

ni° eum

Heteroglossia n. 14

Pianeta non-fiction

a cura di Andrea Rondini

eum

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia n. 14

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

Direttore:

Hans-Georg Grüning

Comitato scientifico:

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

Comitato di redazione:

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

ni° eum edizioni università di macerata > 2006-2016

isbn 978-88-6056-487-0

issn: 2037-7037

Prima edizione: dicembre 2016

©2016 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, Via Carducci snc – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Indice

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

- Morena Marsilio
171 Inchiesta e reportage à la “minimum fax”: un paese inventato o sconosciuto?
- Lorenzo Marchese
207 Storiografie del presente? Per una discussione della non-fiction su esempi italiani degli anni '90 (Covacich, Petrignani, Rastello)
- Andrea 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

Lucia Faienza

La verità precaria come paradigma del reale: uno sguardo alla narrativa italiana di non-fiction

La narrativa italiana degli ultimi anni ha consolidato, nella pratica, la commistione tra *romance* e ricostruzione giornalistica, *fiction* e cronaca, allargando ancor di più le maglie elastiche del romanzo e riproponendo come centrale la questione del realismo. Quest'ultima non si dà nei termini di ripiegamento verso formule note alla narrativa veristica e neorealista, ma persegue il tentativo di riformulare l'oggetto e le modalità della rappresentazione¹ romanzesca. Intervengono nell'ampliamento dello spazio letterario le scritture che provengono dal giornalismo, dal diario, dall'autobiografia: ibridazioni già note a cavallo tra Sette e Ottocento che destabilizzano la nozione classica di genere letterario e spianano il terreno al romanzo moderno².

È rilevante individuare nel decennio di congiunzione tra anni '90 e nuovo millennio uno snodo importante in cui convivono, in un certo tipo di narrativa, l'inglobamento di alcuni tratti dell'estetica postmoderna e altri di progressivo rifiuto per l'autoreferenzialità testuale come assoluto ideologico. È quanto accade per alcuni romanzi di Rea, Franchini, Bettin (*Mistero napoletano*, *L'ultima lezione*, *L'abusivo*, *Cronaca della fine*, *L'errede*) che guardano con rinnovata attenzione alla realtà fattuale, partendo da una cronaca spesso ritagliata su personaggi "non illustri" perchè defilati dal grande palcoscenico mediatico (Federico Caffè in *L'ultima lezione*), o anti-eroi a tutti gli effetti (Pietro

¹ Bertoni 2007.

² Brioschi 1995.

Maso in *L'erede*), o entrambi (Dante Virgili in *Cronaca della fine*). L'esigenza di storie che abbiano un rapporto più carnale con il reale emerge anche dall'insofferenza, sul versante teorico, per una letteratura contemporanea che sconta l'onda lunga delle avanguardie e della dimensione prevalentemente psicologica e introspettiva del personaggio narrativo. Quest'appiattimento virtuale della storia, messo in evidenza dalla critica a partire dagli anni '90, si tradurrebbe in una «debolezza di fisionomizzazione³», ossia nell'incapacità di delineare personaggi e contesti che abbiano una tangibilità referenziale oltre il recinto del letterario. Sono vari i fattori ritenuti responsabili di tale condizione della letteratura italiana, tra cui la distanza tra romanzo e collettività e «di un rapporto continuo con la cultura di un ambiente, di una metropoli, di una regione⁴». Una risposta arriva dalle inchieste-racconto degli autori sopra citati che, raccogliendo in parte l'eredità del New Journalism, si pongono come ago della bilancia tra la volontà di ridare spessore plastico ai personaggi e il desiderio di comprensione razionale della realtà. L'autore/narratore, infatti, scava dentro le storie, fino a rintracciare l'humus sociale e politico nel quale sono maturate, utilizzando così in maniera strumentale la finzione o ricostruzione romanzesca. E infatti «senza l'onere della prova, la fiction può ricostruire lo scenario, collegare i fatti, creare un quadro che può aiutare a riflettere e a capire⁵», diversamente dall'inchiesta in senso stretto. Questa strada viene percorsa tra gli anni '80 e '90 anche da autori italiani che indirizzano su altri binari le proprie indagini tra romanzo, biografia e inchiesta (Sandro Veronesi, *Occhio, per occhio, Cronache italiane*; Eraldo Affinati, *Campo del sangue, Veglia d'armi*, Edoardo Albinati, *Maggio selvaggio*). Attraverso la commistione tra fiction e non-fiction, la narrativa italiana esprime il bisogno, dinanzi alla crescente non-linearità del reale, di osservare la realtà da una doppia lente che consenta «l'inoltramento nell'invisibile⁶» attraverso una scientificità di mezzi e di metodo.

³ Spinazzola 1992, pp. 15-29.

⁴ Volponi 1993, p. 58.

⁵ Falcetto 2010, p. 62.

⁶ Bertoni 2009.

La forma dell'inchiesta giornalistica acquista una particolare fisionomia calata all'interno di indagini che si svolgono su una vicenda privata, dall'epilogo spesso noto. Il senso della ricerca si indirizza verso un enigma dalle sfumature esistenziali che chiama in causa la società (*L'eredità*), le trasformazioni storiche (*L'ultima lezione*, *Mistero napoletano*), gli spettri irrisolti che covano dietro la facciata anonima del mondo borghese (*Cronaca della fine*), il rapporto tra realtà della vita e verità della scrittura (*L'abusivo*). La vicenda privata anziché disvelare il proprio intreccio entra nel cortocircuito di dettagli, testimonianze, documenti che moltiplicano esponenzialmente le possibili soluzioni del mistero ma di fatto non giungono mai ad una verità definitiva, quella che la letteratura sembra voler ricomporre muovendosi tra la frammentarietà caotica dell'esperienza. La rappresentazione del reale attraverso la lente caleidoscopica della letteratura, che fa esplodere l'unità anziché raccoglierla nella sua interezza, mostra la continuità con il romanzo postmoderno ma con una differenza strutturale: l'intreccio non coinvolge tanto il livello rizomatico della storia, di superficie, ma si muove in senso verticale, verso la conoscenza, penetrando in profondità l'esperienza umana narrata⁷. Questo comporta che lo sviluppo delle storie privilegi la modalità riflessiva all'affastellamento dinamico di azioni, personaggi, oggetti, colpi di scena. A livello compositivo i romanzi che rientrano in questo filone pur seguendo lo schema del giallo, ne rovesciano alcuni parametri fondamentali mostrando affinità e tangenze con lo schema dell'anti-detection fiction: il giornalista-romanziera, analogamente al detective dilettante, persegue la ricostruzione dei fatti in continuità con l'invenzione finzionale, per approdare a una "soluzione debole"⁸ che si traduce nell'inattingibilità della verità, ossia dell'eziologia primaria che lega gli eventi e le azioni tra di loro. Viene meno dunque lo scioglimento finale, mancando la risposta al "perché è accaduto?": la vertigine del non senso, dalla quale nasce il lavoro poliziesco⁹, non viene colmata ma particellizzata nell'infinito delle possibilità. L'indagi-

⁷ Si veda lo schema proposto da Ceserani riguardo alla contrapposizione binaria tra Modernismo e Postmoderno Ceserani 1996.

⁸ Cazzato 1999.

⁹ Barthes 1972, p. 294.

ne sembra quindi l'espedito euristico attraverso cui la narrativa s'immerge nel reale per tastarne lo spessore, passando attraverso la cronaca per giungere ai "fatti che non si vedono"¹⁰: orizzonte conoscitivo che persiste come punto di fuga, e in definitiva nocciolo del Reale irriducibile alla razionalità giornalistica.

L'erede, ovvero il Diavolo in provincia

Lo scopo della ricostruzione romanzesca ne *L'erede* di Bettin è chiara sin dalle prime pagine, come si evince dall'atteggiamento interrogativo dell'autore nei confronti del delitto («cos'è accaduto davvero non tanto in quella casa in via San Pietro [...] ma a quei ragazzi, a Pietro e agli altri, e a quel piccolo paese nel suo insieme? [...] cosa accade a questo nostro tempo?»¹¹). È anche intuibile come la prospettiva ermeneutica oltrepassi il perimetro del fatto di cronaca, abbracciando nei contorni del crimine la comunità nel suo insieme, fino a estendersi a tutto l'orizzonte sociale ed economico del nord-est. Infatti, l'assassinio brutale compiuto da Pietro e dai suoi complici verrà messo in relazione ai cambiamenti strutturali del territorio veneto in seguito alla bolla di benessere economico sopraggiunta negli anni '80. Nonostante l'autore muova da una prospettiva prevalentemente sociologica per l'analisi e l'interpretazione del delitto, emerge dalle pagine come accanto alla spiegazione razionale del male cresca la sensazione che «qualcosa dovrà restare fatalmente inesplicabile, inafferrabile»¹². Il protagonista assassino dei propri genitori, nel titolo è tanto l'erede legittimo delle vittime quanto, in senso più ampio, l'erede di un tempo storico marcato da cinismo, avidità, narcisismo e gretto materialismo. Un esempio di tale meccanismo di specularità tra cronaca, politica e società è fornito dal parallelismo tra l'omertà di chi era a conoscenza del folle piano di Pietro Maso e quella di Enrico Cuccia che non si è esposto per evitare l'omicidio di Giorgio Ambrosoli:

¹⁰ La Capria 1993, p. 56.

¹¹ Bettin 1992.

¹² La Porta 1999.

Quando Sindona, nell'aprile 1978 l'Hotel Regency di New York, gli dice che avrebbe fatto scomparire Giorgio Ambrosoli, ricorda Corrado Stajano nel suo *Un eroe borghese* (Einaudi, 1991), "Cuccia sta zitto, non fa denunce, non dice nulla a nessuno". Tace anche con lo stesso Ambrosoli, commissario liquidatore per conto dello Stato della banca di Sindona. "Se facevo denuncia, che difesa maggiore ne avrei avuto?" dirà poi Cuccia. Così si è comportato uno dei più potenti del nostro paese. Un buon esempio davvero per la gioventù¹³.

La strumentalità del nesso tra i due personaggi è indicativa di una latente tensione morale oltre che conoscitiva da parte dell'autore; inoltre il parallelismo ribadisce quanto la storia narrata sia la punta dell'iceberg di un male che corrode la società contemporanea nell'etica e nella struttura profonda. Se il Male, così come le responsabilità, sono elementi endogeni alla piccola comunità di Montecchia e la riflessione sociologica rivela una realtà più complessa di quella che sembra ad un primo sguardo, il personaggio di Pietro emerge quasi come una sagoma. La difficoltà o la scelta di approfondirne la psicologia è manifestazione dello stesso mondo di superficie in cui si muove il protagonista. Ne è un esempio la condizione temporale in cui si muove il ragazzo, poiché «A volte aveva la sensazione di essere senza ricordi. Solo il presente esisteva, era tutto.»¹⁴, così come il mito della velocità, esemplificata dal poster dell'"auto nera, modernissima, lanciata in corsa" in camera di Pietro, che emblemizza la distanza tra il mondo del giovane e quello dei suoi genitori, così come la rappresentazione del Sé attraverso l'universo del consumo. Il presente totalizzante è indicativo anche dell'assenza di radici come mancanza di una parte del Sé stratificata nell'inconscio. La bidimensionalità del personaggio, la cui struttura psichica si articola esclusivamente nel rapporto bisogno/consumo, crea delle risonanze con il filone cannibale della narrativa italiana degli anni '90 e con i romanzi di Ellis, tra i quali *American Psycho*. Nonostante la distanza letteraria tra i due personaggi, Patrick Bateman e Pietro Maso sembrano condividere un'analogia «prospettiva asettica, refrattaria allo

¹³ Ivi, p. 132.

¹⁴ Ivi, p. 106.

scavo interiore¹⁵». Questo per Ellis si traduce in uno stile narrativo veloce, ripetitivo, esplicitamente influenzato dalla cultura audiovisiva di massa¹⁶; mentre in Bettin si avverte il dislivello tra la “refrattarietà” di Pietro all’introspezione, con la conseguente assenza di profondità interpretativa, e la prospettiva indagativa dell’autore. Nel romanzo si intravedono in nuce diversi motivi che verranno espressi qualche anno più tardi dalla raccolta di *Gioventù Cannibale*¹⁷, tra i quali la colonizzazione dell’immaginario da parte del mondo televisivo e dei consumi e l’iperrealismo della violenza descritta. Ma sebbene il romanzo di Bettin sia estraneo all’acceso iperrealismo visivo delle storie di Nove, Ammaniti, Brizzi, Santacroce, il personaggio di Pietro Maso pare rispondere a simili dinamiche di delirio. In tal senso l’osservazione di Elisabetta Mondello sulla logica con cui agiscono i personaggi nella narrativa cannibale, può essere utile anche per spiegare quella di Pietro in quanto «l’organizzazione cognitiva del personaggio è delirante solo in quanto amplifica al massimo processi attivi in tutti i consumatori»¹⁸.

Quest’aspetto è ben evidente anche nella pianificazione dell’omicidio che risulta trasfigurato nella dimensione filmica del consumatore televisivo, come se non esistesse diaframma di separazione cognitiva tra realtà e finzione:

L’aver immaginato molte volte il delitto, ha sostenuto lo psichiatra Andreoli, ha infine prodotto una sorta di anestetizzazione dell’evento reale. [...] Come se tutto fosse un film, appunto, o un gioco di simulazione. Anche se il premio in palio e il finale del film, quelli, li avevano immaginati senz’altro autentici¹⁹.

L’incidenza dell’immaginario filmico è presente non solo come distorsione della realtà ma anche come macchina dell’incubo alla quale uno degli assassini è legato da un meccanismo di attrazione-repulsione. Viene infatti riportata la passione di Paolo, uno dei complici di Maso, per il personaggio di *Nightmare*:

¹⁵ Simonetti, 2005, p. 327.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ A cura di Brolli, 1996.

¹⁸ Mondello 2007, p. 131.

¹⁹ Ivi, p. 76.

il mostro televisivo sembra sia la via di fuga dalla quotidianità ma rivela anche una condizione psichica di confusione tra reale e immaginario. Questa si manifesta nella paura che la finzione possa trasmigrare nella realtà, prendendo un feroce sopravvento: «Dal sogno, lo strazio e la morte invadono la realtà. Quei corpi vengono cioè restituiti alla realtà *veramente* torturati e uccisi²⁰».

In sostanza l'universo mediatico, nel romanzo di Bettin, non viene assorbito dalla struttura narrativa come tecnica di montaggio nè come mimesi del mezzo cinematografico nei dialoghi e nel ritmo, a differenza di molta narrativa degli anni '90. Se l'immaginario televisivo e cinematografico non entra nel circuito della finzione romanzesca, la sua presenza svolge una funzione di referente oggettuale in senso *realistico*, come sottotesto delle azioni e dell'ambiente che disegna la tragedia.

L'operazione compiuta da Bettin è quella di presentare una porzione di realtà senza stigmatizzarla nell'eccezionalità della follia omicida, ma andando alla ricerca dei nessi che possano collegare la singolarità delle esistenze a meccanismi di dimensione sovraindividuale. Pietro non è un mostro ma l'epigono di una modernità malata che corrode "la verde vallata dell'Alpone", in cui, in diversa misura, sono tutti complici. Proprio sull'involontaria complicità del contesto e per il tentativo di comprendere attraverso la letteratura una follia irragionevole e ingiustificabile, *L'eredità* si presta ad un parallelismo incrociato con un testo scritto quasi dieci anni dopo. *L'avversario*²¹, di Emmanuel Carrère, già dalle premesse presenta una certa contiguità con la scrittura di Bettin: il "movente" della narrazione non è il desiderio di appropriazione morbosa della storia ma il bisogno di comprendere, ravvicinando il più possibile, con la lente del romanzo, il mondo dell'omicida. Una prima somiglianza tra le due storie risiede proprio nel contesto in cui matura la strage: la tranquilla provincia francese, dal tenore di vita agiato e dalla coesa presenza della comunità, non molto differente da quella di Montecchia dove abitava la famiglia Maso. Ma la convergenza principale è nel vuoto di senso che ancora una volta sembra il

²⁰ Ivi, p. 65.

²¹ Carrère 2000.

vero lato oscuro di tutta la vicenda. L'autore infatti dichiara che è «impossibile pensare a questa storia senza immaginare che sotto ci sia un mistero, una spiegazione nascosta. Il mistero, però, è che non esistono spiegazioni, e che per quanto inverosimile possa sembrare, questo è ciò che è accaduto²²».

A differenza di Bettin, l'autore de *L'avversario* interloquisce con l'assassino, come dimostrano lo scambio epistolare e le emozioni di Carrère di fronte all'orrore della storia che va ricreando nel romanzo. Per attenuare la forbice che separa il mondo di Romand da quello della "normalità", Carrère monta anche in parallelo alcuni episodi della sua vita con quelli del protagonista, percorrendo la storia di Romand attraverso l'anamnesi del vissuto familiare e della giovinezza. Quello che marca la distanza, soprattutto, tra le due opere è la direzione che segue il lavoro di scavo nella vicenda: per Bettin l'analisi è condotta sotto una prospettiva sociologica che chiama in causa il "diavolo" come attore collettivo, mentre la ricerca di Carrère adotta la chiave psicologica per penetrare nel mistero della follia umana²³. Se il diverso metodo d'indagine porta gli autori verso strade differenti, la divaricazione sembra ricomporsi nel comune scetticismo finale verso qualsiasi forma consolatoria che lenisca o attenui la gravità dei fatti. Ne *L'eredità* questo si manifesta nel rifiuto dell'interpretazione patologica che fa perno sul disturbo narcisistico della personalità, come movente della furia omicida. Tale riconoscimento da parte della Corte, è per Bettin l'ennesima prova della cattiva coscienza della società che tenta di allontanare da sé le proprie responsabilità, respingendo «la tesi di un delitto commesso da ragazzi che esprimono la realtà, nuova e sconvolgente, di una "normalità" capace di approdare a esiti tanto atroci. La Corte assolve l'ambiente, e anzi lo lascia in disparte, tranquillo»²⁴.

Diversamente accade per Carrère, che rintraccia nella conversione religiosa di Romand l'ennesima maschera dietro la quale si trincerava il protagonista pur di evitare di fare i conti con sé stesso, continuando la stesura del "romanzo narcisista" che gli

²² Carrère 2000, p. 68.

²³ Sarraleyrouse 2005, pp. 17-26.

²⁴ Bettin 1992, p. 159.

ha consentito fino a quel momento di interpretare qualsiasi personaggio, tranne che sé stesso. In questo caso il male è interno ed è “l’incapacità di accedere a sé stesso”, come scriverà l’autore in una lettera a Romand, «quel vuoto che ha continuato a crescerle dentro precludendole la possibilità di dire *io*»²⁵.

Morti malinconiche: *L’ultima lezione* e *Mistero napoletano*

Nei due romanzi di Ermanno Rea, *L’ultima lezione* e *Mistero napoletano*, l’indagine sul singolo è imprescindibile dalla riflessione sulle dinamiche storiche e politiche, rappresentate emblematicamente dai personaggi protagonisti e dalla tragica fatalità dei loro destini. Seppure il contesto svolga un ruolo chiave anche nelle indagini di Bettin e Franchini, nei romanzi di Rea lo sfondo storico assume nell’economia del testo un’importanza primaria, in quanto è esso stesso il nodo da sciogliere per la comprensione dell’indole, delle scelte e delle vite dei protagonisti. Se ne *L’ultima lezione* è esplicito il rimando all’opera di Sciascia, nella costruzione di entrambi i romanzi è possibile rintracciare dei tratti comuni alla scrittura di Rea attorno ai quali si strutturano i personaggi e le storie dello scrittore siciliano. Una prima simmetria può essere rintracciata nella modalità con cui l’autore svolge le sue inchieste, dove l’esibito rigore documentaristico della ricostruzione contiene in realtà un fitto sottotesto di riferimenti letterari²⁶ che orientano l’interpretazione del lettore più nell’ottica del “teorema” che in quello del fatto giornalistico.

Inoltre, le sorti di Federico Caffè e Francesca Nobili vengono segnate, seguendo la ragione fatalistica, dalla loro diversità nel senso dell’eccezionalità delle loro persone che mette in moto la vicenda umana e narrativa. Se la difformità rispetto all’ambiente per i personaggi di Sciascia viene interpretata come follia da chi non ha gli stessi strumenti intellettivi e morali²⁷, nel caso di Caffè viene stigmatizzata come idealismo privo di ragione pratica, per Francesca Nobili come eccentricità sopra le righe. In entrambi

²⁵ Carrère 2000, p. 149.

²⁶ Vennarucci 1993, p. 239.

²⁷ Barbagallo 1999.

i casi la “scelta di morte” diventerà “scelta di vita²⁸”, perché nell’atto di congedo dal mondo i protagonisti rivendicano la propria libertà come individui coerenti a sé stessi e ai propri ideali. In questa prospettiva, la scomparsa è emblematica dell’antagonismo dei personaggi rispetto alla società o alla mentalità corrente, e diventa “atto gratuito”, così come lo è stato l’allontanamento dal mondo di Majorana²⁹.

In *L’ultima lezione*, il protagonista è lo stimato economista Federico Caffè che scompare misteriosamente poco dopo il congedo dall’università, lasciando aperti gli interrogativi intorno alla sua fine. L’autore solleva sin dalle prime pagine il dubbio che la scomparsa del professore possa essere legata ad un disagio profondo nel venire meno del suo ruolo di “guida”, svolto all’interno dell’accademia, e al contempo alla lucida consapevolezza del baratro economico e sociale verso cui stava precipitando l’Italia degli anni ’80. Su quest’ultimo punto instaura un parallelismo letterario³⁰ con il caso di Ettore Majorana, riecheggiando volutamente il romanzo di Sciascia *La scomparsa di Majorana*³¹. L’operazione di comparazione tra i due testi serve non solo a immettere *L’ultima lezione* in un discorso intertestuale, ma anche a sottolineare quanto tra la realtà della ricostruzione realistica e l’invenzione romanzesca vi sia un fitto intreccio di scambi e come la realtà sia un territorio di confine che ibrida oggettività e “fuga dei fatti³²”. L’aspetto della vicenda più legato alla letteratura, quello che appartiene al dominio dell’ipotesi e dell’immaginazione, non toglie terreno alla veridicità del racconto ma, cavalcando la logica romanzesca, offre una direzione nella quale indagare per giungere al cuore della verità:

Sciascia congettura che Majorana intuisca, grazie alla sua genialità e al suo forte intuito, quale destino tragico stiano spalancando all’umanità le ricerche in campo atomico [...] E perciò scompare. Per forzata che possa apparire, è una tesi suggestiva. Come appare suggestiva, per forzata che

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Traina 2009.

³⁰ L’autore parla in merito a Ettore Majorana e a Federico Caffè come uomini accomunati da “due angosce parallele”.

³¹ Sciascia 1975.

³² Sciascia 1994.

possa apparire a sua volta, la tesi di un Caffè che si ritrae in sé stesso e decide di scomparire per protesta: verso un mondo che smentisce ogni speranza di giustizia, ogni aspirazione egualitaria [...] Si definisca pure tutto ciò semplice suggestione. Questo non esclude, in ogni caso, che in tale tragedia collettiva, epocale, Caffè appaia immerso con tutto sé stesso³³.

L'interesse investigativo dell'autore sembra segnato sin dall'inizio dalla consapevolezza che la letteratura non potrà ricomporre la spaccatura tra la realtà di quanto è accaduto e la determinazione del suo significato, in quanto l'oggettività può esistere, riprendendo una riflessione di Baudrillard sulle mediazioni della realtà, solo come "illusione oggettiva" che sostanzialmente sancisce l'impossibilità di una verità oggettiva³⁴.

Il lavoro di Rea, quindi, mira a ridisegnare il profilo della vicenda sia raccogliendo le testimonianze di quanti conoscevano il professore, ma soprattutto lasciando che siano gli indizi disseminati qua e là, i dettagli marginali, a offrire un'impalcatura valida da cui trarre delle ipotesi. L'autore tuttavia mette al riparo la propria indagine dal dubbio che possa trattarsi di un'operazione prettamente romanzesca ma lascia intuire che l'approfondimento sul retroscena umano è sicuramente uno strumento complementare a quello giornalistico:

dopo quest'ultima lezione Caffè scomparirà come vanificato dalla sua stessa disperazione. Il che non vuol dire che la sua scomparsa debba essere letta necessariamente tutta in chiave ideologica. Questo, indubbiamente, sarebbe un romanzo. Ma che essa sia stata anche una «scomparsa ideologica» pare difficile negarlo³⁵.

In *Mistero napoletano* il legame tra storia, politica e città da cui si staglia la figura di Francesca rappresenta non solo lo sfondo che surdetermina la vicenda umana, ma è co-protagonista della narrazione. Rea infatti, si muove su un'alternanza di piani tra biografia del personaggio e dinamiche di politica nazionale e internazionale che segnano il destino di Napoli. I due livelli risultano inscindibili l'uno dall'altro: essi mostrano come la ricerca su quello che l'autore chiama un «giallo esistenziale perché indaga

³³ Sciascia 1992, pp. 15-16.

³⁴ Baudrillard 1996, p. 60.

³⁵ Ivi, p. 61.

su un suicidio apparentemente senza ragione»³⁶, vada interpretato in profondità prospettica. In un certo senso tra il suicidio della donna e il declino della città intercorre un nesso metaforico, poiché Francesca rappresenta anche l'anima più libera e anticonformista della città, quella che viene mortificata in parte dalla miopia del partito comunista e dalla sua incapacità di comunicare con tutti gli strati della popolazione, in parte dal non aver saputo sfruttare le risorse geografiche e commerciali della città facendone un centro di riferimento per il Mediterraneo. Tutto il viaggio nel passato, attraverso la storia di Francesca, mira a sviscerare un mondo che non esiste più e tradisce anche un coinvolgimento affettivo dell'autore³⁷:

E mi chiedo: sto scrivendo un «romanzo» oppure una cronaca fedele di avvenimenti realmente accaduti? Francesca fu proprio il personaggio che cerco di delineare? [...] Il fatto che io stia lavorando su testimonianze, documenti, diari, insomma su elementi «probanti», come si dice nelle aule giudiziarie, non è argomento risolutivo: una mente innamorata di un'idea, ossessionata da essa, è capace di inaudite strategie dolose³⁸.

La puntualità della ricerca viene quindi tradita, o meglio messa in discussione, dalla riflessione metatestuale che rivela le inquietudini e i dubbi dell'autore sulla finalità autenticamente investigativa del suo lavoro.

Eroi e anti-eroi: *L'abusivo* e *Cronaca della fine*

Se negli altri testi presi in esame la tensione conoscitiva cresce nella pagina parallelamente all'infittirsi delle ambiguità che allontanano la risposta dell'interrogativo iniziale, *L'abusivo* di Franchini ripercorre a ritroso un episodio di cronaca chiaro nelle dinamiche sin dall'inizio. Il nodo da sciogliere sembra essere quello del legame tanto virtuale quanto reale che lega il destino di un uomo alla sua scrittura. Per questo la persona dell'autore interviene quasi come "doppio" rovesciato di Siani: se la scrittura

³⁶ Sciascia 1995, p. 3.

³⁷ Ricciardi 2011.

³⁸ Ivi, p. 103.

ra li accomuna, le scelte legate a questa attività marcheranno il loro destino con un segno diverso. Alla non “definitività” della morte di Siani contribuiscono i dubbi di natura antropologica e filosofica dell'autore. Tra questi, l'incidenza di una sorta di determinismo ambientale, che interconnette la precarietà lavorativa e umana dell'”abusivo” e la violenza come codice di sopravvivenza, a cui segue il leitmotiv sulla ricerca di una “verità storica” che estrapoli i fatti dalla cronaca rintracciandone un senso coerente, universale e per questo impossibile. Dalla dialettica tra ipotesi, prove, testimonianze e ricostruzione giornalistica, l'autore deve ammettere che «Il caso Siani è la malinconica bandiera della nostra innocenza strappata e delle illusioni perdute a rincorrere il tempo fuggito»³⁹.

L'autore sintetizza così quello che continua a non tornare in questa storia: l'incolmabilità tra la causa banale che ha portato alla condanna, per una presunta accusa di infamia rivolta al boss del clan Gionta da parte di Siani, e l'efferratezza reale e irreversibile della morte. La persistenza di frange d'ombra nella vicenda, anche a posteriori, e il mancato appagamento di una verità che non solo spieghi ma che renda giustizia dell'assassinio, senza umiliare la memoria del giornalista, mostra come l'inchiesta di Franchini oltrepassi il confine giornalistico⁴⁰. Ne sono testimonianza le frequenti pause narrative in cui l'autore indugia in riflessioni che collegano la scrittura all'etica della professione:

[...] il danno inferto dalla letteratura è, il più delle volte, un danno assai risibile, mentre il sommo bene della cronaca, come ogni sommo bene, spesso ci insospettisce anziché convincerci, perché non sembra appartenere a questo mondo dove il bene e il male sono sempre troppo confusi, dove qualunque verità è uno straccio che di nuovo si può prendere in mano e torcere per cavarne ancora qualche goccia⁴¹.

In questo senso si spiega la riflessione di Casadei sul superamento, nel romanzo, della mera prospettiva cronachistica e dello schema del giallo; il racconto risulta, invece, orientato in dire-

³⁹ Franchini 2001, pp. 235-236.

⁴⁰ Langrilli 2003, p. 27.

⁴¹ Franchini 2001, p. 97.

zione dell'*Erlebnis*, quale dimensione totale del vissuto⁴² oltre l'oggettività dei dati reali. Le riflessioni che accompagnano la tragedia del giornalista denunciano che la posta in gioco è, a livello ontologico, il rapporto tra verità e messinscena del reale, e l'indagine di Franchini mira, come movimento ideale, al discriminare tra realtà e farsa. Infatti, accanto alla storia di Siani si svolge in montaggio parallelo quella che ritrae uno spaccato di vita della famiglia dell'autore⁴³. Il nesso con la vicenda principale, se adombrato dall'irrelazione tematica, va ricercato nei legami contestuali tra storia privata e sfondo culturale e antropologico. I siparietti familiari ritraggono gli eterni contrasti tra la madre dell'autore e la nonna, la rivalità tra quest'ultima e lo zio Rino. All'inevitabile comicità che generano le dinamiche familiari raccontate, segue la riflessione seria sulla vita come lotta, sulla persistenza nel tempo di caratteri atavici e la conseguente constatazione della difficoltà di un'azione propositiva che cambi l'assetto di quella realtà. Il ricorso al linguaggio dialettale e al bacino popolare di proverbi, credenze, rituali, sottolinea l'aspetto polifonico dell'universo partenopeo, di cui Franchini si serve come essenza più autentica con cui dare forma alla propria inchiesta.

Sotto il profilo narrativo, lo scorrere parallelo di due filoni immette il lettore all'interno di un dislivello di confine, in cui si compenetrano palcoscenico e scena del mondo, nella sovrapposizione di reale e recitato. Diversi sono gli esempi di questo meccanismo, un primo è già rintracciabile nella scena iniziale in cui l'autore intervista l'attore Walter Chiari. Nonostante l'impressione ricevuta sia quella di un uomo "sorpreso in un raro momento di sincerità", Franchini non riesce ad escludere che il vecchio attore continui a recitare anche davanti a lui. Il dubbio che "nella sua maniera scettica e dolente c'era molto di posa", sembra in parte dissiparsi alla notizia della morte dell'attore avvenuta in totale solitudine davanti alla televisione. La coerenza tra l'atteggiamento dolente di posa teatrale che Chiari riflette nell'intervista e la solitudine reale delle circostanze della morte, inducono l'autore ad ipotizzare con prudenza la veridicità di quella confessione pur

⁴² Casadei 2006, p. 29.

⁴³ Ricciardi 2011.

ponendo il sospetto che “una morte coerente” non sempre sia sufficiente “a sottoscrivere qualche verità”. Un altro esempio di compenetrazione tra teatro e realtà è rappresentato da una breve parentesi riguardante un episodio di famiglia, dove un cliente moroso, don Pasquale, rinvia per l’ennesima volta un pagamento e cerca di sdebitarsi elargendo a tutti i componenti inviti a una farsa teatrale. La dilazione del mancato pagamento con questo tipo di stratagemma è esso stesso teatrale, perché costituisce una sorta di *ritardo*, tipico della commedia, che allunga i tempi dell’azione rimandando la conclusione. Questo sottile rimando alla riflessione sulla realtà sembra introdurre uno spunto sul valore del vero pur nelle varie manifestazioni della realtà, anche quelle meno verosimili. Se il diaframma tra realtà e messinscena si assottiglia e niente più impressiona, dipende dal modo in cui le categorie della fiction hanno influenzato l’approccio al reale, per cui «la condanna si perde nella voluttà del racconto e il pensiero elementare si allontana [...] tutto è comunque finto»⁴⁴. Se le demarcazioni di genere non reggono sotto l’invasività della fiction sulle categorie della percezione, solo la brutalità della violenza riesce a fare la differenza tra virtualità e finzione. È la letteratura allora che si insidierà in queste dinamiche, nel tentativo di «assemblare il vero con il verosimile e il falso per costruire l’illusione che il suo nuovo ordine, l’ordine di parole che ha generato possa esistere, resistere, durare»⁴⁵.

Ultimo in ordine cronologico, *Cronaca della fine*, cerca di delineare la verità umana e intellettuale di Dante Virgili, autore del romanzo *La Distruzione*, la cui pubblicazione ha dato luogo ad un lungo dibattito editoriale. E infatti lo sfondo su cui si articola la vicenda di Virgili e del suo romanzo, è in parte ricostruito attraverso le testimonianze e le intuizioni di un osservatore attento, in parte si confonde con le ipotesi e le suggestioni che sollecita la figura dello scrittore. Attraverso il narratore esterno, Franchini ricostruisce un caso editoriale ripercorrendo un caso umano, infatti *La Distruzione* è “l’altro” Virgili, una sorta di doppio demoniaco e complementare che vive nella virtualità del romanzo.

⁴⁴ Ivi, p. 70.

⁴⁵ Ivi, p. 155.

Il manoscritto presenta non solo dei chiari riferimenti autobiografici, ma anche laddove la scrittura è pura finzione può dirsi biografica, nel senso che il mondo alla rovescia del romanzo è il corrispettivo di quello interiore del protagonista. *Cronaca della fine* dunque è un'indagine documentaria su un romanzo e sul suo autore, una storia dentro la storia, e anche un percorso sul meccanismo del giudizio e sull'aspetto salvifico della letteratura.

Probabilmente è la condizione di bomba inesplosa del romanzo⁴⁶ a suscitare l'interesse principale dell'autore, dandogli modo di rivisitare un episodio nella prospettiva temporale e di sollevare una riflessione sul senso del giudizio in generale. Franchini sostiene che solo chi ha conosciuto l'autore sa riconoscere nelle pagine i nessi, l'ordine causale, i legami tematici e le consonanze con la verità interiore dell'autore. Così nel cuore dell'Europa che costruiva il suo futuro sotto le spinte progressiste del neocapitalismo liberale, Dante Virgili dipingeva "una cellula umana degradata" che ambiva il suo annientamento totale. Tuttavia anche se lo scandalo potenziale de *La Distruzione* rimane inespresso, l'autore lascia intendere una forma di vittoria dell'opera di Virgili sul tempo e sulle resistenze editoriali. Quest'aspetto emerge nell'impressionante preveggenza con cui quelle pagine sembrano fotografare il mondo moderno, poiché «il suo ritorno è in atto da anni, sotto il fragore del tempo i passettini del piccolo demone sono ben percepibili dalle nostre orecchie, le sue profezie risuonano sotto il rombo assordante dell'attualità⁴⁷». L'aura sinistra che circonda il personaggio di Virgili, i sentimenti contrastanti che suscita nei conoscenti e l'irriducibile ambiguità della sua persona⁴⁸ sono elementi che non sopravviverebbero al filtro di uno sguardo esclusivamente giornalistico e costituiscono il perno attorno cui ruota la ricostruzione romanzesca. L'ossessione, confessata da Franchini, sulla ricostruzione in base agli antefatti,

⁴⁶ L'autore spiega come alle riserve riguardo alla pubblicazione dovute al contenuto esplicitamente filonazista del romanzo non seguono reazioni da parte del pubblico, finendo quasi dimenticato.

⁴⁷ Ivi, p. 118.

⁴⁸ Franchini 2003, Franchini 2003, p. 253: «Virgili resterà un mistero per tutti, perché era così bravo a mescolare realtà, fantasia e sogno che certe cose sarà veramente difficile dipanarle».

alle testimonianze e alle circostanze dirette e indirette che hanno determinato *La Distruzione*, rafforza la tesi della specularità tra l'uomo e il suo romanzo. È questo il motivo per cui la narrazione si sposta puntualmente da Virgili agli scritti, in un'alternanza di inquadrature che l'autore definirà "pornografico" infatti «se le pagine di uno scrittore possono essere assimilate un po' al suo corpo, l'uso che io ho fatto dei testi (tagliati, assemblati, ostentati) di Virgili può essere considerato senz'altro pornografico⁴⁹». Il parallelismo tra pornografia e letteratura mette in evidenza ancora una volta quanto il giudizio sulla materia letteraria sia legata più alle inquadrature, alla prospettiva di analisi che a un'oggettività immutabile della sua sostanza. Sempre proseguendo con questa immagine l'autore però sottolinea che «per fortuna esistono vie di fuga. Se uno volesse vedere una pellicola pornografica astraendosi dal ripetitivo, meccanico [...] potrebbe dedicarsi alla ricerca di particolari interessanti⁵⁰». È proprio tramite quei gesti che sfuggono al controllo e che fuoriescono dall'impalcatura della costruzione si può trovare una via di fuga dal finto e infine «ristabilire qualcosa di autentico, di simile alla verità⁵¹». Attraverso questa spiegazione di metodo l'autore sottolinea nuovamente un concetto che fa da filo conduttore in *Cronaca della fine*, circa la labilità di una visione onnicomprensiva che separi ciò che è letteratura da ciò che non lo è.

Conclusioni

Nel tracciare questo percorso, seppur parziale e selettivo, riguardo alla narrativa degli anni '90 che si orienta tra inchiesta e romanzo, è possibile notare il ritorno di alcuni elementi comuni posti inizialmente come ipotesi: la volontà di percorrere un'inchiesta "eterodossa" rispetto al linguaggio giornalistico, la presenza di una forte impronta autoriale anche quando l'autore non è presente come personaggio, l'utilizzo della storia privata come punto di partenza per estendere la riflessione oltre il perimetro

⁴⁹ Ivi, p. 243.

⁵⁰ Ivi, p. 244.

⁵¹ Ivi, p. 244.

della cronaca. Il nucleo di realtà sopravvive alla pura invenzione romanzesca anche grazie al carattere provvisorio, o per così dire “precario” di ogni risposta che gli autori trovano dinanzi al “teorema” iniziale. L’assunto di partenza che sembra essere condiviso dagli autori, infatti, riguarda proprio la transitorietà di qualsiasi certezza nel momento in cui si voglia estrapolare la verità dal dato reale, ma al contempo la fiducia che il mezzo letterario possa offrire una risorsa conoscitiva complementare all’oggettività giornalistica.

Riferimenti bibliografici

- Barbagallo A. (1999), *L'illuminismo possibile*, Catania: La Gazzetta dell'Etna.
- Barthes R. (1972) *Essai critiques. Sur Racine.*, Paris: Editions du Seuil, 1963; trad. it. *Saggi critici*, Torino: Einaudi.
- Baudrillard J. (1996), *Le crime parfait*, Paris: Éditions Galilée, 1995; trad. it. *Il delitto perfetto: la televisione ha ucciso la realtà?*, Milano: Cortina.
- Bettin G. (1992), *L'eredità*, Milano: Feltrinelli.
- Bertoni C. (2009), *Letteratura e giornalismo*, Roma: Carocci.
- Bertoni F. (2007), *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino: Einaudi.
- Brioschi F., Di Girolamo C. (1995), *Manuale di letteratura italiana III-dalla metà del Settecento all'unità d'Italia*, Milano: Bollati Boringhieri.
- Brolli D. a cura di (1996), *Gioventù cannibale*, Milano: Einaudi.
- Carrère E. (2000) *L'adversaire*, Paris: P.O.L éditeur; trad. it. *L'avversario*, Torino: Einaudi.
- Casadei A. (2006), *La cronaca, l'indagine, l'autobiografia: riflessioni su fiction e non-fiction a partire da L'abusivo di Antonio Franchini*, in Bovoromœuf M., Ricciardi S. a cura di (2006), *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non fiction 1990-2005*, Firenze: Franco Cesati.
- Cazzato L. (1999), *Generi recupero, dissoluzione: l'uso del giallo e della fantascienza nella narrativa contemporanea*, Fasano: Schena.
- Ceserani R. (1996), *Raccontare il postmoderno*, Torino: Bollati Boringhieri.

- Falcetto B. (2010), *Ibridare finzione e realtà*, in Spinazzola V. a cura di (2010), *Tirature 2010. Il New Italian Realism*, Milano: Il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Franchini A. (2001), *L'abusivo*, Venezia: Marsilio.
 -, (2003), *Cronaca della fine*, Venezia: Marsilio.
- La Capria R. (1993), *La globalità non esiste più*, «Linea d'ombra», n. 84 luglio/agosto.
- Langrilli F. (2003), «*L'abusivo*» un romanzo metagiornalistico, *Il Cristallo*, n. 1 aprile.
- La Porta F. (1999), *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Mondello E. (2007), *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano: Il Saggiatore.
- Pellizzi F. (2006), «*In scrittura la materia della vita*». Antonio Franchini e Edoardo Albinati tra non-fiction e racconto, «Testo», 51.
- Rea E. (1995), *Mistero napoletano*, Torino: Einaudi.
 -, (1992), *L'ultima lezione: la solitudine di Federico Caffè scomparso e mai più ritrovato*, Torino: Einaudi.
- Ricciardi S. (2011), *Gli artificieri della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa: Transeuropa.
- Sarrabayrouse A. (2005), *L'erede de Gianfranco Bettin. Vers le texte comme objet même de la «non-fiction»?* , in in Bovo-Romœuf M., Ricciardi S. a cura di (2006), *Frammenti d'Italia. Le forme narrative della non fiction 1990-2005*, Firenze: Franco Cesati.
- Sciascia L. (1994), *L'affaire Moro*, Milano: Adelphi.
 -, (1975), *La scomparsa di Majorana*, Milano: Adelphi.
- Simonetti G. (2005) *La scuola delle immagini. Bret Easton Ellis e il romanzo italiano contemporaneo*, in *L'immagine ripresa in parola*, a cura di Colombo M., Esposito S., Roma: Meltemi.
- Spinazzola V. (1992), *La riscoperta dell'Italia*, in Spinazzola V. (a cura di), *Tirature '92*, Milano: Il Saggiator - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Traina G. (2009), *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, Acireale: Bonanno Editore.
- Vennarucci F. (1993), *Il leitmotiv della scomparsa*, in Bernardini Napoletano F. a cura di, *Leonardo Sciascia. La mitografia della ragione*, Roma: Lithos.

Volponi P. (1993), *L'invito antico alle storie*, in «Linea d'ombra», n. 84, luglio-agosto.

Sitografia

Casadei A. (2008), *Realtà o contemporaneità? Le prerogative per un buon romanzo e i compiti dei critici*, in «Nazione Indiana», 17-11-2008, <<http://www.nazioneindiana.com/2008/11/17/realismi/>>.

Saviano R. (2004), *L'odiatore*, in «Nazione Indiana», 04-05-2004, <<http://www.nazioneindiana.com/2004/05/04/l'odiatore>>.

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