccontate sono vere proprio perché non appaiono verosimili. Di fatto molto spesso per apparire credibili conviene (è narrativamente redditizio) imitare l'immagine mediatica e spettacolare; come annota Walter Siti in un piccolo saggio, *Il realismo è l'impossibile*, «il verosimile è l'irrealtà, l'impegno coincide espressivamente con l'evasione e l'identificazione scatta con il luogo comune». La realtà all'assalto della finzione, dalla verosimiglianza alla veracità: come in un grande banchetto, mentre il romanzo si appropria di territori altrui (la storia, la poesia, il saggio, il giornalismo, si pensi alle dimensioni narrative del reale in Carrère, Coetzee, Cercas, Knausgard), la saggistica sembra fare il percorso inverso, con prevalenza del registro della *creative non-fiction*. In realtà forse non cambia gran cosa (borgesianamente «toda novedad no es sino olvido»), più probabilmente si ridisegna solo una tradizione, rendendo praticabile un sentiero antico. Nei testi in oggetto poi la differenza tra biografia e autobiografia è sottile, sebbene la resa e il valore sul mercato dei due generi siano ovviamente molto diversi (chiunque può scrivere o pubblicare un libro su qualcuno – più o meno autorizzato –, solo uno può pubblicare il libro di un qualcuno non qualunque). E poi, di fatto, la differenza radicale rimane l'esenzione dalle conclusioni, nell'autobiografia. Che anzi, in qualche modo, celebra sempre un trionfo sulla morte, in una sorta di mossa anticipata.

Sebbene varino abbastanza i registri narrativi adottati dall'autore reale (in qualche sporadico caso si rileva anche una certa ambizione formale), in questi libri il *che cosa* prevale sul *come*, e la soddisfazione della curiosità sulla condivisione con il lettore di una esperienza. La scrittura costruisce il soggetto che scrive e non viceversa. L'Io narrante non è quasi mai problematico, non si tratta di un Io sperimentale, quasi sempre solo di un tentativo di approssimazione mimetica. Un vuoto di essere viene dissimulato nelle vite che si mettono in scrittura: non diario ma non ancora letteratura, quasi sempre costruzione di una identità mitica e non verificabile.

È noto, e si ripete spesso, la realtà non può competere con la finzione: «You can't expect me to keep up that level of charm, I'd have a heart attack», si lamenta Woody Allen poco prima di prendere consigli sulle donne da Bogart. Le vite di cui qui parliamo in effetti sembrano perennemente in *surmenage* (come traduceva la versione doppiata di *Play it again, Sam/Provaci ancora, Sam*). Proprio come il cinema per Hitchcock, e cioè la vita senza le parti noiose. Anche perché le stesse biografie dalla-culla-alla-tomba hanno fatto il proprio tempo a favore di tagli più originali, più declinati o angolati. Non più un viaggio con una forma unitaria e orientata, ma elogio dei percorsi eventuali, dei frammenti, delle storie collettive. Anche le autobiografie non sono più organiche, ordinate, e le più riuscite sono proprio quelle più idiosincratiche, ellittiche, dal fuoco eccentrico. La metafora dello specchio non vale più (ammesso che sia servita a qualcosa in passato), trattasi semmai di specchi ustori. Dove finisce il raccontarsi e dove comincia il contarsela? Se la finzione è la chiave della propria rappresentazione come si colloca la menzogna nell'idea di sé? Che rapporto si definisce fra trasparenza interiore e modo di rappresentazione? Domande sostanzialmente impertinenti, in questi casi. La selezione della memoria funziona qui unicamente come obiettivo su eventi che permettono una messa a fuoco, un montaggio di attrazioni, una sequenza di punti di svolta. Quasi sempre geometria e rigore prevalgono su



libertà, flessibilità e pluralità di generi: l'autorappresentazione come cosmo prevale sul caos. La speranza del lettore è che nel registro autobiografico si assista a uno spettacolo privato dietro le quinte o a uno sputar fuori la verità, alla messa in scena di uno svelamento. Ma ciò è palesemente impossibile, soprattutto in una situazione (vale per gli artisti, ma anche per i politici) in cui la messa in scena coincide con la costruzione di sé.

Tutto è opera di finzione, ma in molti di questi racconti lo scenografo o il direttore della fotografia illuminano una scena in cui anche noi dimoriamo: la storia recente del nostro paese, le storie delle nostre città, delle nostre famiglie, dei nostri sogni. La differenza è che nelle vite comuni gli eventi sembrano come sono, accidentali, insperati, fortuiti. È solo nelle vite notevoli e sotto i riflettori, che si trasformano in qualcosa di organico, che assumono una forma e trasformano l'esistenza. In queste autobiografie più o meno cinefile tutto è illuminato a giorno: pensieri e azioni, gesti e comportamenti sono sempre comprensibili, quasi mai si registrano mutazioni ed eventi inspiegabili, o anche solo leggibili a posteriori. Spesso si tratta di pittura d'inganno, e dunque nei casi migliori prevalenza di dettagli e microstorie, di oggetti a carica emotiva e particolari evocativi. Sulla profondità (di campo) prevale la linearità narrativa, sul respiro analitico il racconto, sulla storia la cronologia.

Ci sono sostanzialmente due tipologie di racconto: in forma di piccola costruzione musicale, solido e organico come una sonata, con una visione d'insieme, strutturata, oppure passeggiate tra i ricordi, con uno sviluppo formale che inciampa nell'estemporaneità, la digressione, l'eventuale. Nel secondo caso si osserva qualcosa, si prende una scorciatoia, o un giro lungo, si procede più contemplativi che affermativi.

Sebbene si stabilisca con il lettore una forma di identificazione realistica (vs una sorta di distanza del narratore dall'autore reale), raramente si ha la sensazione di accedere a eventi scomodi per la costruzione di sé, a delle reali singolarità, al «sotto delle cose» (Bloch), al rovescio dei ricordi e dei ricorsi. Quasi tutti i racconti in oggetto sono centrati su una costante consapevolezza e controllo che impediscono di cogliersi (e raccontarsi) impreparati di fronte alla realtà (cosa che, quando si produce, porta peraltro a infallibili effetti di realismo: «L'incomprensibile è una buona porta per entrare nella realtà», annota ancora Siti). In genere i frammenti, i ricordi, le esperienze che non rientrano in un disegno univoco, in un racconto organico, direzionato, dotato di senso, sono limitati, se non cancellati, diventano ostacoli superati, in una visione cronologica che non è nell'ordine del mutamento, ma in quello della progressione costante e significante.

L'editoria della polarità

Pourquoi ai-je choisi d'écrire? [...] je répondis d'un trait : «Être un auteur célèbre».
Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*

Alla estensione del dominio della letterarietà (interessa anche certa narrativa italiana del tipo "Parliamo tanto di me", o "Io c'ero dunque sono"), corrisponde una ridefinizione della proposta della saggistica, almeno per quanto riguarda gli editori più grandi, di natura industriale. Così come *La vita in diretta* ha preso il posto del telegiornale, da qualche anno si parla di "varizzazionne" della saggistica: il mercato librario è in forte contrazione e tra le aree più toccate dalla crisi c'è sicuramente la non-fiction a tema politico, storico, filosofico, scientifico. Il mercato si è fortemente spostato sulla narrativa e sull'intrattenimento e la fetta di torta per la saggistica classica (vs popolare, diremmo semplificando) si è assottigliata. Di fatto le classifiche dei bestseller di saggistica degli ultimi anni sono costellate di autobiografie d'autore (o mediate da uno scrittore in alcuni casi notevole e decisivo per il successo del libro); si pensi solo all'incredibile caso editoriale del longseller *Open* di Andre Agassi (di J.R. Moehringer, uscito nel 2011 e ancora vendutissimo). Prevale sempre più una non fiction centrata su storie personali e autori di popolarità prevalentemente televisiva, testimonianze di attori, protagonisti dello sport o delle arti, che





si raccontano o mettono a nudo vicende dolorose o segrete. Si evade nella vita degli altri, talvolta con i dolori degli altri, e il lettore diventa un voyeur negli specchi di un'anima sospesa tra vero e verosimile.

Le autobiografie (quelle in cui l'autore ci mette la faccia in copertina) sono diventate un genere editoriale fertile perché permettono una facile comunicazione, si tratta di libri semplici da posizionare sul mercato, e soprattutto da segnalare nelle occasioni ormai sempre più rare e preziose di promozione libraria, ovvero i salotti televisivi. Molto spesso gli autori sono ospiti ideali per esercizi di ammirazione negli spazi dedicati alla cultura e al costume. Anche qui ci sono notevoli differenze tra i programmi ospitanti, tra audience e reali frequentatori di librerie, tra credibilità e potere di persuasione di alcuni spazi rispetto ad altri, ma in generale un passaggio di presentazione tv cambia la vita commerciale di un libro e se l'autore ha una popolarità pregressa o una lunga vita da raccontare l'invito è molto probabile, senza troppo dannarsi degli uffici stampa.

Non si tratta di libri semplici da produrre, e ognuno fa storia a sé (niente di nuovo, se la radicale differenza dell'industria dei libri consiste proprio nel fatto di produrre solo prototipi). Molto raramente nascono da una esigenza espressiva o testimoniale dell'autore reale, più spesso nascono a mezza strada tra un anniversario rotondo, il lancio di un film o una fiction, una commissione dell'editore.

Per nulla campo omogeneo, nei registri e strutture narrative, si tratta di una forma ibrida a mezza strada tra romanzo e biografia, con una componente di racconto orale che viene trasformato in testo in prima persona. Non si parla del retrobottega (perché l'editore prende la parola agli altri, e non dovrebbe prendere la parola), ma non si svela alcun segreto se si dice che molte autobiografie sono frutto di lunghe e articolate conversazioni che vengono poi portate in discorso diretto, ristrutturate, elaborate e raffinate alla ricerca di una voce, di un filo tematico, di un senso che emerge a valle del lavoro, non essendone una premessa necessaria.

Questo perché comunque la storia narrata della propria vita è volta a «fare senso», a ricreare e delineare ragioni, giustificazioni e trasformazioni.

L'autoritratto non è una autobiografia, così come il fotografo amateur non è un ritrattista di corte. Il primo è discontinuo ed eventuale (si vuole essere rappresentati dal proprio libro), la seconda è unitaria e armonica, con uno sviluppo più o meno lineare di una identità (si viene rappresentati nel proprio libro). Per l'editore si tratta di interpretare di volta in volta l'esigenza, nei casi migliori rispondere a una urgenza espressiva o esistenziale, e capire come tradurre il racconto di una vita in un libro che vada oltre la successione di cronache e aneddoti individuali, di film, di incontri o lavorazioni dietro le quinte. Il lavoro cambia di volta in volta, a seconda se si lavora con un mediatore professionale (a volte un ghost writer, in altri casi un coautore) o con l'autore direttamente, con mille passaggi tra strati di ricordi, vere e proprie scoperte, classificazione degli eventi, e spesso una lunga giustificazione.

Uno dei motivi di fascino di molte di queste autobiografie è che raccontano spesso la nostalgia di una nostalgia, di figure, valori e comportamenti di una storia prossima nel tempo e già sideralmente lontana, un paese delle cose perdute a lettori che non ne hanno memoria personale. Il lavoro dell'editor è quello del mnemagogo (come nel racconto di Primo Levi, quelle boccette di profumo gelosamente custodite per preservare «con esattezza e in forma conservabile, un certo numero di sensazioni»), un suscitatore di memorie. Per stimolare le conversazioni si usano sistemi diversissimi, non credo si usino essenze, ma quasi sempre il racconto si scioglie a partire da immagini familiari, da foto ritrovate, oggetti conservati e dimenticati in casa. Le motivazioni, le più varie. Sono pochissimi i casi in cui l'autore sente l'esigenza di raccontarsi e in seconda istanza cerca un editore o un agente per trovare una occasione di pubblicazione. Più spesso è l'editore a prendere l'iniziativa facendo appello a un possibile piacere di raccontare e così richiamare in vita case e ambienti scomparsi, riscrivendo da testimoni in molti casi le versioni ufficiali di film, storie produttive, ritratti di personaggi. Talvolta si fa appello a una sorta di responsabilità, quella di non portar via con sé il mondo conosciuto, o a quella di riportare alla luce eventi calati dietro le quinte del tempo. Non essendo un genere a forma organica



(salvo la pretesa che quanto narrato sia da credere come vero) è difficile fare una classificazione delle autobiografie (non solo quelle di cineasti o attori). «Sono rimasto da solo», dicono spesso all'inizio del racconto di evocazione di figure lontane (il racconto di Ermanno Olmi si muove in questa direzione, in un flusso di epifanie e rivelazioni sul senso della vita), oppure si intende restituire qualcosa a chi li ha ammirati da lontano (come nel caso der Monnezza). In altri casi il racconto della propria vita diventa pretesto per qualcos'altro (vedi il romanzo di Istanbul di Ozpetek). Spesso in nome di una integrità dell'io c'è il quaderno di gesta, realista e di matrice picaresca (una sorta di auto apologia, come quelle dei politici), una dimostrazione identitaria in rapporto alla storia della industria cinematografica, o della cultura o della società. Oppure il semplice memoriale, in nome di una storicità dell'io, un racconto da una prospettiva privilegiata, in rapporto al tempo storico o a un recupero del passato. Talvolta c'è verità dell'io dietro la maschera, un cuore messo a nudo, l'autoesame e la confessione, il diario intimo (la differenza a volte è solo quantitativa: nel diario a volte la prospettiva è quella dei fari dell'auto che illuminano solo un pezzo di strada, per un viaggio che può anche essere lunghissimo), magari con testimonianza sulle motivazioni.

Distant voices, still lives

Drama is real life with all the boring parts cut out.
Alfred Hitchcock

Come da istruzioni di Perec, tutte le storie partono da una casa, dalla memoria di un indirizzo, da nomi sulla porta come testimoni. Spesso questi racconti si aprono con rievocazione della casa d'infanzia, ed è anche il caso del bestseller assoluto negli ultimi anni tra le autobiografie di cineasti o attori, ovvero *La casa sopra i portici* di Carlo Verdone (Bompiani), oltre centomila copie vendute. Un racconto a larghi tratti lirico, con il fascino delle storie sui mondi perduti della memoria familiare, prende le mosse dall'addio alla dimora natale, un edificio di fine '800 sul Lungotevere, Ponte Sisto. Con la messa in vendita dopo la morte di Mario, e il saluto alla casa degli affetti e dei ricordi, il narratore si immagina ripercorrere le stanze silenziose, le pareti vuote («mi accorgevo che stavo fotografando il nulla») e tutto il racconto successivo sarà uno struggente tentativo di trattenere quegli spazi di affetti, tornare a possederli, restituirli al fluire del lessico familiare, del tempo e del colore («Era tutto in penombra. Tagli di luce provenivano dalle finestre con le imposte ancora semiaperte. Ma era una luce grigia. Spettrale. Le mura erano nude»), dei suoni (il riverbero dei passi in uno spazio vuoto diventa una eco di estraneità, «passi nel nulla»). Abitare il tempo, e ricollocare i quadri nello spazio che è alone, impronta polverosa. Malinconico e centrato sulla cerchia amicale e familiare, il racconto rimane nel perimetro della vita infantile e adolescenziale, fino alle prime esperienze sentimentali e primi palcoscenici di quartiere, con molti aneddoti sulle amicizie del papà, su tutti il ritratto agrodolce del vicino di casa Sordi, suo supposto padre artistico, quasi sinistro e crudele come molti suoi personaggi. E poi gli incontri notevoli, da De Sica a Leone, Fellini, Germi, Zavattini, Pasolini o Zeffirelli. Ma si rimane quasi sulla soglia del mondo del cinema (e dell'età adulta) preferendo rievocare gli amici di giochi e i fratelli, le voci e gli scherzi di una famiglia italiana, con terrazzo sul Gianicolo.

Stessa città, ma tante case e diversi quartieri, tanti traslochi, in un altro notevole successo di mercato, le memorie di un'altra icona romana, Gigi Proietti, *Tutto sommato. Qualcosa mi ricordo* (Rizzoli). In qualche modo anche un'altra stagione italiana, forse più fragile e ironica che tragica e cinica. Scritto in occasione dei cinquanta anni di carriera («io sono un attore, non faccio l'attore», tra leggerezza e sprezzatura), è caratterizzato dal classico flusso associativo libero del nostro, romanzo picaresco che muove dalla Roma bombardata e le pecore al pascolo tra i casermi popolari del Tufello, alle prime osterie e night club come «cantante dalla voce ritmico-melodica-moderna», a Cobelli, a Quartucci, ai teatri d'avanguardia e alla formula one man



show dell'incontro con Lerici. Il registro del libro, più che del bilancio esistenziale, è quello della bonaria concatenazione di ricordi di vita e carriera, come negli spettacoli in cui Proietti procede per similarità, approssimazioni, catturando l'attenzione e svolgendo un filo che non necessariamente porta da qualche parte. «Quattro chiacchiere sul passato (sperando che a qualcuno interessi)», con tante piccole notazioni di costume (tutta la prima parte è sulla Roma degli anni '50), un come eravamo poco nostalgico ma emozionante. La cultura del sacrificio e della discrezione di mamma Giovanna, l'educazione da bambini selvatici («per capire la differenza fra giusto e sbagliato dovevi fare ambedue le cose»), l'oratorio, poi la scoperta del mondo artistico, come spesso nella sua vicenda frutto di curiosità combinata al caso.

Più narrativo e lieve nella prima parte, quella dell'infanzia e giovinezza, dei ritratti familiari, di una povertà pudica e senza lamenti, del teatro e dei primi amori, più veloce ed episodico nella seconda, dai lavori tv con Gregoretti, al doppiaggio e finalmente il cinema, con Tinto Brass (*Drop out*, 1970, con Redgrave e Nero). Il racconto procede per veloci tratteggi di molti personaggi, dal Carmelo Bene della *Cena delle beffe* di Benelli (litigio per la posizione in cartellone, ma «che me frega? O Bene Proietti o Proietti Bene...») a Vittorio Gassman sul set di *A wedding* (*Un matrimonio*) di Altman, dal clamoroso successo di *A me gli occhi, please* al Mandrake nel film di culto di Steno capitato quasi per caso (*Febbre da cavallo*, diventato fenomeno nella stagione delle tv private). Il cinema è un po' un cruccio per Proietti, poche soddisfazioni che ricorda velocemente e senza grandi passioni, partecipa a molti film ma quasi nessuno di grande successo: dedica pagine affettuose al Citti del Casotto, a Gigi Magni. Poi arriva la tv, il Maresciallo e i ricordi vengono sostituiti dai propositi, dalle cose da fare, con una chiusura in levare. Una raccolta di ricordi ed epifanie, odori e sapori montati con sapienza artigianale e semplicità orale quella di Ermanno Olmi, con la sua *L'Apocalisse è un lieto fine* (Rizzoli). Non è un caso che Olmi faccia riferimento in più di un punto del libro alle scelte di contenuto e di linguaggio di Umberto Saba (di cui è appassionato lettore), dato che l'antiretorica della quotidianità come luogo del sacro e della vita vera interessa tutto lo sviluppo del racconto autobiografico. Guardare e ascoltare (la terra, il cielo, le persone semplici in anni di declino e dismisura) come fonte di stupore continuo e di scoperta del meraviglioso ordinario, segnano i vari racconti del libro come la sua intera filografia. Gli aneddoti a valore metaforico, i molti incontri e le scarse certezze di Olmi si susseguono con un ritmo piano, come racconti davanti a un camino, con una chiarezza colloquiale di grande misura, e girano intorno a una ferita non rimarginata, quella della perdita delle radici. La ricostruzione di una vita di lavori in pochi cenni (fornaio, impiegato, regista precoce, poi anni d'oro di certo cinema d'autore) permette un affresco più ampio su quella stagione del paese che vede l'abbandono delle campagne e l'affermazione della società dei consumi. È un racconto autunnale, quello di Olmi, con un senso della fine che è però lieve, ilare, non un oscuro presagio ma un timido, incantevole sorriso. Leggera e divertente anche *La grande invenzione* di Pupi Avati (Rizzoli), sorta di lunga confessione di un bugiardo, in cui ogni capitolo è introdotto da un dialogo con l'aldilà (a cominciare da Lucio Dalla). Avati si mette in scena come un eterno fanciullo che usa da sempre la bugia come strumento di dilatazione del reale, fin da piccolo ricerca di un rifugio ma anche una strategia di sopravvivenza. La prosa di Avati è fluida e brillante, con buon senso del ritmo, della ricostruzione ambientale, dei personaggi che «parlano» di una Bologna borghese del dopoguerra, capitolo riuscito dell'autobiografia (come del suo cinema) di cui restano la timidezza, i profumi e il gusto della provincia, le donne come sogno o miraggio, l'amore per il jazz e il cinema. Salvo il libro di Verdone, tutti i libri citati hanno il ritratto dell'autore in copertina. Non sfugge alla regola Dario Argento che in *Paura* (Einaudi) si racconta a Marco Peano. Il racconto comincia come in un proprio film, tra realtà e fantasia: tormentato da una serie di sogni (ovviamente incubi) immagina di barricarsi in una suite d'albergo, è in preda all'ansia, e poco lucido (un amico «mi ha spiegato che il suicidio è una strada a senso unico: se la imbocchi non puoi più tornare indietro»): i racconti, i ricordi e «tutte le mie paure» possono partire, dai riflettori dello studio fotografico dei nonni, i genitori, tanti «lampi di memoria» molto ordinati («Mi chiamo Dario Argento...», comincia), apparizioni e amori impossibili (il primo film rievocato è *Il fantasma dell'opera*, inedito e divertente l'Argento lupetto scout, prova



generale della esperienza di regia), visioni più o meno angoscianti e gusti precocemente marcati (tra Biancaneve e la regina cattiva preferiva la seconda). Nello scaffale dei ricordi di autori e grandi attori, si trovano spesso titoli di una sorta di sottogenere, quello dei ricordi dei figli. In *Guai ai baci* (Sperling & Kupfer) Ottavia, la seconda figlia di Mario Monicelli scrive una struggente dichiarazione d'amore (negato). Rievoca la colossale e assente figura paterna tramite racconti indiretti, ritrovati, in pochi casi storie che aveva ascoltato pendendo dalle sue labbra. Abbandonata all'età di due anni e ritrovata troppo tardi e già donna, Ottavia rievoca un rapporto fatto di perdita e distanza sofferta, di lunghi silenzi e abbracci mancati, in un ritratto privato (e in buona misura inedito) dal quale viene fuori il ritratto di un uomo che negava la tenerezza a se stesso prima che agli altri.

Anche Manuel De Sica, in *Di figlio in padre* (Bompiani), aveva tracciato un ricordo di Vittorio partendo da una ferita, da quella dei traumi e del dolore di dividere il padre in due famiglie: la prima, sconosciuta e misteriosa, ai Parioli e la seconda all'Aventino, con Maria Mercader. Il libro è un breve tributo fatto di schizzi veloci, schegge aneddotiche, accenni di ritratti, tra autobiografia e omaggio. Battézzato nella toilette dell'Hotel de la Ville, i primi ricordi di Manuel sono altalenanti, tra gioia pura e dolore folle, tra continui alti e bassi, immagini incomprensibili del papà che dorme in casa a giorni alterni, con urla e scenate regolari –letteralmente una sera sì e una no–, a storie della stagione del regista più anticommerciale d'Italia, a quelle del salvatore dal fallimento della Titanus con il ciclo *Pane, amore e...* A rendere piacevole il libro brevi capitoli sui trucchi per dirigere attori, sui rapporti con le grandi attrici dell'epoca (qualche cameo della Magnani, Lollobrigida, Loren), la collaborazione con Zavattini e i film amati (*Umberto D*, su tutti), qualche ritratto decisamente meno indulgente (Alberto Sordi), fino al racconto malinconico degli ultimi anni, passati insieme a un Vittorio stanco e provato.

Un altro Vittorio era il protagonista dei divertenti ricordi di un altro figlio d'arte, in *Sbagliando l'ordine delle cose* (Mondadori) di Alessandro Gassmann. Grande sincerità e scarsi infingimenti, con pochi ma struggenti aneddoti sul padre, dato che il libro era in realtà il racconto di un figlio che parla di sé come genitore (e fratello e marito).

In *Sono ancora un bambino (ma nessuno può sgridarmi)*, edito da Mondadori, Giancarlo Giannini sceglie di aprire il suo mondo privato in forma di diario di viaggio o ricettario dei nonni, con annesso elogio della vita semplice e sana, di un mondo rurale con una storia antica, dominata dalla calma, la pazienza, la gentilezza. Un mondo quello messo in scena fatto di passioni «costruite con la cura di un artigiano»: molto cibo e cucina come campo metaforico, odori e sapori (per lui cucinare è come recitare, e un titolo di cui è particolarmente orgoglioso è *The king of pesto*) in una ouverture che è elogio del contadino ligure, dei suoi valori, delle foglioline di basilico che sono gentili ed educate, amorevoli, che moriranno nel mortaio per una giusta causa.

Altra autobiografia d'attore, stavolta con una maschera cannibalizzante, quella di Tomas Milian. Scritta con Manlio Gomarasca nell'arco di oltre un decennio (l'idea nacque da uno speciale di «Nocturno» fine anni '90, seguito da un lavoro estenuante di aggiunte, tagli, correzioni, ripensamenti e blocchi, riscrittura), *Monnezza amor mio* è un racconto picresco poco compiaciuto, in alcun modo nostalgico delle molte maschere e stagioni dell'attore, esaltanti e deprimenti, spesso sospese tra vita e malavita. Il racconto è divertente nel rievocare aneddoti e incontri, mosso da una voce interna, un alter ego con l'accento del Monnezza, che sfotte il narratore stesso, insinua dubbi, sghignazza. Una grande recita, il racconto della impura verità. Comincia dalla terribile scena del suicidio del padre davanti agli occhi del dodicenne, sorvolando sugli anni della adolescenza cubana, approda a Broadway a ventitré anni e da lì una sfilata di stelle: Actors Studio, Kazan, provino con Lee Strasberg, la risata rauca della Monroe («le veniva dalle budella»), le avventure («la bisessualità moltiplica le possibilità, il sabato sera»), Menotti e l'arrivo in Italia («il 30 aprile del 59 fu il primo giorno del resto della mia vita»). Bolognini lo vede in *Il poeta e la musa* e lo porta sul set di *La notte brava*; è solo la prima, di molte notti romane (e film d'autore), poi il contratto con Cristaldi, gli spaghetti western con Sollima (finì a cazzotti veri con Volonté), Corbucci e i poliziotteschi, fino al 1976 di *Il trucido e lo sbirro*. Non sono molti i ricordi di questa stagione nel libro, il personaggio è sempre stato più grande dei film stessi, ed



è come se sia il narratore sia l'alter ego lo proteggano con una cortina di silenzio e qualche semplice aneddoto dai teatri di posa. Rimane vivo e pulsante il set, la città rievocata dal cubano de Roma, allo stesso tempo fondale piatto e gorgo barocco in cui alto e basso coincidono in allegra promiscuità.

Tra le varianti del genere, fanno poi caso a sé il libro di Francesco Rosi, *Io lo chiamo cinematografo* (Mondadori), in cui il racconto della propria vita artistica viene sgranato in forma di conversazione con Giuseppe Tornatore, a metà strada tra autobiografia e saggio critico ricchissimo di aneddoti. O *Rosso Istanbul*. Niente è più importante dell'amore di Ferzan Ozpetek, in cui un improvviso ritorno a casa («si lasciano mai le case dell'infanzia?») diventa pretesto narrativo per una dichiarazione d'amore per la città natale. La cascata dei ricordi (la presunta vita vera) diventa il romanzo della passione senza età, tempo o ragione, un elogio dell'amore che sceglie, una ideale sceneggiatura e divagazione sui misteri dell'infanzia, sulla libertà del sesso, sul destino. Proprio come in un suo film, con fantasmi reali e magnifiche presenze, a gridare: «Finzione! Finzione!».

Ottavio Di Brizzi è laureato in Storia del cinema a Bologna (Discipline delle Arti, Musica e Spettacolo), lavora in Rizzoli da oltre venti anni, in varie mansioni (tra Italia e Spagna) tra editoria libraria, edicola e digitale. Da alcuni anni è responsabile editoriale della Saggistica Rizzoli, in precedenza è stato direttore editoriale della Bur.