

heteroglossia



QUADERNI DI LINGUAGGI E INTERDISCIPLINARITÀ.
DIPARTIMENTO DI SCIENZE POLITICHE, DELLA
COMUNICAZIONE E DELLE RELAZIONI INTERNAZIONALI.

ni° eum

Heteroglossia n. 14

Pianeta non-fiction

a cura di Andrea Rondini

eum

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia n. 14

Quaderni di Linguaggio e Interdisciplinarietà. Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali

Direttore:

Hans-Georg Grüning

Comitato scientifico:

Mathilde Anquetil (segreteria di redazione), Alessia Bertolazzi, Ramona Bongelli, Ronald Car, Giorgio Cipolletta, Lucia D'Ambrosi, Armando Francesconi, Hans-Georg Grüning, Danielle Lévy, Natascia Mattucci, Andrea Rondini, Marcello Verdenelli, Francesca Vitrone

Comitato di redazione:

Mathilde Anquetil (Università di Macerata), Alessia Bertolazzi (Università di Macerata), Ramona Bongelli (Università di Macerata), Edith Cognigni (Università di Macerata), Lucia D'Ambrosi (Università di Macerata), Lisa Block de Behar (Universidad de la Republica, Montevideo, Uruguay), Madalina Florescu (Universidade do Porto, Portogallo), Armando Francesconi (Università di Macerata), Aline Gohard-Radenkovic (Université de Fribourg, Suisse), Karl Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum), Claire Kramsch (University of California Berkeley), Hans-Georg Grüning (Università di Macerata), Danielle Lévy (Università di Macerata), Natascia Mattucci (Università di Macerata), Graciela N. Ricci (Università di Macerata), Ilaria Riccioni (Università di Macerata), Andrea Rondini (Università di Macerata), Hans-Günther Schwarz (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg), Manuel Angel Vasquez Medel (Universidad de Sevilla), Marcello Verdenelli (Università di Macerata), Silvia Vecchi (Università di Macerata), Geneviève Zarate (INALCO-Paris), Andrzej Zuczkowski (Università di Macerata)

ni° eum edizioni università di macerata > 2006-2016

isbn 978-88-6056-487-0

issn: 2037-7037

Prima edizione: dicembre 2016

©2016 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, Via Carducci snc – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Indice

- 9 Andrea Rondini
Introduzione
- Parte prima
Dalla verità alla vita
- Raffaello Palumbo Mosca
29 Oltre l'idea di realismo: scrittori della vita nel nuovo millennio.
Primi appunti
- Gianluca Vagnarelli
39 Verità e politica: democrazia, *parrēsia* e consiglio politico in
Michel Foucault
- Marco Mongelli
53 Alle origini della non-fiction: le strade di Truman Capote e
Norman Mailer
- Claudio Milanesi
83 La svolta narrativa di Piazza Fontana
- Antonio Tricomi
105 Sempre in prima persona. Sulla poetica di Emmanuel Carrère
- Elena Frontaloni
133 L'arte di girare attorno. *Il Regno* di Emmanuel Carrère
- Parte seconda
Successo e affermazione
- Carlo Baghetti
145 Confini mobili della modalità non-fiction. Ermanno Rea,
Mistero napoletano e *La comunista*

- Morena Marsilio
171 Inchiesta e reportage à la “minimum fax”: un paese inventato o sconosciuto?
- Lorenzo Marchese
207 Storiografie del presente? Per una discussione della non-fiction su esempi italiani degli anni '90 (Covacich, Petrignani, Rastello)
- Andrea Gialloreti
245 «Questo scritto non sarà un romanzo». L'azione letteraria di Vitaliano Trevisan
- Sara Bonfli
273 Edoardo Albinati: Irrealità o inganno della Realtà?
- Lucia Faienza
291 La verità precaria come paradigma del reale: uno sguardo alla narrativa italiana di non-fiction
- Francesca Strazzi
311 Virate legendarie
- Chiara Pietrucci
331 Una cosa divertente che non farò mai più? La non-fiction di David Foster Wallace
- Parte terza
Esperienze contemporanee
- Giovanna Romanelli
345 I racconti, le voci, le storie della nuda vita dei migranti. *La catastròfa* di Paolo di Stefano
- Carla Carotenuto
369 Disabilità, fragilità, amore. Il tempo della consapevolezza in Valeria Parrella
- Alessandro Ceteroni
391 La via italiana al non-fiction novel: *Il costo della vita* di Angelo Ferracuti
- Isabella Tomassucci
419 «Non potevo fare altro». Retorica e rappresentazione dell'ossessione in *ZeroZeroZero* di Roberto Saviano
- Donato Bevilacqua
441 Da Limonov a Srebrenica. Il conflitto nei Balcani attraverso la non-fiction di Marco Magini ed Emmanuel Carrère

Parte quarta

Confini

- Gianluca Cinelli
465 Non-fiction tra storia e letteratura. Il caso della memorialistica di guerra
- Franco Forchetti
505 La Realtà “catramosa” nelle pieghe del testo finzionale. Una lettura di *Petrolio* di Pasolini
- Giorgio Cipolletta
523 Oltre la non-fiction. *F for fake*, così falso, così vero
- 553 Abstracts

Marco Mongelli

Alle origini della non-fiction: le strade di Truman Capote e Norman Mailer

Introduzione

Il pianeta della *non-fiction* oggi è tanto vasto quanto nebuloso. La sua importanza nella galassia delle scritture del contemporaneo è indubbia, la proliferazione dei romanzi ibridi è sotto gli occhi di tutti: basta scorgere i titoli e le collane editoriali degli ultimi anni per accorgersi che le scritture ibride sono fortunate non solo dal punto di vista delle vendite, ma soprattutto da quello delle ricerche poetiche autoriali. Tuttavia, non sempre chiaro è cosa dobbiamo intendere per *non-fiction*. Se è vero che spesso l'ansia definitoria e tassonomica è poco proficua decisamente più grave mi sembra l'atteggiamento contrario, liquidatorio o superficiale. Insomma, su cosa sia questa ibridazione si può discutere ma che l'ibridazione sia di fatto l'unica tendenza riconoscibile nell'*extrême contemporain*, è per me un dato incontrovertibile. Più di un ritorno al "genere", più di un ritorno al "realismo", l'ibridazione di forme e generi discorsivi differenti è già, e diventerà sempre di più, l'unico vettore tracciabile in un panorama sfrangiato e dalla difficile mappatura. E questo perché il carattere spurio sta diventando il più utile, privilegiato, funzionale a raccontare il presente, a prescindere quindi dalla riuscita della singola opera.

L'intento di questo saggio è risalire alle origini della *non-fiction*, per capire motivazioni, strategie ed efficacia delle pratiche di ibridazione. Se parlare del reale è sempre stato il compito della letteratura non è corretto dire che si faccia *non-fiction* da sempre. La svolta avviene, come ormai comunemente accettato, con l'esperienza del *new journalism*, che rivoluziona il giornalismo narrati-

vo e quindi la maniera in cui si pensano e si scrivono i reportage.

Per capire però il prodotto finale dell'ibridazione dobbiamo intenderci sugli elementi di partenza. A mio avviso per poter parlare di un concetto definito per negazione, la *non-fiction*, dobbiamo specificare il positivo: *non-fiction* sarà dunque, in teoria, tutto ciò non è *fiction*. E cos'è allora, la *fiction*? Il dibattito è lungo e complesso e i risultati sono importanti soprattutto per capire come si siano evolute queste scritture nel secondo Novecento e per analizzare dunque le attuali ibridazioni. In sostanza, per *fiction* si intende una «rappresentazione che ritrae un mondo o un universo immaginario o inventato»¹. È una definizione basilica che ha però il merito di essere intuitiva. Chiunque pensando alla *fiction*, nel senso di finzione, pensa a qualcosa di inventato e di immaginario. Da questo punto di vista la *non-fiction* racchiuderà tutte quelle scritture che non fanno dell'invenzione la loro operazione principale, ma che in ogni caso si servono di strategie e modalità finzionali per raccontare di episodi realmente accaduti e vite veramente vissute. Raccontare, appunto. Se la rielaborazione di vicende reali può intrecciare diversi tipi di discorsi, la sua dimensione principale resta quella narrativa.

È importante sottolineare come il termine *non-fiction* si usi generalmente per indicare scritti di cronaca e reportage che ambiscono ad avere un respiro più ampio della scrittura giornalistica ma che non “inventano”, in senso stretto, niente. Ci sono poi ovviamente vari tipi di ibridazione (con il saggio, la biografia, l'autobiografia, etc. – spesso anche contemporaneamente) ma l'origine è nell'incrocio tra “giornalismo” e “letteratura”², e nasce innanzitutto dalla scelta di un soggetto documentabile del mondo reale (opposto a quello inventato dalla mente dello scrittore), su cui si opera una ricerca esaustiva che dà credibilità al racconto. La prospettiva “romanzesca” è data invece da caratteristiche quali la “costruzione” delle scene come in un racconto; la descrizione vivida del contesto degli eventi, in contrasto con quella oggettiva dello stile giornalistico; l'utilizzo dei dialoghi, riprodotti integralmente; l'uso di uno stile più vicino

¹ Schaeffer 2009, p. 100. Traduzione mia.

² Indagato nel fondamentale Bertoni 2009.

alla prosa letteraria e di un linguaggio ricercato. In generale si riscontra un'attenzione maggiore al dettaglio rivelatore, a quei particolari che sono tipici dello sguardo del romanziere. In questo modo la *non-fiction* mima la letteratura, aspirando a quel livello di complessità e di profondità. È ciò che hanno fatto i *new journalists* (Wolfe, Talese, Thompson i più noti) a partire dagli anni '60: essi volevano infatti «oltrepassare il limite della referenzialità pura, [...] scavare nelle atmosfere e nei personaggi con il ricorso alle strategie della letteratura e con la rivendicazione della libertà convenzionalmente suo privilegio» (Bertoni 2009: 57). Ma il portato decisivo di quell'esperienza è la perdita della fiducia nel ruolo testimoniale e investigativo del giornalista, che non crede più di poter capire fino in fondo, e quindi riferire correttamente, ciò che ha visto o vissuto. I *new journalists* fanno di questa impotenza dichiarata la loro arma migliore. Ed è in questo atteggiamento, più che nella ricerca di una qualsivoglia letterarietà, che dobbiamo cercare il filo conduttore che tiene insieme il pianeta della *non-fiction*, dagli anni '60 ad oggi. Quando infatti il reporter-narratore diventa narratore-reporter, ovvero modifica l'angolazione del suo sguardo sul reale, il *new journalism diventa nonfiction novel*, ed è possibile per Truman Capote scrivere *A sangue freddo*. Un'operazione letteraria che è subito percepita come innovativa e degna di essere studiata se già Searle nel 1974³ la indica come esempio di testo liminale nel campo della *fiction*.

Sono tanti i modi in cui si può rendere il resoconto di un fatto accaduto più letterario: attraverso una "semplice" *mise en intrigue* o finzionalizzando in maniera più audace. L'elemento di maggior discriminazione è però sempre, a mio avviso, la voce narrante, ovvero il rapporto tra la materia raccontata e chi la enuncia, il grado di esposizione, di compromissione e di invadenza del narratore rispetto ai fatti che riferisce e alle interpretazioni che propone. Se infatti Capote rimane estraneo alla narrazione, omettendo di essere coinvolto in prima persona, Mailer la svolge in prima persona, trasformandosi in autore-personaggio e utilizzando così un procedimento tipico della memorialistica.

³ Searle 1974-1975, pp. 319-332.

Capote e Mailer rappresentano due modalità di *non-fiction* giornalistica molto diverse, e le numerose differenze tra *In Cold Blood* e *The Armies of the Night*, che analizzeremo nel dettaglio, rappresentano due modalità generali di rapportarsi alla rielaborazione narrativo-finzionale del discorso fattuale e quindi due modi di usare l'ibridazione. Nell'ultimo paragrafo vedremo come si sono evolute queste pratiche presso i giornalisti-romanzieri di oggi.

2. A sangue freddo di Truman Capote

Quando Truman Capote, romanziere già affermato e popolare, legge sul *New York Times* di un efferato caso di cronaca nera avvenuto in Kansas, chiama la redazione del *The New Yorker* perché ha finalmente trovato il caso sul quale scrivere un reportage. Quello che però pubblicherà dopo svariati anni, non saranno più poche cartelle per il giornale, ma un libro vero e proprio, *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*⁴, il primo, a suo dire, *nonfiction novel*. Lo scrittore, infatti, non voleva limitarsi a riportare i fatti, gli avvenimenti di quel 15 novembre del 1959, in cui un'intera famiglia – padre, madre, figlio e figlia minore – era stata sterminata in casa in maniera tanto brutale quanto inspiegabile, ma indagare gli effetti che il pluriomicidio aveva sulla piccola comunità di Holcomb, dove i Clutter, questo il nome della famiglia uccisa, erano rispettati e benvenuti. Durante la sua permanenza in Kansas, tuttavia, gli assassini vengono scoperti e il suo progetto si modifica radicalmente. Non solo si espande, ma cambia natura: le vite e i pensieri dei due colpevoli, Dick Hickock e Perry Smith, sono ora più importanti di tutto per Capote, che seguirà le loro vicende processuali fino alla condanna a morte per impiccagione alla quale assisterà. Siamo ormai nell'aprile del 1965 e con la morte dei si chiude finalmente per Capote una vicenda durata

⁴ New York: Edizione Random House, 1966. Precedentemente apparso in 4 parti sul *New Yorker* (cfr. Capote 1999, pp. 1742 e ssg.). In Italia la prima traduzione è quella per Garzanti di Mariapaola Ricci Dettore nel 1966. Leggiamo la (e citiamo dalla) ristampa nella Nuova Biblioteca Milano: Garzanti, 2005.

quasi sei anni, ma che non smetterà di tormentarlo fino alla sua morte.

Cos'è dunque a un primo sguardo *A sangue freddo*? Quali i suoi materiali e i suoi procedimenti? Innanzitutto, quello che il romanziere vuole fare è legare insieme l'enorme mole di testimonianze, ricostruzioni e dettagli che ha raccolto, con lo scandaglio della mente dei due assassini, e di Perry Smith in particolare, col quale sente un'affinità per via della sua infanzia difficile. Egli vuole che il resoconto giornalistico, che immagina come un movimento orizzontale lungo l'asse dei fatti⁵, sia perturbato da un movimento contrario in verticale, quello della *fiction*. È la *fiction*, vedremo subito intesa in che modo, a garantire "profondità" alla *non-fiction*, e a conferirgli anche un'ambizione artistica, oltre che conoscitiva. La "verità" di quel fatto, cioè, non si dà se non dentro la riscrittura e l'assemblaggio. Questo è il portato storico fondamentale di ogni scrittura ibrida di oggi, certo più disinvolta nella manipolazione e nell'invenzione, ma sempre convinta che riferire semplicemente i fatti non basti e non sia più possibile.

A sangue freddo è diviso in quattro lunghi capitoli. Il primo, intitolato "Gli ultimi a vederli vivi" racconta l'ultima giornata del quarantottenne Herbert William Clutter, padrone della Fattoria River Valley e persona più eminente della comunità; il secondo, "Persone sconosciute", racconta le vicende degli ex-galeotti Dick e Perry, mentre il terzo, "Risposte" unisce esplicitamente le due narrazioni precedenti; il quarto, infine, "L'angolo" narra i lunghi mesi in carcere dei due condannati, tra rinvii della sentenza e disquisizioni su criteri e modalità della pena capitale.

Tutto il racconto è condotto in terza persona da un narratore esterno che non fa mostra di partecipare o aver partecipato ai fatti, né come protagonista, né come testimone. In questa caratteristica sta tutto il *novel*: il testo è sì basato sulla *non-fiction* ma resta sempre un romanzo. Persino quando afferma che Dick, dal carcere, aveva una corrispondenza con un giornalista, il narratore non si identifica con quella persona⁶. Lo scopo è limpido:

⁵ Capote 1999, p. 1744.

⁶ «"Era una notte fredda," raccontò Dick parlando a un giornalista con cui era in corrispondenza e che aveva il permesso di fargli visite periodiche», p. 378. Se nel testo non emerge esplicitamente la presenza di un rapporto privilegiato fra questo

far parlare il più possibile i fatti, o meglio la psiche, individuale e collettiva, delle vittime, dei carnefici, della comunità di Holcomb. L'avvertenza iniziale dell'autore è esplicita: «Tutto il materiale di questo libro non derivato da mia osservazione diretta o è stato preso da registrazioni ufficiali o è il risultato di colloqui con le persone direttamente interessate, e molto spesso di tutta una serie di colloqui che si sono protratti per un tempo considerevole» (p. 7). Nessuna invenzione, nessuna manipolazione dei fatti. Ma comunque tanta *fiction*, perché la maniera in cui i fatti sono riferiti è quintessenza romanzesca, a partire dalla divisione del racconto in quattro parti non lineari né consequenziali.

L'incipit è iper-descrittivo, indugia sulle strade e gli edifici di Holcomb, ci fa entrare nell'ambiente, ci fa familiarizzare con questo mondo preciso, fa insomma quello che farebbe un romanzo. A maggior ragione quando il narratore passa dai luoghi alle persone, queste ci sembrano altrettanti personaggi di un romanzo. Sappiamo bene che ogni cosa è avvenuta davvero, ma ogni cosa è raccontata *come se* fosse parte di un romanzo, quindi inventata. Ancora dopo poche righe il narratore (si) chiede a proposito della moglie di Herbert Clutter:

Era possibile che la tensione, quel suo isolarsi, i singhiozzi soffocati dal cuscino dietro la porta chiusa a chiave, fossero tutti dovuti a una spina dorsale imperfetta? Se così era, il signor Clutter, nel suo discorso a tavola il Giorno del Ringraziamento, avrebbe potuto recitare una preghiera colma di gratitudine (p. 17).

Notiamo qui che per capire le azioni del suo personaggio il narratore si serve di frasi ipotetiche, ancorché sospettosamente precise: può ancora farsi prendere per un cronista che sta inferendo dei comportamenti sulla base di testimonianze raccolte. Altre volte però è impossibile credere che non ci sia stata invenzione,

giornalista e Perry Smith («giornalista che era amico di Smith quanto di Hinkock» p. 382), esso può essere però inferito dal privilegio accordato alle sue versioni dei fatti, alla sua vita precedente, in pratica alla sua vita interiore – senza che questo peraltro significhi una squalifica del punto di vista di Dick. Appare evidente che l'individuo Perry Smith, esecutore materiale e privo del minimo movente razionale, interessi maggiormente Capote, e questo anche senza dover ipotizzare un affetto particolare, o un vero innamoramento, da parte del romanziere, come le riscritture cinematografiche contemporanee hanno fatto.

come quando, parlando della moglie di Clutter, dice: «Era come se, mantenendo così impersonale quella stanza, non portandovi i suoi oggetti personali ma lasciandoli insieme a quelli del marito, attenuasse la colpa di non dividerne la camera» (p. 42). Una tale immersione nella mente della donna non è concepibile se non immaginando il narratore come un romanziere, e quindi la donna come un personaggio di invenzione, perché come afferma Cohn nessuna persona reale può conoscere così bene l'animo di un'altra⁷.

Mentre descrive le azioni di Clutter la mattina del 14 novembre, il narratore afferma per la prima volta che quella sarebbe stata la sua ultima giornata di lavoro, con un'anticipazione che, rompendo la *suspence*, aumenta il desiderio di sapere quando e come il fatto si verificherà. Improvvisamente però il narratore cambia scena: «Come il signor Clutter, il giovanotto che faceva colazione in un caffè chiamato il Piccolo Gioiello, non beveva mai caffè» (p. 25). Con una tecnica ben romanzesca dunque il narratore ci porta da Perry, proprio colui che metterà fine all'esistenza di Herbert. Queste transizioni brusche, con pochissima o nessuna soluzione della continuità narrativa, saranno peculiarità di tutto il romanzo, creando in non pochi casi un'ambiguità referenziale, non riuscendo il lettore a capire di chi si sta parlando. Queste tecniche propriamente finzionali sono inserite in una narrazione che tenta di riferire i fatti, investigativi o processuali («È quella,» avrebbe dichiarato il giorno seguente, «è stata l'ultima volta che li ho visti»» (p. 56), oppure relativi alla vita di un personaggio, come la lettera che un ex compagno di carcere invia a Perry, riportata *verbatim* (p. 58). D'altronde in questa vicenda particolare in cui, a detta dello stesso Capote, reale e irreale si confondevano, si prestava bene a essere romanziata: un esempio è la costruzione narrativa della strana coppia di Dick e Perry, trovatisi insieme quasi per caso e destinati a non separarsi mai più, fino alla forza: «La libertà li separava; come uomini liberi non avevano nulla in comune, erano individui opposti che non avrebbero mai potuto costituire una "coppia"»

⁷ «A character known to his narrator as no real person can be known to a real speaker», Cohn 1999, p. 17.

(p. 61). Piano piano il narratore comincia dunque a mostrarci in che modo i due si sono conosciuti e hanno preso la decisione criminale, e lo fa servendosi di un punto di vista ristretto, quello dell'elemento più forte, Dick:

Un anno prima, quando si erano conosciuti, aveva giudicato Perry un "bravo ragazzo", anche se un poco "maniaco di sé", "sentimentale", troppo "sognatore". Gli era rimasto simpatico ma non credeva che valesse particolarmente la pena di coltivarlo fino a che un giorno Perry gli raccontò di un assassinio narrandogli come, solo per il "gusto di farlo", aveva ammazzato un uomo di colore a Las Vegas, pestandolo a morte con una catena della bicicletta. L'aneddoto aveva fatto salire l'opinione di Dick sul conto del Piccolo Perry [...] Dick si convinse che Perry era uno di quegli esseri rari, un "assassino nato", perfettamente sano ma privo di coscienza, capace, con o senza un motivo, di ammazzare con il massimo sangue freddo (p. 71).

Una volta arrivati all'assassinio, o meglio alla sua scoperta, perché il suo racconto vero e proprio è sempre rimandato, aumenta il peso delle testimonianze dei cittadini di Holcomb, che servono insieme a ricostruire gli eventi, mimando un'attività investigativa, e a svelare le ripercussioni subite dalla comunità, scopo originario di Capote. Nel frattempo, in un movimento sempre doppio, nel secondo capitolo, il racconto alterna le vicende dei due assassini in fuga con quelle che hanno portato alla strage. Impariamo a conoscere Dick e Perry attraverso i propri occhi, gli occhi degli altri, ma anche attraverso il racconto delle loro infanzie, del loro apprendistato criminale, fornito dal solito narratore onnisciente ed estremamente discreto. Una volta che le due temporalità del racconto si ricongiungono nella diegesi primaria, la popolazione di Holcomb, eccitata e sconvolta come ogni comunità attraversata da un evento tragicamente incomprensibile, si confronta con la risoluzione dell'enigma:

[...] la maggioranza della popolazione di Holcomb, dopo avere vissuto per sette settimane tra dicerie morbose, sfiducia generale e sospetto, era parsa delusa nell'apprendere che l'assassino non era uno di loro. Anzi, una ragguardevole fazione si era rifiutata di accettare il fatto che due sconosciuti, due ladri forestieri fossero i soli responsabili. Come osservo la signora Dare: "Forse sono stati loro, quei due. Ma c'è sotto qualcosa di più. Aspettate. Un giorno o l'altro arriveranno fino in fondo, e allora troveranno la persona che è dietro questa faccenda. Quello che voleva liberarsi di Clutter. *La mente*" (p. 266).

Sembra qui all'opera il meccanismo del *fait divers* descritto da Barthes⁸: l'impossibilità di riconoscere la pura fatalità dell'evento, l'assenza di una relazione causale che motivi e dia ragione dell'eccezionalità. Peraltro l'inattesa scoperta che gli assassini non sono del posto lascia i cittadini spiazzati: «tutti si fecero silenziosi, come stupiti al vedere che avevano forma umana» (p. 285). Invece del tanto temuto linciaggio, è un silenzio imbarazzato quello che accoglie Dick e Perry a Holcomb. Anche di questi paradigmi rovesciati si compone *A sangue freddo*.

A questo punto gli interrogatori dei rei confessi servono a stabilire responsabilità precise per poter formulare accuse precise, ma soprattutto a capire come e perché tanto orrore si sia potuto manifestare. Seguendo in parallela i due interrogatori, separati e contemporanei, il narratore ricostruisce ogni movimento di quella sera. L'interesse per la comprensione dei dettagli non è inferiore a quello per la comprensione del movente, anche perché i dettagli sono spesso disturbanti. Perché mettere un cuscino sotto le vittime prima di sparare? Queste «frammentarie indicazioni di una pietà ironica, assurda» (p. 277), se riportate, accrescono l'ambizione di un reportage, e se coerentemente orchestrate, come in questo caso, possono dar vita al *novel*. Il materiale di *non-fiction* è sempre organizzato in modo da produrre un movimento di senso percettibile ancorché nascosto. Le frasi dell'interrogatorio di Perry, riportate letteralmente, ci raccontano la dissociazione sperimentata da Perry quella notte: «Eppure... come posso spiegarlo? Era come se io non c'entrassi, come se stessi leggendo una storia. E dovevo sapere cosa succedeva poi. Come andava a finire. Così sono tornato di sopra. E allora, vediamo... uh-uhu, è stato allora che li abbiamo legati» (p. 277). È in definitiva un gesto che risulta inspiegabile anche a lui stesso, braccio ma non mente dei delitti («Se non fosse stato per lui [Dick] non sarebbe accaduto nulla, in un certo senso è soprattutto colpa sua, ma resta il fatto che sono stato io ad ammazzarli», p. 294). Arriverà infine a chiedersi, in carcere: «Chis-

⁸ Secondo Barthes 1962, p. 197 la «fatalité intelligente – mais inintelligible» del contenuto di un *fait divers* produce una relazione sempre in bilico fra la causalità esplicita e la coincidenza: la prima è sempre soggetta alla tentazione della coincidenza, quest'ultima a sua volta affascinata dall'ordine della causalità.

sà perché l'ho fatto» (p. 332), enumerando le possibili ragioni, nessuna né sufficiente né necessaria.

Tuttavia il narratore, riportando le impressioni dell'investigatore capo Dewey, e facendole sue, scrive: «Ma le confessioni, per quanto rispondessero agli interrogativi di come e perché, non soddisfacevano la sua esigenza di una ragione in quell'avvenimento. Quel delitto era un incidente psicologico, un atto virtualmente impersonale; le vittime avrebbero anche potuto essere uccise da un fulmine. A parte un fatto: erano state sottoposte a un terrore prolungato». (pp. 282-283). Viene posto qui esplicitamente il tema dell'insufficienza delle prove giudiziarie e delle confessioni comprovate per la comprensione di un evento simile: cioè, spostandoci sul piano narrativo, l'insufficienza dei documenti della realtà. Per supplire a questa mancanza la vita di Dick e Perry è detta e ridetta, ogni volta secondo un punto di vista diverso – si riportano le opinioni dei familiari o degli sporadici conoscenti – o secondo un aspetto diverso. Ogni volta si aggiunge un tassello che può far cambiare il giudizio. Si costruisce l'identità di una persona reale come se fosse il personaggio di un romanzo, ma non è forse così che conosciamo le persone nella vita reale?

L'ultima sezione del libro affronta l'iter processuale ed è dunque ambientata tra le Corti e le prigioni. Il titolo, "L'angolo", si riferisce a quella zona staccata della prigione di Lansing, Texas, dove venivano eseguite le condanne a morte. Se gli avvocati di ufficio provano in maniera poco convinta a evitare la pena capitale, è tutto il processo a sembrare insensato («Non ha senso. Non ha senso fare un processo» (p. 323) afferma sconsolato il padre di Dick Hincok). L'impossibilità di far coincidere le impressioni delle perizie psicologiche con le definizioni della legge in vigore fa sì che tra il bianco della piena coscienza delle proprie azioni e il nero della follia, non ci sia posto per il grigio della mente dei due condannati: l'attenuante di infermità mentale non si può applicare e dunque ogni azione della difesa serve solo a rimandare, mai a scongiurare, l'esecuzione. La questione del «Come può, una persona sana come sembra essere quest'uomo, compiere un gesto folle come quello per cui è stato condannato?» (p. 342) è declinata in questa sezione in chiave etica. Lungi

dal prendere una posizione netta in favore o contro la pena di morte, il narratore interroga i fatti e i documenti per inserirsi nella discrepanza tra le scoperte scientifiche sulla psiche e i suoi funzionamenti, le leggi che non prevedono sfumature, e l'idea etico-politica di società che si vuole costruire. L'inserimento è compiuto attraverso altre storie: abbandonati ormai i Clutter, si accantonano per un momento anche le vicende di Dick e Perry per occuparsi di altri casi di cronaca incredibili e realmente avvenuti, altri enigmi umani, che fungono insieme da *exempla* giudiziari e da testimonianze dell'insondabile natura umana. La chiusa del libro è affidata allo sguardo di Dewey che senza pruriti vendicativi incassa la morte dei due come una giustizia eseguita e svela una volta di più il carattere romanzesco, intimamente finzionale, dell'operazione di Capote.

Il dialogo con Susan Kidwell e l'uscita di scena («Poi, tornando verso casa, si diresse verso gli alberi, camminando sotto la loro ombra, lasciando dietro di sé il grande cielo azzurro, il susurro delle voci del vento nel grano curvo sotto il suo impeto») contengono frasi che troveremmo solo in un romanzo. Queste ultime pagine inoltre sembrano marcare un'identificazione inaspettata, quella tra Dewey e il romanziere Truman Capote, entrambi coinvolti in maniera ossessiva nella vicenda. Inaspettata perché l'alter-ego naturale dell'autore sarebbe ovviamente il narratore stesso, che realmente ha partecipato e indagato al caso. Ma, se come abbiamo detto, mai se non di sfuggita e marginalmente Capote appare nella diegesi, la sua partecipazione è raffigurata da Dewey. In questa separazione del narratore dall'autore, e nella contemporanea assimilazione dell'autore a un personaggio – ancorché reale – sta un altro degli indizi di finzionalità di questo *nonfiction novel* esemplare. La forza maggiore del libro e, in ultimo, il suo valore letterario, sta indiscutibilmente nel viaggio intrapreso in questi animi complessi e irriducibili al giudizio della legge o della Storia, e avvicinabili solo da quello letterario.

Abbiamo visto dunque che per finzializzare l'evento non è necessaria l'invenzione pura: esistono numerose tecniche narrative, diverse per il livello a cui operano, che possono concorrere a creare un'impalcatura romanzesca senza mostrare il mi-

nimo “effetto di finzione”: è la funzione che possono assumere le digressioni, i montaggi incrociati, l'avvicendamento dei piani temporali, l'uso di punti di vista “ristretti”, secondo l'elenco di Bertoni (p. 67). Possiamo dunque individuare nelle prolessi⁹ e nelle transizioni più o meno brusche da una scena a un'altra¹⁰ quelle distorsioni del piano spazio-temporale diegetico che possono finzionalizzare il materiale fattuale¹¹. Potremmo come la Cohn cercare nell'esplorazione della psiche dei personaggi¹², visti come soggetti e non come oggetti, la prova di un indicatore di finzione. Quel che rimane in ogni caso è la traccia di un sentiero da percorrere, più o meno consapevolmente, dai futuri scrittori-reporter. Non la ricerca del sensazionale fine a se stesso, ma lo sfruttamento della prevedibile eccezionalità del *fait divers* per fini altri, superiori, ovvero squisitamente letterari. La gestione oculata delle tecniche della *fiction* fa di *A sangue freddo* un oggetto quasi perfetto ma tutt'altro che rassicurante, composito ma risolto nel nitore della prosa di finzione.

Per chiudere potremmo notare con Mazzarella¹³ che in questo libro la realtà e l'irrealtà si confondono e si sovrappongono fino a formare una matassa inestricabile. D'altronde lo stesso Capote, nelle ricche riflessioni¹⁴ sulla genesi e sulle modalità della sua operazione letteraria, dichiara che il suo materiale era «Tutto irrealista perché troppo reale, come tendono a essere i riflessi della realtà» (Capote 2008: 342). “Riflesso della realtà” è un altro modo con cui potremmo descrivere ogni finzione letteraria.

⁹ Es. «torno verso casa e alla sua giornata di lavoro, ignorando che sarebbe stata l'ultima» (p. 24), «Ora, in quel suo ultimo giorno di vita» (p. 43), «“E quella,” avrebbe dichiarato il giorno seguente, “è stata l'ultima volta che li ho visti”» (p. 56), «L'abito con cui sarebbe stata seppellita» (p. 864), i ricordi dell'omicidio che ogni tanto affiorano alla mente di Dick («“Oh, no! Oh, vi prego! No! No! No! No! Non fatelo! [...]”» (p. 132).

¹⁰ Es. pp. 24, 34, 108, 180.

¹¹ Come registrazioni o testimonianze: es. pp. 56, 58, 65, 70, 76, 78-80, 82-83, 87-88, 98, 104-105, 107, 125, 140, 163, 177, 185, 243-244, 249, 257, 261, 290, etc.

¹² Es. pp. 17, 42, 71, etc.

¹³ Mazzarella 2011.

¹⁴ Soprattutto nella prefazione a *Musica per camaleonti* (riportata in Capote 1999, pp. 841-849) e in *Fantasma nel sole: la lavorazione di “A sangue freddo” del 1967* (riportata in Capote 2008, pp. 339-348).

3. *Le armate della notte di Norman Mailer*

Le armate della notte (*The Armies of the Night*) di Norman Mailer è un libro del 1968, vincitore del Pulitzer per le opere di *non-fiction* e del National Book Award, che racconta da un punto di vista insieme individuale e storico un grande avvenimento della politica americana: la marcia che, un anno prima, aveva portato centomila persone al Pentagono per protestare contro la guerra in Vietnam e la sua escalation decisa dalla presidenza Johnson. Il sottotitolo dell'opera – *History as a Novel/The Novel as History* – indica da subito la specificità di questo testo. Quello che lo scrittore vuole fare è un racconto il più possibile preciso della tre giorni di proteste di cui è stato protagonista, mischiando i propri ricordi – o meglio la loro rielaborazione – con una descrizione oggettiva e veritiera dei fatti, dei numeri e delle dichiarazioni, anche per opporsi alla narrazione ufficiale di stampa e tv filo-governativa.

Il primo libro, “La storia come un romanzo: i gradini del Pentagono”, è diviso in quattro parti, ciascuna dedicata a un momento distinto della protesta. Il giovedì sera è occupato da una «festa progressista» e da un comizio per invitare la gente a partecipare alla marcia del sabato; il venerdì pomeriggio è previsto il supporto a una dimostrazione simbolica presso il Dipartimento di Giustizia, dove i giovani chiamati in guerra bruciano le loro cartoline pre-cetto; il sabato è il giorno della manifestazione vera e propria fino al Pentagono dove in seguito ad atti di disobbedienza civile molti manifestanti, tra cui lo stesso Mailer, sarebbero stati arrestati; infine, nella quarta e ultima parte, sono descritte la notte in cella dello stesso scrittore e la sua liberazione il giorno dopo. Il secondo libro, “Il romanzo come storia: la battaglia del Pentagono”, più breve, racconta il contesto in cui si è arrivati a quella manifestazione, la composizione dell'eterogeneo fronte dei manifestanti, i negoziati con le autorità e soprattutto lo scontro vero e proprio, quello che, a causa dell'assenza di Mailer, non era stato raccontato nella prima parte. Mentre quindi il primo libro pretende di scrivere la storia dell'evento come se fosse un romanzo – tutto è infatti descritto dal punto di vista dello scrittore – il secondo scrive un romanzo come se fosse storia. Privandosi dello sguardo di un testimone, può solo congetturare (vedremo con quali fonti) le

cause e lo svolgimento degli scontri. Quello che qui interessa è capire come nel testo vengano annunciate e poi enunciate le pratiche storiche e le pratiche romanzesche, l'intenzione di Mailer e la sua riuscita. Tutto il libro è raccontato in terza persona da un narratore extradiegetico secondo il modo della focalizzazione interna. A vedere le cose è infatti lo scrittore Norman Mailer, che evidentemente coincide col nome scritto in copertina. Ora, dov'è la finzione? Seguendo ancora Cohn possiamo dire che l'indicatore principe della finzionalità è il procedimento che riporta i pensieri di un personaggio in quanto soggetto degli stessi, procedimento che nessuno storico potrebbe attuare. Dunque, questo narratore riportando i pensieri di un personaggio alla cui mente non avrebbe accesso compie qualcosa di squisitamente romanzesco, ovvero finzionale. Ma noi sappiamo ovviamente che questo personaggio coincide con l'autore. È in atto quindi, per così dire, una sorta di simulazione di finzione. In questo senso va presa la dicitura "la storia come un romanzo".

Numerose sono nel testo le "isole" in cui l'autore esce allo scoperto e fa dichiarazioni riguardo l'opera che sta scrivendo. Tutt'altro che rigoroso come *A sangue freddo*, dunque, *Le armate della notte* è più trasparente circa la sua ambiguità o contraddizione, che è poi insieme la sua sfida. Ancora più frequenti sono le emergenze del narratore che si rivolge direttamente al lettore o "organizza" il suo discorso attraverso quelle classi d'unità del contenuto, che Barthes aveva chiamato "shifter di organizzazione"¹⁵: «Adesso possiamo abbandonare il "Time" per scoprire cosa è successo» (p. 12), si dice dopo poche righe. In questo caso il narratore introduce la versione della Storia – il suo discorso si presenta come storiografico e investigativo, dovendo scoprire cosa è successo – dopo aver rintuzzato la ricostruzione parziale del quotidiano. Da un testimone inaffidabile a una voce affidabile. Quale? Quella del romanziere Norman Mailer: ecco il paradosso del patto di lettura.

¹⁵ Nel senso di "embrayeur", dato da Jacobson, e tradotto poi in italiano con "commutatore". Barthes riprende il concetto in "Le discours de l'histoire". Il commutatore è il modo con cui lo storico può designare nel suo discorso il proprio atto di enunciazione e nel testo indica proprio il passaggio dall'enunciato all'enunciazione e viceversa.

La seconda parte, quella che riguarda l'iniziativa del venerdì pomeriggio al Palazzo di Giustizia, si apre con un capitolo, "Lo storico", che rilancia la questione del testimone. Chi bisogna scegliere per riferire un evento così importante e di cui però non si riesce a rendere ragione dopo così poco tempo? Secondo Mailer, o meglio secondo il narratore, ci vuole un testimone oculare ma non uno troppo coinvolto, un personaggio marginale e ambiguo, egotista e tragicomico, di cui il lettore conosce già il nome. «Continuiamo a seguirlo» prosegue il narratore, creando un effetto di telecamera che segue il cronista come in un reportage, come d'altronde – sapremo più in là – avvenne realmente. Il narratore non manca anche qui di inserire stralci di volantini, discorsi, comizi. Ora, se il riferimento di discorsi scritti, fra i quali anche le cronache giornalistiche, vale come documento che aumenta il valore di attendibilità storica del racconto, la citazione sedicente *verbatim* di pezzi di discorsi è quantomeno sospetta. Ammesso che anche Mailer abbia la stessa memoria che diceva di avere Capote, l'effetto provocato rimane "di finzione" più che "di reale". Di più, il narratore si serve delle ricostruzioni giornalistiche del giorno dopo per ricostruire le parole che ha sentito in diretta, nonostante affermi a più riprese l'inattendibilità degli articoli di giornali che riferiscono il discorso di un poeta o di uno scrittore, com'era il caso in quel giorno. All'inizio della terza parte, quella che deve raccontare la giornata di marcia e protesta, il narratore si abbandona ad una lunga speculazione su che tipo di marcia sarebbe stata, discettando di rivoluzioni e rivoluzionari, di vecchie e nuove sinistre. In tutto il libro il discorso speculativo è preponderante e spesso sfilacciato, si concede divagazioni e alterna riflessioni precise a immagini sfocate. Mimando e confondendosi con i pensieri dell'istrionico protagonista il discorso pseudo-saggistico risulta più opaco di come sarebbe se fosse squisitamente fittoriale, se riportasse cioè i soli pensieri del protagonista in uno stile indiretto libero. Ancora, in un altro repentino dentro-fuori dal testo del narratore, si ribadisce l'inadeguatezza del testimone oculare che non può vedere tutto, si perde molte cose, e le riferisce per sentito dire o per averle lette. E anche se le ha viste le riassume, le comprime. Non dimentichiamo che questa è una "storia come se fosse un romanzo", e per questo «una par-

te del romanziere voleva prendere i ricordi accumulati in questi tre giorni e portarli interi, intatti, com'erano adesso, per gettarli, anzi – ombra di Henry James – per scagliarli sui tavoli da gioco della vita ripresa a New York e qui raccogliere il doppio o il triplo della posta» (p. 184).

Lo sfasamento tra il tempo cronico vissuto in diretta e quello della ricostruzione a posteriori è incancellabile. Tra le tante suggestioni che la prosa articolata di Mailer fa scaturire ce n'è una particolarmente significativa. A un certo punto il narratore descrive, sempre con gli occhi di Mailer, il primo assalto al Pentagono da parte del FLN, «la sezione americana del Vietcong», la corsa sbilenca dentro quel “Cuneo” che sarà molto più a lungo descritto nel secondo libro. Guardando l'assalto «Mailer sapeva dove aveva già visto tutto questo, questa posizione di uomini lanciati alla carica, sì, nelle fotografie di Mathew Brady dei soldati dell'Unione all'attacco attraverso un campo» (p. 195). La realtà vissuta in presa diretta è letta attraverso il ricordo di alcune fotografie: siamo ancora lontani dal vedere le Torri Gemelle cadere come in un film apocalittico hollywoodiano, ma il processo di riconfigurazione per immagini del reale è lo stesso. Un prodotto di immagini costruite, infatti, nonostante la fotografia abbia il “privilegio dell'accaduto”¹⁶, condiziona o determina il modo in cui percepiamo la realtà.

Una volta arrestato lo scrittore sembra aver compiuto la sua missione rappresentativa e simbolica e può dedicarsi a «guardare in faccia» il paese ora nemico in cui si trova. La descrizione della trafila burocratica dopo l'arresto e quella dei vari incontri con le autorità e gli altri manifestanti arrestati è ricca di riflessioni socio-antropologiche sull'America contemporanea e i suoi abitanti. Attraverso la tecnica dell'autocitazione Mailer inserisce nel discorso un brano di un non meglio precisato «pezzo» che aveva scritto in passato riguardo ai poliziotti e alle loro contraddizioni, citandolo direttamente. Più avanti arriva a intitolare un capitolo di questa parte, il settimo, con il nome di un libro appena pubbli-

¹⁶ Sempre per Barthes 1967, p. 144 «il fatto storico e legato linguisticamente a un privilegio di esistenza: si racconta ciò che è stato, non ciò che non è stato oppure è in dubbio».

cato: *Why are we in Vietnam?* Un libro che però era un romanzo che cercava di cogliere le ragioni irragionevoli di quella guerra attraverso la pura *fiction*. Ora, invece, in questo discorso che rimane, secondo le intenzioni dell'autore, "storico", il titolo indica esattamente il contenuto che segue: una discussione dei pro e dei contro la guerra, o meglio delle argomentazione degli interventisti e dei pacifisti, secondo categorie (geo)politiche.

Non mancano neanche in questa parte le citazioni dai giornali, che qui però acquistano un significato narrativo particolare, perché i detenuti si trovano a leggere la cronaca delle circostanze del loro arresto accorgendosi delle storture o delle falsità che il racconto ufficiale stava tramandando. In ogni caso, ci troviamo di nuovo nel caso in cui la percezione di fatti vissuti direttamente è perturbata da una riscrittura, in cui il racconto fattuale diventa *fiction* nel senso di menzogna. La frizione fra documento e fatto diventa paradossale e quasi parodica quando il narratore riporta un discorso di Mailer e poche righe dopo la ricostruzione giornalistica. Dare una certa immagine della manifestazione e del suo improbabile vate è certo questione di imparzialità e di scelta politica di una redazione di un giornale, ma è anche segno di una *impasse* non risolvibile. Non l'impossibilità di riportare fedelmente un fatto, ma quella di pronunciare un discorso senza che questo venga travisato. Ancora, «l'«arte di far discorsi precisi», da cronista e da storico non può andar d'accordo con la «brillantezza» del romanziere. Nell'ultima pagina del primo libro assistiamo a un'enunciazione che in qualche modo chiude il cerchio della narrazione:

Poi cominciai a scrivere la storia del Pentagono che insisteva nel venir fuori come storia di se stesso in quei quattro giorni, ed era quindi storia come il costume del romanzo. [...] Tuttavia, redigendo la sua storia personale di quei quattro giorni, arrivò a scoprire il significato fondamentale della Marcia sul Pentagono, e ciò che era stato conquistato e ciò che era stato perso, e così si trovò finalmente in grado di scrivere una concisissima Breve Storia, una vera sintesi di romanzo collettivo [...] (pp. 330-331).

In pratica, la *fiction* di sé come mezzo per arrivare alla verità: una sorta di primitiva autofinzione come mezzo, per dirla con Siti. Vediamo ora nel secondo libro quanto riuscita.

Quello che Mailer vuole fare, ormai sempre più confuso, se non ancora identificato, col narratore della storia, è «mettere in chiaro, come Storia, o meglio come Romanzo storico, il carattere misterioso di questo avvenimento essenzialmente americano» (p. 331). Questo secondo libro è meno ambiguo e meno originale e forse anche per questo più denso di belle pagine, di belle riflessioni. Abbandonata del tutto o quasi la necessità della descrizione in presa diretta Mailer è ora libero, in quanto romanziere, di lasciar andare la sua immaginazione. Non nel senso di invenzione ma in quello di interpretazione, di lettura personale a partire da uno sguardo individuale. Il tutto però *come se* fosse una Storia, e cioè come in un romanzo storico.

La lunga preparazione di quella tre giorni di protesta è contestualizzata politicamente in maniera stringente (molto acute sono le riflessioni sul conflitto israelo-palestinese nell'estate del 1967) è descritta retrospettivamente in modo dettagliato. Le varie dichiarazioni degli organizzatori che si susseguivano lungo quell'anno sono quindi altrettanti documenti a posteriori e non solo resoconti di fatti già avvenuti, come accadeva nel primo libro. I quali peraltro non mancano: la loro funzione tuttavia non è quella di stridere con le esperienze vissute da un testimone ma quella più classica di una dialettica delle fonti usate da uno storico.

La sostanziale novità quindi rispetto al primo libro risiede nel fatto che qui sono narrate le vicende più intense e più drammatiche, quelle delle ore in cui i manifestanti erano stati bloccati nel cuneo e picchiati dalle forze dell'ordine. Come si è arrivati a quel punto dipende dalle varie scelte fatte prima e durante quella marcia, dai lunghi compromessi fra le organizzazioni partecipanti – dai radicali di Berkeley ai più pacifisti, passando per le comunità religiose – e le autorità di polizia. Fra i “what if” delle scelte giuste non prese si innestano i commenti, ora espliciti e senza ambiguità, di un narratore che tuttavia continua a citare Mailer in terza persona, spesso per riferirsi a cose già raccontate nel primo libro (es: «erano quelle centinaia di uomini che [...] avevano tanto impressionato Mailer per la loro somiglianza con le fotografie di Matthew Brady» (p. 376); «fu la ritirata che avrebbe rivelato la paura di Mailer per il MACE» (p. 379).

L'inizio del capitolo sesto torna esplicitamente sull'intera doppia operazione testuale dichiarando che il primo libro, *formalmente*, può essere soltanto una storia personale fondata sui ricordi dell'autore, anche se scritto *come* un romanzo, mentre il secondo anche se scritto *come* una storia si rivela un romanzo collettivo.

Abbandonata ogni velleità di ricostruzione attraverso gli strumenti dello storico Mailer può affidarsi all'«istinto del romanziere», il solo che può dare ragione di questa «storia interiore». Da qui, secondo l'autore, l'inizio, nelle pagine che seguono, di un romanzo collettivo. Anche se scritto con uno stile storico esso si affiderà alle speculazioni intuitive del romanzo. Questo cambio di rotta del libro non è solo annunciato: si può infatti scorgere nel prosieguo una mistione più efficace di *fiction e non-fiction*. Pur non abbandonando i documenti, e anzi ricercando una ricostruzione il più attendibile possibile nonostante le difficoltà risapute, il romanziere imbastisce a tratti dei dialoghi inventati ma verosimili – un esempio è il «fervorino» del maggiore ai suoi soldati (pp. 391-392) – che possono soprattutto spiegare le (mancate) reazioni dei poliziotti di fronte alla massa inerte dei manifestanti. Per venire invece più dettagliatamente sul contenuto, il racconto della violenza subita dai manifestati è uno dei momenti più riusciti di un testo che rimane comunque alterno nei toni e spesso verboso. Le pagine dedicate all'«estetica dimostrante» sono tuttavia intense e spesso liriche, ironiche e non sarcastiche, dolenti senza compiacimento, come quelle in cui si insiste sui particolari della violenza sulle dimostranti donne, tristemente evocative. La brutalità legalitaria e repressiva dell'ultima parte di quella marcia è restituita attraverso molti strumenti, ma la radiografia dei fatti realmente accaduti è tanto più efficace quando non si accontenta di ridicolizzare i resoconti complici dei sostenitori di Lindon Johnson, ma sviscera l'atmosfera di quelle drammatiche ore, i cori dei manifestanti, l'odore d'erba degli hippies troppo sfiniti per affrontare lucidamente le cariche congiunte di Marshals e Polizia Metropolitana, gli appelli alla calma lanciati col megafono, le ingiunzioni a sgombrare il suolo del Pentagono alla scadenza del tempo concesso preventivamente dalle autorità. Emerge in queste pagine, forse solo in filigra-

na, l'urgenza di una contro-narrazione che restituisca dignità e voce a chi era stato messo a tacere, ma anche delle immagini e delle parole a un'identità contestataria sempre in bilico, poiché radicale.

Viene da chiedersi se una tale impresa estetica, almeno a livello letterario, non sia necessaria anche oggi in Italia e in Europa. Se in tempi di pensiero neoliberista unico e dominante le contestazioni giovanili non hanno altra immagine pubblica che quella della violenza indiscriminata o dell'avventura giovanilistica, quale discorso letterario può avere la forza etico-estetica di crearne un'altra?¹⁷ Il tentativo di Mailer sembra esserne un piccolo preludio. La *fiction* si innesta nei fatti realmente accaduti e li restituisce potenziati. La sua idea di “romanzo collettivo” come strumento per cogliere la “vita interiore” di un paese – i suoi riti di passaggio, le sue contraddizioni profonde – è, su più larga scala, la stessa di Capote. Al netto di tutte le differenze, come *A sangue freddo* è la ricostruzione della vita psichica di alcune persone protagoniste di un evento di cronaca nera, cioè privato, *Le armate della notte* è la ricostruzione della vita psichica di una nazione a partire da un evento pubblico e traumatico per la coscienza collettiva.

4. Eredità: tra giornalismo e letteratura

Abbiamo visto dunque come da un lato Capote cerchi di raccontare un caso di cronaca attraverso una narrazione armonica ma intensa, senza contrasti eccessivi, e come dall'altro Mailer invece scelga una via opposta: raccontare un evento contemporaneo con lo sguardo di uno storico ma attraverso una narrazione stridente e idiosincratica. Discrezione da un lato, esibizionismo dall'altro: entrambe costruite, beninteso.

Descrivere l'evoluzione delle modalità di ibridazione tra il discorso fattuale e il discorso finzionale nel corso dei decenni negli Stati Uniti sarebbe pretesa folle per lo spazio a disposizione.

¹⁷ *Diaz* (2012) di Daniele Vicari fa in ambito visivo precisamente questo. Fornisce delle immagini e un racconto condiviso che nel dibattito e nell'immaginario pubblico non ci sono.

Tuttavia è possibile mostrare l'eredità del *new journalism* e del *nonfiction novel* attraverso alcuni esempi. Tenendo presente che negli ultimi quindici-vent'anni i codici dei generi letterari sono stati ridisegnati dai nuovi modi con cui la *fiction* ha incontrato il discorso fattuale, e che tutte queste esperienze, singolari e irriducibili, hanno reso più complicato il panorama perché hanno ampliato il ventaglio di soluzioni praticabili per la contaminazione.

Negli Stati Uniti, oggi, due sono i giornalisti-scrittori considerati gli eredi della tradizione del *New Journalism* e del *nonfiction novel*: Gourevitch e Langewiesche.

Philip Gourevitch, giornalista del *New Yorker* e della *Paris Review* è forse l'esempio migliore dell'eredità del *new journalism*. I suoi libri di *non-fiction* sono un perfetto equilibrio di investigazione e racconto: cercano la verità delle vicende reali, della cronaca politica e sociale più sconvolgente attraverso un uso controllato dei toni forti. Provano a scuotere il lettore colto occidentale attraverso l'evidenza indubitabile di ciò che veramente accade. La prima opera di Gourevitch, *We Wish to Inform You That Tomorrow We Will Be Killed With Our Families: Stories from Rwanda*¹⁸ (1998), tratta del genocidio ruandese del 1994, quando ottocentomila persone circa persero la vita in una delle catastrofi umanitarie più gravi del secolo. Il libro è composto dalle interviste compiute dal giornalista in Ruanda dopo il genocidio e dalle storie che ne derivano. Nonostante il testo non manchi di spiegare le ragioni storiche di un tale evento, l'opera resta ben lontana da un saggio storico, anche divulgativo. Non a caso il *frame* ideologico in cui Gourevitch inserisce il suo racconto è quello dell'Olocausto, sfruttando un dispositivo del Male che, anche se non scade in facili retoriche, non può allontanarsi dalla contemplazione dell'orrore. Con *A Cold Case*¹⁹ (2001), Gourevitch sceglie di raccontare un caso di cronaca irrisolto – un duplice omicidio a Manhattan – risalente a ventisette anni prima. Una storia vera che riguarda un investigatore alle prese con questo caso ormai “freddo” ma che non smette di tormentarlo. Come nell'archetipo di Capote l'interesse sta più nel capire la natura del crimine che

¹⁸ Ed. it. Gourevitch 2000.

¹⁹ Ed. it. Gourevitch 2002.

nello scoprire e incastrare l'assassino. Sulla II di copertina possiamo leggere l'inevitabile connessione di storia privata e storia pubblica. Attraverso una «galleria di newyorchesi indimenticabili» il libro racconta una «Grande ossessione individuale che si snoda attraverso una serie di ossessioni collettive: un'immagine in profondità dell'America moderna». All'interno alcune foto documentano i volti e i luoghi e inspessiscono il livello referenziale di una storia vera ma sommamente romanzesca. In un'intervista all'*Atlantic* del 2001 (riportata a p. 137), Gourevitch evidenzia le somiglianze tra il lavoro di reporter e quello di detective, palese nella terza opera di *non-fiction* del giornalista newyorchese, *Standard Operating Procedure*²⁰ (2008). Frutto di una collaborazione con Errol Morris – che aveva già condotto interviste e raccolto materiali per il documentario omonimo del 2008 (*La verità dell'orrore* è il sottotitolo in italiano) – il libro racconta gli abusi e le torture compiute nel carcere di Abu Ghraib da parte di soldati statunitensi nei confronti dei prigionieri iracheni, spesso peraltro rivelatisi innocenti. La privazione della dignità umana era stata fotografata e vantata e le immagini dei soldati sorridenti e in posa davanti a corpi martoriati o senza vita avevano rapidamente fatto il giro del mondo. Tuttavia, questo libro-inchiesta fa a meno proprio delle fotografie e sceglie invece di concentrarsi sui soldati che le hanno scattate, uomini e donne trasformati in carcerieri senza scrupoli. Lettere, interviste, documenti delle inchieste ufficiali, materiale segreto trapelato all'esterno servono a ricostruire i fatti realmente accaduti e sono qui messi in forma e montati come nella migliore tradizione del giornalismo investigativo, che ha come meta la verità e come mezzo l'interrogazione costante delle fonti. Se “fiction” è parola necessariamente bandita dai lavori di Gourevitch, è possibile qui usarla nel suo senso più largo, intendendola cioè come “racconto”, come inevitabile strutturazione narrativa di una massa informe di dati, nomi e parole.

William Langewiesche, laureato in antropologia e pilota professionista, è un altro pluripremiato giornalista di inchiesta americano, attualmente corrispondente per *Vanity Fair* e in Italia tradotto e pubblicato da Adelphi. Il primo dei suoi libri maggiori è

²⁰ Poi *The Ballad of Abu Ghraib* nell'ed. Penguin; ed. it. Gourevitch 2009.

*American Ground. Unbuilding the World Trade Center*²¹ (2002), una raccolta di tre lunghi reportage, precedentemente pubblicati su *Atlantic Monthly*, caratterizzati da una scrittura dettagliata derivante dell'osservazione diretta. In queste «storie al presente» Langewiesche affronta le domande suscitate dagli attacchi terroristici degli 11 settembre, cercando una risposta non nelle speculazioni geopolitiche ma dalle rovine delle Torri, da quel “terreno americano” divenuto campo fertile per nazionalismi tossici ed eroi mediatici. Langewiesche prova così a «scalfire i sentimenti non sempre autentici che quell'evento ha prodotto, e continua a produrre» (II di copertina) attraverso una scrittura fredda e lucida, volutamente distaccata e che rifugge i toni sentimentali o patetici. Paradossalmente la prosa si “letterarizza” proprio per l'attenzione alle cose minute del reale: i reperti del disastro e i materiali sensoriali minuziosamente descritti avvicinano il testo alla *fiction* più di quanto avrebbe fatto il semplice racconto dei fatti. *American Ground* costituisce uno dei discorsi che demistificano l'ideologia patriottica che ha pervaso gli Stati Uniti all'indomani della tragedia del World Trade Center e per questo dialoga con le altri oggetti, finzionali e non, che hanno provato a produrre verità a partire da uno sguardo sempre diverso e sempre specifico. Se in *The Outlaw Sea: A World of Freedom, Chaos, and Crime*²² (2004) Langewiesche esplora e racconta il mondo della navigazione nei mari, le sue (non) leggi e le sue incredibili storie, in *The Atomic Bazaar: The Rise of the Nuclear Poor*²³ (2007) affronta la dislocazione planetaria del pericolo nucleare. In *Rules of Engagement*²⁴, un articolo uscito nel novembre 2006 su *Vanity Fair*, racconta uno sconcertante evento di guerra: il 19 novembre 2005 da Al-Haditha, Iraq, una compagnia di Marines, per rappresaglia contro un attentato subito e sfruttando delle ambigue regole di ingaggio, uccide due famiglie di civili. Ancora una volta Langewiesche usa la tecnica del racconto in tempo reale²⁵ per riferire un fatto tragico e inspiegabile. Nel febbraio

²¹ Ed it: Langewiesche 2003.

²² Ed. it. Langewiesche 2005.

²³ Ed. it. Langewiesche 2007a.

²⁴ Ed. it. Langewiesche 2007b.

²⁵ Una «minuziosa, atroce istantanea» si legge sulla II di copertina.

2010 pubblica *The Distant Executioner*²⁶, un piccolo libro che racconta due storie: «gli omicidi e la solitudine di un tiratore scelto dell'esercito americano, e le giornate iperreali dei piloti che da un hangar vicino a Las Vegas guidano i droni sui loro bersagli nelle montagne afgane» (IV di copertina). Nel solito stile secco e senza orpelli, Langewiesche traspone sulla pagina due esperienze individuali con la guerra e due fenomeni storici osservabili: il cecchino e il pilota, infatti, vedono cambiare la percezione della propria funzione in seguito al cambiamento della tipologia della guerra combattuta. Questa «guerra futura che si combatte già» (II di copertina) è infatti una «guerra robotizzata, in cui saranno le macchine a scegliere di uccidere» (p. 84). L'evidenza dell'estrema disumanizzazione del ruolo del soldato fa sorgere una profonda domanda etica sul futuro della nostra specie, che viene affrontata da Langewiesche con le armi del racconto: la focalizzazione interna e la narrazione in prima persona del secondo racconto lo rendono più potente e più efficace.

Tra i romanzieri contemporanei che si sono cimentati con la *non-fiction* giornalistica, invece vale la pena di citare almeno il franco-americano Jonathan Littell, recentemente affermatosi con *Les Bienveillants* (2006), ha affrontato la scrittura storica e di reportage. *Le sec et l'humide*²⁷ (2008) è un testo storico-saggistico dalla struttura quanto mai insolita. Scritto nel 2002 durante le ricerche per *Le Benevole*, nasce «dall'incontro fra le tesi di uno studioso tedesco e brillante e fuori dagli schemi, Klaus Theweleit, e l'opera di un fascista bega, Léon Degrelle, in cui il gioco delle immagini e della lingua fa emergere la struttura stessa del pensiero del suo autore», secondo le parole dello stesso Littell. Questo confronto mira a verificare le tesi eterodosse di Theweleit sul fascismo, esposte in *Männerphantasien*²⁸, sulla base di un'approfondita analisi de *La campagne de Russie* di Degrelle, con l'aiuto di foto e illustrazioni che ne svelano l'impianto retorico e ideologico. Con *Tchéchénie, An III*²⁹ (2009) Littell scrive un reportage di altissimo impatto storico ed emotivo. Recatosi in Cecenia per

²⁶ Ed. it. Langewiesche 2011.

²⁷ Ed. it. Littell 2009.

²⁸ Ed. it. Theweleit 1997.

²⁹ Ed. it. Littell 2010.

intervistare il presidente Kadyrov e per elogiare gli aspetti positivi del regime si è visto costretto a rivedere molte posizioni: quando ormai il libro era terminato, infatti, Littell riceve la notizia che l'attivista per i diritti umani a Grozny, Natal'ja Estemirova, era stata sequestrata e uccisa. Il lavoro di riscrittura comporta una ri-funzionalizzazione del materiale fattuale raccolto: foto, interviste, notizie storiche perdono la loro presunta evidenza anteriore per riacquistarne un'altra. Kadyrov, l'uomo voluto da Putin, non è più il pacificatore e ricostruttore della Cecenia, ma il perpetratore di un regime oppressivo e violento, che sotto il velo della normalità conquistata dopo le due guerre, porta avanti un programma di islamizzazione forzata ed eliminazione degli oppositori. *Carnet de Homs: 16 janvier – 2 février 2012*³⁰ (2012) è il racconto dell'esperienza di Littell in Siria durante la rivolta, repressa nel sangue, di una parte della città di Homs contro il regime di Bashar al-Assad. Commissionato da *Le Monde* e pubblicato in cinque puntate dal 14 al 18 febbraio (in Italia da *Repubblica* in quattro puntate, dal 19 al 28 febbraio 2012), questo testo è costruito come un diario in tempo reale dei diciotto giorni di permanenza dello scrittore: ogni capitolo racconta una giornata, sempre in un luogo diverso. Nella nota introduttiva si dichiara la natura documentaria e non rielaborata del testo: «la trascrizione, più fedele possibile, di due taccuini di appunti che ho preso durante un viaggio clandestino in Siria, nel gennaio di quest'anno». I passi più confusi e frammentari sono stati riscritti e il corsivo indica le note, le precisazioni e i commenti aggiunti a posteriori; nell'epilogo troviamo il senno di poi, le prese di posizioni politiche, la convinzione che la scrittura possa da sola eternare un nome, anche se scritto con l'iniziale o sotto uno pseudonimo (p. 193); infine nelle appendici una “Tabola dei gradi militari” e due cartine di Homs chiudono il testo. Con una voce narrante massimamente soggettivizzata, *Carnets* descrive e la quotidianità di una città assediata, la precarietà delle esistenze e le risorse per resistere. Tra gli appunti presi ora per ora e i commenti in corsivo a posteriori, il discorso crea uno sfasamento temporale che costringe il lettore a continue immersioni e fuoriuscite dal testo. La mancanza di coesione è data quindi da

³⁰ Ed. it. Littell 2012.

questo affiancarsi ma non compenetrarsi del momento descrittivo e di quello riflessivo. Inoltre, alla mancanza di finzione non supplisce la messa in forma: il racconto dall'interno è così svuotato di ogni interesse. All'"estremità" delle condizioni della scrittura corrisponde una piattezza del risultato finale.

Conclusioni

Le differenze fra la *non-fiction* degli anni '60 e quella della nostra contemporaneità è come si è visto notevole. E tuttavia non tale da far passare in secondo piano le indubbie continuità. In altre parole, Langewiesche e Gourevitch non sarebbero esistiti senza Capote e Mailer, perché non sarebbe esistita la possibilità di poter raccontare in una certa maniera il reale. E questo indipendentemente dal tipo di narrazione (giornalistica, storica, di cronaca) e del livello di pregiudicatezza immaginativa.

Avremmo avuto bisogno di più spazio per parlare di un'altra radice importante della *non-fiction* contemporanea. Oltre a Capote e Mailer in ambito nordamericano, infatti, larga eco ha avuto anche l'opera dell'argentino Rodolfo Walsh, che è possibile considerare come un precursore di una linea non-finzionale prettamente sudamericana.

Rodolfo Walsh è stato un giornalista, scrittore e traduttore argentino, famoso per le sue innovative opere di finzione giornalistica (*ficción periodística*) come *Operación masacre* (1957), *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) e *Caso Satanowsky* (1973). Queste «narraciones testimoniales» sono in realtà delle vere e proprie inchieste, investigazioni. Come ricorda infatti Matteo Nucci a proposito di *Operazione Massacro*³¹:

Il genere che Walsh sceglie per scrivere il suo capolavoro del resto è nuovo. Nove anni prima di *A sangue freddo* di Truman Capote, Walsh inventa una forma narrativa per rielaborare la sua inchiesta giornalistica. Ma quel che conta in questo caso, più che il giornalismo narrativo è il giornalismo investigativo in cui si lancia con furia l'argentino. Il prezzo da pagare è la vita così come era stata fino al giorno prima. Walsh conosce i rischi a cui va incontro: sceglie un nuovo nome per nascondersi (Francisco Freyre), si procura

³¹ Ed. it. Walsh 2012.

una carta d'identità falsa, va a vivere in una baracca nella zona del Tigre, gira sempre con una pistola. Tutto per ricostruire nei minimi particolari una vicenda sconcertante. Per scolpire sulla pagina la vita dei dodici uomini che vengono portati via, increduli, tenuti all'oscuro di ogni cosa, ben prima che la Legge Marziale entri in vigore nella notte del tentativo di golpe peronista³².

Se questo libro racconta la storia della fucilazione illegale di dodici giovani nel giugno del '56, sette dei quali scampati miracolosamente alla morte, gli altri due tratteranno gli omicidi del sindacalista Rosendo Garcia e dell'avvocato Marcos Satanowski. In tutti i casi l'elemento in comune è che la narrazione mira proprio a risolvere il mistero e accertare le responsabilità. La militanza politica e l'impegno contro gli orrori della dittatura di Videla costeranno a Walsh la vita: fu infatti rapito e ucciso il giorno dopo aver scritto una lettera aperta alla giunta militare in cui denunciava i *desaparecidos*, le torture e le fosse comuni. L'opzione narrativa della sua scrittura è intimamente connessa all'urgenza della verità, la sua bravura letteraria il mezzo per rendere efficace il suo atto perpetuo di denuncia. Se Walsh per certi versi anticipa il giornalismo di inchiesta, è tuttavia difficile considerarlo come antesignano del *nonfiction novel* di Capote, il quale trova epigoni e continuatori, come abbiamo visto, proprio negli Stati Uniti del *new journalism*.

Ciò che si nota nella dispersiva produzione contemporanea è la presenza di testi diversissimi – in quanto sempre diverso è il tipo e il grado di commistione con la *fiction* – eppure tutti egualmente ascrivibili al pianeta *non fiction*. Poiché si tratta di una commistione che riguarda *in primis* l'ibridazione dei generi, anche non letterari, ovvero di pratiche discorsive codificate, è necessario comparare questi testi in base a delle somiglianze formali o tematiche, per riconoscerne tendenze e costanti, e in base al gradiente di “intenzionalità finzionale”, che non è altro che la volontà poetica di “forzare” il fattuale con l'immaginazione e l'invenzione. La dicotomia fatto-finzione si carica, negli scrittori più consapevoli di precise valenze conoscitive e veritative. Ricavare alcuni dei procedimenti narrativi funzionali a questi scopi è stato l'oggetto di questo articolo.

³² Nucci 2012.

Riferimenti bibliografici

- Barthes R. (1962), *Structure du fait divers*, in *Méditations*, Paris. Poi in *Essais Critiques*, Paris : Éditions du Seuil, 1964, pp. 188-197; ed. it. *Struttura del fatto di cronaca*, in Gianfranco Marrone, a cura di, *Saggi Critici*, Torino: Einaudi, 2002.
- , (1967), *Le discours de l'histoire*, in «Information sur les Sciences sociales», vol. VI-4, agosto 1967. Poi in *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris: Éditions du Seuil, pp. 153-166; ed. it. “Il discorso della storia”, in *Il brusio della lingua*, trad. Bruno Bellotto, Torino: Einaudi, 1988, pp. 137-149.
- Bertoni C. (2009), *Letteratura e giornalismo*, Roma: Carocci.
- Capote T. (1966), *In Cold Blood*, New York, Random House; ed. it. *A sangue freddo*, trad. Maria Paola Dèttore, Milano: Garzanti.
- , (1999), *Romanzi e racconti*, a cura di G. Nocera, Milano: Mondadori.
- , (2008), *Ritratti e osservazioni. Tra giornalismo e letteratura*, Milano: Garzanti; ed. or. *Portraits and Observations*, New York: Random House, 2007.
- Cohn D. (1999), *The distinction of fiction*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Gourevitch P. (1998), *We Wish to Inform You That Tomorrow We Will Be Killed With Our Families: Stories from Rwanda*, New York: North Point Press; ed. it. *Desideriamo informarla che domani verremo uccisi con le nostre famiglie*, trad. Norman Gobetti, Torino: Einaudi, 2000.
- , (2002), *A Cold Case*, Picador; ed. it. *Un caso freddo*, trad. Norman Gobetti, Torino: Einaudi.
- Gourevitch P., Morris E. (2008), *Standard Operating Procedure*, (poi *The Ballad of Abu Ghraib*), Penguin; ed. it. *La ballata di Abu Ghraib*, trad. Norman Gobetti, Torino: Einaudi, 2009.
- Langewiesche W. (2002), *American Ground. Unbuilding the World Trade Center*, in *Atlantic Monthly*. Poi edito da New York: North Point Press, 2003; ed. it. *American Ground*, trad. Roberto Serrai, Milano: Adelphi, 2003.
- , (2004), *The Outlaw Sea: A World of Freedom, Chaos, and Crime*; ed. it. *Terrore dal mare*, trad. Matteo Codignola, Milano: Adelphi, 2005.
- , (2007), *The Atomic Bazaar: The Rise of the Nuclear Poor*. Consultabile qui: <<http://www.vanityfair.com/politics/features/2006/11/haditha200611>>; ed. it. *Il bazaar atomic*, trad. Matteo Codignola, Milano: Adelphi, 2007a.

- , (2006), *Rules of Engagement*, in «Vanity Fair», november. Consultabile qui: <<http://www.vanityfair.com/politics/features/2006/11/haditha200611>>; ed. it. *Regole di ingaggio*, trad. Matteo Codignola, Milano: Adelphi, 2007b.
- , (2010), *The Distant Executioner*, in «Vanity Fair», february. Consultabile qui: <<http://www.vanityfair.com/politics/features/2010/02/sniper-201002>>; ed. it. *Esecuzioni a distanza*, trad. Matteo Codignola, Milano: Adelphi, 2011.
- Littell J. (2008), *Le Sec et l'Humide*, Paris: Éditions Gallimard; ed. it. *Il secco e l'umido*, trad. Margherita Botto, Torino: Einaudi, 2009.
- , (2009), *Tchétchénie, An III*, Paris: Éditions Folio documents; ed. it. *Cecenia, Anno III*, trad. Margherita Botto, Torino: Einaudi, 2010.
- , (2012), *Carnets de Homs*, Paris: Éditions Gallimard; ed. it. *Taccuino siriano*, trad. Margherita Botto, Torino: Einaudi.
- Mailer N. (1968), *The Armies of the Night*, New York: New American Library; ed. it. *Le armate della notte*, trad. Ettore Capriolo, Milano: Mondadori.
- Mazzarella A. (2011), *Politiche dell'irrealtà*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Nucci M. (2012), *Il giornalismo narrativo di Rodolfo Walsh*, «minima&moralia», 17 aprile. Consultabile qui: <<http://www.minimaetmoralia.it/wp/il-giornalismo-narrativo-di-rodolfo-walsh/>>.
- Schaeffer J.-M. (2009), *Fictional vs. Factual Narration*, in P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Schönert, a cura di, *Handbook of Narratology*, Berlin: Walter De Gruyter, pp. 98-114. Opera consultabile qui: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de>>.
- Searle J. (1974-5), *The logical status of fictional discours*, in *New Literary History*, Vol. VI, pp. 319-332. Poi in *Expression and meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Theweleit K. (1997), *Fantasie virili. Donne, Flussi, Corpi, Storia*, Milano: il Saggiatore.
- Walsh R. (1957), *Operación Masacre*: ed. it. *Operazione Massacro*, trad. Elena Rolla, Palermo: Sellerio, 2002. Ripubblicato da Roma: La Nuova Frontiera, 2012.

Filmografia

Diaz, regia di Daniele Vicari, Italia, 2012.

eum x quaderni

Heteroglossia

n. 14 | 2016

PIANETA NON-FICTION

a cura di Andrea Rondini

no eum edizioni università di macerata > 2006-2016



ISBN 978-88-6056-487-0