

# 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 Linguaggi 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 Milanese  
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 Gialloredo  
 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

Lorenzo Marchese

Storiografie del presente? Per una rideduzione della non-fiction su esempi italiani dagli anni '90 (Covacich, Petrignani, Rastello)

1.

Nell'oscillazione concettuale fra *fiction* e *non-fiction* è implicita una dicotomia, errata se la si prende alla lettera e non come una tensione di (virtuali) competitori, tra letteratura e storia. È stato discusso di un primato della prima sulla seconda, in quanto invererebbe gli eventi reali di cui parla, e anzi di un possibile inglobamento che colmerebbe le aporie e le timidezze di "obiettività" della storia. La proposta recente più famosa, a tale proposito, viene da un intervento di Hans Magnus Enzensberger sul «Menabò» del 1966, dove si suggerisce agli scrittori di focalizzarsi sulla questione e superare una storiografia percepita come «una prospettiva oggettiva, cioè quella del potere, il che oggi significa gli anonimi rapporti di potere»<sup>1</sup>: da parte sua, Enzensberger proverà a sciogliere il dilemma con alcune narrazioni di ricostruzione biografica non d'invenzione, di storia «dal basso» e in soggettiva, non distanti da quella che, quarant'anni dopo, s'imporrà nell'industria editoriale e nella ricezione comune col nome di *non-fiction*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Enzensberger 1966, p. 9. Enzensberger nella sua introduzione all'antologia di scrittori tedeschi contemporanei analizza un brano di Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (su Berlino del 1928), e uno di Golo Mann, *Storia della Germania del XIX e del XX secolo*. La prospettiva del brano di Döblin, quella dell'«uomo della strada» per il quale la collettività si sparpaglia in una pluralità di soggetti, cela un'intenzione «eminentemente politica» per Enzensberger.

<sup>2</sup> Si citino almeno Enzensberger 1972 e il più recente Enzensberger 2008.

Nel compromesso che la *non-fiction* propone fra, rivisitando Enzensberger, una letteratura in soggettiva e una storiografia oggettiva (cercherò di sfumarla in questa sede), prevale un'adesione sorda a quello che Gadda chiamava il «corpo morto della realtà, il residuo fecale della storia»<sup>3</sup>, o piuttosto l'esigenza della cronaca è invasa da un'immaginazione letteraria che comprometterebbe uno sguardo lucido? Le due cose non si escludono mutualmente, a patto di provare a capire, quando affrontiamo l'oggetto di solito denominato *non-fiction*, di quale letteratura e di quale scrittura della storia stiamo parlando, prima di azzardare un indispensabile novero di testi fra cui orientarsi, e in base al quale, soprattutto, inquadrare la categoria nella sua genericità. Se è limitante (ma, alla lettera, non un errore marchiano) attribuire l'etichetta per ogni narrazione contemporanea non d'invenzione, da alcuni anni hanno pure acquistato crescente rilievo quelle narrazioni legate anzitutto alla verità "empirica" e alla vocazione della testimonianza di sé e del mondo circostante, con la conseguenza di un riguardo critico ed editoriale arrivato fino alle prime proposte di antologizzazione<sup>4</sup>. Le voci di dissenso non sono mancate. Con lucidità, nel 2011 Carla Benedetti osservava il pericolo di recitazioni concettuali improprie sulla *non-fiction*: «si tratta di una distinzione categoriale che non reggerebbe a una breve disamina filosofica, ma che tuttavia, pur traballante, agisce per penetrazione quantitativa e per formazione di luoghi comuni»<sup>5</sup>. Sull'etichetta, di origine anglofona, di *non-fiction* invalsa per l'uso (e l'abuso) corrente nel dibattito letterario, senza dimenticare quello giornalistico, Benedetti ha pienamente ragione – qualcosa di simile è avvenuto, tra Francia e Italia, con la di-

Interessante, riguardo a una postura verso la storiografia che caratterizza tutto Enzensberger, anche un commento politico su alcune scritture di testimonianza e d'inchiesta sull'Europa dell'immediato dopoguerra, che fa da base a un discorso sull'immigrazione da Secondo e Terzo mondo verso l'Europa dei primi anni '90: Enzensberger 1998, pp. 29-48.

<sup>3</sup> Gadda 1958, p. 252.

<sup>4</sup> Per esempio de Majo 2015. De Majo si muove includendo libri di tradizioni, forme e linguaggi molto diversi, includendo in questa biblioteca ideale *Se questo è un uomo* di Primo Levi e il saggio antinarrativo "per frammenti" *Fame di realtà* di David Shields, in un arbitrio rivendicato che riflette: «un genere che sfugge a una definizione precisa e che quindi si presta all'interpretazione soggettiva», *ibidem*.

<sup>5</sup> Benedetti 2011, p. 112.

citura di *autofiction*. In più, in effetti, *non-fiction* e *fiction* in letteratura non sono separabili sul piano stilistico o formale, né per gli aspetti inerenti all'intramazione<sup>6</sup> (nella scrittura storiografica, appunto, elaborazione di un evento come storia dotata di personaggi, inizio, svolgimento e fine). Eppure la distinzione, benché labile e non esente da critiche anche sostanziali, nonostante tutto regge soltanto se fondata su base filosofica e non tecnica, per il suo implicito rimando alla celebre formula che Aristotele propose ventiquattro secoli fa per separare il compito del poeta da quello dello storico:

Da quanto si è detto risulta chiaro che compito del poeta non è dire ciò che è avvenuto ma ciò che potrebbe avvenire, vale a dire ciò che è possibile secondo verosimiglianza o necessità. Lo storico e il poeta non differiscono tra loro per il fatto di esprimersi in versi o in prosa – si potrebbero mettere in versi le storie di Erodoto, e in versi come in prosa resterebbero comunque storia –, ma differiscono in quanto uno dice le cose accadute e l'altro quelle che potrebbero accadere. Per questo motivo la poesia si occupa piuttosto dell'universale, mentre la storia racconta i particolari<sup>7</sup>.

La lettura aristotelica resta capitale per un primo orientamento che separi un modo di raccontare concreto, disorganico e particolare (storiografia) da uno astratto, organico e generale (poesia, perché Aristotele, come si sa, non aveva un termine per definire la letteratura). Possiamo distinguervi, in un panorama stilizzato, da una parte una tipologia di narrazioni tendenzialmente aletiche e dimostrative, dall'altra una tipologia dove ci si propone di trasmettere una verità non empirica né documentale, regolata principalmente da convenzioni descrittive: così, per fare un esempio, nel Novecento la distinzione di Aristotele viene ripresa da John L. Austin, che ha parlato da una parte di «convenzioni descrittive» (che per lui «correlano le parole con i tipi di situazioni, cose, eventi [...] che si trovano nel mondo») e dall'altra di «convenzioni dimostrative» (che «correlano le parole con le situazioni storiche [...] che si trovano nel mondo»)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Il termine "intramazione" traduce il neologismo *emplotment* di White 1999.

<sup>7</sup> Aristotele 1998, 1451a 36-38, 1451b 1-7.

<sup>8</sup> Austin 1990, p. 113.

Ci vuole una parentesi come presa d'atto di una schematizzazione: ovviamente quanto dice Aristotele non ricopre per intero né esaurisce il territorio del racconto una volta per sempre, ma si limita ad analizzarne alcune convenzioni comunicative, talvolta centrali. Altrettanta attenzione va fatta a non spostare il discorso dal modo ai contenuti: la letteratura, anche per Aristotele, può occuparsi di realtà particolari, di eventi avvenuti, ma il riscatto rispetto alla storiografia sta nel "come" tali realtà vengono poste da base per una narrazione verosimile e generale, mai sul "cosa"<sup>9</sup>. L'accento su "come la letteratura può servirsi degli avvenimenti storici", vedremo, tornerà utile più avanti affrontando lo specifico nodo della classificazione della *non-fiction*, e forzando in parte le categorie di Aristotele: ma concentriamoci per ora sul concetto di verità in alcuni brevi segmenti di storia letteraria, cercando di coniugare empirismo storico-letterario e astrazione teorica al fine di gettare una luce migliore su alcune retoriche della verità correnti nel segmento temporale di *non-fiction* italiana preso in esame<sup>10</sup>.

Per contestualizzare un minimo nel tempo, i criteri di verità di un testo prima della modernità letteraria (quella nata, limitandosi al romanzo, con Cervantes, per intenderci) potevano essere leggermente diversi. Sarebbe un discorso troppo lungo: per limitarmi ad alcuni accenni, nella narrazione del mito classico le sottigliezze sull'eventuale grado di "realismo" di dèi, eroi, uomini e bestie fantastiche (che dipenda da una fedeltà ai fatti, cioè da un criterio autoptico, oppure da una lettura del passato fondata su un uso critico delle fonti) non avrebbero molto senso. La narrazione mitica prevede infatti un mondo di riferimento che annette elementi da noi abitualmente considerati esterni alla realtà, mentre sono d'invenzione più recente i "dati di fatto", cui corrispondono le "verità di fatto" che possono essere sottoposte a un riscontro nel mondo dell'esperienza<sup>11</sup>. Così, spostandoci al

<sup>9</sup> Aristotele 1998, 1451b 27-32.

<sup>10</sup> L'ambizione sottesa a questo intervento è la stessa di Paolo Tortonese: «L'empirismo storico deve nutrire la teoria e renderla più scettica, più relativista; l'astrazione teorica deve sostenere la storia fornendole i concetti senza i quali essa non potrebbe formulare i propri interrogativi», Tortonese 2013, p. 9. Traduzione mia.

<sup>11</sup> Per questa distinzione Genovese 2008, pp. 27-40. Qui Genovese compara

Medioevo, anche opere successive che si servono dell'allegoria e di un "orizzonte di realismo" reso più largo dalla religione e da codici distanti dai nostri, come la *Commedia* di Dante, non ci portano molto lontano se le interpretiamo alla luce della domanda: quanto di ciò che è scritto qui è accaduto veramente e quanto è inventato? Nella letteratura medievale, ma direi anche per alcuni secoli dopo, se un testo mira a consegnarci un'evidenza sugli oggetti che racconta, essa non è una verità empirica, personale e legata alla denominazione del «particolare» rispetto a ciò «che potrebbe accadere» (mi servo ancora della distinzione della *Poetica*), bensì una verità religiosa, teologica, o al più morale, dove anche l'esperienza del singolo si trasfigura in una narrazione tipica che aggira il livello testimoniale<sup>12</sup>. A ben vedere, vale anche nei casi di più sospetta controprova: un modello di autobiografia classico come *Le confessioni* di Agostino è in fondo legato a un regime di realtà decisamente più vasto di quello descritto da un *novel* realistico, in quanto la biografia è funzionale al disegno divino, e il resoconto del passato si interrompe con l'età adulta al Libro nono (a Ostia, durante il ritorno in Africa), quando non ritenuto più significativo per la dottrina, per lasciare il posto alla riflessione teologica e al commento del *Genesi*. La vita quale fatto particolare che interessa di per sé apparirà, come tema dominante della letteratura autobiografica, secoli dopo.

È più o meno dal '700 che le retoriche della verità e i modi di ricezione delle scritture di storiografia, autobiografia e narrativa cambiano per assumere tratti più simili a quelli con cui noi recepiamo la veridicità o meno di un testo. Il mutamento diviene significativo, semplifico molto, con la nascita del *novel* pseudoautobiografico come quello di Daniel Defoe, che giocava consapevolmente sull'ambiguità storica dei propri romanzi. Si

la conoscenza nel discorso mitico e quella nel discorso moderno, sottoposto a un «vincolo illuministico» legato ai «dati di fatto», specificando: «Definisco allora il primo un regime di attribuzione di realtà *debole*, tipico della modernità, e il secondo un regime di attribuzione di realtà *forte*, proprio delle culture tradizionali e arcaiche. La mia tesi è che la verità sia venuta in discussione come problema soltanto all'interno di uno standard di realtà *debole*», Ivi, p. 29.

<sup>12</sup> Foley 1986, capp. 1-2.

parte col caso celeberrimo di *Robinson Crusoe* (1719), preso inizialmente per una storia vera (con la complicità dell'autore) grazie al primato concesso al suo ultra-realistico protagonista il quale, nota Celati, ha potenziato «la credenza dell'uomo occidentale di aver superato tutte le concezioni erronee della realtà, e di essere giunto a vedere cos'è la realtà in sé, senza veli»<sup>13</sup>; senza fare un salto troppo lungo, si arriva al meno famoso *A Journal of the Plague Year* (1722), antesignano della *non-fiction* con la creazione di un finto testimone (dalla fisionomia, va detto, poco più che abbozzata) della pestilenza di Londra del 1665. L'occhio fittizio del testimone, da parte sua, serve da base per un racconto analitico e compilatorio nel descrivere i meccanismi dell'epidemia, sicché la scrittura d'archivio e di *memoir*, di cui pure Defoe si serve per scrivere *A Journal of the Plague Year*, funziona solo se calata nella struttura di un *memoir* troppo perfetto, completo e ricco di aneddoti per essere vero. Un'ulteriore svolta si imprime con la nascita dell'autobiografia confessionale moderna, grazie alle *Confessioni* di Rousseau, che fa il suo punto di forza della sincerità assoluta nell'aderire ai minimi dettagli del proprio passato. Ciò non impedisce di mentire sotto banco, e questa postilla sui margini di movimento della licenza di mentire rimane un valido criterio d'orientamento per distinguere una narrazione storica e verificabile da una letteraria e inverificabile. Infine, abbiamo lo sviluppo di una storiografia moderna in cui due processi tradizionali, cioè la ricostruzione antiquaria (legata esclusivamente all'esattezza dei reperti e delle testimonianze storiche) e il discorso filosofico (preponderante nella storiografia antica) si combinano originalmente, avendo un capostipite in Edward Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, 1776-1788)<sup>14</sup>.

Chiusa la parentesi, resta comunque il fatto che i due elementi presi appaiono troppo sommari per prestarsi a un'analisi, almeno quanto sarebbe arduo provare a esaminare la poesia e la storia descritte da Aristotele considerandole come blocchi sotto

<sup>13</sup> Celati 2001, p. 5.

<sup>14</sup> Secondo la ricostruzione, cui mi attengo in questo scritto, di Momigliano 1984, pp. 3-45 e pp. 294-311.

una luce univoca, senza valutarne le realizzazioni nel tempo e le finalità intese dai singoli autori. Nello spettro semantico della *fiction* rientrano il romanzo, il racconto breve, e qualsiasi narrazione non strettamente storica e verificabile, nella *non-fiction* tutto il resto<sup>15</sup>: ma questo rilievo non ci fa avanzare di un passo, perché il ventaglio del racconto storiografico è troppo ampio per pensare di riflettere seriamente avendo in mano solo un'acquisizione implicitamente manichea. Dopo il passaggio preliminare *via* Aristotele, dunque, non possiamo liquidare ciò che si intende per *non-fiction* (letteratura non d'invenzione) dietro la scusa che non sia possibile concettualizzarla. Non di meno, sulla denominazione dell'oggetto è doveroso provare a formulare delle obiezioni, che si articolano su due livelli. Anzitutto, si tratta di capire da dove provenga questa etichetta, se essa abbia avuto o conservi tuttora connotazioni polemiche, pubblicitarie, dispregiative, o se invece vada assunta neutralmente; in secondo luogo, come faremmo parlando di un ambito tanto vasto quanto la storiografia, occorre capire quali forme storiografiche la *non-fiction* attuale (precisamente, quella italiana) prediliga per qualità e quantità, nell'immensa varietà di autobiografia, forme del saggio critico, *reportage*, scrittura d'inchiesta o di testimonianza.

La premessa obbligata sulla *non-fiction* è che abbiamo davanti una categoria per sottrazione, esemplata sul corrispondente *fiction*, che nella sua sedimentazione temporale accoglie una gamma di sfumature troppo ampia per riassumerla qui<sup>16</sup>, a meno di non ricorrere a definizioni sintetiche da dizionario, come quella inglese: «la specie di letteratura che si occupa di narrare eventi immaginari e dipingere caratteri immaginari; composizione fittizia»<sup>17</sup>. Restando al più giovane antonimo, a quanto pare lo ha usato per primo, in accezione critica, Jacques Barzun, a pro-

<sup>15</sup> «Un altro modo di esprimere questa opposizione è dire che le narrazioni referenziali sono verificabili e incomplete, mentre le narrazioni non-referenziali sono inverificabili e incomplete», Cohn 1999, p. 16 (traduzione mia). La formulazione di Cohn resta valida, nonostante l'uso discutibile di «referenziale» per indicare un ipotetico discorso che si riferisca alla realtà evenemenziale *tout court* e non per indicare, in semantica, ciò che riguarda qualsiasi referente (sia pure «inventato») di un segno linguistico.

<sup>16</sup> V. per un primo orientamento teorico Iser 1998; Genette 1991; Gallagher 2000.

<sup>17</sup> In *Oxford English Dictionary* (1989).

posito di alcuni romanzi storici di Charles Percy Snow e Arthur Koestler, contrapponendo in un articolo degli anni Cinquanta la loro mancanza di immaginazione al talento finzionale di Proust<sup>18</sup>. A consacrare il termine per un pubblico più ampio è stato però Truman Capote, che nel risvolto di copertina della prima edizione di *A sangue freddo* (1966) ha scritto del suo libro: «rappresenta il culmine dell'aspirazione di lunga data [di Capote] di dare un contributo alla fondazione di un'importante nuova forma letteraria: il romanzo di Nonfiction»<sup>19</sup>. Capote usa il termine per definire un perimetro molto ristretto entro cui il suo discorso si muove: da un fatto di cronaca nera del 1959 che aveva colpito la sua immaginazione dopo una lettura di un quotidiano (l'omicidio di una famiglia del Kansas, i coniugi Clutter e due figli adolescenti, da parte di due malviventi di mezza tacca, dopo un tentativo di rapina andato male), sorge una ricostruzione incubata a lungo, la quale riformula gli eventi secondo le prospettive e la costruzione drammatica di un romanzo storico senza la minima finzionalità, o meglio, di un particolare romanzo-inchiesta che si muove fra Flaubert e Zola, con un narratore in terza persona fattosi osservatore onnipresente e assente dalla scena, nel senso che, come se non esistesse, non emette valutazioni sugli avvenimenti e non interrompe il racconto per proporre riflessioni con la sua propria voce. Fornire «un resoconto autentico di un omicidio plurimo e delle sue conseguenze»<sup>20</sup> equivale a un uso della *non-fiction* molto rispettoso verso la verità documentaria e privo dell'invasione dell'autore-testimone nelle vicende narrate, mentre non potremmo concepire molte scritture di *non-fiction* coeve e successive senza una presenza forte, talora interferente, degli autori implicati.

Come la terminologia suggerisce, sembra che *A sangue freddo* rappresenti un caso eccezionale, ma a dispetto del suo ruolo fondativo il romanzo viene poco imitato nei decenni successivi, anche per la difficoltà intrinseca di condensare anni di ricerche

<sup>18</sup> In Barzun 1956. Cfr. per una ricostruzione Zavarzadeh 1976, pp. 70-74.

<sup>19</sup> Per la citazione da Capote v. ancora Zavarzadeh M., *op. cit.*, p. 72 («represents the culmination of [Capote's] long-standing desire to make a contribution to the establishment of a serious new literary form: the Nonfiction Novel»).

<sup>20</sup> Secondo quanto si proponeva Capote nel sottotitolo di *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and its Consequences*.

sul campo in un testo che le presuppone nascondendole del tutto. Chiaramente vi sono delle eccezioni. Limitandosi all'Italia, Sandro Veronesi in *Occhio per occhio. La pena di morte in 4 storie* (1992) ha praticato con insistenza il *reportage* narrativo fra cospicue inserzioni autobiografiche e deformazioni strutturali che farebbero pensare alle sperimentazioni formali del romanzo e non alla linearità del resoconto oculare<sup>21</sup>. Nella *Premessa* al volume, Veronesi sottolinea il suo sforzo, presentandolo come quasi pionieristico, di conciliare «i demoni della scrittura, quello affabulatorio e quello documentale, dato che quattordici anni fa, in Italia, la commistione di questi due generi non era ancora ben codificata»<sup>22</sup>, e indica fra i suoi coetanei che si sono cimentati in tale scrittura «Sandro Onofri, Gianfranco Bettin, Alessandro Baricco, Fulvio Abbate, Edoardo Albinati, Mauro Covacich, Marco D'Eramo»<sup>23</sup>. Il debito con Capote, riconosciuto subito<sup>24</sup>, emerge più nitido nella quarta storia *California: la madre di tutte le partite di flipper*, dove l'autore racconta il lungo processo del condannato a morte Robert Harris, poi conclusosi con la sua esecuzione: qui, a differenza che nelle altre tre storie, Veronesi come personaggio è assente, viene lasciato largo spazio alla ricostruzione del contesto e alle dichiarazioni delle persone implicate nel processo, in un'illusionistica onniscienza. Per attingere dal bacino metaforico della finestra e della casa di vetro (coniata da Zola), un vetro opaco impedisce al lettore di identificare chi scrive, concentrando l'attenzione sul calvario di Harris. Ma è da notare che, proprio per aver frapposto questo vetro, *La madre di tutte le partite di flipper* è stato ritenuto all'epoca della pubblicazione poco credibile, privo della garanzia testimoniale, come spiega Veronesi:

Poiché la quarta delle storie qui raccolte, quella americana, non mi vede coinvolto in prima persona come le prime tre, ma è raccontata in terza persona raccogliendo insieme i fatti e le voci dei protagonisti, qualcuno ha

<sup>21</sup> La scelta, perfezionata in *Occhio per occhio*, era del resto stata avviata da *Cronache italiane* (1988-1992), poi confluito, assieme a *Live* (1992-1996) e *Nuove cronache* (1996-2001), in Veronesi 2002. Per una lettura approfondita di Veronesi scrittore di *non-fiction*, si veda Ricciardi 2011.

<sup>22</sup> Veronesi (2006), p. 6.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Ivi, p. 7.

creduto, e sostenuto, che io l'abbia scritto da casa mettendo insieme articoli di giornale<sup>25</sup>.

Non sorprende, alla luce dell'osservazione, che la scelta "alla Capote" abbia avuto poco seguito, almeno in Italia (non vogliamo affermare che sia l'unica motivazione); senza contare che anche *A sangue freddo* rappresenta una parziale eccezione metodologica (e uno sforzo che a lungo andare incrinò la sua scrittura<sup>26</sup>) in una produzione di *reportage* e interviste davvero ricca. Forse, alla luce della piega che ha preso la *non-fiction* nei decenni successivi, potrebbe aver avuto un peso maggiore il precedente *Si sentono le Muse* (*The Muses are heard*, 1956), in cui Capote racconta un viaggio in Unione Sovietica al seguito di una compagnia teatrale che mette in scena lo spettacolo *Porgy e Bess*, non risparmiando aneddoti personali, incontri comici sul teatro e sul lavoro giornalistico dei cronisti americani al seguito e, cosa che conserva il colore del tempo trascorso dalla Guerra Fredda, osservazioni sulla vita quotidiana in URSS (per un pubblico di massa, come quello americano, a quell'altezza cronologica poco informato sui dettagli minimi del paese concorrente). È Capote a riconoscere quanto l'inchiesta, divisa in due parti e decisamente più lunga dei *reportage* esotici fino ad allora condotti dall'autore<sup>27</sup>, abbia influito sulla sua produzione seguente:

*Si sentono le Muse* ricevette ottime recensioni; perfino critici di solito poco teneri nei miei confronti furono indotti a lodarlo. Tuttavia non se ne parlò molto e le vendite furono limitate. Ma quel libro fu un fatto importante per me: mentre lo scrivevo mi rendevo conto che forse avevo trovato la soluzione di quello che era sempre stato il mio più grave dilemma creativo<sup>28</sup>.

Per di più, nonostante Capote dia al romanzo di *non-fiction* un nome di battesimo, in quegli anni altri autori statunitensi stanno sperimentando le potenzialità letterarie della scrittura d'inchiesta: andrebbero citati almeno Norman Mailer e Tom Wolfe. Quest'ultimo promuove con l'antologia del 1973 *The*

<sup>25</sup> Ivi, p. 14.

<sup>26</sup> Si veda la biografia di Clarke 2006; e la *Cronologia* di G. Nocera nel volume di Capote 1999, pp. LXXXI-XCIII.

<sup>27</sup> I più significativi sono contenuti in Capote 2007.

<sup>28</sup> Capote 1999, p. 844.

*New Journalism* (allestita con Edward Warren Johnson)<sup>29</sup> l'omonima categoria giornalistica, di sua ideazione, che si caratterizza per la disinvoltura linguistica e stilistica (dal sapore, a volte, di un'avanguardia fuori dal suo tempo) che trasfigura il discorso d'inchiesta, nonché per «il resoconto scena per scena degli eventi, la riproduzione integrale dei dialoghi, l'adesione alla prospettiva dei personaggi, l'attenzione a dettagli dallo spessore simbolico»<sup>30</sup>. Per quel che riguarda Mailer, nella prefazione a *Musica per camaleonti* (1980) Capote gli lancia una frecciata perché lo ritiene colpevole, a suo dire, di aver stroncato *A sangue freddo* come un «fallimento dell'immaginazione», salvo poi «aver incassato parecchi quattrini e vinto parecchi premi scrivendo romanzi-verità (*Le armate della notte*, *Un fuoco sulla luna*, *Il canto del boia*), pur facendo molta attenzione a non definirli mai tali»<sup>31</sup>: ma col senno del poi, Capote fu piuttosto ingeneroso poiché trascurò il contributo di Mailer per espandere le potenzialità della pratica di scrittura che lui aveva battezzato. Mailer infatti, sin da *Le armate della notte*, incentrato sulla marcia per i diritti civili tenutasi a Washington nel 1968, non solo pone la sua *non-fiction* in un'ottica testimoniale (Mailer partecipò alla marcia), ma con la sua interpretazione e la sua intrusione a volte molesta negli eventi, contribuisce a indirizzare la storia che racconta, benché il tutto sia volto in terza persona. Siamo dunque agli opposti delle retoriche drammatiche e “fredde” di Capote, e anche dei suoi processi compositivi (*Le armate della notte* viene scritto e pubblicato nello stesso 1968: la sua immediatezza, per quanto ricercata e di grande scrittura, è il punto di forza che ha finito per imporsi anche nella *non-fiction* seguente)<sup>32</sup>. Nella produzione italiana su cui voglio con-

<sup>29</sup> Per una ricognizione Papuzzi 1998, pp. 5-58; De Federicis 1998, pp. 5-33; Lehman 1997.

<sup>30</sup> Bertoni 2013, p. 57. Si veda anche Hollowell 1977; Zavarzadeh M., *op. cit.*, pp. 93-220. Zavarzadeh propone una tripartizione della *non-fiction* americana in: esegetica (Capote), testimoniale (Mailer), notazionale (Wolfe). Senza interpretarla in modo troppo rigido, resta un criterio di massima interessante per orientarsi nella produzione più significativa di quegli anni.

<sup>31</sup> Capote 1999, p. 845.

<sup>32</sup> «Il suo tratto più vistoso è l'ostentazione, aiutata dal ricorso alla terza persona, di un egotismo ambiguo, fluttuante fra narcisismo e autoironia», Bertoni 2013, p. 71.

centrarmi, gli artifici mimetici sono prossimi alla linea ideale di *non-fiction* collegata a Mailer o a *Si sentono le Muse*, più che a *In Cold Blood*: la voce dell'io narrante è alterata o parzialmente mascherata, ma mai al punto da polverizzarla, irrintracciabile, in un'atmosfera da romanzo naturalista o verista, dato che l'opzione prediletta, almeno dai primi anni Novanta in poi (e con più perentorietà a partire dai primi anni Zero), resta quella di ripartire dalla propria esperienza, facendo reagire la cronaca con la propria autobiografia.

## 2.

Nonostante il discrimine ulteriore, (autore implicato / autore assente dalla scena) la categoria di *non-fiction* delineata resta ancora troppo comprensiva. Nel campo delle scritture in cui l'autore dice "io" senza infingimenti d'identità rientrano dei generi che mi sentirei di distribuire fra due rami, in virtù di una fisionomia plurale che appartiene naturalmente già alla *fiction*: parlare con Aristotele di «poesia», o dire, per noi lettori novecenteschi, *fiction*, non significa negare che esistano il poema epico, la lirica breve, l'idillio o, a oggi, il romanzo picaresco, il *novel* borghese, il racconto fantastico.

All'interno della *non-fiction*, vedo la seguente biforcazione, tenendola buona solo nel suo valore astraeante che può funzionare di massima, e assolutamente non esaurire un campo plurale e refrattario, come sempre per le forme letterarie, alle tassonomie normative. In un primo insieme, poniamo le scritture che complicano una base saggistica delineando intrecci, personaggi, ricostruzioni che vedremmo meglio articolate in una scrittura di romanzo: qui rientrano le declinazioni attuali del saggio con le più diverse diciture, da *personal essay* a saggio narrativo, passando per autobiografie intellettuali e *pamphlet*. Rientrano nell'insieme "saggistico" le scritture che non presuppongono un lavoro d'inchiesta o un ruolo testimoniale intorno a specifici eventi storici, ma che fanno dell'argomentazione critica la premessa imprescindibile che una narrazione romanzesca, tutt'al più, suffraga. È del resto una strada percorsa da alcuni esponenti della nostra saggistica (soprattutto letteraria e politica) come

Piergiorgio Bellocchio, Alfonso Berardinelli, Cesare Garboli<sup>33</sup>: le riprese migliori sono venute proprio da scrittori che, delusi dalla mediazione della critica più accademica, hanno cercato un adattamento forzato delle teorie letterarie (per propria natura, tendenti al generale) all'irriducibilità dei casi particolari che le storie più belle, in letteratura, ci propongono<sup>34</sup>. Nel gruppo, con questi e altri "padri", sta senz'altro Emanuele Trevi, impostosi all'attenzione dei lettori sin dalla "lettera-saggio" *Istruzioni per l'uso del lupo. Lettera sulla critica* e poi, soprattutto, con atipici studi narrativi come *Senza verso. Un'estate a Roma* (2004), *L'onda del porto. Un sogno fatto in Asia* (2005), l'autofinzione *Il libro della gioia perpetua* (2010) e infine *Qualcosa di scritto* (2012), una singolare "descrizione di descrizione" proprio di Petrolio, l'opera incompiuta di Pier Paolo Pasolini, incastrata fra il resoconto partecipante degli ultimi anni di Laura Betti e, a rovescio, un personale percorso spirituale ricalcato su teorie misteriche e iniziatiche (che ossessionano la scrittura di Trevi almeno da *Musica distante*, 1997)<sup>35</sup>. Ma includerei anche Antonio Moresco: *Lettere a nessuno* (1997) non ha una struttura saggistica ma diaristica, e il suo racconto per brevi note da "zibaldone" appare prima come un incontro paradossale fra i vivi (l'autore *in primis*, considerato "morto" dall'editoria e dai critici, sparuti sodali e sostenitori, e poi i grandi scrittori della tradizione occidentale, vere presenze) e i morti, poi come un personale controcanto ai propri romanzi maggiori (*Gli esordi*, 1997, soprattutto). Ma rispetto a essi, *Lettere a nessuno* è impreciosito da un sotterraneo senso di rivalsa che è il sintomo di un malessere storico di un escluso dai mondi della religione cattolica e della politica (in specifico la sinistra extraparlamentare, dove Moresco ha militato a lungo). Focalizzati sulla letteratura

<sup>33</sup> Per i primi due, si veda almeno l'esperienza della rivista «Diario», ora raccolta in Bellocchio, Berardinelli 2010. Per Garboli, si vedano almeno Garboli 1969; Garboli 1989; Garboli 2005.

<sup>34</sup> Trevi, uno degli esponenti più interessanti di questa tendenza saggistica, sintetizza: «Ciò che è stato pensato per tutti, dalle regole della geometria ai cavilli delle leggi, diventa un problema individuale. Ma attraverso questa violenta riduzione, la letteratura riesce a catturare un elemento decisivo di ogni processo di conoscenza, di ogni itinerario della mente», Trevi 2013, p. 28.

<sup>35</sup> Di questo ha scritto in dettaglio Rondini 2014.

contemporanea, a volte con prese di posizione polemiche, digressioni personali e scorribande notturne, sono invece parecchi dei saggi contenuti in *Il vulcano. Scritti critici e visionari* (1999) e *Lo sbrego* (2005); una terza sezione di questa scrittura parallela al romanzo risiede poi nei numerosi *reportage*, *Zio Demostene* (2005), *Scritti di viaggio, di combattimento e di sogno* (2005: da notare soprattutto i racconti dall'Argentina insieme a Laura Pariani, che aprirono fra gli altri i contributi del *litblog* *Nazione indiana* nel 2003), *Zingari di merda* (2008) e i più recenti *Scritti insurrezionali* (2014). Da un approccio opposto, per quanto riguarda il coinvolgimento personale nella letteratura e il ruolo politico dello scrittore, abbiamo Tommaso Pincio, da ricordare per le sue riscritture postmoderne di una verità biografica che «non esiste, diceva un indagatore del pensiero, e quand'anche esistesse non sapremmo che farcene»<sup>36</sup>, eppure rimane come fantasma ineliminabile: il lettore Pincio, in mezzo agli scrittori che ha letto e amato, è una concrezione del proprio terrore di sparire<sup>37</sup>. C'è poi Eraldo Affinati, che come saggista ha esordito con *Veglia d'armi* (1991) e poi ha proseguito su questa linea sulla quale l'inchiesta storica (principalmente per raccogliere testimonianze sia della Seconda Guerra Mondiale che del passato di guerra e traumi dei propri alunni migranti) si incrocia con l'autobiografia etica dai modelli europei più che italiani (anzitutto, con le dovute differenze, Winfried G. Sebald), con *Campo del sangue* (1997), *Un teologo contro Hitler. Sulle tracce di Dietrich Bonhoeffer* (2002), *Compagni segreti. Storie di viaggi, bombe e scrittori* (2006), *La città dei ragazzi* (2008), *Peregrin d'amore. Sotto il cielo degli scrittori d'Italia* (2010), *Vita di vita* (2014). Poi, vanno almeno menzionati alcuni saggi che, più che sulla letteratura che si legge, si concentrano sulla parte della scrittura o sul “dietro le quinte” della pubblicazione: un posto importante spetta a *Quando vi ucciderete, maestro?* (1996) di Antonio Franchini, il quale si distingue nel decennio successivo come

<sup>36</sup> Pincio 2002, risvolto di copertina.

<sup>37</sup> Si vedano soprattutto Pincio 2011; Pincio 2012 (part. pp. 15-77, coi primi tre capitoli che formano un parziale e affascinante saggio narrativo *in progress*, porta d'ingresso interpretativa per il precedente *Cinacittà. Memorie del mio delitto efferato*, 2008).

autore di primo piano nella *non-fiction* con *L'abusivo*, 2001, il “romanzo editoriale” di *Cronaca della fine*, 2003 e il diario di viaggio in India *Signore delle lacrime* che, più insistito ancora rispetto ai precedenti, è un «paradossale romanzo-testamento o riflessione sul senso della fine»<sup>38</sup>; un altro spazio, a *Parole private dette in pubblico* di Giulio Mozzi (1997), riconoscente fin nella *Premessa* al libro di Franchini del 1996, in cui suggerimenti e indicazioni divaganti sulle tecniche retoriche della scrittura si aprono a volte all'esposizione apparentemente senza filtri della propria quotidianità insieme a colleghi e amici<sup>39</sup>.

Anche in un elenco del genere, sommario per forza di cose (perché concentrato sul settore della critica letteraria, che rimane il più praticato), emergono i tratti peculiari di una scrittura che aggira gli specialismi, rinuncia ad alcune mediazioni per guadagnare potenzialità mimetiche. Si parla correntemente, pensando a questi e altri autori, di “forme ibride” riprendendo una terminologia biologica, e la metafora tiene se riconosciamo che nella fusione «pur di interagire, saggio e romanzo rinunciano a una parte del proprio corredo genetico, ma non stabiliscono tra loro un rapporto davvero paritario»<sup>40</sup>. Come punto di partenza, lo stampo del saggio è imprescindibile benché distorto, nel presentare un soggetto esposto e pubblico che si fa materia di partenza del proprio libro, né si può dare il contrario: altrimenti, parleremmo del già noto «romanzo-saggio» che tanto successo ha avuto, da Huysmans passando per Proust e Musil, nella letteratura europea<sup>41</sup>. Nella commistione, è il piacere di raccontare a costituire l'attrattiva maggiore per il lettore, al fine di valorizzare lo *storytelling* anche in forme, come quella del saggio, che per tradizione non lo ponevano in risalto<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Palumbo Mosca 2011, p. 513.

<sup>39</sup> È una strada consapevolmente percorsa fin dal racconto, eloquente nel titolo, *Per la pubblicazione del mio primo libro* in Mozzi 1993.

<sup>40</sup> Frasca 2014, p. 1.

<sup>41</sup> Ercolino 2014.

<sup>42</sup> «La saggistica classica, se spesso si è costruita intorno alla fisionomia di un io riconoscibile, si svincolava però dalla narrazione. Ora, invece, una forma di successo sempre maggiore come il personal o il lyric essay raggiunge i risultati migliori puntando sulla mescolanza di argomentazione e racconto, la cui fusione è garantita dalla pronuncia soggettiva e dal richiamo alla concretezza di un'occasione»,

Del *personal essay* si riprendono, con aggiunta intensità, la vicinanza d'osservazione e la scarsa sistematicità, in un approccio a rischio di impressionismo perché basato principalmente sull'autorità conferita alla propria soggettività e sul colloquio con interlocutori assenti, d'elezione. A differenza del saggio per così dire tradizionale (visto che cercare di definire rigidamente il saggio, forma divagante e multiforme di per sé, parrebbe forzoso), l'essere separati dal contesto sociale diviene uno sprone per intervenire energicamente nel dibattito, per spostare l'accento sulla cronaca, ridiscutere il ruolo, ormai generalmente avvertito marginale, dello scrittore nella società. Il *personal essay* diviene così il rovescio del *pamphlet* (è il caso di Moresco, per dire: ma anche di Vitaliano Trevisan, *Tristissimi giardini*, 2010, interessante perché trasferisce intrecci e comportamenti dei risentiti abitanti delle sue precedenti storie su di sé, in un antiromanzo che regge pur conservando l'ossatura dei romanzi). Altrove, l'osservazione del mondo circostante cede il passo alla critica ragionata del contemporaneo, sotto la lente delle ossessioni personali, magari sotto il camuffamento dello scritto etnografico: una strada precocemente aperta da *La città distratta* di Antonio Pascale. Successivamente, Pascale ha praticato una scrittura sottilmente nevrotica che parte da incontri ed eventi esemplari (restando inchiodato fra gli scenari di Caserta e Roma, lontano da ogni tentazione di viaggio, fuga esotica, indagine di denuncia) per tessere, di frequente, una prosa di divulgazione, scientifica e letteraria, nel senso nobile del termine, dal taglio idiosincratico e dagli antagonismi sfumati nell'ironia: ne sono esempi *Non è per cattiveria. Confessioni di un viaggiatore pigro* (2006, sulle incursioni dell'autore in Molise), *Scienza e sentimento* (2008), *Qui dobbiamo fare qualcosa. Sì, ma cosa?* (2009), *Questo è il paese che non amo. Trent'anni nell'Italia senza stile* (2010), *Le attenuanti sentimentali* (2013). La nevrosi sottosta alla ricerca etnografica, infine, nella ricca produzione di Franco Arminio, esasperate in un discorso spesso lirico, angosciato e a costante rischio di solipsismo, che si fonda sulla ripetizione e sull'esibizione delle proprie malattie vere e presunte, circa le sorti dei

microcosmi italiani e le ripetute violazioni del paesaggio italiano (soprattutto in Irpinia)<sup>43</sup>.

### 3.

Ricapitolando, vanno nel primo insieme suddetto della *non-fiction* attuale, per quanto riguarda l'Italia, le scritture che fondano il proprio carattere storico sulla particolarità della biografia, sulla separazione dell'io rispetto al proprio contesto di partenza, sul modello del saggio. C'è poi un secondo insieme in cui il risvolto autobiografico si fa secondario, sebbene anche qui ineliminabile, e non viene interpolata la forma del saggio perché ci troviamo di fronte, in partenza, a narrazioni storiche codificate dalla tradizione giornalistica del '900. Preferisco il termine ultragenerale di "narrazioni", a costo di una certa posticcia ingenuità di sguardo, per eliminare qualunque ipotesi che ci sia un terreno comune, dei modelli pacificati a cui gli scrittori di questo secondo insieme di *non-fiction* guardano (lo stesso vale per coloro che, sopra citati, rielaborano il *personal essay*: le filiazioni da me tracciate non sono lontanamente esaurienti). Visto che parliamo di forme, e non di correnti o di avanguardie letterarie, in mancanza di eredità riconosciute rimane più credibile riferirsi, per contiguità cronologica con l'attuale *non-fiction* italiana, al giornalismo che plasma i risultati delle inchieste in aspetti di intrigo familiare, in un romanzo di tensione destinato a non avere soluzione. Si pensi, per le due declinazioni, ad altrettanti libri di Corrado Stajano: *L'Italia nichilista. Il caso di Marco Donat Cattin, la rivolta, il potere*, 1982; *Un eroe borghese. Il caso dell'avvocato Giorgio Ambrosoli assassinato dalla mafia politica*, 1991; ma certo in Italia non sono mancati, oltre ai giornalisti che nell'ultimo mezzo

<sup>43</sup> Arminio esprime gli intenti della sua ricerca, riassunta nel neologismo «paesologia», così: «La paesologia non è un'evasione dalla letteratura. Cerca lettori combattenti. Per stare al mondo senza ammalarsi di noia e di ingordigia, ci vuole uno slancio disumano, ci dobbiamo convincere che siamo terracarne. In ciò che scrivo l'indagine su me stesso è intrecciata all'osservazione di un lampione, di una macchina parcheggiata, di una vecchia che cammina per strada. I deliri della mente e quelli delle betoniere, tutto per me è oggetto della paesologia (...) La realtà, a dispetto di ogni oltraggio, rimane colossale e merita di essere raccontata»; Arminio 2011.

secolo hanno rinnovato le pratiche e i linguaggi della loro professione<sup>44</sup>, nemmeno gli scrittori impegnati nel “secondo mestiere” del quotidiano, da Parise a Piovene a Pasolini, e tanti ancora<sup>45</sup>. Tuttavia, in una impronta testimoniale marcata che qui ci interessa di più ai fini del discorso, sulla soglia degli anni '90 compaiono alcuni libri che anticipano e ispirano gli scrittori di *non-fiction* finora menzionati, da generazioni precedenti, o soltanto da altre epoche d'esordio: *Verso la foce* di Gianni Celati (1988), *Altri abusi. Viaggi, sonnambulismi e giri dell'oca* di Aldo Busi (1989; seguirà nei vent'anni successivi una cospicua produzione di scritture di viaggio, sostenute dalla proliferante autoriflessione moralistica dell'autore), i *reportage*-conversazione di Arbasino (sin da *Parigi o cara*, 1960; e per gli anni che ci interessano qui, l'*excursus* museografico di *Il meraviglioso, anzi*, 1985) e per ultimo il più giovane Pier Vittorio Tondelli con il complessivo *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta* (1990), che sarà decisivo per Trevi come per molti altri esordienti, “cannibali” e non, nel decennio successivo. Il segmento temporale, per lo più ancora da discutere (ma su un *terminus post quem* collocato a quell'altezza cronologica c'è un certo consenso)<sup>46</sup>, ci introduce al secondo insieme della *non-fiction* italiana attuale, più vicino alla storiografia per l'assenza (o la latenza) di una dimensione interiore e personalistica dell'autore-personaggio, e insieme estraneo a procedimenti della storiografia attuale tutt'altro che marginali. La posizione dell'io rimane quella della pietra angolare, su cui impennare un discorso che pure, in ossequio ai modi del *reportage* anziché del *personal essay* o dell'enunciazione autobiografica, si apre attento alle vite degli altri<sup>47</sup>. La peculiarità storiografica di

<sup>44</sup> Utile, per un'idea complessiva, il rimando a Contorbia 2009.

<sup>45</sup> Si veda per esempio Serafini 2014.

<sup>46</sup> È il merito ad esempio di Wu Ming 2009. Fra i primi (e con la diffusione maggiore), il collettivo ha proposto di datare in Italia un nuovo corso “impegnato” oltre la letteratura postmoderna al 1993. Si può discutere sui criteri di selezione dei testi e sulle argomentazioni: non di meno, una soluzione di continuità nella scrittura italiana a quell'altezza, con una rinnovata fiducia verso un possibile discorso critico dell'oggi (o un rinnovato impegno, mosso da un angoscia di inadeguatezza), è ormai data per condivisa anche fra i più accesi detrattori del saggio.

<sup>47</sup> Un'osservazione di Kapuściński fa capire l'entità del compromesso cui anche la narrazione più ego riferita, in questo dominio, soggiace: «Mi intrigava soprattutto il rapporto tra Erodoto e la gente che incontrava: tutto quello che si scrive nei reportage

questo secondo insieme risalta attraversando due testi vicini nel tempo e in alcuni modi di rielaborare documenti scritti e orali in un discorso che si vuole letterario, prima che storiografico: anzi, il “prima” finisce per rappresentare un primato conoscitivo, con quanto c’è di implicita diffidenza verso il lavoro dello storico in questo modo di procedere.

*Storie di pazzi e di normali* di Covacich esce nel 1993 per un piccolo editore, Theoria, in un periodo in cui la *non-fiction* comincia ad affacciarsi nel campo letterario, come illustrato. La collana «Geografie» per Theoria è fra le prime a concedere ampio spazio alla pratica nascente. All’altezza del libro di Covacich nella collana si contano ventidue titoli, anche se il rigore di scelta dei testi non è estremo, né per la qualità degli esordi né per le finalità dei singoli volumi: si passa così da Covacich a Jean-Paul Sartre, *Difesa dell’intellettuale*, da Fulvio Abbate (altro scrittore a lungo pratico di *non-fiction*) con *Capo d’Orlando* fino al poco rassicurante Francesco Rutelli, *Progetto per Roma*; la collana continuerà, con ritmi diseguali, per alcuni anni, ospitando per esempio la raccolta di interventi *La poetica dell’Unabomber* ancora di Covacich. Negli anni Zero, a partire dal 2004, a proporre la prima e più ricca selezione di *non-fiction* italiana sarà invece la collana «Contromano» di Laterza, una casa editrice tradizionalmente connessa alla saggistica. Molti scrittori italiani fra coloro che sono già stati citati pubblicano in questa sede i loro racconti-verità e i saggi narrativi (Trevi vi pubblica due volte, come Pascale e Arminio, ma sono eccezioni), facendo di «Contromano» un osservatorio dei più esaurienti sulla nostra letteratura non d’invenzione, pur con le numerose eccezioni tipologiche: dalle guide turistiche regolarmente “atipiche” dei luoghi d’origine degli autori alle autofinzioni (è il caso di Emanuela Carbè, *Mio salmone domestico*, 2013) e romanzi sostanzialmente estranei alla *non-fiction* per il loro carattere allegorico (Giorgio Vasta, *Spaesamento*, 2010). Non è un caso che nel 2007 Covacich riproponga per «Contromano» il libro del 1993, con una

proviene dalla gente e il valore di un testo dipende molto dalla qualità del rapporto *io-lui, io-gli altri*. Dipendiamo dagli altri e il reportage è forse il più collettivo dei generi letterari», Kapuściński 2007, p. 165.

nuova introduzione di autocommento in forma di ritorno a Villa Bisutti.

Il già menzionato *Occhio per occhio* di Sandro Veronesi è uscito nel 1992, l'anno prima: con l'ultima storia del volume (*La madre di tutte le partite di flipper*) Covacich ha in comune l'ideale di onniscienza illusoria e qualcos'altro. Come avverte l'autore nell'introduzione aggiunta nel 2007, il libro è nato «prima di internet, prima dei cellulari, prima dei reality show»<sup>48</sup>: si sente la mancanza di simili innovazioni, che avranno un peso determinante nella riflessione romanzesca di Covacich intorno all'espropriazione dell'identità (*Prima di sparire*, 2008; *A nome tuo*, 2010) e alla derealizzazione dei *mass media* (*Fiona*, 2005). Covacich dimostra nell'atto di narrare una fiducia verso il proprio oggetto di analisi (i rapporti fra persone con disturbi psichici e la comunità a Villa Bisutti, Pordenone), non lo scompone, non vi sovrappone la sua immagine: si limita a cambiare qualche nome per rispetto della *privacy* e, per il resto, compie un'operazione analoga a quella di Capote, cui dichiara di ispirarsi. *Storie di pazzi e di normali* tenta una descrizione di questa vita attraverso un'intramazione raffinata. È architettato in una serie di racconti con protagonisti i vari pazienti dell'istituto, sempre in bilico fra “dentro” e “fuori”, fra pazzia e normalità. Sulla scorta di *A sangue freddo*, quando il sipario si apre ci troviamo davanti uno scorcio paesaggistico quieto e ironicamente idilliaco:

La nostra storia inizia di buonora, in una di quelle belle mattine d'inverno, quando a ogni respiro un fumo bianco esce dalla bocca in nuvolette rade. Il posto è una chiesa moderna in pesanti mattoni rossi, adiacente a un campo di calcio per dilettanti, zona Borgo Meduna. Il campo è deserto, ovviamente, come in qualsiasi altra mattina feriale di una laboriosa provincia<sup>49</sup>.

Subito dopo, il narratore esterno rovescia il quadretto presentando i due “pazzi” Mario ed Erica, che camminano nella campagna e arrivano a una chiesa. Qui Mario, alle soglie di una crisi acuta, dà in escandescenze e mette a soqquadro gli arredamenti, finché un prete terrorizzato non chiama i soccorsi e gli infermieri di Villa Bisutti non vengono a tranquillizzarlo, e lo portano

<sup>48</sup> Covacich 2007, XI.

<sup>49</sup> Ivi, p. 3.

via. Dalla vicenda di Mario si passa, nel capitolo successivo, alla descrizione della vita di un'altra persona mentalmente instabile, Erica, poi a quella della compagna di casa Marisa (la narrazione si distribuisce solitamente fra analessi e racconto "in presa diretta" al tempo presente), poi di nuovo si torna a raccontare il periodo di riabilitazione di Mario dopo la crisi acuta, e infine c'è una sezione più "corale" sulla vita a Villa Bisutti. L'ultima scena riunisce i personaggi della vicenda in un'aula per una lezione di arte contemporanea: sui dialoghi dei pazzi "riappacificati" di fronte all'arte il libro si chiude, con una fiducia aperta ma non illusa in un percorso ascendente soltanto suggerito, dalla crisi alla guarigione. Le scene si susseguono con una certa velocità e con una focalizzazione ravvicinata sui personaggi, riformulate in una narrazione "da romanzo" come se Covacich fosse stato presente, nella campagna e poi nella chiesa, agli eventi che racconta: ma non sono concesse ulteriori licenze. Il narratore, che solo di rado si concede di dire "io" e mai in un contesto di azione o di interazione drammatica (da "personaggio", insomma) con i pazienti, non pretende di descrivere la psicologia dei suoi personaggi. Erica, Mario e Marisa restano misteri, impenetrabili quanto la malattia mentale lo è persino alla più sapiente azione clinica: «Ho capito che il suo male [del pazzo] non lo comprenderemo mai e che l'opinione della gente, sia essa a favore della libertà o della segregazione, è lontana dalla realtà»<sup>50</sup>. Ecco dunque che un libro dichiaratamente "realistico", e costruito con accortezza per un'artificiale presa diretta, si ferma sulla soglia dell'oggetto da analizzare. Portando all'estrema coerenza gli assunti di Capote, non è possibile penetrare nei propri personaggi come fossero delle creazioni da romanzo, nel campo del possibile non ha diritto d'asilo la ricostruzione della vita interiore (ci sono invece esempi di *non-fiction* che varcano il confine con una combinazione felicemente contrastata di disinvoltura e consapevolezza: penso a Paolo Sortino, *Elisabeth*, 2011)<sup>51</sup>.

Non per questo lo sguardo del narratore diviene quello di un semplice cronista, quanto piuttosto quello di uno psicana-

<sup>50</sup> Ivi, XXII, *Nota alla prima edizione*.

<sup>51</sup> Sul quale Simonetti 2011.

lista. Con regolarità Covacich prende la parola nelle pause nel racconto, per tentare interpretazioni sulle scene presentate. Nel primo capitolo, subito dopo aver ricordato di un'ingiustizia subita dal padre di Mario, che potrebbe aver contribuito a scatenare la follia nell'uomo, spezza il ritmo dell'azione («Ma che cos'è questo impulso a vendicarsi e il senso di ingiustizia che lo sottende?»<sup>52</sup>) per provare un'analisi freudiana delle reazioni di Mario, confrontata col parere degli altri terapeuti-personaggi del libro, e chiudere con una diagnosi («L'operatore, il familiare, l'amico, l'estraneo, l'altro in generale deve dedicarsi di più all'ascolto»<sup>53</sup>). Le storie dei pazzi divengono una cartina di tornasole per interrogarsi su alcuni meccanismi della psiche umana che accomunano anche i cosiddetti normali, sempre nella cognizione dell'impotenza del terapeuta di fronte alla malattia. Gli eventi reali, su cui non si garantisce alcuna interpretazione ultima, non vengono feticizzati in una presunta inconoscibilità, giacché a quest'altezza di esordi Covacich ha nonostante tutto una fiducia nella credibilità della sua voce, in un discorso non di cronaca esatta e insieme limitata, ma tendente a una cognizione generale sull'umano, un approccio che tornerà rafforzato dalla scelta del romanzo, qualche anno dopo. Da questo punto di vista, colpisce che Covacich, poi cronista affermato presso vari quotidiani italiani, constati una formazione di scrittore che ha pochissimo a che fare con quella di un giornalista: «Io non ho mai messo piede in una redazione, non saprei dire davvero niente di più del giornalismo, di quanto si sa»<sup>54</sup>. L'obiettivo dichiarato di *Storie di pazzi e di normali* è mischiare la testimonianza («so perché c'ero e ho scritto a ridosso degli avvenimenti») con la letteratura (una «cronaca trasfigurante che, lungi dal celebrare eroi e piangere vittime, intende proporre scene *tipiche*»<sup>55</sup>, lungamente rimedia e rimontata). A quale idea di storiografia si guardi, Covacich lo spiega bene nella *Nota alla prima edizione* del 1993. Non sono i documenti a garantire efficacia retorica, se non *in absentia*, il particolare di per sé non ha senso, la rabbia

<sup>52</sup> Covacich 2007, p. 9.

<sup>53</sup> Ivi, p. 13.

<sup>54</sup> Nicewicz-Staszowska 2010, p. 65.

<sup>55</sup> Covacich 2007, p. XXV.

di Mario e la follia di Marisa ci interessano nella misura in cui possono dirci qualcosa anche su noi stessi, e non per la compassione che ci muovono. Importa muoversi in direzione contraria alla storiografia più ortodossa, in un salto mortale verso altre radici di scrittura distanti nel tempo:

Ecco allora l'idea di una storia, o meglio di una testimonianza *sui generis*, in cui poter lasciare la parola ai veri protagonisti, riprendendomela solo quando i loro discorsi richiedono una tessitura esplicativa. Mi sono immaginato di staccare a caso le pagine di quindici giorni di diario – mi sono immaginato, anzitutto, di avere un diario di quei sei mesi passati tra «pazzi» e «normali» - e di arrangiarle in un resoconto, inventandomi fin dove possibile una voce fuori campo, simulando uno sguardo neutro, più da cronista dell'età comunale, però, che da vero e proprio documentarista<sup>56</sup>.

Una simile presa di posizione già prelude ai tentativi non finzionali degli anni successivi che, per esempio, collazionano memorie scritte e orali per esprimere una partecipazione e un giudizio individuale, più che un resoconto o una denuncia neutrale almeno nella postura fatica, verso il mondo che si è scelto di descrivere. Un libro narratologicamente di un certo peso come *Gomorra* di Roberto Saviano (2006), per esempio, non è distante per approccio, perché, ricorda Donnarumma, «Saviano costruisce Roberto come un testimone, come la figura di mediazione tra il mondo del racconto e il mondo del lettore. Più che un personaggio è una voce, una coscienza»<sup>57</sup>. In *Storie di pazzi e di normali* dunque la cronaca, che per quanto trasfigurata resta il convitato di pietra, è riassestata da un approccio di impronta psicanalitica e filosofica (si ricordi che nel 1990 Covacich si era laureato a Milano con una tesi su Deleuze). Un anno dopo nella stessa collana di *Theoria*, un esercizio analogo è condotto da Sandra Petrigani.

Anche Petrigani, che gioca un ruolo di primo piano nella nascita di *Theoria*, con il breve *Vecchi* propone un libro di testimonianze, ma nell'assenza di un'obiettività documentaria che riflette le ambizioni poetiche dell'autrice. Un esperimento di *non-fiction ante litteram* potrebbe già essere *Catalogo dei giocattoli* (1988), una rassegna senza nomi né svolgimento di

<sup>56</sup> Ivi, XXIV.

<sup>57</sup> Donnarumma 2014, p. 191.

giochi infantili in ordine alfabetico (dall'altalena allo zoo degli animali di pezza), riscattata da un costante esercizio di osservazione poetica ed enciclopedica. Le poesie del coetaneo e amico Valerio Magrelli non sono distanti dall'orizzonte di Petrignani, ma latita la storia, al di fuori di quella, privatissima, dell'infanzia sepolta di ogni uomo. In seguito, Petrignani si dedica anche alla ricostruzione biografica (*La scrittrice abita qui*, 2002: sei schede su Deledda, Yourcenar, Colette, David-Néel, Blixen, Woolf) e libri di viaggi (da citare almeno *Ultima India*, 1996). In mezzo, piuttosto diverso dagli altri suoi libri non d'invenzione, sta *Vecchi*, concepito alla base come un libro di ricerca sulle vite delle persone anziane dell'epoca (1994), ma che finisce per diventare un singolare catalogo misto. La maggior parte dei capitoli, in generale tutti fra le cinque e le dieci pagine, è in prima persona e raccoglie le singole esperienze degli anziani, di cui non viene detto il nome né dichiarato il grado di riscrittura (con titoli su questa falsariga: *La signora che pensava a Venezia, L'architetto che tremava, Alina che sembrava una bambina, Il nonno che voleva casa sua*). Altri sono più brevi (una o due pagine) e contengono digressioni liriche, paesaggistiche, incontri casuali nei parchi con altri vecchi (*Zorba il greco, Periferia e oltre, Passeggiata nel parco, Concerto jazz*), che Petrignani osserva con lirismo raggelato. Infine, un terzo gruppo è costituito dagli incontri di Petrignani, che similmente a Covacich compare solo di rado sulla scena, collettore discreto, con Cosima Finelli, il vero e proprio "personaggio-guida" nel mondo osservato e l'unico riconoscibile con nome e cognome, che partecipa alle vite di anziani in qualità di infermiera, badante, osservatrice (*Cosima e i barboni, La pomata di Cosima, A lezione da Cosima, Cattiverie di Cosima, L'ideale secondo Cosima*). L'intreccio di voci, a dispetto delle apparenze, non serve per localizzare con esattezza gli attori della vicenda, poiché per fare ciò basta la connotazione tipica dei soggetti in monologo: per quanto si presentino a volte di casi di malasanità, o si parli di pessimi trattamenti ricevuti nelle case di riposo, *Vecchi* non si propone quale libro di denuncia (con la parziale eccezione, citata nella *Premessa*, della clinica «Umberto Viale» di Pisa). Cito dalla *Premessa*:

È inevitabile che un discorso sulla vecchiaia diventi anche una constatazione dell'inadeguatezza delle strutture pubbliche ad affrontare il problema; ma non era lo scopo del libro. Inchieste giornalistiche in questo senso sono senz'altro più adatte ed esaurienti. Qui si voleva affrontare il tema da un altro punto di vista, quello – per dir così – interiore, considerando la vecchiaia non il limite estremo della condizione umana, ma la condizione umana nel suo stato più autentico. La domanda era: cosa succede all'uomo messo di fronte a se stesso quando non ha altro che se stesso cui appigliarsi?<sup>58</sup>

Qui la letteratura non vuole fare concorrenza al giornalismo. Il campo d'informazione riguarda un più generale sentimento dell'umano, obliquo rispetto alla storia («Le istituzioni, certo, possono fare molto per gli uomini, ma nulla per l'uomo. L'uomo comunque con se stesso è solo, i conti è con se stesso che alla fine li deve fare»<sup>59</sup>), di cui pure tornano, nella linea postmoderna cui Petrignani si può ricondurre, gli echi lontani (ad esempio, la strage di Capaci nei lamenti di un'anziana siciliana malata di depressione). Perciò fare i nomi può non essere così rilevante, se la storiografia cui *Vecchi* aspira è “per tipi”, contraria ai criteri di esposizione filologica e presentazione delle fonti che caratterizzerebbero un corrispondente tentativo nel giornalismo. L'unica legittimazione da cui Petrignani non può esentarsi è quella dell'autopsia: si racconta, e si può parlare per bocca di altri, solo perché si è vissuto tutto direttamente, e le dinamiche degli incontri individuali con gli anziani soppiantano ogni ipotesi di disegno (e quindi, di tesi) preconstituito:

Questo libro nasce da sei mesi di incontri e dialoghi con persone anziane. Gli incontri, dovuti più al caso, anche se quasi sempre un caso provocato, piuttosto che a un progetto di lavoro ben organizzato, sono avvenuti ai giardini pubblici come in treno, in case private e in case di riposo. Non si pretendeva una rappresentatività geografica o sociale, semmai una rappresentatività di tipi psicologici. Per questo la scelta di storie da raccontare ha seguito un criterio non sociologico, ma letterario<sup>60</sup>.

Non sociologia, ma neppure, come ancora nell'esordio di Covacich, persistono le categorie di scrittura della psicanalisi, della filosofia di Deleuze: si impone invece una certa diffidenza

<sup>58</sup> Petrignani 1994, p. 8.

<sup>59</sup> Ivi, p. 96.

<sup>60</sup> Ivi, p. 7.

nella documentalità («Ho fotocopiato la cartina di questo oltre di periferia, ma non è servita. Non sono mai tornata due volte nello stesso posto, nello stesso ospizio»<sup>61</sup>). Ai vecchi che affollano il libro è garantito il ritorno sotto forma di voce sommersa, in un'aspirazione di apparente contraddittorietà: della storia personale vengono taciuti i riferimenti più stretti, ma il nucleo psicologico e morale dei singoli domina il tono complessivo. Contro l'idea, da Petrignani attribuita alle suore che assistono gli anziani non più autosufficienti, che importi curare soprattutto la malattia senza prendersi cura della persona, in quanto tale, irriducibile:

Menzogna e verità si confondono di continuo, apparentemente senza scopo. Impossibile sapere qualcosa dalle suore, non sanno niente, non vogliono sapere niente, per loro gli ospiti sono esseri umani da aiutare, uno vale l'altro, la storia personale non è importante. Sono storie dolorose e il dolore è il medesimo sempre<sup>62</sup>.

Quanto grande è la differenza con un racconto del presente che conservi l'ambizione giornalistica di informare puntualmente, oltre che di drammatizzare la cronaca? Lo si capisce meglio se si fa un veloce confronto con l'inchiesta plurale di Luca Rastello *La guerra in casa* (1998), che incastra in un racconto a blocchi paralleli la sua esperienza diretta nel coordinamento degli aiuti umanitari ai profughi delle guerre jugoslave fra il 1991 e il 1995. Rastello, giornalista di esperienza pluridecennale e anche romanziere con *Piove all'insù* (2006) e *I buoni* (2014), specifica fin dall'inizio del suo libro di essere parte in causa, ma di nuovo l'esperienza autobiografica si fa cornice per una narrazione polifonica costruita intorno a dei personaggi reali, divisi fra due poli: da una parte i rifugiati che scappano dal conflitto in Bosnia, dall'altro gli italiani che li accolgono. Ci si concentra sulle dinamiche interpersonali, sulle costruzioni drammatiche, i ritratti in chiaroscuro, e ci si avvale il più possibile del discorso diretto per testimonianze filtrate attraverso l'autore-personaggio, qui in una posizione di ascoltatore alla pari e non di psicoanalista che formula una specie di terapia per i "pazzi" indirizzata didatti-

<sup>61</sup> Ivi, p. 40.

<sup>62</sup> Ivi, p. 86.

camente ai lettori. La focalizzazione ristretta su alcune famiglie che ospitano rifugiati, sull'ambiente di Torino a metà degli anni '90, è chiarita sin nell'articolata e sostenuta *Premessa*: «Questo è un libro di storie, non di storia. Queste pagine non intendono dare un'interpretazione complessiva della guerra jugoslava, anche se non sfuggono all'ambizione di fornire qualche alimento al lavoro di ricostruzione»<sup>63</sup>. *La guerra in casa* ha ambizioni di racconto di formazione, mira a rappresentare il conflitto nella ex-Jugoslavia dall'ottica di un mondo benestante, rappresentato nelle traiettorie umane e fallimentari di alcuni italiani sul finire del secolo, fra cui Rastello segna anche il suo nome. Vediamo, tramite un narratore partecipe eppure impietoso, l'ambiente della borghesia torinese costretto a confrontarsi con l'esperienza concreta della guerra, con le sue scomodità e con divari di cultura, traumi, comodità che non si possono colmare, e obbligato a filtrarla attraverso un paternalismo radicato: «Se una storia è raccontata, è quella della corruzione di uno sguardo, il mio, destinato gradualmente a perdere l'innocenza originaria»<sup>64</sup>. La struttura del libro riflette questo desiderio di privilegiare il racconto testimoniale e fa al tempo stesso da contropunto di attendibilità. Come viene spiegato:

Parlare di sguardi è un'operazione a rischio di arroganza. La struttura di questo libro è un tentativo di sfuggire a questo rischio. Ogni capitolo si presenta diviso in due parti: una storia, raccontata in soggettiva e legata a un personaggio, e uno «scenario», in cui si accumulano informazioni e notazioni sul contesto della storia, nella speranza di fornire qualche idea sui molti altri punti di vista da cui la stessa vicenda avrebbe potuto essere osservata<sup>65</sup>.

Riaggiustare la vicinanza eccessiva dell'autore al suo oggetto è quasi un *unicum* nella cosiddetta *non-fiction* italiana, e non stupisce che venga da un giornalista. Laddove Covacich e Petri gnani (ma anche Busi, Celati, Arminio, per dire) non si curano di fornire bibliografie e prove verificabili, ma si limitano a garantire una cronaca avvincente, drammatica e tipica del veramente

<sup>63</sup> Rastello 1998, p. VI.

<sup>64</sup> Ivi, p. VII.

<sup>65</sup> Ivi, p. VIII.

accaduto, Rastello lo fa e insieme si frena, come se in lui l'etica del giornalista (più vicina a quella di uno storico) cooperasse per non lasciare troppo spazio all'inattendibilità di uno sguardo parziale. Nella maggioranza dei testi di *non-fiction*, dati, sondaggi e documenti sono posti a garanzia della narrazione, ma filtrati e disposti con misura, a volte celati per non intoppiare la fluidità del racconto. Rastello invece non si fida a lasciare solo le testimonianze e i racconti fortemente sbalzati di rifugiati e italiani: sente il dovere di fornire una panoramica (sempre molto dettagliata e avveduta) che li contestualizzi. Questa tensione di forze opposte percorre tutto il libro, costruito negli estremi di inizio e conclusione come un insegnamento amarissimo alla figlia piccola Elena, portando a una struttura ascendente solo in apparenza: parte dal racconto di un cecchino, condotto in parte dalla sua voce, e termina coi "caschi blu" dell'ONU, le cui degenerazioni violente, fatte di percosse e stupri ai danni della popolazione, sono raccontate da un abitante di Srebrenica che parla nell'ultimo capitolo. Con ogni evidenza, nell'orizzonte dipinto da Rastello non c'è redenzione né una presenza di personaggi positivi, il che non significa che manchi un'intelligenza ordinatrice a segnare gradazioni di colpevolezza. L'ordine dei capitoli non risponde a una mera istanza cronologica, ma «alla focalizzazione progressiva delle storie nella mia riflessione sui rapporti di solidarietà»<sup>66</sup>; offre una riflessione in senso lato generale sul senso dell'azione umanitaria, sempre corroborata da una puntigliosa ricostruzione storica che è il fulcro della *Guerra in casa*. Rastello certifica così la correttezza documentaria dell'insieme, lontana dalle frequenti licenze di altre storiografie del presente. Lo fa forse per scrupolo professionale e, a un livello più profondo, per diffidenza profonda verso le storie stesse che ha ascoltato e rinarrato, in quanto esse rimangono sempre a rischio di veicolare ideologie precostituite, mutate da forze dispotiche e violente o, al di qua dell'Adriatico, da retoriche del potere inevitabilmente autoritarie: «cadi in un luogo di guerra pensando di portare un punto di vista, difendere un ruolo, rap-

<sup>66</sup> *Ibidem*.

presentare una cultura; molto probabilmente, invece, è la guerra che ti assegna il ruolo che ha deciso per te»<sup>67</sup>.

#### 4.

La porzione di *non-fiction* che si è provato a mettere in rilievo sembra mostrare sì, come i caratteri intrinseci di una qualsiasi struttura storiografica richiede, un'esigenza di verificabilità dei documenti e delle prove apportate a puntellare il discorso. Eppure, più in profondità, i libri di Covacich e Petrignani, come di tanti scrittori italiani dei vent'anni a seguire, insistono su elementi quali una delega quasi totale della fiducia allo scrittore-testimone (spesso unico garante) e una drammatizzazione delle vicende che può implicare forzature sistematiche alla cronaca. Se è vero che il *personal essay*, di per sé, giustifica all'ombra dell'autorità del saggista e delle sue idiosincrasie personali eventuali lacune di metodo, per un secondo insieme della *non-fiction* di taglio "da *reportage*" più impostato il discorso si complica: e, come si ricordava all'inizio, non è raro il caso di scritture che partono dal saggio per arrivare all'inchiesta, mescolando due tendenze (di separazione sociale del soggetto e di integrazione del "dato esterno" della cronaca) in apparenza prive di conciliazione. La memoria del romanzo torna in scritture che dichiaratamente si pongono al di fuori del suo dominio, per ricadere tutt'al più nelle contigue regioni dell'autobiografia e della testimonianza. Ciò conferma che non dovremmo leggere questi testi come fossero le *Annales*, in quanto nella *non-fiction* delineata il racconto di cronaca (quasi sempre: cronaca del presente o del passato più prossimo) è mediato, ricreato<sup>68</sup>. Il documento

<sup>67</sup> Ivi, p. 261.

<sup>68</sup> Intendo l'azione che ben descrive Danilo Kiš in un passaggio dei suoi racconti storici e verosimili sullo stalinismo: «Raconterò, dunque, quel lontano incontro tra eljustnikov e Herriot come meglio posso, liberato per un istante dal terribile incubo dei documenti che intralciano la narrazione, rimandando al contempo il lettore diffidente e curioso alla bibliografia sopra citata, dove egli potrà trovare le necessarie prove. (Forse sarebbe stato più ragionevole da parte mia optare per un'altra formula espressiva – un saggio o una monografia – dove avrei potuto usare tutti quei documenti nel modo più confacente. Due cose, tuttavia, me lo impediscono: il fatto che è disdicevole citare come documento le testimonianze orali, dirette, di

sta a garanzia dell'affidabilità del discorso autoriale ma è usato spesso strumentalmente per rafforzare una tesi di fondo: e siamo altrettanto lontani da esperimenti storiografici di indubbio valore, che puntano sulla ricostruzione d'archivio di singole vicende, per una storia "dal basso" (un esempio celebre: i due processi subiti dal mugnaio Domenico Scandella, raccontati da Carlo Ginzburg con *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, 1976).

Quanto, però, è un'operazione a rischio di una cattiva retorica, che fa prevalere l'aspetto dell'autenticità sulla verità nel senso più letterale della parola? Il rischio che la coazione alla prima finisca per rimpiazzare l'accertamento della seconda troverebbe conferme nelle evidenti debolezze di scritture che, sotto il profilo del metodo storico, sono piuttosto attardate, non espongono correttamente i documenti, non pongono bibliografie, non vagliano le fonti in maniera ortodossa, si basano sull'oralità più che su tracce scritte di riferimento. A margine, dato che molti questi libri non finzionali assumono un tono conversativo, un lessico e una sintassi più vicine al parlato che non allo scritto più "formale", ci si potrebbe chiedere il rapporto della "voce" autoriale con la predilezione per le tracce dell'oralità: consequenziale, di adeguamento, o altro?

Consideriamo per esempio l'aspetto della testimonianza, e il conseguente, nella *non-fiction*, accorciamento prospettico delle implicite distanze fra autore, oggetto della narrazione e lettore. Quasi vent'anni fa, Annette Wieviorka rifletteva sui problemi della trasmissione storica del genocidio ebraico, partendo dalla considerazione dell'archivio di testimonianza dell'Istituto storico ebraico di Varsavia. La domanda, sulla messa in primo piano dei testimoni e dei loro racconti in processi e ricostruzioni storiche, probabilmente ha guadagnato d'attualità a rileggerla due decenni dopo:

Come costruire allora un discorso storico coerente se ad esso si contrappone costantemente un'altra verità, quella delle memorie individuali? Come

persone degne di fede; e poi l'incapacità di privarmi di quel piacere di narrare che allo scrittore dà l'ingannevole impressione di creare il mondo, e di conseguenza, come si suol dire, di cambiarlo)», Kiš 2005, pp. 40-41.

fare appello alla riflessione, al pensiero, al rigore quando i sentimenti e le emozioni invadono la scena pubblica?<sup>69</sup>

Se, nei suoi risultati migliori, la letteratura «può essere considerata come quella forma paradossale di storiografia e di ricostruzione che si prende la libertà di riconfigurare, manipolare, rovesciare, vanificare i dati ufficiali<sup>70</sup>», sui paradossi non si possono incagliare doverosi lavori d'archivio, ricostruzioni lunghe e più impersonali. A rischio, almeno per i risultati italiani più recenti, non è la possibile riconoscibilità dei fatti che si sceglie di raccontare, in un superamento problematico della diffidenza postmoderna verso la storia<sup>71</sup>. Ciò che potrebbe affermarsi, invece, è l'uso di una narrazione storica che, forte della garanzia di un autore preponderante e poco incline alle verifiche, diventi un bias di conferma per allontanare dubbi e rettifiche, sciogliendoli in una linearità propria di certo romanzo, per finire in un'inappropriata, se eccessiva, linearità di pensiero, quando non d'intreccio, che mal si concilia coi doveri scientifici dello storico. Siamo partiti da un celebre paragrafo aristotelico, precisando in partenza che la distinzione lì contenuta è imperfetta se considerata a compartimenti stagni. La storiografia può occuparsi, come visto, dell'universale partendo dal particolare, e poi allargandosi (un compito, si noti, rubato al vicino romanzo moderno)<sup>72</sup>, a condizione che non si verifichi il processo che Aristotele sottende alla poesia, per cui: «a qualcuno capitò di dire o di fare certe cose secondo verosimiglianza o necessità (...) aggiungendo successivamente i nomi»<sup>73</sup>. Per la *non-fiction*, la denominazione può apparire secondaria per importanza rispetto alla rappresentatività generale delle situazioni, ma viene sempre prima a livello dell'architettura. Un puntello possibile viene stavolta non dalla *Poetica* ma dalla *Retorica*, nella quale Carlo Ginzburg ha sostenuto, in modo persuasivo, che Aristotele includesse, oltre alla retorica deliberativa, epidittica (di plauso o di biasimo) e giudiziaria, la retorica propria della storiografia.

<sup>69</sup> Wieviorka 1999, p. 154.

<sup>70</sup> Zinato 2015, p. 16.

<sup>71</sup> Donnarumma 2014, pp. 45-53.

<sup>72</sup> Rimando per una ricostruzione accurata a Mazzoni 2011.

<sup>73</sup> Aristotele 1998, 1451b (7-10).

grafia del suo tempo<sup>74</sup>: l'argomentazione retorica condotta senza il sostegno della prova (*tekmerion*, τεκμήριον), senza gli esempi, verificabili da tutto l'uditorio (per traslato nostro, dai lettori), del realmente avvenuto, perde tutta la sua credibilità.

Quanto alle prove e agli entimemi fondati su prove, non sarà possibile confutarli perché sillogistici (ciò è risultato evidente dagli *Analitici*); non resta che mostrare che il fatto portato in causa non esiste. Se invece è evidente che esiste e che è una prova, allora quell'entimema diventa inconfutabile; infatti allora ogni cosa diviene evidentemente dimostrata<sup>75</sup>.

Ovviamente, il riuso del sostegno aristotelico va preso con le pinze e contestualizzato secondo opportunità. Dopotutto, di fatti realmente avvenuti, lo si è accennato, la letteratura può occuparsi: una forma di competizione con la storia su questo terreno già esiste, anche se Aristotele pensava più ai *Persiani* di Eschilo che alle *Storie* di Erodoto (la sottovalutazione del quale non mancherà di stupire, nei secoli successivi, molti commentatori aristotelici). Ma ancora sulla storiografia antica, a pensarci bene, occorrerebbe ricordare che anche all'altezza del IV secolo essa poteva occuparsi dell'universale partendo dal particolare. Anzi, nei risultati di maggior rilevanza il discorso si articolava proprio in quella direzione. La storiografia greca è di taglio eminentemente filosofico, si interessa abbastanza poco alle tracce scritte e all'aderenza puntigliosa ai documenti (visto pure che la nozione di "archivio", ovviamente, è moderna)<sup>76</sup>. A partire da Erodoto, il consacrato, ai nostri occhi, di questa pratica di scrittura (che all'epoca, si ricordi, non ha nemmeno un nome e un posto), essa ha tre caratteristiche principali. È:

1. autoptica (ha validità soprattutto ciò che riesco a vedere o sentire in prima persona; ma non mancano ricostruzioni funzionali);

<sup>74</sup> Ginzburg 2001, pp. 51-67.

<sup>75</sup> «Quanto alle prove e agli entimemi fondati su prove, non sarà possibile confutarli perché sillogistici (ciò è risultato evidente dagli *Analitici*); non resta che mostrare che il fatto portato in causa non esiste. Se invece è evidente che esiste e che è una prova, allora quell'entimema diventa inconfutabile; infatti allora ogni cosa diviene evidentemente dimostrata», Aristotele 1961, II, 25-26, 1403a, 10-15.

<sup>76</sup> Momigliano 1984.; ma anche Ginzburg 2006, pp. 15-38 e 295-315.

2. drammatica (gli avvenimenti storici sono intramati in un intreccio coinvolgente, secondo una ricostruzione spesso non obiettiva secondi i nostri canoni di modernità; non mancano aneddoti, scene “teatrali”, confronti ricostruiti *ex post*);
3. tipica (l'autore tende a procedere per casi paradigmatici e trasfigura la contingenza storica in un racconto didattico ed esemplare).

Senza azzardare improbabili filiazioni, le tre caratteristiche si riflettono anche nella *non-fiction* al vaglio, che quindi può essere definita una forma di storiografia fondata sulle strategie retoriche della moderna letteratura d'invenzione (la *fiction*, per comodità): né è trascurabile il fatto che, complementare al suo quasi nullo interesse archeologico, la *non-fiction* si concentri nella stragrande maggioranza dei casi sul presente o sul passato prossimo, al modo dell'antenata classica.

Una volta concesso nel parallelo che la *non-fiction* recente, nella sua ansia di autenticità, nella costruita postura spontanea e nella tensione verso un racconto organico, astrae, generale (aristotelicamente: letterario), accentui e inveri inconsapevolmente certe peculiarità maggiori di una storiografia che oggi, intesa *tout court* come tale, risulterebbe anacronistica e improponibile ai più, si può sottolineare un doppio carattere reattivo. Da un lato, la «fame di realtà»<sup>77</sup> guida la scelta di abbandonare i terreni della finzione, concentrandosi sull'oggi anche a costo di feticizzarlo. Dall'altro, questa singolare “storiografia del presente” (da intendersi al plurale, di voci, approcci, forme recuperate) diffida dell'obiettività e dello sguardo dall'alto, a meno che non si tratti, come ricordiamo da *A sangue freddo*, di un ulteriore inganno: pur nella diffidenza conclamata verso il risalto all'invenzione e al possibile della *fiction*, delle risorse della letteratura i testi non finzionali recenti non vogliono disfarsi. In questo recupero insieme inattuale e, per uno storico, deontologicamente non ortodosso sta un'obiezione di principio alla storiografia specialistica, di cui si rendono conto, con lucidità, anche addetti al mestiere. Così Luzzatto:

<sup>77</sup> Per usare un'espressione efficace, anche al di là delle stesse argomentazioni proposte, di Shields 2010.

Oggi, la contaminazione dei generi intorno all'uso pubblico della storia è talmente diffusa che quasi nessuno, là fuori, sembra più intenzionato a porsi il problema<sup>78</sup>.

che in più descrive l'*impasse* simmetrica in cui versa chi fa il suo mestiere:

Gli storici di mestiere, per parte loro, esitano fra due strade. I più reagiscono all'invasione di campo di cuochi maldestri e baristi ubriachi trincerandosi nel ridotto dell'accademia. Scrivono libri illeggibili per chiunque non sia un loro collega d'università o un loro studente coatto. E li pubblicano con quanto resta loro a disposizione di fondi pubblici, il libero mercato editoriale non essendo più in grado di assorbire monografie destinate a poche decine di lettori. Ma così facendo, gli storici di mestiere allargano il fossato tra il sapere e il trasmettere, oltreché il fossato tra lo scrivere e il farsi leggere (...) Un piccolo numero di storici professionisti, invece, reagiscono all'invasione di campo invadendo a loro volta il campo altrui, le cucine dei cuochi come i banchi dei baristi. Quasi fossero sospinti da un rigurgito marxiano di ostilità verso la divisione sociale del lavoro, abbandonano i luoghi e accantonano i ferri del loro mestiere – sale manoscritti delle biblioteche, buste degli archivi per impugnare mixer e brandire shaker si improvvisano artefici di intingoli e cocktails basati sulla contaminazione tra storia e letteratura<sup>79</sup>.

Forse è presto per annoverare gli autori di *non-fiction*, almeno i migliori di loro, fra cuochi e baristi. Per quello, forse, gioverebbe rifarsi al criterio, ingiusto e sgusciante di per sé, di ciò che vale in letteratura o in quello che, facendo mostra di sporgersi dalla balaustra della storia, si rivendica come tale. Oppure dobbiamo provare a esaminare con lentezza, singolarmente, i libri che stanno sotto l'etichetta confusionaria di *non-fiction*. Per ora, mi propongo soltanto di *inquadrare*: non è l'unica azione possibile se si fa storia della letteratura anche recente, tuttavia lo sforzo della chiarezza, ridiscutendo diciture e definizioni fin troppo invalse, fa da buon presupposto per discutere parlando la stessa lingua. Quanto al rischio di un'eccessiva semplificazione, se vogliamo far rientrare uno spazio virtualmente sconfinato della *non-fiction* nelle nostre approssimazioni, come un cielo densamente popolato di presenze divine e umane nella quadratura

<sup>78</sup> Luzzatto 2014, p. 13.

<sup>79</sup> Ivi, pp. 13-14.

del soffitto di una chiesa barocca, dobbiamo provare a disporre i singoli elementi secondo la loro natura senza comprimerli troppo. Gli eventuali sfondamenti della quadratura potrebbero aiutarci a individuare i libri che davvero persisteranno: e poi ad abbellire la cornice, rendendola più necessaria e verosimile.

### *Riferimenti bibliografici*

- Aristotele (1961), *Retorica* (a cura di A. Plebe), Roma-Bari: Laterza.  
–, *Poetica*, (a cura di G. Paduano), Roma-Bari: Laterza.
- Arminio F. (2011), *Scoprite la «paesologia», scienza dei luoghi perduti*, «La Repubblica», 25 novembre 2011.
- Austin J. L. (1990), *La verità* [1950] in *Saggi filosofici* (a cura di P. Leonardi), Milano: Guerini e Associati.
- Barzun J. (1956), *Proust's Way*, «The Griffin», 5, 6.
- Bellocchio P., Berardinelli A. (2010), *Diario. 1985-1993, riproduzione fotografica integrale*, Macerata: Quodlibet.
- Benedetti C. (2011), *Disumane lettere*, Roma-Bari: Laterza.
- Bertoni C. (2013), *Letteratura e giornalismo*, Roma: Carocci.
- Capote T. (1999), *Romanzi e racconti* (a cura e con introduzione di G. Nocera, e un saggio di A. Arbasino), Milano: Mondadori.  
–, (2007), *Portraits and Observations*, New York: Modern Library.
- Celati G. (2001), *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità, scrittura*, Torino: Einaudi.
- Clarke G. (2006), *Truman Capote*, Milano: Frassinelli.
- Cohn D. (1999), *The Distinction of Fiction*, Baltimora: Johns Hopkins University Press.
- Contorbia F. (2009), a cura di, *Giornalismo italiano 1968-2001*, Milano: Mondadori.
- Covacich M. (2007), *Storie di pazzi e di normali*, Roma-Bari: Laterza.
- De Majo C. (2014), *100 libri per una biblioteca della nonfiction narrativa* in *minima&moralia* <<http://www.minimaetmoralia.it/wp/per-una-biblioteca-della-nonfiction-narrativa/>>, 1 luglio 2015.
- De Federicis L. (1998), *Letteratura e storia*, Roma-Bari: Laterza.

- Donnarumma R. (2014), *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna: il Mulino.
- Enzensberger H. M. (1966), *Letteratura come storiografia* (traduzione di B. Bianchi) «Il menabò di letteratura», 9.
- , (1972), *La breve estate dell'anarchia. Vita e morte di Buenaventura Durruti*, Milano: Feltrinelli, 1973.
- , (1998), *L'Europa in macerie* in *Zig zag. Saggi sul tempo, il potere e lo stile*, Torino: Einaudi.
- , (2008), *Hammerstein o dell'ostinazione*, Torino: Einaudi.
- Ercolino S. (2014), *The Novel-Essay, 1884-1947*, Londra: Palgrave Macmillan.
- Foley B. (1986), *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca: Cornell University Press.
- Frasca D. (2014), *Volontà di narrare, tentazioni saggistiche e forme ibride in Antonio Pascale e Emanuele Trevi*, «Between», IV, 7.
- Gadda C. E. (1958), *Un'opinione sul neorealismo* in *I viaggi la morte*, Milano: Garzanti.
- Gallagher C. (2000), *Fiction in Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino: Einaudi, vol. I (*La cultura del romanzo*).
- Garboli C. (1969), *La stanza separata*, Milano: Mondadori.
- , (1989), *Scritti servili*, Torino: Einaudi.
- , (2005), *Storie di seduzione*, Torino: Einaudi.
- Genette G. (1991), *Fiction et diction*, Parigi: Seuil.
- Genovese R. (2008), *Verità e impegno scettico* in *Gli attrezzi del filosofo. Difesa del relativismo e altre incursioni*, Roma: manifestolibri.
- Ginzburg C. (2001), *Ancora su Aristotele e la storia in Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano: Feltrinelli.
- , (2006), *Descrizione e citazione e Appendice. Prove e possibilità* (postfazione a Natalie Zemon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, 1984) in *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano: Feltrinelli.
- Hollowell J. (1977), *Fact & Fiction. The New Journalism and the Nonfiction Novel*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Iser W. (1998), *FICTION: Contemporary Literary Account of the Fictive* in *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, vol. II.
- Kapuściński R. (2007), *In viaggio con Erodoto*, Milano: Feltrinelli.
- Kiš D. (2005), *Una tomba per Boris Davidovič. Sette capitoli di una stessa storia*, Milano: Adelphi.

- Lehman D. W. (1997), *Matters of Fact. Reading Nonfiction Over the Edge*, Columbus: Ohio State University Press.
- Luzzatto S. (2014), *Storia comune. Nuovi interventi*, Roma: manifestolibri.
- Mazzoni G. (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna: il Mulino.
- Momigliano A. (1984), *Storia antica e antiquaria, Il contributo di Gibbon al metodo storico in Sui fondamenti della storia antica*, Torino: Einaudi.
- Mozzi G. (1993), *Questo è il giardino*, Roma-Napoli: Theoria.
- Nicewicz-Staszowska E. (2010), *L'uomo in caduta. Intervista a Mauro Covacich*, «Odra», 12.
- Oxford English Dictionary* (1989), Oxford: Oxford University Press.
- Palumbo Mosca R. (2011), *Al di là del romanzo / dentro il romanzo. Signore delle lacrime di Antonio Franchini*, «Studi Novecenteschi», XXXVIII, 82.
- Papuzzi A. (1998), *Letteratura e giornalismo*, Roma-Bari: Laterza.
- Petrignani S. (1994), *Vecchi*, Roma-Napoli: Theoria.
- Pincio T. (2002), *Un amore dell'altro mondo*, Torino: Einaudi
- , (2011), *Hotel a zero stelle. Inferni e paradisi di uno scrittore senza fissa dimora*, Roma-Bari: Laterza.
- , (2012), *Pulp Roma*, Milano: il Saggiatore.
- Rastello L. (1998), *La guerra in casa*, Torino: Einaudi.
- Ricciardi S. (2011), *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa: Transeuropa.
- Rondini A. (2014), *Emanuele Trevis e la teoria iniziatica della letteratura*, «Enthymema», XI.
- Serafini C. a cura di (2014), *Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento italiano*, Roma: Bulzoni.
- Shields D. (2010), *Fame di realtà. Un manifesto*, Roma: Fazi.
- Simonetti G. (2011), *Il sottosuolo. Su "Elisabeth" di Paolo Sortino (e sul romanzo contemporaneo in Le parole e le cose*, <<http://www.leparolee-lecose.it/?p=993>>, 1 luglio 2011.
- Tortonese P. (2013), *L'homme en action*, Parigi: Classiques Garnier.
- Trevis E. (2013), *Il viaggio iniziatico*, Roma-Bari: Laterza.
- Veronesi S. (2002) *Superalbo. Le storie complete*, Milano: Bompiani.
- , (2006), *Occhio per occhio. La pena di morte in 4 storie*, Milano: Bompiani.

- White H. (1999), *Storia e narrazione*, Ravenna: Longo.
- Wieviorka A. (1999), *L'era del testimone* (postfazione di Federica Sossi), Milano: Raffaello Cortina.
- Wu Ming (2009), *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino: Einaudi.
- Zavarzadeh M. (1976), *The Mythopoeic Reality*, Chicago: University of Illinois Press.
- Zinato E. (2015), *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata: Quodlibet.



eum x quaderni

# Heteroglossia

n. 14 | 2016

PIANETA NON-FICTION

a cura di Andrea Rondini

**ni°** eum edizioni università di macerata > **2006-2016**



ISBN 978-88-6056-487-0