

Stefania Ricciardi

GLI ARTIFICI DELLA *NON-FICTION*

LA MESSINSCENA NARRATIVA

IN ALBINATI, FRANCHINI, VERONESI

TRANSEUROPA

PRONTO INTERVENTO

Collana diretta da Pierpaolo Antonello, Mario Barenghi, Alberto Casadei, Monica Jansen, Piero Pieri.

Nella stessa collana:

1. Piero Pieri, *Michelstaedter nel '900*
2. Richard Millet, *Il disincanto della letteratura*
3. Luigi Weber, *Romanzi del Movimento, romanzi in movimento*

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio Edoardo Albinati, Antonio Franchini e Sandro Veronesi per l'estrema disponibilità. La mia affettuosa riconoscenza va a Mario Barenghi, a cui devo tra l'altro questo libro, a Alberto Casadei, Hanna Serkowska, Simone Barillari; e a Monica Jansen e a Clemens Arts anche per il sostegno quotidiano, oltre ogni limite.

L'opera è stata pubblicata con il contributo del Dipartimento di Scienze Umane della Formazione «R. Massa» dell'Università degli Studi di Milano-Bicocca.

© 2011 PIER VITTORIO E ASSOCIATI, TRANSEUROPA, MASSA
WWW.TRANSEUROPAEDIZIONI.IT
ISBN 9788875801144

COPERTINA: IDEA, PROGETTO GRAFICO E LETTERING DI FLORIANE POUILLOT

INDICE

PREFAZIONE. PRIMA DI GOMORRA <i>di Mario Barenghi</i>	7
PREMESSA	13
INTRODUZIONE	21
PARTE PRIMA. LA MESSINSCENA NARRATIVA	57
I. <i>Edoardo Albinati</i> , <i>Maggio Selvaggio: il diario finzionalizzato</i>	59
1. Un anno di scuola in galera	59
2. La scrittura-sguardo: l'immagine-movimento	66
3. La finzione necessaria: il libro sull'Irrealtà	74
4. La colonna sonora (dov'è assenza di musica)	78
II. <i>Antonio Franchini</i> , <i>L'abusivo. Quando la cronaca conduce alla fiction</i>	81
1. Una «storia d'ordinaria infamia»	81
2. Il <i>trompe-l'œil</i> dei piani	88
3. L'inerte orrore di scrivere	97
4. La scrittura come colonna sonora	102
III. <i>Sandro Veronesi</i> , <i>Occhio per occhio e il nonfiction novel di scuola italiana</i>	109
1. La pena di morte in quattro storie	109
2. Scrittore o giornalista?	117
3. Dallo slittamento della voce narrativa alla dissolvenza dell'autore	121
4. La colonna sonora e gli effetti speciali	127

PARTE SECONDA. LE LINEE EVOLUTIVE DELLA NON-FICTION	133
iv. <i>Narrativa e giornalismo. Il gioco degli scambi fra passato e presente</i>	135
1. Il modello americano: <i>nonfiction novel</i> e <i>new journalism</i>	135
2. L'Italia dal dopoguerra ai giorni nostri	138
3. Il nuovo millennio: raccontare il Paese tra passato e presente	144
4. La <i>non-fiction</i> come fenomeno editoriale: paratesto e collanologia	154
v. <i>Ampliare una «narratologia ristretta»</i>	163
1. Il prisma della <i>fiction</i>	163
2. Il pragmatismo dell'enunciato di <i>fiction</i>	168
3. Autenticare la realtà	173
4. La realtà <i>finzionalizzata</i>	182
CONCLUSIONI	191
1. Il punto di svolta: gli anni ottanta	191
2. La sfida della <i>non-fiction</i> : preservare il reale	197
3. Esiti e prospettive	210
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	217
INDICE DEI NOMI	236

PREFAZIONE

Prima di Gomorra

Nella letteratura italiana di questo inizio secolo nessuna opera ha avuto una risonanza paragonabile a quella di *Gomorra*. Il libro di Roberto Saviano ha non solo suscitato vivaci discussioni, ma ha rivelato agli italiani un aspetto della realtà nazionale che finora era rimasto ai margini dell'attenzione collettiva. Che esistessero organizzazioni camorristiche era cosa nota; che avessero tanta forza, che avessero una così virulenta capacità espansiva, che fossero così profondamente radicate nella struttura economica del Paese, oltre che nel tessuto sociale del territorio campano, è stata per molti una scoperta. E il film che Matteo Garrone ha tratto dal libro ne ha rinnovato e moltiplicato l'efficacia.

Non è questa la sede per discettare del valore strettamente letterario di *Gomorra*, su cui qualcuno ha sollevato riserve. Converrà tuttavia tener presenti almeno due dati. Innanzi tutto, a Saviano si deve l'invenzione (o la reinvenzione) di una parola. A lui si deve infatti se il nome della città biblica distrutta dalla pioggia di fuoco e zolfo nel cap. XVII della Genesi è diventato sinonimo del sistema di potere della malavita organizzata dell'area di Napoli, come recita il sottotitolo *Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Di "Gomorra" aveva parlato don Peppino Diana, il sacerdote di Casal di Principe ucciso nella sacrestia della sua chiesa il 19 marzo 1994. Allora l'eco della sua voce era stata soffocata, in un perverso groviglio di voci calunniose e omertà; ma grazie a Saviano (che su quel tragico avvenimento si sofferma a lungo) la metafora si è imposta nel gergo

giornalistico, e di lì nel linguaggio corrente. In secondo luogo occorre chiedersi perché Saviano abbia raggiunto un obiettivo sostanzialmente fallito due anni prima da uno scrittore affermato ed esperto come Nanni Balestrini. *Sandokan. Storia di camorra* (Einaudi 2004), dedicato alla figura di Francesco Schiavone, non era certo passato sotto silenzio; ma il suo impatto è stato infinitamente minore rispetto a quello di *Gomorra*, ed è difficile pensare che ciò sia dovuto ad altro che a ragioni di stile, di organizzazione del testo, di strategie retoriche – insomma, a ragioni letterarie.

Quando uscì *Gomorra*, nella collana mondadoriana «Strade blu» (2006) erano già alcuni anni che Stefania Ricciardi si occupava di *non-fiction*; in particolare, della *non-fiction* successiva al 1980. La sua ricerca si fondava sull'ipotesi che i narratori italiani si stessero dedicando alla letteratura referenziale con un impegno pressoché inedito e secondo modalità in larga parte nuove. Libri-inchiesta, libri di testimonianza, scritti memorialistici, reportage: testi diversi per impostazione e configurazione, accomunati dal fatto di nascere con una speciale urgenza, per un'intima necessità, non come prodotti secondari rispetto ai romanzi o ai racconti d'invenzione, ma come esperienze indispensabili a ristabilire le misure di un rapporto con il mondo. Più precisamente: a ricostruire un contatto con la realtà che superasse le convenzioni letterarie e le mistificazioni mediatiche. Nessuno degli scrittori che avvertivano tale esigenza – da Sandro Veronesi a Edoardo Albinati ad Antonio Franchini – cadeva nell'illusione che fosse possibile riprodurre i fatti con bruta immediatezza; nessuno andava alla ricerca di un improbabile grado zero di elaborazione formale. Al contrario: ciascuno metteva in campo gli strumenti che riteneva più appropriati, giacché narrare, anche quando non si inventano i fatti, significa pur sempre dare forma a un'esperienza.

Insomma, il clima letterario italiano, sul finire del ventesimo secolo – questa l'intuizione critica di Stefania Ricciardi – era cambiato. Fuori da ogni concerto o programma collettivo, alcuni dei nostri narratori migliori avevano deciso di rinunciare (s'intende, non in via definitiva) alla creazione di storie per applicarsi al resoconto di fatti reali, di esperienze vissute: e ciò senza porre al centro della rappresentazione sé stessi, il proprio "io" privato, ma senza nemmeno metterlo fra parentesi. Nelle loro opere l'autobiografismo entra di sbieco, come una

componente nello stesso tempo irrinunciabile ed erratica. Il motore del narrare non è mai il bisogno di parlare di sé: è di altro che il racconto tratta, in prima istanza e in ultima – dell’uccisione di un cronista napoletano, della pena di morte nel mondo, della vita nel carcere di Rebibbia. D’altro canto è la stessa esigenza di veridicità a chiamare in causa il soggetto: non è possibile prescindere dalla presenza del personaggio che narra – che esplora, che osserva, che riflette, che interroga – senza offuscare l’intento di aderire quanto più possibile alla realtà.

L’uscita di *Gomorra* ha confermato con limpida evidenza la validità di questa ipotesi. Il libro di Saviano costituisce il coronamento del lavoro di un’intera generazione di scrittori: retrospettivamente, quella stagione della narrativa italiana, segnata dall’opzione per la scrittura d’inchiesta e di testimonianza, acquista una fisionomia chiara e riconoscibile. Una fisionomia che Stefania Ricciardi aveva intuito con tempestività ammirevole: il presente volume, desunto da una tesi di dottorato discussa all’Università di Bordeaux nel 2005, lo dimostra.

All’interesse storico della trattazione si aggiunge un cruciale risvolto di tipo teorico. Generalmente parlando, l’analisi del testo narrativo ha sempre privilegiato i testi d’invenzione; più precisamente, nella maggior parte dei casi si è occupata di romanzi, e basta. Ne è derivata, secondo un’efficace formula di Gérard Genette, una sorta di “narratologia ristretta”. Oggi sono ormai maturi i tempi per un definitivo allargamento dell’orizzonte a una più ampia e comprensiva nozione di narratività, in cui alla *non-fiction* compete un ruolo di grande rilievo. Certo, non ha tutti i torti Carla Benedetti – in un dibattito, vedi caso, su *Gomorra* – a prendersela con una troppo rigida distinzione tra *fiction* e *non-fiction* («Allegoria» n. 57, gennaio-giugno 2008, pp. 173-180). Ma forse il problema non sta tanto nel rigettare un binomio che conserva una sua plausibilità di fondo, non foss’altro perché incide sulla percezione di chi legge (dopo tutto ogni lettore sa che il suo atteggiamento è diverso se pensa che sta leggendo di cose vere o di cose inventate), quanto nel valutare adeguatamente le implicazioni soggettive. Quello che occorre soppesare, in altre parole, è il ruolo che gioca nei vari casi la caratterizzazione del personaggio narrante, dalla cui prospettiva il lettore è invitato a considerare i fatti. In molta della migliore *non-fiction* italiana a cavallo tra XX e XXI secolo la posizione del narratore ha qualcosa in comune con quella dell’etnografo,

che pur mirando alla rappresentazione fedele della realtà è ben consapevole dei limiti delle sue osservazioni e del carattere determinato, prospettico, della sua visuale. Forse, riecheggiando una celebre formula di Malinowski, si potrebbe parlare di resoconto partecipante (l'espressione usata dagli antropologi è "osservazione partecipante", *participant observation*): cioè di un modo di riferire quanto si è visto ed appreso che non occulta le implicazioni legate al coinvolgimento personale, sia *a priori* (le esperienze pregresse, le condizioni contingenti, le categorie mentali con cui ci si è accostati a una determinata serie di circostanze, avvenimenti, fenomeni), sia *a posteriori* (l'impatto intellettuale ed emotivo prodotto dalla nuova esperienza, la costruzione di una sintesi, la traduzione in discorso).

All'analisi dei procedimenti formali di "messa in racconto" Stefania Ricciardi si è dedicata con duttile intelligenza. Nella sua accurata e spesso minuziosa indagine dei testi ha puntato molto sull'influenza del linguaggio cinematografico. Il lettore avrà modo di verificare l'utilità di questa chiave di lettura. Io mi limiterò a una considerazione: se è vero, come credo, che *Gomorra* costituisce la punta di diamante di un'intera stagione della nostra narrativa, l'opera che interpreta nella maniera più incisiva una serie di istanze diffuse e che in un certo senso ne chiarisce pienamente le motivazioni, se è vero insomma che *Gomorra* è il libro che meglio restituisce il senso di una ricerca collettiva che ha caratterizzato una fase della nostra storia letteraria, ebbene, è quanto mai sintomatico il modo in cui il libro si conclude. Nell'ultima pagina, quando la rabbia e l'indignazione hanno toccato un culmine ormai quasi intollerabile, Saviano sente il bisogno di ricorrere a una citazione cinematografica: una citazione a più dimensioni, perché riguarda insieme il piano dell'azione e quello del discorso. Ad essere chiamato in causa è uno dei più celebri *rescue-movies* della storia del cinema (una "storia di salvazione"), *Papillon* di Franklin J. Schaffner (1973). Al termine del suo viaggio nell'impero della camorra l'io narrante riferisce un episodio che vive (o rivive) come la simulazione di un'evasione, che lo porta a immedesimarsi nel protagonista del film e a ripetere le sue stesse parole. «Era un pensiero ridicolo, ma in alcuni momenti non c'è altro da fare che assecondare i tuoi deliri come qualcosa che non scegli, come qualcosa che subisci e basta. Avevo voglia di urlare, volevo gridare, volevo stracciarmi i polmoni, come Papillon,

con tutta la forza dello stomaco, spaccandomi la trachea, con tutta la voce che la gola poteva ancora pompare: “Maledetti bastardi, sono ancora vivo!”».

«*Hey, you bastards, I'm still here!*»: tale la frase che grida Henri Charrière detto Papillon, il personaggio interpretato da Steve MacQueen. Ora, se in casi come questi tracciare un confine troppo rigido tra realtà e finzione rischia di essere fuorviante, è improprio anche neutralizzare la distinzione tra i due termini. Il punto è che il fittizio e il veridico s'intrecciano, si sostengono a vicenda. La finzione artistica (in questo caso, il film) fornisce gli strumenti per parlare di una realtà altrimenti opaca o ineffabile, mentre la realtà vissuta, dal canto suo, avvalorata la forza della rappresentazione artistica dimostrandone in vivo la pertinenza. Che poi Saviano abbia davvero pronunciato quella frase, avvinghiato a un frigorifero dentro un pantano come Steve MacQueen a un sacco di noci di cocco nelle paludi intorno alla Cayenna, è un dettaglio, a conti fatti, irrilevante.

Mario Barengi

Una delle possibili definizioni giuste di scrittore per me sarebbe addirittura la seguente: un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura.

Elsa Morante (1965), *Pro o contro la bomba atomica*.

PREMESSA

Bruxelles, mercoledì 13 dicembre 2006. La RTBF, televisione pubblica belga di lingua francese, interrompe i programmi dalle 20:30 alle 21:00 per un collegamento in diretta dal Palazzo Reale, dove un noto giornalista annuncia che i fiamminghi hanno proclamato la loro indipendenza, il re Alberto II ha lasciato il Paese e il Belgio non esiste più.

Questo riuscitissimo esercizio di *politique-fiction*, come sarà definito dal responsabile della trasmissione, ha sconvolto per mezz'ora la placida vita dei belgi. Un sondaggio ha rivelato che l'89% della popolazione ha creduto all'istante a questa simulazione, e addirittura il 6% ha continuato a crederci persino dopo che la stessa rete, su richiesta di Fadila Laanan, ministro francofono dell'*audiovisuel*, precisasse a tutto schermo: «*Ceci est une fiction*», questa è una finzione.

Un precedente celeberrimo, al quale gli autori del programma belga hanno confessato di essersi ispirati, è costituito dalla colossale “bufala” del 30 ottobre 1938, allorché un Orson Welles appena ventitreenne inscena una notte di Halloween memorabile per gli americani. Nel condurre una trasmissione radiofonica dedicata all'adattamento di un romanzo di Herbert George Wells, *The War of the Worlds*, annuncia all'improvviso che il New Jersey è stato invaso dagli extraterrestri. La notizia semina il panico in un milione di ascoltatori dei sei sintonizzati sulle frequenze della *CBS radio network*.

Se l'isteria collettiva innescata da episodi del genere si smorza nel giro di qualche minuto, gli esiti più durevoli e inquietanti si registrano a freddo, quando l'artificio è stato svelato, proprio com'è accaduto a quel 6% di telespettatori belgi che rifiutava di credere che una rete autorevole come la tivù di Stato si prestasse a un falso di cronaca, per

giunta nella fascia oraria di massima *audience*, dettaglio che al contrario ha verosimilmente incentivato il “ciak” della prima *politique-fiction* della storia televisiva.

Finzionalizzare la realtà è un’esigenza sempre più diffusa e i media vi rispondono con indubbio tempismo. Restando in ambito televisivo, per una efficace divulgazione dell’attualità politica e sociale italiana si ricorre persino a noti attori di cinema e di teatro chiamati a recitare documenti autentici. È il caso di *Annozero*, che nella puntata del 7 maggio 2009 affida alla voce e al volto di Monica Guerritore gli stralci salienti delle dichiarazioni rilasciate da Veronica Lario il 3 maggio a «la Repubblica» per ufficializzare il divorzio più celebre d’Italia. L’esperimento si ripete alcuni mesi dopo, con Giuliana De Sio nel ruolo di Marina Berlusconi (15 ottobre 2009) e Toni Sperandeo in quello di Ciancimino senior (13 maggio 2010). Ormai il resoconto narrativizzato della cronaca, dalle intercettazioni telefoniche agli agguati ai direttori dei giornali, è una strategia ricorrente nella trasmissione di Michele Santoro, anche senza interpreti noti o nella semplice versione di tavole illustrate. Lo stesso avviene in un altro programma della Rai, *Blu notte-Misteri italiani*, condotto da Carlo Lucarelli, per introdurre casi irrisolti o comunque oscuri.

Un procedimento analogo emerge dalla carta stampata. Sfogliando «Il Fatto Quotidiano» ci si imbatte spesso in un’intera pagina dedicata a una vicenda in forma di fumetto realizzato da Emanuele Fucecchi e proposto a puntate ai lettori.

Una “messa in racconto” decisamente più compiuta, dunque con maggiore aderenza al nostro discorso, è offerta dal «Corriere della Sera», che dal 22 dicembre 2007 al 27 luglio 2008 presenta la rubrica settimanale *Uno scrittore, un giallo*. Ventuno scrittori tra i più apprezzati del panorama letterario si cimentano – taluni a più riprese – nella ricostruzione narrativa di delitti efferati e misteriose scomparse, che sfociano nel “romanzo criminale” dell’Italia dal 1958 al 2008, un *feuilleton* in ventisette puntate per lo più domenicali inaugurato da *Mez, Amanda e le notti segrete del campus*, di Alessandro Piperno – che firmerà anche il racconto sul delitto di Garlasco – e chiuso da Alessandro Perissinotto con *La scatola di francobolli e quell’appuntamento nell’agenda di Marina*, sulla sparizione della logopedista Marina Di Modica avvenuta a Torino l’8 maggio del 1996.

Dei cinquant'anni di cronaca nera riesumati con alterna maestria si dirà nel corso delle pagine. Al momento, ci limitiamo a osservare la lungimiranza di Alessandro Baricco (*Barnum 2. Altre cronache dal Grande Show*, 2002) nel sostenere che il baricentro dei giornali, una volta pendente dalla parte dell'informazione, va rincorrendo l'estremo opposto, quello della narrazione. Narrazione che è diventata il fulcro di mirate strategie commerciali, come osserva Marco Belpoliti nel suo appuntamento settimanale sulla «Stampa». Quello del 25 ottobre 2010, intitolato *Storie da vendere*, invitava il lettore a riflettere su una novità della linea Mulino Bianco Barilla: «Storie di frutta», una bevanda lanciata sul mercato con un nome originale che allude alla «cronaca eccellente di questo frullato» (origine, valore nutritivo, la scelta di mescolare frutti diversi) narrata in cinque cartelle scaricabili dal web.

Gli esempi esposti, sui quali torneremo, mostrano come il processo di *finzionalizzare* la realtà, che ha investito non solo i media e il marketing ma anche la letteratura degli ultimi decenni, sia innescato da due impulsi discordi: da un lato contraffare, falsificare, dall'altro narrativizzare, tradurre cioè il documento in racconto. Il primo comporta l'alterazione, l'adulterazione del dato reale, che perde dunque le sue peculiarità, il secondo si limita invece alla convertibilità, che non attenda alla natura del fondo, ma della forma.

Argomento di studio sarà precisamente quest'ultimo risvolto, analizzato da un'ottica inedita: considerare la cifra finzionale e il dato cronachistico nello stesso tempo e nel medesimo spazio narrativo, e non come entità distinte che si sviluppano su piani paralleli o addirittura antitetici. Nel contesto letterario, infatti, gli scritti ispirati da avvenimenti reali (cronaca, memorie), riprodotti sotto forma di diari, biografie, autobiografie, inchieste giornalistiche, resoconti di viaggio, reportage o saggi, s'inquadrano nell'ambito della *non-fiction* o scrittura referenziale, finalizzata cioè a trascrivere un oggetto del mondo che rinvia alla realtà, allorché la *fiction* è intesa come genere a carattere romanzesco basato sulla pura invenzione.

Qui si sosterrà l'insensatezza di continuare a definire la *non-fiction* in opposizione alla *fiction*, e d'altronde il progressivo diffondersi del termine *fiction* lo dimostra. Sfrondata il prefisso negativo, questo neologismo introdotto dalla critica d'oltremarina avrebbe un merito

ancora maggiore se designasse l'intreccio più che la fusione tra le due istanze. Poiché non si tratta di annullare le differenze, ma al contrario di esaltarle per meglio utilizzarle, come nella quintessenza di un rapporto dove due nature non si uniscono per neutralizzarsi, ma per nutrirsi l'una dell'altra e completarsi a vicenda.

Così intesa, l'intersezione delle frontiere letterarie e artistiche esige una lettura diversa, nel segno della *mobilità* più che della labilità. Quella stessa mobilità che plasma forme e generi tradizionali, come il diario e l'autobiografia, secondo le istanze della contemporaneità senza tuttavia snaturarne l'impronta originaria.

È questa consapevolezza che si tenterà di autenticare nel corso delle pagine attraverso la presenza costante e concomitante di artifici narrativi tessuti su una tela di marca fattuale rappresentata, nella fattispecie, da tre opere: *Maggio selvaggio* (1999) di Edoardo Albinati, *L'abusivo* (2001) di Antonio Franchini e *Occhio per occhio* (1992) di Sandro Veronesi.

Apparse a cavallo tra il "secolo breve" e l'attuale, la loro analisi risulta preziosa per almeno tre ragioni. Innanzi tutto, per un fattore generazionale: gli autori in questione sono nati negli anni cinquanta, hanno esordito negli anni ottanta – cruciali per una serie di circostanze – e si sono imposti nel panorama letterario pur solcando percorsi diversi. In secondo luogo, per l'analogia tematica, che ha permesso di snodare la ricerca lungo l'asse isotopico. Esiste infatti una convergenza intorno allo spazio di reclusione e alla condizione dell'essere umano sospeso tra la vita e la morte. Si va dal penitenziario di Rebibbia a Roma, cornice di *Maggio selvaggio*, al braccio della morte di *Occhio per occhio* passando per le catene ataviche di cui l'autore-narratore dell'*Abusivo* non riesce ad affrancarsi, benché abbia interposto da un trentennio un migliaio di chilometri tra la sua città natale e quella d'adozione. Infine, per l'elevata leggibilità di questa scrittura ibrida, che regge benissimo il confronto con il romanzo.

Quest'ultimo rilievo origina una riflessione di tipo teorico su un terreno ancora inesplorato per via della scarsa considerazione degli scritti referenziali in ambito narratologico, dovuta precisamente alla loro presunta inferiorità in un sistema che identifica la letteratura con la *fiction* e, di conseguenza, con il romanzo inteso come genere privilegiato.

Già nel 1984, in *Temps et récit*, Paul Ricœur lamentava l'interesse pressoché esclusivo della narratologia sul versante romanzesco, dove in effetti gli studi abbondano – si pensi a John Searle, Thomas Pavel, Jean-Marie Schaeffer, Dorrit Cohn, Lubomír Doležel –, senza contare quei testi non strettamente letterari – su tutti *Narratology* (1982) di Gerard Prince e il più recente *Travelling Concepts in the Humanities* (2002) di Mieke Bal – che varcano le frontiere del mezzo verbale esplorando contestualmente le strutture narrative dell'immagine.

Una delle rare opere, se non la sola, ad aver considerato l'universo fattuale nel suo insieme e ad averlo rapportato alla sfera della *fiction* su un piano paritario è *Fiction et diction* (1991) di Gérard Genette, che s'interroga sulla possibilità di analizzare un testo referenziale con gli stessi strumenti riservati alla *fiction*, ma non si pronuncia sui tratti distintivi di questa tipologia di scrittura. La *non-fiction* permane un oggetto narrativo approssimativamente identificato, nonostante il contributo del "memorandum" *New Italian Epic* diffuso in rete nel 2008 (e ampliato per l'edizione Einaudi 2009), utile ma opinabile riflessione dello scrittore Wu Ming 1 sugli scritti di ardua collocazione statutaria per la loro mescolanza di finzione e realtà. A ragion veduta, si può affermare che la *non-fiction* s'inquadra in quella branca della letteratura che attinge dalla realtà e a essa lega il proprio destino. Il suo impatto è proporzionale all'esigenza di ritorno al realismo covata nell'ultimo ventennio, esplosa nel 2008 per la grande risonanza nel dibattito letterario, cartaceo e virtuale, e suggellata da *Tirature 2010*, l'annuario della produzione libraria e sull'editoria a cura di Vittorio Spinazzola, intitolato *New Italian Realism* con chiaro ammicco parodico proprio ai rilievi formulati da Wu Ming 1.

Sintetizzando, il presente volume persegue un triplice intento:

1. Smorzare quella pratica troppo unilaterale di ciò che, a giusto titolo, Genette definisce una «narratologia ristretta»;
2. Reperire gli indizi di finzione nella *non-fiction* e analizzare l'effetto di questa presenza congiunta all'interno del testo;
3. Osservare l'evoluzione di tale fenomeno dalla seconda metà del Novecento e il suo ruolo nell'odierno contesto letterario.

In buona sostanza, si mirerà a far luce su una contraddizione evidente tra la presenza marginale – e marginalizzata – della *non-fiction* a livello narratologico e il successo crescente di questo genere di scritti

che costituiranno una finestra costantemente aperta, un flusso circolare nell'impianto discorsivo.

Sul piano strutturale, si comincerà col delineare il rapporto della *non-fiction* con la tradizione letteraria italiana e a stilare un inventario delle principali opere referenziali a partire dagli anni ottanta, con una scorsa all'omologa produzione estera per una visione globale. A questa sezione informativa ne seguirà una a carattere strumentale imperniata sull'analisi dei testi prescelti, tesa a stanare gli artifici narrativi e a mostrare la mobilità delle frontiere. La riflessione critica sarà scandita sulle linee evolutive dal dopoguerra ai nostri giorni, con interesse particolare ai prestiti tra giornalismo e letteratura e all'impronta del nuovo millennio. Lo slittamento della problematica nell'ottica teorica della critica letteraria evidenzierà le prospettive comuni alle diverse branche della produzione narrativa. Si esamineranno gli enunciati di *fiction* postulati a partire dalla seconda metà del xx secolo nell'intento di tracciare, per contrasto, i contorni della *non-fiction* e illuminare gli aspetti inerenti al funzionamento di questi due statuti. La possibilità di rispondere a questioni di ordine epistemologico, riguardanti in special modo i miraggi, le verità, le incognite della *fiction*, condurranno a sviluppare un approccio pragmatico dell'argomento. In tale prospettiva, l'analisi della ricezione e degli elementi paratestuali potrà fornire indizi interessanti per comprendere il moto perpetuo dell'istituzione letteraria, che va dalle intenzioni dell'autore alla logica del profitto delle case editrici passando per le attese del pubblico. Si cercherà di capire in quale misura la *non-fiction* ha cambiato le regole del gioco al punto da minare il tradizionale assetto dei generi nel sistema letterario. La valutazione finale verterà sugli esiti in atto, ma anche su quelli potenziali, frutto di indagini ulteriori nel prosieguo del cammino intrapreso.

Riguardo ai criteri metodologici, più di una considerazione è d'obbligo. La messinscena filmica sarà il riferimento costante, indicativo dell'osmosi tra letteratura e cinema di cui trattano molti studi recenti, che forniscono gli strumenti della narratologia cinematografica esattamente come Todorov, Greimas e Genette avevano fatto per la narratologia letteraria. Nel suo saggio *Du littéraire au filmique* (1988), André Gaudreault mostra la coesistenza all'interno dello stesso mezzo di due modi di comunicazione narrativa denominati *narration* e *monstration*.

Evocatori di concetti come *diegesis* e *mimesis* in Aristotele e Platone e *telling* e *showing* in Percy Lubbock (*The Craft of Fiction*, 1957), questi termini sono assorbiti in un diagramma che non è più di opposizione, ma d'integrazione reciproca. Ci si interrogherà tra l'altro sulla natura del narrabile al di là del suo triplo investimento scritto, scenico, filmico, questione cruciale sottolineata da Paul Ricœur nella prefazione all'opera di Gaudreault.

L'atto di smontare il racconto per rimontarlo in seguito secondo i suoi meccanismi originari permette di reperire meglio le sue componenti. L'orientamento che seguiremo sarà di tipo *modale* (secondo Genette) o *dell'espressione* (secondo Gaudreault) e terrà conto di una serie di elementi: le forme di manifestazione del narratore, i livelli di narrazione, la temporalità del racconto ma soprattutto del mezzo narrativo, in particolare delle acquisizioni dal cinema (immagini, colonna sonora, montaggio). Speciale rilievo sarà dato all'immagine, cifra della narrazione filmica rispetto al racconto letterario, se si considera che il *significante* e il *significato*, due unità distinte nella lingua scritta, sono percepite simultaneamente al cinema che, nel semplice atto di mostrare, descrive e racconta nello stesso tempo, secondo le analisi di Keith Cohen (*Film and Fiction*, 1979) e di Gilles Deleuze (*L'imagemouvement*, 1983).

Nel suo saggio, fondamentale per le dinamiche degli scambi tra le componenti filmiche e il racconto letterario, Cohen sostiene che il filo conduttore è la narratività, e si è osservato come da questa radice variamente declinata derivino gli impulsi vitali del nostro oggetto di studio.

Un contributo notevole viene anche da un'opera di François Jost, *L'œil caméra. Entre film et roman* (1989) che attesta un cambiamento importante: fino agli anni cinquanta è la letteratura a nutrire il cinema, mentre in seguito si afferma la tendenza contraria.

Nell'era della simulazione, la narrazione riguarda sia l'arte del linguaggio sia le arti audiovisive. Non è un caso se la quarta di copertina di un'opera apparsa nel 2009, *Patria 1978-2008* di Enrico Deaglio, avverte che leggere questo libro «è un po' come andare al cinema e rivedere trent'anni della nostra vita». Più a ritroso nel tempo, si ricorderà l'impatto di un film come *Pulp fiction* (1994) di Quentin Tarantino su un gruppo di giovani autori italiani promossi dall'antologia *Gioventù*

cannibale (1996) o allora l'effetto di quella pietra miliare del cinema di fantascienza che è *Matrix* (1999) dei fratelli Wachowski, una proiezione nella non realtà del reale, o in ciò che non è realmente visibile.

La lettura filmica dei testi di riferimento nasce anche da un'altra ragione non meno importante: seguire la filigrana della trama narrativa da una prospettiva molto prossima a quella degli autori. Si tratta della prima generazione di scrittori a essersi formati con il cinema e sulla *visual culture* di cui Nicholas Mirzoeff è tra i più autorevoli teorici, e difatti si è constatato a più riprese come il linguaggio visivo abbia *modalizzato* la loro percezione nel costruire il racconto. Che il "montaggio" della scrittura e delle immagini sia storicamente anteriore alla nascita del cinema è un'evidenza: che cos'è *l'incipit* di *Promessi sposi* se non una zoomata sul lago di Como? Tuttavia, né il Manzoni né la critica possedevano la terminologia idonea per rilevare tale tecnica. Sulle orme di Henry James (*The Art of the Novel*, 1917) e di John Dos Passos (*Manhattan Transfer*, 1925), tra i primi a trasporre l'ottica cinematografica nei modi della critica e della scrittura, ogni associazione tra cinema e letteratura è il frutto di un'analisi *a posteriori*. Al contrario, autori come Albinati, Franchini e Veronesi segnano una discontinuità generazionale proprio per il loro ricorso consapevole, dunque aprioristico, alla settima arte.

Se oggi l'intersezione tra *fiction* e *non-fiction* è uno dei territori più fecondi della letteratura italiana è anche merito di altri esponenti di vaglia come Filippo Tuena, Gianfranco Bettin, Michele Mari, Eraldo Affinati, Franco Arminio, Giosuè Calaciura, Giulio Mozzi, Helena Janeczek, Francesco Piccolo, Emanuele Trevi, Mauro Covacich, Antonio Pascale, Aldo Nove, Giuseppe Genna, Giorgio Vasta, Andrea Bajani, Roberto Saviano, secondo una sequenza anagrafica che solca un quarto di secolo, precisamente dal 1953 al 1979.

Al di là di ogni giudizio di valore, che la prossimità temporale rende precario, questi scrittori sono importanti perché insegnano a preservare la realtà mediante gli artifici della non-finzione, perché esprimono la convertibilità dell'esperienza e la necessità di elevare la parola a racconto di una inderogabile testimonianza.

S. R.

Bruxelles, novembre 2010