



**HAL**  
open science

# il volto della maschera. La biofiction “Bela Lugosi” di Edgardo Franzosini

Federica Gianni

► **To cite this version:**

Federica Gianni. il volto della maschera. La biofiction “Bela Lugosi” di Edgardo Franzosini. *Finzioni*, 2023, 10.6092/issn.2785-2288/17978 . halshs-04422177

**HAL Id: halshs-04422177**

**<https://shs.hal.science/halshs-04422177>**

Submitted on 30 Jan 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Il volto della maschera. La biofiction *Bela Lugosi* di Edgardo Franzosini

Federica Gianni  
(Sapienza Università di Roma - Université Paris Nanterre)

Publicato: 14 settembre 2023

**Abstract** – The book *Bela Lugosi* by Edgardo Franzosini presents itself as a particularly fruitful text for analyzing the dialectic between reality and fiction, since the writer chooses to tell the story of an actor, Bela Lugosi, who confuses his life with that of the character he plays, Count Dracula. This mirroring game lends itself to investigating the intertwining, as interesting as it is problematic, between true and false. The purpose of this article will be twofold: on the one hand to verify how the book falls into the category of *biofiction*; on the other, to analyze the multiple forms and declinations that the imaginary element takes on to demonstrate how, for the author, this is an indispensable ingredient for grasping the truth and meaning of a life.

**Parole chiave** – *Bela Lugosi*; biofiction; Edgardo Franzosini; contemporary Italian literature; reality-fiction.

**Abstract** – L'opera *Bela Lugosi* di Edgardo Franzosini si presenta come un testo particolarmente proficuo per analizzare la dialettica tra realtà e finzione, poiché lo scrittore sceglie di raccontare la storia di un attore, Bela Lugosi, che confonde la sua vita con quella del personaggio che interpreta, il conte Dracula. Questo gioco di rispecchiamenti si presta ad indagare l'intreccio, interessante quanto problematico, tra vero e falso. Lo scopo di questo articolo sarà duplice: da una parte verificare come il libro rientri nella categoria di biofiction; dall'altra analizzare le molteplici forme e declinazioni che assume l'elemento immaginario per dimostrare come, per l'autore, questo sia un ingrediente indispensabile per cogliere la verità e il senso di una vita.

**Keywords** – *Bela Lugosi*; biofiction; Edgardo Franzosini; letteratura italiana contemporanea; realtà-finzione.

Gianni, Federica, *Il volto della maschera. La biofiction «Bela Lugosi» di Edgardo Franzosini*, «Finzioni», n. 5, 3 - 2023, pp. 62-74.

federica.gianni@hotmail.it  
10.6092/issn.2785-2288/17978  
finzioni.unibo.it

Edgardo Franzosini nasce nel 1952 e per la maggior parte della sua vita svolge la professione di impiegato di banca, ma per passione si dedica all'attività letteraria sia traducendo testi dal francese e dall'inglese<sup>1</sup> sia pubblicando, a partire dagli anni Ottanta, biografie di personaggi eccentrici. Solo nel secondo decennio del ventunesimo secolo, tuttavia, lo scrittore inizia ad ottenere visibilità grazie alle diverse pubblicazioni o ripubblicazioni con Adelphi e Sellerio e in concomitanza con il crescente interesse di critica e di pubblico per le scritture biografiche o biofanzionali. Rimane tuttavia un autore di nicchia, ancora oggi poco studiato<sup>2</sup>.

Ad eccezione del romanzo storico *Sul Monte Verità* (2014), dedicato alla colonia di espatriati fondata in Svizzera all'inizio del XX secolo, l'opera di Franzosini è costituita quasi esclusivamente di narrazioni a carattere biografico. Nei suoi romanzi lo scrittore sperimenta diverse sfumature del genere, passando dal rigore storiografico più minuzioso di *Sotto il nome del cardinale* (2014) ad un'impostazione più letteraria e romanzesca in *Questa vita tuttavia mi pesa molto* (2015). Nel primo caso ci troviamo di fronte ad una vera e propria biografia saggistica su Giuseppe Ripamonti, sacerdote, storico e dottore dell'Ambrosiana, autore di un'opera su Milano e di un libro sulla peste che Manzoni utilizzò come fonte per i *Promessi sposi*. In questo testo dall'andamento saggistico, Franzosini cerca di ricostruire le motivazioni che hanno portato alla misteriosa incarcerazione di Ripamonti, della quale i documenti dell'epoca non parlano mai apertamente. Il sacerdote, come ci viene suggerito dal titolo del libro, era un protetto del Cardinale Federico Borromeo il quale lo aveva accolto nei suoi seminari perché, al contrario del cardinale, conosceva bene il latino e l'ebraico. In sintesi, Franzosini sostiene l'ipotesi che Ripamonti sia stato condannato alla carcerazione poiché Borromeo voleva impedirgli di confessare che lui era il suo ghostwriter e che scriveva i testi in latino al suo posto. A tal proposito scrive il sacerdote in una lettera riportata nel libro: «L'origine dei miei mali non è veramente quella che appare; ma è perché, essendosi il Cardinale Borromeo fieramente invaghito della fama di scrittore latino, et havendo in ciò adoperata l'opera mia per lo spazio di dieci anni, vuole che io sia morto prima di lui»<sup>3</sup>.

*Sotto il nome del cardinale* presenta una struttura saggistica con un apparato di note cospicuo, una ricca bibliografia, l'inserimento di fonti d'archivio come la citazione sopra menzionata e

<sup>1</sup> Novalis, (*I discepoli di Sais*, Milano, Tranchida, 1985 con lo pseudonimo di Edgar Lander); Georges Simenon, (*La vedova Couderc*, Milano, Adelphi, 1993); Joseph Périgot, (*Il rumore del fiume*, Milano, Interno giallo, 1994); Arthur Rimbaud, (*Una stagione all'inferno*, Milano, Il Saggiatore, 2021).

<sup>2</sup> Vale la pena menzionare, dell'esigua bibliografia critica, il lavoro svolto da M. Mongelli nella sua tesi di dottorato, in cui lo studioso ha scelto come autore rappresentativo della *biofiction* proprio Franzosini (cfr. M. Mongelli, *Narrer une vie, dire la vérité: la biofiction contemporaine*, Parigi, Sorbonne Paris Cité, 2019, <http://www.theses.fr/2019USPCA026>, ultima consultazione: 25 luglio 2023) e gli articoli di M. Lezowki, *Il potere del romanzo e la forza del documento. Storia di un letterato perseguitato fra finzione e storia*, «Historia Magistra: rivista di storia critica», 19, 2015, pp. 109-117 (incentrato su *Sotto il nome del Cardinale*) e di A. Zaccuri, «*Hollywood Non È Sul Tevere*»: avventure e sventure del romanzo cinematografico in Italia, «Studi Novecenteschi», XXVIII, 61, 2001, pp. 171-185, <https://www.jstor.org/stable/43450088> (su *Bela Lugosi*, ultima consultazione: 25 luglio 2023).

<sup>3</sup> E. Franzosini, *Sotto il nome del cardinale*, Milano, Adelphi, 2013, p. 111.

un registro stilistico che si addice più a un saggio storico che ad un romanzo. Inoltre, l'unica foto presente nel testo – collocata in apertura del libro – è una riproduzione del primo foglio della sentenza del processo a Ripamonti, come a voler sottolineare la centralità dei documenti e del materiale archivistico.

Tutto il contrario accade in *Questa vita tuttavia mi pesa molto*, romanzo biografico sullo scultore Rembrandt Bugatti e sulla sua passione per gli animali, che l'artista riproduceva nel suo studio dopo aver passato intere giornate negli zoo di Parigi e Anversa. Morto suicida nel 1916, Bugatti è sicuramente il personaggio più drammatico delle opere di Franzosini. Per raccontare un'anima così tormentata l'autore ha scelto un approccio meno storico e più romanzesco. Abbondano infatti i dialoghi – chiaramente inventati – e spesso vengono riportati in forma diretta i pensieri del protagonista<sup>4</sup>. Inoltre il libro è l'unico testo di Franzosini ad essere sprovvisto di bibliografia e di note. Questa scelta non è casuale poiché, come ha ammesso lo stesso autore<sup>5</sup>, le note rappresentano per lui lo spazio dell'ironia, dove può lasciarsi andare a commenti spesso umoristici e sarcastici, caratteristiche quasi del tutto assenti in *Questa vita tuttavia mi pesa molto*, considerato dall'autore la sua opera più drammatica e che si conclude infatti, tragicamente, con il suicidio del protagonista.

Nonostante l'impianto narrativo nei libri di Franzosini spesso cambi, è possibile scorgere alcuni elementi comuni tra le varie opere. Tutti i testi sono caratterizzati dalla misura narrativa del romanzo breve, non superando quasi mai le 150 pagine. Si tratta di una scelta ponderata, le cui ragioni sono state esplicitate dallo stesso autore: «Sono convinto che ogni scrittore abbia una sua misura. Anche Simenon, quando andava oltre le 140-150 pagine, scriveva libri meno convincenti. La grande misura per me non va bene»<sup>6</sup>. Inoltre, le biografie sono accomunate da una stessa intenzione poetica: recuperare dall'oblio storie di personaggi bizzarri, tramite un narratore che si fa talvolta personaggio e che indaga, commenta, analizza le sorti dei suoi biografati. Tuttavia anche i personaggi dei libri di Franzosini sono individui 'minuscoli', figure relegate ai margini e fuori dal comune: Bela Lugosi, il primo Dracula di Hollywood, dopo una brillante ma fulminante carriera viene dimenticato dall'industria cinematografica; Giuseppe Ripamonti, l'uomo dell'ombra per eccellenza in quanto ghostwriter del Cardinale Borromeo (*Sotto il nome del Cardinale*); Rembrandt Bugatti, celebre artista negli anni Dieci del Novecento, oggi pressoché dimenticato, noto quasi esclusivamente per essere il fratello del più famoso Ettore

<sup>4</sup> Solo per fare un esempio dei pensieri del protagonista riportati da Franzosini nel libro: «Chissà perché mi scrive, pensa Rembrandt rigirando la busta tra le mani senza decidersi ad aprirla. Scrivermi quando già ci vediamo quasi tutti i giorni o allo zoo o al Café de l'Union. Solo a quel punto gli viene in mente che da almeno una settimana non hanno avuto più occasione di incontrarsi». E. Franzosini, *Tuttavia questa vita mi pesa molto*, Milano, Adelphi, 2015, p. 60, edizione digitale.

<sup>5</sup> Videointervista di M. Leo a Edgardo Franzosini presso la libreria Tomo, Roma, 22 febbraio 2018, in «Tomo libreria Caffè Assaggi», <https://www.youtube.com/watch?v=HAyjPFLsoFc>, minuto 46:01 (ultima consultazione: 7 gennaio 2023).

<sup>6</sup> G. Gimmelli, *Splendori e miserie di un poeta pugile*, «doppiozero», 5 febbraio 2019, <https://www.doppiozero.com/splendori-e-miserie-di-un-poeta-pugile> (ultima consultazione: 6 gennaio 2023).

Bugatti, fondatore dell'omonima casa automobilistica (*Questa vita tuttavia mi pesa molto*); Raymond Isidore, che costruì una cattedrale raccogliendo rifiuti (*Raymond Isidore e la sua cattedrale*).

L'eccentricità tipica di questi personaggi ci conduce al cuore della poetica di questo scrittore che riguarda la relazione fra realtà e finzione, le quali nelle sue opere vengono continuamente confuse, scambiate, ingannando il lettore e prendendosi gioco di lui. Già solo l'assurdità e la stravaganza di queste vite insinuano in chi legge il dubbio che queste esistenze siano il frutto della fantasia dell'autore e non storie di uomini realmente esistiti. Spesso, dunque, risulta difficile capire se questi racconti siano delle semplici biografie storiche con un andamento, sì, estremamente narrativo, ma di fatto con nulla di inventato; o se invece rientrano nel perimetro delle *biofiction*. Dare una definizione univoca di *biofiction* non è affatto semplice come ci confermano anche gli studi critici sull'argomento. Ad esempio in Francia, dove il dibattito sul genere è più consolidato e vivace che in Italia, un critico come Alexandre Gefen considera come scritture biofanzionali l'insieme delle «finzioni letterarie di forma biografica (vita di un personaggio immaginario o vita immaginaria di un personaggio reale)<sup>7</sup>. A mio avviso, però, riprendendo solamente i tratti formali della biografia storica si perde quella componente ibrida tipica della *biofiction* che emerge solo nel momento in cui si verifica un dosaggio più o meno equilibrato tra realtà e finzione. Inoltre, la definizione di Gefen include un numero troppo vasto di fenomeni, rischiando così di sovrapporsi a qualsiasi tipo di narrazione finzionale che racconta la storia di una vita, quindi confondendosi con la maggior parte dei racconti che troviamo in letteratura. Alla luce di queste considerazioni per *biofiction* intendo quel tipo di «finzione narrativa in prosa incentrata sulla vita di una persona reale, distinta dall'autore, seguita nel suo intero sviluppo oppure ridotta a pochi momenti o *topoi* significativi»<sup>8</sup>. A differenza della biografia fattuale la *biofiction* presenta al suo interno dei tratti tipici della *fiction* che si possono manifestare tanto sul piano *testuale* (presenza di fatti o personaggi inventati o elementi formali riconducibili al discorso finzionale come l'indiretto libero o il flusso di coscienza) quanto su quello *pragmatico* in cui il patto di lettura viene percepito come finzionale poiché quello che viene promesso nel paratesto viene poi smentito nel testo. È il caso, però, di precisare che la differenza tra biografia storica e biografia finzionale non è affatto scontata. Il genere biografico nasce in opposizione alla storiografia – come dichiara Plutarco nelle sue *Vite parallele*<sup>9</sup> – e ancora oggi, nel dibattito

<sup>7</sup> Trad. dall'originale: «fictions littéraires de forme biographiques (vie d'un personnage imaginaire ou vie imaginaire d'un personnage réel», A. Gefen, *Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine*, in M. Dambre, A. Mura-Brunel (éds.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Parigi, Sorbonne Nouvelle, pp. 305-319: 305.

<sup>8</sup> R. Castellana, *Finzioni biografiche: teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, pp. 36-37.

<sup>9</sup> «Nell'accingermi a scrivere in questo libro la vita di Alessandro il Grande e di Cesare, il vincitore di Pompeo, considerata la massa dei fatti, null'altro dirò a modo di prefazione se non questo: i lettori non mi diano addosso se non riferisco tutti i fatti né narro in modo esaustivo quelli presi in esame tra i più celebrati, ma per lo più in forma riassuntiva. Io non scrivo storia, ma biografia [...]». Plutarco, *Vite Parallele. Alessandro, Cesare*, introduzioni di D. Magnino e A. La Penna, traduzioni e note di D. Magnino, Milano, BUR, 2005, Alessandro, I, I-3.

più recente, che chi sostiene l'appartenenza della biografia al campo della *fiction*<sup>10</sup>. È una questione ampissima e complessa in parte riconducibile alle posizioni narrative di Hayden White secondo il quale la storia viene *emplotted*, intramata, e dunque la storiografia non è più intesa come scienza positiva ma come narrazione<sup>11</sup>. Questa concezione del discorso storiografico rischia, però, di appianare le differenze sostanziali tra realtà e finzione. A mio avviso, invece, per quanto labili e provvisori i confini fra i due mondi esistono e sono un presupposto di base di questo lavoro.

Nel corso di questo articolo mi soffermerò sul primo libro di Franzosini: *Bela Lugosi: biografia di una metamorfosi*, pubblicato per la prima volta nel 1984 presso una casa editrice indipendente con lo pseudonimo di Edgar Lander<sup>12</sup> e ripubblicato poi da Adelphi nel 1998 con il vero nome dell'autore. L'opera è una biografia dell'attore Béla Blasko<sup>13</sup>, in arte Lugosi, che, giunto ad Hollywood dall'Ungheria, diviene noto per le sue interpretazioni del conte Dracula.

Si tratta di un testo la cui identità è difficilmente catalogabile e che più degli altri lavori di questo scrittore, e in maniera più complessa e originale, affronta la spinosa questione dei rapporti tra vero e falso. A mio avviso l'opera in questione rientra nella categoria di *biofiction* anche se, come vedremo, non è così scontato definirla una biografia finzionale perché, banalmente, non c'è nessun fatto o episodio inventato che Franzosini aggiunge al racconto storico di Lugosi. L'originalità del libro sta nella scelta dell'autore di proporre un ritratto soggettivo del suo protagonista raccontando non il Bela Lugosi reale ma la rappresentazione che l'attore stesso e gli altri (lo scrittore compreso) hanno costruito attorno alla sua figura. Il mio obiettivo sarà duplice: da una parte dimostrare l'appartenenza del libro al genere delle scritture biofanzionali; dall'altra indagare le modalità con cui si manifesta la finzione e l'uso che sceglie di farne l'autore.

La breve *biofiction* – conta poco più di un centinaio di pagine – è incentrata sul rapporto tra l'uomo-Béla Blasko e il suo doppio, ossia il Bela Lugosi-attore. L'obiettivo dello scrittore, come dichiara lui stesso nell'incipit, è cercare di indagare le ragioni che hanno portato il suo protagonista a identificarsi con il vampiro al quale ha prestato il suo volto: «Ho scritto queste pagine con il fine, che mi auguro non del tutto superfluo, di cercar di comprendere le cause e di chiarire le circostanze in cui l'orribile metamorfosi di Lugosi si è verificata»<sup>14</sup>. Come la maggior parte

<sup>10</sup> Un esempio fra tutti è quello di Michael Lackey, studioso americano di *biofiction*, che in uno dei suoi testi afferma: «Within the postmodern framework, fact is fiction, and consequently, history and biography, which were once considered to be separate and distinct from fiction, can no longer lay claim to being non-fictional». M. Lackey, *Truthful Fictions: Conversations with American Biographical Novelists*, New York, Bloomsbury, p. 3.

<sup>11</sup> H. White, *Storia e narrazione*, trad. it. di D. Carpi, Ravenna, Longo, 1999; dello stesso autore si veda anche *Retorica e storia*, trad. it. di P. Vitulano, Napoli, Guida, 1978.

<sup>12</sup> L'editore aveva chiesto all'autore di inventare anche una biografia immaginaria che si può leggere nel risvolto di copertina della vecchia edizione: «Edgar Lander è nato nel '52. Vissuto a lungo a Vienna e Zurigo, attualmente vive e lavora a Milano. È autore di un radiodramma e di una riduzione per il teatro di alcuni racconti di Gustav Meyrink», E. Franzosini, *Bela Lugosi: biografia di una metamorfosi*, Milano, Tancrida, 1984.

<sup>13</sup> Il nome corretto dell'attore ungherese è Béla Ferenc Dezső Blaskó, ma Franzosini sceglie di chiamarlo semplicemente Béla Blasko, senza l'accento finale sulla lettera "o". Pertanto nel presente articolo, rispettando la volontà dell'autore, lo citerò come viene nominato nell'opera.

<sup>14</sup> Id., *Bela Lugosi*, Milano, Adelphi, 1998, p. 12.

dei protagonisti dei libri di questo scrittore la cifra della vita di questo attore ungherese risiede in una fusione totale con la propria arte. Tuttavia, mentre per gli altri personaggi si trattava di un'identificazione con dei manufatti artistici (la cattedrale per Raymond Isidore, l'inchiostro e la carta per Johann Ernst Biren de *Il mangiatore di carta*), nel caso di *Bela Lugosi* questa coincidenza si verifica con un personaggio e non con una cosa.

Nel corso del libro, Franzosini si sofferma ripetutamente su una serie di dettagli che preannunciano la trasformazione del protagonista. Lo scrittore precisa, ad esempio, che già l'uso di un cognome diverso dal proprio può essere considerato il sintomo di una tensione a divenire altro-da-sé: «Ma la decisione di assumere uno pseudonimo può essere anche tranquillamente considerata la prima inconsapevole manifestazione di una tendenza, latente, alla completa trasformazione»<sup>15</sup>.

Lo pseudonimo scelto da Bela, nato con il cognome di Blasko, poi cambiato per ragioni artistiche in Lugosi, non solo mette l'accento sul progressivo cambiamento del personaggio, ma conferma la centralità del *topos* del doppio. Non si tratta, in questo caso, di una duplicità concreta, incarnata in due personaggi distinti, bensì di uno sdoppiamento interno all'individuo (al *singolo*): qui il doppio è solo «apparente»<sup>16</sup>. In particolare, è l'uomo-attore che assume il personaggio di Dracula come suo doppio. Così, il lettore assiste a una dialettica fra l'attore e il suo personaggio, dialettica che non potrebbe manifestarsi se non attraverso la distinzione delle due voci.

Nel corso della vicenda, tale dialogo si presenta in diversi punti della narrazione. Si pensi all'episodio in cui viene descritta l'abitazione di Lugosi. Qui l'autore presenta un'immagine della casa del protagonista come un luogo dell'orrore caratterizzato da una serie di dettagli che rimandano all'universo fantastico dei vampiri. Al suo interno si trovano infatti pipistrelli, lapidi di marmo e gatti neri. La rappresentazione della villa del protagonista in chiave orrorifica conferma l'appropriazione della persona Lugosi da parte del personaggio Dracula. D'altronde, che il tema del doppio sia un *fil rouge* del libro viene ammesso dallo stesso scrittore in una delle molte note che costellano il libro:

Quello dello sdoppiamento è un tema importante, che ricorre con una certa frequenza in questo libro. A ben vedere lo avevamo già incontrato nel capitolo precedente, alle cui vicende faceva da sfondo, molto discreto, Budapest. È noto a tutti che questa capitale è frutto dell'unione di due città, Buda e Pest, l'una adagiata morbidamente sui colli della riva destra del Danubio, l'altra sulla sponda sinistra del fiume, già nella «Grande Pianura». E, a proposito di «doppi» ungheresi, in quegli anni in Europa riscuoteva uno straordinario successo un duo di danzatrici gemelle di origine magiara, le Dolly Sisters (Rosy e Jenny). Rosy fece innamorare di sé il principe di Galles, che spesso ingannò

<sup>15</sup> Ivi, p. 37.

<sup>16</sup> Per Massimo Fusillo si parla di «doppio apparente quando il racconto ci presenta uno sdoppiamento interno alla singola persona (e quindi non una duplicazione effettiva) che può essere frutto di una possessione demoniaca se siamo in ambito fantastico [...] o di dissociazione schizofrenica se siamo in ambito scientifico o parascientifica», M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 2012, p. 29. Un altro testo di riferimento per il *topos* del doppio è quello di B. Laghezza, «Una noia mortale». *Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Ghezzi, Felici, 2012.

– innamoratasi a sua volta di un ricco commerciante di birra, Sir Davis Mortimer – facendosi sostituire nei convegni con lui dalla gemella<sup>17</sup>.

Oltre ad essere esplicitato dall'autore, lo sdoppiamento del personaggio di Lugosi è incarnato dalla stessa struttura del testo, che è a sua volta diviso in due parti: nella prima, intitolata «L'uomo, l'attore», il protagonista viene presentato mentre muove i primi passi sul palcoscenico; la seconda, dal titolo «Il vampiro», è dedicata esclusivamente alla trasformazione di Bela in Dracula. La scelta di strutturare il romanzo in questo modo conferma l'interesse dell'autore per la doppiezza di Lugosi e per la sua metamorfosi.

La biografia di Lugosi non viene raccontata dalla nascita alla morte<sup>18</sup>. Franzosini estrapola dall'esistenza dell'attore soltanto le fasi della sua carriera di interprete teatrale e cinematografico. Tutto ciò che appartiene alla vita di Lugosi prima che diventasse attore non è argomento di interesse del narratore, come afferma egli stesso all'inizio del libro:

Ha trentasette anni, essendo nato a Lúgos il 29 ottobre 1882. Lascia, lettore, che egli si chiami per il momento Béla Blasko. Da parte mia non tenterò di descrivere nemmeno sommariamente la sua infanzia, né di enumerare gli infiniti episodi (tutti con l'impronta del bruco che diventa farfalla) da cui è stata scandita la sua adolescenza. Qui ci interessa il Béla Blasko attore<sup>19</sup>.

Questo perché – sembra volerci dire Franzosini – la personalità di Bela è annullata dietro la sua maschera, l'uomo-Blasko non esiste più, a vantaggio del personaggio che ha preso il sopravvento.

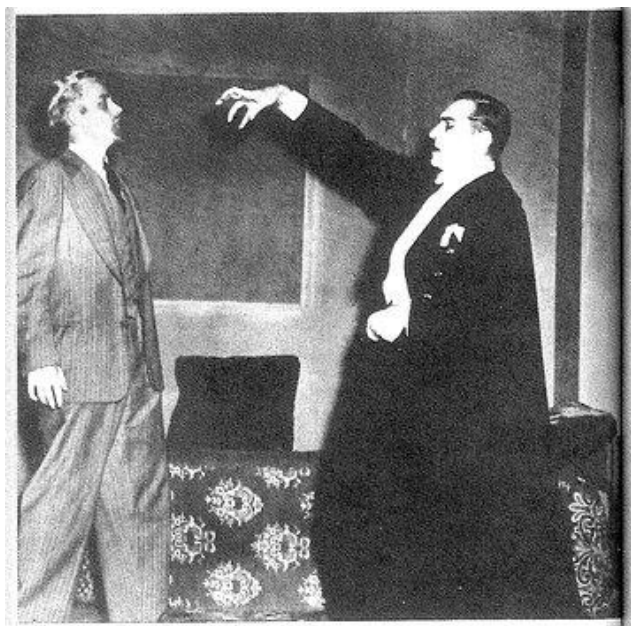
A questo proposito, è necessario soffermarsi sull'apparato iconografico che, non casualmente, appare al centro del romanzo, appena prima della seconda parte, ossia della metamorfosi di Lugosi da *uomo/attore* a *vampiro*. La maggior parte delle immagini riproduce il protagonista nelle vesti di Dracula, confermando così l'identificazione del personaggio con il mostro (**IMG. 1**). Un'unica foto, posta all'inizio del libro, ritrae Bela Lugosi senza il suo celebre travestimento (**IMG. 2**). Qui l'uomo appare seminudo e in primo piano, come se Franzosini volesse rappresentarlo libero da qualsiasi maschera. In realtà è un inganno dello scrittore. Guardando nel dettaglio la fotografia ci rendiamo conto che la postura, la mimica facciale e gli occhi truccati sono riconducibili a una messa in scena e quindi ancora una volta non vediamo Lugosi svincolato dal suo doppio.

<sup>17</sup> E. Franzosini, *Bela Lugosi*, cit., p. 125.

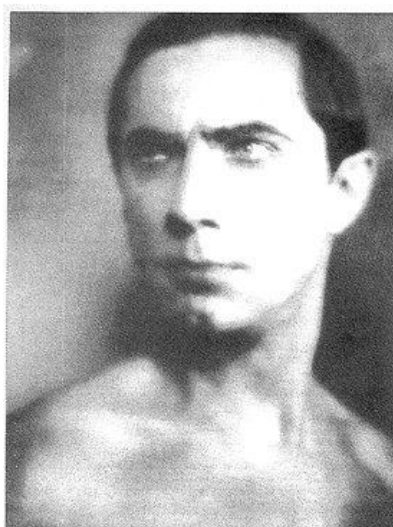
<sup>18</sup> Occorre fare una precisazione: il racconto dalla nascita alla morte di una vita non è più una regola della narrazione biografica contemporanea. Tuttavia come afferma anche Momigliano l'impianto tradizionale della biografia prevede «il racconto di una vita di un uomo dalla nascita alla morte. Non è una definizione molto profonda, ma ha il vantaggio di escludere qualsiasi discussione su come si dovrebbe scrivere una biografia». A. Momigliano, *Lo sviluppo della biografia greca*, Torino, Einaudi, 1974, p. 13.

<sup>19</sup> E. Franzosini, *Bela Lugosi*, cit p. 17.





IMG. 1: Bela Lugosi interpreta Dracula a teatro alla fine degli anni Quaranta.



IMG. 2<sup>20</sup>

Nel romanzo, l'autore indugia a lungo sul tema dell'estraneità. Lugosi, infatti, durante tutta la sua vita si è sempre sentito «come un pesce fuori d'acqua»<sup>21</sup> nei paesi dove ha vissuto, non

<sup>20</sup> Questa immagine è l'unica presente nel libro che non è accompagnata da una didascalia.

<sup>21</sup> Ivi, p. 29.

integrandosi mai davvero da nessuna parte: né in Germania, dove il protagonista ha vissuto dopo aver lasciato l'Ungheria a causa della caduta della Repubblica ungherese sovietica guidata da Béla Kun, né negli Stati Uniti, dove emigra nel 1921.

Boris Karloff ha detto in un'intervista: «La tragedia di Bela fu quella di non imparare mai l'inglese». È quasi superfluo rilevare in questo aspetto del carattere di Lugosi una resistenza, naturalmente più o meno conscia, a integrarsi nella società in cui viveva<sup>22</sup>.

Questo senso di disappartenenza geografica diventa metafora della disappartenenza del protagonista alla sua stessa identità. Non ritrovandosi in nessun luogo, Lugosi non ritrova neanche sé stesso. Non solo è condannato ad essere sempre straniero, ovunque si trovi, ma la sua professione d'attore lo porta ad essere continuamente abitato da figure che egli percepisce come estranee, degli altri da sé che, come dei vampiri, gli succhiano l'anima, rubandogli la sua stessa vita. Nel capitolo «Paradossi», Franzosini esplicita questa appropriazione della *persona* da parte del *personaggio*:

Il lamento si riferisce, credo, non solo alle pur durissime condizioni di vita dell'attore, ma anche e soprattutto al suo perenne «rischio esistenziale», alla devastazione che il personaggio, l'«anima straniera» che lo visita e lo possiede, provoca in lui. Stanco, obeso, asmatico e senza denti, l'attore ottocentesco Ernesto Rossi si doleva: «Il personaggio è un vampiro che si nutre della mia vita personale»<sup>23</sup>.

Fino a questo momento per quanto la finzione appaia centrale nella storia di Lugosi, il quale vive un'esistenza all'insegna del camuffamento e del mascheramento del reale, l'elemento immaginario viene affrontato unicamente come *tema* della narrazione e non come *procedimento*, cioè esso non è impiegato come mezzo per la costruzione del racconto. In effetti apparentemente l'opera si presenta come una biografia tradizionale: al di là del fatto che il testo è corredato di una filmografia documentata in cui viene ripercorsa tutta la parabola cinematografica e teatrale dell'attore, e da un solido apparato di note che si addicono più ad un testo saggistico che ad uno letterario; il vero dato che fa pensare che ci troviamo di fronte ad un racconto biografico a carattere fattuale è la totale assenza di introspezione psicologica. Secondo Käte Hamburger prima e Dorit Cohn poi, infatti, la descrizione dell'interiorità del personaggio è il segnale più evidente per dichiarare la finzionalità dell'opera. In questo caso, venendo meno questo «signpost of fictionality»<sup>24</sup>, il lettore potrebbe convincersi di trovarsi di fronte ad una narrazione storica<sup>25</sup>. In effetti, nel libro non solo l'autore non racconta nulla della vicenda

<sup>22</sup> Ivi, p. 91.

<sup>23</sup> Ivi, p. 105.

<sup>24</sup> D. Cohn, *Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective*, «Poetics Today», 4, 1990, pp. 775-804, trad. di A. Baldini, *Indicazioni di finzionalità. Una prospettiva narratologica*, «Allegoria», 60, 2009, pp. 42-72.

<sup>25</sup> Occorre fare una precisazione: ci sono delle eccezioni in cui anche lo storico e non solo lo scrittore di *fiction* può introdursi nell'interiorità del personaggio. Nella narrazione storica ci si può immedesimare nei protagonisti delle vicende narrate solo e a patto che ci sia la mediazione di fonti certe (documenti, lettere, diari, materiali d'archivio) o di testimonianze dirette sul biografato.

privata del personaggio – i riferimenti alla sua biografia personale sono esigui e, qualora presenti, risultano quasi sempre funzionali al racconto della metamorfosi del protagonista –, ma soprattutto non vengono mai riportati i pensieri o le riflessioni di Lugosi. Franzosini, infatti, non intende tratteggiare un ritratto psicologico del biografato, il quale viene presentato, perciò, quasi esclusivamente attraverso i suoi aspetti esteriori. Significativa a tal proposito la minuziosa descrizione fisica che l'autore fa del suo personaggio nelle prime pagine del libro:

Non mi lascerò dunque sfuggire l'occasione che il protagonista di questo libro mi offre per descriverlo fisicamente: si aggira infatti seminudo, con una tunica sbracciata – il *cinctus* – che gli lambisce le ginocchia e nulla nasconde anche della parte coperta del corpo. Un corpo slanciato, che reca tuttavia l'impronta del vigore: fasce muscolari allungate (in termini pugilistici: da picchiatore), spalle larghe e vita stretta; gambe solide, polpacci perfetti, degni di figurare nella classica tavola di Bartolomeo Eustachi *Riflessioni anatomiche*; il piede, per la frequente stazione eretta e l'uso di calzature incongrue, è un poco piatto. Il contorno del viso è regolare, tranne che per il mento leggermente rilevato; i lineamenti sono molli (diverranno gravi, rigonfi, con il passare degli anni), le labbra grosse e molto accese. Il naso, largo, ha grandi narici, l'occhio è scuro, lo sguardo tenebroso e cupo, i capelli sono lisci e nerissimi. Sul labbro superiore una debole ombra violetta è l'unica traccia rimasta di due baffi detti all'ungherese, cioè all'insù, che ha dovuto tagliare per non apparire anacronistico nel ruolo del luogotenente di Cesare<sup>26</sup>.

Franzosini si concentra su ciò che è visibile esteriormente tralasciando tutto quello che ha a che fare con i movimenti interiori e gli stati d'animo del protagonista. Tuttavia questa scelta da parte dell'autore non è dettata da una 'fame di realtà' ma, al contrario, è un ulteriore segnale del fatto che la personalità di Bela è annullata dietro la sua maschera, l'uomo Blasko non esiste più, a vantaggio del personaggio che ha preso il sopravvento. Come sostiene Genette non sempre l'assenza di introspezione psicologica può essere considerata come una spia di referenzialità in un testo ma, anzi, essa può dimostrarci esattamente il contrario. La mancanza di qualsiasi forma di intrusione nella soggettività del personaggio, che si traduce in una descrizione unicamente esteriore del soggetto raccontato, può essere considerata, paradossalmente, un indizio di finzionalità<sup>27</sup>.

La (bio)finzionalità del testo di Franzosini si può rintracciare anche da altri indizi disseminati nell'opera. Ad esempio l'autore si sofferma a lungo su quell'inclinazione di Lugosi ad un'immedesimazione assoluta con il personaggio che interpreta, ad una mimesi totale che non ammette alcuno scarto tra l'individuo Bela Lugosi e la sua maschera da vampiro. Questo ossessivo «desiderio di credibilità»<sup>28</sup> lo porta ad ottenere un risultato opposto a quello desiderato, perché invece di apparire spaventoso e terrificante risulta solamente «eccentrico»<sup>29</sup>:

Quel che oggi può apparire patetico nelle interpretazioni di Lugosi sono appunto la sincerità e la passione. Già all'epoca vi è chi lo accusa di essere troppo melodrammatico. Questa attitudine – che

<sup>26</sup> E. Franzosini, *Bela Lugosi*, cit., pp. 15-16.

<sup>27</sup> G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, trad. it. di S. Atzeni, *Finzione e dizione*, Parma, Nuova Pratica, 1994, p. 63.

<sup>28</sup> E. Franzosini, *Bela Lugosi*, cit., p. 102.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

lo condanna tra l'altro ad avere «l'aria di circostanza» anche alle prese con le vicende più inverosimili e sciocche, anche accanto a Bud Abbott e Lou Costello – gli deriva, oltre che dai suoi moti interiori, da un malinteso senso di onestà verso il pubblico. Lugosi stesso precisa in un'intervista: «Non puoi essere credibile se, recitando una parte in un film dell'orrore, te la ridi sotto i baffi... se non sei serio la gente lo capisce. Non importa quanto la parte sia drammatica o ridicola: tu ci devi credere». Traspaiono da questa dichiarazione un desiderio di credibilità, un proposito di realismo, tanto più malinconici in quanto paradossalmente finiscono per produrre quel risultato eccentrico, fra eccesso e sussiego, che è la recitazione di Bela Lugosi<sup>30</sup>.

In questo modo lo scrittore sembra voler affermare che un'eccessiva ricerca di elementi realistici non conduce necessariamente a cogliere il senso profondo delle cose. Il tentativo del protagonista di coincidere con la propria maschera crea un effetto parodico, rappresentato dall'immagine di Lugosi che simula grottescamente gli artigli del vampiro:

il suo segno è piuttosto quello di una vitalità ingenua, che spesso culmina nell'exasperazione del gesto. Basti pensare all'atteggiamento che per lui rappresenta l'immagine stessa del terrore: braccia sollevate all'altezza delle spalle, mani contratte, dita a simulare artigli inesistenti. Un vampiro sdentato, come si vede, quello di Bela, e i cui atti sembrano a noi spettatori perennemente votati al più misero dei fallimenti<sup>31</sup>.

Secondo Franzosini dunque la pedissequa imitazione del reale produce, contrariamente alle aspettative, un effetto di artificiosità. Queste osservazioni e questi commenti del narratore circa gli effetti paradossali di un'exasperata tensione realistica da parte di Lugosi sono un modo per mettere in guardia il lettore circa la presunta verità dei fatti e per far vacillare l'apparente fattualità della biografia.

D'altronde in *Raymond Isidore* Franzosini afferma esplicitamente di diffidare della verità storica:

Non mi considero un fanatico della verità storica. Appartengo anzi alla schiera di coloro che sono persuasi della sua relatività e inafferrabilità, nonché del fatto che essa, in ultima analisi, sia soltanto il frutto di un'illusione. Per quanto riguarda poi la forma letteraria detta biografia, è mia convinzione che il biografo non debba, all'occorrenza, farsi scrupolo, né aver timore di sopperire con i propri mezzi all'incompletezza o, peggio, all'assenza di documenti. E aggiungo anzi che, nel caso in cui tali documenti esistano, non ci si deve preoccupare eccessivamente di esser loro fedeli, per non correre il rischio di comportarsi come quel falegname messicano – di cui raccontò un giorno il poeta surrealista Benjamin Péret al poeta surrealista André Breton – il quale, avendo ricevuto l'incarico di realizzare una camera da letto in tutto simile all'immagine fotografica pubblicata su un catalogo, finì per fabbricare letto, comodini, specchiera, guardaroba e sedie esattamente quali essi apparivano in prospettiva<sup>32</sup>.

Leggendo in controluce la biografia su *Bela Lugosi* ci rendiamo conto che lo scrittore ha *borgesianamente* inserito documenti falsi spacciandoli per veri. Ciò viene reso particolarmente evidente nel capitolo intitolato «Una relazione congressuale del Professor Jules Kravaab», in cui

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 20.

Franzosini presenta un documento – che scopriamo essere fittizio poiché non esiste e non è mai esistito nessun Jules Kraaval – per avvalorare la sua interpretazione secondo la quale l'attore si sarebbe trasformato in un vampiro. Il narratore per rafforzare l'idea che si tratta di un documento storico e di un episodio realmente accaduto, inganna il lettore fornendogli dettagli precisi sul luogo e sulla data in cui è stata pronunciata la relazione di modo da aumentare l'effetto di reale.

Più di trent'anni fa, nel marzo del 1964 si tenne a Oslo un Congresso internazionale di cibernetica, durante il quale il professor Jules Kraaval svolse una relazione di cui darò qui di seguito alcuni estratti, nella speranza che costituisca una plausibile base scientifica alle mie congetture<sup>33</sup>.

La relazione congressuale inventata dallo scrittore riguarda la teoria degli automi, macchine cibernetiche capaci di pensare ed agire. L'autore, così, decide di inserire nella sua biografia finzionale una teoria sulle macchine che fagocitano l'uomo per compararle con il cinematografo, il quale è sua volta capace di divorare gli attori, proprio come il vampiro che succhia l'anima alla sua vittima:

La macchina da presa agisce con l'attore come il vampiro con la sua vittima. [...] La descrizione dello stato in cui gli attori cinematografici cadono dopo che la loro immagine è stata impressionata dalla pellicola è sorprendente per la somiglianza con le condizioni in cui si viene a trovare un individuo morso da un vampiro<sup>34</sup>.

La finzione, anche quando è nascosta perché travestita da realtà, è un motore invisibile che alimenta e dà un senso alla narrazione. Tuttavia, l'elemento immaginario non è qui 'semplicemente' impiegato per restituire il significato di una vita. Infatti, la dialettica tra realtà e finzione viene ulteriormente complicata, sdoppiandosi, perché nella relazione con il personaggio storico si aprono non uno ma due spazi finzionali: da una parte, quello riconducibile al dispositivo letterario dell'autore; dall'altra quello afferente all'immaginario artistico-letterario preesistente che ruota attorno alla figura del vampiro Dracula. A tale proposito è significativo che nella prima apparizione del Lugosi personaggio protagonista del libro di Franzosini emergano indissolubilmente interconnessi i mondi sopra citati: «Bela Lugosi spirò il 16 agosto 1956 pronunciando questa frase: "Io sono il conte Dracula, io sono il re dei vampiri, io sono immortale". Ed è, tale suo trasformarsi in vampiro, un fatto che ormai pochi si sentono di contraddire»<sup>35</sup>. In questo brano Lugosi compare nella sua veste di persona reale in quanto viene riportata la data precisa della sua morte; allo stesso tempo la rappresentazione storica del protagonista si intreccia con il personaggio finzionale da lui interpretato, ovvero il vampiro. Infine, attraverso l'ironia che fa convergere la figura di Lugosi con il mostro, viene delineato da Franzosini il Lugosi personaggio letterario.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 109-110.

<sup>34</sup> Ivi, p.118.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 11-12.

Questo ingarbugliato intreccio tra elemento fattuale e dato immaginario si mostra in tutta la sua complessità nella prima scena che descrive l'ultimo istante della vita di Lugosi, rivelandone il destino. Se nel momento finale di ogni esistenza l'individuo dovrebbe liberarsi di ogni «maschera ingannatrice»<sup>36</sup>, nel caso del protagonista di questa *biofiction* è proprio la maschera del vampiro Dracula a sopravvivere alla persona di Bela e a raccontare la sua essenza, a tal punto che il personaggio in punto di morte pronuncerà la frase con cui si apre e si conclude il libro: «Io sono il conte Dracula, io sono il re dei vampiri, io sono immortale»<sup>37</sup>. La finzione qui è insita nella biografia stessa di Lugosi, la cui verità risiede nel sentirsi un personaggio d'invenzione.

Così, vertiginosamente, assistiamo ad un gioco di sdoppiamenti senza fine in cui la *fiction* intesa come *tema* del racconto rispecchia la *fiction* intesa come *procedimento* e strumento di costruzione di una vita, e in cui la vicenda umana di Bela Lugosi diventa un riflesso della poetica di Franzosini secondo il quale, come direbbe Savinio – autore che non a caso per lo scrittore rappresenta un vero e proprio modello –, «la verità umana, la verità nostra, la verità “vera” è fatta di vero e di falso: più di falso che di vero»<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Ivi, p. 11.

<sup>37</sup> Ivi, p. 120.

<sup>38</sup> Si veda la voce «Verità» in A. Savinio, *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 2019, p. 387.