



Ticontre  
Teoria  
Testo  
Traduzione

NUMERO 22/2024

ISSN 2284-4473

Rivista semestrale

ISSN 2284-4473

Registrazione presso il Tribunale di Trento n° 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: **Pietro Taravacci**

[teseo.unitn.it/ticontre](http://teseo.unitn.it/ticontre)

#### COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)  
Marina Bertoldi (Università di Trento)  
Andrea Binelli (Università di Trento)  
Claudia Crocco (Università di Trento)  
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)  
Camilla Russo (Università di Trento)  
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

#### COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Trento), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviotti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Lonsanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

#### COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordegli (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)

## INDICE DEL FASCICOLO

### Saggi

- Nel laboratorio del poeta** 7  
Uno scartafaccio e due inediti di Mario Luzi  
*Riccardo Sturaro – Università per Stranieri di Perugia*
- I cani del Sinai di Franco Fortini** 33  
Un profilo stilistico  
*Alessandra Perongini – Università degli Studi di Padova*
- «Im scheinwerfer der abreise»** 55  
La poesia dell'esilio di Lea Ritter Santini  
*Chiara Maciocci – Sapienza Università di Roma-Universität Karlova*
- Raccontare il caso di cronaca, ripensare il true crime book** 71  
Su alcuni libri italiani dell'ultimo decennio  
*Gloria Scarfone – Università di Pisa*
- Le pagine più belle o le più facili?** 91  
Prime note sulla letteratura  
del distacco italiana\*  
*Luca Chiurchiù – Università "F. Palacký" di Olomouc*

### Teoria e pratica della traduzione

- Relitti di un naufragio** 122  
Le traduzioni di Mallarmé in Italia  
*Elena Coppo – Università degli Studi di Padova*
- Der umwerfende Sanger** 145  
Il Gelsomino di Gianni Rodari in Austria tra traduzione e riscrittura: l'edizione Jugend &  
Volk del 1983  
*Giovanni Giri – Università di Firenze*





# RACCONTARE IL CASO DI CRONACA, RIPENSARE IL *TRUE CRIME BOOK* SU ALCUNI LIBRI ITALIANI DELL'ULTIMO DECENNIO

GLORIA SCARFONE – *Università di Pisa*

Il saggio riflette sul genere del *true crime book* a partire da alcuni libri italiani pubblicati nell'ultimo decennio: *Elisabeth* (2011) di Paolo Sortino, *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati (2016), *La città dei vivi* di Nicola Lagioia (2020) e *Il capro* di Silvia Cassioli (2022). Dopo una breve premessa storiografica, metodologica e terminologica sul genere, i quattro testi vengono analizzati attraverso l'individuazione di quattro "dominanti" (finzione, narrazione, saggismo e retorica), nel tentativo di rispondere ad alcune domande: cosa significa raccontare il caso di cronaca oggi? A che esigenza rispondono questi libri? Che tipo di verità riescono a dire? Come si appropriano, come rielaborano e come riscattano la brutalità del veramente accaduto? Quali sono gli esiti stilistici di questa appropriazione?

The essay reflects on the true-crime book genre, starting from some Italian books published in the last decade: Paolo Sortino's *Elisabeth* (2011), Edoardo Albinati's *La scuola cattolica* (2016), Nicola Lagioia's *La città dei vivi* (2020) and Silvia Cassioli's *Il capro* (2022). After a brief historiographical, methodological, and terminological premise on the genre, the four texts are analyzed through the identification of four "dominants" (fiction, narration, essayism, and rhetoric), in order to cater some questions: What does it mean today to narrate a *fait divers*? What kind of need do these books meet? What kind of truth do they manage to convey? How do they appropriate, how do they re-enact, and how do they redeem the brutality of what actually happened? What are the stylistic outcomes of this appropriation?

## I *NON-FICTION NOVEL, ROMANZO-VERITÀ, TRUE CRIME BOOK*

- Io credo che questa storia sia più grossa di un articolo, io credo che sia un libro.
- Sì certo è vero. Ma non di fantasia, giusto?
- Sì, naturalmente sarà tutto vero, ma...
- Ma cosa? O è tutto vero o non lo è.
- Tu non mi stai seguendo. Io voglio applicare le tecniche della finzione a una storia che non è di finzione.
- Quali sono le tecniche della finzione, quelle con cui uno si inventa le cose?!
- Scusa, ma se volessi inventarmi delle cose credi che continuerei a prendere tanti appunti?
- Beh, tu stai cercando di fare di Bonnie Clutter una reclusa falsamente poetica, quando evidentemente era soltanto una donna con i disturbi della menopausa.
- Che cavolo intendi si può sapere?
- Intendo che non dovrete fare quello che stai facendo. La verità è sufficiente.
- Devo dire che non apprezzo questa lezione, e proprio da te poi: *Il buio oltre la siepe* era basato su fatti veri e tu sicuramente li hai abbelliti.
- Certo, è un romanzo. Reportage significa *ri-creare* non *creare*.
- Questo è un nuovo genere di reportage!
- Come no!

Questo brillante dialogo è tratto da un film del 2006 di Douglas McGrath, *Infamous*,<sup>1</sup> dedicato – come già una pellicola di Bennett Miller dell'anno precedente (*Capote*) – alla storia di come Truman Capote ha elaborato e scritto *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and its Consequences*, il «romanzo-verità» del 1966 diventato in breve tempo il capostipite di un nuovo genere: il *non-fiction novel*. A polemizzare con il protagonista è Harper Lee, amica di Capote e a sua volta scrittrice, che lo ha accompagnato a Holcomb, la cittadina del Kansas in cui è stato compiuto il quadruplice omicidio sul quale Capote vuole indagare, inizialmente per dedicare al crimine un articolo di cronaca destinato al *New Yorker*. Ma il progetto di reportage cambia in fretta: colpito dal clima di sospetto che si è creato a Holcomb e profondamente intrigato dalle vite dei due assassini che nel frattempo sono stati catturati, Capote rimarrà invischiato nella vicenda per quasi sei anni e continuerà a scrivere, facendo diventare l'articolo un libro, «un nuovo genere di reportage», e tentando di «applicare le tecniche della finzione a una storia che non è di finzione». Ma – sono i dubbi che si pone Harper Lee – «quali sono le tecniche della finzione»? A che scopo e, soprattutto, con quale diritto trasformare una persona (Bonnie Clutter, una delle vittime dell'omicidio) in un personaggio di fantasia? Per la scrittrice non ci sono vie di mezzo: in una storia «o tutto è vero o non lo è»; ri-creare (come dovrebbe fare un reportage) e creare (che è il compito del romanzo) sono due operazioni completamente diverse.

Il film di McGrath e quello di Miller non sono delle trasposizioni del libro di Capote; al contrario, mettono al centro della vicenda proprio ciò che in *A sangue freddo* resta nell'ombra: la creazione del reportage da parte del suo autore, la lunga operazione d'inchiesta che ha compiuto, la sua implicazione in prima persona. I due film non sono quindi solo delle biografie di Capote ma anche delle contronarrazioni di *A sangue freddo*, perché decidono di raccontare quello che il suo autore ha scientemente scelto di non dire optando per la via dell'impersonalità flaubertiana.<sup>2</sup> *Capote* e *Infamous* sono due film degli anni Zero, decennio inaugurato dall'uscita di un altro *non-fiction novel* in breve tempo diventato a sua volta un prototipo del genere: *L'avversario* di Emmanuel Carrère, dedicato al caso di cronaca di Jean-Claude Romand, il finto medico che nel 1993 uccise moglie, genitori e figli per paura che scoprissero l'infinita spirale di menzogne in cui li aveva coinvolti. Nei molti anni in cui Carrère si occupa della vicenda, l'esigenza di confrontarsi con il modello Capote è costante.

Ricordo di aver riletto *A sangue freddo*, che inevitabilmente allunga la sua ombra su ogni progetto del genere [...]. Capote [...] è riuscito nella titanica impresa di cancellare completamente dalla storia che raccontava la propria ingombrante presenza. Ma, così facendo, ha raccontato una storia diversa [...]. Sceglie di ignorare il paradosso ben noto di ogni espe-

<sup>1</sup> Trascrivo dal doppiaggio italiano (minuti 40-41).

<sup>2</sup> «My feeling is that for the nonfiction-novel form to be entirely successful, the author should not appear in the work. [...] I think the single most difficult thing in my book, technically, was to write it without ever appearing myself, and yet, at the same time, create total credibility»: TRUMAN CAPOTE, *The Story Behind a Nonfiction Novel*, «The New York Times», interview by George Plimpton, 16 gennaio 1966, url [https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html?\\_r=2](https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html?_r=2) (consultato il 12 marzo 2024).

rimento scientifico: la presenza dell'osservatore modifica inevitabilmente il fenomeno osservato. [...] Accettando la prima persona, accettando di assumere la mia posizione e nessun'altra, accettando cioè di liberarmi del modello Capote, avevo trovato la prima frase.<sup>3</sup>

Carrère è un personaggio dell'*Avversario* perché iscrive nel testo l'esperienza del reportage, perché connette quasi allegoricamente la sua vicenda individuale a quella dell'assassinio di cui sta scrivendo,<sup>4</sup> perché ha bisogno di dire io per legittimare e accreditare il suo gesto di appropriazione. La sua operazione è in linea con le poetiche delle *storie vere* che, almeno a partire dagli anni Novanta, hanno acquisito un peso determinante nella letteratura del presente. Si tratta di scritture che fondano la propria retorica sull'interferenza tra i dati del mondo reale cui reclamano di rifarsi e la pretesa veritativa di chi, raccontando, si espone in prima persona, presentandosi come garante dei dati empirici messi in gioco. A sua volta, questa messa in scena dell'io autoriale che, mostrandosi nell'atto di produrre il discorso, non solo se ne assume la responsabilità, ma ingaggia con il lettore un patto fondato su una retorica del coinvolgimento, ha a che fare con un altro importante fenomeno tipico della narrativa contemporanea: l'espansione pandemica delle scritture dell'io, cui di recente Raffaele Donnarumma ha dato l'efficace nome di *egofonie*.<sup>5</sup> Questa ampia produzione di storie vere mette in gioco elementi tipici del reportage: «il richiamo esplicito a fonti esterne, un lavoro preparatorio di ricostruzione giornalistica [...], l'esplicita asserzione di verità da parte dell'autore». <sup>6</sup> È come se, rispetto all'operazione di Capote, assistessimo oggi a un'inversione di rotta: piuttosto che occultato il gesto del reporter va ostentato, ricordando al lettore che quello che ha di fronte non è *solo* un romanzo. Perché? Quando Capote scrive il suo libro negli anni Sessanta la letteratura ha un prestigio nell'opinione pubblica e una legittimità culturale che oggi non ha più: allontanare il reportage dal giornalismo rappresentava dunque un gesto di distinzione. Là dove, invece, le quote della letteratura si svalutano, richiamarsi a qualcosa che sta *fuori* di essa, rimettendola in qualche modo in contatto con il mondo reale, può essere un modo di rilegittimarla.

Negli anni Sessanta, come in fondo ancora oggi nel comune sentire, la letteratura coincideva con la fiction, un ambito in realtà molto specifico che non ne esaurisce affatto lo spettro e che però è diventato egemone con l'imporsi

---

<sup>3</sup> EMMANUEL CARRÈRE, *Capote, Romand e io* (2006), in ID., *Propizio è avere ove recarsi* (2016), trad. it. di FRANCESCO BERGAMASCO, Milano, Adelphi 2017, pp. 207-212.

<sup>4</sup> «La mattina del sabato 9 gennaio 1993, mentre Jean-Claude Romand uccideva sua moglie e i suoi figli, io ero a una riunione all'asilo di Gabriel, il mio figlio maggiore, insieme a tutta la famiglia. Gabriel aveva cinque anni, la stessa età di Antoine Romand»: è l'incipit famoso del libro; cfr. EMMANUEL CARRÈRE, *L'avversario* (2000), trad. it. di ELIANA VICARI FABRIS, Milano, Adelphi 2002, p. 9.

<sup>5</sup> RAFFAELE DONNARUMMA, *Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti*, in *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di SILVIA CONTARINI, MARIA PIA DE PAULIS e ADA TOSATTI, Massa, Transeuropa 2016, pp. 231-248. Cfr. anche FILIPPO PENNACCHIO, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano, Mimesis 2020.

<sup>6</sup> RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino 2014, p. 212.

del romanzo nel sistema dei generi letterari (e poi con il postmoderno<sup>7</sup>). A questa gerarchia si deve l'uso in negativo del concetto di non-fiction: la finzione è diventata il metro a partire dal quale istituire un confronto al punto che noi accordiamo implicitamente e paradossalmente una precedenza e un privilegio a qualcosa che non è la realtà con cui ci confrontiamo ogni giorno – non diciamo cioè, come sarebbe più logico, *non-realtà*.

Ma la categoria di non-fiction non è solo paradossale, è anche sfuggente, dal momento che il prefisso negativo, piuttosto che circoscriverne l'ambito, lo allarga a una serie infinita di prodotti culturali: non-fiction è il saggio, il ricettario di cucina, il prontuario di consigli su un argomento specifico (*Le sette regole per avere successo*), i libri motivazionali (*Come smettere di pensare troppo*), l'autobiografia dell'influencer e tutta una serie di libri che non sono romanzi. Eppure, per lo meno in Italia, difficilmente definiremmo un saggio non-fiction: il saggio è un saggio, rientra nel genere saggistico. Nel momento in cui invece sentiamo il bisogno di servirci dell'etichetta è perché ci manca una categoria precisa per afferrare il genere del libro che abbiamo davanti: non è né romanzo, né saggio né inchiesta ma può essere (e spesso è) tutte queste cose insieme. È per questo che il libro di non-fiction è quasi sempre *anche* un testo ibrido. Ma non è *solo* questo.

La cosiddetta *non-fiction* contemporanea è un tipo di discorso narrativo che s'incarica di raccontare storie realmente avvenute e documentabili (in particolare dalla cronaca recente) usando gli strumenti formali e le strategie retoriche della letteratura d'invenzione (comunemente ricondotta alla grande galassia della *fiction*). Nel farlo, questa categoria di scrittura si pone esplicitamente contro la storiografia contemporanea e fuori, al tempo stesso, dal romanzo.<sup>8</sup>

Nell'efficace definizione di Lorenzo Marchese, la non-fiction è una forma di «storiografia parallela» che si serve degli strumenti della fiction per compiere con altri mezzi un'operazione vicina – e insieme alternativa – a quella della storiografia.

## 2 FINZIONE E NARRAZIONE: *ELISABETH E IL CAPRO*

In *Storiografie parallele*, Marchese delinea anche una genealogia della non-fiction italiana che da Sciascia, Stajano, Cederna, Terzani e Fallaci arriva a Saviano, Siti, Tuena, Covacich, Trevi e Pascale, individuando negli anni Novanta un momento di svolta per l'Italia, momento che coincide con l'affermarsi delle poetiche dell'ipermoderno su cui ha riflettuto Donnarumma. Appog-

<sup>7</sup> «Far coincidere fiction e letteratura significa dire che la verità è un'invenzione discorsiva senza sostanza e senza peso, indistinguibile, più che dal mito, dalla menzogna. [...] L'equivalenza tra fiction e letteratura, dunque, è postmoderna, anche se talvolta in modo inconsapevole» (ivi, p. 174).

<sup>8</sup> LORENZO MARCHESE, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet 2019, p. 42.



giandomi alle genealogie e alle ricostruzioni storiografiche già tracciate,<sup>9</sup> in queste pagine vorrei concentrarmi su alcuni testi scritti nell'ultimo decennio (*Elisabeth, Il capro, La scuola cattolica, La città dei vivi*: 2011-2022) per vedere dove sta andando proprio quel «nuovo genere di reportage» inventato da Capote: il *non-fiction novel* o, con un altro termine usato spesso per definire questo tipo di libri servendosi di un criterio più semplicemente tematico, il *true crime book*.

Il libro *true crime* ruota intorno a un crimine che è il motore dell'intreccio e che, soprattutto, è veramente avvenuto. Il *true* cui rimanda l'espressione si gioca sull'enfasi del "realmente accaduto" ed è l'elemento principale che lo distingue dal *noir*. La più intelligente prospettiva narratologica che – eccezionalmente<sup>10</sup> – si è preoccupata di trovare dei criteri per demarcare i confini tra testi finzionali e non finzionali, ne ha individuato uno fondamentale nell'aggiunta di un "livello" al modello classico della teoria del racconto: non più, semplicemente storia/discorso (rielaborazione strutturalista della dicotomia formalista del *fabula/sjužet*), ma referenza/storia/discorso.<sup>11</sup> Che lo faccia attraverso una concreta esibizione del documento o meno, il racconto non finzionale vincola in qualche modo la sua esistenza a un orizzonte che sta fuori del testo (l'orizzonte cui nella citazione iniziale il personaggio di Capote allude invocando i propri «appunti») e che, perché sia rispettato il patto su cui si regge, non è possibile ignorare.<sup>12</sup> L'aggiunta di questo livello non è ovviamente una protesi ornamentale della dicotomia storia/discorso, ma ha dei risvolti determinanti tanto sulla dinamica della messa in intreccio (la storia) quanto sulla retorica con cui questi testi sono costruiti (il discorso). Potenzialmente, dunque, il *true crime* è un'operazione molto più complessa e rischiosa del *noir*: se quest'operazione riesce, come nel caso del Carrère che passa dalla perfetta semplicità *noir* della *Settimana bianca* alla complessità etica e strutturale dell'*Avversario*, siamo di fronte a un libro di non-fiction non solo notevole ma anche in grado di innescare un certo interesse nel dibattito pubblico. In un panorama come quello contemporaneo, dove il campo letterario

<sup>9</sup> Oltre a quelli già citati di R. DONNARUMMA e L. MARCHESI, i riferimenti più significativi sono: MARCO MONGELLI, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticentre», IV (2015), pp. 165-184; ID., *Nonfiction novel e New journalism*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di RICCARDO CASTELLANA, Roma, Carocci 2021, pp. 115-133; GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante*, Bologna, il Mulino 2018; RICCARDO CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci 2019; RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *Che cos'è la non fiction*, Roma, Carocci 2023.

<sup>10</sup> Come notava Dorrit Cohn negli anni Novanta, la narratologia classica ha tendenzialmente «ignorato, a un livello davvero sorprendente, il problema della demarcazione fra fiction e non fiction», costruendo quasi integralmente i suoi modelli teorici a partire da testi finzionali; cfr. DORRIT COHN, *Indicazioni di finzionalità. Una prospettiva narratologica* (1990), trad. it. di ALESSIO BALDINI, in «Allegoria», XXI, 60 (2009), pp. 42-72. Di recente, il più coeso e sistematico tentativo di superare questa *impasse* proprio a partire dalle proposte di Cohn è stato quello di FRANÇOISE LAVOCAT, *Fatto e finzione. Per una frontiera* (2016), Bracciano, Del Vecchio 2021.

<sup>11</sup> D. COHN, *Indicazioni di finzionalità*, cit., pp. 44-51.

<sup>12</sup> «Da Stendhal a Flaubert a Dostoevskij, la grande narrativa si è sempre nutrita di fatti che le giungevano dalla cronaca giornalistica: dietro Julien Sorel, o Emma Bovary, o Raskolnikov, ci sono le vicende di individui reali, di cui, però, solo gli specialisti ricordano il nome – e giustamente, poiché la loro esistenza non è un tratto pertinente nella costruzione e nella fruizione dell'opera. Chi invece leggesse *Gomorra* dimenticando che i Casalesi esistono, o *Laburivo* come se Siani non fosse stato assassinato davvero, snaturerebbe quelle opere» (R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit., p. 123).

non ha un potere contrattuale significativo rispetto agli altri campi del mondo sociale (economico, religioso, politico, culturale), la risonanza pubblica di un libro non rappresenta un elemento secondario. Che dunque la maggioranza dei testi di cui parleremo abbia avuto un certo impatto sul pubblico (a volte amplificato dalla trasposizione mediale del libro: il film nel caso della *Scuola cattolica* e il podcast nel caso della *Citta dei vivi*) non va ignorato.

«Anche questo mio libro, sia pure alla larga, come si vedrà più avanti, appartiene al filone dello sfruttamento del delitto. Oggi più che mai, il crimine *paga*». <sup>13</sup> Con onesta lucidità, nelle pagine della *Scuola cattolica* Albinati svela la logica (anche) commerciale che muove il gesto dell'autore di *true crime*. Rispetto al *noir*, il libro basato sul fatto di cronaca non è solo più complesso ma anche potenzialmente più remunerativo perché risponde a un'esigenza cui David Shields, usando un'espressione che è subito diventata proverbiale, ha dato il nome di «fame di realtà». <sup>14</sup> Il bisogno emotivo cui risponde la fame di realtà e il fascino che esercitano le storie vere sollevano non pochi problemi etici: l'ironia con cui Albinati parla di *sfruttamento e remunerazione* del fatto di cronaca vi allude chiaramente.

Il problema d'altronde si era già posto per Capote. Di recente in Italia una polemica etica di questo tipo è partita da *Elisabeth*, romanzo d'esordio di Paolo Sortino uscito nel 2011 per la collana «Supercoralli» di Einaudi. Il libro prende le mosse da un atroce fatto di cronaca avvenuto nella provincia austriaca di Amstetten e salito al centro dell'attenzione mediatica tre anni prima l'uscita del libro: la vicenda tragica di Elisabeth Fritzl, tenuta prigioniera dal padre Josef per ventiquattro anni in un bunker antiatomico, dove viene ritrovata nell'aprile del 2008, insieme a tre dei sette figli partoriti a seguito delle ripetute violenze del padre. «Sequestro di persona, stupro continuato, incesto, riduzione in schiavitù e occultamento di cadavere» <sup>15</sup> sono il materiale narrativo che il *fait divers* offre a Sortino, il quale rifiuta la strada del *reportage* per trasfigurare la vicenda di Elisabeth in un mito visionario insieme ancestrale e distopico. Non è un caso se prima ho parlato di romanzo: «quello di Sortino è il romanzo di non fiction più radicale che si possa immaginare». <sup>16</sup> «Romanzo di non fiction» è la traduzione italiana di *non-fiction novel*, il genere su cui Mongelli sta riflettendo a partire dall'archetipo di *A sangue freddo*. Ma perché dire di un romanzo che è non-fiction? Il punto è che il cosiddetto *non-fiction novel* vive proprio di questo paradosso: è scritto e si legge come un romanzo anche se non è *solo* un romanzo. Il romanzo di non-fiction si nutre di una referenzialità che non può smettere di additare anche là dove il grado di finzionalizzazione del testo sia altissimo. Quest'ultimo è il caso di *Elisabeth*, che, sin dall'*Avvertenza*, proprio mentre rievoca la realtà del caso di cronaca cui si rifà («sebbene la maggior parte dei personag-

<sup>13</sup> EDOARDO ALBINATI, *La scuola cattolica*, Milano, Rizzoli 2016, pp. 158-159.

<sup>14</sup> DAVID SHIELDS, *Fame di realtà. Un manifesto*, trad. it. di MARCO ROSSARI, Roma, Fazi 2010. Così Siti nella sua recensione a *Elisabeth*: «La romanzatura dei fatti (o fattacci) di cronaca è diventata un sottogenere letterario, per apparente fame di realismo», WALTER SITI, *Elisabeth, così la cronaca diventa un mito greco*, «La Stampa», 10 maggio 2011, url <https://www.lastampa.it/cultura/2011/05/10/news/elisabeth-cosi-la-cronaca-br-diventa-un-mito-greco-1.36960425/> (consultato il 12 marzo 2024).

<sup>15</sup> PAOLO SORTINO, *Elisabeth*, Torino, Einaudi 2011, p. 213.

<sup>16</sup> M. MONGELLI, *Il reale in finzione*, cit., p. 131.

gi, dei luoghi e delle vicende narrate siano reali»), si muove in una direzione opposta a quella delle storie vere contemporanee («la presente opera non possiede alcun valore documentario»): nessun partito preso di fedeltà al dato empirico, nessuna implicazione dell'autore come *testis*, nessun saggismo. Sortino rifiuta tanto il modello impersonale di *A sangue freddo* di Truman Capote quanto quello testimoniale dell'*Avversario* di Emmanuel Carrère: il suo non vuole essere un *true crime book*, ma un'«opera di fantasia in ogni suo più piccolo dettaglio» (è sempre l'*Avvertenza*). La trasparenza interiore, nei termini di Cohn,<sup>17</sup> non è qui l'eccezione finzionale di un romanzo-verità, ma la norma strutturale dell'intero libro: Sortino disegna con la più totale discrezionalità le fisionomie dei suoi personaggi, ce ne restituisce i pensieri e i sentimenti, perché si rende conto che la brutalità del materiale documentario – dalle perizie psichiatriche su Josef alle testimonianze processuali – non può da sola far parlare l'ambiguità perturbante di questa vicenda. Nella storia di Elisabeth Fritzl c'è qualcosa che la verità giudiziaria non può dire e che Sortino cerca di scandagliare attraverso i mezzi della finzione, rilanciando la più classica scommessa del *novel*: «la finzione non è il contrario della verità, è solo il giro più lungo per arrivarvi».<sup>18</sup>

Sortino ricostruisce, inventa, sovrappone al fatto di cronaca un disegno onirico, mostrando quanto possa essere inquietante la somiglianza della realtà con il mito: Josef Fritzl è Crono che divora i propri figli (sei sono i figli di Crono, sei quelli di Josef ed Elisabeth che sopravvivono); nel bunker Elisabeth diventa la regina di una cronologia che tenta, come Crono, di bloccare l'inesorabile trascorrere del tempo (orologio e calendario vengono fermati alle 19:23 del 27 giugno 1985); Elisabeth è insieme figlia e moglie del padre, sorella e madre dei propri figli, come Era è insieme sorella e moglie di Zeus. Mentre replica con un parallelismo conturbante il «mondo di sopra» («stai riproducendo qui sotto la famiglia che hai avuto con mamma»<sup>19</sup>), l'universo ctonio del sottosuolo dimora in un'altra temporalità, una temporalità regressiva e ancestrale dove coabitano «una fallicità lineare e distruttiva, una morbosa, bifida fertilità».<sup>20</sup> Cercando di superare lo schematismo tipico della cronaca nera, in cui la mostrificazione del carnefice va di pari passo alla santificazione della vittima, Sortino trasforma la vittima Elisabeth nel principale complice di Josef: «la volontà di fuggire era diventata desiderio di restare rinchiusa [...] bisogno di stare con lui, e non le sembrava un fatto malvagio».<sup>21</sup>

La discrezionalità totale con cui Sortino si appropria della vita dei Fritzl, facendo incursione senza limiti nelle loro vite non solo private ma interiori, è l'elemento narratologicamente più interessante del libro. Ma è anche – come dicevo all'inizio – quello eticamente più problematico. A ridosso dell'uscita

<sup>17</sup> DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narratives Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press 1978.

<sup>18</sup> P. SORTINO, *Elisabeth*, cit., p. 192.

<sup>19</sup> Ivi, p. 144.

<sup>20</sup> GIANLUIGI SIMONETTI, *Il sottosuolo. Su Elisabeth di Paolo Sortino (e sul romanzo contemporaneo)*, «Le parole e le cose», 26 settembre 2011, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=993> (consultato il 12 marzo 2024).

<sup>21</sup> P. SORTINO, *Elisabeth*, cit., p. 175.

di *Elisabeth*, Christian Raimo, interrogandosi sulla legittimità dell'operazione di Sortino, ha denunciato tanto lo sfruttamento parassitario e illegittimo del fatto di cronaca («chi mi dà la possibilità di appropriarmi della vita di un'altra persona, viva, di un nome, di una storia, senza chiederle il consenso?»<sup>22</sup>) quanto il pericolo del contagio mimetico (non solo la Elisabeth personaggio di Sortino, ma i lettori in carne e ossa del suo libro incorrono nel rischio di «colludere con la violenza»). Nelle parole di Raimo riecheggiano insieme il vecchio monito platonico contro la mimesis e le nuove questioni dell'*ethical turn* poste da filosofe come Martha Nussbaum. Qualsiasi sia il giudizio morale che se ne voglia dare, questa polemica è un'ulteriore dimostrazione di come, con *Elisabeth*, Sortino sia riuscito ad aggiornare ai problemi della contemporaneità la sfida millenaria della finzione.

Della finzione, appunto: se le due polarità su cui si regge il *non-fiction novel* sono la verità e la finzione (come esplicita l'altra etichetta famosa usata per definire *A sangue freddo* e cioè «romanzo-verità»), Sortino sta dalla parte del *novel*, e quindi della fiction, proprio perché è convinto che sia, se non l'unico, di certo il miglior modo per arrivare alla verità. Anche se raramente i *true crime* sono così radicali, non sono pochi i testi narrativi che, pur avendo al centro un fatto di cronaca, sono più propriamente romanzi che testi di non-fiction. Un esempio recentissimo è *Il capro* di Silvia Cassioli, un volume di quattrocento pagine edito dal Saggiatore nel 2022. Che cos'è *Il capro*? Secondo la dicitura del risvolto, «è il romanzo definitivo sul Mostro di Firenze: un'opera che scava nell'indicibile per riportare alla luce una scheggia di verità». Il risvolto evoca esattamente i due poli del *non-fiction novel*: il romanzo e la verità. Ma come arriva alla verità questo romanzo e, soprattutto, che tipo di romanzo è?

*Il capro* ruota intorno a uno dei casi di cronaca italiani più noti e feroci degli ultimi cinquant'anni, ripercorrendone i singoli tasselli a partire dal primo presunto delitto attribuibile al Mostro, l'omicidio di Barbara Locci e Antonio Lo Bianco del 1968. L'unica significativa eccezione a questa disposizione cronologica è quella iniziale: il libro si apre sulla figura del ventiseienne Pietro Pacciani e sul crimine che nel 1951 lo portò per la prima volta in carcere. Pacciani è infatti il capro espiatorio del titolo, la figura emblematica di un'antropologia grezza e provinciale su cui si riversano le colpe di una maschilità ancestrale. A partire da qui, in un crescendo di atrocità che viene però attenuato dall'assuefazione (una volta compresa la logica del delitto, chi legge si trova sempre di fronte allo stesso schema narrativo), il racconto si snoda attraversando gli altri omicidi, fino a quello del 1985 in cui vengono uccisi Nadine Mauriot e Jean-Michel Kraveichvili. La pista delle uccisioni è, insomma, esattamente quella che oggi si può leggere sulla pagina Wikipedia dedicata al Mostro. Negli anni, infatti, la vicenda del mostro di Firenze è stata al centro di un interesse morboso, rovescio speculare di un terrore collettivo, che ha portato alla creazione di siti dettagliatissimi interamente dedicati all'argomento, veri e propri repertori di informazioni cui attingere per recuperare i brantelli di una narrazione pubblica stratificatasi nel corso dei decenni.<sup>23</sup> Cassioli

<sup>22</sup> CHRISTIAN RAIMO, *Su Elisabeth di Paolo Sortino*, «minima&moralia», 25 maggio 2011, url <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interventi/su-elisabeth-di-paolo-sortino/> (consultato il 12 marzo 2024).

<sup>23</sup> Uno dei siti più dettagliati si trova all'url <https://www.mostrodifirenze.com> (consultato il 12 marzo 2024).

prende da qui la sua materia narrativa, senza il bisogno di andare a cercarla altrove o di scavare più a fondo: non insegue testimoni cui dare voce, non compie il gesto del reporter che si reca sui luoghi, non sbandiera nessun documento. Anche qui, come in *Elisabeth*, la retorica delle storie vere salta. Chi scrive ci ricorda che gli avvenimenti di cui parla seguono un percorso già tracciato da una narrazione collettiva. «Questo sempre secondo la leggenda: i documenti io non ce li ho».<sup>24</sup>

È a partire da questa narrazione preesistente, da questa leggenda, che Cassioli imbastisce un disegno narrativo fondato sulla forza dello stile. L'innovazione dell'autrice consiste infatti nella creazione di un dispositivo discorsivo sofisticato in cui la voce narrante (quell'«io» appena citato che nel testo compare pochissimo) cede la parola a un narratore collettivo che si fa portavoce di un preciso linguaggio, di un preciso sapere e di una precisa visione del mondo: l'intero libro è scritto in un linguaggio dialettale che mima il dialetto fiorentino e che assume il punto di vista di una comunità contadina, creando l'effetto di una narrazione corale.<sup>25</sup>

All'immersione in questa comunità fabulante, però, non corrisponde l'eclissi della voce narrante né, tanto meno, la sua regressione, come succede nel modello verghiano che sta chiaramente dietro l'operazione di Cassioli. Qui la cessione di parola al popolo toscano non è affatto il corrispettivo narrativo dell'impersonalità perché l'*erlebte Rede* del coro dei parlanti è continuamente satirizzato da un controcanto autoriale.

Il corpo è mio e lo gestisco io! A Firenze è arrivata la rivoluzione sessuale. Improvvisamente si parla di cose di cui sembrava non si potesse parlare. [...] Sì, perché fin qui è stata la fiha a farla da padrona. Ma oh, attenzione: la fiha, non la donna. La donna non ne dispone mica come pare a lei. Hai voglia a sgolarti in piazza, le regole sono ancora quelle della nonna: prima del matrimonio tienila stretta, e dopo te tu la devi dare al tu' marito. [...] Il matrimonio è la consacrazione di un esproprio, questo gli è.<sup>26</sup>

*Il capro* si fonda su questa versione straniante della parola bivoca bachtiniana,<sup>27</sup> il dispositivo romanzesco che permette l'incontro di due posizioni di valore: la posizione del popolo portavoce della vulgata maschilista e quella di un'autrice che, a forza di iperboli, esclamazioni e incursioni linguistiche («rivoluzione sessuale» ed «esproprio» non sono certo termini o concetti dell'idioletto popolare), ne mostra l'idiozia. Ancor più che nella ricostruzione verosimile dei dialoghi, sta qui la cifra romanzesca del *Capro*; le altre “tecni-

<sup>24</sup> SILVIA CASSIOLI, *Il capro*, Milano, il Saggiatore 2022, p. 26.

<sup>25</sup> Sul significato di “narrazione corale” ho scritto in *Per una grammatica della coralità narrativa*, «SigMa», 8 (2024), dove propongo due poli simbolici di coralità narrativa che chiamo *coro monodico* e *coro polifonico*; il testo di Cassioli, come *I Malavoglia* di Verga, rientrerebbe nella prima categoria.

<sup>26</sup> S. CASSIOLI, *Il capro*, cit., p. 56.

<sup>27</sup> MICHAEL BACHTIN, *Estetica e romanzo* (1975), trad. it. di CLARA STRADA JANOVIC, Torino, Einaudi 2001, p. 133.

che della finzione”, come l’incursione nell’interiorità dei personaggi, sono usate sporadicamente e con un’estensione limitatissima.

Per Cassioli riscrivere la storia del Mostro di Firenze significa affabulare una leggenda, senza pretendere di dire in merito niente di nuovo. Anzi, coerentemente alla poetica anti-documentaria che emerge dal testo, l’autrice sceglie di non aggiornarsi rispetto alle inchieste degli ultimi anni sul fatto di cronaca, di raccontarlo «fino a un certo punto», «staccando la vicenda narrativa dall’inchiesta giudiziaria».<sup>28</sup> L’unica verità che interessa Cassioli è quella che emerge dallo stile, da quella straniante parola bivoca attraverso cui prende forma la denuncia di una società maschilista fondata sulla reificazione della donna. Il gesto ideologico dell’autrice è chiarissimo. Ma quello storiografico e quello romanzesco? Cosa ci racconta questo libro che non sapessimo già sul Mostro di Firenze, come appunto la logica plateale della sua misoginia? La mia impressione è che, alla fine dei conti, *Il capro* resti al di qua tanto della verità storiografica quanto di quella romanzesca, perché rifiuta insieme la retorica delle storie vere e la strada della finzione. Affabulare una storia preesistente, una «leggenda», ha senso se si vuole portare da qualche parte questa storia, se si vuole provare a farle dire qualcosa che la leggenda non ha già detto. Altrimenti che senso avrebbe ricrearla?

### 3 SAGGISMO E RETORICA: *LA SCUOLA CATTOLICA E LA CITTÀ DEI VIVI*

In una direzione opposta a quella affabulatoria si è mosso Albinati nella *Scuola cattolica*, libro uscito per Rizzoli nel 2016 e vincitore nello stesso anno del Premio Strega. Anche *La scuola cattolica* fa i conti con uno dei più noti, atroci e discussi fatti di cronaca degli ultimi decenni: il delitto del Circeo, abbreviato nel testo DdC, un episodio che, rispetto alla storia del Mostro di Firenze, ha meno l’alone di leggenda perché l’arresto di due dei tre colpevoli (Angelo Izzo e Gianni Guido sono catturati, mentre Andrea Ghira riesce a fuggire) e il racconto della sopravvissuta delle due vittime (Rosaria Lopez viene uccisa, Donatella Colasanti si finge morta) ha permesso quasi subito di stabilire una verità giudiziaria sul crimine. La costruzione di questa verità – le indagini, le testimonianze di Colasanti, le parole della sua avvocata, le deposizioni di Izzo e Guido – ebbe all’epoca un’attenzione mediatica altissima e ne scrissero anche autori come Pasolini e Calvino. Che cosa vuole dunque fare Albinati nei confronti di questa stabile verità giudiziaria? Perché sente il bisogno, dopo tanti anni, di riaprire un confronto con quella vicenda?

È lo stesso autore a raccontarlo in alcune delle occasioni pubbliche in cui ha parlato del libro: l’idea della *Scuola cattolica* nasce nel 2005, quando cioè Izzo, dopo essere stato rilasciato, torna a compiere un duplice omicidio a danno di due donne (madre e figlia). La forza perturbante della coazione celata dietro questo gesto ripetuto a distanza di trent’anni diventa così il grimaldello che muove l’ossessione investigativa di Albinati, a partire da una coincidenza biografica: come Izzo e negli stessi anni, anche lui ha frequentato l’istituto privato San Leone Magno (SLM nel libro), la scuola cattolica del titolo. La domanda psichica (come funziona la coazione a ripetere in certi

<sup>28</sup> SILVIA CASSIOLI, intervista reperibile all’url [https://www.youtube.com/watch?v=tNih\\_xXV68M](https://www.youtube.com/watch?v=tNih_xXV68M) (minuto 3, consultato il 12 marzo 2024).



soggetti?) si muove così insieme a un dubbio autobiografico (c'è qualcosa che lega me e Izzo?). A loro volta, le due questioni si fondono in un interrogativo culturale: c'è qualcosa che lega me, individuo considerato "normale", e Izzo, soggetto decretato affetto da un delirio psicotico-narcisistico, *in quanto* maschi nati negli anni Cinquanta e vissuti a cavallo di «sommovimenti epocali»<sup>29</sup> come la rivoluzione sessuale? È per rispondere a queste domande che Albinati scrive il suo romanzo.

«Romanzo»: almeno così lo presenta il frontespizio della prima edizione. Dire di un romanzo di quasi 1300 pagine che rifiuta l'affabulazione può sembrare paradossale, ma non lo è se consideriamo che *La scuola cattolica* si presenta come un romanzo «in maniera scaltra e alquanto indebita»,<sup>30</sup> nonostante le affermazioni esplicite dell'autore. Non solo, infatti, nel testo sono presenti riflessioni metanarrative che rivendicano la natura romanzesca del libro attraverso una dichiarata poetica della finzione: «sono convinto che ci si serva dell'invenzione proprio per supplire alla carenza di logica della realtà fattuale [...]. Le invenzioni e le bugie servono a iniettare un po' di logica a un mondo che ne appare privo [...] conferendogli il senso che non ha».<sup>31</sup> Ma è la stessa *Nota* al testo a dichiarare: «*La scuola cattolica* è basato su fatti realmente accaduti, di cui in parte sono stato testimone diretto. A partire da essi, ho intrecciato episodi e personaggi con diverse percentuali di finzione [...]. A scanso di equivoci, nel riportare i fatti delittuosi mi sono servito di verbali, interrogatori, intercettazioni, interviste e sentenze».<sup>32</sup> Albinati sostiene di avere modificato «la realtà fattuale» attraverso «diverse percentuali di finzione», ma ci tiene a precisare che, per quanto riguarda il fatto di cronaca al centro del libro (il massacro del Circeo), ha compiuto una vera e propria operazione documentaria. È comunque significativo che la *Nota* al testo sia *alla fine* e non all'inizio del libro: così, la sua lettura arriva – almeno idealmente – una volta che il testo principale è già finito. Per quanto mi riguarda, non aver letto fin dall'inizio la frase sulle «diverse percentuali di finzione», ha reso la mia lettura molto meno «sospettosa» di quanto avrebbe potuto essere se avessi visto l'avvertenza in posizione incipitaria. Ma, in ogni caso, il tasso di sospetto nei confronti dei fatti raccontati nel libro non supera quello che si potrebbe avere rispetto a qualsiasi testo autobiografico: può sempre venirci il dubbio sulla veridicità fattuale di certi episodi (saranno vere le avventure sessuali di cui si compiace Albinati? Sarà attendibile il modo in cui parla di certe figure, come per esempio quella di Arbus, un personaggio tanto più simile a un tipo che a un individuo?), ma non abbiamo nessun elemento tecnico per sospendere la nostra fiducia, come potrebbero essere la palese inverosimiglianza dei fatti raccontati o, ancora una volta, l'incursione nell'interiorità di terze persone. La finzione non ha un ruolo significativo nella *Scuola cattolica*, e anche la categoria di autofinzione ha senso fino a un certo punto, dal mo-

<sup>29</sup> E. ALBINATI, *La scuola cattolica*, cit., p. 851.

<sup>30</sup> CRISTINA SAVETTIERI, *Il saggismo ambiguo della Scuola Cattolica*, in «Allegoria», XXIX, 76 (2017), pp. 125-136, p. 135. Savettieri nota anche che nell'edizione in brossura uscita dopo la vittoria allo Strega la dicitura "romanzo" viene tolta.

<sup>31</sup> E. ALBINATI, *La scuola cattolica*, cit., p. 1241.

<sup>32</sup> Ivi, p. 1293

mento che al centro del libro non c'è la vita di Edoardo Albinati, ma il delitto del Circeo, «l'evento principale intorno a cui ruota questo libro».<sup>33</sup>

Certo, la maniera in cui il DdC è posto al centro del racconto può apparire paradossale, dal momento che il delitto in sé viene raccontato dopo ben 472 pagine e, per di più, «concisamente»,<sup>34</sup> nel giro di poche righe. Ad Albinati non interessa affabulare il caso di cronaca trasformando il massacro in materia romanzesca, ma ragionare *a partire* dal massacro.

Questa storia ne comprende altre. È inevitabile. Si ramifica o è già ramificata al momento in cui si apre. Si sovrappone come succede alla vita delle persone. [...] Quindi in questo libro la storia principale quasi non si vede: le è cresciuta intorno la foresta dei dove, dei quando, dei come se, degli intanto [...]. Il suo andamento corrisponde a una verità dei fatti che non posso modificare anche se è assurda.<sup>35</sup>

Nella *Scuola cattolica* «la storia principale» è un innesco da cui si diramano riflessioni sui «dove», sui «quando» e sui perché. Il saggismo interrompe di continuo l'andamento della narrazione e il libro si regge su idee, asserzioni e massime che ruotano intorno a tre grandi argomenti: la maschilità egemonica, il familismo borghese e la cultura dello stupro. Nella convinzione che «il più originale e durevole discorso politico del Novecento *sia stato* il femminismo»,<sup>36</sup> Albinati rilegge il massacro del Circeo arrivando a una verità, se non diversa, di certo più complessa rispetto alla verità giudiziaria del 1975. Non solo perché sostiene in modo esteso, articolato e aggiornato l'ipotesi di cui allora si faceva portavoce la militanza femminista: più che un delitto di classe (la sopraffazione da parte di tre ragazzi benestanti, viziati e prepotenti nei confronti di due ragazze dei quartieri popolari) il DdC è stato il logico esito della cultura dello stupro («lo stupro è il paradigma semplificato delle relazioni tra sessi»<sup>37</sup>). Albinati va oltre la verità giudiziaria anche perché la rilegge a distanza di anni, in un momento storico in cui può vedere, con ancora maggior chiarezza, in che misura il DdC sia stato anche l'esito involontario e perverso di una rivoluzione sessuale<sup>38</sup> che non riusciva a smantellare le forme di vita dell'ideologia borghese e che con queste ha finito per convivere.

Nati tra il 1953 e il 1956, l'autore della *Scuola cattolica*, Angelo Izzo, Andrea Ghira e Gianni Guido, erano adolescenti nel Sessantotto e hanno vissuto sulla propria pelle i *double bind* dell'essere maschi in quel momento storico. Im-

<sup>33</sup> Ivi, p. 629.

<sup>34</sup> Ivi, p. 490.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 1068-1069.

<sup>36</sup> Ivi, p. 866.

<sup>37</sup> Ivi, p. 799.

<sup>38</sup> «Il DdC ebbe luogo a ridosso delle prime proposte per l'abolizione del delitto d'onore (verrà cancellato solo nel 1981!), l'anno seguente al referendum sul divorzio e lo stesso anno in cui fu riformato il diritto di famiglia – l'equivalente sul piano dei costumi di quando venne abolita la servitù della gleba» (ivi, p. 852).



plicandosi come soggetto di questa riflessione sulla maschilità, Albinati riesce a dire qualcosa che il discorso pubblico sul delitto del Circeo non ha ancora detto, senza bisogno di elaborare una *sua* teoria della borghesia o della maschilità. «Nove righe su dieci de *La scuola cattolica* si debbono a un contributo esterno – concesso, regalato, trafugato».<sup>39</sup>

Se *Il capro* e *La scuola cattolica* si confrontano con un *fait divers* che la distanza temporale ha contribuito a trasformare in leggenda o emblema («Il DdC non è soltanto un prodotto dei tempi, ma anche un produttore – di tempi, appunto, di storia, di concetti, di costumi»<sup>40</sup>), *La città dei vivi* di Nicola Lagioia, uscito nel 2020 per Einaudi, fa i conti con un caso di cronaca accaduto pochi anni prima della pubblicazione del libro (l'omicidio di Luca Varani ad opera di Manuel Foffo e Marco Prato avvenuto nel 2016), come era successo nel caso di *Elisabeth*. Per farlo, però, non sceglie la via della finzione, ma quella del reportage. L'obiettivo di Lagioia è creare una narrazione fededegna a partire da una serie di documenti (atti giudiziari, perizie psichiatriche, intercettazioni WhatsApp, interviste, telegrammi, lettere), aggiornando il modello Capote con la retorica delle storie vere contemporanee. Del caso di cronaca vengono sfruttate le potenzialità romanzesche ponderando accuratamente i marchi della finzione (come l'accesso alle menti altrui). Il libro dispone la materia narrativa alla creazione di un *true crime* classico che inizia con la scoperta dei colpevoli, prosegue con la vicenda investigativa (indagini, testimonianze, confessioni) e giunge, in un crescendo di tensione, alla ricostruzione dettagliata del giorno del delitto. L'archetipo è quello di *A sangue freddo*,<sup>41</sup> con una differenza fondamentale: Lagioia non sceglie la strada dell'impersonalità ed entra prepotentemente nel testo seguendo l'esempio di Carrère. *La città dei vivi* iscrive nel libro la presenza dell'autore, che è insieme un testimone e un protagonista della storia, perché mentre dà voce agli imputati, ai conoscenti e ai genitori della vittima, ci parla di come lui – lo scrittore Nicola Lagioia – ha vissuto l'omicidio Varani, dei fantasmi personali che l'episodio ha riattivato e di come questi fantasmi lo abbiano spinto a scrivere il reportage. La retorica è quella delle *egofonie*, ma non solo: Lagioia non sa semplicemente perché ha partecipato alle indagini, ma perché ha una verità da dire sulla vicenda – o, meglio, una tesi da sostenere.

Tutti respingevano con rabbia l'ipotesi che Luca si prostituisse.

La respingevano perché la reputavano disonorevole, perché vittima e carnefici si sarebbero ritrovati altrimenti sullo stesso piano, e anche perché accettarla avrebbe significato assecondare il racconto del nemico. Non contava solo la verità dei fatti ma il modo in cui venivano raccontati, la retorica che li sosteneva, e respingere l'idea che Luca si prostituisse significava negare una narrazione falsa anche se fosse stata vera, marcia quanto più era lastricata di buone intenzioni.

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 1294.

<sup>40</sup> Ivi, p. 782.

<sup>41</sup> LORENZO MARCHESI, *Una storia che parla da sola. Su La città dei vivi*, «La Balena Bianca», 23 novembre 2020, url <https://www.labalenabianca.com/2020/11/23/una-storia-che-parla-da-sola-su-la-citta-dei-vivi/> (consultato il 12 marzo 2024).

Questa faccenda della doppia vita di Luca stava inquinando il cuore della storia, pensai. Era l'inganno retorico perfetto, poteva essere importante per il rapporto personale tra lui e Marta Gaia, così come Giuseppe e Silvana avrebbero potuto interrogarsi sul tempo trascorso da Luca quando non era con loro. Ma fuori dai rapporti personali, sul piano etico, nonché su quello della semplice responsabilità, rispetto alla sua morte non c'entrava niente. [...] il male chiama il male e certe forme retoriche sono i suoi strumenti di contagio, così il male ci irretisce, pensai ancora, gioca a confonderci, usa schegge di realtà per convincerci di cose che non sono vere.<sup>42</sup>

L'obiettivo della *Città dei vivi* è rettificare una delle letture pubbliche più diffuse e grette del caso Varani: Luca non è una vittima completamente innocente perché si prostituiva. Questa versione degli eventi è l'esito di un «inganno retorico» che è stato in grado di creare un falso entimema distorcendo «la verità dei fatti», perché «una narrazione falsa» non è solo una narrazione che dice cose false, ma anche una narrazione che dice cose vere (Luca si prostituiva) con una retorica che piega l'intento di quella narrazione a una dimostrazione falsa (Luca si prostituiva e quindi «se l'è andata a cercare»). A questa argomentazione giustissima si potrebbe obiettare: *La città dei vivi* è pieno di retorica. In un certo senso, infatti, Lagioia sta costruendo l'arringa difensiva della vittima, con l'idea di sostituire alle «forme retoriche» del «male», le forme retoriche del bene.

Bisognerebbe amare la vittima senza bisogno di sapere nulla di lei. Bisognerebbe sapere molto del carnefice per capire che la distanza che ci separa da lui è minore di quanto crediamo. Questo secondo movimento si impara, è frutto di un'educazione. Il primo è assai più misterioso.<sup>43</sup>

È questa la tesi di fondo della *Città dei vivi*: la vittima è sempre incolpevole e noi, in quanto figli di un'epoca che ha rinunciato al concetto di responsabilità smantellando l'idea di colpa,<sup>44</sup> siamo tutti complici.

#### 4 LA VERITÀ DEL REALMENTE ACCADUTO

Ma cosa rende la retorica del bene di Lagioia diversa dalla cattiva retorica che ha inquinato il discorso pubblico su Varani? È qui che l'operazione della *Città dei vivi* si incrina, là dove il suo autore impiega le stesse strategie retoriche del discorso che vuole condannare: pathos del coinvolgimento emotivo, etica manichea, stile aforismatico e apodittico (basta osservare il passo appena citato). A dispetto dell'esplicita poetica documentaria del libro, è su questi elementi che si gioca il gesto di persuasione di Lagioia, perché non è sulle

<sup>42</sup> NICOLA LAGIOIA, *La città dei vivi* (2020), Torino, Einaudi 2022, pp. 182-183.

<sup>43</sup> Ivi, p. 263.

<sup>44</sup> «Era qui che andava rintracciata la responsabilità individuale in un'epoca in cui, cerchio retorico dopo cerchio retorico, questo concetto andava nascondendosi sempre più lontano» (ivi, p. 375).

prove del documento che si regge la sua argomentazione. *La città dei vivi* non lascia spazio all'ambivalenza: esiste *una* verità sul caso Varani ed è questa verità che bisogna abbracciare. Nonostante si tratti di due libri molto diversi, il rischio in cui Lagioia incorre è lo stesso di Cassioli: sostituire una tesi alla verità. La verità non è l'empiria del meramente accaduto ed è da questo presupposto che dovrebbe muovere ogni romanzo-verità; la verità è l'esito di una ricostruzione precaria, delicata, complicata perché, a differenza di quanto sostiene Harper Lee nel brano citato all'inizio, non è vero che «o è tutto vero o non lo è» e non è vero che «la verità [dei fatti] è sufficiente».

I fatti non parlano da soli, e tanto meno i fatti di cronaca, visto che hanno a che fare con elementi delicati e spesso imperscrutabili come i moventi psichici o le testimonianze contrastanti. Lo mostra bene un testo poco riuscito, *Una storia che parla da sola. Erika e Omar*, che Gianfranco Bettin pone in appendice alla riedizione del 2007 dell'*Erede* (1993),<sup>45</sup> il libro che ricostruiva la vicenda dell'assassinio dei genitori da parte di Pietro Maso in una delle prime esplicite imitazioni del modello Capote in Italia. Nelle pagine poste in appendice alla riedizione (intitolata *Eredi*), Bettin decide di rinunciare all'intelaiatura romanzesca, documentaria e saggistica dell'*Erede* per far parlare solo stralci di testimonianze e resoconti, senza progetto e contestualizzazione, creando un testo che, più che a un racconto con una sua autonomia, somiglia a una sorta di lavoro preparatorio.

Gli autori dei quattro libri su cui ci siamo soffermati sanno che i fatti non parlano da soli e scelgono diverse vie per dare loro voce e per confrontarsi con la tradizione del *non-fiction novel*. Sortino mostra il paradosso implicito dell'etichetta nel momento in cui scrive un vero e proprio *novel* che può finire per essere ricondotto alla tradizione del *non-fiction novel* (anche detto, con un neologismo orribile, *faction*<sup>46</sup>) solo per l'esistenza di un orizzonte referenziale reso pertinente dalla vicinanza dell'accaduto e dall'esplicito richiamo nel testo. La sua via per giungere alla verità è quella della finzione e, nonostante tutti i problemi etici che può sollevare, la sua operazione è nel complesso riuscita: Sortino dà voce alla vicenda di Elisabeth Fritzl scavando nelle pieghe più profonde e oscure della psiche di lei e di quella del suo carnefice, trasformandoli in personaggi e rifiutando così la verità storiografica in nome di una verità romanzesca. L'ipotesi che le due verità possano coincidere è affascinante e perturbante proprio perché inverificabile.

Cassioli, con *Il capro*, scrive un testo che potremmo considerare un romanzo solo se smantelliamo l'idea di *novel* che abbiamo ereditato dalla tradizione realista e modernista, e accettiamo che c'è romanzo là dove c'è narrazione: nessun personaggio, nessuna esplicita invenzione, ma solo una voce narrante che racconta, cercando di demistificarla, una leggenda in cui riposa una visione androcentrica del mondo. Rinarrando la vicenda del Mostro di Firenze, Cassioli sceglie di piegarla a un intento dimostrativo; ma non è questo il limite maggiore del *Capro*: il suo problema è non aver saputo trovare la via per una verità diversa da quella che ci è già stata raccontata.

Tra tutti, Albinati è l'autore che più esplicitamente rifiuta la forma romanzo perché, a dispetto di ogni rivendicazione di poetica contenuta nel testo, *La scuola cattolica* non solo è più saggio che romanzo ma sceglie di dire una veri-

<sup>45</sup> GIANFRANCO BETTIN, *Eredi. Da Pietro Maso a Erika e Omar*, Milano, Feltrinelli 2007.

<sup>46</sup> M. MONGELLI, *Il reale in finzione*, cit., p. 166.

tà di natura saggistica, facendo leva sulla forza delle idee e sulla capacità di chi scrive di sostenerle («il problema della verità è se dirla o non dirla»<sup>47</sup>). A smorzare l'assertività con cui queste idee vengono sostenute è la postura ambivalente dell'autore, insieme giudice e complice simbolico dei carnefici del Circeo. «Le riflessioni di Albinati tradiscono, anche retoricamente, la presenza di due accenti: quello di chi ragiona criticamente e quello di chi solidarietà».<sup>48</sup> È la presenza di questo doppio accento e la sua intrinseca ambivalenza a rendere più riuscita l'operazione di Albinati tanto rispetto a quella di Cassioli quanto rispetto a quella di Lagioia.

*La città dei vivi* è, tra tutti, il libro strutturalmente più vicino alla forma "classica" del *non-fiction novel*, quella resa celebre prima da *A sangue freddo* e di recente dall'*Avversario* – in un certo senso, rappresenta proprio un tentativo di fondere questi modelli. C'è il reporter che si reca sul luogo del delitto, la tensione romanzesca del *noir*, l'esibizione oculata del documento e un uso altrettanto oculato delle "tecniche della finzione". Ma c'è anche qualcos'altro: la retorica monologica di chi cerca di convincerci che sa cosa è realmente accaduto perché sa da che parte è giusto stare. Se volessimo estremizzarla, starebbe qui la differenza tra saggista e retore: il primo tentenna, alla ricerca di una verità che non è sicuro di possedere; il secondo deve mostrarsi sicuro di sé perché deve persuadere.

Finzione, narrazione, saggismo e retorica sono i nomi con cui ho cercato di individuare le dominanti di quattro libri che, in diversa misura, le comprendono tutte, servendosi ciascuno a suo modo. Di per sé questi concetti non decretano né la complessità di un'opera né la sua riuscita: sono alcune delle strade che la scrittura può prendere per redimere l'empiria del realmente accaduto. Sta alla capacità del singolo autore servirsene per trasformare la realtà in verità, perché solo così «il *non-fiction novel* continua la vecchia missione del *novel*: esplorare le zone sconosciute e nascoste della cronaca e della storia – svelare quanto di straordinario si nasconde nelle pieghe della realtà più banale, quanto banale possa essere il più eccezionale dei fatti».<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> E. ALBINATI, *La scuola cattolica*, cit., p. 495.

<sup>48</sup> TIZIANO TORACCA, «Se ci sono uomini che odiano le donne, ebbene ci sono uomini che le odiano di più»: sulla Scuola cattolica di Edoardo Albinati, in «Allegoria», XXIX, 76 (2017), pp. 137-155, p. 151.

<sup>49</sup> GIANLUIGI SIMONETTI, *La realtà inventata. Un sopralluogo nel non-fiction novel*, in «Scuola ticinese», VI, 3, 2021, pp. 24-28, p. 28.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBINATI, EDOARDO, *La scuola cattolica*, Milano, Rizzoli 2016.
- BACHTIN, MICHAÏL, *Estetica e romanzo* (1975), trad. it. di CLARA STRADA JANOVIC, Torino, Einaudi 2001.
- BETTIN, GIANFRANCO, *Eredi. Da Pietro Maso a Erika e Omar*, Milano, Feltrinelli 2007.
- CARRÈRE, EMMANUEL, *L'avversario* (2000), trad. it. di ELIANA VICARI FABRIS, Milano, Adelphi 2002.
- ID., *PROPIZIO è avere ove recarsi* (2016), trad. it. di FRANCESCO BERGAMASCO, Milano, Adelphi 2017.
- CAPOTE, TRUMAN, *The Story Behind a Nonfiction Novel*, «The New York Times», interview by George Plimpton, 16 gennaio 1966, url [https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html?\\_r=2](https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html?_r=2) (consultato il 12 marzo 2024).
- CASSIOLI, SILVIA, *Il capro*, Milano, il Saggiatore 2022.
- EAD., intervista online, url [https://www.youtube.com/watch?v=tNih\\_xX-V68M](https://www.youtube.com/watch?v=tNih_xX-V68M) (consultato il 12 marzo 2024).
- CASTELLANA, RICCARDO, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci 2019.
- COHN, DORRIT, *Transparent Minds. Narratives Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press 1978.
- EAD., *Indicazioni di finzionalità. Una prospettiva narratologica* (1990), trad. it. di ALESSIO BALDINI, in «allegoria», XXI, 60 (2009), pp. 42-72.
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino 2014.
- ID., *Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti*, in *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di SILVIA CONTARINI, MARIA PIA DE PAULIS e ADA TOSATTI, Massa, Transeuropa 2016, pp. 231-248.
- LAGIOIA, NICOLA, *La città dei vivi* (2020), Torino, Einaudi 2022.
- LAVOCAT, FRANÇOISE, *Fatto e finzione. Per una frontiera* (2016), Bracciano, Del Vecchio 2021.
- MARCHESE, LORENZO, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet 2019.
- ID., *Una storia che parla da sola. Su La città dei vivi*, «La Balena Bianca», 23 novembre 2020, url <https://www.labalenabianca.com/2020/11/23/una-storia-che-parla-da-sola-su-la-citta-dei-vivi/> (consultato il 12 marzo 2024).
- MONGELLI, MARCO, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre», IV (2015), pp. 165-184.
- ID., *Nonfiction novel e New journalism*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di RICCARDO CASTELLANA, Roma, Carocci 2021, pp. 115-133.
- PALUMBO MOSCA, RAFFAELLO, *Che cos'è la non fiction*, Roma, Carocci 2023.

- PENNACCHIO, FILIPPO, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano, Mimesis 2020.
- RAIMO, CHRISTIAN, *Su Elisabeth di Paolo Sortino*, «minima&moralia», 25 maggio 2011, url <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interventi/su-elisabeth-di-paolo-sortino/> (consultato il 12 marzo 2024).
- SAVETTIERI, CRISTINA, *Il saggismo ambiguo della Scuola Cattolica*, in «allegoria», XXIX, 76 (2017), pp. 125-136.
- SCARFONE, GLORIA, *Per una grammatica della coralità narrativa*, «Sigma», 8 (2024), in pubblicazione.
- SHIELDS, DAVID, *Fame di realtà. Un manifesto*, trad. it. di MARCO ROSSARI, Roma, Fazi 2010.
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *Il sottosuolo. Su Elisabeth di Paolo Sortino (e sul romanzo contemporaneo)*, «Le parole e le cose», 26 settembre 2011, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=993> (consultato il 12 marzo 2024).
- ID., *La letteratura circostante*, Bologna, il Mulino 2018.
- ID., *La realtà inventata. Un sopralluogo nel non-fiction novel*, in «Scuola ticinese», VI, 3, 2021, pp. 24-28.
- SITI, WALTER, *Elisabeth, così la cronaca diventa un mito greco*, «La Stampa», 10 maggio 2011, url <https://www.lastampa.it/cultura/2011/05/10/news/elisabeth-cosi-la-cronaca-br-diventa-un-mito-greco-1.36960425/> (consultato il 12 marzo 2024).
- SORTINO, PAOLO, *Elisabeth*, Torino, Einaudi 2011.
- TORACCA, TIZIANO, «*Se ci sono uomini che odiano le donne, ebbene ci sono uomini che le odiano di più*»: sulla Scuola cattolica di Edoardo Albinati, in «allegoria», XXIX, 76 (2017), pp. 137-155.



## PAROLE CHIAVE

*True crime*; finzione; narrazione; saggismo; retorica; Sortino, Cassioli; Albinati; Lagioia



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Gloria Scarfone è assegnista di ricerca in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Pisa. Ha pubblicato le monografie *Goliarda Sapienza. Un'autrice ai margini del sistema letterario* (Transeuropa 2018), *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini* (Mimesis 2022 – Premio “Dino Garrone” per la giovane critica letteraria) e *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria* (Carocci 2024).

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GLORIA SCARFONE, *Raccontare il caso di cronaca, ripensare il true crime book. Su alcuni libri italiani dell'ultimo decennio*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 22 (2024).



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.