

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

04

20
15

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 4 - OTTOBRE 2015

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 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.

IL REALE IN FINZIONE. L'IBRIDAZIONE DI *FICTION* E *NON-FICTION* NELLA LETTERATURA CONTEMPORANEA

MARCO MONGELLI – *Università di Bologna*

Questo saggio propone un breve excursus della storia dell'ibridazione di *fiction* e *non-fiction* in ambito occidentale, a partire dal *new journalism* e dal *non-fiction novel* fino all'attuale proliferazione di oggetti narrativi in cui è presente una finzionalizzazione del reale. A partire da alcuni *faction* contemporanei si illustreranno le diverse intenzioni e i diversi risultati estetici a cui possono giungere i tentativi di ibridare la *fiction* con il reportage giornalistico, il racconto di un caso di cronaca o di un pezzo di Storia, la biografia e il diario. Nelle forme sempre specifiche in cui ogni testo pensa e mette in scena il reale è spesso presente la convinzione che una verità ulteriore, più "vera", si dia attraverso la menzogna letteraria, ovvero la *fiction*.

This paper provides a brief account of the history of hybridization between fiction and non-fiction within Western literature, from the origins – the new journalism and the non-fiction novel – to the contemporary hypertrofia of "narrative objects" in which we can trace a process of fictionalization. Starting from contemporary *factions* we will illustrate the different intentions and the different aesthetic results of the attempts to hybridize fiction with journalistic reportage, true crime report, narrative history, diary or biography. Although each text thinks and depicts reality in a very specific form, it will clearly emerge that all *factions* share the belief that narrative fiction might be used as a key to achieve a more authentic truth.

I INTRODUZIONE

Negli ultimi anni si sente sempre più spesso parlare, in ambito letterario ma non solo, di opere che si ispirano alla realtà, agli eventi veramente accaduti e ai personaggi improvvisamente famosi. Opere che non inventano niente ma prendono in prestito dalla vita reale per restituire un testo letterario. Da un lato si assiste a un «ritorno alla realtà»¹ dettato da una fame di essa,² dall'altro però siamo sempre più convinti di vivere in una finzione: non solo tutto quello che ci circonda è costruito come se fosse una finzione, un racconto costruito ad arte, ma noi stessi ci percepiamo come tanti personaggi di una storia inventata da qualche romanziere. Tante identità virtuali sullo scacchiere del *continuum* di Internet e del racconto televisivo, dei social network e dell'*infotainment*.

Questa contraddizione forse solo apparente in cui viviamo è registrata e allo stesso tempo alimentata da una serie di oggetti estetici dall'aria sempre più strana, ricostruzioni di fatti di cronaca (nera, perlopiù), ricostruzioni della vita di personaggi storici, addirittura riscritture di un intero periodo storico in una maniera non necessariamente

- ¹ Secondo la formula proposta nel 2008 dalla rivista *Allegoria*, che dedica un intero numero, il 57, al tema: *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*. Ad aprire il volume un'intervista fatta ad alcuni scrittori nati tra gli anni sessanta e settanta, dal titolo: *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, in «*Allegoria*», LVII (2008), a cura di Raffaele Donnarumma e Gilda Policastro, pp. 9-25. A seguire un saggio dello stesso RAFFAELE DONNARUMMA, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «*Allegoria*», LVII (2008), pp. 26-54 e un focus su *Gomorra* a opera di C. Benedetti, F. Petroni, G. Policastro e A. Tricomi (*Il libro in questione: Roberto Saviano*, *Gomorra*, in «*Allegoria*», LVII (2008), pp. 173-195). L'eco di questi interventi è stata grandissima e non sono mancate risposte e critiche, anche feroci. Il saggio di recentissima uscita dello stesso RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino, 2014 può essere considerato anche come il punto di arrivo di quella riflessione.
- ² Secondo la formula di DAVID SHIELDS, *Fame di realtà. Un manifesto*, trad. da Marco Rossari, Roma, Fazi, 2010.

contro-fattuale. Biografie finzionali, romanzi di *non-fiction*, reportage narrativi, autofinzioni: per quanto spesso siano soltanto etichette confuse, tutte queste definizioni rimandano a un'immagine mentale insolita. Avvertiamo in quanto lettori una perversione delle categorie classiche: un romanzo non può essere anche un resoconto di cronaca, e cosa può avere di finzionale, di inventato, la biografia di una persona veramente esistita?

Benché la relazione tra la realtà e la sua reinvenzione letteraria sia sempre stata fertillissima e probabilmente non risolvibile, diverse sono le forme e le gradazioni di questa interazione. Nel campo prettamente letterario il dibattito sulle scritture non finzionali non data più di un cinquantennio, ma nella sua estrema gioventù ha prodotto già una notevole serie di riflessioni, estendendosi a tutti gli ambiti del sapere con cui la letteratura ha sempre intrattenuto rapporti stretti. La filosofia del linguaggio e la linguistica innanzitutto, e subito dopo la psicologia e la sociologia, l'antropologia e la politica: nessun approccio epistemologico alla realtà è rimasto inesplorato.

Le pratiche narrative che chiamiamo provvisoriamente ibride sono forse ancora marginali nel campo letterario. Ma non è proprio il campo letterario odierno a essere sfrangiato e irriconoscibile? Se c'è un vettore testuale che è invece riconoscibile, questo è proprio la tendenza a evadere, a sperimentare linee di fuga che portano lontane dal romanzo realista o dai suoi derivati. Lunghi dall'affermare una nuova ondata avanguardistico-sperimentale di tipo linguistico-formale, si attesta un sempre più frequente uso di strutture meticce, appartenenti a tipi di discorsi molto diversi fra loro. La lucida consapevolezza che quest'epoca disillusa non permette di servirsi di dispositivi canonizzati quali, agli estremi, l'autobiografia o la voce onnisciente, favorisce di conseguenza la loro distorsione.

Se possiamo ragionevolmente affermare che il *new journalism*³ e il *nonfiction novel* siano le famiglie testuali da cui partire per illuminare la vasta e spesso inesplorata zona che separa un romanzo, esempio di *fiction* pura, e un racconto fattuale, è nondimeno evidente che la singolarità di alcuni dei testi più contemporanei è difficilmente comprensibile senza un'approfondita ricerca teorico-poetica da un lato e storica dall'altro. L'evoluzione dei dispositivi letterari segue l'evoluzione delle società occidentali e dei loro bisogni rappresentativi ed estetici, ma è anche influenzata dalle ricerche e dalle scoperte delle altre scienze umane. Da cosa muove e verso cosa tende questo fenomeno, e perché si manifesta proprio in questi anni?

Dal reportage narrativo e dalle altre forme di narrazione a base giornalistica, di inchiesta, siamo giunti alla produzione testi dove è evidente un'intenzionalità non solo narrativa ma anche romanzesca e soprattutto una vera e propria ambizione letteraria. La specificità contemporanea della pratica dell'ibridazione di *fiction* e *non-fiction* risiede proprio in questo. Il materiale non-finzionale risulta infatti oggi embricato nella *fiction* in maniera più pregnante e allo stesso tempo la rielaborazione finzionale mostra una ragione e un senso originali e peculiari. Il processo di finzionalizzazione del reale produce nei casi più riusciti dei testi che, non perdendo le caratteristiche peculiari della *fiction* e della *non-fiction*, si configurano come degli oggetti singolarmente costruiti a cui possiamo dare il nome di *faction*.⁴

³ Cfr. TOM WOLFE e E. W. JOHNSON, *The New Journalism*, New York, Harper & Row, 1973.

⁴ *Mot-valise* inglese utilizzato per indicare delle narrazioni a metà fra *fact* e *fiction*. Questo termine è forse il meno ambiguo perché non indicando per negazione (*non-fiction*) queste storie basate su fatti reali ma in

2 LA NON-FICTION

Innanzitutto dobbiamo chiederci: cosa intendiamo per *non-fiction* e in che modo questa nozione è sovrapponibile, nelle pratiche discorsive scritte, a quello che chiamiamo reale?⁵

La *non-fiction* in generale racchiude ogni testo che non sia finzionale nel senso – comune e intuitivo – di «rappresentazione che ritrae un mondo o un universo immaginario o inventato»,⁶ e quindi inchieste sociali, opere storiche, filosofiche, ecc.; il romanzo di *non-fiction* (*nonfiction novel*), invece, designa un tipo di racconto che si basa sì su fatti realmente avvenuti dipingendo personaggi storici ed esistenti, ma che si serve di conversazioni inventate e delle tecniche dello *storytelling* tipiche della *fiction* pura. In realtà la vaghezza di questa definizione è dovuta ai diversi modi possibili di questo incrocio, che offre potenzialità nuove e inaspettate al racconto di finzione e a quello fattuale.

La sua emergenza nel campo letterario è legata principalmente all'opera *In Cold Blood*, del romanziere Truman Capote,⁷ il quale teorizza e spiega i principi di quello che secondo lui era un vero nuovo genere letterario.⁸ Anche in questo caso, come per ogni nuova coniazione, si può andare alla ricerca di tutti gli “ante-litteram”, ma è forse più utile riconoscere i testi che si apparentano a quello di Capote fra quelli temporalmente più vicini. Così, è probabile che *Operación Masacre* dell'argentino Rodolfo Walsh, pubblicato nel 1957,⁹ sia un primissimo esempio di consapevole romanzo di *non-fiction* e che rappresenti il capostipite di un filone prettamente sudamericano, parallelo a quello del *new journalism* americano. Proprio il *new journalism* è la diramazione storicamente più importante e più prolifica del *nonfiction novel*. Autori come Hunter S. Thompson e Tom Wolfe, benché molto diversi da Capote, sfruttano le libertà romanzesche – fra cui la più importante è forse l'accettazione dell'incompletezza e persino dell'inadeguatezza del proprio sguardo testimoniale – per riferire gli eventi più disparati. Da un'iniziale dilagante fortuna a una squalifica altrettanto repentina, la pratica del romanzo di *non-fiction*, anche

qualche modo finzionalizzate, restituisce loro un carattere positivo, ibrido e autonomo.

- 5 Di questa intersezione problematica ma potentissima ha dato per primo conto Roland Barthes in due articoli seminali: ROLAND BARTHES, *Structure du fait divers* [1962], in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 188-197 e *Le discours de l'histoire* [1967], in *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1993, pp. 153-166. In ambito anglosassone una svolta importante è avvenuta in occasione del numero speciale che la rivista «Critical Inquiry» ha dedicato alla questione della narratività nel 1980 (*On narrative*, VII, consultabile qui: http://criticalinquiry.uchicago.edu/past_issues/issue/autumn_1980_v7_nr/), a cui si riallaccia JEROME BRUNER, *The Narrative Construction of Reality*, in «Critical Inquiry», XVIII (1991), pp. 1-21. Negli ultimi anni di dibattito italiano, ricco ma spesso confuso, è doveroso segnalare l'acuto e convincente saggio di ARTURO MAZZARELLA, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- 6 JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Fictional vs. Factual Narration*, in *Handbook of Narratology*, a cura di Peter Hühn et al., Berlin, Walter De Gruyter, 2009, pp. 98-114, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>, p. 100.
- 7 TRUMAN CAPOTE, *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and its Consequences*, New York, Random House, 1965.
- 8 In ogni caso l'operazione di Capote fu subito percepita come innovativa e degna di essere studiata se già Searle nel 1975 la indica come esempio di testo liminale nel campo della *fiction* (cfr. JOHN R. SEARLE, *The Logical Status of Fictional Discourse*, in «New Literary History», VI (1975), pp. 319-332).
- 9 Si veda anche la versione italiana: RODOLFO WALSH, *Operazione Massacro*, trad. da Elena Rolla, introduzione di Alessandro Leogrande, Roma, La Nuova Frontiera, 2011.

se sempre meno dichiarata, la (auto)biografia, il *memoir*, il saggio. Intesa semplicemente come uno dei due domini della scrittura, insieme alla *fiction*, la *non-fiction* aveva raggiunto negli Stati Uniti una riconoscibilità e un prestigio notevoli con l'istituzione nel 1960 del relativo Premio Pulitzer. Riconoscimento che nel 1969 è andato a *The Armies of the Night* di Norman Mailer,¹⁰ altro testo di successo e pietra miliare del nuovo genere.

Se il *new journalism* resta una pratica significativa della storia delle forme di scrittura del secondo Novecento, sembra che il genere *non-fiction* si sia evoluto piuttosto nel senso di quella che oggi si chiama *literary nonfiction*, *narrative nonfiction* o *creative nonfiction*. La definizione standard fa di questa famiglia dai contorni flessibili una scrittura che usa stili e tecniche letterarie per costruire un racconto fattualmente accurato. Tuttavia, ultimamente, si può riscontrare un cambio di rotta: l'obiettivo primario dello scrittore non è quello di dare informazioni come se fosse un reporter, ma di confondere programmaticamente la lettura in modo da impedire una ricostruzione puramente fattuale. La categoria, formalmente estesissima, potendo comprendere anche racconti di viaggio, guide turistiche, o critiche culinarie, diventa più pregnante se consideriamo significativa l'intenzionalità letteraria. Intesa come una precisa iscrizione all'interno di un segmento possibile del *continuum* discorsivo, e non come un'aspirazione velleitaria, l'intenzione diviene decisiva per giudicare, a lettura e analisi avvenuta, gli effetti e gli echi di un testo letterario.

Tutte le disparate scritture che manipolano degli eventi reali portano con sé infinite discussioni etiche ed epistemologiche sulla opportunità e la possibilità stessa di rielaborare un fatto di cronaca o la vita di un personaggio famoso. Ancor più numerose sono le obiezioni a come vengono riportati i fatti: inaccuratezza, esagerazione, invenzione pura e quindi inganno. In ogni caso l'attenzione critica per questi oggetti narrativi sta crescendo in tutto il mondo, in seguito a un aumento di popolarità del genere, e si cominciano così a portare avanti analisi letterarie approfondite dei singoli testi così come del genere.

Per ciascun tipo di possibile incrocio, altrettanti neologismi, conati a partire da '*fiction*': se i primi e più famosi sono il già citato *nonfiction* di Capote e l'*autofiction* di Doubrovski,¹¹ numerosissime e fantasiose sono le formule successive, non solo nell'ambito del discorso verbale. Nel campo della *docufiction*, dalla combinazione del documentario e della *fiction* derivano l'*ethnofiction*, il *mockumentary* e lo *pseudo-documentary*. Ultimamente però il termine *docufiction* è utilizzato anche per gli oggetti di tipo letterario e non solo visivo, creando prolifici cortocircuiti. Nell'ambito della biografia, la *biographical fiction* (o *fictional biography*) si può accorciare in *biofiction*, secondo la formula di Alain Buisine.¹² Se in questo caso la questione del nome è irrilevante, più importante invece sembra essere il caso della Storia, dove *historical fiction*¹³ non basta a designare le nuo-

¹⁰ NORMAN MAILER, *The Armies of the Night. History as a Novel, the Novel as a History*, New York, The New American Library, 1968.

¹¹ «Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau» (SERGE DOUBROVSKY, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, p. 10).

¹² Cfr. ALAIN BUISINE, *Biofictions*, in «Revue des Sciences Humaines», CCXXIV (1991), pp. 7-13.

¹³ Su questo tema si segnala MARTA CICHOCKA, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique*.

ve e moderne riscritture di eventi e personaggi storici, trattati come se fossero *fiction*. Di questi nuovi *faction* fanno parte tutta una serie di testi di *true crime* in cui l'autore esamina un crimine veramente accaduto con le azioni delle persone coinvolte. Ovviamente, come per tutti i libri che si basano su fatti reali, a una volontà di riferirli in maniera oggettiva si sovrappone un movimento di finzionalizzazione che può intaccare l'opera fino alla radice. In ogni caso, che si tratti solo di un *instant book* teso a capitalizzare il clamore mediatico di fronte a un evento di cronaca nera, o di un'operazione più pensata e consapevole e con ambizioni artistiche, un tale genere fa i conti necessariamente con l'aspetto televisivo. Il termine di *infotainment* è, nella ridda dei citati, quello più interessante e ricco di risvolti. Preso letteralmente, designa l'incrocio di informazione e intrattenimento: il bisogno, in un'era di sovraccarico di dati e informazioni, di rendere spettacolare e per questo attraente una notizia o un evento. E dato che una non trascurabile fetta delle narrazioni contemporanee è costruita a partire da notizie di cronaca e di costume, includendo personaggi famosi televisivi, è evidente come l'*infotainment* possa contaminare la rielaborazione letteraria, immaginativa, del materiale fattuale.

Se, come ricorda Pellizzi, «In misura variabile la letteratura fa sempre i conti con ciò che non è finzione e che nondimeno penetra nel suo tessuto immaginativo e linguistico»,¹⁴ storicamente definite sono le possibilità d'uso delle pratiche fattuali nella letteratura. Ciononostante «i confini tra fiction e non-fiction sono flessibili, e a volte ambigui, ma, soprattutto, la non-fiction è una porta che la fiction apre sul reale e sulla storia».¹⁵

Per arrivare a definire la differenza con le attuali forme di ibridazione, sempre meno interessate alla registrazione e sempre più ossessionate dall'ambiguità sostanziale di ogni riscrittura, è opportuno vedere come si sono evolute queste strategie letterarie, o processi di finzionalizzazione. La cronaca degli eventi si può "letterarizzare" in più modi: dilatando le scene, variando i registri stilistici, sospendendo la narrazione in un momento cruciale, persino sposando in maniera imparziale una tesi non storicamente fondata. Come si vede gli espedienti sono di natura diversa e non tutti attengono al campo della finzionalizzazione, ma più banalmente alla inevitabile *mise en intrigue* di ogni racconto. La connotazione letteraria di alcuni testi non basta a qualificarli come ibridi: l'eredità del *new journalism* va forse ricercata altrove. Un procedimento invece più pregnante sembra essere quello, tipico della memorialistica, di svolgere la narrazione in prima persona in modo che l'autore si trasformi in personaggio, come nel caso di *The Armies of the Night*.

Quello che ha caratterizzato il *new journalism* era l'intento programmatico e una meta comune: i reporter Tom Wolfe, Hunter S. Thompson, Gay Talese volevano innanzitutto sottrarsi alle regole canoniche del giornalismo classico, «oltrepassare il limite della referenzialità pura, [...] scavare nelle atmosfere e nei personaggi con il ricorso alle strategie della letteratura e con la rivendicazione della libertà convenzionalmente suo privilegio».¹⁶ Nello specifico, dunque, ci si propone un'innovazione della scrittura a livello

Réinventions, relectures, écritures, Paris, Harmattan, 2007.

14 FEDERICO PELLIZZI, "In scrittura la materia della vita". Antonio Franchini e Edoardo Albinati tra non-fiction e racconto, in «Testo», LI (2006), pp. 57-68.

15 *Ivi*, p. 57.

16 CLOTILDE BERTONI, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009, p. 57.

dell'evento primario (va raccontato scena per scena), dei dialoghi (vanno riprodotti integralmente sforzandosi di fornire un ritratto dell'intervistato), dei personaggi (alla cui prospettiva bisogna cercare di aderire). In generale non si deve fuggire il dettaglio, ma anzi coglierlo nella sua valenza simbolica, produrre uno «inoltramento nell'invisibile» secondo l'efficacissima espressione di Bertoni.¹⁷ Questa voglia di rinnovamento era obbligata a esplodere e a rompere definitivamente con il metodo giornalistico, ormai inservibile. Persa la fiducia nel proprio ruolo testimoniale e investigativo, il reporter-narratore diventa narratore-reporter. Dal *newjournalism* al *nonfiction novel*, da Tom Wolfe a Truman Capote.

La vaghezza della definizione di 'romanzo di *non-fiction*', il mescolamento di scrittura referenziale e creativa, fa sì che la pratica si estenda a quasi ogni genere, dal romanzo storico a quello a chiave, dalla biografia al saggio. La coppia fatto-rielaborazione formale si carica in una scrittura consapevole dei propri procedimenti di un valore di verità: i testi di *non-fiction*, in quanto parte del dominio del romanzo, credono di poter dire la verità, o dirla meglio, con la finzione.

Quale finzione, però?

Il dominio teorico della *fiction* è intricato, ancora apertissimo a nuove indagini e risultati e per questo quasi per nulla stabilizzato. La sua estensione copre svariate discipline, dalla linguistica e dalla filosofia del linguaggio fino alla psicologia e alle più recenti scienze cognitive, passando ovviamente per la narratologia, la scienza peculiare del racconto. La sua vastità e complessità non permette di riassumerlo qui nemmeno brevemente.¹⁸ Mi pare importante però sottolineare un aspetto di metodo: ritengo sia inutile intraprendere un discorso sulle nuove forme ibride di narrazione con termini e nozioni prelevate dal discorso critico non specialistico. La tendenza a ipostatizzare in chiave ideal-storicistica delle nozioni come, fra le altre, 'letteratura' e 'racconto' e una certa refrattarietà a interrogare i testi con gli strumenti dell'analisi del racconto, comporta spesso in Italia l'impossibilità di comprendere le novità degli ultimi anni. Pochissimi fra i lavori chiave del dibattito teorico-poetico sono stati tradotti in italiano, quasi nessuno è entrato a far parte del nostro canone critico.

Fra questi, *The distinction of fiction*, di Dorrit Cohn,¹⁹ è forse il più importante per la maniera con cui problematizza e prende posizione su questioni centrali del dibattito

¹⁷ Ivi, p. 61.

¹⁸ Si citeranno solo i testi a mio avviso più significativi, tenendo presente che la questione risale alla *Poetica* di Aristotele ed è stata ripresa in quei termini solo dallo strutturalismo. ROBERT SCHOLES, *Towards a structuralist poetics of fiction*, in *Structuralism in Literature. An Introduction*, Yale, Yale University Press, 1974, pp. 129-38; THOMAS G. PAVEL, *Fictional Worlds*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1986 e poi *Comment définir la fiction*, in *Frontières de la fiction*, a cura di Alexandre Gefen e René Audet, Québec, NotaBene, 2001, pp. 3-13. Più recentemente, imprescindibili sono le riflessioni di JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999 e *Métalepse et immersion fictionnelle*, in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005, pp. 323-334. Suggestive e originali infine le proposte riunite in FRANÇOISE LAVOCAT (a cura di), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010 e quelle di DOMINIQU JENVREY, *Théorie du fictionnaire*, Paris, Questions Théoriques, 2011.

¹⁹ DORRIT COHN, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000.

teorico attuale. Ci sono secondo Cohn, almeno altri quattro usi²⁰ che rendono confuso e a tratti paradossale il termine *fiction*, rendendolo pressoché inservibile. Per trovare delle qualità proprie, che la rendano unica e distinta, è necessario secondo Cohn concepire la nozione di “fiction” in maniera stretta, come un “racconto non referenziale” (*nonreferential narrative*), ovvero come una narrazione di una serie di eventi legati fra loro e che non sono necessariamente in relazione col mondo esterno, cioè quello che abitiamo.

Quali sono dunque le marche distintive della *fiction*? Se Searle credeva che non ci fosse modo, dentro il testo, di distinguere un racconto finzionale da uno non finzionale, Cohn crede invece che esistano dei *signposts of fictionality*, ovvero delle marche testuali di tipo grammatico-sintattico che designano un *récit* come finzionale. Il primo²¹ e più importante procedimento di finzializzazione è la presentazione della vita interiore dei personaggi in quanto soggetti e non come oggetti.²² Quando il narratore, attraverso delle strategie di ordine grammatico e sintattico, si propone di riportare quello che pensano i personaggi, compie un’azione che il narratore referenziale a rigore non può fare. È attraverso la categoria narratologica del modo²³ che possiamo dunque rilevare il tratto caratteristico del racconto di finzione, l’accesso diretto alla soggettività dei personaggi. È precisamente questo che fa Capote in *In Cold Blood* ed è questo il tratto che tutt’ora ci fa riconoscere in un testo ibrido contemporaneo la presenza della *fiction*.

Se i tratti di finzionalità o fattualità possono essere di ordine narratologico, tematico, stilistico e paratestuale, in nessun caso possono a priori marcare una frontiera netta. Scambi, prestiti e imitazioni sono possibili e spesso “automatici”. Negli ultimi decenni infatti molti generi sembrano inevitabilmente contaminati: da un lato la *fiction* imita le forme fattuali come la Storia, la cronaca, il reportage e la biografia, dall’altro proprio queste forme fattuali operano dei procedimenti di finzializzazione.

20 Potremmo infatti intendere ‘fiction’ come: 1) *untruth*, contro-verità, menzogna, falsità, bugia; 2) astrazione concettuale, nel senso filosofico di oggetti o costruzioni di portata cognitiva, del tutto diversamente dunque dal senso “letterario”; 3) letteratura, in una relazione di coestensione ed equivalenza: secondo questa accezione sono *fiction* anche le opere letterarie di tipo storico, saggistico o lirico; 4) racconto (nel senso di *narrative, récit*), in una relazione di coestensione e equivalenza.

21 Gli altri criteri di finzionalità riguardano la distinzione fra i livelli di analisi di storia (*histoire/story*) e discorso (*discours/discourse*) e il costruito narratologico di narratore. Piuttosto che definire l’essenza della *fiction*, questi tre criteri entrano in relazione: la loro coerenza vicendevole darà al testo un’impronta narrativa riconoscibile.

22 Nel fondamentale saggio di DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, la studiosa elabora una tipologia delle presentazioni della coscienza nella *fiction*, nominando e definendo tre tecniche di base: 1) la psico-narrazione (*psycho-narration*) indica il discorso del narratore circa la coscienza di un personaggio; 2) il monologo citato (*quoted monologue*) indica il discorso mentale di un personaggio; 3) il monologo narrato (*narrated monologue*) indica il discorso mentale di un personaggio nella guisa del discorso del narratore ed è il più complesso dei tre modi. Esso infatti come la psico-narrazione mantiene il riferimento in terza persona e il tempo della narrazione, ma come il monologo citato riproduce *verbatim* il linguaggio mentale del personaggio. Come se fosse appunto il soggetto della sua narrazione.

23 Il modo, trattato da Genette (GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. da Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976), riguarda i gradi dell’informazione narrativa, ovvero la possibilità di narrare quanto vogliamo e secondo il punto di vista che vogliamo. Dunque «il modo è in principio [...] un rilevatore del carattere fattuale o finzionale di un racconto» (GÉRARD GENETTE, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 153. Traduzione mia).

3 LE IBRIDAZIONI POSSIBILI

L'evoluzione della modalità di ibridazione tra il discorso fattuale e il discorso finzionale nel corso dei decenni, negli Stati Uniti e in Europa, muove dunque dall'eredità del *new journalism* e del *nonfiction novel* ma conduce a nuovi modi con cui la *fiction* incontra il discorso fattuale e ridisegna i codici dei generi letterari. L'emergenza – negli ultimi dieci-quindici anni – di una serie di testi ibridi, inclassificabili, apparentemente isolati, costruiti e assemblati in maniera ambigua e contraddittoria, è evidente anche solo limitandosi a considerare formalmente la struttura di questi testi e dei «dintorni», ovvero del paratesto e delle soglie, dove già è possibile illuminare l'orizzonte di lettura che il libro stabilisce.²⁴ La commistione sempre diversa di *fiction* e *non-fiction* a cui assistiamo è una commistione che riguarda *in primis* l'ibridazione dei generi, letterari e non, ovvero di pratiche discorsive codificate.

Gli scrittori contemporanei approcciano la questione della scrittura del reale con una disinvoltura e insieme una consapevolezza prima non concepibili. In ciascuno degli incroci possibili è rintracciabile uno scarto storico, un salto di livello, da una generica narrativizzazione dell'evento, a una sua finzializzazione vera e propria: un uso quindi massiccio dell'invenzione, della prima persona narrante che si mescola alla narrazione, dei materiali fattuali alternati senza indicazioni a quelli di finzione, o addirittura simulati come tali.

Nel reportage giornalistico, ad esempio, dai *newjournalists* e dagli antesignani Walsh, Capote e Mailer si noterà un aumento del gradiente di intenzionalità finzionale in particolare nelle opere di Philip Gourevitch²⁵ e William Langewiesche,²⁶ oltre che ovviamente in scrittori di professione come David Foster Wallace²⁷ e Jonathan Littell.²⁸ Lo stesso percorso può essere rintracciato in Italia: dalle scritture più tradizionali di Corrado Stajano,²⁹ Camilla Cederna³⁰ e Leonardo Sciascia,³¹ a quelle più ambigue di Roberto

24 Genette ha definitivamente dimostrato che «i dintorni del testo» sono parte integrante dell'oggetto libro perché insieme al testo vero e proprio veicolano strategie narrative e condizionano la ricezione del lettore (GÉRARD GENETTE, *Seuil*, Paris, Seuil, 1987). Di conseguenza nelle soglie possono trovarsi elementi che ci fanno leggere un testo ibrido più o meno come una *fiction*.

25 PHILIP GOUREVITCH, *We Wish to Inform You That Tomorrow We Will Be Killed With Our Families. Stories from Rwanda*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998; *A Cold Case*, London, Picador, 2002.

26 WILLIAM LANGEWIESCHE, *Rules of Engagement*, in «Vanity Fair» (novembre 2006), <http://www.vanityfair.com/politics/features/2006/11/haditha200611>; *The Distant Executioner*, in «Vanity Fair» (febbraio 2010), <http://www.vanityfair.com/politics/features/2010/02/sniper-201002>.

27 DAVID FOSTER WALLACE, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again. An Essay*, New York, Little Brown, 1997; *Il tennis come esperienza religiosa*, trad. da Giovanna Granato, Torino, Einaudi, 2012.

28 JONATHAN LITTELL, *Le sec et l'humide. Une brève incursion en territoire fasciste*, Paris, Gallimard, 2008; *Tchéchénie, An III*, Paris, Gallimard, 2009; *Carnets de Homs. 16 janvier-2 février 2012*, Paris, Gallimard, 2012.

29 CORRADO STAJANO, *Il sovversivo. Vita e morte dell'anarchico Serantini*, Torino, Einaudi, 1975.

30 CAMILLA CEDERNA, *Pinelli. Una finestra sulla strage*, Milano, Feltrinelli, 1971.

31 LEONARDO SCIASCIA, *La scomparsa di Maiorana*, Torino, Einaudi, 1975; *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978.

Saviano,³² Sandro Veronesi³³ o Walter Siti.³⁴ Ovviamente molte di queste scritture, collocandosi all'incrocio tra letteratura e giornalismo, sono spesso allo stesso tempo delle cronache, delle riflessioni politiche e sociali e anche dei ritratti originali, delle biografie *sui generis*.

Sul versante del *fait divers* rivisitato in chiave finzionale pendono Emmanuel Carrère³⁵ e Laurent Mauvignier³⁶ in Francia e Antonio Franchini,³⁷ Giulio Mozzi³⁸ e Marco Mancassola³⁹ in Italia. Al contrario, sono vere e proprie *biofictions* quelle di, fra gli altri, Jean Echenoz⁴⁰ e Aldo Nove.⁴¹ Neppure la biografia può dirsi esente da ambiguità strutturali, tanto è vero che assistiamo alla prepotente invadenza del biografo sulla vita raccontata, e quindi dell'enunciazione sull'enunciato. Così, le scritture "personali", i diari o le ricostruzioni memoriali possono diventare degli oggetti narrativi ibridi, come ad esempio in Daniel Mendelsohn,⁴² Giulio Mozzi⁴³ ed Eraldo Affinati.⁴⁴ Un caso a sé, ma ugualmente significativo per il nostro discorso, è rappresentato da W. G. Sebald e dai suoi *lyrical essays*⁴⁵ in cui l'impianto memorialistico scaturisce piuttosto dall'accostamento fra le parole e le immagini.

Il racconto storico, infine, è la tipologia maggiormente soggetta al cambiamento, proprio perché investe le questioni della verità storica e dell'uso etico e politico delle fonti di archivio. Molto originali, rispetto ai modelli canonici, sono le narrazioni storiche del XX secolo proposte da Patrick Ouředník⁴⁶ e Nicholson Baker;⁴⁷ notevoli, e più riuscite, sono in ambito italiano le riscritture di periodi più circoscritti tentate fra gli altri da Luca Rastello,⁴⁸ Babsi Jones⁴⁹ e Wu Ming I.⁵⁰

Gli esempi più significativi di questa nuova e più profonda commistione di discorso finzionale e fattuale sono, come si può notare, molto recenti. Possiamo a titolo esempli-

32 ROBERTO SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006.

33 SANDRO VERONESI, *Occhio per occhio. La pena di morte in quattro storie*, Milano, Mondadori, 1992.

34 WALTER SITI, *Il canto del diavolo*, Milano, Rizzoli, 2009.

35 EMMANUEL CARRÈRE, *L'adversaire*, Paris, P.O.L., 2000; *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L., 2010.

36 LAURENT MAUVIGNIER, *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Minuit, 2011.

37 ANTONIO FRANCHINI, *L'abusivo*, Venezia, Marsilio, 2001.

38 GIULIO MOZZI, *Fictions*, Torino, Einaudi, 2001.

39 MARCO MANCASSOLA, *Non saremo confusi per sempre*, Torino, Einaudi, 2011.

40 JEAN ECHENOZ, *Ravel*, Paris, Minuit, 2006; *Courir*, Paris, Minuit, 2008; *Des éclairs*, Paris, Minuit, 2010.

41 ALDO NOVE, *Mi chiamo...* Milano, Skira, 2013; *Tutta la luce del mondo*, Milano, Bompiani, 2014.

42 DANIEL MENDELSON, *The Lost. A Search for Six of Six Million*, New York, Harper perennial, 2006.

43 GIULIO MOZZI, *Sono l'ultimo a scendere e altre storie credibili*, Milano, Mondadori, 2009.

44 ERALDO AFFINATI, *Campo del sangue*, Milano, Mondadori, 1997; *La città dei ragazzi*, Milano, Mondadori, 2008.

45 WINFRIED G. SEBALD, *Vertigini*, trad. da Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2003 [1990]; *Austerlitz*, trad. da Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2002 [2001].

46 PATRICK OUŘEDNÍK, *Europeana. Breve storia del XX secolo*, trad. da Elena Paul, Palermo, Duepunti, 2005 [2001].

47 NICHOLSON BAKER, *Human Smoke: The Beginnings of World War 2. The End of Civilisation*, London, Simon & Schuster, 2008.

48 LUCA RASTELLO, *La guerra in casa*, Torino, Einaudi, 1998.

49 BABS JONES, *Sappiano le mie parole di sangue*, Milano, Rizzoli, 2007.

50 WU MING I, *New Thing*, Torino, Einaudi, 2004.

ficativo citare quattro opere che rappresentano altrettante modalità di ibridazione: tutte costituiscono dei tentativi estetici estremamente ambiziosi per il fatto di affrontare rilevanti questioni etiche e sociali e hanno suscitato numerose discussioni non solo fra gli addetti ai lavori. La comparazione per coppie (due testi che trattano la materia storica e due che riscrivono un *fait divers*) può mostrare come su argomenti simili i due testi scelgano strategie narrative e retoriche diverse, essendo la scelta tematica sempre manipolata dalla finzione per uno scopo ben preciso. Per rimarcare le differenze e la diversa riuscita delle operazioni è però necessario privilegiare allo sguardo storico nazionale uno analitico che si concentra sull'«interno del testo» invece che sul campo letterario contemporaneo in generale. Tuttavia, in mancanza di spazio, ci limiteremo a fare solo alcune notazioni che penso però possano avere un valore più che impressionistico.

*Hitler*⁵¹ di Giuseppe Genna e *HHhH*⁵² di Laurent Binet sono due narrazioni che vogliono trattare un pezzo di Storia attraverso le biografie dei suoi protagonisti, andando ben oltre il romanzo storico classico.

L'arco narrativo di *Hitler* va dal 20 aprile 1889 al maggio 1945 e coincide dunque con l'arco della vita storica di Hitler: la nascita, la giovinezza in Austria, i fallimenti e la lenta ascesa politica, fino alla dittatura, la guerra, la Shoah, la sconfitta. *Hitler* si configura dunque come una biografia puntualissima e insieme come una riscrittura del periodo storico più traumatico del Novecento. Quello da cui *Hitler* si discosta invece, è la forma del romanzo storico per come la conosciamo canonicamente, perché non presenta una storia di invenzione che si inserisce in una cornice storica verificata e verificabile. Nondimeno è un romanzo, nel senso di un'opera finzionale, che trasfigura i dati storici e biografici in una lingua, uno stile e una narrazione squisitamente letterari. La voce narrante è fuori dalla diegesi, ma si dichiara all'interno, racconta eventi realmente accaduti ma con un tono oracolare, profetico, visionario e metafisico. Lo scopo è cantare le vittime, senza far nessuna concessione al non-uomo Adolf Hitler, di cui infatti non si propongono improbabili origini esoteriche. La narrazione risulta iper-frammentata, sincopata, scandita da continue scene madri, apostrofi, intermezzi poetici in corsivo, e soprattutto, per quel che ci interessa, numerosi inserti documentari. Un'altra peculiarità di *Hitler* è l'alto tasso figurale di una prosa sempre sull'orlo di volgersi in poesia declamatoria, retorica, enfatica. I numerosissimi a capo servono a costruire una sintassi breve e spezzata, la lingua ricca e varia ad attraversare molti registri espressivi: insieme costruiscono una scrittura perentoria. Il «protocollo di rappresentazione» del romanzo vuole a detta dello stesso autore «evitare qualunque finzionalizzazione», nel senso che non vuole inventare nulla: questo è legato sia al peso etico e morale del tema trattato ma anche alla consapevolezza che l'eccezionalità è già data dagli eventi: «Quanto sta accadendo è incredibile. Quando è accaduto è incredibile» (p. 229). Se il racconto non ha nemmeno un'ambizione storica («È inutile dire che non pretendiamo di scrivere la storia di Stalingrado», p. 522), allora, la funzione dichiarata di Hitler è quella testimoniale. In ogni caso l'estrema specificità della strategia narrativa e retorica di questo libro lo rende tutt'altro che neutro, e anzi lo iscrive fra gli innovatori del racconto estetico della Shoah.

⁵¹ GIUSEPPE GENNA, *Hitler*, Milano, Mondadori, 2008.

⁵² LAURENT BINET, *HHhH. Roman*, Paris, Grasset, 2011.

HHbH racconta le vicende dell'Operazione Anthropoid che nel 1942 portò due paracadutisti della Resistenza, Jozef Gabčík, slovacco, e Jan Kubiš, ceco, ad assassinare Reinhard Heydrich, capo della Gestapo e pianificatore della Soluzione finale. Il libro è dunque allo stesso tempo una ricostruzione storica e biografica: il protagonista è appunto il braccio destro di Himmler (HHhH sono le iniziali della frase in tedesco per dire 'il cervello di Himmler si chiama Heydrich'), uno dei nazisti più efferati e mostruosi. La peculiarità di *HHbH* non risiede tuttavia nel contenuto della narrazione quanto nella sua dizione: per tutto il romanzo infatti la voce dell'autore-narratore ragiona sulle questioni etiche e poetiche che riguardano la messa in scena di fatti storici: se i fatti e i personaggi sono autentici, nel senso che hanno un referente preciso nel mondo reale, la loro trasposizione sulla pagina fa i conti con un'inevitabile dose di invenzione. La *fiction* è vista, coerentemente con la tradizione francese, come una tentazione da evitare, come un morbo che corrompe il corretto resoconto dei fatti. Eppure le contraddizioni non mancano: non solo infatti l'autore smentisce a più riprese le sue prese di posizione contro l'invenzione, ma il racconto dimostra di aver bisogno, per essere raccontato e portato a termine, di uno stile e di un tono romanzeschi. L'intenzione di Binet si rovescia nel suo contrario e conduce il romanzo a un sostanziale fallimento: *HHbH* è infatti un *faction* esibito in superficie ma non realizzato. Mentre con *Hitler* Genna ambiva a riraccontare la Storia per fini etici e morali, Binet recrimina di non poter tributare il giusto omaggio agli eroi della resistenza perché non si può riscrivere la Storia. Se il Male non può essere messo in finzione, Binet dichiara che preferisce riferire un dettaglio inutile piuttosto che assumersi il rischio di tralasciarne uno essenziale, ignorando forse che il compito di ogni narrazione, e quindi anche di una riscrittura, romanzesca o storica, è quello di scegliere uno sguardo attraverso cui leggere gli eventi del reale e dare loro un senso. *HHbH* in definitiva intende rendere giustizia a delle persone veramente esistite senza narrarne le gesta: la mitopoiesi delle intenzioni è così negata da un discorso solo descrittivo e autoriflessivo.

*L'Adversaire*⁵³ di Emmanuel Carrère e *Elisabeth*⁵⁴ di Paolo Sortino rappresentano due riscritture finzionali di due casi di cronaca nera eccezionali – nel senso di fuori dall'ordinario – per molti motivi: il profilo umano dei carnefici, l'assurdità apparente delle loro azioni e la radicalità del loro progetto di vita, la violenza fisica ed emotiva a cui hanno sottoposto i familiari, superano quanto siamo comunemente abituati a leggere, e implicitamente ad accettare nel nostro orizzonte di senso. I casi di Jean-Claude Romand e Josef Fritzl, tuttavia, sono trattati in maniera diversissima, non solo per la quantità di *fiction* che gli autori hanno deciso di inserire nel resoconto dei fatti, ma soprattutto per il progetto, l'intenzionalità artistica della scrittura, che si riflette ovviamente nelle scelte di struttura, stile e tono. Carrère, non trovando altro spazio, decide di inserirsi nella storia e di narrarla in prima persona come se stesso,⁵⁵ laddove Sortino sceglie la narrazione extradiegetica pura, senza inserirsi nel racconto. Inoltre, se Carrère non doveva fare i conti con nessuno se non il carnefice, Sortino racconta una storia le cui vittime sono ancora

⁵³ CARRÈRE, *L'adversaire*, cit.

⁵⁴ PAOLO SORTINO, *Elisabeth*, Torino, Einaudi, 2011.

⁵⁵ La peculiarità de *L'Adversaire*, infatti, risiede nell'incrocio fra le esperienze del narratore e quelle del protagonista. In generale in Carrère le modalità di ibridazione si vanno combinando e complicando, così che i suoi *récits* possono essere letti allo stesso tempo come *fictions* storiche, biografiche e autobiografiche.

vive: la stessa scelta dunque, riscrivere una storia vera come se fosse un romanzo, ha delle implicazioni etiche e morali ben diverse a seconda della modalità, dimostrando dunque che ogni ibridazione è singolare e non risponde che a se stessa.

Per Carrère il punto non è tanto il mistero dei fatti ma quello dell'identità del suo protagonista: è a questo interrogativo profondo che la *fiction* senza invenzione de *L'Adversaire* cerca di rispondere. Il percorso intrapreso da Carrère non è quello del giornalista d'inchiesta perché la distanza tra un resoconto giornalistico, o televisivo, e questo racconto risiede nell'intenzionalità esplicita della scrittura: laddove la prima tipologia, anche quando non rimesta nel torbido, ha per *primum* la risoluzione dell'enigma, il completamento del puzzle, il moderno *faction*, come il suo antenato *nonfiction novel*, trova nello scandaglio delle possibilità e delle declinazioni dell'umano il primo motivo di interesse, qualificandosi in questo modo, e senza bisogno di ulteriori arrovellamenti formali, come letteratura. Il *récit* che Carrère sceglie di scrivere è un resoconto strutturalmente e stilisticamente molto semplice, ma di una semplicità per così dire costruita. La forma del resoconto non diventa quasi mai diegesi diretta né riflessione auto-riferita come in Binet, ma sceglie di "zoomare" su alcune scene topiche trasformando la narrazione riferita in una in "presa diretta" non priva di mimesi drammatica. Gli stessi documenti fattuali non fanno da contrasto, non sono tipograficamente staccati dal resto del testo, ma anzi sono inseriti nella voce del narratore in maniera naturale, come una sua estensione. In questo modo, con un dettato semplice e privo di slanci figurati, Carrère può raggiungere comunque una profondità di pensiero e un'intensità di tono notevoli. Sono proprio la chiarezza estrema della lingua e della sintassi a restituirci la radicalità dell'esperienza umana di Jean-Claude Romand.

Se c'è un libro che rappresenta la negazione radicale delle idee sulla scrittura di fatti e persone vere di Binet, questo è *Elisabeth*, opera prima di Paolo Sortino. Laddove Binet non osava nemmeno raccontare quello che era stato, credendo di travisarlo, Sortino non solo racconta, ma inventa e non dichiara e la *fiction* è l'unico dominio a cui intende rispondere. Ci sembra significativo chiudere questo breve lavoro sulla messa in finzione del reale con un testo così particolare, che ci dice anche il percorso compiuto dal *nonfiction novel*: da una "fobia" dell'invenzione – tutt'altro che scomparsa, come abbiamo visto – alla naturale rivendicazione della fantasia come motore della scrittura. Quello che di questa storia fa Sortino è quanto di più radicale si possa immaginare, e probabilmente si sia fatto finora, con un caso di realtà: un romanzo *à part entière*, senza nessuna preoccupazione di veridicità, ma con obiettivi, stile e lingua propri della scrittura letteraria e romanzesca in particolare. Una storia narrata in terza persona da un narratore esterno in cui, caso più unico che raro, la figura dell'autore non emerge praticamente mai. Il procedimento che qualifica questo *récit* come finzionale e quindi romanzesco è quello della presentazione trasparente delle coscienze dei personaggi. Se la narrazione è spesso condotta secondo il punto di vista di Elisabeth, non rare sono le incursioni nella mente degli altri personaggi. Sortino ha manipolato il caso di cronaca «perché la finzione sembrasse vera». D'altronde «la finzione non è il contrario della verità, è solo il giro più lungo per arrivarvi» (p. 192). Pur con una scrittura totalmente diversa, più esplicita e meno tesa a indulgere all'orrore, rispetto a Carrère, anche a Sortino, come allo scrittore francese, in-

teressa riempire di senso le minuzie della vita quotidiana e i continui sbalzi della mente di un essere umano. In entrambi i casi il *fiction* ci restituisce un'emozione potente, filtrando l'interesse morboso per un caso realmente avvenuto con un altrettanto naturale predisposizione alla mimesi drammatica dell'invenzione.

Infine, quello che possiamo constatare è che il fenomeno dell'ibridazione di *fiction* e *non-fiction* ha raggiunto negli ultimi anni una complessità irriducibile alle solite categorie dicotomiche di 'finzione' vs 'fatto', 'creazione' vs 'documentalità', perché spesso le fonti documentarie possono restare opache se a illuminarle non arriva la creazione letteraria. Questi *quasiromanzi* sono dunque degli oggetti testuali che interrogano, ciascuno in modo diverso, il reale, i suoi individui e i suoi eventi, convinti di poter dire la verità attraverso la menzogna letteraria, ovvero la *fiction*.

4 CONCLUSIONI

È indubbio che gli ultimi sessant'anni⁵⁶ sono il periodo storico in cui la *fiction* attraversa ogni genere: «ereditando le pratiche letterarie dei secoli precedenti», ma operando una netta discontinuità, «la produzione contemporanea persegue l'esplorazione delle estensioni della finzione fuori dalle opere narrative e delle sue possibilità discorsive dentro la pratica romanzesca». ⁵⁷ Inoltre le interazioni con i campi disciplinari connessi (l'antropologia, la psicologia, le scienze, le pratiche storiche e giornalistiche) costituiscono altrettante occasioni per la *fiction* di trasgredire i limiti convenuti, o almeno di mettere in questione i rapporti degli oggetti e delle norme del discorso. I generi di frontiera come la biografia, l'autobiografia, il saggio, il diario e il racconto di viaggio ci permettono di investigare la maniera in cui la *fiction* si estende e si manifesta nelle pratiche letterarie. Le varie tipologie di ibridazione stanno a dirci che le forme narrative e i singoli testi che attraversano le frontiere non fanno altro che spostarle un po' più in là.

Nella necessaria stringatezza dello spazio a disposizione è inevitabile che molti aspetti non siano stati trattati. Molti testi critici recentissimi (penso soprattutto a *Il vero e il convenzionale* di Carlo Tirinanzi De Medici e a *L'invenzione del vero* di Raffaello Mosca Palumbo)⁵⁸ hanno esplorato, in maniera ampia e trasversale, il rapporto che c'è tra la commistione e l'esigenza di dire il vero in letteratura. Dal canto mio volevo segnalare e discutere la presenza di una tendenza contemporanea riconoscibile e importante ancorché sfrangiata. Mi interessava nello specifico iniziare un discorso su come si "costruisce" testualmente il reale e su come gli UNO⁵⁹ possano invadere tutti i generi e le pratiche del discorso letterario.

⁵⁶ Se la narrazione cronachistica dei giornali si era già finzionalizzata nel XIX sec. con il *roman-feuilleton*, è nel Novecento che le frontiere con la letteratura sono quasi del tutto abbattute e che cominciano a proliferare i reportage di scrittori.

⁵⁷ ALEXANDRE GEFEN e RENÉ AUDET (a cura di), *Frontières de la fiction*, Québec, NotaBene, 2001, p. XV (traduzione mia).

⁵⁸ CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET, 2012; RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014.

⁵⁹ Ovvero quegli «unidentified narrative objects» di cui per primi hanno parlato i Wu Ming (WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009).

È mio parere, infatti, che l'unica tendenza riconoscibile nella vastissima produzione narrativa del nostro *extrême contemporain*⁶⁰ sia quella all'ibridazione di regimi discorsivi differenti. Se rivolgiamo l'attenzione soprattutto alle riscritture del passato, recente o meno, quello che dobbiamo indagare è primariamente il modo in cui gli eventi del passato entrano nel testo, come si stratificano narrativamente, quale senso veicolano, come si capitalizzano in chiave etica. Se la messa in forma di qualcosa che è avvenuto, o sta avvenendo, non è mai neutra, vuol dire che più che attestare la presenza di un tema o di un documento, è importante coglierne la pregnanza specifica: i fatti del mondo reale sono ritessuti nella trama secondo una gerarchia che produce un senso.

Non credo infatti che l'impatto della *non-fiction* sulla letteratura sia «proporzionale all'esigenza di ritorno al realismo»⁶¹ (in ogni caso del tutto diverso da «ritorno alla realtà») perché non credo che la sfida della *non-fiction* sia «preservare il reale», come pensa Ricciardi:⁶² se non esiste nessun grado zero del reale mistificato dalle immagini e dalle finzioni mediatiche è perché ogni realtà è già e sempre una configurazione particolare dettata, tra le altre cose, anche dallo sguardo di chi la osserva. La realtà va dunque interrogata e manipolata attraverso la *fiction* per sovvertire le strategie in cui si enuncia e non per difendere, o conservare, una presunta autenticità. Gli artifici della *non-fiction* non preservano il reale, ma al contrario offrono uno strumento al dispositivo letterario per decostruirlo; la «convertibilità dell'esperienza» in letteratura non implica necessariamente un'elevazione della «parola a racconto di un'inderogabile testimonianza»,⁶³ perché la funzione testimoniale è solo una delle funzioni possibili del testo e in ogni caso essa può essere raggiunta anche con un'estrema finzionalizzazione.

La *fiction* insomma, intesa come invenzione, trasfigurazione, persino menzogna, si configura come uno specifico modo di conoscenza del reale, e con questa funzione agisce nei *fiction* più consapevoli, a prescindere dalla riuscita o dal valore estetico degli stessi. È proprio la frontiera tra i generi del discorso che, producendo uno scarto nel discorso, si qualifica come modo di conoscenza del reale. Inoltre, la mobilità del confine costituisce sempre, in potenza, la formazione di uno «sguardo obliquo», narrativamente e a volte finzionalmente costruito, sulle cose del mondo: per questo i «testi che si trovano in una posizione letteraria liminale possono proporre una peculiare forma di realismo». ⁶⁴ Esattamente come nel caso di una riscrittura del passato, anche l'incontro fra la *fiction*

60 Coniato in Francia nel 1987 dallo scrittore Michel Chaillou (*L'extrême contemporain, journal d'une idée*, in «Po&sie», xli (1987), pp. 5-6), il termine designava la produzione letteraria francese più recente, quella che risaliva agli ultimi dieci anni. La nozione di *extrême contemporain*, dunque, essendo in continuo spostamento, è molto utile perché in grado di registrare le variazioni e le costanti di un'epoca considerando il reale per quello che è, cioè in divenire. Già nei primissimi anni novanta sono nati dei centri di ricerca sull'*extrême contemporain*, sia in Francia (Parigi, Lilla, Clermont-Ferrand), sia in Italia (Bari, Genova, Milano, Roma). A Bari è nato il primo gruppo organizzato di ricercatori, guidati da Matteo Majorano, che si dedica esclusivamente alla ricerca sull'*extrême contemporain* (GREC, Groupe de Recherche sur l'Extrême Contemporain: <http://www.grec.uniba.it>).

61 STEFANIA RICCIARDI, *Gli artifici della non-fiction: la messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011, p. 17.

62 *Ivi*, pp. 197-210.

63 *Ibidem*.

64 DIMITRI CHIMENTI, *Unidentified Narrative Objects. Notes for a rhetorical typology*, in «Journal of romance studies», x (2010), pp. 37-49, a p. 37. Traduzione mia.

e l'inchiesta giornalistica sull'attuale, il reportage, può offrire possibilità inedite di conoscenza. È ancora il punto di vista a giocare un ruolo decisivo perché, come abbiamo visto, esso può riorganizzare la matassa di cronaca perenne, ipermediatizzata, dando un ordine sequenziale ai fatti, cercando una via di fuga oltre il muro del chiacchiericcio e delle frasi fatte. Quello che occorre fare in sede critica è quindi distinguere i modi in cui ogni testo costruisce il reale: il «realismo in letteratura è sempre l'effetto di un modo specifico in cui il reale è costruito a livello testuale. In un'opera letteraria, non troviamo mai il reale così com'è, ma piuttosto una stratificazione di realismo – una manipolazione del reale – e non un rispecchiamento di esso».⁶⁵ Per usare una terminologia precisa presa in prestito dai linguaggi visivi, diremo che analizzando la particolare «conversione estetica»⁶⁶ che subiscono le «figure del reale»,⁶⁷ saremo in grado di dar conto della generale «testualizzazione del reale»⁶⁸ che ogni *fiction* mette in atto.

Al fine di valutare l'efficacia locale e complessiva dei procedimenti narrativi e letterari, è sempre utile riferirsi a delle marche testuali riconoscibili. Alcuni nodi narratologici, come quello della voce narrante, sono a questo proposito particolarmente ricchi: le istanze testuali di narratore, autore e personaggio tendono nelle forme di scrittura ibrida a sovrapporsi e a confondersi dando luogo a significative dissimmetrie all'interno dello stesso *récit*. Se da un lato il narratore può coincidere con uno dei personaggi o, come più spesso accade, finzionalizzarsi nel corso del romanzo, egli può anche, in momenti circoscritti, «trasformarsi» nell'autore, creando così delle isole testuali occupate da apostrofi o da monologhi riflessivi che interrompono la narrazione. Spesso inoltre si può apprezzare una drammatizzazione scenica teatrale o l'uso di un montaggio cinematografico per rendere più efficaci alcuni momenti fattuali: insomma un bagaglio di strumenti, anche stilistici, con cui «forzare il letterario».⁶⁹ Nel corso del Novecento abbiamo assistito a un fenomeno particolare: i generi cosiddetti marginali – «le lettere, i diari, gli appunti, le autobiografie»⁷⁰ – sono generi del discorso extra-letterari che sono stati investiti di intenzioni e marche specificamente letterari. La forma-romanzo si evolve accogliendo e facendosi meticcicare da pratiche fattuali. Per finire, sempre secondo Pellizzi: «queste scritture a ridosso del reale degli ultimi anni [...] sembrano essere giunte ora a una forma di maturità, perché affermano e certificano, senza più remore, la propria valenza estetica. E ciò induce indubbiamente a ripensare il sistema letterario nel suo insieme, più che a interrogarsi sulla collocazione di queste opere in un quadro già dato».⁷¹

65 *Ivi*, p. 40.

66 Il montaggio e il racconto possono convertire esteticamente un'immagine privata, secondo FRANCESCO ZUCCONI, *Realtà di un archivio familiare. Un'ora sola ti vorrei di Alina Marrazzi*, in Riccardo Guerrini et al. (a cura di), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Recco, Le Mani, 2009, pp. 77-90.

67 MARCO DINOI, *Inseriti, prelievi, innesti. Per una tipologia di figure del reale nel cinema contemporaneo*, in GUERRINI et al., *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, cit., pp. 60-76.

68 Concetto proposto da MAURIZIO GRANDE, *La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 8-20.

69 PELLIZZI, «*In scrittura la materia della vita*», cit., p. 65.

70 *Ivi*, p. 66.

71 *Ivi*, p. 68.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AFFINATI, ERALDO, *Campo del sangue*, Milano, Mondadori, 1997. (Citato a p. 173.)
 — *La città dei ragazzi*, Milano, Mondadori, 2008. (Citato a p. 173.)
- BAKER, NICHOLSON, *Human Smoke: The Beginnings of World War 2. The End of Civilisation*, London, Simon & Schuster, 2008. (Citato a p. 173.)
- BARTHES, ROLAND, *Le discours de l'histoire* [1967], in *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1993, pp. 153-166. (Citato a p. 167.)
 — *Structure du fait divers* [1962], in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 188-197. (Citato a p. 167.)
- BENEDETTI, CARLA, FRANCO PETRONI, GILDA POLICASTRO e ANTONIO TRICOMI, *Il libro in questione: Roberto Saviano*, Gomorra, in «Allegoria», LVII (2008), pp. 173-195. (Citato a p. 165.)
- BERTONI, CLOTILDE, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009. (Citato alle pp. 169, 170.)
- BINET, LAURENT, *HHhH. Roman*, Paris, Grasset, 2011. (Citato a p. 174.)
- BRUNER, JEROME, *The Narrative Construction of Reality*, in «Critical Inquiry», XVIII (1991), pp. 1-21. (Citato a p. 167.)
- BUISINE, ALAIN, *Biofictions*, in «Revue des Sciences Humaines», CCXXIV (1991), pp. 7-13. (Citato a p. 168.)
- CAPOTE, TRUMAN, *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and its Consequences*, New York, Random House, 1965. (Citato a p. 167.)
- CARRÈRE, EMMANUEL, *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L., 2010. (Citato a p. 173.)
 — *L'adversaire*, Paris, P.O.L., 2000. (Citato alle pp. 173, 175.)
- CEDERNA, CAMILLA, *Pinelli. Una finestra sulla strage*, Milano, Feltrinelli, 1971. (Citato a p. 172.)
- CHAILLOU, MICHEL, *L'extrême contemporain, journal d'une idée*, in «Po&sie», XLI (1987), pp. 5-6. (Citato a p. 178.)
- CHIMENTI, DIMITRI, *Unidentified Narrative Objects. Notes for a rhetorical typology*, in «Journal of romance studies», x (2010), pp. 37-49. (Citato alle pp. 178, 179.)
- CICHOCKA, MARTA, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, Paris, Harmattan, 2007. (Citato a p. 168.)
- COHN, DORRIT, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000. (Citato a p. 170.)
 — *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978. (Citato a p. 171.)
- DINOI, MARCO, *Inseriti, prelievi, innesti. Per una tipologia di figure del reale nel cinema contemporaneo*, in Riccardo Guerrini, Giacomo Tagliani e Francesco Zucconi (a cura di), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Recco, Le Mani, 2009, pp. 60-76. (Citato a p. 179.)
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino, 2014. (Citato a p. 165.)
 — *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «Allegoria», LVII (2008), pp. 26-54. (Citato a p. 165.)

- Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, in «Allegoria», LVII (2008), a cura di Raffaele Donnarumma e Gilda Policastro, pp. 9-25. (Citato a p. 165.)
- DOUBROVSKY, SERGE, *Fils*, Paris, Galilée, 1977. (Citato a p. 168.)
- ECHENOZ, JEAN, *Courir*, Paris, Minuit, 2008. (Citato a p. 173.)
- *Des éclairs*, Paris, Minuit, 2010. (Citato a p. 173.)
- *Ravel*, Paris, Minuit, 2006. (Citato a p. 173.)
- FOSTER WALLACE, DAVID, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again. An Essay*, New York, Little Brown, 1997. (Citato a p. 172.)
- *Il tennis come esperienza religiosa*, trad. da Giovanna Granato, Torino, Einaudi, 2012. (Citato a p. 172.)
- FRANCHINI, ANTONIO, *L'abusivo*, Venezia, Marsilio, 2001. (Citato a p. 173.)
- GEFEN, ALEXANDRE e RENÉ AUDET (a cura di), *Frontières de la fiction*, Québec, Nota-Bene, 2001. (Citato a p. 177.)
- GENETTE, GÉRARD, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. da Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976. (Citato a p. 171.)
- *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004. (Citato a p. 171.)
- *Seuil*, Paris, Seuil, 1987. (Citato a p. 172.)
- GENNA, GIUSEPPE, *Hitler*, Milano, Mondadori, 2008. (Citato a p. 174.)
- GOUREVITCH, PHILIP, *A Cold Case*, London, Picador, 2002. (Citato a p. 172.)
- *We Wish to Inform You That Tomorrow We Will Be Killed With Our Families. Stories from Rwanda*, New York, Farrar, Straus e Giroux, 1998. (Citato a p. 172.)
- GRANDE, MAURIZIO, *La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Roma, Bulzoni, 2002. (Citato a p. 179.)
- GUERRINI, RICCARDO, GIACOMO TAGLIANI e FRANCESCO ZUCCONI (a cura di), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Recco, Le Mani, 2009. (Citato alle pp. 179, 180, 183.)
- JENVREY, DOMINIQ, *Théorie du fictionnaire*, Paris, Questions Théoriques, 2011. (Citato a p. 170.)
- JONES, BABS, *Sappiano le mie parole di sangue*, Milano, Rizzoli, 2007. (Citato a p. 173.)
- LANGEWIESCHE, WILLIAM, *Rules of Engagement*, in «Vanity Fair» (novembre 2006), <http://www.vanityfair.com/politics/features/2006/11/haditha200611>. (Citato a p. 172.)
- *The Distant Executioner*, in «Vanity Fair» (febbraio 2010), <http://www.vanityfair.com/politics/features/2010/02/sniper-201002>. (Citato a p. 172.)
- LAVOCAT, FRANÇOISE (a cura di), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010. (Citato a p. 170.)
- LITTELL, JONATHAN, *Carnets de Homs. 16 janvier-2 février 2012*, Paris, Gallimard, 2012. (Citato a p. 172.)
- *Le sec et l'humide. Une brève incursion en territoire fasciste*, Paris, Gallimard, 2008. (Citato a p. 172.)
- *Tchéchénie, An III*, Paris, Gallimard, 2009. (Citato a p. 172.)

- MAILER, NORMAN, *The Armies of the Night. History as a Novel, the Novel as a History*, New York, The New American Library, 1968. (Citato a p. 168.)
- MANCASSOLA, MARCO, *Non saremo confusi per sempre*, Torino, Einaudi, 2011. (Citato a p. 173.)
- MAUVIGNIER, LAURENT, *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Minuit, 2011. (Citato a p. 173.)
- MAZZARELLA, ARTURO, *Politiche dell'irrealità. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011. (Citato a p. 167.)
- MENDELSON, DANIEL, *The Lost. A Search for Six of Six Million*, New York, Harper perennial, 2006. (Citato a p. 173.)
- MOZZI, GIULIO, *Fictions*, Torino, Einaudi, 2001. (Citato a p. 173.)
- *Sono l'ultimo a scendere e altre storie credibili*, Milano, Mondadori, 2009. (Citato a p. 173.)
- NOVE, ALDO, *Mi chiamo...* Milano, Skira, 2013. (Citato a p. 173.)
- *Tutta la luce del mondo*, Milano, Bompiani, 2014. (Citato a p. 173.)
- OUŘEDNÍK, PATRICK, *Europeana. Breve storia del XX secolo*, trad. da Elena Paul, Palermo, Duepunti, 2005 [2001]. (Citato a p. 173.)
- PALUMBO MOSCA, RAFFAELLO, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014. (Citato a p. 177.)
- PAVEL, THOMAS G., *Comment définir la fiction*, in *Frontières de la fiction*, a cura di Alexandre Gefen e René Audet, Québec, NotaBene, 2001, pp. 3-13. (Citato a p. 170.)
- *Fictional Worlds*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1986. (Citato a p. 170.)
- PELLIZZI, FEDERICO, "In scrittura la materia della vita". *Antonio Franchini e Edoardo Albinati tra non-fiction e racconto*, in «Testo», LI (2006), pp. 57-68. (Citato alle pp. 169, 179.)
- RASTELLO, LUCA, *La guerra in casa*, Torino, Einaudi, 1998. (Citato a p. 173.)
- RICCIARDI, STEFANIA, *Gli artifici della non-fiction: la messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011. (Citato a p. 178.)
- SAVIANO, ROBERTO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006. (Citato a p. 173.)
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE, *Fictional vs. Factual Narration*, in *Handbook of Narratology*, a cura di Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid e Jörg Schönert, Berlin, Walter De Gruyter, 2009, pp. 98-114, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>. (Citato a p. 167.)
- *Métalepse et immersion fictionnelle*, in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005, pp. 323-334. (Citato a p. 170.)
- *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999. (Citato a p. 170.)
- SCHOLES, ROBERT, *Towards a structuralist poetics of fiction*, in *Structuralism in Literature. An Introduction*, Yale, Yale University Press, 1974, pp. 129-38. (Citato a p. 170.)
- SCIASCIA, LEONARDO, *La scomparsa di Maiorana*, Torino, Einaudi, 1975. (Citato a p. 172.)
- *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978. (Citato a p. 172.)

- SEARLE, JOHN R., *The Logical Status of Fictional Discourse*, in «New Literary History», VI (1975), pp. 319-332. (Citato a p. 167.)
- SEBALD, WINFRIED G., *Austerlitz*, trad. da Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2002 [2001]. (Citato a p. 173.)
- *Vertigini*, trad. da Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2003 [1990]. (Citato a p. 173.)
- SHIELDS, DAVID, *Fame di realtà. Un manifesto*, trad. da Marco Rossari, Roma, Fazi, 2010. (Citato a p. 165.)
- SITI, WALTER, *Il canto del diavolo*, Milano, Rizzoli, 2009. (Citato a p. 173.)
- SORTINO, PAOLO, *Elisabeth*, Torino, Einaudi, 2011. (Citato a p. 175.)
- STAJANO, CORRADO, *Il sovversivo. Vita e morte dell'anarchico Serantini*, Torino, Einaudi, 1975. (Citato a p. 172.)
- TIRINANZI DE MEDICI, CARLO, *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET, 2012. (Citato a p. 177.)
- VERONESI, SANDRO, *Occhio per occhio. La pena di morte in quattro storie*, Milano, Mondadori, 1992. (Citato a p. 173.)
- WALSH, RODOLFO, *Operazione Massacro*, trad. da Elena Rolla, introduzione di Alessandro Leogrande, Roma, La Nuova Frontiera, 2011. (Citato a p. 167.)
- WOLFE, TOM e E. W. JOHNSON, *The New Journalism*, New York, Harper & Row, 1973. (Citato a p. 166.)
- WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009. (Citato a p. 177.)
- WU MING I, *New Thing*, Torino, Einaudi, 2004, (Citato a p. 173.)
- ZUCCONI, FRANCESCO, *Realtà di un archivio familiare. Un'ora sola ti vorrei di Alina Marrazzi*, in GUERRINI et al., *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, cit., pp. 77-90. (Citato a p. 179.)

PAROLE CHIAVE

Fiction; non-fiction; faction; ibridazione; new journalism; Truman Capote; Giuseppe Genna; Laurent Binet; Emmanuel Carrère; Paolo Sortino.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Marco Mongelli (1989) è dottorando in Studi letterari e culturali presso l'Università di Bologna. Si è laureato in Lettere Moderne all'Università di Siena e ha trascorso un periodo di studi in Francia presso l'Université Paris Diderot 7. Si occupa del romanzo contemporaneo in una prospettiva specificamente letteraria e comparata. Ha scritto su riviste di letteratura e in miscellanee italiane e francesi. È tra i fondatori della rivista online «404: file not found» (www.quattrocentoquattro.com) sulla quale ha scritto e scrive principalmente di letteratura, musica, cinema e serie tv.

marcomongelli@gmail.com

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARCO MONGELLI, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 165–184.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



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.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – IV (2015)

FURIO JESI a cura di A. E. Visinoni, R. Ferrari e M. Tabacchini	I
<i>Introduzione</i>	3
TOMMASO GUARIENTO, <i>Macchina gnostica, macchina orfica: decostruzione e montaggio delle ideologie</i>	9
GIULIA SCURO, <i>Macchina mitologica e machine célibataire: sulla rappresentazione del desiderio celibe nella letteratura francese del XIX secolo</i>	31
ANNA CERBO, <i>Il mito di Cupido riscritto da Tommaso Campanella e da Paolo Regio</i>	45
EMANUELE CANZANIELLO, <i>Le fascisme, c'est du théâtre. Macchina scenica e meccanica narrativa</i>	59
ANDREA RONDINI, <i>Furio Jesi, Irène Némirovsky e la macchina mitologica del sangue ebraico</i>	75
SAGGI	97
SERGIO SCARTOZZI, <i>La lirica cosmica di Pascoli. Il ciocco e il corpus astrale: fonti, immagini e intertestualità della mitologia siderale</i>	99
RAOUL BRUNI, <i>Sul tradurre in Landolfi: tra teoria e fisiologia</i>	125
ALBERTO FRACCACRETA, <i>Heaney l'amante infelice. Riprese del libro VI dell'Eneide</i>	141
MARCO MONGELLI, <i>Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea</i>	165
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	185
VALERIO NARDONI, <i>L'incontro con la propria voce: sull'apertura di Descripción de la mentira di Antonio Gamoneda</i>	187
REPRINTS	205
FURIO JESI, <i>Vera storia dell'uomo senza ombra</i> (a cura di Marco Tabacchini)	207
MARCELLO PAGNINI, <i>L'ermeneutica letteraria e i problemi della contestualizzazione</i> (a cura di Francesca Di Blasio)	225
INDICE DEI NOMI	241
CREDITI	247

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 4 - OTTOBRE 2015

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari

Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

www.ticontre.org

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

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

[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.