

heteroglossia



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

n1° eum

Heteroglossia n. 14

Pianeta non-fiction

a cura di Andrea Rondini

eum

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia n. 14

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

Direttore:

Hans-Georg Grüning

Comitato scientifico:

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

Comitato di redazione:

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

ni° eum edizioni università di macerata > 2006-2016

isbn 978-88-6056-487-0

issn: 2037-7037

Prima edizione: dicembre 2016

©2016 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, Via Carducci snc – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Indice

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

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

Parte quarta
Confini

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

Alessandro Ceteroni

La via italiana al non-fiction novel: *Il costo della vita* di Angelo Ferracuti

1. *Finzione, mimesis, non-fiction. Alcune considerazioni preliminari*

Il rapporto tra lo scrittore e il pubblico, tra l'intellettuale e la società, è uno dei temi più discussi nel dibattito letterario nazionale. Le riflessioni, che si aprono agli apporti dell'antropologia e della sociologia, delle scienze della comunicazione e della stilistica, della politica e dell'economia, si sono concentrate su parole-chiave come realtà,¹ (post-) modernità,² esperienza,³ trauma⁴. Intorno a questi concetti sembra ora gravitare l'interesse principale dei critici e degli addetti ai lavori, lasciando emergere una serie di questioni di fondo: nell'epoca della massima contaminazione tra realtà e finzione, tra esperienza vissuta ed esperienza mediata, la letteratura può ancora esercitare una funzione cognitiva efficace? Sono ancora validi certi giudizi di valore sulle opere stabiliti secondo gli strumenti della teoria letteraria, o è giunto il momento di accogliere gerarchie innovative, elaborate a partire dagli orientamenti editoriali? E ancora: stanno mutando gli equilibri tra i generi e gli stili all'interno del campo letterario?

La riflessione sulle tecniche di *non-fiction* che mi propongo di sviluppare nell'articolo si collega inevitabilmente alle questioni

¹ Qualche titolo, puramente esemplificativo: Spinazzola 2010, Donnarumma 2008, Serkowska 2011, Bertoni 2007, Ferraris 2012.

² Calabrese 2005.

³ Casadei 2008, La Porta 2004, Ballerio 2013, e il sempre citato Benjamin 2011.

⁴ Giglioli 2011.

segnalate. Vorrei tuttavia che il dibattito contemporaneo restasse per ora sullo sfondo della nostra analisi. A prescindere infatti dal loro impiego attuale, concetti come l'imitazione o la finzione, come l'esperienza o lo stile, rappresentano, fin dalle origini, i cardini fondamentali della teoria della letteratura, e andrebbero liberati, nei limiti del possibile, dal peso delle preoccupazioni più recenti. L'articolo può iniziare proprio da qui: da alcune considerazioni preliminari, universalmente note, che saranno di aiuto per sviluppare il ragionamento secondo una cornice teorica credibile.

Autorevoli critici hanno fatto osservare che il termine finzione, con il quale si è soliti definire la letteratura, esprime un'ambiguità concettuale dovuta al suo legame polivalente con la categoria della *mimesis* aristotelica⁵. A partire dai filosofi greci, le nozioni di imitazione e di genere avevano permesso di circoscrivere l'universo letterario rispetto alle pratiche verbali non letterarie. Ma mentre nella *Poetica* la parola *mimesis* serviva a classificare delle attività, prevalentemente teatrali, che prevedevano a tutti gli effetti la messa in scena di una prassi imitativa, con l'evoluzione della storia dei generi letterari nei secoli successivi, e in particolare con le integrazioni del sistema delle forme letterarie nel Romanticismo e nel Novecento, la competenza della *mimesis* si sarebbe estesa a produzioni letterarie come la lirica o il romanzo, che non prevedono, abitualmente, una esecuzione di tipo scenico.

Intesa originariamente come una voce di pragmatica della letteratura,⁶ utile a capire come andrebbe gestito l'atto di lettura, la *mimesis* sarebbe quindi stata applicata alla semantica e

⁵ Le considerazioni sui generi letterari e sulla *mimesis* sono debitrice a vario titolo di Todorov 1978, Genette 1979, Schaeffer 1992.

⁶ Al fine di evitare confusione tra categorie linguistiche e semiotiche, preciso che userò i concetti di pragmatica, semantica e sintassi in senso semiotico. Dunque si intenderà per pragmatica della letteratura l'insieme dei procedimenti di produzione e di fruizione del testo letterario, che investono in varia misura le competenze personali, l'attività cognitiva e la posizione storica del lettore. All'interno della semantica studierò i processi di produzione del significato, da quelli elementari e più astratti come la riflessione su singoli lessemi, all'individuazione di isotopie e di aree tematiche. Infine, le catene sintattiche descrivono i nessi linguistici e logici tra le parole del testo, attraverso i quali si può risalire al codice narrativo, alla struttura retorica e ai processi interpretativi del romanzo.

alla sintassi, esercitando un'influenza normativa su aspetti della comunicazione letteraria come la struttura del racconto, il sistema dei personaggi, lo stile più adatto. Naturalmente anche Aristotele nella *Poetica* forniva delle indicazioni di ordine semantico e sintattico,⁷ ma pur sempre dopo aver stabilito una distinzione preliminare: quella che prevedeva, appunto, di trattare in maniera distinta le pratiche letterarie imitative. Caduta questa distinzione, si pose implicitamente il problema di ridefinire la natura stessa della letteratura.

I teorici strutturalisti hanno cercato di risolvere l'operazione su basi linguistiche. Ciò ha implicato, da un lato, il rafforzamento dell'idea di letteratura come finzione linguistica, e dall'altro, l'indebolimento del confine tra la letteratura e le altre formulazioni verbali. Posta in questi termini, la questione della *non-fiction* assume un rilievo teorico che può interessare anche chi non si occupi di narrativa contemporanea. Il concetto di finzione implica che il lettore, durante l'atto di lettura, realizzi una duplice attività: egli da un lato sospende, almeno in parte, il suo giudizio sulla realtà – più esattamente, si rende disponibile ad accettare la proposta linguistica, stilistica ed ideologica del testo, a prescindere dal fatto che essa confermi o che smentisca le sue convinzioni ed abitudini –, e dall'altro, convoglia invece nel testo le proprie acquisite competenze linguistiche, vale a dire i suoi modelli di comprensione della realtà, poiché altrimenti non si potrebbe attivare nessuna interpretazione. L'investimento di energie e di aspettative nel testo avviene, in termini cognitivi, mediante l'attivazione di *frames* e *scripts* che consentono al lettore di interpretare il testo a partire dalla propria esperienza linguistica; *frames* e *scripts* che riflettono, a loro volta, l'attivazione dell'apparato locomotore del lettore: dunque non un annullamento o una neutralizzazione delle facoltà personali, ma al contrario, come dimostrato dalla retorica neuro-cognitivista, una sorta di "personalizzazione" della prassi di lettura⁸.

⁷ Si pensi ad esempio, alla distinzione semantica tra alto e basso che permette di distinguere la tragedia dalla commedia.

⁸ Per la teoria dei *frames* e degli *scripts*, e per l'analisi del racconto secondo gli strumenti della narratologia neuro-cognitivista, si rinvia al dizionario di Fioroni 2010 e ai lavori di Calabrese 2014, 2013, 2009.

Ecco perché la nozione di *non-fiction*, esprimendo in certa misura la pretesa di un superamento del concetto di finzione, suscita il mio interesse teorico. Ad esempio, se avesse ragione Todorov a descrivere il romanzo come una piramide di processi discorsivi, con al vertice il contratto finzionale tra autore e lettore,⁹ l'idea di un romanzo non finzionale – il *non-fiction novel* – sarebbe una contraddizione logica. Come potremmo infatti considerare letteraria, una narrazione che neghi fin dal proprio nome un requisito fondamentale della comunicazione letteraria stessa? Si tratta di una semplice provocazione, o di una questione complessa che induce a riconsiderare il significato da associare al termine finzione, e di conseguenza, a ripensare le condizioni che un testo letterario dovrebbe rispettare per continuare ad essere considerato tale, e in definitiva, la capacità del romanzo contemporaneo di rinnovare dall'interno le forme e i confini della letteratura?

Ecco alcuni degli interrogativi che si pongono nel momento in cui si tenta di interpretare il concetto di *non-fiction* attraverso categorie consolidate della teoria letteraria, come i generi o la finzione. Mantenendo un approccio semiotico alle narrazioni letterarie, vale a dire prendendo in esame le implicazioni della nozione di *non-fiction* a livello di sintassi, di semantica e di pragmatica della comunicazione letteraria, svilupperò nelle prossime pagine un'analisi del testo *Il costo della vita* di Angelo Ferracuti,¹⁰ che può essere considerato come uno dei migliori esempi di *non-fiction novel* italiano contemporaneo. Le riflessioni condotte sul romanzo di Ferracuti potranno forse essere estese ad altri racconti, in considerazione anche del fatto che, nel variegato panorama della recente letteratura italiana sul te-

⁹ Todorov 1993: 61, descrive il piano linguistico del romanzo come una piramide di proprietà discorsive: «In cima alla piramide ci sarebbe il contratto “finzionale” (dunque la codificazione di una proprietà pragmatica), che a sua volta esigerebbe l'alternanza di elementi descrittivi e narrativi – che riferiscono, cioè, stati atemporali e azioni che si svolgono nel tempo (si noti che questi due atti linguistici sono coordinati tra loro [...]). Vi si aggiungerebbero poi vincoli concernenti l'aspetto verbale del testo (l'alternanza del discorso del narratore e di quello dei personaggi), il suo aspetto semantico (la vita personale piuttosto che i grandi affreschi d'epoca) e così via».

¹⁰ Si possono reperire anche in rete delle ottime recensioni di Ferracuti 2013, come Gezzi 2013 e Tarabbia 2013.

ma del lavoro, si segnalano fin dal paratesto dei romanzi con caratteristiche simili¹¹.

2. Per un'analisi strutturale del non-fiction novel

L'analisi strutturale del racconto aiuta a conoscere meglio l'architettura del non-fiction novel. Il romanzo si compone di tre parti, divise in sette capitoli, più tre appendici denominate *Storia di questo libro*, *Note* ed *Elenco delle illustrazioni*. Le tre parti hanno una lunghezza diversa. La prima, che recupera il titolo del romanzo *Il costo della vita* (pp. 5-92), consta di due capitoli (*Tempi difficili* e *Uomini e topi*), che raccontano rispettivamente l'origine del reportage e il giorno della tragedia. I quattro capitoli (*Fino al confino estremo*, *Elisabetta Montanari, storia di una nave*, *Piccole imprese* e *Niente è stato più come prima*) della seconda parte, intitolata *La vita dopo* (93-172), sono incentrati sulla figura del vescovo Tonini, sulla storia della nave e del suo armatore Arienti, sui racconti dei parenti delle vittime. La terza parte, composta dall'unico capitolo *Lontano nel mondo* (173-197), racconta il viaggio del narratore in Egitto alla ricerca delle informazioni su una delle tredici vittime.

¹¹ È il caso di Prunetti 2012. Si noti l'affinità dei sottotitoli – «storia di una tragedia operaia» e «storia operaia» –, che svolgono diverse funzioni: a livello socio-culturale, dichiarano il carattere storico, documentato del racconto; a livello semantico, pongono il legame con il mondo operaio; a livello narratologico, dichiarano che è «una» storia, dunque sì una delle tante, ma anche «una» per tutte, tributandole in tal modo, accanto al valore simbolico della memoria per i protagonisti della vicenda, la funzione allegorica di rappresentare tutti gli operai morti a lavoro. Restando al paratesto, si noti una certa omogeneità delle copertine: in Ferracuti è riprodotta in bianco e nero una fotografia dei cantieri Mecnavi, scattata da Mario Dondero il giorno dopo la tragedia (marzo 1987); in Prunetti appaiono in primo piano le mani nude di un operaio che raccolgono a palme piene gli scarti di lavorazione del metallo, mentre il volto del lavoratore, che indossa una maschera protettiva, sfuma sullo sfondo: forse un presagio della morte imminente a causa delle intossicazioni. L'uso dei colori è ridotto al minimo: non si tratta di copertine accattivanti, pensate per brillare sulle vetrine dei negozi o dei centri commerciali alla voce *bestseller*. Sono copertine dal tono compassato, rispettose dei contenuti che il lettore conoscerà leggendo il romanzo. Sembrano pagine di un quotidiano, che anticipano il carattere documentaristico e di denuncia del racconto. Le analogie proseguono all'interno, dove risulta decisiva, in particolare, la compresenza di parole ed immagini.

Partirei dall'inizio del romanzo. Il narratore dedica le prime righe a ricostruire il proprio stato d'animo quando arriva «per la prima volta in una città» (p. 5). Lo incuriosiscono la toponomastica, i libri ambientati in quel luogo, la cronaca nera: spazi e nomi che assumono presto la fisionomia della città di Ravenna. Il narratore cita il suo hotel preferito, il Byron, con l'accogliente sala colazione e la camera dove può scrivere. Menziona largo Giustiniano e il Mausoleo di Galla Placidia, ricorda una prostituta ghanese conosciuta in un bar e qualche passante a cui ha chiesto informazioni.

Lo si direbbe, in fin dei conti, l'incipit di un racconto realista in prima persona. Abbiamo infatti un personaggio-narratore che sarà anche, con ogni probabilità, il protagonista della vicenda. È il narratore ad egemonizzare la scena con le sue occupazioni, a invadere le sequenze con la sua psicologia, osando uno slittamento dall'io al tu – «Il mio hotel preferito comunque è il Byron. Arredamento semplice e sobrio, umanamente funzionale. Un albergo può diventare una specie di seconda casa, ti affezioni» (p. 6) –, che legittima per qualche riga uno sdoppiamento di figura, come se l'interlocutore diventasse per pochi istanti se stesso – «hai parlato più volte con le signore della hall che sanno già chi sei, hai raccontato loro che stai scrivendo un libro». Abbiamo poi un luogo riconoscibile: Ravenna. Abbiamo il primo impatto con una serie di spazi e di personaggi minori. Un lettore abituale di romanzi avrà a questo punto già attivato i *frames* della tradizione narrativa realista in prima persona. Egli si aspetta perciò di scoprire, con lo sviluppo del racconto, come mai il narratore si sia recato a Ravenna. Si aspetta che il protagonista incontri i personaggi decisivi per far progredire il rapporto con l'ambiente cittadino. Si aspetta di seguire le sue azioni e le sue riflessioni, e perché no, di immedesimarsi nelle sue paure e nei suoi desideri.

Ma dopo tre pagine le premesse iniziali subiscono una smentita. Il narratore-protagonista fa un passo indietro, la narrazione cambia registro, e il primo piano si sposta sulla "realtà":

Ma una cosa è certa, una mattina del marzo 1987 tredici operai morirono asfissati, intrappolati nei doppifondi della *Elisabetta Montanari*. E non bastano i processi, non sono sufficienti le sentenze, piene di verbali, di voci

ingorgate, di verità ma anche di menzogna, non tutte le narrazioni terminano nelle aule dei tribunali, nessun grado di giudizio potrà mai mettere la parola fine. Perché le storie continuano la loro vita, non finiscono mai dove sono accadute, ma se ne parla ancora nelle case, nei bar e nei luoghi di lavoro anche dopo molti anni. (8)

È qui che, tecnicamente, avvertiamo di non essere più all'interno della cornice logica del racconto realista in prima persona: o più esattamente, che quel modello non è più sufficiente a garantire la comprensione del racconto. Il contenuto delle informazioni raccolte in queste righe, insieme al modo in cui sono organizzate e comunicate al lettore, non è più riconducibile all'azione di un narratore-protagonista interno alla vicenda, che passeggia per Ravenna e racconta i propri stati d'animo. Il narratore appare semmai esterno alla vicenda: egli racconta un evento del passato, un fatto che trascende dal suo io, dal suo albergo e dai suoi incontri. Un fatto che egli annuncia nella sua disarmante essenzialità. Tutto è già avvenuto: gli operai sono già morti, le sentenze sono già state emesse.

Tuttavia, è importante notare che gli eventi non finiscono dove sono accaduti, «continuano la loro vita». Qui la funzione del narratore riacquista vigore. Egli, come si può verificare nel corso del romanzo, ha deciso di riprendere le fila della «narrazione», di mantenere viva la memoria di questa «storia». Lo scrittore è dunque colui che entra in quelle «case, nei bar e nei luoghi di lavoro», dove incontra i parenti degli operai morti e i testimoni della tragedia: persone che, seppur con scarso entusiasmo, anzi spesso a fatica, accettano di riaprire le pagine dolorose del passato.

Questo modello narrativo ha dei tratti distintivi sia rispetto alla tradizione del *novel*, in quanto il racconto non ambisce a rielaborare la realtà in cui agisce il personaggio di finzione, ma a recuperare una verità narrativa che lo precede e lo trascende; sia, a maggior ragione, rispetto al *romance* o al romanzo storico, poiché l'asse originario del racconto, restando legato all'azione del personaggio-narratore, si colloca nel presente, e non in un passato mitico o remoto. Anche l'interpretazione del passo citato in intertesto non sembra riducibile a quei modelli. La sequenza può infatti servire ad avere delle informazioni sulla psicologia del personaggio-narratore, ma egli dichiara di non

essere né il protagonista, né il testimone della vicenda. Non è neppure una parentesi dotta, funzionale a tracciare la cornice socio-culturale degli eventi, come nel romanzo storico, perché consiste essa stessa nell'evento scatenante del romanzo: il romanziere si è infatti recato a Ravenna per scrivere la storia della strage alla *Elisabetta Montanari*.

Tecnicamente è un'analessi: la menzione di eventi del passato. Ma se volessimo classificarla con maggiore precisione in relazione alla categoria della finzione, come potremmo definirla? Converrà considerarla come una sequenza narrativa non-finzionale indiretta. Con questa espressione, intendo una successione di proposizioni che raccontano degli eventi (la morte degli operai, la celebrazione dei processi, la conservazione della memoria) e che appare coerente con la tessitura formale e testuale del racconto (nessun virgolettato, nessuna illustrazione, nessun intertesto, mantenimento di una struttura retorica di tipo narrativo), senza tuttavia che si possa negare una sua diversità stilistica rispetto alle pagine precedenti. Tale diversità consiste nel non poter ridurre le azioni narrate alla cornice finzionale in cui si è finora mosso, e continuerà a muoversi, il personaggio-narratore. È pertanto una differenza stilistica che incide sull'attività cognitiva del lettore, in quanto lo costringe a modificare il modello interpretativo. La definisco dunque indiretta, perché l'infrazione della cornice finzionale del racconto non è dichiarata, ma riassorbita con un'abile strategia retorica.

Il cambio di registro avvertito nella sequenza spinge il lettore a chiedersi se si tratti davvero di un romanzo realista in prima persona, o se invece il modello letterario di riferimento sia un altro. Per rispondere, il lettore dovrà verificare se, nel corso del romanzo, esistano altre sequenze simili. In effetti, procedendo nella lettura si incontrano altre sequenze non-finzionali, anche di diversa tipologia formale.

Per esempio, gli elementi non-finzionali sono spesso segnalati dal virgolettato. Può trattarsi di articoli giornalistici, di interviste, di sentenze, di comunicati sindacali. Il virgolettato esercita una funzione semiotica importante: suggerisce che i contenuti riportati entro le virgolette non sono stati concepiti dal romanziere, non sono l'esito di una rielaborazione letteraria, bensì documenti che

ogni lettore può consultare. Pertanto il lettore avverte la compresenza di codici differenti, riassorbiti nell'unità strutturale del testo narrativo. Rispetto alla sequenza precedente, che avevo definito indiretta proprio perché si amalgamava allo stile del racconto in prima persona, pur mostrando una resistenza cognitiva, i virgolettati esprimono, anche graficamente, la propria non-riducibilità ad elementi finzionali. Ma così si pone un problema sostanziale, che potrei riassumere in questo interrogativo: nel momento in cui un estratto extra-finzionale viene inserito nella finzione letteraria, perde il suo statuto originario o lo mantiene, lo arricchisce o si snatura, è esso a trasformarsi oppure modifica lo statuto della finzione che lo accoglie?

Un'ulteriore casistica è fornita dalle sequenze non-finzionali e non-narrative, come gli elenchi di dati e di cifre. L'inizio della sequenza citata in intertesto, a ben vedere, sembrava orientato verso questa tipologia, salvo poi assumere un impianto narrativo nel momento in cui il narratore, oltre a dichiarare il dato della morte dei tredici operai, virava verso i temi della narrazione e della storia. Gli elenchi sono frequenti nel romanzo, specialmente nei capitoli in cui il meccanismo narrativo si arresta per lasciare spazio alla ricostruzione del contesto storico e sociale. Infine, in alcuni casi gli elementi non-finzionali possono essere di un codice non-verbale. È il caso delle ventuno illustrazioni distribuite lungo il romanzo.

Riepilogando, si possono distinguere le sequenze narrative non-finzionali indirette, che rappresentano il ponte ideale tra *fiction* e non-*fiction*; i virgolettati, che assumono una funzione narrativa se parlano di azioni collegate da nessi temporali e causali; gli elenchi, che invece si pongono al di fuori della sintassi narrativa in senso stretto, perché non stabiliscono nessi logici e causali con le altre sequenze; le illustrazioni, che segnano la rottura del codice verbale. Ora, a prescindere dal fatto che si voglia accogliere o meno questa classificazione, si noti che il concetto di "non-finzionale" è stato definito senza ricorrere alle nozioni di verità, di realtà o di falsificazione. Il punto è infatti questo: l'intero romanzo, in quanto prodotto editoriale, costituisce una finzione letteraria. Tuttavia, all'interno del romanzo vengono segnalati degli elementi costitutivi, narrativi e non, verbali e non,

che resistono alla cornice finzionale proposta dal romanziere. Le sequenze non-finzionali non sono più vere – o più false – delle sequenze finzionali, nel senso che i tredici operai morti sono reali – o letterari – esattamente come gli inservienti dell'hotel o la ragazza ghanese che conversa con il narratore. La differenza è stilistica: mentre da una parte c'è un romanzo realista, dove un io-narrante intesse una storia di incontri, testimonianze e riflessioni, dall'altra ecco i documenti, le fonti, i dati di cui il narratore stesso dichiara di servirsi. Questi elementi non-finzionali sono inclusi nel romanzo e rappresentano, anche quantitativamente, una sezione importante.

Le attenzioni riservate al passo citato potrebbero sembrare spropositate, se non fosse che l'intero romanzo è bilanciato da un'alternanza di sequenze finzionali e non-finzionali. L'equilibrio non è casuale. Il senso ultimo di questa compresenza risiede infatti nel dimostrare che la parola del romanziere è anche la parola dei testimoni, dei documenti. Ma qui, si passa alla pragmatica della letteratura. Il narratore è in tal senso colui che, agendo nel presente come personaggio, prende posto nella storia per realizzare effettivamente il collegamento tra passato e presente, tra memoria orale e parola scritta. Il libro è dunque lo spazio concreto in cui si compie l'unione della storia, in cui si concretizza il legame tra gli estremi di un'unica vicenda: il giorno della tragedia, da un lato, e il giorno della riscrittura, dall'altro. In mezzo, i molti anni vissuti nel ricordo dei lutti, nelle aule dei tribunali, nella compilazione delle relazioni. Si spiega così anche la gestione dei tempi della finzione narrativa, dove si avverte un'oscillazione continua tra *flash-back* e presente narrativo. In definitiva, l'unione di *fiction* e non-*fiction* è lo strumento stilistico che consente al narratore di legittimare il collegamento tra il passato e il presente, esprimendo implicitamente l'idea di letteratura dell'autore, secondo cui il reportage è evidentemente uno strumento di analisi, di comprensione, di penetrazione, di ricostruzione e di divulgazione della verità storica.

Insistendo ora sul confronto tra il modello narrativo che stiamo imparando a conoscere e la categoria della finzione, si osserverà che il romanzo risulta composto da tre tipi di sequenze distinte per tempo, durata e finalità. Le prime due le abbiamo già

conosciute: sono le sequenze di finzione narrativa, ambientate nel presente in cui agisce il personaggio-narratore e frequentemente scandite dai suoi *flash-back*, per mezzo dei quali ha modo di ricordare incontri, dialoghi e sopralluoghi; e le sequenze di non-*fiction*, dove si ricostruisce la tragedia del 1987 con l'ausilio di verbali, fotografie, articoli di giornale, sentenze. Vi è poi un terzo tipo, le sequenze di meta-*fiction*, dove viene svelato il meccanismo narrativo. In questa terza tipologia si nota una certa insistenza sull'idea di letteratura che il testo vorrebbe trasmettere. Sono proprio queste sequenze a spiegare la struttura, le finalità e i modelli del non-*fiction novel*: ci tornerò nel prossimo capitolo.

Segnalo per il momento che il romanzo è una combinazione di elementi finzionali, non-finzionali e meta-finzionali. Ad ogni pagina la combinazione si rinnova. A riprova di questa affermazione, propongo in tabella i risultati dell'analisi narratologica del primo capitolo del romanzo (pp. 5-45).

Pagina	<i>Fiction</i>	<i>Non-fiction</i>	<i>Meta-fiction</i>
5	il narratore si presenta		Pasolini, Antonioni
6	Ravenna, hotel Byron		
7	prostituta ghanese		sul realismo
8	dialogo con i passanti	dati strage <i>Elisabetta Montanari</i>	sulle narrazioni
9		dati morti sul lavoro in Italia	Orwell, Edgar Lee Masters
10		dati morti sul lavoro in Italia	sulla società dello spettacolo
11		dati sui minatori italiani	Orwell, Verne
12		dati sui 13 morti <i>Elisabetta Montanari</i> ; lapide nel Comune Ravenna; scritta ai cantieri navali di Monfalcone; virgolettato del procuratore capo della Repubblica Aldo Ricciuti	
13		dati funerale con Nilde Iotti; virgolettato Miriam Mafai su «Repubblica»; dati su infortuni ai cantieri navali di Ravenna	

14		dati su infortuni ai cantieri navali di Ravenna	
15	fotografo Augusto Ballestrazzi	dati su infortuni ai cantieri navali di Ravenna; virgolettato dal «Resto del Carlino»; relazione della commissione d'inchiesta	
16	fotografo Augusto Ballestrazzi	illustrazione [La nave <i>Elisabetta Montanari</i> nel cantiere]	
17	fotografo Augusto Ballestrazzi		sul reportage
18	fotografo Augusto Ballestrazzi		
19	ricerca dei testimoni; <i>flash-back</i> prima visita al cantiere Mecnavi	menzione dei reportage scritti per «Rassegna sindacale» e «Diario»	sulle difficoltà del romanzo
20	ingegner Giulio Sartoris		
21	ingegner Giulio Sartoris		Shepard Sherbell, Eugene Smith, Steve McCurry
22	sindacalisti Giovanni Ruggiu e Luigi Follegatti		sul reportage
23	per il cantiere con Sartoris, Ruggiu e gli operai	illustrazione [il portuale Giovanni Ruggiu]	
24	<i>flash-back</i> seconda visita a Ravenna (4 anni dopo)		giornalismo di provincia; Paolo Volponi
25	cronista Carmelo Domini	illustrazione [il cronista Carmelo Domini]	libro <i>Winesburg, Ohio</i> di Sherwood Anderson
26	cronista Carmelo Domini		sul reportage
27	cronista Carmelo Domini		
28	cronista Carmelo Domini	dati su incidenti lavoratori interinali al cantiere navale	
29		dati su incidenti lavoratori interinali al cantiere navale	<i>Relazioni</i> di Kafka

30		virgolettato del cronista Tommaso di Francesco	sul ruolo dello scrittore; <i>La passeggiata</i> di Robert Walser; Antonioni
31			Montale; Kapuściński;
32	pompieri Ivo Burbassi		Mario Dondero
33	pompieri Ivo Burbassi;	illustrazione [Carta del piano antincendio]; dati su Ravenna nel 1987	
34	sindacalista Giacinto De Renzi (2011)		
35	sindacalista Giacinto De Renzi (2011)		Kapuściński
36	sindacalista Giacinto De Renzi (2011)		
37	sindacalista Giacinto De Renzi (2011)		
38	sindacalista Giacinto De Renzi (2011)	virgolettato dalla deposizione di De Renzi al processo	
39	sindacalista Giacinto De Renzi (2011)	virgolettato dal volantino della Flm del 1° ottobre 1986	
40		virgolettato di Franco Marini; virgolettato di Antonio Pizzinato	sul linguaggio
41	Stella Testa (madre)	virgolettato di Antonio Pizzinato	
42	la signora Elsa (madre); Alberto (amico)		
43		virgolettato comunicato sindacale contro caporalato; ricostruzione storia di Mohamed Mosad	

44	signora Cacciatori (sorella); Silvano Centioni (padre); Francesco Piegari (fratello)		
45		nota meteorologica sul 1987	

Tab.1. Analisi del primo capitolo

A livello di finzione narrativa si segnalano sei macro-sequenze articolate in più pagine. Dopo l'incipit ravennate, che funge da preludio dell'inchiesta e da presentazione del narratore, iniziano i dialoghi con i testimoni. Sono uomini e donne esistenti, che ebbero un ruolo attivo nelle ore della tragedia – il fotografo, il pompiere, il cronista, i portuali –, oppure parenti delle vittime che nell'ultima macro-sequenza del primo capitolo (pp. 41-45) offrono un assaggio dei racconti più articolati che il narratore avrà modo di trascrivere nella seconda parte del romanzo. Questi personaggi, questi volti, queste voci definiscono la cornice finzionale del racconto, certo di matrice realista, che abbraccia l'intero arco temporale dagli anni Ottanta al 2013 (filtrano infatti occasionalmente ricordi antecedenti alla tragedia del marzo 1987).

Quanto alle sequenze di *non-fiction*, esse rispettano la casistica descritta in precedenza. A sequenze narrative non-finzionali indirette, come la ricostruzione, condotta in prima persona dal narratore, della morte dei tredici operai, si affiancano, anch'essi elencati dall'io-narrante, i dati sugli infortuni sul lavoro, sulle morti nei cantieri, sull'andamento dell'occupazione. Numerosi i virgolettati. Infine, andranno segnalate le quattro fotografie incontrate nel corso del capitolo.

Restando per un momento sugli elenchi, sarebbe corretto osservare che il confine tra *non-fiction* e *meta-fiction* è qui davvero sottile. Ad esempio, quando il narratore espone la panoramica sulla situazione occupazionale dei cantieri di Ravenna a metà anni Ottanta, compie sia un'operazione non-finzionale (fornire dei dati certificati che prescindono dalla rielaborazione letteraria), sia un'operazione meta-finzionale (andare oltre la costruzione narrativa, stimolando una riflessione sulla società, che si può tradurre in un giudizio di valore sul romanzo stesso). Possono pertanto

verificarsi delle convergenze tra le diverse tipologie semiotiche, tra i diversi piani dei codici. Qual è, dunque, il rapporto tra *non-fiction* e *meta-fiction*?

A mio avviso il concetto di *meta-fiction* è più generico di quello di *non-fiction*. La *meta-fiction* è infatti ciò che trascende la cornice finzionale del racconto, suggerendo significati ulteriori pur sempre ricavabili nel testo, inclusa la possibilità di spiegare i meccanismi costitutivi del testo medesimo. La *non-fiction* stimola invece una riflessione specifica sulla forma-romanzo, vale a dire il riconoscimento di una elaborazione letteraria ricavata a partire da una serie di elementi diegetici ed extra-diegetici, verbali e non verbali, che nel romanzo sono in ogni caso presenti, pur senza essere ridotti a finzione.

Non pretendo di stabilire se la *non-fiction* sia o non sia una forma di *meta-fiction*. Mi limito ad osservare che non tutte le sequenze di *meta-fiction* possono essere classificate come elementi non-finzionali: ad esempio, quando il narratore-personaggio si concede delle considerazioni sulla letteratura o sul cinema, egli esprime delle idee valide a prescindere dall'ambito della finzione, le quali non negano però il carattere finzionale della sequenza, poiché ad esprimere quelle idee è pur sempre un personaggio-narratore che fa parte della cornice finzionale. Al contrario, quando ci si imbatte in una fotografia, in un elenco di dati o in un virgolettato, vale a dire in formati semiotici che potrebbero esistere anche al di fuori del romanzo, si attiva un processo cognitivo diverso. Si potrebbe forse esprimere la distinzione in termini logico-vettoriali. Mentre nella relazione tra *meta-fiction* e *fiction* l'interpretazione parte dal racconto (*fiction*) per uscire fuori da esso (*meta-fiction*), ed eventualmente tornarci dopo aver acquisito ulteriori informazioni (e qui si apre la riflessione sulla funzione del narratore: ci tornerò), nella relazione tra *non-fiction* e *fiction* l'interpretazione procede dagli elementi non-finzionali verso la loro ricollocazione letteraria, al punto da poter affermare che la scrittura, ossia la finzione, consiste in termini stilistici in una operazione di rielaborazione degli elementi non-finzionali che entrano in possesso del narratore. La finzione serve a tenere insieme questi elementi, a unirli, a ricondurre una dispersiva pluralità di codici all'organicità del testo narrativo.

Ma questo passaggio dal molteplice all'unità – dal caos all'ordine – non è forse il ruolo storico del *novel*? Il romanzo realista non si origina forse in seno alla civiltà moderna, per tracciare dei percorsi di senso e per fornire dei modelli antropologici, culturali ed esistenziali, a lettori e lettrici che debbono orientarsi in un universo cittadino che si rinnova? La vera questione diventa allora questa: siamo davvero convinti che le tecniche di non-*fiction* rappresentino semplicemente degli strumenti linguistici “spuri” rispetto alla tradizione romanzesca, o è forse lo stesso genere romanzo che, tornando in certa misura alla sua vocazione originaria, si rinnova per venire incontro al linguaggio dei lettori della società globalizzata e postmoderna?¹² Torniamo così al dibattito contemporaneo che avevo lasciato sullo sfondo. Ma prima, cercheremo nel prossimo capitolo di approfondire l'idea di letteratura che viene proposta dal narratore-personaggio.

3. *Tra reportage e finzione: note sul romanzo*

Nelle sequenze di meta-*fiction* il narratore-personaggio sviluppa delle riflessioni sulla letteratura che forniscono una chiave interpretativa del romanzo. Per la verità, alcuni giudizi filtrano anche nelle sequenze finzionali e non-finzionali, dove le azioni e le opinioni dei personaggi, al pari di certi virgolettati o di certe illustrazioni, diventano a loro volta uno strumento di comprensione dell'intero testo. In questo capitolo esaminerò un insieme di passi scelti che permettono appunto di capire lo stile e gli obiettivi del non-*fiction novel*. Ecco il primo estratto da prendere in considerazione (p. 132):

Il tragitto, ricordo, fu interessante, come sempre mi capita quando viaggio in treno. Credo che almeno un quinto delle cose che ho scritto, reportistiche o di finzione, abbiano un legame profondo con le stazioni.

Il narratore distingue due modalità di scrittura: la reportistica e la finzione.¹³ Si tratta, a ben vedere, delle componenti fonda-

¹² Sulla storia del romanzo si consulti Moretti 2001a, specialmente gli articoli dello stesso Moretti e di Steven Johnson.

¹³ Una conferma di questo binomio giunge inoltre dalla fascetta di copertina,

mentali del *non-fiction novel* segnalate nel capitolo precedente: le sequenze finzionali e quelle non-finzionali. Il narratore sta dunque ammettendo che il romanzo si compone di una parte di reportistica e di una parte di rielaborazione letteraria? Non è proprio così. L'espressione «le cose che ho scritto» potrebbe infatti riferirsi ai libri precedenti di Ferracuti. Qui si pone una questione teorica di un certo interesse: dobbiamo pensare il narratore come una figura della finzione romanzesca (il narratore-personaggio), e giudicarlo quindi in relazione alle sue azioni e ai suoi pensieri interni al romanzo, oppure dobbiamo pensare il narratore come l'emittente della comunicazione letteraria (l'autore reale), e giudicarlo quindi in base alle conoscenze extra-testuali in nostro possesso? Nel primo caso, «le cose che ho scritto» coinciderebbero con questo romanzo. Nel secondo caso, si potrebbe ampliare il discorso a tutti i libri di Ferracuti.

La verità, con ogni probabilità, sta nel mezzo. Il narratore si riferisce sì ai libri scritti in qualità di autore reale, dichiarando in tal senso la propria complessiva idea di letteratura, ma soprattutto a questo libro. Egli informa il lettore del luogo in cui si è sviluppato il romanzo che sta leggendo: un treno. D'altronde, già nelle prime pagine si poteva notare una certa attenzione per i luoghi della scrittura (7):

Dalla mia stanza potevo organizzare le partenze e scrivere tutto quello che, visto o sentito pochi minuti prima, avevo paura di dimenticare, o volevo fissare in modo diverso e più nitido. Certe volte penso che la mia idea di realismo sia troppo ossessiva, insensata [...] Lo facevo per non perdere l'attimo, non allontanarmi troppo dal vero.

Il narratore sembra coinvolgere il lettore nel processo di scrittura. La collocazione nel treno e nella camera dell'albergo, mentre da un lato crea la cornice finzionale del racconto, ha dall'altro lo scopo di illustrare le fasi dell'elaborazione letteraria: la raccolta delle informazioni "sul campo" (le interviste, la consultazione degli archivi, la scansione dei referti, etc.), il fissaggio immediato delle singole storie (albergo), la successiva tessitura delle storie in un racconto organico (treno). Natural-

dove l'autore Angelo Ferracuti è presentato come «reporter e scrittore».

mente la tripartizione non deve essere presa in maniera rigida. Il punto della questione non è infatti stabilire se le fasi di realizzazione del romanzo siano tre, o più di tre, o se avvengano, cosa del tutto possibile, anche in altri luoghi o circostanze. Il punto semmai è aver riconosciuto che a monte del risultato finale esistono un lavoro linguistico, una preparazione tecnica, una riflessione teorica senza cui la nozione medesima di *non-fiction novel* perderebbe interesse. La domanda a cui dovrei pertanto cercare di dare risposta, è questa: in che modo il narratore riesce a tenere insieme tante storie diverse, a collegare gli elementi non-finzionali, a realizzare una narrazione letteraria accattivante che inglobi pure quegli elementi “spuri”?

È lo stesso narratore a rispondere. Si conseguono gli obiettivi del *non-fiction novel* attraverso una solida costruzione realista. Vorrei segnalare in proposito una serie di passi su cui riflettere:

Il bianco e nero sbiadito di quella pubblicazione povera, spartana, risultato finale di un vero e proprio reportage durato ore di pose e attese, spostamenti, pattugliamenti sopra e sotto la banchina, è tutto ciò che rimane dopo tanti anni. Di quell'*epica* lontana resta la foto dove la *Elisabetta Montanari* sembra una nave fantasma invasa dai fumi [...]. (17)

Le persone che incontrai di aiutano a capire, ognuna di loro illumina una parte della storia come fosse il personaggio di un romanzo in presa diretta. Come ha scritto il più grande maestro del *fotogiornalismo* del Novecento Ryszard Kapuściński: «Il reportage ha di solito molti autori ed è grazie ad un'usanza invalsa da tempo che firmiamo un testo solo con il nostro nome. In realtà forse si tratta del *genere letterario* più collettivo che esista, giacché alla sua nascita contribuiscono decine di persone [...]». (31)

Perché nella *fiction* il *montaggio*, la ricostruzione possono essere condotti in tantissimi modi diversi. Ma come scrisse Thomas Bernhard, «alla fine quello che importa è soltanto il contenuto di *verità della menzogna*». (98)

Un giorno, tornato come ogni anno per le ferie estive, lo incontrai a Fermo e finimmo per discutere di *libri*, come spesso accade nella vita di chi scrive. «Guarda che sono già quattro volte che vengo dalle tue parti». Lui che fa lo psicologo a Lugo si incuriosì e mi chiese subito dove. «A Ravenna», risposi. «Ah, – fece lui divertito. – A Ravenna. Ma che storia è? Non è un *romanzo*, quindi». «È una *storia vera*, – gli dissi. – Forse te la ricordi». Allora cominciai a raccontare, ma appena pronunciai la parola «Mecnavi» lui mi interruppe: «Come vuoi che non ricordi? C'era mio zio sopra quella nave». (79)

In quei momenti avevo pensato che in termini di *effetto estetico* finale, come avrebbero sostenuto molti miei scrittori coetanei *fondamentalisti*

della *fiction*, la differenza tra una *storia vera* e una *verosimile* sarebbe stata minima. Anzi, *l'invenzione* avrebbe potuto addirittura rendere meglio. Ma poi aveva prevalso il san Tommaso che è in me, l'inguaribile *realista*, tanto che avevo deciso di raccontare tutto anche in caso di assoluto fallimento. La storia dell'autore che è stato ingannato mentre cercava di *raccontarla*. (182)

Ho sottolineato alcune espressioni che, a livello semantico, indicano proprio l'opera di tessitura tra elementi finzionali e non-finzionali. Nel primo estratto sono spiegate le operazioni materiali che permettono di realizzare un reportage («ore di pose e attese, spostamenti, pattugliamenti»), che il narratore riassume con una formula chiaramente letteraria: l'epica. Anche nel secondo esempio la reportistica è spiegata attraverso categorie letterarie: il personaggio e il genere. Stesso discorso per il terzo passo, dove il narratore ricorre alla categoria del montaggio. Sembrano diversi il quarto e il quinto estratto, dove si registra la contrapposizione tra romanzo e «storia vera». Ma a ben vedere, il narratore non sta ponendo il proprio lavoro al di fuori della tradizione letteraria. Egli critica semmai un'idea specifica (ironicamente detta fondamentalista) di romanzo come *fiction*, invenzione. La sua polemica è quindi interna al romanzo: egli difende una concezione realista, in opposizione a poetiche più o meno romanzesche.

La concezione del realismo espressa dal narratore consiste pertanto in una rielaborazione linguistica dell'esperienza vissuta, cioè delle storie vere (79, 182), per mezzo di uno stile che rispecchi con chiarezza e coerenza il processo di scrittura, vale a dire le fasi che permettono di tessere il racconto, di capire l'epica che c'è dietro (17), di riconoscere il contenuto di verità del montaggio (98), anche qualora il risultato estetico finale fosse al di sotto delle aspettative (182). Questa idea di racconto è collettiva e plurale (31), perciò può esercitare una funzione sociale, etica, politica.

A partire da queste considerazioni, che sono il nucleo della poetica realista del narratore, si sviluppano una serie di tematiche secondarie. Segnalo innanzitutto l'insistenza sulla parola orale. Il tema dell'incontro, già emerso nella citazione di p. 31, rinvia alla raccolta delle testimonianze, e assume un ruolo fondamentale in un romanzo che intende manifestare il proprio

contenuto di verità storica. Il romanzo vuole essere recepito dal lettore come una sostanza linguistica vera, documentata, in modo che nel racconto egli possa ascoltare le parole stesse dei protagonisti, udire la loro voce, ricevere il loro fiato.

Se però si analizza lo stesso tema in una prospettiva finzionale, ossia come chiave di interpretazione del rapporto tra il personaggio-narratore e l'ambiente che lo circonda, le considerazioni saranno diverse. Qui il dato fondamentale è la riflessione sull'identità del personaggio-narratore. Egli, bachitiniamente, completa la propria identità attraverso una molteplicità di dialoghi: è infatti mediante i dialoghi con i testimoni che egli realizza la propria funzione di narratore e che partecipa, anche a livello fisico ed emotivo, al racconto della tragedia. Si tratta quindi di riconoscere l'apertura pluridirezionale del personaggio-narratore verso un'alterità, che originariamente appare complessa e sfumata proprio perché spetta al personaggio-narratore stesso il compito di ricostruirla. Il personaggio-narratore è, in tal senso, gettato in un mondo sconosciuto, che si rivela gradualmente. Questa proiezione verso il mondo esprime, in termini di gestione del sistema dei personaggi, l'applicazione dell'idea che aveva Kapuściński del reportage, inteso come il «genere letterario più collettivo che esista». Ecco dunque una serie di passi sul tema dell'incontro:

Con la *testimonianza* di Franco Ronchi, il vigile che incontrai nella hall dell'hotel Byron, ho fatto un po' di fatica, perché mentre era sul più bello apriva una parentesi e finiva per parlare d'altro, che è una delle caratteristiche principali dei veri *narratori orali*. (79)

Gli confessai che per me era importante *vedere le persone*, conoscerle, prima di raccogliere le loro storie e *tesserle insieme* a quelle degli altri. Solo *l'incontro* mostra le persone, ne rivela l'essere. (98)

Quando mi avventuro in *storie* che iniziano come stava iniziando quella, ciò che mi attrae di più è che tutto può prendere una forma che non sono in grado di prevedere: è un momento raro *l'incontro*. (133)

Come dice il mio amico Mario Dondero, fare fotografie non è un fine, è un mezzo, *un collante che facilita le relazioni umane*. Questo vale anche per i *reporter* che scrivono. (136)

Massimo mi permise di visitare il luogo dove si rintanava a scrivere. Mi tornarono di nuovo in mente le parole di Kapuściński: «Ogni *incontro* con l'altro è quindi un indovinello, qualcosa di ignoto se non addirittura di segreto». Vero, verissimo. (154)

Di solito i *racconti orali* delle persone, come quelli scritti, trovano un loro equilibrio, cioè dopo aver avuto un prologo e delle impennate, dei deragliamenti, arrivano con naturalezza a un finale. (161)

Alle considerazioni sul tema dell'incontro come chiave interpretativa del rapporto tra personaggio e ambiente sociale, si riallaccia la prossima tematica: quella degli sforzi compiuti dal narratore per scrivere il romanzo. Anche questa tematica era presente nei passi precedenti, e ora vale la pena di approfondirla. Il narratore si dichiara in più occasioni provato dal dispendio di energie mentali e fisiche; talvolta lo assale lo sconforto per non essere riuscito a ultimare il lavoro. Ecco due esempi:

Capitava infatti di andare a dormire facendo mente locale, con *l'assillo* dei pezzi mancanti, delle cose da scrivere, delle relazioni tra loro, e poi svegliarsi con in testa lo stesso pensiero. (19)

Nonostante gli *sforzi* e i mesi già trascorsi il libro non aveva ancora preso una forma convincente. (95)

La retorica neuro-cognitiva insegna che la sollecitazione dell'apparato locomotore del lettore è uno dei veicoli determinanti per la ricezione empatica del messaggio letterario e per far scattare il meccanismo di immedesimazione del lettore. Ora, i passi in cui il personaggio-narratore ostenta la propria fatica e palesa i propri timori sembrano andare esattamente in questa direzione. Il narratore non è, in altri termini, soltanto il garante della ricostruzione attendibile delle storie vere, colui che mette a nudo il procedimento letterario per testimoniare la storicità del romanzo; il narratore è anche colui che "umanizza" il racconto, permettendo al lettore di accedere emotivamente e fisicamente al racconto, a differenza di quanto accadrebbe leggendo un articolo di cronaca o una tabella piena di cifre.

Ne consegue che la funzione del personaggio-narratore è anche quella di tracciare l'identità del lettore implicito del romanzo. Il racconto può suscitare effetti di lettura integrati e contrastanti. Riprendendo la tripartizione di Jouve (1992), segnalo per primo l'effetto allegorico, tipico di una lettura orientata a privilegiare gli aspetti non-finzionali del racconto e a interpretare la tragedia di Ravenna come una vicenda esemplare per comprendere le politiche del lavoro italiane del secondo Novecento. Il secondo effetto di

lettura caratterizza invece l'immedesimazione del lettore nel testo. I destinatari di questa immedesimazione saranno, da un lato, i parenti e i conoscenti delle vittime, di cui il lettore tenderà a rivivere il dolore per la morte dei cari. Ma l'immedesimazione può indirizzarsi anche sul personaggio-narratore. In proposito, è importante annotare i passi in cui il narratore cerca di spiegare il proprio operato, di giustificare gli sforzi. Alcuni esempi:

Forse bisognerebbe inviare gli scrittori a *ficcare il naso* in certi posti, però walsertianamente: «Lo scrittore, in qualsiasi tempo e occasione, ha sempre ficcato dappertutto il suo naso avido e curioso, e non smette di annusare. In questo, esattamente in questo, si ritiene generalmente che consista il compito più nobile di un solerte e coscienzioso scrittore». (30)

Rientrato in albergo quella sera, non so perché ma all'improvviso mi tornò in mente la frase di un grande fotografo cecoslovacco, Josef Koudelka: «Io viaggio *per non diventare cieco*». (96)

Ma quando lo chiamai mi parve improvvisamente reticente. Mi disse che aveva già detto tutto, non aveva nulla da aggiungere: «Doveva raccontare questa storia venticinque anni fa, ora è troppo tardi. Poi mi chiese a bruciapelo: «E a che serve?» Sarebbe stato difficile spiegare nel dettaglio tutte le ragioni, quindi mi rifugiai in una frase facile, vista la piega che aveva preso la telefonata: «Per *tenere viva la memoria*». Fu allora che quell'uomo ancora sofferente mi disse una cosa che non avrei mai voluto sentire e che mi ferì moltissimo: «Forse non ha capito, noi quella memoria *vogliamo dimenticarla*, non ne vogliamo parlare più, metterci definitivamente una pietra sopra». (171)

Non mi vergogno a dirlo, ma oltre a un *interesse etico* sempre molto forte agisce in me anche la *curiosità* per le persone, come sono e vivono, i mestieri che fanno, le case che abitano, insomma per ciò che viene definito la *commedia umana*. (166)

Le parole sottolineate suggeriscono il tipo di impegno che il personaggio-narratore sollecita nel lettore che si sia immedesimato nella propria figura. Gli inviti a ficcare il naso, a non restare ciechi, a tenere viva la memoria, a nutrire una sana curiosità per le persone, sono le ragioni che hanno spinto il narratore a scrivere il romanzo. Il lettore che ne rivive gli sforzi, le delusioni e le gratificazioni, dovrebbe quindi incamerare anche la convinzione che la scrittura serva a conoscere le cose, a capirle, a riviverle, a incuriosirsi: che la scrittura, in altri termini, non sia soltanto intrattenimento. Si noti, per inciso, che la citazione a p. 166 può essere facilmente interpretata come una dichiarazione

di poetica, ancora una volta di matrice realista, in quanto si fa esplicito riferimento alla commedia umana.

L'ultimo effetto di lettura, quello pulsionale, contraddistingue l'interpretazione che trae dal racconto gli strumenti per uno sfogo del represso. Ora, a prescindere dal fatto che ogni testo letterario può veicolare una formazione linguistica di compromesso tra la cultura e il represso, come insegna Francesco Orlando, sarebbe utile capire quali siano le pulsioni che potrebbero trovare prevalentemente sfogo nella lettura di questo romanzo. A tal proposito, c'è una sequenza molto interessante del romanzo, preziosa anche ai fini di una ricognizione sul tema della difficoltà della scrittura e di un'indagine sul rapporto tra icona e parola, che vorrei citare integralmente (90):

Ricordo che mentre stavo lavorando a questo capitolo, mischiando testimonianze dirette e documenti del passato, chiesi a Mauro Cicaré se poteva fare qualche *disegno*. All'inizio pensavo che il *fumetto* potesse meglio di ogni altro mezzo *visualizzare* la parte più nascosta di questa storia, quella che solo pochissimi uomini hanno visto: l'interno della nave dopo l'incendio. Ci sono *momenti di stanca* nella scrittura di un libro, di incertezza, dove non sai se quello che stai facendo da mesi sia o meno ben fatto. Stai lì a testa bassa, concentrato, cercando di *collegare* fili diversi di una ragnatela infinita, e in alcuni momenti più che perderti ti scoraggi, ed è normale che possa andare così. È stato in uno di quei momenti che sono arrivati i disegni di Mauro, e soprattutto quello dei tredici picchettini che sembrano *fantasmi* e ancora *inquietano le coscienze* mi ha fatto capire che stavo andando nella direzione giusta. È difficile da spiegare, ma in quel disegno Mauro aveva colto il senso del libro, che è stato *angosciante* da scrivere, e che per me ha significato scomodare dei fantasmi. Dico fantasmi della memoria, quelli delle persone, ma anche della politica, della cultura, come sempre accade in libri che crescono misteriosamente e dal nulla come questo.

Inizialmente il narratore aveva pensato a un fumetto, allo scopo di trasporre visivamente le immagini che il racconto verbale non può restituire al lettore. Certo il narratore non spiega quale stile avrebbe dovuto assumere, nelle intenzioni, il fumetto; tuttavia è lecito supporre che i disegni, coerentemente all'impostazione stilistica del romanzo, alla poetica dell'autore e allo scopo prefissato di visualizzare l'interno della nave, avrebbero dovuto rispettare un tracciato realistico. Detto in altri termini: se lo scopo dei disegni è colmare i vuoti della parola, chi li osserva dovrebbe

essere in grado di risalire al referente del messaggio, cioè alla nave immortalata negli attimi in cui si è consumata la tragedia.

Ma nel romanzo la funzione dei disegni non risulta essere quella referenziale appena supposta, bensì quella di rinvigorire l'entusiasmo spento dello scrittore, stimolando le sue pulsioni profonde. Le tredici ombre del disegno di Mauro Cicarè rappresentano i tredici operai morti (l'illustrazione, chiamata *Picchettini fantasma*, è riprodotta a p. 91), ma sono figure scure, in piedi, senza volto e senza tratti distintivi, senza ambientazione e, soprattutto, senza la nave.

In definitiva, si può interpretare il romanzo come una testimonianza sulla società postmoderna, sul mondo del lavoro, sulle violenze del capitalismo arretrante, sulla provincia italiana; come la tragedia una comunità che è stata segnata per sempre dai lutti, cercando di rivivere il dolore delle vittime e l'impegno del narratore; come una rielaborazione della nostra identità individuale e collettiva, liberando angosce profonde e contenuti ideologici che tendiamo a rimuovere, ma che sono pur sempre parte di noi, e che la vicenda della *Elisabetta Montanari* riesce a far affiorare.

Dovrebbero essere emersi a questo punto i lineamenti di un'interpretazione del non-*fiction novel*, che rispetti tanto la struttura narrativa del racconto esaminata nel capitolo precedente, quanto le indicazioni di lettura suggerite dal romanzo medesimo. Per concludere il capitolo, si propone un ultimo estratto in cui le tematiche fin qui segnalate trovano alloggio in un'unica sequenza finzionale. Essa comprende un riferimento allo stile con l'immagine del «vecchio tarlo realista», alla reportistica con la menzione del «reportage», al tema dell'incontro nella cornice dell'intervista, alla condizione psico-fisica del narratore con il rinvio al «centro nervoso», al rapporto tra icona e parola nel costruito «osservare la casa», alla funzione sociale della letteratura nell'espressione «raccontare la storia» (165):

Ero sul punto di andare, sentivo di aver fatto il pieno, una sensazione che provo spesso quando intervisto una persona per un reportage. C'è un momento in cui senti che non c'è più spazio, non hai più orecchie per ascoltare, forse perché le storie che ti hanno appena raccontato ti stanno frugando dentro e hanno implacabilmente colpito un centro nervoso segreto. Dopo quel momento tutto diventa troppo. Ecco, sentivo che quell'istante era vicino, ma continuavo a osservare la casa per trovare un altro elemento che mi

avrebbe aiutato a ricordare quell'incontro, a raccontare la storia di Massimo nel modo più verosimile possibile, vecchio tarlo realista.

Conclusioni

Tornando alle questioni sollevate in apertura, si può affermare che il genere letterario del *non-fiction novel* propone, a livello teorico ed estetico, soluzioni su cui vale la pena interrogarsi con attenzione. I risultati dell'analisi sembrerebbero suggerire che la presenza nel testo delle tecniche non-finzionali andrebbe studiata nell'ambito di una riflessione di più ampio respiro sull'idea stessa di letteratura che si intende realizzare, sui suoi modelli e sulle sue finalità.

Se è vero che «la letteratura non nasce nel vuoto, ma all'interno di un insieme di discorsi vivi»,¹⁴ il *non-fiction novel* andrebbe interpretato come un elaborato letterario: il suo scopo è infatti quello di restituire la letteratura alla vita, nell'accezione plurale di un mantenimento della memoria, di una presenza attiva nel presente, di una apertura al diverso e, in senso temporale, al futuro. Ciò non significa che il risultato sia, per ogni testo, all'altezza delle aspettative. Ma in questo romanzo credo che l'autore abbia raggiunto un'eccellente coerenza estetica rispetto alle finalità che si era posto e all'idea di letteratura che ha cercato di trasmettere al lettore.

Senza tentare un confronto, storicamente forzato e sul piano delle intenzioni persino scontato, con le avanguardie che tentarono di rinnovare i codici della tradizione attingendo a piene mani dalla realtà materiale, fino ad incorporarla nelle opere o a trascendere i limiti fisici e il concetto stesso di testo, concludo con una considerazione sul valore culturale di questa proposta letteraria. La scelta di introdurre nella finzione letteraria degli elementi spurri, come le illustrazioni e i virgolettati, risulta qui funzionale a un disegno più ampio: la ricostruzione di una verità storica (la tragedia degli operai morti a Ravenna), che non è importante tanto per la sua spendibilità extra-letteraria (in fin dei conti, la tragedia si è già consumata e i processi si sono già tenuti), ma per le energie

¹⁴ Todorov 2011, p. 15.

culturali e letterarie che alimenta (vale a dire, per l'idea che il presente sia figlio del passato, e che la letteratura abbia il compito di tessere continuamente i fili della storia). L'operazione letteraria è pertanto attendibile se non si limita ad attestarsi al dato cronachistico, da un lato, e quando non si risolve in finzione destoricizzata, dall'altro.

Riferimenti bibliografici

- Ballerio S. (2013), *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*, Milano: Ledizioni.
- Benjamin W. (2011), *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolai Leskov*, Torino: Einaudi.
- Bertoni F. (2007), *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino: Einaudi.
- Calabrese S. e Ballerio S., a cura di (2014), *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, Milano: Ledizioni.
- Calabrese S. (2013), *Retorica e scienze neurocognitive*, Roma: Carocci.
- , a cura di (2009), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna: Archetipolibri.
- . (2005), *www.letteratura.global: il romanzo dopo il postmoderno*, Torino: Einaudi.
- Casadei A. (2008), *La letteratura dell'esperienza. Storie di ordinaria Gomorra*, in Polese R., a cura di, *Il romanzo della politica, la politica nel romanzo*, Parma: Guanda.
- Donnarumma R. (2008), *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, «Allegoria», 57.
- Ferracuti A. (2013), *Il costo della vita. Storia di una tragedia operaia*, Torino: Einaudi.
- Ferraris M. (2012), *Manifesto del nuovo realismo*, Roma–Bari: Laterza.
- Fioroni F. (2010), *Dizionario di narratologia*, Bologna: Archetipolibri.
- Genette G. (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris: Éditions du Seuil.
- Gezzi M. (2013), *Il costo della vita*, in <<https://www.alfabeta2.it/2013/10/30/il-costo-della-vita>>, 18.6. 2015.
- Giglioli D. (2011), *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata: Quodlibet.

- Johnson S. (2001), *Complessità urbana e intreccio romanzesco*, in Moretti F., a cura di, *La cultura del romanzo*, Torino: Einaudi.
- Jouve V. (1992), *L'effet-personnage dans le roman*, Parigi: PUF.
- La Porta F. (2004), *L'autoreverse dell'esperienza. Euforie e abbagli della vita flessibile*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Moretti F., a cura di (2001a), *La cultura del romanzo*, Torino: Einaudi.
- , (2001b), *Il secolo serio*, in Moretti F., a cura di, *La cultura del romanzo*, Torino: Einaudi.
- Orlando F. (1992), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino: Einaudi.
- Prunetti A. (2012), *Amianto. Una storia operaia*, Milano: Agenzia X.
- Schaeffer J. M. (1992), *Che cos'è un genere letterario*, Parma: Pratiche.
- Serkowska H., a cura di (2011), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa: Transeuropa.
- Spinazzola V., a cura di (2010), *Tirature '10. Il New Italian Realism*, Milano: Il Saggiatore.
- Tarabbia A. (2013), *Una bestemmia. Su Il costo della vita di Angelo Ferracuti*, <<https://andreatarabbia.wordpress.com/tag/mecnavi>>, 18.6.2015.
- Todorov T. (1978), *Les genres du discours*, Paris: Editions du Seuil; ed. it., *I generi del discorso*, Scandicci: La Nuova Italia, 1993.
- , (2007), *La littérature en péril*, Paris: Flammarion ; ed. it., *La letteratura in pericolo*, Milano: Garzanti, 2011.

eum x quaderni

Heteroglossia

n. 14 | 2016

PIANETA NON-FICTION

a cura di Andrea Rondini

no eum edizioni università di macerata > **2006-2016**



ISBN 978-88-6056-487-0