



**HAL**  
open science

## Effetti reali.

Claudio Milanesi, Lorenzo Marchese, Dante Barrientos Tecún, Dominique Viart, Paula Klein, Andrea Pezzé, Nicoletta Di Ciolla, Nicoletta Vallorani, Ugo Fracassa, Pierluigi Lanfranchi, et al.

► **To cite this version:**

Claudio Milanesi, Lorenzo Marchese, Dante Barrientos Tecún, Dominique Viart, Paula Klein, et al.. Effetti reali.. Carabba, 511p., 2024, Testi e Ricerche, Claudio Vinti; Lorella Martinelli, 978-88-6344-796-5. hal-04853011

**HAL Id: hal-04853011**

**<https://amu.hal.science/hal-04853011v1>**

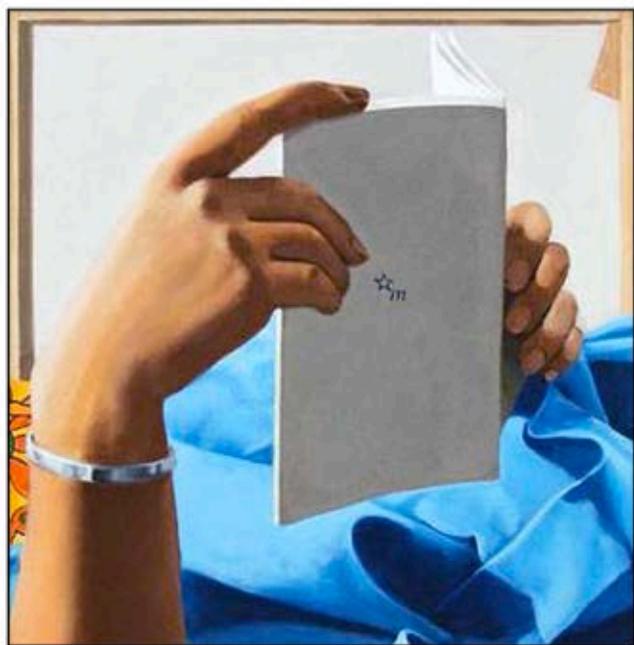
Submitted on 21 Dec 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



# EFFETTI REALI

*La non fiction tra Italia, Francia,  
Spagna e America Latina*

a cura di *Claudio Milanesi*

CARABBA

C  
A  
R  
A  
B  
B  
A

t  
e  
s  
t  
i

e

r  
i

e

r  
c  
h

e



TESTI E RICERCHE

*Studi di cultura francese e italiana*

Direzione

Claudio Vinti e Lorella Martinelli

Comitato di Direzione

Niccolò Amelii (Università di Chieti-Pescara)

Viviana Agostini-Ouafi (Université de Caen)

Leonardo Casalino (Université Grenoble Alpes)

Silvia Contarini (Université de Paris-Nanterre)

Martina Di Nardo (Università di Chieti-Pescara)

Astrid Guillaume (Université Paris III Sorbonne)

Antonio Gurrieri (Università di Chieti-Pescara)

Vincenzo Lambertini (Università di Torino)

Ugo Perolino (Università di Chieti-Pescara)

Loredana Trovato (Università di Enna)

Volume pubblicato con il contributo del CAER (Centre Aixois d'études Romanes), Aix Marseille Université



Collana: TESTI E RICERCHE

*Studi di cultura francese e italiana*

Autore: a cura di Claudio Milanesi

Titolo: Effetti reali. La *non fiction* tra Italia, Francia, Spagna e America Latina

ISBN: 978-88-6344-796-5

© Copyright by

Casa Editrice Carabba srl

Lanciano, 2024

Printed in Italy

Effetti reali  
La *non fiction* tra Italia, Francia,  
Spagna e America Latina

a cura di  
Claudio Milanesi

CARABBA



## Indice

INTRODUZIONE	11
EFFETTI REALI	
Claudio Milanesi	
 <i>NON FICTION CONTEMPORANEE ITALIANE</i>	
Lorenzo Marchese	21
INCHIESTA E CONTROINFORMAZIONE	33
CAMILLA CEDERNA	
<i>PINELLI, UNA FINESTRA SULLA STRAGE (1971)</i>	
Nicoletta Di Ciolla, Nicoletta Vallorani	
STORIA CONTROSTORIA MEMORIA	49
ENRICO DEAGLIO	
<i>PATRIA 1978-2008, 2009 (POI PATRIA 1978-2010), 2010; PATRIA 1967 1977, 2017; INFINE PATRIA 2010 2020, 2020 (2009-2020)</i>	
Claudio Milanesi	
FATTI DI CRONACA	63
VINCENZO CERAMI	
<i>FATTACCI (1997)</i>	
Carlo Baghetti	

SCRITTURE DEL PERSONALE BIOGRAFIA E AUTOBIOGRAFIA GOLIARDA SAPIENZA <i>L'UNIVERSITÀ DI REBIBBIA</i> (1983) Pierluigi Lanfranchi, Federica Gianni	79
L'ALTROVE E IL VIAGGIO GIANNI CELATI <i>VERSO LA FOCE</i> (1989) Ugo Fracassa	105
LA <i>NON FICTION</i> FRANCESE CONTEMPORANEA	
Dominique Viart	125
MEMORIA E TESTIMONIANZA MARGUERITE DURAS <i>LA DOULEUR</i> (1985) Aurélie Barjonet	143
IL RACCONTO DI FILIAZIONE EMMANUEL CARRÈRE <i>UN ROMAN RUSSE</i> (2007) Laurent Demanze	161
L'ÉCRITURES DES VIES PIERRE MICHON <i>VIE DE JOSEPH ROULIN</i> (1988) Robert Dion	177
RACCONTI DI VIAGGIO CHRISTIAN GARCIN E TANGUY VIEL <i>TRAVELLING</i> (2019) CHRISTIAN GARCIN E ÉRIC FAYE	191

<i>PATAGONIE, DERNIER REFUGE</i> (2021) Anne-Sophie Donnarieix	
FATTI DI CRONACA NICOLE CALIGARIS <i>LE PARADIS ENTRE LES JAMBES</i> (2013) Christine Marcandier	209
LE LITTÉRATURES DE TERRAIN HÉLÈNE GAUDY <i>UNE ÎLE UNE FORTERESSE</i> (2015) Dominique Viart	227
LA <i>NON FICTION</i> IN AMERICA LATINA E IN SPAGNA	
INTRODUZIONE Dante Barrientos Tecún, Paula Klein, Andrea Pezzè	251
DOCUMENTI, CRONACHE, TESTIMONIANZE ARGENTINA TOMÁS ELOY MARTÍNEZ <i>LA PASIÓN SEGÚN TRELEW</i> (1973) Erich Fisbach	269
DOCUMENTI, CRONACHE, TESTIMONIANZE URUGUAY EDUARDO GALEANO <i>DÍAS Y NOCHES DE AMOR Y DE GUERRA</i> (1978) Raúl Caplán	283
DOCUMENTI, CRONACHE, TESTIMONIANZE EL SALVADOR ROQUE DALTON <i>MIGUEL MÁRMOL</i> (1973) Andrea Pezzè	301

DOCUMENTI, CRONACHE, TESTIMONIANZE	317
GUATEMALA	
MARIO PAYERAS	
<i>LOS DÍAS DE LA SELVA. RELATOS SOBRE LA IMPLANTACIÓN DE LAS GUERRILLAS POPULARES EN EL NORTE DEL QUICHÉ, 1972-1976</i> (1980)	
Dante Barrientos Tecún	
DOCUMENTI, CRONACHE, TESTIMONIANZE	335
MESSICO	
CARLOS MONTEMAYOR	
<i>GUERRA EN EL PARAÍSO</i> (1991)	
Ana María González Luna C.	
DOCUMENTI, CRONACHE, TESTIMONIANZE	349
CILE	
DIAMELA ELTIT	
<i>PUÑO Y LETRA</i> (2005)	
Paula Klein	
ETNOSTORIA	365
COLOMBIA	
CARLOS VERGARA CERÓN	
<i>LOS PUBENENSES</i> (1958)	
Luis Fernando Arévalo Viveros	
<i>NON FICTION PER RAGAZZI</i>	383
ARGENTINA	
GRACIELA MONTES	
<i>EL GOLPE Y LOS CHICOS</i> (1996)	
Maud Gaultier	
MEMORIA, POST-MEMORIA	401
SPAGNA	
CRISTINA FALLARÁS	

*HONRARÁS A TU PADRE Y A TU MADRE* (2018)

Javier Sanchez Zapatero

GRAPHIC NOVEL/NOIR

417

SPAGNA

LORENZO SILVA E MANUEL MARLASCA

*EL SOLITARIO. EL CASO DEL CRIMINAL QUE MANTUVO A ESPAÑA EN VILO* (2020)

Àlex Martín Escribà

BIBLIOGRAFIA *NON FICTION*

431

INDICE DEI NOMI

483

NOTE BIOGRAFICHE DEGLI AUTORI

495



INTRODUZIONE  
EFFETTI REALI

Claudio Milanese

I movimenti letterari e più generalmente culturali non hanno mai una cronologia netta e definita. Quando nasce il romanticismo? E il realismo, quando scompare? Il postmoderno è ormai alle nostre spalle? Qualsiasi datazione non è che una convenzione, utile magari al passaggio delle conoscenze da una generazione all'altra, e alla diffusione presso il largo pubblico, ma in realtà i confini temporali di fenomeni e correnti culturali e letterarie sono sempre piuttosto indefiniti e lasciano larga parte al giudizio soggettivo. È così comunque per la *non fiction*. Abbiamo un bel fissarne la nascita ufficiale a *Operación masacre* di Rodolfo Walsh (1957) o *In Cold Blood* di Truman Capote (1965): quando guardiamo con maggior attenzione, liberandoci dai pregiudizi che si riproducono acriticamente da una pubblicazione all'altra, troviamo produzioni narrative precedenti che relativizzano anche questa cronologia. La memorialistica, le biografie, le inchieste e i racconti di viaggio esistono da ben prima: si pensi alle *Memorie* di Carlo Goldoni (1787) o alle *Confessioni* di Rousseau (1813), oppure al *Milione* di Marco Polo (1298) o a *La brevisima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomeo de Las Casas (1552). E andando a ritroso nel tempo, anche alle *Storie* di Erodoto (V secolo a.C.).

Anche volendo restare alla contemporaneità, la cronologia cui ci si richiama il più delle volte mostra alcune crepe: si prenda l'esempio di *Se questo è un uomo* di Primo Levi (1947 e poi 1958), un oggetto narrativo non identificato che è planato sulla cultura italiana appena

dopo la guerra, e che non si è stati in grado di classificare finché la nozione di *non fiction* non si è cristallizzata. E lo stesso si può dire per la *non fiction* in area francese, dove le scritture che verranno poi ascritte alla letteratura concentrazionaria datano di una cronologia analoga: si pensi alle opere di David Rousset (1946), Robert Antelme (1947) e Charlotte Delbo (1965, 1970, 1971), tutte scritte negli anni appena successivi alla fine della guerra e che trovano solo successivamente una loro collocazione nel campo letterario<sup>1</sup>. E riscontriamo lo stesso fenomeno in Messico, se pensiamo al ciclo della *Letteratura della Rivoluzione messicana*<sup>2</sup> e agli scritti testimoniali di scrittori e rivoluzionari come Mariano Azuela (1916, 1958) o Martín Luis Guzmán (1928).

Certo, se consideriamo retrospettivamente l'evoluzione delle forme della *non fiction* e la loro diffusione nelle aree cui ci siamo interessati nel presente volume (francofona, ispanofona e italo-fona), possiamo dire in modo abbastanza generico che le forme contemporanee di narrativa di fatti reali hanno cominciato a diffondersi timidamente, prendendo in contropiede la letteratura autoreferenziale (o "intransitiva", come la chiamava Roland Barthes) dei primi decenni del dopoguerra, senza che ci si accorgesse della loro peculiarità e della loro comune "aria di famiglia". È intorno alla fine degli anni Sessanta che l'autocoscienza di queste forme, che diventa in certi casi un vero programma di scrittura, si fa luce. Il sottotitolo di *The Armies of the Night* di Norman Mailer (1968) non poteva essere più chiaro: "History as a Novel. The Novel as History". Più tardi, Corrado Stajano (1982, 1992) definirà il suo *L'Italia nichilista* «una mescolanza di generi – narrazione, inchiesta, saggio politico, tentativo di ricostruzione storica», mostrando chia-

---

<sup>1</sup> Su questo aspetto, si veda, in questo volume, l'*Introduzione alla Non fiction contemporanea francese* di Dominique Viart.

<sup>2</sup> La *Literatura de la revolución mexicana* o *Novela de la revolución mexicana* è l'insieme degli scritti che hanno come tema centrale la rappresentazione e la valutazione della rivoluzione messicana del 1910, da Mariano Azuela (*Andrés Pérez, maderista*, 1911) a Carlos Fuentes (*La región más transparente*, 1958) ed Elena Poniatowska (*Hasta no verte Jesús mío*, 1969).

ramente quanto la consapevolezza che si trattasse di nuove forme di scritture del reale fosse ormai acquisita.

Al volgere del nuovo secolo, in un clima culturale mutato, che in Italia è stato chiamato “ritorno del reale”, e in America Latina ha preso il nome di *giro documental*, la svolta documentaria, il fenomeno è poi diventato massiccio e impetuoso, debordando in seguito dagli stretti confini delle lettere per contagiare anche cinema, televisione, fumetti, media e social. Le temporalità diverse per ogni universo di scrittura e per ogni Paese sono dovute in gran parte alle diverse configurazioni del campo letterario e alle esigenze pubbliche e civili delle differenti aree. In America latina, in Spagna e in Italia, i terrorismi di Stato – la strategia della tensione, la *guerra sucia*, le dittature dei colonnelli e dei generali – hanno generato scritture di controinchiesta, di memoria e di *counter-memory*. Di conseguenza, la *non fiction* è particolarmente marcata da questi accenti. In Francia, la *non fiction* si è elaborata in un altro contesto, con maggior attenzione al soggetto, all’io, al personale da un lato, e alle scienze umane dall’altro, senza tuttavia trascurare uno sguardo storico-politico, tanto per le scritture concentrazionarie che per quelle suscitate in anni più recenti dal terrorismo islamista. Quel che è certo, oggi, è che il *giro documental* si è realizzato ovunque: l’obiettivo di questo libro è di mostrarne l’importanza e le articolazioni in paesi di lingua e cultura romanza.

Il dibattito critico sulla letteratura di *non fiction* è stato, ed è ancora, ricco e diversificato. Gli studiosi, nei vari paesi, hanno discusso di tematiche narratologiche complesse, come la questione della parte soggettiva nella narrazione storica, la natura del narratore e del punto di vista nelle varie accezioni del racconto di *non fiction*, la difficoltà di stabilire una netta linea di demarcazione fra narrazione di finzione e narrazione che si vuole racconto di eventi avvenuti. Come abbiamo accennato, si è dibattuto molto a proposito della cronologia di queste letterature fattuali, e anche della natura della produzione di *non fiction* (è un genere, una modalità di scrittura, un patchwork di esperienze diverse accomunate dalle referenzialità del racconto?), delle ragioni dell’inclusione o dell’esclusione di certe tipologie nel novero della *non*

*fiction* (vedi ad esempio l'autofiction), del valore conoscitivo della letteratura, dell'esistenza e della definizione di tradizioni e tipologie di romanzi *non fiction* (ma possiamo chiamarli romanzi?) nei vari paesi. E, da ultimo, è stata analizzata la possibilità stessa di individuare un territorio ben definito e separato che dia un'unità a queste scritture, mettendo quindi in discussione la loro stessa esistenza in quanto universo narrativo.

Elementi di questo dibattito appariranno in evidenza nelle introduzioni ai settori linguistici e geografici in cui abbiamo suddiviso il volume (Francia, Italia, Spagna e America Latina), e in filigrana nelle presentazioni delle ventun opere che abbiamo selezionato come rappresentative.

Quanto alla scelta di prendere in considerazione l'area romanza come territorio in cui il fenomeno ha acquisito una certa qual sua unitarietà, si possono evocare diversi macro-fenomeni della contemporaneità per giustificarla e mostrare quanto sia pertinente articolare lo studio della *non fiction* in tre tradizioni che hanno in comune l'ascendenza linguistica. Si è imposta ai nostri occhi, prima di tutto, l'evidenza di un fenomeno letterario che è anche sociale e culturale: le ricerche dell'équipe di *Effetti reali* ci hanno permesso di constatare l'enorme diffusione di questi tipi di scritture nell'area romanza, e, parallelamente, la scarsità di riflessioni sul fenomeno. Nella percezione comune, *non fiction* continua ancora oggi ad essere un fenomeno statunitense. Il nome stesso è americano, e per anni il richiamo quasi automatico alla sua origine è stato l'ormai leggendario *In Cold Blood*. È molto più recente, e non ancora sistematico, ricordare che l'argentino *Operación masacre* anticipava di un decennio il libro americano, dando inoltre alla scrittura del vero una declinazione politica che il libro di Capote non aveva – anche se poteva però riscontrarsi nel già citato *The Armies of the Night* (1968), l'opera appena successiva del suo contemporaneo Norman Mailer. Leggere *Effetti reali* potrà dare, in questo senso, quasi un'impressione di vertigine, perché si scopre un universo di scritture accumulate e diversificatesi negli anni nell'area romanza che è raro (forse unico) veder considerate come facenti parte di un quadro uni-

tario, per quanto differenziato. A motivare la visione panoramica della produzione letteraria *non fiction* in area romanza valorizzandone la logica unitaria sta quindi la contrapposizione con il predominio della narrativa di lingua inglese, *soft power* del modello americano. E ci sta anche il fatto che tutta l'area romanza appare oggi investita da dinamiche globali che danno una forte impronta al suo rapido mutare e alla sua capacità tanto di incarnare quanto di leggere i cambiamenti in corso. Si pensi sia alla nuova centralità del Mediterraneo che a quel Global South di cui fa pienamente parte l'America Latina ma da cui la riva europea del Mediterraneo non è certo esclusa.

Il punto di partenza di *Effetti reali* non è stato prevalentemente teorico, e lo si è voluto più concreto e pragmatico perché si è privilegiato un approccio trasversale che permettesse di far risaltare le articolazioni della produzione *non fiction* nei diversi paesi di area romanza. La scelta strutturale è stata quella di selezionare un certo numero di opere che fossero, ciascuna a suo modo, rappresentative dell'universo di scritture che si sono dispiegate nell'area in questi anni. Abbiamo quindi tentato una via che partisse dall'universo particolare di un autore e di un'opera per render conto del fenomeno generale. E che partisse dalla concretezza dei romanzi, letti singolarmente, per dar conto della ricchezza e dell'articolazione della produzione di un insieme di testi accumulati dal patto di scrittura con cui gli autori si impegnano con i loro lettori a raccontare storie vere, fatti avvenuti, personaggi esistiti, in luoghi determinati e in tempi accertati.

Come selezionare opere emblematiche? Il principio che ci siamo dati è stato quello di classificare il composito insieme di scritture secondo le diverse tipologie in cui la *non fiction* si è effettivamente sviluppata nelle varie aree. Procedendo nel lavoro è apparso chiaro che in ognuna di queste aree la distribuzione delle diverse forme di *non fiction* ha preso strade particolari, a seconda del campo letterario di cui sono espressione, del contesto storico-politico-sociale, nonché delle richieste differenziate del pubblico dei lettori e del mercato editoriale. Non abbiamo quindi proceduto a delle semplificazioni e a delle forzature per uniformare ciò

che è sostanzialmente diverso: in ognuna delle aree si sono sviluppati specifici tipi di scrittura, coerenti con le aspettative del pubblico, con le diverse tradizioni letterarie e con le strategie narrative degli scrittori. In certi casi abbiamo riscontrato una sovrapposizione quasi perfetta fra un'area e l'altra: è il caso, tanto per fare un esempio, della *non fiction* come strumento di memoria e di controinchiesta, che troviamo particolarmente diffuso nei paesi del Sudamerica e in Italia. In altri casi invece ci siamo resi conto che una determinata tipologia di scrittura della realtà ha articolazioni particolari in un'area linguistica senza aver un'esatta corrispondenza nelle altre: è il caso di quelle che Dominique Viart chiama *le littératures de terrain*, le letterature sul campo, che coprono un perimetro di scritture diversamente configurato nelle altre aree.

Una volta identificati i vari tipi di *non fiction*, operazione che ci ha provocato quella vertigine dell'immensità del corpus cui ho accennato, si è trattato di scegliere, per ognuna delle tipologie e delle varie aree, un'opera rappresentativa. Bisognava che fosse innanzitutto un bel libro. Che non facesse per forza parte di quella ristrettissima cerchia di *non fiction* che vengono acriticamente evocate ogni volta che si affronta l'argomento. E che invece, magari dimenticata o poco nota, avesse in sé caratteri narrativi che la rendessero esemplare dell'universo di cui era eletta rappresentante. La selezione è stata, ovviamente, difficile, segnata da un notevole e inevitabile grado di arbitrarietà, per quanto un poco diluito dai lunghi confronti fra i membri dell'équipe. In ognuno dei singoli capitoli, oltre a dissezionare il romanzo, ogni autore, a suo modo, ha poi anche ricostruito lo sviluppo storico e i caratteri generali dell'universo di scrittura di cui l'opera è rappresentativa.

Le tre introduzioni, a cura di Lorenzo Marchese (Italia), Dominique Viart (Francia) e Dante Barrientos, Paula Klein e Andrea Pezzé (America latina e Spagna), costituiscono il complemento necessario di queste brevi righe. Vi sono trattate sia le questioni teoriche generali che le cronologie e i caratteri propri ad ognuna delle aree. *Effetti reali* è costituito essenzialmente dalla presentazione di ventuno opere emblematiche. Alcuni rimpiangeranno una trattazione troppo limitata della produzione

spagnola, altri l'assenza del Portogallo, del Brasile, della Romania, del catalano e dell'occitano, dell'italiano della Svizzera italiana, o della letteratura francofona in Africa, in Asia, nei Caraibi. Speriamo che il successo, auspicabile, di questa prima selezione, già ambiziosa, permetterà di allargare l'indagine e colmare questi vuoti in tempi non biblici.

*Effetti reali* è il frutto del lavoro dell'équipe del *Non Fiction Project* formata da Luis Fernando Arévalo Viveros, Carlo Baghetti, Aurélie Barjonet, Dante Barrientos Tecún, Raúl Caplán, Elettra Danese, Laurent Demanze, Nicoletta Di Ciolla, Robert Dion, Anne-Sophie Donnarieix, Erich Fisbach, Ugo Fracassa, Maud Gaultier, Federica Gianni, Ana María González Luna, Paula Klein, Pierluigi Lanfranchi, Christine Marcandier, Àlex Martín Escribà, Lorenzo Marchese, Claudio Milanesi, Andrea Pezzè, Javier Sánchez Zapatero, Nicoletta Vallorani, Dominique Viart.

Dominique Viart ha ideato e coordinato il capitolo sulla *non fiction* in Francia e ne ha scritto l'introduzione, Dante Barrientos ha curato la parte dedicata all'America Latina e alla Spagna, avvalendosi di Paula Klein e Andrea Pezzè per scriverne l'introduzione. L'introduzione della sezione italiana è opera di Lorenzo Marchese. Claudio Milanesi ha coordinato questa sezione italiana, e ha infine curato il tutto.

Silvia Capparuccini ha tradotto i capitoli sulle letterature spagnole e latino-americane, Antonio Gurrieri i capitoli su Christian Garcin, Tanguy Viel, Eric Faye, Hélène Gaudy, Nicole Caligaris e l'introduzione di Dominique Viart; Michela D'Isidoro ha tradotto i saggi: Marguerite Duras; Emmanuel Carrère; *Vie de Joseph Roulin* (1988). Pierre Michon; Nicole Calligaris.

Vivissimi ringraziamenti vanno a Silvia Contarini e a Lorella Martinnelli per il loro aiuto prezioso nelle varie fasi del progetto. Non dimentichiamo Eraldo Affinati, Dante Liano e Amir Valle, che hanno partecipato alle diverse giornate di studio, workshop e summer school che hanno costellato la nostra attività in questi anni.



*NON FICTION* CONTEMPORANEE ITALIANE



Lorenzo Marchese

[Dipartimento Culture e Società, Università di Palermo]

Nel campo della teoria letteraria, pochi termini sono al tempo stesso perentori e bisognosi di una disambiguazione profonda quanto ciò che chiamiamo *non fiction*. Una volta d'accordo che *non fiction*, con il suo prefisso negativo davanti, si presenta come la confutazione di tutto ciò che è *fiction*, narrativa d'invenzione o (con molta imprecisione) romanzo, ci sembra di aver fatto qualche passo anche se siamo rimasti inchiodati sul posto. Scorporare in un testo ciò che è *fiction* e ciò che va ascritto alla *non fiction* sembra una pratica commerciale ormai invalsa, ma è una postura critica diffusa nella narratologia italiana e francese – meno frequente nella teoria critica anglofona, dove si preferisce parlare non di due termini antitetici e alla pari, ma di un elemento veridico (*fact*) che va a modificare lo statuto finzionale o non finzionale di una narrazione (*fiction*). Secondo questa accezione di 'innesto', rubata alla terminologia della biologia e della botanica, va interpretato un concetto che ha poi avuto larga fortuna anche in Italia: l'ibridazione (*hybridization*), che porta alla manipolazione di generi cosiddetti 'puri' (nozione quanto mai ambigua per le forme letterarie, che non sono del tutto equiparabili a organismi individuati, liberi da contaminazioni di generi e linguaggi, ma sono visti come tali in virtù di un processo di astrazione concettuale) per generare parodie, *pastiche*, forme di scrittura 'di secondo grado' caratteristiche del post-moderno letterario, e che chiama in causa categorie scivolose come il discorso *factual*, il *new journalism*, la paraletteratura, la letteratura

di confine<sup>1</sup>. Inoltre, risulta a dir poco difficile definire, davanti a un qualsiasi testo, dove stia e in che consista la *fiction*<sup>2</sup>, se prima non ci confrontiamo coi nostri dubbi: è *fiction* un qualsiasi testo che presenti sezioni o figure palesemente inventate, perché contrarie al principio di realtà, con l'inserzione di elementi fantastici o apertamente inverosimili, perché contraddittorie al loro interno, perché non corrispondenti, dopo una verifica, a figure storiche? Se un testo dallo statuto storico o cronachistico incorpora elementi inventati, rivendicando però una credibilità di cronaca agli occhi del suo lettore, diventa *fiction* o rimane *non fiction*? Chi lo decide, l'autore, il lettore, la somma dei contesti di ricezione, gli orizzonti culturali di ciò che si accetta come 'inventato'? Davanti a questa confusione di fattori, è da preferire un approccio pragmatico, che ci suggerisce di prendere per *fiction* (cioè per storia inventata e non credibile come resoconto diretto di un fatto storico) quel che un autore, nella sua comunicazione ai destinatari, ci chiede di considerare tale, siglando implicitamente con noi quello che Sartre chiamava «patto di lettura» (Sartre 2004: 34-35) e più di recente, a proposito dei romanzi, è stato chiamato «patto finzionale» (Bertoni 1996)? Oppure nessuna di queste domande è posta correttamente, se prima non ci si chiede quanto la natura di un testo di finzione sia determinata dalle contingenze storiche, dai presupposti culturali, dall'orizzonte d'attesa dei lettori?

Come s'intuisce, il campo è invaso da perplessità e obiezioni d'ogni sorta. La necessità di formulare regole generali per orientarsi si scontra con l'infinità dei casi particolari. Ogni autore e autrice, nel momento in cui inizia a scrivere, cerca di esprimere la propria creatività anche quando si tratta di raccontare una storia non inventata, e tende a sfug-

---

<sup>1</sup> Su questa idea di ibridazione si veda Hassan (1986: 506). Per una prima definizione del rapporto fra fattuale e finzionale in ambito anglofono si rimanda a Sauerberg (1991); utile anche la discussione del saggio (che sintetizza il dibattito fino all'inizio degli anni Novanta) in Nünning (1993).

<sup>2</sup> Su questo è ancora fondamentale lo studio teorico di Cohn (2000), che inquadra la *non fiction* assieme alle altre pratiche di scrittura di confine fra storiografia e finzionalità (soprattutto la *biofiction*); meno noto in Italia, ma importante per un approccio critico alla *non fiction*, anche Lehman (1997).

gire alle tassonomie (soprattutto se così ampie come quella che separa l'esistente in *fiction* e *non fiction*) che minacciano di schiacciare la singolarità originale degli autori dentro il contenitore troppo stretto dell'astrazione critico-teorica che la *non fiction* può evocare. D'istinto, viene da dare ragione a chi, come Carla Benedetti, ha definito la distinzione fra *fiction* e *non fiction* una «separazione» che «pur trabalante, agisce per penetrazione quantitativa e per formazione di luoghi comuni» (Benedetti 2011: 112). Eppure, se si sceglie di continuare a parlare di *non fiction* come punto di partenza per una riflessione approfondita su tutto ciò che chiama in causa, *non fiction* non resterà solo un'etichetta, ma diventerà una categoria critica di decifrazione dei discorsi sul presente, toccato in alcuni dei suoi punti nevralgici: il rapporto dell'individuo con la cronaca (e in secondo luogo con la storia recente o attuale); il tentativo della letteratura di competere col giornalismo immettendovi una profondità e una stratificazione simbolica che quello non possiede; l'insufficienza percepita della *fiction* scritta, in una modernità che moltiplica narrazioni medialità molto più efficaci e ad ampia diffusione del libro (non solo il giornale, ma anche il cinema, la televisione, e da vent'anni a questa parte Internet: la concorrenza è spietata); la possibilità di affidare alla letteratura un'arma simbolica per intervenire direttamente nel discorso sul presente<sup>3</sup>, o anche solo per comunicare di averci provato, in reazione a un'avvertita fine del postmoderno italiano che apre al ritorno a una letteratura in senso vasto politica sul presente. Spunti in questo senso si ritrovano già dall'inizio degli anni Zero, con l'attentato alle Torri Gemelle dell'11 settembre 2001 convenzionalmente indicato quale evento traumatico che rompe con la nozione di «fine della storia» di Fukuyama (1996): cito a titolo di esempio, su due versanti opposti (e in conflitto), Moreasco, Voltolini (2003); Luperini (2005).

---

<sup>3</sup> L'inizio di un dibattito più ampio intorno a un'idea 'impegnata' di una letteratura dopo il postmoderno è generalmente indicato nel fascicolo di Donnarumma, Policastro, Tavianini (2008). Importante anche il saggio-manifesto di Wu Ming (2009); sulla questione dei «nuovi realismi», molto discussa fino ad alcuni anni fa nel panorama italiano, v. anche Contarini, De Paulis-D'Alembert, Tosatti (2016).

Del resto, la genesi stessa della nozione di *non fiction* è oscura, spezzata a causa della moltiplicazione della categoria, adottata per definire forme di scrittura troppo diverse tra loro per fare davvero sistema (*memoir*, saggi narrativi, *reportage*, biografie, taccuini di viaggio, e tante altre se ne potrebbero nominare): raccontare con onestà una storia della *non fiction* comporta inevitabilmente di partire da un frammento, e da lì costruire un senso nella speranza che risulti significativo per rappresentare un insieme perduto. L'origine stessa dell'etichetta restituisce una genealogia complicata. Nel 1956 troviamo una prima attestazione (di cui danno conto Zavarzadeh 1976: 70-74, più di recente, Bertoni 2009: 65-86) in un breve saggio in lingua francese di Jacques Barzun (1956), che però utilizza il termine con accezione prevalentemente denigratoria verso alcuni esperimenti nel romanzo storico di Charles Percy Snow e Arthur Koestler: la *non fiction* per Barzun è il riflesso di un'incapacità di scrivere un romanzo con tutti i crismi, e non designa un'interrelazione fra letteratura d'invenzione e giornalismo. Ma il suo neologismo rimane sostanzialmente lettera morta per la letteratura a venire. Di questo attraversamento delle frontiere fra *fiction* e *non fiction* (come verrà chiamato nel dibattito critico degli ultimi vent'anni, con ampi riferimenti a una nozione di 'frontiera' come per esempio in Lavocat 2016) e della conseguente contesa ad armi impari della letteratura col giornalismo<sup>4</sup>, si inizia a ragionare pubblicamente dieci anni dopo, quando il termine *nonfiction novel* (senza trattino) riceve la sua consacrazione: non in un saggio teorico, né in un'avvertenza ai lettori, ma in un contesto più disinvolto e promozionale come l'intervista. Il 16 gennaio 1966 Truman Capote parla lungamente a George Plimpton, sulle pagine del «New York Times Book Review», della genesi del libro *In Cold Blood* (uscito l'anno prima a puntate sul «New Yorker» e in via di comparsa in volume), e si sofferma sulla sua

---

<sup>4</sup> «Nella seconda metà del Novecento, e soprattutto a partire dagli ultimi decenni del secolo, la letteratura si trova ad affrontare la concorrenza sempre più spietata di una macchina narrativa – quella dei mass media – capace di immettere nel circuito della comunicazione un numero esorbitante di storie apparentemente vere, che spingono alle estreme conseguenze le seduzioni illusionistiche del realismo tradizionale» (Simonetti 2021: 26).

decisione di raccontare il caso di cronaca del quadruplice omicidio della famiglia Clutter, a scopo di rapina, a Holcomb (Kansas) come se fosse un romanzo fatto e finito. Ruba vari strumenti delle retoriche della letteratura ottocentesca (con Flaubert in testa) e modernista: costruzione raffinata dei piani temporali con *flashback* e *flashforward*, indugio sulla vita interiore dei protagonisti, capacità di tenere assieme molti piani del discorso mescolando narrazione 'oggettiva' in terza persona e documenti di varia natura liberamente estrapolati (il diario di Nancy Clutter, i rapporti dei medici penitenziari), sconfinamenti nella dimensione onirica (*In Cold Blood* è un libro sorprendentemente pieno di sogni, per giunta presentati ingannevolmente al lettore, in un primo momento, come 'fatti' appartenenti alla dimensione diurna), sequenze troppo belle per essere vere. La scena finale in cui il detective Alvin Dewey ricorda di aver incontrato un'amica di Nancy sulla tomba dei Clutter è di grande impatto emotivo, e completamente inventata, come riporta il biografo di Capote: «Come al solito si era angustiato per il finale [...] Doveva concludere con l'esecuzione, si chiese, oppure avrebbe dovuto terminare con una scena più lieta? Scelse quest'ultimo canovaccio, ma poiché gli avvenimenti non gli avevano fornito una scena più serena fu costretto a inventare: un incontro casuale, in primavera, tra Alvin Dewey e Susan Kidwell, la migliore amica di Nancy Clutter [...]» (Clarke 1989: 291). L'unica differenza con un romanzo vero e proprio, per Capote, è che tutti gli avvenimenti raccontati, dalla storia pregressa delle vittime al delitto, fino all'arresto e all'esecuzione, tramite pena capitale eseguita il 14 aprile del 1965, dei due responsabili (Perry Edward Smith e Richard Eugene Hickock), sono dichiarati veri e riflettono il suo tentativo d'autore di creare una «forma narrativa che adoperasse tutte le tecniche dell'arte della finzione ma fosse ciononostante impeccabilmente fattuale» (Plimpton 1966; traduzione mia). Nell'intervista Capote insiste molto sulla radicale novità dell'esperimento, che può apparire integralmente cronaca, ma al contrario è una maniera di fare, attraverso di essa, scrittura creativa. In un sussulto di autorialità riconosce come solo antecedente il proprio *reportage* del 1956 *The Muses are Heard*, tenendo a smarcarsi sia dagli esperimenti del *New Journalism* di Gay Talese e Tom

Wolfe (perché non hanno gli «adeguati mezzi tecnici per la finzione», Ivi), sia da possibili antecedenti come *Compulsion* (1956) di Meyer Levin, che racconta l'omicidio di un bambino da parte di Nathan Leopold e Richard Loeb, due giovani facoltosi di Chicago nel 1924, mascherando appena nomi e rimandi troppo diretti. A precisa domanda dell'intervistatore, Capote si limita a liquidare l'opera di Levin definendola un «romanzo di finzione ispirato alla cronaca, ma senza alcun legame diretto con essa» (Ivi), non dissimilmente da quanto farà anni dopo polemizzando con un altro antenato americano della *non fiction*, Norman Mailer con *The Armies of the Night* (1968) e *The Executioner's Song* (1979)<sup>5</sup>. Probabilmente, la sua è una difesa d'istinto: *Compulsion* appartiene a un decennio in cui compaiono testi cruciali per capire come si faccia letteratura dalla cronaca (*Operación masacre* dell'argentino Rodolfo Walsh, ormai riconosciuto come uno dei primi testi di *non fiction*, esce nel 1957), e vedervi un possibile apripista della categoria (come solo di recente si è iniziato a fare con Siti 2018: 15-16, e anche Simonetti 2021: 26-27) vorrebbe dire sconfessare in parte la novità di *In Cold Blood*. Oltretutto, fra i testi di Levin e di Capote c'è un legame tematico tanto profondo da risultare intimo, che forse era disagevole esplicitare. Levin conosceva personalmente gli assassini ed era stato coinvolto nelle indagini, al punto che la ricostruzione del fatto di sangue è anche un autoesame e un esercizio di straniamento; Capote stabilisce una connessione profonda con Smith e Hickock dopo il loro arresto, ma la sua simpatia e la sua intelligenza, ed è l'elemento più disturbante del libro, vanno a loro. Alle quattro vittime è riservata solo (si fa per dire) la pietà. È qualcosa di cui si accorgono già i primi recensori del libro. Robert Langbaum nota: «Capote voleva senza dubbio guardare con ammirazione a queste brave persone che rappresentano il cuore dell'America. Purtroppo, non gli interessavano davvero, e quindi vengono fuori come personaggi un po' da *soap ope-*

---

<sup>5</sup> Sulla radice plurale della *non fiction* di ispirazione statunitense, e sulla sovrapposizione italoфона fra *non fiction novel* (ambito ristretto di un romanzo senza invenzione che deriva da Capote) e *non fiction* (galassia che indica tutte le narrazioni, anche non romanzesche, a vocazione storica), rimando a Mongelli (2021); Marchese 2019: 13-44.

ra. Li ritrae in un modo che non corrisponde a quello, permeato di tutto il suo acume, in cui ritrae i criminali» (Langbaum 1966: 577, traduzione mia). La prima edizione in volume di *In Cold Blood* mostra con chiarezza gli obiettivi dell'autore: all'epigrafe tratta dalla *Ballade des pendus* di François Villon (che prefigura la morte per impiccagione dei protagonisti e insieme fa appello alla misericordia dei lettori) si accompagnano due foto di primissimi piani. Sono gli occhi di Smith e Hickock, quasi Capote ci stesse indicando cosa davvero è, per lui, il suo libro: un modo di guardare gli assassini in faccia, di leggere nel loro animo come il giornalismo non sarebbe in grado di fare, stimolando quel processo cognitivo di «empatia negativa» in letteratura che sintetizza due stati contraddittori: «distanziamento ambivalente» e «conflittuale sollecitudine» (Ercolino, Fusillo 2022: 59), entrambi necessari per rendere più ampia l'esperienza del mondo reale, affrancandosi parzialmente dai limiti della propria individualità.

In buona sostanza, se pure la separazione teorica fra *fiction* e *non fiction* può apparire imprecisa, tuttavia contribuisce a tratteggiare un dualismo che pure esiste, oggi, fra gli ambiti della letteratura e della cronaca – con la storiografia che, sul lato opposto, si sposta progressivamente nei territori delle narrazioni in prima persona, per riscattare almeno parzialmente uno specialismo e un'imparzialità che possono essere percepiti come un peso<sup>6</sup>. Parlare di *non fiction* vuol dire chiamare in causa una modalità di scrittura in segreto conflitto con un presunto discorso 'neutro' sui fatti. La *non fiction*, infatti, non mira soltanto a informare, ma a capire le porzioni in ombra della realtà che nello spazio di un articolo non si riuscirebbe a comprendere, sospendendo il giudizio corrente sui fatti o, se serve, rovesciandolo. L'esattezza delle informazioni in questo orizzonte è un risultato collaterale, non qualcosa di necessario, perché la *non*

---

<sup>6</sup> Negli ultimi anni alcuni storici hanno posto l'accento sulle aporie della storiografia specialistica e sulle possibili contromisure da adottare. V. Luzzatto (2014) – Luzzatto è anche passato alla pratica con un'interessante produzione di *non fiction*, cominciata con *Max Fox, o le relazioni pericolose* nel 2019 (un dibattito approfondito su limiti e potenzialità del libro si trova in Bertoni, Scaffai 2020); v. anche Traverso (2022).

*fiction* è una costruzione retorica che lavora su ciò che sta dietro alla realtà empirica anche se deve tenerla come premessa. La sua stessa apparenza pseudoconcettuale, nel suo presentarsi come categoria ‘in negativo’ che per stare in piedi ha bisogno di appoggiarsi continuamente da un lato alla letteratura d’invenzione e dall’altra al giornalismo, ci rivela qualcosa di profondo: esistono dei testi che si pongono in antitesi alle invenzioni del romanzo, e si mostrano più larghi della vita che il giornalismo ‘classico’ riesce a catturare nello spazio di un articolo. Non parliamo qui solo di quei libri che negli ultimi trent’anni, a partire da *Cronache italiane* (1992) di Sandro Veronesi, *L’erede* (1993) di Gianfranco Bettin e *Storie di pazzi e di normali* (1993) di Mauro Covacich, hanno inaugurato una nuova stagione di *non fiction* in Italia (Donnarumma 2014: 165-176; Simonetti 2018: 101-107) – e che forse si sta già esaurendo, per lasciare il posto a narrazioni che si potrebbero definire «a bassa finzionalità» (Tirinzani De Medici 2015) prepotentemente ego-riferite e schiacciate sul presente, come *Ipotesi di una sconfitta* (2017) di Giorgio Falco, *Lo stradone* (2019) di Francesco Pecoraro, *Works* (2016) e l’incompiuto, ma estremamente interessante, *Black Tulips* (2022) di Vitaliano Trevisan. In generale, la letteratura ‘contro la finzione’ si colloca precisamente nello spazio vuoto in cui non si può parlare più (neanche nelle astrazioni della teoria) di ‘finzione pura’ e di ‘cronaca’, ma di un terzo territorio, aperto, plurale e di coerenza mobile sul quale molte delle ricerche italiane e francesi degli ultimi anni riflettono nei termini di ‘territorio’ e ‘cartografie’<sup>7</sup>. La *non fiction* manipola numerose forme di scrittura e contamina linguaggi e generi anche non immediatamente riconducibili al giornalismo. Per fare solo pochi esempi: l’*horror* in *Un viaggio che non promettiamo breve* (2016) di Wu Ming 1, il *thriller* e il *noir* nei romanzi-verità di Massimo Carlotto (su questo rimando a Faienza 2020), la letteratura fantastica in Filippo Tuena e Davide Orecchio, il *gangster movie* nel libro non inventato

---

<sup>7</sup> Rondini (2017); Baghetti, Comberiat (2019); Milanese, Barrientos Tecún (2019), Gefen (2020); Daros, Gefen, Prstojevic (2021).

più fortunato e potente dei primi vent'anni del nuovo secolo, cioè *Gomorra* di Saviano.

Anche se le distinzioni rimangono decisive per non scivolare nell'arbitrio del tutto uguale, forse, le liste di cosa è *non fiction* e cosa non lo è non ci appaiono più decisive: per gli elenchi, basta ormai saper rivolgere le domande giuste a un motore di ricerca. Ci resta il compito cruciale di comprendere cosa ciascun autore intenda per "realtà" quando sceglie la *non fiction* per metabolizzarla e farla propria. Altrettanto importante, per esplorare meglio il territorio, è riconoscere che esso non coincide con lo studio del giornalismo degli scrittori (un'ampia ricognizione critica a più voci è nei tre volumi di Serafini, 2011, 2014, 2020), né con l'esame dell'immissione massiccia e non trasfigurata della cronaca in contenitori per così dire tradizionali (romanzi, racconti, ma anche poesie e opere teatrali). Come la presente opera ambisce a dimostrare con le letture di Pinelli. *Una finestra sulla strage* (1971) di Camilla Cederna, *L'università di Rebibbia* (1983) di Goliarda Sapienza, *Verso la foce* (1989) di Gianni Celati, *Fattacci* (1996) di Vincenzo Cerami, i tre volumi di *Patria* di Enrico Deaglio, la *non fiction* italiana è altro, e potrebbe non essere una categoria giovane come siamo abituati a pensare. Solo da poco si stanno iniziando a raccogliere le tracce di una *non fiction* dei decenni precedenti al 1990, che ha portato a riletture importanti su giornalisti-scrittori come Corrado Stajano con la sua «combinazione atipica di giornalismo e letteratura» (Bertoni 2009: 45-47; si ricordano di lui almeno *Il sovversivo. Vita e morte dell'anarchico Serantini*, 1975; *Africo. Una cronaca italiana di governanti e governati, di mafia, di potere e di lotta*, 1979; *Un eroe borghese. Il caso di Giorgio Ambrosoli assassinato dalla mafia politica*, 1991) ed Ermanno Rea (in particolare *L'ultima lezione. La solitudine di Federico Caffè scomparso e mai ritrovato*, 1992; *Mistero napoletano. Vita e passione di una comunista negli anni della guerra fredda*, 1995; *La dismissione*, 2002; per un'introduzione a questo autore si rinvia a Baghetti 2017a, 2017b), senza dimenticare la fondamentale e isolata mescolanza di *reportage* e *fiction* di *Il mare non bagna Napoli* (1953) di Anna Maria Ortese e il saggismo di intellettuali storiograficamente 'eretici' il cui principale esponen-

te è Leonardo Sciascia (*Morte dell'inquisitore*, 1964; *La scomparsa di Majorana*, 1975; *L'affaire Moro*, 1978)<sup>8</sup>. Non si tratta certo di autori 'da riscoprire', perché questo non è un tentativo di canone: ogni altro nome che si scelga di fare sarà un contributo alla complessità della relazione fra storiografia e invenzione che è vecchia quanto i *Persiani* di Eschilo e le *Storie* di Erodoto, ma ha trovato una pluralità di nuove formulazioni con l'inizio del rapporto (iniziato due secoli fa) fra letteratura e giornalismo.

Di sicuro, anche se scegliamo di interpretare la *non fiction* sulla lunga durata, sono palesi alcuni elementi di discontinuità fra i libri che affrontiamo in questa raccolta e la *non fiction* degli ultimi trent'anni. Manca nei primi il ricorso sistematico all'invenzione così come l'idea che gli 'aggiustamenti' rubati alla *fiction* (il punto di vista mobile, la costruzione ad effetto delle scene, l'uso creativo dei piani temporali, il ricorso saltuario all'onniscienza da romanzo) veicolino meglio la creatività dello scrittore di *non fiction*: se si inventa lo si deve fare di nascosto, e l'attributo di 'letterario' è qualcosa da evitare (fuorché, per certi versi, nei *Fattacci* di Cerami, che più volentieri sconfinano nell'allucinazione: è il caso del racconto del 'canaro della Magliana', fra i più belli e fortunati del libro). Qui non si distorce l'apparenza di ciò che si può chiedere a un racconto credibile: si sceglie di non manipolare la realtà, in nome di un'istanza etica forte che impone di dire la verità, senza inseguire le alterazioni e le ibridazioni che saranno proprie della *non fiction* recente (e, su un piano commerciale e mediale del tutto diverso, dell'*infotainment* e dei racconti 'veri' come per esempio i *biopic*). Non troveremo nemmeno quell'egocentrismo discorsivo che Daniele Giglioli (Giglioli 2011: 54 e *passim*) e Raffaele Donnarumma (Donnarumma 2014: 83-94) hanno individuato come l'asse su cui la letteratura di oggi continua a girare. Di conseguenza il discorso non si fa mai compiutamente autobiografico: nemmeno quando potrebbe, come nei viaggi di Celati nella Pianura Padana e

---

<sup>8</sup> Su Sciascia in veste di antenato eretico della *non fiction* attuale riflette, indicando riprese e discontinuità, Raffaello Palumbo Mosca (2021); dello stesso autore anche Palumbo Mosca (2020).

nell'esperienza di formazione di Sapienza nel carcere di Rebibbia. Chi scrive non sente il diritto di parlare di sé, non vede il mondo come un riflesso della propria soggettività – la cui ridondanza è percepita come un rischio. L'autorialità forte che avvertiamo anche nei testi più riconducibili al giornalismo (Cederna e Deaglio) non passa per l'esibizione di sé. L'esposizione dell'io è per Celati un danno collaterale della cattiva letteratura, mentre quella buona accompagna un processo di scarnificazione intellettuale e di ritorno a qualcosa di essenziale che non si riesce a definire. Qualunque sia la forma di scrittura da cui si decide di partire, si tende a nascondersi per fare più luce sulle vite degli altri: avviene nell'esperienza carceraria di Sapienza, è il presupposto di Deaglio, succede persino nell'inchiesta di Cederna, che con reticenza ironica si raffigura marginale (e onnipresente) nelle indagini per definire una verità sull'omicidio di Pinelli.

Eppure, se ci si limitasse a sottolineare le reciproche estraneità l'impegno di questo libro consisterebbe solo nel proiettare categorie ipermoderne sul passato prossimo, senza riconoscere una tensione discorsiva che, invece, esiste già nei testi qui esaminati. Sebbene s'intuisca una faglia profonda fra il presente di *non fiction* e questa 'storia recente' delle scritture senza finzione, non per questo tuttavia si può asserire una reciproca estraneità. A indicarci quale possa essere la caratteristica profonda in comune non è però un teorico della letteratura, bensì un filosofo e studioso di estetica che, con uno sguardo 'esterno' in un libro sull'arte contemporanea, ha messo a fuoco gli oggetti di cui ci stiamo occupando. In *La trasfigurazione del banale* Arthur C. Danto scrive, a partire ancora una volta da *A sangue freddo* di Capote:

La storia non di finzione usa la forma giornalistica per affermare qualcosa. La storia giornalistica, invece, usa quella forma perché le storie giornalistiche sono fatte così; usandola, l'autore non vuole affermare niente di specifico. Non essendo letteratura, la storia giornalistica contrasta globalmente con la storia letteraria. La storia non di finzione che ha fatto uso della forma della storia giornalistica appartiene a una classe di storie da cui la storia giornalistica è esclusa (Danto 2008: 257).

I libri qui presentati, molto diversi tra loro, condividono l'ambizione di usare il giornalismo non come semplice 'supporto', ma come forma e persino tema del discorso. L'informazione, più che un punto d'arrivo nella comunicazione stabilita col lettore, è un tramite che serve a portare in territori inaspettati, in cui sotto il discorso della cronaca, in controluce, si possono «continuamente mettere alla prova i diversi *livelli di verità* del testo (documentale, storico, mitico)» (Palumbo Mosca 2014: 62), con una portata conoscitiva assai più ampia della (pur fondamentale) corretta ricostruzione di un avvenimento. La ricostruzione della morte di Pinelli è la traccia per una riflessione sotterranea sul ruolo della donna nella società italiana dell'epoca (con Cederna stessa e Licia Pinelli come deuteragoniste del racconto); in Celati, l'oscillazione continua fra una tensione anti-sociale vagamente paranoica e il riconoscimento di un senso comune dell'umano negli abitanti dei luoghi devastati dalla nuova modernità tradisce la contraddizione non conciliata di chi, usando la sua scrittura come una decostruzione critica dell'individualismo borghese, invita a ristabilire un rapporto con il mondo non potendo ripartire da altro che dal proprio Io. Questi pochi esempi, che molto meglio saranno approfonditi da autrici e autori di questo libro, servono a comprendere che la scommessa sulla continuità di una tradizione non-finzionale italiana passa proprio per questa comune architettura profonda. Nei libri che presentiamo c'è il sospetto di un'archeologia, che anticipa (o costeggia, nei casi di Cerami e Deaglio) le linee più visibili della produzione odierna, e le dà senso aprendo a una storicizzazione delle forme letterarie senza la quale rischiano di sfuggirci anche le dimensioni dell'oggetto smisurato che, attraverso la *non fiction* di ieri e oggi, vogliamo intravedere: la realtà rappresentata.

INCHIESTA E CONTROINFORMAZIONE  
*PINELLI, UNA FINESTRA SULLA STRAGE (1971)*

Nicoletta Di Ciolla

[Università La Sapienza, Dipartimento di Comunicazione  
e Ricerca Sociale (CoRiS), Roma]

Nicoletta Vallorani

[Università degli Studi di Milano, Dipartimento Lingue, Letterature,  
Culture e Mediazioni, Milano]

Nella riproduzione dei fatti, quando essa è documentata da un/a giornalista, si fatica a mettere a fuoco un dato che dovrebbe essere autoevidente: ogni rappresentazione risulta da un punto di vista, che traduce un'interpretazione individuale dell'accaduto, filtrata attraverso lo sguardo di chi riporta la successione degli eventi. La questione si fa più complessa quando ad essere raccontate sono vicende che hanno determinato una lacerazione profonda nella comunità e la cui scansione è già in partenza e deliberatamente resa ingarbugliata dalla rete di convenienze, collusioni, depistaggi e intrecci politici che ne hanno definito gli sviluppi. Il caso di Giuseppe Pinelli, pur non essendo – tristemente – unico, è esemplare. In *Pinelli, una finestra sulla strage* (1971) Camilla Cederna lo racconta in tempi vicini al presunto suicidio dell'eponimo protagonista, e dunque corteggiando il confine tra fiction e *non fiction*, in un difficile equilibrio ostacolato dalla decodifica ufficiale della vicenda. Seppure documentata ed edificata su un dettaglio scrupoloso nella raccolta di prove e indizi, quella di Cederna resta una 'storia', il racconto filtrato attraverso una sensibilità specifica e reso in parole e stile che hanno una qualità letteraria, nella quale la tensione documentale si combina con il sistema formulaico del *courtroom drama*, il giallo giudiziario. In questa forma di narrazione (le cui origini per convenzione si fanno risalire alla letteratura americana degli anni 1930-40, e al personaggio di Perry Mason) di norma si mette in scena l'insinuarsi di forme di ingiustizia – abusi di potere, prevalere dell'interesse dei forti, iniquità endemiche – nella

conduzione del processo penale. Il lavoro di Cederna, seppure non per scelta autoriale, è in questo senso potentemente espressivo.

Nella ricostruzione meticolosa degli eventi, Cederna cerca di rinvenire una cifra che sia al tempo stesso lucida ed empatica. È la prima a farlo, ma non sarà l'ultima: la narrazione della sorte dell'anarchico Pinelli ha una qualità 'narrativa' che, da allora a oggi, ha prodotto resoconti saggistici (Pasi, 2019; Deaglio, 2019; Brogi, 2019; Pinelli e Scaramucci, 2019; Severini, 2020), ma anche teatrali (Dario Fo 2004, *Morte accidentale di un anarchico*, rappresentato per la prima volta a Varese nel 1970) e, più di recente, cinematografici (Cipriani, 2019) e legati all'ambito del *graphic novel* (uno spin-off del film, realizzato da Claudia e Silvia Pinelli, Claudia Cipriani e Niccolò Volpati, 2021). La storia è la medesima e quel che è raccontato è accaduto realmente, ma le modalità del racconto rimodellano i contenuti, poiché il linguaggio è, sempre, una pratica di significazione (a questo proposito si veda Hall, 1997).

In questa cornice, Cederna stabilisce una forma narrativa e comincia dal principio, che è l'annuncio di una morte inspiegabile. È da qualche minuto il 16 dicembre 1969. I funerali delle vittime della strage di Piazza Fontana sono terminati poche ore prima. Il rituale del lutto ha posto fine a una giornata carica di dolore, nella quale persino gli agenti atmosferici ("una nebbia mai vista che rendeva bassissimo il cielo e nero il mezzogiorno", p. 7) sembrano partecipare al cordoglio collettivo. La *narratrice* Cederna è sfinita: ci sono stati i funerali, il dolore esplicito dei parenti delle vittime, le invocazioni alla clemenza di Dio, lo sgomento dei cittadini radunati in Piazza Duomo, a Milano. La giornalista ha completato l'articolo che restituisce l'intera sequenza dei fatti di Piazza Fontana, dall'esplosione della bomba, il 12 dicembre, ai funerali delle vittime, il 15, e sta cercando di dormire. "Arriva invece una telefonata" (p. 7): Corrado Stajano e Giampaolo Pansa, amici e colleghi giornalisti, la passeranno a prendere per andare insieme sul luogo di un incidente che richiede la loro attenzione.

La storia narrata in *Pinelli: una finestra sulla strage* comincia a questo punto, nella notte in cui arriva la notizia che il ferroviere anarchico Giuseppe Pinelli è precipitato da una finestra della questura di Milano, ed è deceduto poco dopo l'arrivo all'ospedale Fatebenefratelli. Da

subito, la polizia sostiene che si tratta di un suicidio: un gesto disperato nato dalla consapevolezza di Pinelli di essere stato identificato come correo nella strage di Piazza Fontana. E tuttavia in molti parlano già di omicidio, una tesi avvalorata dalle contraddizioni, le incongruenze, le ritrattazioni che si susseguono, ingarbugliandosi, nelle testimonianze di poliziotti e carabinieri testimoni del fatto e presenti nella stanza in cui Pinelli veniva interrogato.

Cederna, all'epoca, è giovane, ma ha già un suo profilo giornalistico molto definito, che negli anni si è fatto più raro. Il testo, pubblicato nel 1971, corrisponde al suo sentire e alle sue scelte ideali. Esso si dispiega in contemporanea con lo svolgersi delle istruttorie e di due dei processi, che l'autrice segue come giornalista, intentati rispettivamente da *Lotta Continua* e da Licia Rognini, vedova Pinelli. Il suo è una sorta di diario fluido e continuo, senza alcuna scansione in capitoli, che segue lo sviluppo di una vicenda investigativa e giudiziaria durata poco meno di due anni. Questo espediente narrativo, unito alla scelta di raccontare i fatti al presente, produce l'effetto di un racconto 'in diretta', una 'messa in scena' quasi teatrale in cui lo scarto tra il tempo degli eventi e il tempo del discorso è ridotto al minimo.

La tensione verso la forma asettica del reportage, tuttavia, si inceppa subito nella complessità della vicenda, che peraltro è inserita in un contesto per nulla facile. Per l'Italia sono momenti complicati e confusi, che hanno al loro centro l'esplosione di una bomba in pieno centro a Milano e il numero di morti e feriti che ne sono risultati. Quattro giorni dopo, la morte in circostanze sospette del ferroviere Giuseppe Pinelli non è solo una tragedia in sé, ma il punto di avvio di una vicenda che rappresenta la manifestazione lampante dell'impossibilità per i sistemi inquirente e giudicante italiani di stabilire oltre ogni ragionevole dubbio la dinamica dei fatti, ascrivere ruoli e responsabilità, e condannare mandanti ed esecutori. Il punto di approdo, 21 mesi e 150 pagine più tardi, è la triste e insieme rabbiosa considerazione che la verità 'vera' non era ancora riuscita ad emergere, soffocata dalla "costruita verità ufficiale" (p. 41).

Dal punto di vista teorico – ammesso che si riesca a 'far teoria' su vicende così dolorose e istituzionalmente mortificanti – quello che il

racconto di Cederna (tanto quanto gli altri già citati, molti usciti nel 2019, a cinquant'anni dalla strage) finisce per mettere in luce è la ragnatela di storie, ufficiali e non ufficiali, che si sono dipanate intorno alla fine della vita di un anarchico. In questa ragnatela, gli *storyteller* sono giornalisti, intellettuali e artisti che cercano di ricostruire una verità possibile, ma anche i rappresentanti delle istituzioni, che utilizzano indizi fasulli, testimonianze contraddittorie, orari che non quadrano e autopsie generiche per edificare il quadro di una fiction processuale che a tutt'oggi non regge. Essa identifica moventi immaginari e ingabbia capri espiatori – Pinelli, ma anche Valpreda (pp. 152-153) – con lo scopo di continuare a sviare le indagini e a distogliere l'attenzione dai veri colpevoli. Cederna si muove in una direzione diversa e svela il regime di collusione e connivenze dentro un sistema volto *in primis* a proteggere gli apparati dello Stato e i loro interessi. In una prospettiva più generale, il racconto di Cederna dimostra che verità e giustizia non sono necessariamente beni universali e inalienabili, ma possono essere dispensati con parsimonia, quando non addirittura negati, se agire in loro nome produce effetti collaterali sgraditi ad alcuni. La storia documenta la vera natura della giustizia in Italia: una giustizia ingiusta. E, per le dinamiche che mette in luce, chiosa la stessa Cederna, *Pinelli: una finestra sulla strage* “[a]gli onesti (...) apparirà addirittura un “giallo aberrante”” (p. 149): un ‘romanzo sociale’, come di fatto diventerà la fiction poliziesca e giudiziaria letteraria.

Dal punto di vista dell'impianto narrativo, il testo segue gli stilemi del giallo, e più precisamente, come si diceva, del *courtroom drama*. L'incipit introduce un evento criminoso, stipulando un enigma sul modo in cui esso si è verificato. Segue un breve cenno alle indagini – con l'individuazione di testimoni che aiutano l'investigatore nella ricostruzione dei fatti – aggiungendo tasselli a un quadro inizialmente impreciso, incompleto e confuso, fino a farlo diventare sempre più chiaro. Nelle fasi successive, vengono presentati, per esteso, i dibattimenti in istruttoria e al processo; essi sono riportati con precisione cronachistica, dovizia di particolari e di citazioni *verbatim* scelte con cura per sottolineare non solo la fedeltà di quanto riportato a quanto realmente accaduto, ma anche le posizioni e le argomentazioni delle

parti in causa. Tutto l'insieme è orchestrato da uno sguardo che osserva, sistematizza, riporta e commenta quello che emerge dagli eventi. In questo modo, si offre al lettore la possibilità di orientarsi e, idealmente, concepire una soluzione del mistero, o quanto meno una ipotesi attendibile e confortata da prove, la stessa a cui, in questo caso, arriverà la *narrautrice*. Come nel genere (approssimativamente definito) giallo, lo scopo della narrazione è ricomporre una cesura, ricucire lo strappo che il fatto ha creato nel fluire normale della vita, attraverso la ricostruzione (l'organizzazione cronologica e logica di fatti) e la formulazione (l'articolazione verbale della consapevolezza acquisita) della verità sull'accaduto.

La narrazione si sviluppa seguendo due direttrici cronologiche. La diegesi principale, ossia la storia della morte di Pinelli e dell'iter investigativo e processuale che ne fa seguito, procede in maniera lineare e cronachistica, coprendo l'arco temporale che va dal 16 dicembre 1969 fino all'autunno del 1971 – dalla notte della morte di Pinelli – al processo intentato da Licia Rognini, vedova dell'anarchico, contro il commissario di polizia Luigi Calabresi e altri sottufficiali presenti al momento della caduta. Su questo schema narrativo, l'autrice inserisce alcune analesi (o flashback) esterne – quindi riferite a un tempo antecedente a quello in cui si svolgono i fatti raccontati nel testo – che fungono da supporto alla storia, aggiungendo particolari utili per collocare sia l'attentato alla Banca dell'Agricoltura che la successiva morte di Giuseppe Pinelli nel contesto di un più vasto quadro storico-sociale dell'Italia di fine anni '60. Si tratta di un espediente stilistico che, seppure utilizzato oggi in misura crescente nel giornalismo d'indagine, qui aggancia il mistero di una morte inaccettabile al sistema formulaico del poliziesco: l'enigma viene posto all'inizio della storia mentre gli indizi che via via emergono conducono a flashback e digressioni finalizzate ad aggiungere tessere per la composizione finale del puzzle (che in questo caso, ovviamente, non c'è).

Nel contesto complessivo della narrazione, due analesi assumono particolare rilevanza. La prima riferisce dei giorni intercorsi tra l'esplosione della bomba a Piazza Fontana e la morte di Pinelli, dunque ha una portata (la distanza di questi giorni dal tempo in cui hanno luogo

i fatti narrati) e un'ampiezza (l'arco di tempo coperto, in questo caso 5 giorni circa) contenute. La seconda, di portata e ampiezza maggiori, dipinge un quadro della situazione socio-politica dell'Italia di fine anni '60, con un riferimento specifico alle proteste degli operai e ai progetti di accordo con Confindustria e Intersind che probabilmente avrebbero condotto a un equilibrio tra le parti e prevenuto i disordini che invece ebbero luogo. Entrambe servono a Cederna per indirizzare il lettore verso una lettura dei fatti allineata con la sua e per persuadere il lettore dell'accuratezza della sua interpretazione, che da questi fatti consegue per logica. In tutta evidenza, Cederna ha una sua interpretazione che non è la verità dell'autore così come essa si configura nella scrittura romanzesca e che tuttavia implica un processo di interpretazione dei fatti che è, esso sì, personale. In effetti, la forza del resoconto di Cederna sta proprio nella capacità di comporre i dati rilevati dal suo (personalissimo) sguardo come una *storia*, congruente e credibile, che conduce a una e una sola conclusione: la corruzione del sistema poliziesco e giudiziario italiano di quegli anni.

In *Pinelli*, la voce narrante è Cederna stessa, che dunque avoca a sé le funzioni di autore reale, autore implicito e narratore, che nella narrativa di invenzione sono tradizionalmente tenute distinte e analizzate separatamente (Booth 1961; Chatman 1990). La narrazione è allodiegetica – Cederna è presente nella storia come osservatore, senza un significativo ruolo partecipativo nell'azione – ma la sua presenza come filtro tra l'oggetto della narrazione e il destinatario è tangibile. La sua funzione risulta esplicitamente testimoniale e ideologica (sottolinea l'autenticità delle sue informazioni, per esempio citandone le fonti, e interviene frequentemente con giudizi valoriali sugli eventi) intensamente antagonistica rispetto a quella delle autorità rappresentate nella vicenda.

Le pagine dedicate ad alcune specifiche sessioni in tribunale rivelano un sarcasmo potente, capace di descrivere con efficacia “due giorni di udienze incredibili, in cui senza un briciolo di vergogna viene ricostruito dai testimoni oculari quel che avvenne la notte del 15 dicembre. (...) [U]n fuoco di fila di incongruenze, contraddizioni, ammissioni confuse e perfino risate, col risultato di rendere prima sba-

lorditi e poi pieni di vergogna i cittadini presenti, interessati e responsabili” (p. 70). Acquista evidenza la reiterazione del sostantivo ‘vergogna’, di cui si dicono privi coloro che rendono testimonianze mendaci, persino sotto giuramento. L’ironia esplicita di alcune descrizioni del processo – “una commedia degli equivoci”, “quasi una farsa”, “[u]na comica finale, in cui gli incastratori restano incastrati” (pp. 70-1) – conferisce forza al resoconto giornalistico, che non cessa di essere tale pur acquisendo una qualità letteraria molto intensa. Le valutazioni – forti e soggettive – di Cederna sono collocate a postilla di relazioni che si vogliono oggettive su fatti accaduti, e traggono credibilità dalla loro prossimità con queste, creando un equilibrio tra presentazione diretta (mimesis) e narrazione mediata (diegesi) che conduce i lettori a condividere l’autenticità di quanto narrato e di quanto desunto<sup>1</sup>. L’accusa di collusione tra magistrati e forze dell’ordine e la conseguente, palese volontà di esonerare queste ultime da qualunque responsabilità per la morte di Pinelli, è condensata da Cederna in poche, ironiche, battute. Esse sono incastonate in un lungo segmento di narrazione quasi esclusivamente mimetica, nel quale la testimonianza (confusa) del brigadiere Vito Panessa e le richieste di chiarimento del giudice Biotti durante il processo sono riportate *verbatim*. Il commento dell’autrice interrompe il flusso del discorso diretto, inserendo nel resoconto un ammiccamento al lettore:

Adesso chi ricorda i fratelli De Rege e i loro dialoghi può paragonarli a quello che deve essere avvenuto tra Panessa e [il PM] Caizzi (Caizzi che insiste per far dire quello che è bene dire a Panessa, e Panessa che non riesce a capire, nonostante le precise istruzioni).  
(p. 79)

Con un riferimento a un significativo tratto dalla cultura popolare – il duo comico che aveva furoreggiato negli anni ’30 e ’40 del ’900 – lo

---

<sup>1</sup> Per un’analisi delle possibili strategie narrative che creano equilibrio tra mimesi e diegesi e l’illusione di autenticità, si veda Chatman, 2005: 139-49.

guida ad assumere sugli eventi una prospettiva filtrata attraverso lo sguardo dell'autrice stessa e dei "cittadini presenti, interessati e responsabili", che degli eventi riportati sono stati testimoni.

Nonostante la critica potente agli apparati dello stato nel loro complesso, la condanna più esplicita si orienta contro il Commissario Calabresi, il profilo più popolare e conosciuto tra i rappresentanti delle istituzioni coinvolti negli eventi della morte di Pinelli. Calabresi sarebbe anche il più mendace perché, sebbene dichiararsi in più occasioni di essere in rapporti cordiali con Pinelli stesso, appare il meno toccato dalla sua morte, il più refrattario a qualunque assunzione di responsabilità, e il più tutelato dai bastioni eretti dal sistema. L'operazione di smantellamento del prestigio pubblico di Calabresi è implacabile, e condotta a volte in modo diretto, altre volte in modo sottile e obliquo. Al lettore vengono presentati dati di fatto difficilmente controvertibili perché supportati da prove: la successione di dichiarazioni contraddittorie, i cambi di versione su dati fattuali, come i tempi e le dinamiche delle azioni, e la presenza/assenza nella stanza dove Pinelli era interrogato al momento dell'incidente. A questa esposizione giornalistica dei fatti si affiancano le valutazioni personali dell'autrice sul soggetto, sui suoi modi e sul suo aspetto fisico, quasi si trattasse del personaggio di un romanzo, che ha bisogno di essere caratterizzato in ogni suo aspetto. Calabresi diventa, in altri termini, l'equivalente dell'eroe negativo in un *courtroom drama* di tragica realtà. L'aspetto, i dati fisici e l'allestimento del corpo ne confermano il ruolo nella vicenda. Il Calabresi, misurato ed elegante nei suoi "pullover di cashemire (sic) chiar[i] dal collo alto, che fanno di lui, se non l'uomo più elegante, almeno il più moderno della questura" (pp. 10-11), "il più ginnasticato ed elastico di tutti (...) dal ciuffo denso e il colletto dolcevita" (p. 12) e dalla "voce bassa e ovattata" (p. 12) è quello che più di tutti caratterizza la scandalosa atmosfera nell'ufficio del questore, dove la stampa viene ricevuta quella notte, subito dopo l'incidente. "Una scena che non dimenticherò mai, un salotto in cui mancava appena che venisse offerto un bicchiere di whisky, un tono leggero e mondano appena incrinato da un'altra presenza: [...] il tenente Savino Lo Grano, l'unico a parere, ad alcuni di noi, inquieto e turbato" (p. 11). La "disinvoltura salot-

tiera” (p. 13) mostrata dalle autorità a dispetto della tragedia appena avvenuta contrasta in modo stridente con il dolore composto di Licia Rognini Pinelli, che “non piange”, “parla piano per non svegliare le bambine” (p. 9), pone domande ragionevoli a Calabresi. La fattualità dolente ma lucida della donna si raduna tutta in uno degli scambi più icastici nei momenti successivi alla tragedia, quando Licia Pinelli chiede “se era vero che suo marito era caduto dalla finestra, e perché non l’avessero avvisata”, e il Commissario “non aveva trovato altro da dire: ‘Ma sa, signora... abbiamo molto da fare’” (pp. 12-13).

Fin dalle prime pagine del resoconto di Cederna, si configurano così due campi, organizzati in una bipartizione più complessa di quella semplice tra vittime e carnefici. Le due definizioni familiari delle narrazioni poliziesche si fanno polisemiche, riarticolarlo il significato letterale di oggetto e agente dell’atto criminale in questione: da un lato si collocano coloro che cercano e meritano la verità e che vogliono che questa diventi di dominio pubblico; dall’altra, si schiera chi opera in modo da insabbiare i fatti e tenerli ben nascosti dietro una “verità ufficiale” (p. 42 e passim) più comoda e assolutoria.

Per storia personale e per scelta, Cederna si colloca nel primo gruppo, a fianco della famiglia Pinelli, degli amici, di Lotta Continua, di molta stampa e di figure di spicco della cultura e della giurisprudenza italiana. Nei fatti, non solo tutta la stampa di sinistra è comprensibilmente schierata a favore di indagini approfondite, ma perfino “il tiepido ‘il Mondo’” (p. 39) prende posizione contro la prima archiviazione del caso Pinelli. E personaggi di spicco come gli avvocati Smuraglia e Contestabile, come Carlo Ripa di Meana e Ferruccio Parri denunciano l’affossamento della giustizia, la costruzione di una verità ufficiale difficile da sgretolare. In una manifestazione a Milano il 23 maggio 1970 Ferruccio Parri denuncia: “La magistratura insiste per la costruzione di una verità giudiziaria che salvi la polizia, perché la polizia è lo stato. Se si sgretola la polizia si sgretola lo stato che sta a Roma, coi suoi prefetti e coi suoi ministri, lo stato che ha funzione centrale, piramidale e figurarsi cosa succede se crolla” (p. 41). In modo consequenziale, dunque, la giornalista campiona esempi di come si siano mossi i collusi col potere, mettendo in evidenza gli strumenti che essi hanno

utilizzato per realizzare i propri obiettivi. Leggiamo per esempio della campagna attuata dalla polizia per screditare la famiglia di Pinelli, anche se questa viene riportata come sentito dire: “Viene interrogata una vicina di casa circa le abitudini della madre; pare che a un’altra vicina col figlio nei guai, attraverso una forma di disdicevole pressione, se ne prometta il proscioglimento se troverà qualcosa da riferire contro le sue casigliane; cominciano a circolare inoltre delle insinuazioni sulla moralità della vedova” (p. 36).

Lo spiegamento di forze in difesa di Calabresi, inoltre, viene descritto come esemplare di un sistema che protegge se stesso. Al primo processo, il commissario ostenta spavalderia; al suo ingresso in aula viene rimarcata la sua “naturale andatura western”, l’“altera sicurezza” (p. 62), rafforzata dalla certezza che “due robusti bastioni sono già da tempo alzati a proteggerlo” da qualunque rischio: il decreto di archiviazione e la richiesta di assoluzione senza processo (p. 62). Più tardi, al secondo processo, Cederna osserva la difesa di Calabresi, confrontandola con quella approntata per gli altri quattro sottufficiali a processo con lui: “Gli avvocati per i quattro sottufficiali sono già pronti. Il Lo Grano si è scelto l’avvocato Armando Cillario; quanto a Calabresi, si è costituito un vero collegio (...). Sono tutti avvocati costosissimi: chiaro quindi che o difendono gratis Calabresi (...) se no sono pagati dal ministero” (p. 148). L’osservazione sulla disparità di risorse difensive tra gli imputati è articolata in maniera interessante: dei quattro sottufficiali si dice, sinteticamente, che hanno degli avvocati (presumibilmente uno ciascuno), e nel caso di Lo Grano se ne cita il nome; il dato su Calabresi, invece, è contenuto in una più estesa proposizione coordinata avversativa, introdotta da un “quanto a”, che ne mette in risalto la differente consistenza numerica (“un vero collegio”), il costo in termini monetari (“avvocati costosissimi”), l’esistenza di possibili interessi non dichiarati (lo “difendono gratis”) o l’utilizzo non trasparente di soldi di provenienza pubblica (“sono pagati dal ministero”). Collocato verso la fine del resoconto, subito prima che Cederna dichiari la sospensione temporanea delle sue relazioni sul caso Pinelli (“[p]er ora fermiamoci qui, in attesa dei soliti ‘nuovi clamorosi sviluppi’”, p. 148), questo paragrafo trasmette una grande

forza illocutoria (Austin e Urmson, 1962). Esso si configura come un messaggio articolato che, neanche in maniera criptica, l'autrice vuole che il lettore recepisca in chiusura della sua cronaca. E l'interlocuzione con il lettore è spesso presente nel testo, con svariati esempi di domande dirette, di risposte a commenti o obiezioni immaginati ("Qui s'invoca un'altra volta l'esercizio della logica da parte del lettore", p. 81; "chi non vede sotto questa confusione di parole un misto ambiguo di connivenze e corruzione?", p. 81), riassunti e chiarimenti per fare il punto della situazione per "chi avesse fatto un po' di fatica a seguire questi interrogatori d'allora e di adesso" (p. 80). Il richiamo a una funzione empatica, l'enfasi sulla necessità di una partecipazione del lettore hanno una valenza doppia. Da una parte, appartengono alla strumentazione formulaica più elementare del poliziesco (Ascarri:1998; Knight: 2003), dall'altro si legano in modo profondo alla necessità di ricostruire la capacità di ragionare come comunità in un contesto pubblico e istituzionale profondamente lacerato. Cederna vuole che il suo pubblico prenda posizione e lo sollecita, lo provoca attraverso l'uso di un punto di vista soggettivo e apertamente dissenziente, applica tutte le possibili strategie per attivare la sua empatia<sup>2</sup>. Se è vero che questo rischia di conferire al testo un'impronta non obiettiva e politicamente 'partigiana', le strategie retoriche usate dell'autrice ne sostengono l'attendibilità.

Il bisogno di dissipare le nebbie che parzialmente oscurano la verità dei fatti, di scuotere il pubblico e fare pubblicamente luce su eventi di interesse comune attraverso il testo scritto è avvertito da molti protagonisti della scena culturale italiana. Così come la morte di Pinelli, nel mare di incertezze e di sospetti di offuscamento che da subito ne ha circondato le dinamiche, ha attratto l'interesse di giornalisti e saggisti impegnati nella ricostruzione degli eventi, sono molti gli avvenimenti in Italia che (per gli stessi motivi) sono diventati oggetto d'indagine narrativa. Oltre a Cederna, che dopo Pinelli ha rivolto la sua atten-

---

<sup>2</sup> Sulle strategie di coinvolgimento empatico del lettore si veda Robyn R Warhol (1986: 811-818).

zione alla gestione personalistica e familistica della Presidenza della Repubblica messa in atto da Giovanni Leone con *Giovanni Leone: La carriera di un Presidente* (Cederna 1978), negli stessi anni la prosa di Indro Montanelli, di Giorgio Bocca, di Gianpaolo Pansa, come pure di Corrado Stajano, e di Tiziano Terzani, appare fortemente investita nella ricerca di verità – molto spesso velate – su accadimenti e situazioni di risonanza nazionale e internazionale. Lo fa attraverso indagini minuziose di fonti, analisi obiettive di fatti, resoconti diretti e onesti di eventi ispirate da vocazione critico-politica e dal desiderio di opporre (o giustapporre) una controinformazione trasparente alle verità di comodo spesso proposte dalle istituzioni all'opinione pubblica. Come osserva Marchese (2017: 49), la produzione negli anni '70 pare distribuirsi lungo due versanti. In uno figurano lavori in cui l'autore/narratore assume una posizione etico-ideologica e si configura nel testo come testimone schierato, commentando gli eventi e, ove necessario, colmando le lacune nelle informazioni messe a disposizione. Nell'altro, sebbene le indagini siano ugualmente volte a smantellare le 'versioni ufficiali dei fatti', gli autori mantengono un atteggiamento più distaccato o oggettivo nei confronti del loro materiale, senza attivare strategie narrative che propongano al lettore specifiche chiavi interpretative, o diano ad intendere una conoscenza degli avvenimenti che si estenda oltre quanto mostrato dai fatti. Se le posizioni antagonistiche di Cederna, come quelle di Terzani e di Fallaci, sono sempre chiare ed esplicitate, anche grazie alla presenza tangibile dell'autore nell'opera come personaggio/osservatore, in quegli stessi anni un autore come Corrado Stajano compie una scelta narrativa diversa, lasciando ai documenti la parola, e ai lettori il compito di formulare interpretazioni. Questo si osserva, ad esempio, in *Il sovversivo* (Stajano 1975), l'opera in cui l'autore presenta, in maniera non redatta e non artefatta, una vicenda in un certo modo simile a quella di Giuseppe Pinelli: quella del giovane anarchico Serantini, arrestato durante una manifestazione antifascista a Pisa il 5 maggio 1972 e morto poco dopo per le percosse della polizia. Diversamente da quanto fa Cederna, l'invisibilità dell'autore – della sua voce, e della sua interpretazione degli eventi – rimuove qualunque filtro o ammortizzatore tra lettore ed eventi

raccontati, e lascia che siano il sopruso e la portata tragica dei fatti a provocare emozioni e sdegno. Nella totalità dei casi, e qualunque siano le scelte retoriche e stilistiche operate, il viaggio della narrativa di controinchiesta va diritto in direzione della coscienza del lettore. Si configura quindi come una chiamata non alle armi, ma di certo all'assunzione di un atteggiamento critico, consapevole, e di resistenza attiva, e una sollecitazione alle nostre coscienze anche in tempi più recenti, quando altre 'verità ufficiali' propongono versioni di comodo su problematiche di attualità.

Volgendo lo sguardo verso l'Italia contemporanea, rileviamo tra le questioni più cruccianti l'immigrazione e la disoccupazione, soprattutto giovanile. Tra le opere che hanno diretto l'attenzione verso queste tematiche, ne citeremo per brevità solamente due, emblematiche per la rappresentazione che ne propongono, che è fortemente stridente con la vulgata: il romanzo-saggio di Mohsen Melliti (*Pantanello: Canto Lungo La Strada*, 1992), sull'esperienza degli immigrati a Roma, e il saggio del giornalista Andrea Bajani *Mi spezzo ma non m'impiego* (2006) sulla condizione dei giovani nel mondo del lavoro. Il testo di Melliti rivela una realtà dell'immigrazione a Roma molto diversa da quella proposta in maniera martellante da certa retorica politica: l'organizzazione della vita dei migranti asiatici occupanti il pastificio dismesso sulla via Casilina è improntata sulle norme di collaborazione, di condivisione e del vivere civile. Al pacifismo fattivo di questo microcosmo fa da contrasto la violenza degli attacchi della polizia, inviata a sgombrare nel nome di un sedicente 'ordine costituito'. Sul tema dell'occupazione – fragile e precaria – dei giovani in Italia, usando un tono ironico e dissacratorio Bajani smaschera il vuoto di prospettiva alla base di molte delle politiche per il lavoro messe in atto in Italia in nome dell'"agilità" occupazionale.

Ritornando a Cederna, vanno ricordate le (molte e belle) strategie stilistiche, e il tono affabulatorio e accattivante di certi episodi. Si veda ad esempio l'incipit, che introducendo gli eventi da una prospettiva molto personale, sembrerebbe predire una storia in cui Cederna è oggetto centrale del discorso:

Mezzanotte è passata da poco, ma è difficile dormire dopo una giornata come quella del 15 dicembre 1969, dopo il funerale delle vittime della Banca dell'Agricoltura. Come se tutta quell'angoscia fosse entrata nelle ossa insieme a una nebbia mai vista che rendeva bassissimo il cielo e nero il mezzogiorno. E con ancora nelle orecchie l'eco dei singhiozzi delle famiglie mentre il coro delle voci bianche in Duomo pregava Dio di aprire le porte del Cielo ai loro parenti straziati. (...) Cinque ore in Duomo in piedi a un banco per meglio vedere e sentire, un'ora in giro dopo, a casa a scrivere uno degli articoli più difficili di una lunga carriera (dovevo cominciare dalle bombe del 12, da tutto quel sangue, i rottami, i carabinieri che svengono, il sindaco che esce dalla banca col viso color terra, i parenti che vengono portati via piegati in due con la faccia tra le mani, i racconti degli scampati, il volo dei corpi mutilati sotto la cupola del salone, ecco la guerra, i bombardamenti, il caos, il massacro, il macello, ecco l'odor di guerra, di sangue caldo e di polvere da sparo, di carne bruciata e di zolfo). E adesso a letto, col sonno che non arriva (Cederna 1971: 7).

E si apprezzi la varietà di registri usati: il testo, nonostante l'argomento trattato, abbonda di esempi di ironia, che di norma accompagna le dichiarazioni di avvocati difensori, giudici, poliziotti, sottolinea lo stile tronfio e ridondante delle relazioni ufficiali delle autorità, e mette in ridicolo la vanagloria di alcuni. Si veda per esempio la descrizione dell'istruttoria del Giudice Amati, in cui il giudice pronuncia una diagnosi clinica sullo stato di Pinelli al momento della caduta. Scrive Cederna:

Né qui si elencano, per un senso di rispetto verso chi in circostanze così oscure e nel fiore degli anni ha perso la vita, tutte le nozioni di psicologia spicciola e di psicanalisi da fumetto di cui fa sfoggio il giudice ricorrendo a testi italiani e francesi, pubblicati da studiosi che conosce soltanto lui, intorno al 1928 o '32, per spiegare una volta di più il suicidio di Pinelli.(...) Dunque, per chi non lo sapeva né poteva immaginarlo, secondo Amati il gesto di Pinelli

non è germinato dal delirio, ma la furia distruttrice ha ghermito i suoi muscoli. Proprio il caso di Pinelli, sembra commentare il giudice improvvisatosi psichiatra (Cederna 1971: 48-49).

Per concludere, in *Pinelli, una finestra sulla strage*, Cederna conferma di essere una giornalista ben attrezzata e deontologicamente seria. E *Pinelli* non si pone come un romanzo, ma come il resoconto di un'inchiesta e la cronaca di ventuno mesi di attività giudiziaria ingarbugliata e con tratti discutibili, documentati da verbali di interrogatori, trascrizioni di interventi di avvocati difensori, decisioni di giudici platealmente parziali, disparità nel trattamento delle varie parti in causa. E tuttavia, è anche evidente che il testo corteggia la narrazione letteraria, utilizzando tutta la strumentazione possibile per comunicare una indignazione profonda e per sollecitare una sensibilità sociale. È in questa specifica contingenza, in questa modalità della narrazione che il confine tra fiction e *non fiction* diventa poroso, ma forse è davvero utile che lo sia, ed è nella sua porosità che risiedono la sua efficacia informativa e comunicativa.



STORIA CONTROSTORIA MEMORIA

ENRICO DEAGLIO

*PATRIA 1978-2008*, 2009 (POI *PATRIA 1978-2010*), 2010;  
*PATRIA 1967 1977*, 2017; INFINE *PATRIA 2010 2020*, 2020 (2009-2020)

Claudio Milanese

[Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France]

Delle cinque macro aree in cui abbiamo pragmaticamente suddiviso l'indistinto e illimitato mare magnum delle scritture *non fiction* italiane, questo contributo riguarda la produzione di scritture narrative di storia, controstoria e memoria. In certi casi queste produzioni si sovrappongono al giornalismo narrativo e all'inchiesta, e le abbiamo differenziate da quell'area contigua della controinchiesta che ha caratterizzato in modo così profondo l'esperienza italiana. In certi casi, come vedremo nel caso di Enrico Deaglio, le due aree si incrociano e si sovrappongono, ma non è inutile ripetere quanto il nostro intento non sia prescrittivo né teorico né narratologico, ma risponda piuttosto a un'esigenza pragmatica, quella di rendere conto delle articolazioni delle scritture di *non fiction* nella realtà della tradizione italiana, scegliendo la via della drastica selezione di cinque testi significativi di cinque macro aree, ben identificabili ma dai contorni porosi.

Ivan Jablonka (Jablonka 2014) ha ricostruito la secolare vicenda delle relazioni conflittuali fra storia e romanzo, dall'iniziale inclusione della scrittura storica fra le *belles lettres* all'attuale fase di compresenza, passando per gli aperti conflitti scoppiati nel periodo romantico del romanzo storico e al momento del *linguistic turn*. Oggi ci appare comunque che nello spazio delle scritture della realtà vi sia posto per tutti, sia per una storiografia cui si riconosce lo statuto di scienza umana pur avendo introiettato apertamente la necessità della scrittura per la conoscenza e la trasmissione del fatto storico, sia per delle pratiche di scrittura creativa (*creative non fiction*, dicono negli Stati Uniti) che

si propongono però di raccontare fatti effettivamente avvenuti senza dover rispettare i lacci e i lacciuoli epistemologici della disciplina scientifica.

Nell'ambito italiano, la comparsa e lo sviluppo di una nuova scrittura del passato si iscrive in uno dei tratti di fondo del postmoderno, quella sua certa sfiducia nelle grandi narrazioni storiografiche che segnano il Novecento delle scuole storiche liberale e marxista. Senza dimenticare l'accento che il clima imprime a narrazioni individuali legate alla memoria: "memoria" è uno di quei termini che segnano un'epoca, che suscitano adesione e dibattito, e, cosa più importante, producono ricerca, riscoperta e scrittura. Nel clima del postmoderno, l'accento è messo sul valore della testimonianza individuale, sulla microstoria rivelatrice, su narrazioni trasversali di vicende non necessariamente riconducibili alle coordinate delle narrazioni imperanti, su un approccio concreto al passato che passa per il racconto di vicende dimenticate e trascurate di individui, di famiglie, di paesini, di cittadine di provincia, di comunità marginali. Senza dimenticare che era stata la storiografia stessa ad aprire questa breccia; la microstoria di Carlo Ginzburg e dei *Quaderni storici* proprio questo praticava: alla caduta della fiducia nelle grandi sintesi aveva risposto con i *case studies*, tanto più rivelatori quanto più marginali. Il mugnaio Menocchio del *Formaggio e i vermi* (Ginzburg 1976) anticipava il Giorgio Perlasca delle *Banalità del bene* (Deaglio 1991). Entrambi ai margini, entrambi caduti nell'oblio, entrambi riportati alla luce per illuminare di una luce diversa un passato a lungo troppo ingessato in narrazioni accademiche.

Gli eccessi del *linguistic turn* trovavano comunque qui un antive-lenno: riconoscere che la storia avesse bisogno di essere raccontata, che fosse narrazione, non significava che fra storia e romanzo non vi fosse più differenza, e che la storia non fosse che una costruzione discorsiva fra le altre e ad esse equivalente. La storiografia riconosceva il proprio statuto narrativo, e rivendicava i propri valori e la propria missione: la conoscenza del passato e la possibilità di una sua conoscenza certa. La differenza di fondo fra questa scrittura e quella della "memoria" stava nel fatto che in quest'ultima l'apparato scientifico della disciplina poteva non venir mobilitato. Tutte le storie individuali e private della

“memoria” avevano come garanzia ultima non il metodo della disciplina ma l'autorialità dello scrittore.

I romanzieri, i giornalisti scrittori e i protagonisti e testimoni che raccontavano vicende dimenticate del passato ritrovavano le memorie, e potevano riscriverle senza per forza dover passare dal vaglio della comunità degli storici. Tutti lo rivendicavano: non c'è bisogno di essere uno storico per poter raccontare una storia. Per questo pertugio passavano romanzieri atti tradizionalmente a inventare trame e personaggi di finzione da un lato, giornalisti frustrati dal ritmo e dalle strette regole della stampa dall'altro, ma anche testimoni e depositari di memorie familiari o locali, per aprirsi a un nuovo modo di raccontare, e di raccontare storie vere, con personaggi reali e eventi effettivamente avvenuti, ma con i mezzi espressivi e narrativi del romanzo: la storia come un romanzo, il romanzo come la storia, come diceva fin dalla copertina *The Armies of the Night* di Norman Mailer (Mailer 1968).

Certo, come vedremo, gli scrittori di controstorie e “memoria” impareranno presto a moltiplicare mezzi narrativi (che nei romanzi e nelle novelle, presenti fin dal Boccaccio, si chiamano “effetti di realtà”) per suscitare nel lettore l'impressione di veridicità delle storie che raccontano: nomi dei protagonisti, toponimi, date, ma anche citazioni, passi di documenti originali, dialoghi presi sul vivo, e poi verbali di polizia, trascrizioni di intercettazioni telefoniche, fotografie... Ma tutto questo non sarà mai “garanzia” nel senso scientifico del termine, resterà “effetto di realtà”, espediente narrativo: lo scrittore di “memoria” resta libero, può attingere al repertorio della narrativa senza porsi limiti dati dalla necessità di verifiche o di archivi o di prove e testimonianze incrociate. La garanzia cruciale della controstoria e della “memoria” rimane l'autore, la capacità dello scrittore (o scrivente che sia) di essere riconosciuto degno di fiducia. Da qui la necessità per molti di costruire una sorta di “persona” pubblica che funga da garanzia dell'effetto di realtà di quanto racconta. Ma non anticipiamo. All'inizio della *non fiction* vi è una triade ormai considerata classica: *In Cold Blood* di Truman Capote (Capote 1966), *The Army of the Night* di Norman Mailer, ma soprattutto, e prima di loro, *Operación Masacre* di Rodolfo Walsh (Walsh 1957). Lasciamo da parte Capote, che pende più sul versante della cronaca nera, e che

sarà trattato nella sezione corrispondente, e concentriamoci su Walsh e Mailer. Di Walsh si parlerà diffusamente nella sezione latino-americana di questo libro, ma è indispensabile notarne alcune caratteristiche fondanti il genere: una controinchiesta su un massacro nascosto e dimenticato, uno Stato terrorista, un giornalista coraggioso che è anche scrittore di *noir*, l'irruzione della soggettività nel racconto, una storia che riporta alla luce i fatti facendosi strada fra mille difficoltà. Walsh ricostruisce una storia diversa dalla versione ufficiale mettendo sotto accusa una parte dello Stato. Salva la memoria di innocenti dimenticati, finiti sotto il rullo compressore della violenza delle istituzioni, che erano nel suo caso pezzi dell'esercito argentino, che in Italia, più tardi, saranno definiti "deviati", ma che proprio deviati non erano, né in Argentina né in Italia.

Quanto a Norman Mailer, l'accoglienza entusiastica della critica americana per il suo allora inclassificabile romanzo verità sul Sessantotto ha contribuito a consacrarlo come l'autore dell'opera che si è posta scientemente l'obiettivo di fissare le coordinate di un nuovo genere, annunciato come già detto fin dal sottotitolo: *History as a Novel. The Novel as History* (Mailer 1968). E la storia di Mailer è esattamente una controstoria americana, la visione dei movimenti contro la guerra del Vietnam e della rabbiosa reazione dell'*establishment*, scritta con tutta la creatività del romanziere e gli espedienti narrativi che sa usare ad arte, primo di tutti, fin dalle prime pagine, il far di sé stesso scrittore un personaggio del racconto visto come dal di fuori, la persona "Norman Mailer":

On a day somewhat early in September, the year of the first March on the Pentagon, 1967, the phone rang one morning and Norman Mailer, operating on his own principle of war games and random play, picked it up (Mailer 1968, 13).

### *Proto non fiction e non fiction in Italia*

E in Italia? Il canone della *non fiction* resta oggi ancora da definire, e d'altronde questo volume vuol essere un contributo anche a questa

riflessione. Da quanto abbiamo detto finora, è inevitabile però che il pensiero corra a *Se questo è un uomo* (Levi 1947, 1958). Un oggetto narrativo, avrebbe detto il collettivo Wu Ming, che quando uscì, e ancora prima di uscire, venne percepito proprio come non identificato. Testimonianza? Romanzo? Autobiografia? La difficoltà di incasellarlo fu una delle ragioni della difficoltà della sua ricezione alla sua presentazione all'Einaudi prima, e una delle ragioni del suo successo negli anni successivi, quando le resistenze della casa editrice torinese vennero meno, facendone poi un classico *longseller* e uno dei romanzi italiani più tradotti nel mondo. Il libro uscì in un primo momento nella collana *Saggi*. Primo Levi non era ancora uno scrittore di professione, ma un chimico, un membro della Resistenza, di famiglia ebrea, catturato dai fascisti come partigiano, e poi deportato prima a Fossoli e infine a Auschwitz. Sopravvissuto e tornato a Torino, pubblicava così con una certa difficoltà un libro che costituiva la sua testimonianza, e rappresentava anche l'atto di nascita della letteratura concentrazionaria. Era il suo, allora, un *unicuum*, e per anni non si riuscì a classificarlo, tanto che nessuno sapeva se metterlo nello scaffale della letteratura o in quello delle testimonianze o in quello dei libri di storia. In seguito, pur lavorando come chimico per tutta la vita, Levi divenne anche uno scrittore riconosciuto come tale, pubblicò poesie, altre testimonianze, saggi, racconti, e persino romanzi di finzione, fra cui *Se non ora quando?* (Levi 1982), che vinse, lo stesso anno, il 1982, sia il Campiello che il premio Viareggio. Solo molto più tardi, ora che la categoria della *non fiction* è stata coniata e riconosciuta, *Se questo è un uomo*, e il suo sequel, *La tregua* (Levi 1963), hanno trovato la loro sistemazione generica. Nella logica della definizione, potremmo considerare il dittico come una sorta di *proto non fiction*, considerando che si tratta di opere che corrispondono alla natura del genere, pubblicate però in un momento in cui la coscienza generica non era ancora apparsa.

Altrettanto si potrà dire, per l'area che abbiamo chiamato della cronaca, per *I misteri di Alleghe*, di Sergio Saviane (Saviane 1964), uscito nel 1964, una controinchiesta su una serie di crimini avvenuti nel paese delle Dolomiti, e che rimarrà anch'esso per lungo tempo un *unicum*, un oggetto non identificato, a metà strada fra giornalismo,

inchiesta e romanzo psicologico tinto di giallo, di cui parleremo nella sezione dedicata a questa macro area generica.

Per l'Italia, la vera svolta che determinò la nascita del genere fu l'attentato di Piazza Fontana (Milanesi 2016). L'evento fu uno spartiacque per la storia del Paese, il precipitare negli anni bui del terrorismo di Stato, dei succitati servizi "deviati", delle teorie del complotto (al tempo pienamente giustificate, peraltro), dei processi infiniti, della lotta armata di opposto colore, di una sorta di guerra civile a bassa intensità che durò una decina d'anni o poco più, con strascichi (processi, rivelazioni, estradizioni mancate e riuscite) che arrivano fino ai nostri giorni. La complessità degli eventi richiedeva nuovi mezzi espressivi, giornali, televisione, radio, dimostrandosi chiaramente non all'altezza della richiesta di verità, e di una narrazione e di una spiegazione di questi eventi traumatici, o peggio ancora più adatti a nascondere che a svelarne dinamiche, contesto e responsabilità. È a questo momento, fine 1969 inizio 1970, che il complesso della *non fiction* italiana si mette in moto, per colmare il vuoto narrativo e rispondere alle nuove esigenze di nuovi lettori, numerosi e bisognosi di principi di spiegazione di quelle realtà illeggibili, traumatiche e contraddittorie. Due pubblicazioni, *La strage di Stato* (Di Giovanni, E. et a. 1970) e *Le bombe di Milano* (Bartolo, D. et a. 1971), costituiscono l'embrione di quella che diventerà, in tempi brevi, la *non fiction* italiana, quantomeno nella sua versione che si dedica alla storia, all'inchiesta e alla memoria: la prima è una controinchiesta che si annuncia fin dal sottotitolo proprio come *The Armies of the Night. La Strage di Stato. Controinchiesta*; la seconda sarà un lavoro collettivo di giovani (e alcuni meno giovani) giornalisti e militanti italiani sugli aspetti molteplici delle realtà dell'attentato di Piazza Fontana, che, al contrario della prima, nel sottotitolo (*Le bombe di Milano. Testimonianze di...*) tradisce, minimizzandone la portata narrativa, la complessità dell'opera, in cui ogni contributo costituisce una modalità diversa di prosa giornalistica narrativa: la testimonianza, la cronaca, il ritratto, l'inchiesta politica, l'intervista, la cronologia. Nell'équipe che dà forma al libro, ritroviamo fra gli altri Camilla Cederna, Giampaolo Pansa, Giorgio Bocca, Ermanno Rea, Corrado Stajano, che faranno poi la storia del giornalismo narrativo e della *non fiction* italiana.

*I tre volumi di Patria*

Enrico Deaglio sarà uno degli autori che interpreteranno nel modo più personale e al tempo stesso rigoroso i caratteri del nuovo genere, o se si preferisce, del nuovo modo di scrittura. Deaglio si inserisce in questa tradizione italiana del giornalismo narrativo, che va dai già citati Giorgio Bocca, Corrado Stajano e Camilla Cederna, a Giorgio Boatti, Adriano Sofri e Gianfranco Bettin, che costituisce ormai una realtà consolidata della narrativa italiana. Giornalista della carta stampata e della televisione, direttore di giornali e autore di trasmissioni televisive, Deaglio è anche parallelamente scrittore di romanzi e racconti, alcuni di invenzione altri che adottano invece la modalità *non fiction*. La sua opera di una vita è senza dubbio quella che è allo stato attuale un insieme di tre volumi intitolati *Patria*: il primo racconta il periodo 1978-2010, il secondo torna indietro nel tempo al periodo 1977-1967, il terzo copre il decennio 2010-2020 (Deaglio 2010-2017-2020).

Remo Ceserani, già a proposito del primo volume, suggerì che lo si potesse considerare il “grande romanzo italiano” (Ceserani 2011) cioè il romanzo che coglie lo *zeitgeist* di un’epoca, ne riassume i tratti distintivi, offre ai suoi lettori una rappresentazione della storia della loro (appunto) “patria”, riflette le varie culture la cui fusione ha permesso la nascita della nazione, rappresentando il moderno corrispettivo dell’epica classica. Ceserani si rifaceva a un tema classico della critica letteraria americana, che si è a lungo interrogata sull’esistenza e l’identità del “grande romanzo americano”, e trovava nel primo *Patria* di Deaglio tutti questi caratteri che lo candidavano a rappresentare il “grande romanzo italiano”, anche perché, mentre la stragrande maggioranza dei romanzi del corpus del romanzo italiano, da *I promessi sposi* a *Quer pasticciaccio brutto de la via Merolana* hanno un impianto regionale, *Patria* ha un orizzonte panoramico decisamente nazionale, poiché le narrazioni si spostano in continuazione da Milano a Palermo, da Roma a Padova, dagli Appennini alle isole del Mediterraneo, passando da grandi storie ambientate in città a vicende minime e rivelatrici accadute in paesini della pullulante provincia italiana.

I tre volumi di *Patria* non costituiscono forse un romanzo nel senso classico, ma una scrittura *non fiction* delle vicende italiane dal 1977 al 2020: Deaglio non inventa niente (o meglio, stringe un patto col lettore secondo il quale non inventa niente), ma inanella fatti di cronaca, personaggi, citazioni di libri, evocazioni di canzoni, di film, di romanzi, dichiarazioni di figure delle varie stagioni... In questo modo, finisce così per compilare una grande narrazione esplosa, spezzettata in mille tasselli, un grande racconto per frammenti, un patchwork in puro stile postmoderno, una storia che pur risultando alla fine globale mostra una sfiducia nella storia globale delle grandi narrazioni novecentesche. Il grande romanzo italiano di Deaglio è quindi un non romanzo sulla storia che copre gli ultimi trent'anni del ventesimo secolo e i primi venti dell'attuale, fondato su una sostanziale sfiducia nella capacità della Storia di inserire gli eventi in un quadro coerente. Ne risulta una sorta di *storia per microstorie*, per frammenti, senza una direzione, priva di una filosofia della storia, e per questo ricca, variegata, libera, laica, soggettiva e oggettiva al tempo stesso, e per tutte queste ragioni profondamente intrigante. Ceserani diceva che il lettore si trovava immerso in un ambiente narrativo, ma in cui l'intreccio era svaporato.

La questione della "garanzia" è al centro del grado di credibilità dei racconti di *non fiction*: nel caso di *Patria*, la documentazione prodotta è impressionante: 155 pagine di note alla fine del primo volume, e poi, in corpo minore, 38 nel secondo e 79 nel terzo. Aggiungiamoci quelli che per il romanziere sono gli "effetti di realtà": nomi di persone, toponimi, documenti, citazioni, cassette di registrazioni, lettere, interviste, testimonianze personali... Su tutto, l'autore stesso, che appare a volte nel racconto a certificarlo con la sua testimonianza, col suo ricordo personale: è l'irruzione del soggetto, sigillo del *new journalism*. Oggi diremmo l'"autorialità", quel modo dell'autore di costruirsi una "persona" attraverso la propria opera e il proprio impegno nella sfera pubblica, come garanzia della veridicità di quanto scrive. Il materiale di *Patria* non ha lo statuto scientifico delle note a piè di pagina di un libro di storia, ma costituisce comunque un insieme di garanzie che ne determinano la ricezione come narrazione di fatti effettivamente avvenuti. E aggiungiamo pure, per finire, che, se mettiamo da parte le

sparse irruzioni del soggetto, la focalizzazione zero della maggior parte dei frammenti di storie che compongono l'insieme trasmette il senso di una qualche oggettività: l'intreccio, quello che secondo Ceserani sembrava mancare, non è altro che il risultato dell'accostamento dei fatti narrati. Come in un giornale, l'effetto di oggettività della focalizzazione esterna del racconto nasconde la soggettività della selezione dei fatti operata dalla voce narrante.

È il punto di vista che fa il racconto: in *Patria* abbiamo soprattutto una pluralità di voci, i testimoni, gli attori, le vittime parlano, l'autore dà loro la parola e il lettore si trova di fronte un racconto a più voci. Gli spezzoni di documenti diversi inseriti nel testo rafforzano l'effetto multifocale. Alla fine di ogni capitolo -ci torneremo più tardi-, la parola è poi data agli scrittori, ai registi, ai musicisti, i classici intermediari fra il lettore contemporaneo e il mondo, i quali forniscono a loro volta certe chiavi di lettura di questa realtà perturbante che lo circonda e investe. Ma ad una lettura globale, poi, quello che resta è l'impressione che una voce dominante di tutto questo concerto ci sia, e sia quella, puntuale, ironica e distaccata ma anche coinvolta e empatica, dell'autore/narratore.

### *Metanarrazione*

La presenza della voce dominante appare in modo esplicito nei momenti metanarrativi, in cui il narratore irrompe nel racconto. Ed esempio, qui interviene come testimone, ma il ritratto che fa di Basaglia tradisce il suo trasporto per il medico "ribelle":

Un ricordo personale. Ecco Basaglia che viene a parlare a Torino, alla facoltà di Medicina occupata. I grandi baroni della psichiatria hanno accettato di confrontarsi con "il ribelle". Il grande anfiteatro strabocca di persone. E il ribelle, un veneziano che ride con gli occhi, che parla facile, li ridicolizza, spiega loro l'assurdità di tutte le loro definizioni, racconta di come i manicomi siano fabbriche di umiliazione e disumanizzazione (Deaglio 2017, III ediz. 2021: 127)

Altro esempio: il seguente giudizio che chiude la biografia di Marco Pannella esplicita l'ammirazione di Deaglio per il leader radicale, e al tempo stesso rivela una propria filosofia di vita, quella del militante che persegue la sua lotta al di là del suo successo o meno, o meglio ancora, finisce per apprezzare più la battaglia persa che non la vittoria:

Ricordando il vecchio Dan (Peterson, allenatore di basket, ndr.) se qualcuno mi chiedesse chi sia stato il miglior leader politico italiano degli ultimi cinquant'anni, io direi "Marco Pannella, perché sapeva fin dall'inizio che avrebbe perso, e che lottare e perdere è la cosa più bella" (Deaglio 2017, III ediz. 2021: 236)

A volte, poi, la voce si rivolge direttamente al lettore, come in questo caso, in cui parla del 1969, presentandone il capitolo dedicato a quell'anno chiave, e anticipandone fra l'altro l'esito nefasto:

L'anno comincia bene ma come sapete finirà male... Molto male, tanto da passare alla storia come l'anno in cui perderemo la nostra innocenza (Deaglio 2017, III ediz. 2021: 137)

### *Composizione dei capitoli*

I tre volumi di *Patria* adottano una struttura fissa a capitoli, ognuno dei quali corrisponde a un anno. Ogni capitolo, con qualche variante, è composto poi sostanzialmente dalla stessa struttura interna: la cronaca dell'anno centrata su dei focus su alcuni fatti salienti, in pratica una serie di microstorie di personaggi marginali e di personaggi importanti della politica, della società e della cultura, fatti, nazionali e internazionali, spesso conditi dalla voce narrante, dalle sue riflessioni e i suoi ricordi. Per esempio, nel 1973 si leggono in successione: la guerra del Vietnam, la morte di Roberto Franceschi, lo stupro di Franca Rame, Stalin e Comunione e Liberazione a Milano, l'occupazione di Mirafiori, il rogo di Primavalle, l'anarchico Bertoli, Salvo Lima, Leonardo Vitale il primo pentito di mafia, Michele Sindona, Sanremo, lo scudetto della

Juventus, il quarto giro di Eddy Merckx, il premio Strega, il colera a Napoli, Gigliola Pierobon e l'aborto clandestino, il rapimento di Paul Getty, i decreti delegati della scuola, la fine di Salvador Allende in Cile, le sue conseguenze in Italia, il compromesso storico, la guerra del Kipur, la crisi petrolifera e le domeniche senza auto, la nascita dell'ecologia, l'attentato di Fiumicino, le baby pensioni, le hit parade del 1973. Tutto questo raccontato dalla voce narrante con inserti documentari e citazioni di varia natura: le riflessioni di Camilla Cederna sulla morte di Franceschi, la Napoli del colera nei romanzi di Elena Ferrante e Francesco Piccolo, l'articolo sul compromesso storico di Enrico Berlinguer su *Rinascita*, i testi delle canzoni di Renato Carosone e Rino Gaetano sulla crisi del petrolio, la lista dei nomi delle vittime dell'attentato di Bertoli a Milano, il monologo sullo stupro di Franca Rame. Seguono poi i commenti al libro (*Caro Michele* di Natalia Ginzburg, 1973), la canzone (*Pazza idea* di Patty Pravo, 1973) e il film dell'anno (*La grande abbuffata* di Marco Ferreri, 1973) con abbondanti citazioni. La selezione è assolutamente soggettiva, com'era soggettiva la selezione delle storie dell'anno, che formano un puzzle che nessuno potrà mai comporre. In certi casi la soggettività della selezione è sfumata dall'obiettività di un premio (il premio Strega per esempio) o di un primato in classifica, per una canzone arrivata in testa alla Hit parade. Ma la scelta è soprattutto guidata dai gusti della voce, dal suo evidente compiacimento nel variare fra l'alto e il basso, fra Fantozzi e Calvino, fra Antonioni e Albanese, e giocare a confonderli e rovesciarli. La struttura è piuttosto costante nei tre volumi, con alcune variazioni come l'introduzione del film dell'anno a partire dal secondo o quella della storia a puntate del depistaggio dell'attentato al giudice Borsellino che appare alla fine di ogni capitolo nel terzo. A coronare il tutto con un tocco testimoniale e soggettivo, a volte, la voce inserisce un ricordo personale.

### *Intrecci parole topografie oggetti*

Certe ossessioni della storia patria attraversano verticalmente i tre volumi: mafia, corruzione, incidenti aerei, funerali, violenza sulle donne,

razzismo, oppure Fiat, che sembra quasi essere chiamata a rappresentarla per metonimia. Le topografie formano come una carta geografica dei frammenti sulla penisola, e ogni toponimo richiama da solo un fatto e un fenomeno: Gradoli, Magliana, Anzio, il Lingotto (ancora), Avola, la Scala, la Bussola, il ponte sullo stretto... Le parole segnano le epoche: strategia della tensione, strage di Stato, servizi deviati, Milano da bere, mezzobusto, velina, veline, paninari, apericena, movida, smart working. Gli oggetti, quelli, rimandano da un fenomeno all'altro: la borsa di Luigi Firpo, plagiato da Berlusconi, quella di Aldo Moro, scomparsa il giorno dell'agguato, o quella di Mario Chiesa, con dentro la prima mazzetta di Tangentopoli; le mani, con la loro qualità evocativa universale, possono essere callose, bucate, sporche o pulite, e intervengono nel conio di frasi fatte di segno diverso: la mano morta, dammi una mano, sono nelle tue mani, una mano pulisce l'altra... E poi, le madonne: a ogni fase della storia del paese, sembra corrispondere una Madonna diversa. Quella di Fatima per papa Wojtyła, quella di Medjugorie, quella di Civitavecchia, e poi tutte quelle che a cadenza irregolare si mettono a piangere e dar adito a nuovi pellegrinaggi e culti locali, qua e là. Le figure sociali diventano rivelatrici dei sempre più rapidi cambiamenti dei modi di vivere e dell'immaginario: il killer, il serial killer, il baby spacciatore, lo scafista, il palestrato, i ragazzi di Salò, il pentito, la escort, il paninaro, il precario, le partite IVA. Neanche ce n'eravamo accorti che il vocabolario aveva saputo evolvere così rapidamente: ma a leggerle condensate nei tre volumi, ed è questa una non minore qualità dell'opera di Deaglio, ci appare il rapido mutare del paese sul sostrato senza tempo delle sue continuità.

### *Idee guida*

Una qualche unità la si può forse identificare in una sorta di nuvola di concetti chiave su cui la narrazione ritorna a ondate. Ceserani ne aveva indicati alcuni: la nazione, la società civile, evidentemente la Patria. E, collegata a quest'ultima, notava un dettaglio estetico che sembra tradire però qualcosa di più profondo nell'anima del Paese:

un certo insistito carattere funesto del patriottismo, che senza andare fino al “siam pronti alla morte l’Italia chiamò” dell’inno nazionale, che oggi gli stadi cantano all’unisono prima della partite della Nazionale, si traduce nella retorica del milite ignoto, nelle celebrazioni su tombe e mausolei di ogni colore, a Staglieno per Mazzini, a Predappio per il Duce o, per anticipazione, a Arcore per Berlusconi, il posto preminente degli anniversari delle morti nella cultura di massa, da cui l’onnipresenza delle ritualità funebri: statue, lapidi, iscrizioni, canti... come se Patria e morte fossero per sempre legati nella mentalità e nel sentire comune del Paese. Il *Paese senza* (Arbasino 1980), Il Paese che non c’è, la *Povera Patria* (Battiato 1991)... la Patria di Deaglio risulta a una lettura attenta un lungo rosario di tragedie, di morti e di lutti. E non vi è allora da stupirsi se la narrazione assuma spesso le forme del *noir*, percorso da segreti, misteri, stragi, complotti, e dall’insistenza sulle grandi tragedie del secolo, Shoa, mafie, attentati, rapimenti e colpi di Stato (almeno quelli, solo tentati e mai riusciti, per ora). Se questa tonalità di fondo non può essere elusa, il racconto di cinquant’anni, che varia accenti e temi in continuazione, assume però sfumature di tonalità molto diversificate: è anche un elogio della differenza, del coraggio e del talento, della cultura e delle sue nuove forme, di un’Italia a volte intemporale ma sempre in movimento e inserita a pieno titolo nel flusso degli scambi e delle rivoluzioni a cavallo dei due secoli. E poi, su tutto, scorre una grande attenzione al fattore umano, ai personaggi della storia, sempre colti di traverso e mai di fronte, e con una certa qual preferenza per quelli apparentemente secondari e invece rivelatori.

### *Storia e romanzo*

Superando la storiografia liberale e la storiografia d’impianto marxista, il libro di Deaglio è l’originale combinazione di un paradigma storiografico di impianto microstorico e di un’estetica postmoderna: una storia, articolata e globale, ma costruita su spie, su tracce, su frammenti di storie che non si combinano in un quadro, ma dove la cor-

nice, che pure sussiste, non è coerente, perché una visione d'insieme e un'interpretazione globale sono impossibili. Tutta l'opera di Enrico Deaglio converge dalla narrazione per frammenti in direzione della ricerca di un metodo per una loro composizione. Le sue sono come storie minime composte in un quadro narrativo che non può aver un'unità e una coerenza. Questo insieme impossibile non può aggregarsi se non per spie, indizi, tracce, come tante microstorie che si combinano e si intrecciano senza una trama, senza una logica d'insieme. Non riesco a trovare una metafora di questo modo di composizione se non nell'arte dello stesso periodo: penso ai quadri pop di Robert Rauschenberg o ai manifesti strappati di Mimmo Rotella che lasciano apparire tracce di immagini di altri manifesti, a loro volta strappati, o a certi film panoramici di Robert Altman come *The Players (I protagonisti)*, Altman 1992), o *Short Cuts (America oggi)*, Altman 1993) dove una serie di trame in cui appaiono personaggi che paiono indipendenti gli uni dagli altri poi convergono in un quadro più vasto che le vede intrecciate le une alle altre. Senza però che questa cornice fornisca una qualche *reductio ad unum*.

FATTI DI CRONACA  
VINCENZO CERAMI  
*FATTACCI* (1997)

Carlo Baghetti

[Aix Marseille Université, CGGG, LEST, InCIAM, Aix-en-Provence, Francia]

*Storicizzare il presente: la non fiction di Vincenzo Cerami*

Una prima constatazione sulla quale interrogarsi è l'assenza, pressoché totale, di Vincenzo Cerami dalle varie ricostruzioni e canoni – più o meno espliciti – del presente e delle mappature, secondo una formula da poco entrata nel lessico specialistico italiano, dell'«estremo contemporaneo» (Grossi e Zinato 2020), che negli ultimi anni la critica letteraria cerca di costituire e all'interno della quale l'eterogenea galassia della *non fiction*, in quanto espressione predominante del “ritorno al reale” (Palumbo 2011: 219), occupa un posto spesso rilevante. Si sono prestati a tale esercizio volumi e miscellanee di accurata fattura (si pensi, solo per citarne alcuni, a Casadei 2007; Serkowska 2011; Ricciardi 2011; Somigli 2013; Donnarumma 2014; Contarini e Paulis-Dalembert 2016; Tirinanzi De Medici 2018; Simonetti 2018; Bazzocchi 2021) e tutti sembrano accordare scarsissimo o alcun riconoscimento alla scrittura dell'autore romano. Anche saggi o volumi che si propongono di scandagliare, sistematizzare e interpretare specificamente l'articolato panorama della *non fiction* (Contarini e Paulis-Dalembert 2016) non si soffermano sull'analisi di un'opera come *Fattacci: il racconto di quattro delitti romani* (Cerami 1997) che pure per cronologia, tematiche e stilemi non solo dovrebbe far parte del novero di romanzi che hanno aperto una delle possibili vie della *non fiction*, quella che qui s'analizza del delitto di cronaca o – per usare un francesismo – del *fait-divers*, ma potrebbe essere indicato tra i suoi iniziatori o importatori italiani. Le ragioni di tale marginalità

sono probabilmente da ricercare nell'usata consuetudine di Cerami con altre forme di scrittura rispetto a quella letteraria, essendosi impegnato nel teatro e soprattutto nel cinema. La rimozione delle barriere applicative e la liberazione programmatica della propria scrittura dagli angusti confini di un'unica pratica è teorizzata e descritta da Cerami stesso che, nel saggio *Consigli a un giovane scrittore: narrativa, cinema, teatro, radio* (Cerami 1996), definisce la propria come una "poetica della scrittura":

Qual è la mia poetica? Scrivere. Sono saltato dal dramma alla commedia, dalla tragedia alla comicità. Ho lavorato con Pasolini, ma anche con Benigni, da solo e, per il teatro musicale, con il compositore Nicola Piovani. Più di una volta sono entrato nelle tenebre di Bellocchio, altre nell'abbacinante mondo picaresco di Sergio Citti. Ho fatto teatro in Italia e in Francia, ho scritto un romanzo in versi. Ho toccato con mano il talento di Totò e ho descritto pezzi del nostro presente insieme con il bravissimo Gianni Amelio. Ho scritto un romanzo storico, racconti corti e lunghi, ho trasportato letteratura in cinema e viceversa. Ho inventato per la radio e per più di un anno ho fatto perfino il gag-man negli Usa.

Una visione della scrittura come materia da plasmare a seconda della finalità, che probabilmente ha reso la sua figura più riconoscibile in ambito cinematografico. È indubbio, infatti, che la critica accademica si sia concentrata soprattutto sul Cerami sceneggiatore (per esempio (Alter 1998; Barbalato 2005; 2006; 2009; Gili 2014) e che tale attività gli valse notorietà e riconoscimento internazionale. È attraverso questa che nel 1990 ottiene il Premio Flaviano per tre film: *Un borghese piccolo piccolo*, di cui scrisse il soggetto e fu in seguito sceneggiato da Sergio Amidei e Mario Monicelli; *Colpire al cuore* e *I ragazzi di via Panisperna*, co-sceneggiati insieme a Gianni Amelio con cui nacque un sodalizio duraturo. Sempre grazie all'attività cinematografica nel 1991, insieme a Gianni Amelio e Alessandro Sermoneta, Cerami ottiene il Ciak d'oro per la migliore sceneggiatura di *Porte aperte* (1990) e, nel 1999, giunge la candidatura agli Oscar come migliore sceneggiatura originale per *La vita è bella* (1997). È probabilmente per questo impegno e non per

il suo *status* di scrittore che nel 2005 il Presidente della Repubblica, Carlo Azeglio Ciampi, gli attribuisce la medaglia d'oro ai benemeriti della cultura e dell'arte, premio recentemente conferito ben più spesso a frequentatori della settima arte rispetto a scrittori e poeti<sup>1</sup>.

La poetica di Cerami s'iscrive e s'esaurisce, dunque, entro i limiti di una scrittura ipertrofica e debordante, che precipita ora in una forma espressiva ora in un'altra. Pertanto, la sua opera non è riconducibile a una corrente, un genere o una scuola di scrittura specifica, eppure il testo di cui ci occupiamo in questo capitolo, *Fattacci*, può essere considerato un modello ideale per una linea di *non fiction* tra le più produttive, quella della ricostruzione del fatto di cronaca, molto spesso "nera", l'esplorazione con gli strumenti della narrativa dei chiaroscuri sempre presenti nelle vicende umane ma spesso brutalmente appiattiti o ignorati dal sensazionalismo della stampa o del giornalismo televisivo in cerca di audience. Scopo di questo articolo non è la polemica con gli esegeti della *non fiction* per l'assenza di Cerami dal presunto e provvisorio canone, che qui finalmente si restituirebbe emendato del grossolano errore, quanto piuttosto un duplice intento: indicare il panorama nel quale il testo s'iscrive; e chiarire perché *Fattacci* può essere considerato un modello ideale, circoscrivendo gli elementi formali e tematici che caratterizzano il sottogenere romanzesco di riferimento.

### *L'ecosistema letterario di riferimento*

Come indica il titolo e il sottotitolo dell'opera, la raccolta di Cerami s'interessa a quattro delitti italiani avvenuti nell'Italia degli anni Settanta e Ottanta. Nello specifico, il primo capitolo tratta del cosiddetto "delitto del canaro", perpetrato ai danni di Giancarlo Ricci, un pugile dilettante implicato nella malavita romana, da Pietro De Negri, toelettatore di cani alla Magliana. Dopo aver subito per lungo tempo le angherie

---

<sup>1</sup> Tra il 2005 e oggi, oltre Vincenzo Cerami, solamente un altro scrittore, Eugenio Conti, viene insignito della stessa medaglia, nel 2013.

dell'ex pugile, De Negri si ribellò in modo truculento a tale subordinazione uccidendo, dopo una lunga tortura (in parte immaginaria, come poi ricostruito dalla polizia scientifica), il suo aguzzino. Il secondo caso è quello di Domenico Semeraro, noto anche come il “nano di Termini”, tassidermista omosessuale ucciso da Armando Lovaglio, suo amante, il 25 aprile del 1990. Il terzo capitolo è dedicato a Luciano Luberti, collaboratore dei nazisti nei mesi turbolenti che seguirono la liberazione di Roma, in cui si macchiò di terribili crimini che gli valsero il soprannome di “boia di Albenga”. Sfuggito alla condanna a morte grazie all'amnistia, dopo breve condanna tornò a piede libero nel 1953 e pochi anni dopo iniziò una relazione turbolenta con Carla Gruber, profuga istriana, che verrà da lui assassinata il 18 gennaio 1970. L'ultimo dei quattro casi di cronaca è il duplice omicidio noto come “delitto Casati-Stampa”, avvenuto il 30 agosto 1970, in casa di uno dei nobiluomini più in vista d'Italia, Camillo II, marchese di Soncino, che guadagnò risalto mediatico anche per i risvolti voyeuristici che implicava.

Raffaello Palumbo Mosca, nel capitolo intitolato “Fiction e non fiction” (Castellana 2021, 135-156), dedica un paragrafo alle scritture letterarie che cercano di «narrativizzare [il] fatto di cronaca» (ivi, 152) o *fait divers*, sottocategoria della *non fiction* nella quale possiamo iscrivere *Fattacci*. Il nodo gordiano è che dei delitti in questione «non [ci sia] [...] nulla da scoprire, nulla da denunciare [...] escluso, ovviamente, l'essenziale», ovvero, «ciò che l'ha realmente provocat[o]» (*ibid.*). Lo scrittore è dunque, da una parte, assimilato a un raffinato psicologo e consumato esploratore della natura umana, dall'altra, all'intellettuale di matrice pasoliniana in grado d'intrecciare i fili nascosti della realtà sociale, politica e culturale del Paese, facendo sì che il romanzo diventi uno strumento idoneo a far emergere una parvenza di senso laddove, a uno sguardo inesperto, sembra imperversare solo il cieco odio o l'aberrante logica criminale. Palumbo Mosca costruisce un mini-canone affiancando allo scritto di Cerami *L'eredità* di Gianfranco Bettin (1992; oggi ampliato Bettin 2007), *L'abusivo* di Antonio Franchini (2001) e, con un allargamento prospettico, *Gomorra* di Roberto Saviano (2006), eppure questo raggruppamento perfettamente illustrativo di una *non fiction* innestata sul fatto di cronaca per esplorarlo nei dettagli e porlo nella giusta luce,

sembra associare due tipologie testuali ben diverse: la prima, l'indagine su uno o più assassinii (i quattro citati in *Fattacci*, i coniugi Maso nell'*Erede*, Giancarlo Siani ne *L'abusivo*), che diventa l'occasione per uno scandaglio più ambizioso dell'uomo e della società contemporanea; la seconda, l'esplicazione, attraverso la creazione di un narratore di «sintesi» (Wu Ming 2009: 29) che porta uno «sguardo obliquo» (*ivi*, 26-32) sulla materia narrativa, del funzionamento delle associazioni criminali campane e, in altre parole, l'epopea criminale collettiva.

Senza voler affatto delegittimare le precise analisi di Palumbo Mosca, così come le preziose indicazioni che si trovano ne *L'invenzione del vero* (Palumbo Mosca 2014: 52-55), potremmo forse scindere questo insieme in due sottocategorie indipendenti: una, che si concentra su un singolo evento di cronaca; l'altra, che tenta di descrivere un contesto o un insieme di fattori malnoti o ignorati. Il primo sottogruppo, quello che qui ci interessa, ha un evidente collegamento con quel sottogenere della *non fiction* noto negli Stati Uniti come *True crime* o, in area francofona, *Documentaire criminel*. Tralasciando gli antesignani apparsi durante la prima metà del Novecento, come potrebbero essere i *Souvenirs de la cour d'assises* d'André Gide o *Notes sur l'affaire Dominici* di Jean Giono (Pech 2000), è a partire dal dopoguerra che tale tipologia narrativa si afferma. I nomi più celebri sono chiaramente gli statunitensi Truman Capote di *In Cold Blood* (1966), Normal Mailer di *The Executioner's Song* (1979), ma anche Meyer Levin, l'autore di *Compulsion* (1956), sebbene camuffi sotto falsi nomi le reali identità degli assassini, Vincent Bugliosi di *Helter Skelter* (1974), che attraverso i moduli del romanzo poliziesco ripercorre i misfatti compiuti nel 1969 dalla banda riunitasi intorno alla figura carismatica di Charles Manson, o ancora Ann Rule che racconta in *The Stranger Beside Me* (1980) la storia del serial killer Ted Bundy.

In Italia, oltre ai già citati *L'abusivo* e *L'eredità*, a cui va aggiunta la "coda" dedicata da Bettin ai due giovani assassini Erika e Omar (2007), per ampliare l'ecosistema letterario che si sviluppa intorno a questo sottogenere, pur limitandoci a qualche esempio, potremmo aggregare le due opere di Ermanno Rea, *L'ultima lezione* (1992) e *Mistero napoletano* (1995), la prima che indaga l'enigmatica scomparsa di Federico Caffè, la seconda che si mette sulle tracce delle cause della morte di Francesca

Spada; *Occhio per occhio* di Sandro Veronesi (1992), nel quale lo scrittore ripercorre le storie di quattro condannati a morte; *Elisabeth* di Paolo Sortino (Sortino 2011), che narra le vicende del “mostro di Amstetten”, Josef Fritzl, che nel 1984 rapisce sua figlia rinchiodandola per ventiquattro anni in un bunker antiatomico e costringendola a numerosi rapporti sessuali dai quali nasceranno sette figli; *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati (2016), un romanzo-fiume di circa milletrecento pagine che tenta di ricostruire l’humus socioculturale nel quale crebbero Gianni Guido, Angelo Izzo e Andrea Ghira i responsabili del “massacro del Circeo” in cui caddero vittima Donatella Colasanti e Rosaria Lopez; *Pozzi: il diavolo a Bitonto*, in cui Selene Pascarella (2019) porta l’occhio narrativo nei recessi pugliesi più poveri, in cui negli anni Settanta morirono cinque bambini in nove mesi annegando in pozzi predisposti alla raccolta dell’acqua piovana; *La città dei vivi*, dove Nicola Lagioia (2020) indaga l’omicidio di Luca Varani compiuto con particolare efferatezza e senza un reale movente da Manuel Foffo e Marco Prato in una zona periferica di Roma; oppure ancora, il romanzo *Sarah: la ragazza di Avetrana* (2020), in cui Flavia Piccinni e Carmine Gazzanni cercano a distanza di alcuni anni di narrare l’omicidio e il ritrovamento – annunciato in diretta televisiva alla madre – del corpo senza vita di Sarah Scazzi.

Questo succinto elenco di titoli, che non aspira a nessuna forma di completezza, traccia i contorni e le escrescenze contemporanee di una narrativa che vuole, a distanza di anni e con metodi più ortodossi ed eticamente fondati rispetto alle sclerotizzate forme della tv-verità e dei *reality show*, tornare su eventi di cronaca che hanno occupato lo spazio pubblico. Lo scrittore diviene esegeta del presente e oppone alla sgradevole morbosità televisiva una ricostruzione ispirata ai modi, e spesso alle forme esteriori (come la presenza di apparati di note, di citazioni virgolettate o di una bibliografia), del lavoro scientifico e di ricerca accademica.

Per concludere l’impressionistico affresco nel quale va inserito *Fattacci* appare doveroso un riferimento alle trasposizioni transmediali delle vicende incontrate nei romanzi appena citati. Come dimostrano i film di Matteo Garrone *L’imbalsamatore* (2002) e *Dogman* (2018), che si ispirano ai medesimi fatti di cronaca che ritroviamo nei primi due racconti di Cerami, l’evento di cronaca nera, l’omicidio efferato sono per eccellenza punti di

convergenza tra forme rappresentative differenti. Fin dalle origini, infatti, il cinema è stato ricettivo nei confronti di tali storie adattando sul grande schermo molte vicende trattate da romanzi di *true crime*. Più di recente, oltre allo sviluppo delle serie televisive che narrano crimini realmente avvenuti utilizzando non solo documentazione autentica, ma talvolta immagini o altro materiale videofotografico originale, si deve notare l'affermazione del podcasting. Sempre per limitarci al caso italiano potremmo citare i podcast che tentano di offrire una panoramica degli eventi criminosi italiani (e talvolta internazionali) quale *Indagini* prodotta da Il Post ad opera di Stefano Nazzi; *Profondo nero*, una produzione Crime+Investigation con l'autore trasmediale per eccellenza Carlo Lucarelli; *Demoni urbani*, ideata da Simone Spoladori, narrata da Francesco Migliaccio e prodotta da Gli Ascoltabili; o ancora, *Buio: storie di sopravvissuti*, di Pablo Trincia, prodotto da Audible Studios. A questa tipologia di prodotti, si affiancano anche podcast centrati su un unico crimine o una singola vicenda giudiziaria, quali possono essere *Veleno*, prodotto da Repubblica con Pablo Trincia, che esplora il caso dei “Diavoli della Bassa modenese”; *Polvere*, prodotto dall'HuffingtonPost e dedicato interamente al caso di Marta Russo; infine, il podcast de *La città dei vivi*, trasposizione in formato audio prodotto da Chora Media e con la voce di Nicola Lagioia, a dimostrazione di una tendenza seguita anche da altri narratori finora incontrati di diffondere le proprie storie anche attraverso forme di audioracconto.

### *Nel microcosmo di Fattacci*

Il testo di Cerami, come dimostrano la limitata fortuna editoriale<sup>2</sup> e la scarsa rilevanza – tanto del testo che dell'autore – riscontrata fino ad oggi presso i critici di mestiere, non aspira allo statuto di apripista o caposti-

---

<sup>2</sup> Il romanzo ha avuto tre edizioni: la prima, nel 1997, per i tipi dell'Einaudi, nella collana “Tascabili”; la seconda, nel 2006, presso Mondadori, nella collana “Piccola biblioteca Oscar”; infine, la terza, nel 2020, tra gli “Elefanti” della Garzanti. Va segnalato che Garzanti sta ripubblicando l'opera omnia dell'autore romano arricchendola con introduzioni a firma di noti scrittori e critici italiani.

pite della *non fiction* italiana, ruolo che meglio si adirebbe a testi quali *Le bombe di Milano* (Bartolo, D. et a. 1970; Milanesi 2016) oppure, per la seconda e più matura stagione del genere iniziata negli anni Novanta (Baghetti 2018), ai romanzi di Veronesi, Rea, Franchini e altri autori oggi considerati canonici. Sebbene ardua da misurare, non è a priori escludibile una sua influenza sulle future evoluzioni del genere, sia per l'importanza di Cerami nel campo extra letterario, sia per il dirompente impatto mediatico che i delitti raccontati hanno generato nell'opinione pubblica. *Fattacci* funziona come una mappa corografica precisa e funzionale per chi voglia esplorare la regione letteraria specifica della *non fiction* che coincide col fatto di cronaca nera. Inoltre, la varietà del testo è un'altra caratteristica che rende la raccolta funzionale a tale ruolo: le quattro vicende narrate, i diversi ambienti sociali e culturali tratteggiati, le modalità e le ragioni per cui i misfatti sono stati compiuti rappresentano le diverse declinazioni che può assumere il medesimo oggetto narrativo.

Accettando di correre il rischio della forzatura e volendo ricondurre i vari elementi a un quadro facilmente intellegibile, potremmo suddividere in tre insiemi, interconnessi e sovrapponibili, gli elementi che emergono dalla raccolta: a) le forme, le funzioni e le tecniche narrative; b) le modalità del racconto; c) le finalità del romanzo.

### *Forme, funzioni e tecniche narrative*

Cerami, in *Fattacci*, fa ricorso a tecniche e forme narrative che vanno considerate peculiari della *non fiction*, una tipicità rafforzata dalla loro concomitanza all'interno di un'unica opera letteraria. La prima di queste funzioni è assolta dalla prefazione in cui l'autore definisce le coordinate essenziali attraverso cui il lettore dovrà interpretare l'opera che si accinge a leggere. Qui si trovano condensate importanti delucidazioni sulla biografia sociale e culturale dell'autore, sul posizionamento circa la materia narrata, sulla funzione ch'egli attribuisce alla letteratura, sul perché il «fatto di sangue» (Cerami 2020: 19) sia la lente più efficace per osservare un Paese in costante cambiamento. Più dei singoli elementi, però, conta la funzione esegetica ricoperta dal capitolo introduttivo: è

qui che si concentra la vocazione interpretativa ed esplicativa dell'opera di *non fiction*. Fin dalle battute iniziali, l'autore imprende l'azione di scandaglio e assume l'atteggiamento argomentativo e vagamente saggistico che avvicina la *non fiction* ai romanzi a tesi.

La seconda caratteristica formale che rende *Fattacci* una raccolta paradigmatica è la ricerca che aspira a una sorta di scientificità: infinitesimale, avvolgente. I dettagli che il narratore dispone nel testo hanno la funzione di precisare senza equivoci il proprio referente. Si legge, ad esempio, che la bottega di Pietro De Negri, il toscani assassino protagonista del primo racconto, si trova in «via della Magliana 253» (*ivi*, 27), mentre la sua vittima, Giancarlo Ricci, «vive con la famiglia nel condominio di via Vaiano 33» (*ivi*, 29), che la polizia dopo l'omicidio ferma «ben 85 persone» (*ivi*, 36), oppure che la residenza napoletana di Luciano Luberti è in «un appartamento al pianterreno di via Palladio 6D, a Portici, Napoli» (*ivi*, 175). Persino i dettagli meno significativi vengono sovraespolti potenziando il tradizionale «effetto di realtà» (Barthes 1968) e plasmando l'immagine d'un autore acribioso, prima e credibile garanzia della veridicità del testo.

Ulteriore tratto tipico della prosa non-finzionale ampiamente presente in *Fattacci* è l'utilizzo di documenti presentati come reali e il ricorso al virgolettato per riportare conversazioni, dichiarazioni, verbali. Rilevante l'immissione nel testo di lettere scritte dai protagonisti dei racconti come quella firmata dal tossicomane Andrea Salvatori, con tanto di costrutti sintattici e grammaticali improntati all'oralità («Non volevo fare quello che ho fatto, stavo non cosciente»; Cerami 2020: 30). Nella stessa direzione vanno interpretate le citazioni che s'incontrano nell'opera: l'immagine che emerge è di un'istanza autoriale impegnata in un costante scavo bibliografico, simile di fatto a quella di saggisti e accademici, abituati a riportare nel testo le fonti utilizzate. S'incontrano così passi dell'incartamento giudiziario, stralci d'interviste, citazioni letterarie o saggistiche che corroborano l'argomentazione autoriale. Questa funzione può avere per lo meno due applicazioni: la prima, visibile nell'incipit de *L'omicidio del nano* (*ivi*, 79-85), dove si riporta un dialogo che sembra ricavato dagli atti processuali tra il giudice, i testimoni, i carabinieri, i genitori dei carnefici, utile a porre il

lettore in *medias res* e ad aumentare la sensazione di realtà. La seconda, ugualmente frequente, è il ricorso all'autorità scientifica o culturale: Cerami convoca volentieri professori, intellettuali ed esperti che convalidano e irrobustiscono la propria teoria oppure contribuiscono a restituire al lettore un mosaico esplicativo variegato.

Un'altra tecnica narrativa impiegata da Cerami potrebbe essere definita la "funzione di regia". Cerami, probabilmente per l'usata consuetudine con la scrittura cinematografica, orienta energicamente l'attenzione del lettore come se si trattasse dello sguardo d'uno spettatore. Non è raro incontrare passaggi come: «Lasciamo qui il film un po' struggente di Sandro Onofri sulla sua Magliana, e torniamo a Giancarlo Ricci» (*ivi*, 55); oppure: «Questo è il momento di osservare l'assassino» (*ivi*, 116). Attraverso questo genere d'innesti lo scrittore si astrae dal ruolo di creatore, passando piuttosto a quello di regista o addirittura di operatore o montatore cinematografico, il quale riprende una scena, ne monta insieme le sequenze, le combina dando un ritmo, una cadenza, ma non inventa: l'unica concessione fatta alla fantasia è nell'ordinare una materia ben reale. In questo modo, Cerami esautora lo statuto romantico dello scrittore e, appena può, se ne allontana esplicitamente, come quando, parlando della relazione tossica tra Camillo e Anna Casati Stampa, oppone «verità» e «romanzieri» quasi fossero termini antinomici. Si legge, infatti: «La verità è che lei [Anna], nell'estate del 1970 aveva preso in mano le redini del gioco e stava mettendo in seria difficoltà Camillo»; e poco più avanti, precisa: «Un romanziere non avrebbe scrupoli a trovare nella vendetta di Anna la chiave della tragedia» (*ivi*, 226). Cerami vuole dunque liberarsi dei panni di romanziere per indossare quelli più indistinti dell'intellettuale o dello studioso di materie umanistiche a proprio agio con psicologia, filosofia, sociologia, che con «scrupolo» ricostruisce una «verità» contraddittoria e sfuggente.

### *Le modalità del racconto*

Con la locuzione "modalità del racconto" s'intende quell'insieme di atteggiamenti e posture che il narratore assume all'interno della diege-

si e che rendono un testo di *non fiction*, e in particolare *Fattacci*, riconoscibile all'interno di tale panorama. In virtù dell'interconnessione e sovrapponibilità delle categorie qui impiegate, abbiamo già potuto osservare nel paragrafo precedente la prima modalità, ovvero il ricorso all'autorità scientifica che permette allo stesso tempo di abbassare il livello di finzionalità dell'opera e portare una garanzia di veridicità al testo.

La seconda modalità, ampiamente utilizzata in *Fattacci*, è l'“ego-mallevèria”. Il narratore, infatti, si porta garante di sé stesso esibendo, talvolta sovraesponendo, la propria intimità, le proprie paure e insicurezze, come se mettere a nudo l'interiorità fosse un atto talmente confidenziale da non lasciare dubbi sull'onestà che la cagiona. Tale autoconfessione pubblica è presente fin dal primo paragrafo della *Prefazione*, in cui il narratore (sovrapponibile all'istanza autoriale) preferisce parlare di sé e della propria infanzia, piuttosto che entrare immediatamente nella materia criminale che dà il titolo al racconto e prosegue, anche se in maniera meno manifesta, nei quattro capitoli successivi.

La terza è la “modalità caleidoscopica”. Cerami s'impegna ad osservare l'evento di cronaca nera da tutti i possibili punti di vista, maneggiandolo fino a renderlo una superficie trasparente e riflettente, che colpito dalla luce in una determinata posizione rimanda al lettore l'immagine finalmente geometrica e lineare del Paese in cui vive. I brutali omicidi sono il punto estremo da cui è possibile osservare indirettamente dinamiche culturali, politiche e sociali in atto, spesso altrettanto feroci di quelle raccontate.

Possiamo definire la quarta modalità “naturalismo psicologizzato”. Cerami è molto attento all'osservazione delle classi popolari spesso abbandonate a loro stesse nella frettolosa corsa italiana all'industrializzazione; attraverso *Fattacci* egli cerca di tratteggiarne un profilo psicologico quanto più preciso possibile. La tesi di fondo – tacciabile di compiaciuta condiscendenza verso le classi popolari – è che gli assassini, pur essendo individui singoli e con le proprie responsabilità, siano anche vittime della propria ignoranza e incapaci di percepire come devianti e pericolosi i modelli culturali recentemente impostisi, insomma, individui troppo deboli e disarmati per resistere al flusso della modernità. La tesi appare evidente soprattutto nel secondo e quarto

racconto, dove tanto Armando Lovaglio, l'assassino di Domenico Semeraro, quanto Anna Casati Stampa, vengono ritratti come accecati dal desiderio di possesso o d'ascesa sociale: il primo stringe una relazione tossica con Semeraro per avere il denaro necessario all'acquisto di una motocicletta; la seconda, dopo vari tentativi d'entrare nel gotha capitolino attraverso la porta di Cinecittà, vi riesce finalmente sposando uno degli uomini più in vista della decadente aristocrazia italiana.

### *Le finalità del romanzo*

Attraverso l'impiego di forme, funzioni e modi narrativi analizzati, gli scrittori *non fiction* perseguono un'idea di letteratura che, come suggerisce l'avverbio "non", si pone in discontinuità rispetto a quanto essa è diventata durante il postmodernismo. Tale rinnovamento, in *Fattacci*, passa attraverso alcuni assunti che Cerami fa emergere, esplicitamente o implicitamente, lungo il corso della narrazione.

La prima finalità, autoevidente, è che la letteratura sia un valido strumento per interpretare la realtà. Il lavoro di scavo documentaristico, l'analisi psicologica, la capacità a tratteggiare e dimostrare tesi articolate riabilitano la letteratura, facendola esorbitare dalla nicchia d'intrattenimento a cui l'industria culturale l'aveva confinata e restituendole un posto d'onore al fianco delle scienze umane e un ruolo sociale. Nel compiere questa operazione, come si legge nella *Prefazione*, lo scrittore salta a piè pari il Novecento e va a ricercare il proprio modello in Fëdor Dostoevskij, il quale, in una lettera al direttore de «Il messaggero russo», scrive: «Sono convinto che il mio soggetto possa fornire, in parte, una interpretazione dell'età presente», una frase che Cerami chiosa così: «Questa frase mi sembrò preziosa. In men che nulla, infantilmente, decisi di diventare uno scrittore che tenta di fornire "interpretazioni dell'età presente". Non dovevo avere un mio stile, ma cercarlo di volta in volta in modo da poter meglio raccontare il presente» (*ivi*, 20).

Portando la letteratura ad illuminare gli angoli oscuri del paese, servendosi per esplorare la vita dei quartieri dormitorio in cui pro-

lificano criminalità e violenza, usandola per interrogare più a fondo coloro che i media hanno speditamente qualificato come “mostri”, Cerami vuole restituire un’immagine stratificata, complessa, persino ambigua del Paese, certamente più aderente alla realtà rispetto alle semplificazioni uniformanti dai media.

I quattro affreschi che Cerami dipinge servono così a tratteggiare una precisa fenomenologia del soggetto criminale, a metterne a fuoco gli elementi che l’hanno trasformato da uomo retto, nonostante tutti gli «ostacoli di ordine economico e sociale» che la società e lo Stato – come vorrebbe la Costituzione – non hanno «rimosso» rendendogli la vita più agevole, in malfattore. Portando il lettore nel baratro dei carnefici, Cerami riesce nel difficile compito di riabilitare gli assassini senza giustificarli, sottraendoli così all’avida gogna mediatica.

La sfida più alta che *Fattacci* si propone è però di natura storiografica. Ognuno dei quattro racconti e, più d’ogni altro, *Il boia di Albenza*, è un’occasione per dipanare la storia contemporanea osservando le figure marginali, riprendendo in chiave narrativa quanto fatto da Carlo Ginzburg (1976) attraverso la figura di Domenico Scandella, detto Menocchio, il mugnaio friulano processato e giustiziato per eresia nel 1599. Ginzburg, attraverso lo studio del processo, è riuscito a ricostruire alcuni elementi della cultura popolare del tempo e a rappresentare la dialettica che opponeva la cultura ufficiale ed ecclesiastica alle credenze popolari. Cerami tenta qualcosa di simile: studiare il margine per illuminare il centro, osservare le storie per comprendere la Storia. Ed ecco che attraverso le vicende amorose di Luciano Luberti ripercorre la storia patria attraversando il fascismo, il nazismo, le bombe di piazza Fontana, i tentativi fallimentari di colpo di Stato, lo stragismo nero, le organizzazioni mafiose, mostrando come alcuni elementi ideologici incarnati da Luberti siano persistenti e trasversali all’arco temporale che va dalle camicie nere allo stragismo mafioso. Il *Boia* è senz’altro il caso più emblematico dell’aspirazione storiografica di Cerami, ma l’intreccio tra dimensione macro e microstorica è presente in tutti i racconti: Anna Casati Stampa è l’eccezione che illumina da fuori i caratteri di una società che destituisce definitivamente l’aristocrazia e, nel secondo dopoguerra, conquista una maggiore flu-

idità e mobilità sociale, così come le vicende di Semeraro riportano il lettore all'innesto tra il libertinismo postsessantottino e la deriva consumistica che si sarebbe imposta di lì a poco. Allo stesso modo, la degradata e marginale Magliana appare capace di illustrare processi macrostorici quali il compromesso storico, che stava per realizzarsi nei luoghi del potere del centro città:

I palazzinari criminali [...] avevano innalzato torri per duecentomila abitanti senza preoccuparsi di fare una sola fognatura. [...] Spesso, nelle notti d'inverno, quando anche le nuvole aggiungevano la loro perfidia a quella degli uomini e mandavano giù troppa acqua, quell'unica fognatura del quartiere scoppiava, e restituiva i marciapiedi e alle vie la sua schifosa abbondanza.

Era don Pietro, il parroco, che si armava di pale e col suo piccolo esercito di ragazzini si preoccupava di liberare i tombini soffocati; oppure i militanti della sezione comunista di via Vaiano si organizzavano e liberavano le strade da quella poltiglia rivoltante. E insieme, più volte, gli uni e gli altri, organizzavano blocchi stradali e proteste contro l'indifferenza del Comune.

Così, alla Magliana, nei primi anni Settanta si realizzava il compromesso storico. (*ivi*, 52)

Cerami ha selezionato storie e personaggi dotati d'una consistenza diafana e che, poste in controluce, avevano la possibilità di far intravedere lo sfondo storico, sociale e culturale sul quale si muovono.

### *Considerazioni conclusive*

Dopo aver constatato la pressoché totale assenza di Cerami dal dibattito contemporaneo sulla *non fiction* è difficile affermare che la sua scrittura sia centrale per l'affermazione del genere o della sua declinazione *noir*, in Italia. Eppure, vi sono elementi che contrastano l'idea della marginalità di Cerami. Anzitutto, la capacità di *Fattacci* di riprendere la lezione proveniente dal continente americano: dalla

letteratura statunitense, Cerami recupera l'attenzione al fatto di cronaca e la vocazione all'indagine psicologica già visti in Capote. Allo stesso tempo, egli appare consapevole del lavoro fatto dai giornalisti-narratori nel tentare, con gli strumenti della prosa, una contronarrazione del presente, così come era stato fatto durante gli anni della "strategia della tensione". La letteratura diventa così uno stetoscopio e il narratore è capace di decifrare i battiti e le vibrazioni che percepisce diagnosticando lo stato di salute del Paese senza bisogno di un camice bianco. Ma tale operazione parrebbe avvenire fuori tempo massimo, quando lo scrittore e l'intellettuale hanno ormai delegato ad altre figure il compito di leggere la realtà e proporre soluzioni.

L'analisi degli elementi formali, delle modalità e finalità narrative mostra però come tali caratteri si ritrovino sia in opere coeve sia in romanzi più recenti, cosa che rimette in discussione l'ininfluenza di Cerami nel campo letterario che si sta indagando. *Fattacci* appare così come una mappa particolarmente utile per esplorare la propaggine *noir* del genere, ma anche un testo da riscoprire e ricollocare nel lavoro di sistematizzazione dell'eterogeneo campo della *non fiction* che questo libro si propone di fare.



SCRITTURE DEL PERSONALE  
BIOGRAFIA E AUTOBIOGRAFIA  
GOLIARDA SAPIENZA  
*L'UNIVERSITÀ DI REBIBBIA* (1983)

Pierluigi Lanfranchi

[Aix Marseille Université, Textes et documents de la Méditerranée  
antique et médiévale (TDMAM), Aix-en-Provence, France]

Federica Gianni<sup>1</sup>

[Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France]

*Introduzione*

Questa sezione è dedicata a quella tipologia di scritture che hanno come oggetto della propria narrazione il *bios*, la vita. Rientrano in questa categoria narrativa le biografie e le autobiografie. Questi due generi, pur condividendo il racconto di un'esistenza, in realtà presentano storia, modelli e caratteristiche estremamente diverse tra loro. La prima evidente differenza fra i due è di tipo narratologico: l'autobiografia racconta, generalmente in prima persona, la vita dell'autore; mentre la biografia è incentrata sull'esistenza di un personaggio altro dall'autore. A cambiare è lo sguardo: nel primo caso l'autore *si* guarda, nel secondo caso, invece, chi scrive sceglie di spostare l'attenzione al di fuori di sé. Questo cambio di «ottica» (D'Intino 1997: 288) è responsabile anche della minore o maggiore dose di oggettività all'interno della narrazione. Mentre le scritture biografiche si concentrano «su dati di fatto piuttosto che effusioni soggettive» (Momigliano 1974: 17), valorizzando l'importanza dei fatti e dei documenti, per le autobiografie l'introspezione e la soggettività sono ingredienti essenziali per la loro buona riuscita. In particolare, se la componente mnemonica rappresenta un elemento centrale delle narrazioni autobiografiche<sup>2</sup>, le biografie, più che affidarsi alle percezioni soggetti-

---

<sup>1</sup> Federica Gianni ha scritto l'«Introduzione», Pierluigi Lanfranchi le restanti sezioni del capitolo.

<sup>2</sup> Cfr. Marchese, 2019: 145; Mariani, 2011.

ve dell'autore, assegnano ai documenti, al materiale d'archivio, alle testimonianze il compito di strutturare e orientare il racconto. Per finire, se in una biografia è possibile conoscere nascita e morte del biografato, nell'autobiografia ciò è chiaramente impossibile, se non inserendovi un elemento di *autofiction*. Pertanto, l'autobiografia è «il racconto *grosso modo* retrospettivo fatto da un uomo della *propria* vita, *tendenzialmente dall'inizio al momento della scrittura*» (D'Intino 1997: 285).

L'opera scelta come rappresentativa di questa sezione è *L'università di Rebibbia* di Goliarda Sapienza, che racconta la sua personale esperienza nel carcere romano di Rebibbia. In realtà, non è un'autobiografia in senso stretto, poiché non racconta l'intera parabola esistenziale della scrittrice, ma solo una parte specifica della sua biografia. È infatti quello che negli Stati Uniti viene definito un *memoir*, con un calco dal francese *mémoires* (in italiano *memorie*). E quindi rientra nel perimetro delle “narrazioni del personale” poiché, anche se il libro non segue l'intero arco cronologico dalla nascita fino al momento in cui l'autrice scrive, comunque si sofferma su una vicenda realmente vissuta dalla scrittrice.

La storia dell'autobiografia nel nostro paese è antica e consolidata. Marziano Guglielminetti<sup>3</sup> individua come primi esempi di narrazione del sé *La Vita Nova* (1294) di Dante e l'epistola *Posteritati* (1371) di Francesco Petrarca. L'esponente più riconosciuto dell'autobiografia italiana è però Vittorio Alfieri con la sua *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso* (1806), opera monumentale e testo di riferimento imprescindibile per gli studi autobiografici. A parte poi le memorie di Carlo Goldoni (1787) e i frammenti autobiografici di Giacomo Leopardi (raccolti in volume da Franco D'Intino e pubblicati postumi nel 1995), è stato poi il Novecento il secolo delle scritture dell'io. L'autobiografia assume allora forme e declinazioni tra le più disparate: dall'«esercizio folgorante del frammento» autobiografico (Battistini 2008, p. 59) per i vociani, all'autobiografia filosofica di Benedetto Croce (*Contributo alla critica di me stesso*, pubblicata per la prima volta nel 1918), da Gabriele

---

<sup>3</sup> Guglielminetti 1977; Id. 1986: 829-886.

D'Annunzio la cui opera non è altro che un unico grande racconto di sé stesso, fino alle *Lettere dal carcere* (1947) di Antonio Gramsci e ai taccuini di guerra di Carlo Emilio Gadda (1955). Con il dopoguerra assistiamo ad un fiorire delle scritture dell'io poiché gli autori sentono l'esigenza di «comunicare» ed «esprimere» le drammatiche esperienze vissute (Calvino 1993). Alla necessità di raccontare la tragedia della guerra si accompagna il dovere etico di testimoniare. Si entra così nell'era del testimone, il cui massimo esponente in Italia è senza dubbio Primo Levi le cui opere autobiografiche più famose sono senz'altro *Se questo è un uomo* (1947) e *La tregua* (1963) che insieme costituiscono il famoso dittico sulla memoria e l'esperienza dei Lager. Qui i confini delle scritture del sé si sovrappongono in parte con un'altra sezione di questo volume, quella dedicata a “storia, controstoria e memoria”, a conferma del fatto che il perimetro di un genere o di una tipologia narrativa non è mai rigido e netto ma sempre poroso e flessibile.

Le scritture dell'io a partire dagli anni Novanta prendono forme e declinazioni fino a questo momento inedite: si inizia a diffondere, fino a diventare una tendenza egemone nella letteratura italiana degli ultimi decenni, l'*autofiction*. Se in Francia – dove il concetto è nato – l'*autofiction* sembra indicare semplicemente una forma di autobiografia contemporanea senza che il testo presenti indizi di finzionalità espliciti, in Italia il termine ha assunto un'accezione diversa. Le scritture autofinzionali italiane condividono con quelle autobiografiche la coincidenza onomastica autore-narratore-personaggio, però a differenza di queste ultime ambiscono ad ingannare e disorientare il lettore, prendendosi gioco di lui circa la presunta veridicità dei fatti. Come nota Lorenzo Marchese, l'*autofiction* si fonda su un paradosso: «l'autore induce il lettore, in una complessa cooperazione interpretativa (Bertoni 1996; Rosa 2008), a pensare qualcosa di paradossale: ciò che leggo è veramente accaduto nei modi in cui si riporta/ ciò che leggo è finto, un'astrazione più o meno verosimile degli eventi reali» (Marchese 2021: 183). Insieme a un marcato narcisismo, l'ambiguità tra realtà e finzione è la cifra caratteristica di questa tipologia narrativa, come sintetizza Walter Siti definendola «autobiografia di fatti non accaduti» (Siti 1999: 109). Siti, riconosciuto come il padre di questa tendenza letteraria in Italia, inaugura il filone

autofinzionale con *Scuola di nudo* nel 1994 per poi proseguire con *Un dolore normale* (1999) e *Troppi paradisi* (2006). Questa trilogia egotica si presenta a tutti gli effetti come un'imponente autobiografia del suo autore: il protagonista Walter è un professore universitario omosessuale proprio come lo scrittore. Eppure tutti e tre i libri sono disseminati di indizi, affermazioni ed episodi che ora confermano ora smentiscono la coincidenza onomastica tra autore, narratore e personaggio, in una vertigine disorientante per il lettore. L'opera sitiana racconta un io ipertrofico ed esibizionista, ossessionato dal corpo e dalla sessualità, figlio di una società consumistica dove i media – la televisione (*trash*) sopra a tutti – si sostituiscono alla vita reale. La trilogia di Siti mette in scena il prototipo del personaggio dell'*autofiction*: «L'io autofinzionale è un soggetto costituzionalmente post-ideologico: corteggia il nichilismo e la vuota superficialità iconica della realtà mediatica, gioca con la propria irrealtà, e male si adatta a qualsiasi postura militante» (Mazza Galanti 2010). Altri testi che in questi stessi anni rientrano in questa tipologia narrativa sono: *Il bambino che sognava la fine del mondo* (2009) di Antonio Scurati, *Prima di sparire* (2008), e *A nome tuo* (2011) di Mauro Covacich, *Verderame* (2007) di Michele Mari, *Dies Irae* (2006), *Medium* (2007) e *Italia De Profundis* (2008) di Giuseppe Genna, *Kamikaze d'Occidente* (2003) di Tiziano Scarpa.

In questa rassegna sintetica e parziale dal Novecento ad oggi, salta però all'occhio un dato evidente: mancano del tutto testi autobiografici/autofinzionali scritti da donne. In effetti, se guardiamo ai più importanti contributi sul genere autobiografico<sup>4</sup>, i riferimenti alle scritture dell'io al femminile sono appena accennati o del tutto assenti. Invece, le narrazioni femminili del sé non solo sono centrali per una comprensione approfondita dell'autobiografia – come dimostra Lanfranchi scegliendo come rappresentativo del genere proprio un testo scritto da una donna – ma hanno una loro tradizione ingiustamente

---

<sup>4</sup> Oltre agli studi critici sull'autobiografia di Marziano Guglielminetti in cui le scritture femminili sono del tutto assenti, vale la pena citare anche il lavoro sulle scritture del sé nel Novecento di Battistini 2008: 57-75.

dimenticata. Simona Foà<sup>5</sup> traccia a grandi linee la storia dell'autobiografia femminile dalle sue origini fino al Novecento. Foà ricorda che prima del Settecento le scritture autobiografiche erano quasi esclusivamente appannaggio di figure religiose o mistiche, come dimostra *Il libro dell'esperienza* composto tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV da Angela da Foligno. Bisogna aspettare il Settecento affinché le donne comincino a raccontarsi attraverso la scrittura, sebbene in quella fase questa pratica rimanga un'attività di stampo essenzialmente privato (diari, lettere, quaderni di ricordi). Inoltre se la narrativa femminile di prose di varia natura in Italia registra un aumento dopo l'Unità, la produzione autobiografica resta scarsa, come ci indicano i dati: nell'arco temporale compreso tra il 1881 e il 1890 si contano solo 28 autobiografie scritte da donne (Licameli 2019: 59).

Bisognerà aspettare il Novecento perché «le donne prendano la parola su di sé e sul mondo passando dalla posizione di oggetto della rappresentazione a quella di soggetto» (Bazzoni 2023), scegliendo l'autobiografia come forma di espressione e di affermazione del proprio io. Un testo fondativo, a riguardo, è senza dubbio *Una donna* (1906) di Sibilla Aleramo in cui la scrittrice racconta e denuncia l'episodio a lei realmente accaduto dello stupro da parte di un dipendente del padre, anticipando di qualche decennio il percorso di liberazione dei movimenti femministi degli anni Settanta. Oltre ad Aleramo, nel ventesimo secolo sono molte le scrittrici che scelgono la forma autobiografica per le proprie narrazioni. Si ricordano tra queste Ada Negri con *Le solitarie* (1917) e *Stella mattutina* (1921), i racconti di Marina Jarre *I padri lontani* (1987) e il più recente *Ritorno in Lettonia* (2004) ma anche i lavori di Clara Sereni e Lalla Romano. Queste due scrittrici inseriscono elementi autobiografici in buona parte della loro produzione letteraria. Romano, in particolare, sembra raccontare l'intera sua vita attraverso i suoi scritti, come se ogni singolo libro rappresentasse un tassello della sua esistenza: *La penombra che abbiamo attraversato* (1964), è come un viaggio nel tempo della sua infanzia a Demonte; *Dall'ombra* (1999), raccoglie una

---

<sup>5</sup> Foà 1997: 177-189.

serie di ricordi sulla sua adolescenza a Cuneo; *Una giovinezza inventata* (1979), racconta il periodo universitario a Torino; *Maria* (1953), rievoca la figura della domestica, ma getta ampi squarci sui primi anni di matrimonio e sull'infanzia del figlio Piero; *Le parole tra noi leggere* (1969), è incentrato ancora sul personaggio di Piero e narra la sua vita fino ai primi anni di matrimonio, tematizzando il rapporto tra madre e figlio; *Nei mari estremi* (1987), ripercorre la vita del marito fino alla sua morte; *Le lune di Hvar* (1991), riproduce alcuni taccuini di viaggio in Istria e Dalmazia insieme al nuovo compagno Antonio Ria.

Per quanto riguarda le narrazioni autobiografiche più recenti, invece, vale la pena menzionare opere come *La Straniera* (2019) di Claudia Durastanti, *Al giardino ancora non l'ho detto* (2016) di Pia Pera e il romanzo vincitore del Premio Strega 2023 *Come d'aria* di Ada D'addamo.

Analizzando queste opere, sembra che le scritture del sé al femminile seguano un percorso in parte differente rispetto a quelle maschili. Ad esempio, mentre in epoca modernista gli scrittori uomini mettevano in scena la disgregazione del personaggio, negli stessi anni Sibilla Aleramo con *Una donna* compieva un'operazione opposta: l'io rappresentato in questo romanzo non è infatti un io frammentato in mille pezzi, ma al contrario si tratta di una soggettività che «deve rimettere insieme i cocci e ritrovare tutta la propria solidità per lanciare la sua “dichiarazione di guerra” (Corti 1996: 18) contro la società patriarcale» (de Leva 2022: 43).

Queste divergenze nel modo di rappresentare l'individuo tra autobiografie maschili e femminili emergono anche nella narrativa più recente. Raramente, le scrittrici contemporanee si sono lasciate ammaliare dagli artifici e dagli inganni dell'*autofiction*. Negli stessi anni in cui Walter Siti indulgeva nel nichilismo di un soggetto egotico che camuffa continuamente la sua vera identità, un'autrice come Helena Janeczek pubblicava *Lezioni di tenebra* (1997). Il romanzo racconta un viaggio in Polonia che la scrittrice compie insieme alla madre, ebrea polacca sopravvissuta all'esperienza dei Lager. Janeczek, ricostruendo il doloroso passato materno, tenta di rimettere insieme i pezzi della sua vicenda familiare e della sua storia personale. Per quanto la memoria sia lacunosa e frammentaria,

nella sua operazione letteraria, non c'è mai la volontà di tradire i dati biografici, come invece è di regola in un'opera di *autofiction*.

Il Novecento, come abbiamo visto, è stato il secolo del testimone ma anche quello della morte dell'autore e, all'opposto, della cultura del narcisismo, che viene alla luce alla fine del secolo breve per poi esplodere prepotentemente negli anni duemila con l'affermarsi e il diffondersi dell'*autofiction*. L'autobiografia femminile non appartiene però a nessuna di queste declinazioni: l'io raccontato da queste donne lotta sì per affermarsi, ma al tempo stesso prende le sembianze di «una soggettività abitata dalla polifonia» (Contini, Pellegrini 2001: 21) in dialogo continuo con l'alterità. L'io di queste scrittrici non è un io narcisistico ripiegato su sé stesso, ma è profondamente relazionale, secondo la concezione femminista del partire da sé per parlare dell'altro/a. Di tutto questo, *L'università di Rebibbia* di Goliarda Sapienza non può che essere un esempio.

### *Desiderio e bisogno di carcere*<sup>6</sup>

Il 4 ottobre del 1980 Goliarda Sapienza (Catania, 1924-Roma, 1996) viene arrestata con l'accusa di aver rubato dei gioielli a un'amica e di averli rivenduti fornendo false generalità. Al gioielliere che li ha acquistati ha detto di chiamarsi Modesta, come la protagonista de *L'arte della gioia*, il romanzo a cui ha lavorato per nove anni in condizioni di indigenza e che nessun editore vuole pubblicare. Eppure non si trattava del romanzo d'esordio di una sconosciuta. Alla fine degli anni '60 erano usciti con Garzanti due suoi libri autobiografici, *Lettera aperta* (1967) e *Il filo di mezzogiorno* (1969). Per dedicarsi alla scrittura Sapienza aveva rinunciato alla carriera di attrice teatrale e cinematografica cominciata nel dopoguerra. Il capitano dei carabinieri che la interroga dopo l'arresto le assicura che, essendo incensurata, verrà immediatamente rilasciata

---

<sup>6</sup> Ringrazio Gloria Scarfone di aver letto la prima versione di questo contributo e di avermi dato preziosi consigli.

se confesserà il reato<sup>7</sup>. Ma la scrittrice nega i fatti che le sono imputati. Nega perché in fondo Sapienza in carcere ci vuole andare. Negli appunti presi durante e dopo la sua detenzione a Rebibbia la scrittrice fornisce diverse ragioni al suo gesto. “Con questo atto di rubare, da me voluto in piena coscienza e sanità mentale, ho appena scelto un’infrazione che risultasse anche – se sapessero vedere – perseguita, e a lungo, e con meditazione e applicazione di tutto l’intelletto (gli errori erano in parte voluti perché desideravo essere presa)”<sup>8</sup>. È un gesto dimostrativo, in termini psicanalitici un *acting out*, come il suicidio che aveva tentato per due volte nel 1962 e nel 1964. Questa volta non si tratta però di dare la morte alla propria persona fisica, bensì di annientare la propria immagine sociale: “In questo mio suicidio giuridico il carcere è stato il luogo (come il coma) dove ho toccato l’ultimo fondo, per risalire e assistere al mio funerale di quello che ero”<sup>9</sup>. Ciò che Goliarda Sapienza vuole seppellire è il mondo, a cui appartiene e che trova insopportabilmente oppressivo, dell’intelligenza borghese, mondana e comunista, la Roma dei salotti, lontana dalla vita, che parla una lingua inautentica. In una lettera all’ex-compagno, il regista Citto Maselli, Sapienza scrive: “È questo che ho cercato di dirti, appena fuori dal carcere: nella mia trasgressione c’era il desiderio (bisogno) di ritrovare questa ‘base’ e gli emarginati come me, e l’ho trovata”<sup>10</sup>. Come l’aristocratico Dostoevskij viene a contatto per la prima volta con il vero popolo russo nella “casa morta” del penitenziario di Omsk, così la “signo’ Sapienza” – come la chiamano a Rebibbia carcerate e secondine – ritrova nella prigione la “base”, le emarginate e le giovani che stanno dall’“altra parte” e che, secondo lei, Maselli e quelli del suo ambiente sono incapaci di capire. Nel desiderio del carcere agisce certamente anche una memoria familiare. Il padre e la madre di Sapienza, militanti socialisti, avevano fatto numerose volte esperienza delle carceri a causa della loro attività politica. “Il mio inconscio-galera – scrive Sapienza a un amico – s’è spalancato

---

<sup>7</sup> Pellegrino 2019: 75.

<sup>8</sup> Sapienza 2011: 102.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Lettera a Citto Maselli del 24 dicembre 1980 in Sapienza 2021: 36-37.

davanti a me, e non ho potuto non andare a toccare con mano l'aria che mia madre – Maria Giudice – respirò spesso nella sua vita: la violenza e la dolcezza di tutte quelle donne, politiche o no, che continuano – per destino o scelta – a girare in quell'inferno”<sup>11</sup>. La scelta di andare in carcere ha quindi allo stesso tempo una dimensione esistenziale e politica. Nel 1978 durante un viaggio in Cina con la Transiberiana, aveva avuto ulteriore conferma del convincimento maturato fin dal XX Congresso del PCUS: che ogni tentativo di realizzare una società socialista era fallito e si era rovesciato nell'orrore dei “massacri fisici” perpetrati dai regimi comunisti e dei “massacri mentali” di cui si sono resi responsabili i comunisti italiani<sup>12</sup>. La delusione etico-politica, spiega Sapienza a Maselli, è stata così dolorosa da spingerla a uscire dal privato e immergersi di nuovo nella storia italiana per cercare di capirla. E il carcere è un luogo privilegiato da cui osservare la realtà profonda di una società e i suoi cambiamenti. In questo senso Sapienza fa propria la lezione del Foucault (1975) di *Surveiller et punir*:

Volevo solo, entrando qua, tastare il polso del nostro paese, sapere a che punto stanno le cose. Il carcere è sempre stato e sempre sarà la febbre che rivela la malattia del corpo sociale: continuare a ignorarlo può portarci a ripetere il comportamento del buon cittadino tedesco che ebbe l'avventura di esistere nel non lontano regime nazista<sup>13</sup>.

Inoltre con il suo gesto Sapienza sperava di farsi pubblicità, di attirare su di sé l'attenzione di pubblico e editori e creare così le condizioni per la pubblicazione de *L'arte della gioia*<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Lettera a un amico del 10 ottobre 1980 in Sapienza 2021: 378.

<sup>12</sup> Cf. Sapienza 2011: 153.

<sup>13</sup> Sapienza 1983: 31. Sugli elementi foucaultiani ne *L'università di Rebibbia*, specialmente per quanto riguarda le osservazioni sull'architettura carceraria, si veda Rizzarelli 2021: 176-177.

<sup>14</sup> Cf. Sapienza 2011: 102 e Pellegrino 2019: 72.

*La verità bugia*

Oltre a tutti questi motivi ce n'è un altro, forse il principale, che ha portato in carcere Goliarda Sapienza: la letteratura. In più di un'occasione la scrittrice ha affermato di essere andata a Rebibbia per poter incontrare la protagonista de *L'arte della gioia*, e verificare con il proprio corpo se ciò che aveva raccontato nel romanzo a proposito dell'esperienza carceraria di Modesta corrispondesse alla realtà. Questa esigenza, etica e letteraria insieme, di adesione alla realtà nel romanzo di finzione sembra apparentemente contrastare con l'accettazione dell'elemento finzionale nei suoi libri autobiografici nati in seguito all'esperienza della depressione e dell'analisi. Fin dalla prima pagina di *Lettera aperta* infatti Sapienza tematizza la natura contraddittoria del rapporto tra letteratura e realtà, tra letteratura ed esperienza (e ricordo), rifiutando provocatoriamente di porre il "bisogno di verità" all'origine della propria scrittura e violando in questo modo il "patto referenziale" tra autore e lettore a favore di un "patto fantasmatico"<sup>15</sup>:

Anche voi associate la parola "ordine" con la parola "verità", e la parola intelligenza con la parola "bontà"? Ho fatto sempre questo errore. Non mi fraintendete, non "verità": ma solo un minimo di ordine in tutte queste "non verità", nelle quali nascendo (...) mi sono trovata a strisciare prima, e a camminare dopo. Non vorrei buttare discredito sui morti e sui vivi che ho incontrato, ma visto che mi sono state dette, come a tutti del resto, più bugie che verità, come potrei io, ora, sperare di parlarvi illudendomi di arrivare a un ordine-verità? E no: credo proprio che questo mio sforzo per non morire soffocata dal disordine, sarà una bella sfilza di bugie"<sup>16</sup>.

Come Esiodo, Sapienza sa che le Muse possono "dire molte menzogne simili al vero", ma quando lo vogliono possono anche dire cose vere

<sup>15</sup> La distinzione tra "patto referenziale" e "patto fantasmatico" è formulata da Lejeune 1996: 36-42.

<sup>16</sup> Sapienza 2019: 15.

(*Teogonia* 27-28). In altri termini la scrittrice è ben consapevole che la letteratura non è una semplice restituzione della realtà attraverso il linguaggio, bensì una ristrutturazione di questa stessa realtà, che comporta inevitabili semplificazioni e stilizzazioni. È, la letteratura, un tentativo di mettere ordine nel caos dell'esistenza, di organizzare l'esperienza e renderla perciò comprensibile a se stessi e agli altri. In questo senso anche le "bugie", ossia la componente fittiva, diventano lo strumento attraverso cui pervenire a una verità più vera di quella meramente fattuale. È quanto spiega Sapienza in una lettera del 1960 indirizzata a Münevver Hikmet a proposito del raccontare di sé:

... molte delle nostre bugie non sono altro che un impulso verso quello che vorremmo fosse la realtà – o fosse stata nel passato (hai notato come insensibilmente si coloriscano le cose del passato raccontandone a chi ci ascolta?) – impulso a modificarla, accrescerla, fissarla in una composizione più assoluta, che infine appaia più precisa, più a tutto tondo così che gli altri possano capirla meglio. In fondo queste bugie non sono che il tentativo di far capire meglio, di estrarre da te la loro essenza semplificandola, particolari che potrebbero confondere l'ascoltatore ridando a una verità cronachisticamente esatta la precisione di una verità reinventata e quindi espressa e quindi di verità vera. Insomma non la verità di una fotografia di un viso, verità di una descrizione fatta di questo viso da una voce calda e sensibile.

(...)

... chiedi e io ti risponderò inventando, cercando di trarre dalle cento verità banali della mia vita quelle che più si avvicinano alla verità vera di essa... La verità bugia. Evviva la bugia. Evviva i bugiardi<sup>17</sup>.

Nelle sue considerazioni su verità e bugia Sapienza sembra riferirsi, non saprei dire se consapevolmente o meno, al celebre passo della *Poetica* in cui Aristotele afferma che in poesia si devono preferire le

---

<sup>17</sup> Sapienza 2021: 40 e 42.

cose impossibili ma verosimili alle cose possibili ma non credibili (*Poetica* 1460a), dove il verosimile è ciò che conferisce alla narrazione organicità e coerenza – Sapienza lo definisce “ordine” – in grado di portare a un incremento di conoscenza. Se è vero che per Aristotele la poesia è *mimesis*, egli non prescrive tuttavia un’imitazione veridica e pedissequa della realtà (“verità cronachisticamente esatta”), bensì un’imitazione in cui l’elemento finzionale assicura alla rappresentazione della realtà quel grado di astrazione e generalizzazione che evita la frammentazione e l’insensatezza del particolare. Perciò la poesia è, secondo Aristotele, più teoretica e più filosofica della storia. Nei suoi libri autobiografici Sapienza è consapevole di non poter sostenere il classico imperativo dell’autobiografia *à la* Rousseau che impone di dire in modo trasparente la verità su di sé. In questo senso i libri autobiografici di Sapienza hanno potuto essere inquadrati nel genere ibrido dell’*autofiction* di cui proprio negli anni dell’attività letteraria della scrittrice si andavano elaborando i contorni teorici, specialmente in ambito francese (il libro di Serge Doubrovsky, *Fils*, in cui il neologismo “autofiction” compare per la prima volta è del 1977)<sup>18</sup>.

### *Il linguaggio primo*

Goliarda Sapienza concepisce tutti i suoi libri autobiografici come appartenenti a un unico ciclo che avrebbe avuto per titolo “Le certezze del dubbio” e come sottotitolo “Autobiografia delle contraddizioni”<sup>19</sup>. Se dall’esperienza dei tentati suicidi, degli elettroshock e della terapia psicanalitica erano nati *Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno*, l’esperienza del carcere è all’origine de *L’università di Rebibbia* (Rizzoli, Milano 1983) e *Le certezze del dubbio* (Pellicanolibri, Roma 1987).

<sup>18</sup> Ascrive le opere di Sapienza al genere dell’*autofiction* Bazzoni 2016, pp. 111-126. *Contra* Scarfone 2018: 50-58. Pur riconoscendo nei testi autobiografici di Sapienza la presenza di elementi romanzeschi, per Scarfone essi non sono sufficienti a configurare una finzializzazione del sé.

<sup>19</sup> Cf. Sapienza 2013: 26.

Gli ultimi due libri del ciclo sono usciti postumi: *Io, Jean Gabin* (scritto prima della reclusione) ritorna al periodo dell'infanzia a Catania, mentre *Appuntamento a Positano* (scritto nel 1984) rievoca la vita da "cinematografara" negli anni '50 e la sua amicizia con una donna di nome Erica.

È stato più volte osservato come il dittico formato da *L'università di Rebibbia* e *Le certezze del dubbio* sia molto diverso rispetto a quello dei primi due libri sia a livello strutturale e narrativo sia a livello del linguaggio. Gli ultimi due libri apparterrebbero al periodo "espressionista-interattivo" (dopo il 1980), mentre i primi due a quello "analogico-introspeztivo" (prima del 1980)<sup>20</sup>. Tra la composizione dei due dittici autobiografici si situa la stesura del grande romanzo *L'arte della gioia*, che è il vero spartiacque nella produzione di Sapienza. È indubbiamente vero che la scrittura ellittica e labirintica, il carattere asincrono della narrazione in cui si sovrappongono e si confondono passato e presente, il procedere analogico e associativo caratteristici di *Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno*, cedono il posto ne *L'università di Rebibbia* e *Le certezze del dubbio* alla narrazione in presa diretta, all'analisi lucida dell'universo carcerario attraverso un linguaggio capace di accogliere le voci altre, a una dimensione più scopertamente "politica" della scrittura. Malgrado queste innegabili differenze dovute anche, banalmente, al fatto che la Sapienza degli anni '60 non è la stessa di quella degli anni '70, resta tuttavia un'impressione di continuità tra i libri autobiografici concepiti dalla scrittrice come singoli capitoli del ciclo dell'"autobiografia delle contraddizioni" che, nelle sue intenzioni, doveva comporre un autoritratto non statico e risolto, bensì colto nel suo farsi, nel movimento tortuoso e contraddittorio della vita.

---

<sup>20</sup> Questa partizione è stata proposta da Andriago 2012: 117-130 (Si veda anche Andriago 2016). Gloria Scarfone rifiuta la categoria di "romanzo", in cui editori e critici collocano tradizionalmente le opere autobiografiche di Sapienza. Riprendendo la distinzione di Raffaele Donnarumma tra *mémoire* e autobiografia – teleologicamente orientata la seconda, intreccio di passato e presente il primo – la studiosa attribuisce *Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno* al genere del *mémoire*, mentre ascrive all'autobiografia *L'università di Rebibbia* e *Le certezze del dubbio* (Scarfone 2018: 38).

Anche nel mio ciclo ci saranno bugie, nessuno di noi può esserne esente, ma almeno saranno a ogni passo contraddette, o rovesciate o riconosciute come errori nocivi al personaggio Iuzza-Goliarda, e per questo nocivi agli altri. La bugia è come un boomerang che non perdona, ed è per questo che il sottotitolo del ciclo dovrebbe essere: *Autobiografia delle contraddizioni*<sup>21</sup>.

Si sarà compreso che “bugia” per Sapienza non significa mistificazione e occultamento e che non può essere interpretata come segno di una concezione performativa dell’identità<sup>22</sup>. Al contrario, se di finzializzazione del sé si può parlare, essa non è in contrasto con la “volontà demistificatoria di una parola capace di riconoscere, rovesciare e contrastare l’errore e la menzogna”<sup>23</sup>. È proprio il linguaggio lo strumento del dubbio e della verità con cui la scrittrice è in grado di verificare la propria adesione o la propria distanza dalla realtà. Il carcere le ha permesso di scrollarsi di dosso, insieme alla “coltre di non-vita” che la opprimeva, la lingua del suo ambiente che sentiva ormai come inadeguata per la propria scrittura e quindi per la comprensione di se stessa e del mondo. Sapienza ritiene che la sua lingua si sia sporcata, perciò *Rebibbia* è per lei l’Arno limaccioso in cui sciacquare i panni troppo stretti e irrigiditi del linguaggio borghese. L’immagine dell’immersione purificatrice rappresentata dalla detenzione e dei suoi effetti sulla lingua ritorna sia nei taccuini sia nelle lettere. “Sono come ripulita”, scrive Sapienza in un appunto del 1980, “il bagno di vita fatto a *Rebibbia* mi ha come purificata: taglio netto col mondo dei salotti, dei discorsi sofisticati e tutto il resto. Ora devo nascondermi, e poi mi devo rieducare a parlare liberamente anche con gli amici (...) Forza Goliarda, questa è la tua strada. Scritture da strada o da marciapiede non letterate”<sup>24</sup>. E in una lettera dello stesso periodo a Costanzo Costantini si legge: “C’è

<sup>21</sup> Appunto del 22 gennaio 1990 in Sapienza 2013: 25-26.

<sup>22</sup> Così Ross 2012 sembra interpretare l’elemento finzionale in *Lettera aperta*. Condivido la critica che Gloria Scarfone rivolge all’interpretazione in chiave “butleriana” proposta da Charlotte Rose. Cf. Scarfone 2018: 40.

<sup>23</sup> Scarfone 2018: 41.

<sup>24</sup> Sapienza 2011: 102 e 104.

una realtà così assoluta in quel posto così lontano da noi, eppure così vicino geograficamente, che lava i pensieri e le ansie (e anche il linguaggio)”<sup>25</sup>. Quella che riemerge da questo bagno purificatore non è certamente una lingua epurata e addomesticata. Si tratta, al contrario, di un linguaggio arricchito in estensione oltre che in profondità, un plurilinguismo capace di tenere insieme i molteplici registri uditi nell’universo carcerario (italiano colto, linguaggio burocratico, dialetti, lingue straniere) e di restituirli con freschezza e vivacità. Non è semplice mimetismo, o se si preferisce, vampirismo linguistico, che sarebbe suonato artificiale e inautentico. Sapienza, d’altra parte, non è andata in carcere per proletarizzarsi, per cercare l’autopunizione o la redenzione assimilandosi alle prigioniere comuni o alle prigioniere politiche, che pure le sono più affini per cultura e condizione sociale. La sua distanza dalle prigioniere politiche è anche una distanza di linguaggio: Sapienza non intende parlare del carcere in tono epico, che è sia quello dei racconti familiari sulla detenzione dei genitori sia quello praticato dai detenuti politici per rafforzare il loro orgoglio. Non è questa la chiave per capire il carcere dei maledetti, dei detenuti comuni. È il loro, non quello dei politici, il carcere vero.

Nelle pagine del libro è sempre vigile la coscienza che il privilegio di classe della scrittrice è inalienabile in quanto impastato nella sua stessa biologia. Una delle compagne di prigionia, Ornella, le ricorda che “non si sfugge al marchio del privilegio, e tanto vale viverlo il più onestamente possibile” (p. 130). È proprio questa onestà a caratterizzare il linguaggio de *L’università di Rebibbia* che sembra assumere una dimensione utopica di annullamento delle differenze e di smascheramento dei meccanismi sociali. È quanto la narratrice sperimenta nella cella di Susywang, dove recupera, oltre al gusto per il cibo e alla sacralità della tavola e del gesto di mangiare, che è il rito per eccellenza della condivisione, anche e soprattutto il linguaggio primo finalmente liberato:

Come tutte qua [Susywang] è approdata al linguaggio profondo e semplice delle emozioni, così che lingue, dialetti, diversità di clas-

---

<sup>25</sup> Sapienza 2021: 379.

se e di educazione sono spazzati via come inutili mascheramenti dei veri moventi (o esigenze) del profondo: questo fa di Rebibbia una grande università cosmopolita dove chiunque, se vuole, può imparare *il linguaggio primo*<sup>26</sup>.

Il carcere svela i meccanismi della vita sociale, che nella realtà esterna restano celati, occultati dalla “persuasione democratica, vera atomica azzerante tutte le menti diverse”. All’interno delle mura di Rebibbia invece questi meccanismi sono trasparenti e agiscono con la loro violenza arcaica in un dispositivo a cui Sapienza dà il nome di centrifuga.

Qui le categorie del valore di ognuno vengono alla luce con chiarezza assoluta, e non c’è modo di nascondere agli altri, né tanto meno a noi stessi, la nostra natura. Questo mi chiarisce finalmente il vero perché del terrore che tutti abbiamo della galera: ereditariamente sappiamo che là dentro non ci sarà più possibile tenere in piedi la “costruzione ideale” che noi stessi, aiutati dalla cultura, i soldi, le buone maniere, diligentemente ci siamo costruiti fuori. Ritorna qui a vigere suprema la selezione naturale<sup>27</sup>.

È come se il carcere fosse uno spietato stato di natura hobbesiano, una condizione pre-politica, dove tutte le convenzioni sono saltate e dove l’unica logica è quella dell’opposizione tra amico e nemico: “Attenzione e solidarietà assoluta a chi ti è amica, ostruzionismo completo a chi ti è nemica. Impossibile trovare sfumature in questo consorzio, non c’è tempo per le esitazioni, i ripensamenti” (p. 108).

### *L’inferno carcerario*

Un importante elemento di continuità nei libri che compongono l’“Autobiografia delle contraddizioni” è la ripresa dello schema di morte e rinascita, di discesa e risalita, attraverso cui procede la vicenda dell’au-

<sup>26</sup> Sapienza 1983: 108.

<sup>27</sup> Sapienza 1983: 97.

trice. Ne *L'università di Rebibbia* questo schema viene realizzato letterariamente attraverso richiami danteschi, ora espliciti ora impliciti<sup>28</sup>. La descrizione dell'ingresso nel carcere ricorda quella dell'*Inferno*, anche a livello lessicale. “Un lungo budello scivola inesorabilmente verso il fondo senza un appiglio per le mani della fantasia al quale potersi aggrappare” (p. 9). La parola “budello” richiama alla mente la “natural burella” di *Inferno* 34, 98. La discesa nel carcere è una discesa nel regno dei morti, non solo perché il prigioniero è morto civilmente per sempre, ma anche perché la reclusione è vissuta come un'anticipazione della morte:

Deve essere così quando morirai, una voce insinua dentro di me. Chi ha assistito a una morte ha subito la sorpresa di scoprire quanto l'agonizzante si ritragga alle tue premure, quanto con volto stanco ti sorrida ma solo per non dirti: lasciami in pace, ho altro da pensare. Una pozione di morte viene qui distribuita. A chi poche gocce come a me, a chi per la vita, per venti anni, per dieci. Morte lenta, rateizzata dai colloqui carcerari. Molti visitatori infatti hanno l'espressione indescrivibile di chi conversa con un malato condannato da una malattia senza speranza<sup>29</sup>.

Il carcere è una tomba (“la mente... si sente ricoprire di sabbia come in un sepolcro”, p. 11), entrando nella quale si deve lasciare ogni speranza. In questo senso suona ironica la confusione della secondina che si rivolge all'autrice gridando: “*Speranza* a colloquio!” (p. 55). Altre spie dantesche contribuiscono a caratterizzare l'arrivo a Rebibbia e il periodo in cella di isolamento come una discesa “nelle viscere della terra” (p. 19): il freddo e il buio degli ambienti (“tenebra morta”) e il “grido inumano” che squarcia il silenzio.

---

<sup>28</sup> Echi danteschi nelle prime pagine de *L'università di Rebibbia* sono segnalati da Rizzarelli 2021: 175. L'autrice menziona anche Dostoevskij e il Genet del *Miracle de la Rose* come modelli letterari e il film di Renato Castellani *Nella città, l'inferno* come riferimento cinematografico. Ritengo che abbia esercitato una certa influenza sulla lingua e sulla scrittura de *L'università di Rebibbia* il libro di Luce d'Eramo, *Deviazione*, pubblicato nel 1979 da Mondadori.

<sup>29</sup> Sapienza 1983: 57.

Per sopportare la situazione della prima notte di carcere, Sapienza deve “fermare la fantasia”, ossia l’organo che in quanto scrittrice (ma anche in quanto attrice) ha sviluppato più di ogni altro. La fantasia permette di dare un volto all’ignoto assoluto, anche con il rischio di ingigantirlo e, in questo modo, di alimentare il terrore. Ma la fantasia è anche possibilità di sottrarsi al contingente, di trasportarsi fuori dal carcere, di evadere con la mente. Tuttavia, quella concessa dalla fantasia è un’evasione altamente pericolosa che può portare alla perdita di chi vi si abbandona. La realtà totalizzante del carcere impone di tenere sotto controllo la fantasia in un esercizio sovrumano di stoicismo.

“Il carcere è un pianeta sconosciuto che pure gira vicinissimo all’orbita della nostra città” (p. 58). Un’altra strategia per cercare di addomesticare questo pianeta ignoto di cui nessuno parla e ridurre il suo potere destabilizzante e ansiogeno è di paragonarlo a situazioni note. Così Sapienza istituisce molte somiglianze tra il carcere e altri luoghi disciplinari, in particolare con la scuola. Mentre si riveste dopo la perquisizione l’autrice si sente “improvvisamente intimidita come il primo giorno di scuola davanti alla maestra (sento il mio corpo tornato bambino mettersi impalato su un attenti goffo)” (p. 8). Come la scuola, il carcere è un luogo misterioso e potente del quale Sapienza non sa niente e sul quale la sua volontà non esercita alcuna presa. Come *Lettera aperta*, anche *L’università di Rebibbia* può essere visto come un processo di “ritorno all’infanzia”, benché non più volontario come nel caso del primo libro, bensì coatto. La detenzione comporta infatti una regressione infantile, perché i bambini, come i carcerati, sono sotto tutela, privati dei diritti civili di cui godono gli adulti liberi (p. 30: “Il carcere regredisce all’infanzia”). Il divieto di maneggiare denaro in carcere è un’altra spinta per far regredire le detenute in uno stato infantile. Il denaro è infatti simbolo di autonomia, di identità, di valore del proprio posto nel mondo. Per gli uomini, abituati a maneggiare il denaro da secoli, il non poterne disporre in carcere è una punizione, mentre per le donne non è che uno modo di mantenerle in una condizione di ignavia e di ignoranza, quindi di minorità: le donne sono o eterne bambine o donne di casa, mai cittadine consapevoli in contatto diretto con la realtà.

Nel *Filo di mezzogiorno* Sapienza aveva assimilato la sua esperienza nella clinica psichiatrica alla prigionia del padre nelle carceri fasciste e l'elettroshock alle torture subite dal genitore. Se Rebibbia è il luogo della morte civile, la clinica psichiatrica è il posto dell'annientamento del sé attraverso l'estirpazione della memoria: "Che cosa era successo in quella prigione? Mi avevano fatto qualcosa che mi aveva fatto perdere la memoria: era chiaro ormai. Non sapevo a chi chiedere" (p. 32). A Rebibbia invece Sapienza trova persone a cui chiedere, perché anche il carcere, come ogni Inferno, ha il proprio Virgilio. In realtà i Virgili che guidano Sapienza nell'esplorazione di Rebibbia sono almeno due: la "maestra di galera" Edda e Mamma Roma. Quest'ultima, afferrando le mani di Goliarda, le tiene un lungo discorso: "Io non sono un'indovina, signora. Non predico il futuro né so leggere nel passato, ma sento lo smarrimento nel quale può cadere un'anima superiore e posso aiutarla a trovare la strada, non con consigli o vane parole, ma con la forza magnetica delle mani e dello sguardo" (p. 52). Se per ritrovare la via smarrita Dante deve viaggiare attraverso i tre regni dell'aldilà, la reclusione è per Sapienza un tentativo di uscire dallo smarrimento esistenziale in cui si trova. Le lezioni che le impartisce Edda sono lezioni di filosofia pratica, un "corso rapido di esperienza" (p. 60), come lo definisce la scrittrice. Una delle prime cose che Sapienza apprende in carcere è il meccanismo del potere, la dialettica "servo-padrone": "la sintesi chiara e inappellabile del mondo di fuori col suo, ora per ora, eterno riprodursi del vinto e del vincitore, del servo e del padrone..." (p. 61).

Dopo l'inferno sotterraneo della cella di isolamento, Sapienza viene trasferita nel purgatorio del ballatoio. È un passaggio fisico e allo stesso tempo emotivo, l'inizio della risalita che la condurrà alla paradossale scoperta della libertà nel luogo deputato alla sua stessa negazione. Sapienza si ritrova in mezzo a una folla incredibile che corre, si urta e trascina tutto quanto nel suo vortice. Le notazioni acustiche traducono la confusione, il frastuono, la cacofonia della bolgia carceraria, in cui tuttavia Sapienza riesce a individuare parole che hanno un senso, segno che nel labirinto del carcere la narratrice comincia a ricostruire un suo itinerario di liberazione:

È un bailamme insensato, dissonante, al limite dello strazio auditivo. Il rumore delle linee di montaggio di una grande fabbrica di automobili è al confronto armonioso. La mia mente si smarrisce davanti alla scoperta di quello che sarà il mio futuro auditivo. Non potrò nemmeno pensare, mi dico, mentre le orecchie già afferrano – per istinto di sopravvivenza – qualche nota, qualche parola indicativa isolandola dal contesto. Afferro così alcuni muggiti che dovrebbero significare: latte, vuole latte, una parolaccia, un nome... (p. 44).

La scrittrice deve resistere alla tentazione di confondere la propria volontà con quella delle altre detenute. “Attenta a non cadere nella trappola del loro volere a tutti i costi rendere la vita difficile alle guardiane” (p. 59). In carcere non c’è spazio per gli ignavi. Si è sempre sollecitati a prendere partito. “Correndo per le scale quasi mi viene da piangere di disperazione – per la prima volta lì dentro – di fronte alla constatazione che per noi mortali non c’è scampo neppure in galera dall’atroce condanna di dover sempre a ogni cantone prendere un partito (degli altri), una posizione, una maschera, eccetera, eccetera: infernale!” (p. 59). Emblematico a questo proposito è l’episodio in cui Goliarda reagisce alla provocazione della ragazza con la zazzera, non secondo la propria volontà, ma essendo piuttosto “agita” da Mamma Roma e da Edda e dando sfogo al loro desiderio di menare le mani. L’episodio le procura una lezione che, scrive la scrittrice, è iscritta da secoli nella biologia maschile: “mai incollarsi i desideri inconsci degli altri, pilotati dal genio malefico della centrifuga...” (p. 54). Eppure il percorso pedagogico che Sapienza ha intrapreso a Rebibbia la porterà a scoprire che il carcere non è solo una versione più brutale e primitiva del mondo esterno, ma anche uno spazio utopico di libertà dove le logiche che reggono la società di fuori sono sospese o rovesciate.

### *Libertà e liberazione*

Il tropo retorico più insistito cui Sapienza ricorre per descrivere il carcere è quello del paradosso. La lezione fondamentale che l’università carceraria le ha insegnato è che il vero carcere non è Rebibbia, bensì il mondo di fuori e che dietro le sbarre si ha la possibilità di imparare la

libertà sia nella sua forma positiva (libertà di) sia nella sua forma negativa (libertà da). Una forma estrema di libertà è quella dell'autodistruzione perseguita dalle carcerate tossicodipendenti “le più profonde, sensibili e refrattarie all'eterna violenza che è tornata a riprendere il sopravvento nella nostra società. Che cerchino il loro annullamento per non essere costrette ad *agire* anche loro questa violenza?” (p. 144). Sapienza le paragona ai “cristiani antichi, rassegnati a morire pur di non uscire dal loro sogno d'amore e beatitudine” (p. 145).

Un'altra forma di libertà radicale, assoluta è quella di chi non è più sottomesso alle leggi del mondo esterno e che non avendo niente non ha nemmeno niente da perdere:

Sono approdata nel regno del “tutto possibile” (violenza, abbandoni, contraddizioni), fondato sulla coscienza profonda di essere “ormai perdute” per sempre alle leggi che regolano il mondo di fuori. Infatti quando metti il piede nel lido del “tutto perduto” non è proprio allora che scatta la libertà assoluta? Che potrebbero farti più che tenerti chiusa – cosa che già fanno – o guardarti con disprezzo – cosa che già fanno? Valicato il muro del lecito che è dentro di noi il suolo selvaggio delle passioni proibite si spalanca davanti, immensa materia incustodibile<sup>30</sup>.

La forma positiva della libertà si realizza invece nella condivisione e nello stare insieme senza il gravame delle convenzioni sociali che sono possibili, come si è già visto, nella cella-“salotto” di Susy Wong: “Aspettando Suzywong una gioia incomprensibile invade le mie membra sporche: deve essere il tè o la novità di bere in un bicchiere vero, o la sorpresa di avere tante persone da conoscere. Sono da così poco sfuggita all'immensa colonia penale che vige fuori, ergastolo sociale distribuito nelle rigide sezioni delle professioni, del ceto, dell'età che, questo improvviso poter essere insieme – cittadine di tutti gli stati sociali, cultura, nazionalità – non può non apparirmi una libertà pazzesca, impensata” (p. 86). Nella stessa pagina, Sapienza spiega che in carcere anche la differenza generazionale

---

<sup>30</sup> Sapienza 1983: 97.

viene azzerata. Solo in carcere si sta realizzando qualcosa di rivoluzionario rispetto all'appiattimento e alla banalizzazione di fuori: la ricerca di “una diversa strada per consistere con se stesso e con gli altri” (p. 87).

La liberazione sperimentata in carcere è anche liberazione della femminilità. In una lettera a Enzo Siciliano che precede la detenzione, Sapienza scrive: “Le donne – come tu sai – sono il mio pianeta e la mia ricerca, il mio unico “partito” e forse, oltre all’amicizia, il mio unico scopo della vita”<sup>31</sup>. Nell’universo tutto femminile del carcere i due scopi della vita di Sapienza, l’amicizia e le donne, sembrano coincidere e rendere possibile quella “potenza del piacere collettivo dei sensi” che è parte essenziale dell’arte della gioia. Questo non fa de *L’università di Rebibbia* un libro femminista<sup>32</sup>. L’autrice non è mai stata una femminista militante, malgrado la sua amicizia con personalità dei collettivi femministi e la sua collaborazione con la stampa femminista dopo l’esperienza di Rebibbia. Sapienza ha manifestato in più occasioni una certa diffidenza verso il femminismo di derivazione americana degli anni ’70. Certamente non era una fautrice del femminismo dell’uguaglianza: “Sempre lotterò – scrive nella lettera a Siciliano citata sopra – per l’amicizia fra uomo e donna, pianeti così diversi e così simili, bisognosi l’uno della diversità dell’altro”.

Roberta, che diventerà la protagonista de *Le certezze del dubbio*, fa un’osservazione decisiva sulla questione femminile che bene illustra la posizione eterodossa dell’autrice:

Il fatto è che noi, Goliarda, reggiamo meglio [degli uomini] il sistema carcerario. Certo, questo è possibile perché abbiamo un passato di coercizione e qui in fondo troviamo uno stato di cose che non ci è nuovo: il collegio, la famiglia, la casa... Certo, il

<sup>31</sup> Sapienza 2021: 341.

<sup>32</sup> Armanda Guiducci disse durante un dibattito pubblico su *L’università di Rebibbia* tenutosi al Circolo Culturale Mondoperaio di Roma il 23 febbraio 1983: “il libro scritto da Goliarda Sapienza non è assolutamente un libro scritto da una femminista”. Sui rapporti di Sapienza con il movimento femminista, specialmente romano, si veda Trevisan 2018: 19-214. Ha interpretato *L’università di Rebibbia* alla luce dei gender studies Kornacka 2017: 233-256.

carcere a noi donne risveglia tutti i lati “femminili” che stiamo cercando di seppellire, il carcere forse ci vizia, ci fa regredire... Ma io dico, facciamo bene noi donne ad affossare tutte le “qualità” che i secoli di schiavaggio hanno sviluppato in noi? Dopo tanti anni di prigione, Goliarda, ti posso garantire che è un errore... Non bisogna dimenticare il nostro passato di schiave...<sup>33</sup>

La memoria della coercizione e le conoscenze che le donne hanno sviluppato in secoli di sottomissione sono strumenti indispensabili per la loro liberazione. Sono queste stesse qualità che permettono alla protagonista di risalire lentamente dall'abisso della degradazione e della perdita della dignità verso la libertà paradossale e la gioia che scopre alla fine del suo accelerato “corso di studi” carcerario. Discutendo con le sue compagne del progetto di creare la *Rebibbia University* con tanto di tasse di iscrizione, logo e slogan da stampare sulle t-shirt, Goliarda Sapienza riassume con leggerezza e ironia l'insegnamento alla gioia appreso in carcere:

Questo è senza dubbio un bel proposito da mettere in atto, anche perché è gioioso: noi donne dobbiamo smetterla di battere sempre su note dolorose. Proprio stamane ho capito cosa m'ha sempre tenuto lontana da tutti i movimenti femministi: il loro insistere sempre con toni luttuosi su eventi luttuosi. Noi dovremmo essere apportatrici di gioia, di vita e non di morte... Per questo dobbiamo pensare bene allo slogan e ai colori...

– Sì... i colori! Magari azzurrino e con su scritto: «Carcere è bello!»<sup>34</sup>

### *Scrittura di sé e reclusione*

Nella sua introduzione Federica Gianni ha situato *L'università di Rebibbia* nel panorama delle scritture del sé prodotte in Italia nell'ultimo quarto del XX secolo. Mi limiterò qui ad accennare ai rapporti del

<sup>33</sup> Sapienza 1983: 148.

<sup>34</sup> Sapienza 1983: 115.

libro di Sapienza con il filone della letteratura carceraria che ha in Gramsci un riferimento imprescindibile. Le *Lettere dal carcere* si ritrovano come sottotesto implicito anche ne *L'università di Rebibbia*. A partire dagli anni '80 la letteratura carceraria diventerà particolarmente importante con la pubblicazione della memorialistica dei protagonisti della stagione del terrorismo, fino a costituire un vero proprio sottogenere editoriale. L'unico esempio letterariamente significativo di questa letteratura è *Armi e bagagli. Un diario delle Brigate rosse* (1987) di Enrico Fenzi. Per il versante femminile si può citare *Compagna luna* (1998) di Barbara Balzerani.

Tra i precedenti letterari ho già accennato all'influsso che può aver esercitato su Sapienza *Deviazione* (1979) di Luce d'Eramo che racconta l'esperienza dell'autrice nei campi di lavoro e nei lager nazisti. Sapienza aveva letto il libro, come risulta da un appunto del marzo 1979 (Sapienza 2011: 80) e scrisse a Luce d'Eramo il 5 aprile 1979 per comunicarle le sue impressioni di lettura. Dopo aver paragonato l'esperienza della lettura di *Deviazione* a quella delle *Memorie dalla casa dei morti* e di *Orlando*, Sapienza scrive:

il tuo libro è uno di quei pochi che resterà vivo sempre, con le sue pagine dure e ironiche, il suo italiano semplice ed essenziale tutto teso solo a filtrare i battiti profondi del cuore, sfiorare le corde esili dei nervi, il fluire segreto del sangue lungo i tragitti sotterranei delle vene. Italiano (solo tuo) tutto ombre, anfratti e rupi paurose, notturno monologare di sassofono con brevi (che nel ricordo divengono immense) schiarite di clarinetto spinte al massimo della tenerezza<sup>35</sup>.

Si direbbe una descrizione perfetta della lingua che Sapienza stava cercando per la propria scrittura e che si ritrova nelle pagine de *L'università di Rebibbia*. Laura Fortini ha proposto di includere D'Eramo e Sapienza in una linea di scrittura femminile della reclusione che

---

<sup>35</sup> Sapienza 2021: 262.

risalirebbe a Isabella di Morra e Maria Maddalena de' Pazzi. Entrambe le autrici riservano un ruolo centrale alla corporalità nella reclusione e testimoniano entrambe dell'esperienza di liberazione di cui paradossalmente fanno prova in carcere attraverso la costruzione di una relazionalità con quelle che l'autrice definisce la "altre necessarie". Questo elemento si ritroverà in seguito in altre scritture di corpi reclusi, in particolare quelli dei manicomi femminili raccontati da Fabrizia Ramondino in *Passaggio a Trieste*<sup>36</sup>. Nella scena conclusiva de *L'università di Rebibbia*, in cui Sapienza mette in scena se stessa nell'atto di cominciare a scrivere il libro che il lettore tiene tra le mani, l'autrice suggerisce che anche l'atto eminentemente individuale della scrittura trae la sua necessità dalla relazione con la compagna di cella:

Imitando Roberta seduta sul letto, le gambe ripiegate a mo' di scrittoio, una cartella sopra, la testa china, i lunghi capelli biondi danzanti nella luce, anch'io prendo carta e penna. È necessario<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Fortini 2021.

<sup>37</sup> Sapienza 1983: 163.



L'ALTROVE E IL VIAGGIO  
GIANNI CELATI  
VERSO LA FOCE (1989)

Ugo Fracassa

[Università Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici (DSU), Roma, Italia]

Se ci si mette a sfogliare il Meridiano di Gianni Celati, quello che raccoglie i suoi *Romanzi, cronache e racconti*, come si farebbe con un *flip book*, quasi proprio a metà del volume la massa compatta dei caratteri tipografici allineati per più di 1800 pagine, improvvisamente si disgrega e pare animarsi per l'imprevisto di un inserto cartografico. Si tratta della "Carta delle pianure" su cui si apre la raccolta di racconti destinata a segnare una svolta nella scrittura dell'autore, alla metà degli anni Ottanta. Nei *Narratori delle pianure* confluiscono le storie raccolte da Celati lungo il corso del Po al seguito di un gruppo di fotografi, all'inizio del decennio per antonomasia postmoderno. A piedi, in corriera o bordo di una Renault 4 lo scrittore aveva attraversato quelle "grandi pianure" che Goethe, il 16 ottobre 1786, risalendo in battello da Chioggia bracci e canali del delta padano fino a Pontelagoscuro, aveva descritto come "panorami e viste semplici ma ameni" (Goethe 1985: 109).

Ed era proprio per ridisegnare un paesaggio ancora legato all'immagine di Bel Paese inaugurata dai viaggiatori del Grand Tour tra Sette e Ottocento, e mai completamente disinnescata nonostante lo sguardo proiettato in anni più recenti sul territorio dal cinema neo-realista, che una ventina di fotografi, tra i quali Mimmo Jodice, Gabriele Basilico e Guido Guidi, aveva intrapreso un nuovo *Viaggio in Italia*, di cui resta testimonianza nel catalogo di una mostra allestita nella Pinacoteca di Bari nel 1984. Per compiere l'impresa, Luigi Ghirri, che guidava la *troupe*, aveva pensato bene di arruolare anche uno

scrittore, già sodale di Carlo Gajani per un paio di fototesti usciti alla metà degli anni Settanta, ma allora in piena “crisi di ispirazione”. Quando viene raggiunto dalla telefonata del fotografo di Scandiano, Celati ha all’attivo quattro titoli approssimativamente romanzeschi, dalle sperimentali *Comiche* (1971) al picaresco *on the road* del *Lunario del paradiso* (1978).



*Disperdendosi nelle parole di Gianni Celati* [foto di Luciano Capelli].

Prima di aggiungere un nuovo titolo in bibliografia e porre fine, come comunemente si dice, a sette anni di “silenzio creativo”, passando da Einaudi a Feltrinelli per i citati *Narratori*, lo scrittore d’origine ferrarese dava però alle stampe “Verso la foce. Reportage per un amico fotografo” (Celati 1984). Le poche cartelle con le quali Celati contribuiva al catalogo fotografico del *Viaggio in Italia* rappresentano il primo nucleo del libro che, col medesimo titolo, darà conto delle peregrinazioni padane alla fine del decennio. *Verso la foce* (1989), insomma, sebbene posteriore di quattro anni alla più fortunata raccolta di novelle, custodisce il nucleo principale di un’esperienza che, prima di essere creativa, ha rappresentato per l’autore un cruciale snodo esistenziale. Preso in una crisi che, a partire dalla morte della madre, avvenuta nel 1975, passa attraverso la repressione del movimento studentesco a Bologna nel ’77 (uccisione di Francesco Lorusso e chiusura di Radio

Alice) e la separazione dalla prima moglie nel '78, fino al fallimento di alcuni progetti statunitensi, in campo editoriale e cinematografico, alle soglie degli anni Ottanta, Celati, allora docente del Dams proprio a Bologna, si trovava letteralmente senza casa, dislocato tra Italia, Francia e Stati Uniti. Un paio di interviste relative a quel periodo toccano il tema della depressione (“la depressione è una parte integrante dell’essere umano”, afferma in una conversazione registrata per la Radiotelevisione svizzera) e dell’abbandono della scrittura: “avevo deciso di smettere di scrivere, perché mi sembrava di non avere più niente da dire” (Marcoaldi 1989). È solo tra il 1982 e il 1983, durante la sosta forzata di una degenza per lo scorbuto contratto in Scozia, che lo scrittore butta giù alcuni racconti che, inizialmente, immagina di incorniciare nel reportage padano. La gestazione di *Verso la foce* però prenderà ancora qualche anno prima di assumere la forma che gli conosciamo, a metà tra diario e libro di viaggio, quella peculiare del “racconto di osservazione”, definizione coniata ad hoc dall’autore:

A un certo punto mi sono accorto che era possibile dare l’illusione di una narrazione mettendo insieme pezzi sparsi, e dopo ho continuato a fare delle camminate per cinque mesi partendo da Bologna, prendendo delle corriere e andando poi a piedi in queste zone abbandonate. [...] Ci ho messo alcuni anni, ma ho attraversato a piedi tutta la valle del Po. [...] Mi prendevano in giro tutti vedendomi scrivere per strada, ero la favola di tutti, ma dovevo adattarmi anche a quello (Celati 2016: CV).

Nella veste editoriale confezionata da Feltrinelli, il libro, finalmente stampato nell’89, risulta composto da quattro brevi diari. Titolati e scanditi nell’indice in base a una logica interna, di tonalità descrittiva più che di *consecutio* diegetica, i quattro capitoli – “Un paesaggio con centrale nucleare”, “Esplorazioni sugli argini”, “Tre giorni nelle zone della grande bonifica”, “Verso la foce” – sostanzialmente trascrivono e in parte rielaborano la materia di alcuni taccuini annotati in presa diretta nel corso delle esplorazioni delle campagne attraversate dal Po, tra il maggio del 1983 e lo stesso mese dell’86.

\*

Tornando a quella faglia tipografica che scompartisce, all'altezza del 1978, in due approssimative metà il volume mondadoriano dell'opera narrativa, propongo di provare ad affacciarci sul vuoto, sporgendoci dalle ultime righe del *Lunario del paradiso*, punto di non ritorno per il cosiddetto "primo Celati", romanzesco e affabulatore. Nessuna particolare vertigine a giudicare dal finale escogitato a posteriori, nel 1996, sulla falsariga delle modifiche già apportate nella seconda edizione per contenere entro limiti di sostenibilità alcune giovanilistiche intemperanze<sup>1</sup>: "Tutto succede come succede, e il resto non conta un fico; la vita è una cosa che succede, non si sa cosa sia, è soltanto uno stato della mente" (Celati 2016: 732). All'epoca della prima pubblicazione, tuttavia, il tono risultava decisamente meno controllato. Il narratore, spazientito, pareva sul punto di dismettere l'onere del racconto: "prova anche tu a farti delle storie e vedrai che questa è la sputtanata verità" (Celati 1978: 184-5). Riconsiderando a ritroso la propria vicenda appena trasposta sul piano letterario, infatti, "trame, stratagemmi, falsi personaggi", tutto gli suonava fasullo, come i "romanzi passionali [...] che leggeva mio padre" (Celati 2016: 731). Da questa insoddisfazione per ciò che il Celati "conversatore" inizierà più tardi a chiamare "romanzo industriale", si innesca un processo di ripensamento radicale di cosa sia narrazione, le cui conseguenze comporteranno un rigetto delle forme finzionali. Ciò avviene con circa un decennio di anticipo rispetto alla manifestazione della *non fiction* tra gli scrittori italiani più avvertiti. La renitenza alla leva romanzesca, a partire dai diari padani annotati nei primi anni Ottanta, condurrà infine l'autore ad avviare, nel 1991, un'attività documentaristica che lo riporterà, stavolta da regista, nelle zone di quelle fatali camminate verso la foce del Po (cfr. Celati 1991). Nelle annotazioni manoscritte di quei primi taccuini restano tracce evidenti del travaglio "teorico" che

---

<sup>1</sup> Celati parla di "magagne" emerse a posteriori, ovvero "scivolote triviali, false e giovanilistiche" (Celati 2011: 109).

accompagnava la gestazione della coppia di titoli che indusse la critica a parlare di un “secondo Celati”. L’inconsistenza di un paradigma dello *storytelling*, in procinto di imporsi a livello globale e transmediale, viene sagggiata senza falsi pudori a partire da certe riflessioni intorno a un grande successo dell’intrattenimento di massa, ovvero a proposito di “un film come quello [...] sul pescecane” (FC 12/145)<sup>2</sup>. In che senso e quando, si chiede, la storia “di qualcuno attaccato da un pesce” diventa raccontabile? Lo scarto che separa l’autore di queste note da quello che aveva firmato nel 1975 il saggio pubblicato da Einaudi col titolo *Finzioni occidentali* comincia qui a farsi più evidente: “le analisi strutturali dei racconti non servono a niente [...] un racconto è interessante per qualcuno, non in sé. Se dico che un amico è stato aggredito da un pesce cosa cambia?” (Ivi). Non per questo Celati rinuncia a risalire all’origine filosofica del discorso sul racconto, come quando, a margine di un commento alla *Poetica* di Aristotele, del quale va trascrivendo ampie porzioni, appunta: “Da notare: non c’è racconto occidentale che, in linea di principio, non debba basarsi su qualcosa di inaspettato, su un ‘fatto paradossale’, in quanto diverso, si suppone, dai fatti comuni. Così il delitto, nel poliziesco, è il ‘fatto diverso’” (Ivi); e, poco più avanti: “Presupposizione. Se racconto la mia giornata, si suppone che sia un racconto banale. Dunque, nella nostra testa, all’insolito, allo strano, si oppone questa categoria del banale, e dell’ovvio. La nostra facoltà di racconto dunque passa tra due aspetti: il comune in cui ‘non succede niente’ e il paradossale in cui ‘succede qualcosa’” (Ivi). Appare evidente qui l’esigenza di formulare un modello di scrittura alternativo a partire dai primi esercizi di un “narrare senza eventi” esperito sul campo, sull’esempio dell’arte fotografica di Ghirri, in occasione del pedinamento degli altri compagni di viaggio intenti a inquadrare il paesaggio circostante. “Ciò che distingue il raccontabile dal non raccontabile probabilmente è una semplice risposta del tipo: ‘E con questo?’ Probabilmente l’unico

---

<sup>2</sup> D’ora in avanti i rimandi ai manoscritti consultati nel Fondo Celati (FC) della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia verranno segnalati con l’indicazione della segnatura che compare sulla busta (qui: 12/145).

problema di ogni racconto è di evitare una tale risposta, e in tal modo essere riconosciuto come racconto di qualcosa di memorabile” (FC 12/164). Ecco allora che il quoziente minimo di una rinnovata nozione di memorabilità dell’esperienza può essere fornito dalla più comune delle azioni – “Camminare è una cosa banale perché lo fanno tutti” (FC 12/145) – ma su solide basi filosofiche. Era stato proprio Ghirri a proporre al compagno di viaggio di riprendere in mano il *Tractatus logico-philosoficus* di Wittgenstein, alla lettura del quale lo scrittore aveva potuto avere accesso anche grazie alla mediazione delle lezioni bolognesi di Enzo Melandri. A partire dalla rilettura del *Tractatus* Celati imbastisce, nel 1987, il saggio, rimasto allo stadio dattiloscritto, “La media oscurità dell’esperienza”. Vi si legge che, da un punto di vista pragmatico, il senso “si mostra nelle situazioni” ed è sentito come “esperienza comune” (FC 1/2). Con ciò, tuttavia, quel “termine medio” situato e soggettivo, non può essere utilizzato come “metro” per delimitare il “significato della singola esperienza” (Ivi). L’elemento che congiunge queste riflessioni ai tentativi che va compiendo sul terreno della scrittura per perfezionare il modello anti-narratologico dei suoi “racconti di osservazione” è proprio l’atto del camminare: “A proposito di una passeggiata che ho fatto ieri mi dico: ho fatto esperienza di quel percorso, di quelle sensazioni paesaggistiche, di quell’attesa di arrivare a un villaggio, d’una tonalità d’umore legata alla stagione” (Ivi), ma tutto ciò, lungi dal fare sistema e dal produrre conoscenza positiva (o intreccio romanzesco) – prosegue –, dipende da qualcosa “che è il contrario delle certezze, ossia l’esitazione. È esitando che ci orientiamo nell’incerto” (Ivi). Di questo stato di oscillazione, di questa sfocatura, di questo esitare nell’incerto e nell’aperto, i quattro diari di *Verso la foce* forniranno registrazione fedele. È quanto basta, ormai, a riattivare i circuiti della scrittura per un autore che versava nel fondo di una disperante crisi di fiducia verso ciò che è ritenuto letterario. Trepidazione ed ebbrezza paiono trasparire dalla dichiarazione retrospettiva che, all’altezza del 2008, rilegge una stagione di smarrimenti e vagabondaggi come l’avventura di un’epifania: “andando in giro con Ghirri per le campagne, ho imparato a prendere appunti su quello che vedevo, sulle voci, sulle case, sui posti. [...] Mi ripetevo: ‘Questo

non è letteratura, non è letteratura, è un reportage sulla visione che abbiamo dei posti” (Celati 2008: 32).

\*

Non per questo la decisione di pubblicare i taccuini, nella composita versione che conosciamo sotto il titolo di *Verso la foce*, dovette risultare spontanea e immediata. Celati, infatti, che in quelle stesse pagine di diario annotava pure: “Ho sempre pensato molto male di quelli che pubblicano i loro diari o quaderni di appunti” (FC 12/154), sembrava essere il primo a mostrare imbarazzo verso la forma ibrida che il suo eventuale prossimo libro andava assumendo. Al punto da sentirsi in obbligo di buttare giù un breve *disclaimer* per giustificarne, agli occhi dei lettori, l’esito editoriale: “devo chiedere molta indulgenza per questi estratti di diari che ho deciso di pubblicare in memoria di un amico scomparso, Franco Occhetto. Egli ne aveva letto una parte, e due giorni prima di morire mi sollecitava a riprenderli e pubblicare” (FC 10/86). In un’annotazione, barrata nei manoscritti ma ancora leggibile, esprimeva poi un giudizio molto severo sul proprio lavoro di rielaborazione di quei materiali di origine diaristica: “non sono accattivanti come un buon romanzo; potrebbero essere visti come una riflessione sull’inconsistenza dell’interiorità, ma chi li ha scritti non è un pensatore; [...] qualcuno potrebbe prenderli per un reportage nella ricognizione del mondo esterno ma così trascritti e resi leggibili per il pubblico sono solo un’altra forma letteraria” (FC 10/86). Il discredito che quest’ultima definizione sembra gettare sul lavoro fin lì svolto, dopo l’incontro con Ghirri, per uscire dall’impasse seguita al rigetto della forma romanzo, va letto tuttavia alla luce delle righe finali del medesimo appunto, che si chiude con un ricordo delle esequie dell’amico: all’immagine che fa del materiale diaristico “già polvere appena diventa scrittura” (Ivi), segue infatti un pensiero sulla dispersione delle ceneri *post mortem* come la migliore cosa che ci possa capitare.

Stando a quanto riferito in una conversazione del 2008, la modalità di scrittura in presa diretta, collaudata nella fase di stesura di *Verso la foce*, rinvierebbe dunque al reportage. A fronte di ciò, la disposizione

dei diari nel volume seguirà un ordine che, alla successione cronologica lineare, preferisce una giustapposizione tonale, coloristica (*Un paesaggio con centrale nucleare*, che apre il volume, è il più recente dei quattro). Vale forse la pena di ricordare che proprio negli anni in cui Celati ragionava intorno allo statuto generico del libro che, dopo lungo travaglio, avrebbe infine dato alle stampe nel 1989, la rivista britannica *Granta* dedicava al “Travel Writing” un fascicolo introducendo il quale Bill Buford sottolineava la costitutiva ambiguità del genere, “between fiction and fact”, osservabile nelle scritture di viaggio postmoderne come “in purezza”, “purer even than the New Journalism”. *Verso la foce*, anch’esso “pre-eminently a narrative told in the first person, authenticated by lived experience” (Buford 1984: 7), secondo la definizione formulata da Buford in riferimento al corpus narrativo radunato nel fascicolo di *Granta*, ha continuato a essere giudicato dalla critica, “upon close inspection, [...] impossible to label as either strictly fictional or non fictional” (Baron 2007: 331). E ciò è potuto avvenire nonostante l’aggancio all’attualità garantito in avvio dal riferimento al disastro di Černobyl: “Pensieri di questi giorni su cui voglio scrivere: notizie sullo scoppio di Černobyl, arrivo della nube atomica, e altri rimuginamenti” (Celati 1989: 14). I riferimenti all’Italia di quegli anni non mancano, come pure affiorano le marche caratteristiche della letteratura non finzionale, ovvero i cosiddetti “designatori rigidi”, nomi propri (di luoghi, principalmente, o di persone) a stabilire un rimando immediato e anodino al referente, ovvero al mondo (supposto) reale<sup>3</sup>: compagni di viaggio come il regista Alberto Sironi e i fotografi Luciano Capelli e Reinhard Dellit (compaiono, rispettivamente, nel primo, nel secondo e nel quarto diario), località remote del delta fluviale, talvolta caratterizzate da toponimi poco meno che inverosimili (*Mondo nuovo*, per esempio, o *Strada provinciale delle anime*, indicazioni segnaletiche realmente incrociate sul cammino che diventeranno titoli dell’esordio di Celati nel cinema documentaristico, rispettivamente come regista e come personaggio protagonista)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> “Deperibilità svelta del cosiddetto ‘mondo reale’, non si distingue bene da un miraggio” (Celati 1989: 49).

<sup>4</sup> È ciò che accade nel documentario *Mondonuovo*, per la regia di Davide Ferrario, nel 2003.



D'altra parte, la cartellonistica stradale che marca la pagina col rilievo tipografico delle maiuscole ("Sullo stradone camion e camion che mi sventagliano con folate violente, e moltissimi cartelli pubblicitari: BRIO RUBINETTI, ABC CUCINA, IL PORCELLINO CARNE FRESCA DI MAIALE, CASITALIA PREFABBRICATI" (Celati 1989: 27)) replica nel testo a stampa i caratteri già utilizzati nelle annotazioni manoscritte, che si rivelano, per chi si provi, faticosamente, a consultare i taccuini, veri e propri elementi direzionali nel profilo quasi senza rilievo di una grafia labile e sempre a rischio di indecifrabilità. Si tratta di un'esperienza non priva di suggestioni ermeneutiche se inquadrata alla luce delle riflessioni sulla narrabilità sollevate dall'autore: cosa si deposita nella scrittura di queste esplorazioni? Cosa resta dell'esperienza nel reportage? Cosa risulta davvero raccontabile? A giudicare dalle pagine spesso illeggibili dei taccuini, dove le impressioni soggettive si smarriscono nella grafia incerta di chi scrive in piedi, camminando o in corriera, ciò che resta conduce all'esterno, al rilievo innanzitutto toponomastico dei luoghi mentre le elucubrazioni individuali dell'io scrivente sfumano nell'indistinto (un esito accidentale, certo, ma che pare armonizzarsi perfettamente con la poetica dell'autore).

In quanto ai personaggi reali di *Verso la foce*, oltre alla nutrita compagine delle comparse anonime, talvolta registrate per brevi interventi

in voce – “Vedendomi scrivere in piedi, da una macchina di passaggio qualcuno mi ha gridato: ‘Ehi, sapiente, vat a piè?’” (Celati 1989: 100) – ve ne sono di noti e riconoscibili, rari affioramenti alla superficie del racconto di quella deperibile attualità culturale e politica destinata a rimanere sullo sfondo. È il caso di Tonino Guerra, ricordato per l’omaggio di un libro – *Il viaggio* – che Celati è intento a leggere in treno; vengono anche nominati il “ministro Bettino Craxi”, che “dichiara ingiustificati gli allarmismi, le radiazioni nell’aria sono in diminuzione” (Celati 1989: 22), e il meno memorabile ministro per gli affari regionali del governo Spadolini tra il 1981 e l’82: in un bar di Borgoforte, un quadro di autore locale “è stato premiato dal signor ministro Aniasi in persona” (Celati 1989: 57), secondo quanto orgogliosamente riferito dalla moglie del gestore. In un libro tutto giocato sulla registrazione dell’esistente, tali presenze finiscono per ridursi ad altrettanti apax, dettagli insignificanti convocati a svolgere mera funzione segnaletica in ordine a quella porzione mediaticamente esposta del reale che chiamiamo attualità. Un esempio palmare del ruolo che in questo libro svolge la cronaca degli eventi nazionali e internazionali è fornito proprio dall’iniziale riferimento al disastro atomico di Černobyl. Il 10 maggio 1986, insieme a Leda (Calza, anch’essa persona fisica, moglie del fotografo Carlo Gajani e ospitale amica del nostro) Celati si reca a Caorso “per vedere com’è fatta una centrale nucleare” (Celati 1989: 19). La visita del sito è risolta in un breve paragrafo dove compare “un grande salone con pozzo quadrato al centro” e, subito dopo, un locale di transito dove vengono distribuiti opuscoli illustrativi dell’impianto: “Appena fuori mi è passata la voglia di capire [...] C’erano altri visitatori, ma mi sembravano delusi come me, perché il mutismo dell’oggettività ti fa sentire troppo separato dalle cose del mondo. Dunque molti come me guardavano gli uccelli, i fiori, le anatre, e se ne andavano col loro pacco di fogli informativi” (Celati 1989: 19). In altre parole, nessun intento di partecipazione militante al dibattito pro o contro il nucleare, a circa un anno dal referendum che sarà promosso dal Partito Radicale e pochi giorni dopo il disastro che calamitò l’attenzione della stampa, contribuendo a suscitare anche nell’opinione pubblica italiana un diffuso sentimento ecologista. Ciò

da cui deriva la centralità di *Verso la foce* per un approccio ecocritico alla letteratura, il contributo che il libro porta al pensiero ambientalista in Italia, non si produce in forza di professioni di fede ideologica da parte dell'autore, ma *in re*, nel suo porsi come modello di sostenibilità narrativa e di ecologia dello sguardo, in un panorama editoriale dominato dalla sovrapproduzione di trame e personaggi artificiali del "romanzo industriale".

\*

L'attitudine da turista disattento di Celati a Caorso, sufficientemente straniante per sé, assume poi i contorni di una radicale critica dei protocolli del genere odeporico se paragonata a quella, opposta, manifestata da Claudio Magris, autore di un libro di viaggio pressoché coevo e particolarmente fortunato. *Danubio*, il celebrato titolo che, nel 1986, segnava il passaggio del germanista triestino alla narrativa, descrive anch'esso un itinerario verso la foce. Eppure, l'impianto dell'opera è completamente diverso, incardinato com'è su una "trama idrologica" (Del Giudice 2007: IX) di rimandi eruditi agli eventi storici e agli uomini illustri che ciascuna località evoca alla mente dello studioso. Prima di giungere al delta dove celebra una "grande morte tenuta sotto controllo" (Magris 1986: 1320), la filza del corso fluviale inanella digressioni che paiono detriti accumulati nell'alveo della narrazione – qualcuno ne ha parlato come un libro di soste più che di viaggio (cfr. Pellegrini 2003: 55) – quando invece è palpabile il *cupio dissolvi* nella prosa che si spande, defluisce e infine dilegua nelle pagine di *Verso la foce*. La similitudine con la geografia celatiana si farà più stringente una decina d'anni dopo, quando Magris dedicherà un capitolo del suo *Microcosmi* (1997) alle "Lagune", ma basta sfogliare qualche pagina relativa a quella di Grado per incontrare nell'ordine; il poeta Biagio Marin (di cui viene integralmente trascritto il testo di una lettera), il *Chronicon gradense* dell'XI secolo, il coltivatore di mitili Papo Slavich, Pasolini in laguna per girare *Medea*, i nomi di poeti minori e dimenticati come Sebastiano Scaramuzza e Menego Picolo, Attila che invade Aquileia, il martire e scienziato Francesco de

Grisogono nativo della Dalmazia (e molti altri). Lo scrittore ferrarese, da parte sua, istintivamente diffida degli esperti, tanto più se versati in geografia umana della valle del Po, e non manca di tracciarne un grottesco ritratto preso dal vero: “L’insegnante di matematica [...] vuole farmi conoscere un esperto della vita nella valle padana; dice che mi sarebbe utile se voglio scrivere su questi posti” (Celati 1989: 22). Il problema dell’esperto è che, a causa di una conoscenza data per acquisita, ha sviluppato una totale cecità rispetto al territorio circostante: “Dice che lui non ha nessun interesse per i posti e i paesaggi, anche se deve sempre parlarne in quanto esperto. [...] Andando in giro da solo, lui s’è reso conto che non c’è niente da vedere e un posto vale l’altro” (Celati 1989: 24). Sostiene invece Celati che per poter osservare è innanzitutto necessario “liberarsi dai codici familiari” e “andare alla deriva” in mezzo a tutto ciò che non si capisce. Questo è il solo modo per “arrivare ad una foce” e finalmente smarrirsi, stando a quanto leggiamo nella “Notizia” premessa al testo del reportage.

Se un precedente è possibile rintracciare per il reportage padano, sarà piuttosto in un paio di fototesti firmati da Cesare Zavattini nel 1955 e nel ’66, rispettivamente insieme a William M. Zanca e Paul Strand. Lo scrittore e documentarista, collaboratore di Luigi Ghirri, considerava in particolare il libro dedicato alla nativa Luzzara dal maestro del neorealismo “una guida per pensare lo spazio esterno” (Celati 2004: 8), e da quello mutuava il filtro ottico della “qualsiasià”, dispositivo a “impatto zero” che permette di guardare il mondo così com’è. Nell’ipotizzare un proprio contributo alla collana “Italia mia” diretta per Einaudi, Zavattini, dopo aver scartato alcune ipotesi relative a luoghi non privi di un richiamo storico-culturale e paesaggistico – le cittadine di Alatri e Sperlonga tra le *location* papabili – ed evocato un reportage “dalla fonte al delta” (questo uno dei titoli provvisori) che riuscirà a realizzare soltanto nel 1966 col fototesto *Fiume Po*, si decise per Luzzara, adducendo un argomento tanto ovvio quanto paradossale: “mi sembrò, e anche a Strand, che sarebbe stato meglio preferire un posto del quale almeno io sapessi già qualche cosa. Ma confesserò subito che non sapevo niente di Luzzara e supponevo di sapere tutto e avevo infatti scritto nel testamento: seppellitemi dove sono nato,

dando una indicazione che credevo concreta ed era soltanto favolosa” (Strand e Zavattini 1955: 7). La “nescienza”, questione di deontologia per lo storico (cfr. Cohn 2000: 81), è un *habitus* che l’autore di *non fiction novel* ha preso in prestito, a partire almeno dalla stagione del New Journalism, a garanzia della veridicità del racconto: diversamente dalle abitudini del narratore *onnisciente*, quello *nesciente* non ingerisce nella sfera mentale e psicologica di personaggi i cui pensieri gli restano preclusi. In autori come Zavattini e Celati alle prese col reportage di viaggio, un’analoga attitudine sembra caratterizzare il rapporto con i luoghi: fermo restando il criterio autoptico, anche questo desunto dalla storiografia a partire da Erodoto – l’essere stati davvero nei luoghi di cui si relaziona ed aver visto coi propri occhi i posti di cui si offre descrizione –, l’unico modo di riferire onestamente circa l’esperienza percettiva dello spazio consiste nel ripulire lo sguardo dai modelli di un immaginario precodificato per esporsi al fuori, al rischio della volatilità delle apparenze, senza preconcetti.



Fotografia del cartello stradale, storicamente la “prima dichiarazione civile, [...] ufficiale della presenza segnaletica del fiume”, scelto da Zanca e Zavattini come immagine di copertina di *Fiume Po*.

\*

La materia narrativa di cui si detiene la titolarità e che pertanto costituisce fondamento veridico del racconto si riduce così a un minimo

repertorio di azioni e accidenti sostanzialmente inverificabili, come l'alibi di chi trascorra da solo intere giornate lungo le statali padane. Nella citazione seguente è possibile riconoscere il modulo standard, la tessera reiterata di un plot che alla notazione atmosferica, eventualmente corredata dei riflessi psico-sensoriali registrati dal viaggiatore, allega talvolta, a mo' di garanzia referenziale e senza soluzione di continuità, un "evento" casualmente prodottosi nel mondo reale, un fatto: "Adesso sta piovendo e sono tornato sull'argine, la luce è rifratta in toni rossastri e l'acqua del fiume sembra uno specchio immobile. Dall'asfalto salgono folate di vapore, e ad un tratto la pioggia è finita, passa un ragazzo in motorino" (Celati 1989: 38). Naturalmente, in una trama denotativa così labile, è alto il rischio di "inquinamento delle prove". Mettendo a confronto i manoscritti di altri diari di viaggio con alcuni passi di *Verso la foce*, può capitare infatti di riconoscere appunti presi altrove e trasferiti nel reportage pubblicato da Feltrinelli. Un quadretto parigino, colto passeggiando per il Boulevard Saint Michel mesi prima, si nasconde ad esempio dietro un'annotazione di costume ricollocata a posteriori "in fondo al corso" nel centro di Piacenza: "Passato uno che sembrava si portasse dietro la sua squaw. Lei come una piccola squaw vestita da squaw" (FC 12/167) / "È passato un tizio magro e lungo, che sembrava portarsi dietro la sua squaw; lei gli andava dietro come una squaw, piccolina, vestita da squaw" (Celati 1989: 22)<sup>5</sup>. E, a ben guardare, i trasferimenti potrebbero non limitarsi all'altrove geografico ma interessare anche quello testuale, tra cinema e letteratura. Partendo dalla seconda, è facile rintracciare tra i modelli del reportage celatiano la scrittura del prediletto Antonio Delfini. In un suo *Vagabondaggio primaverile* è forse possibile riconoscere il prototipo di quella che potremmo chiamare "scena della derisione", episodio molte volte replicato nel reportage edito da Feltrinelli: "Passano accanto a me sulla passerella, alcune donne del popolo. Mi guardano ridendo. Forse perché ho un taccuino in mano

---

<sup>5</sup> "Se le narrazioni fattuali rifiutano la finzione riconoscibile che porterebbe la cronaca a essere considerata alla maniera di un romanzo, l'unica alternativa è inventare di nascosto" (Marchese, 2019: 199).

e tento di trascrivere” (Delfini 2008: 40). Affinando lo sguardo fino a esporci al rischio della sovrainterpretazione, potrebbe non essere del tutto illecito intravedere dietro una sconcertante “sequenza” del quarto diario – “Mentre Reinhard s’era allontanato a far delle foto sono sceso in una cunetta a cagare, e proprio allora dopo tante ore di solitudine è passato un uomo in bicicletta” (Celati 1989: 135) – la memoria di un’analoga inquadratura in un film di Wim Wenders del 1976. L’ipotesi pare corroborata da un testo, commissionato allo scrittore per un omaggio al regista tedesco nel 2007, che si apre proprio su quel particolare scatologico: “Ricordo solo vagamente dove ho visto per la prima volta *Nel corso del tempo*. Ma ricordo bene che ero andato al cinema con una donna [...] quando siamo arrivati alla scena dove Rüdiger Vogler va sulla sponda d’un fiume a defecare all’aperto, e si vede la merda uscire dal suo culo, lei si è alzata [...] e ho dovuto inseguirla” (Celati 2019: 305). Ma al di là di acrobazie citazionistiche, è Celati stesso, chiudendo l’omaggio a Wenders con un riferimento al concetto di immagine-tempo in Gilles Deleuze, a certificare che “non esiste nessuna immagine che si chiuda in sé, nella propria ‘oggettività’ realistica: dietro ogni immagine ce n’è un’altra, che a sua volta si collega ad altre già viste; e ciò che forse determina la loro durata d’effetto è la permanenza d’una loro riconoscibilità” (Celati 2019: 308).

\*

Nei numerosi taccuini e agende che costituiscono l’avantesto del libro pubblicato finalmente nel 1989, il titolo *Verso la foce* compare dapprima, e a più riprese, come collettore di una congerie narrativa che variamente si distribuirà, nel corso degli anni, tra la raccolta delle *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), quella di *Cinema naturale* (2001) e nello pseudo-saggio di etnografia *Fata Morgana* (2005). “Verso la foce”, in altre parole, va inteso, in prima istanza, come indicazione non priva di implicazioni metaforiche, o comunque non immediatamente riferibile alla geografia del delta padano. Ciò appare chiaro fin dalla “Notizia” premessa al testo, dove il sostantivo è prece-

duto da articolo indeterminativo (“per poter arrivare ad *una* foce”)<sup>6</sup> e vale come sinonimo di meta, tappa finale di un itinerario esistenziale che “ci porta più vicini alla nostra morte”. In testa ai numerosi indici abbozzati nei taccuini, invece, questa “foce”, nome comune, evoca la possibilità di convogliare la “roba sparsa”, accumulata nella travagliata fase genetica che scandisce in due tempi l’opera di Celati, in alcuni oggetti letterari, di cui uno soltanto racconterà il viaggio coestensivo al corso del fiume che sfocia nell’Adriatico. Se il vero innesco narrativo all’origine di *Verso la foce* è forse da riconoscere in quest’annotazione manoscritta: “Immagino la storia di qualcuno a cui viene voglia di sapere dove comincia una città, dov’è il punto in cui non si comincia a capire più niente” (FC 12/167), che trova puntuale sebbene invertito riscontro all’inizio di “Esplorazioni sugli argini”, cronologicamente il primo tra i diari inseriti nel libro (“Noi non sappiamo più dove finiscono le città” (Celati 1989: 53), senza l’esempio offerto dalla fotografia di Ghirri il libro forse non sarebbe mai stato scritto<sup>7</sup>. In un testo del 1986, l’autore del *Viaggio in Italia* ricordava come da bambino fosse affascinato dalle foto di paesaggio negli atlanti e, in quelle, dall’immancabile presenza di un “omino” capace di dare unità di misura umana al paesaggio fotografato. Quell’omino che, scomparendo, aveva “portato con sé la rappresentazione di paesaggi” (Ghirri 1986: IX-XI), somiglia al personaggio che seguiamo per chilometri nel suo cammino verso la foce. Allo stesso modo, certe vedute offerte tra le pagine del libro somigliano, fino alla completa sovrapposibilità, a certi scatti del compagno di viaggio.

Il paese [Pomponesco] si stende attorno alla meravigliosa piazza rettangolare, non umiliata dal cemento e dal nuovo. La prospettiva delimitata in fondo da due colonne a ridosso dell’argine, im-

---

<sup>6</sup> Mio il corsivo.

<sup>7</sup> Nel diario di un viaggio africano, Celati finisce per confidare a una donna di Ségou, incontrata sulla riva del fiume Niger, il segreto del proprio metodo di scrittura: “La grande signora nera mi ha chiesto se non faccio fotografie. In un raptus di simpatia per lei, le ho confessato che io faccio le foto scrivendo” (Celati 1998: 36-37).

buto d'una strada silenziosa con belle case antiche, porta l'occhio vero l'aperto. Là in fondo l'aperto si presenta dietro un orizzonte, facendo sentire l'indistinta lontananza che dà un senso alla nostra collocazione spaziale (G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 46).



Luigi Ghirri, *Pomponesco*, 1985.

Ciò che fa, a tutti gli effetti, di *Verso la foce*, oltre che un insospettabile precedente dell'odierna narrativa *non fictional*, un vero e proprio fototesto fantasma.



LA *NON FICTION* FRANCESE CONTEMPORANEA



Dominique Viart

[Université Paris Nanterre, Centre des Sciences des Littératures  
en Langue Française, Paris, France - Institut universitaire de France]

### *Il genere non fiction*

Il termine *non fiction* copre originariamente una categoria molto vasta. È nato negli Stati Uniti, dove veniva utilizzato per classificare tutto ciò che non era un romanzo sugli scaffali delle librerie:: saggi, dizionari, enciclopedie, manuali e guide di ogni genere (cucina, giardinaggio, didattica, benessere), opere erudite, studi universitari e trattati di diverse discipline (storia, sociologia, antropologia, medicina, scienza, religione, ecc.), documenti e reportage giornalistici, biografie, testimonianze, racconti di viaggio... Il suo uso è stato poi ridimensionato e concettualizzato seguendo l'evoluzione di una nozione più strettamente letteraria. All'interno di questo quadro più ristretto, la *non fiction* designa oramai ogni forma di narrazione che non ricorra alla "finzione" nel senso di produzione immaginaria, purché questa "narrazione" possa essere considerata letteratura. Si tratta di una duplice restrizione, radicale rispetto agli usi iniziali, che ora si applica solo ai testi narrativi frutto di un progetto di scrittura.

Ma questo non è ancora del tutto soddisfacente e i confini rimangono piuttosto sfumati. Che dire, ad esempio, della poesia? Indubbiamente letterario, questo genere dà talvolta origine a poemi narrativi: *Les Tragiques* di Théodore Agrippa d'Aubigné e *La Leggenda dei secoli* di Victor Hugo ricorrono entrambi all'immaginazione, ma trattano anche di eventi storici e personaggi reali. La questione può essere risolta in termini di genere. La poesia è un genere a parte e autonomo

che obbedisce alle proprie leggi, per quanto distorte dall'avvento della poesia in prosa e del verso libero nel XIX secolo. Al contrario, una tragedia in versi è ancora teatro, non poesia. Da questo punto di vista, dovremmo anche considerare la *non fiction* come un genere a sé stante: la *narrazione letteraria non fiction*. In altre parole, la *non fiction* attua all'interno del genere narrativo una divisione tra ciò che è immaginario (romanzo, racconto, novella, mito, leggenda...) e ciò che non lo è (cronaca, memoria, biografia, diario, odeporica, autobiografia, ecc.)

Tale divisione è tutt'altro che assoluta. È noto che Chateaubriand ha inventato alcuni episodi nelle sue *Memorie d'oltretomba*, che ne ha modificati altri e che non è l'unico autobiografo a farlo. Le cronache medievali non sono affidabili al cento per cento. Al contrario, i romanzi realisti o veristi catturano qualcosa della realtà effettiva del mondo che descrivono. Si deve quindi dire che la differenza è una differenza di gradazione. Inoltre, tutti i contributi di questo volume mostrano che c'è una certa presenza di finzione, o il ricorso a certi usi della finzione, all'interno delle *non fiction* presentate. Ma questo non invalida la distinzione. Come ha dimostrato Françoise Lavocat, le diverse modalità di ibridazione tra finzione e fattualità “il più delle volte fanno emergere i contorni della finzione e della fattualità piuttosto che cancellarli” (Lavocat 2016: 522). Una serie di dispositivi interni alle opere in esame permette di stabilire se il “contratto di lettura” implicitamente rivolto al lettore collochi il testo nel regno della finzione o in quello della narrazione fattuale. Come vedremo nelle pagine seguenti, una serie di indicazioni, indizi, modalità enunciative e pratiche testuali attestano la dimensione tangibile, attualizzata, provata o meno, degli elementi riportati.

Resta da vedere di quale “finzione” stiamo parlando e quale significato diamo al termine. Poiché il termine ha diversi significati. Mentre i più comuni si riferiscono alla produzione di una storia immaginaria (“finzione ludica condivisa” secondo Schaeffer; “sospensione della regola della veridicità” secondo Searle)<sup>1</sup>, va detto che il termine copre

---

<sup>1</sup> Su queste questioni teoriche si vedano: Dorrit Cohn 2001; Kate Hamburger 1986; Thomas Pavel 1986; Jean-Marie Schaeffer 1999; John R. Searle 1979.

anche altre concezioni. Due sono particolarmente importanti: la prima riguarda la *composizione della* narrazione. Che sia vera o meno, essa presuppone un'impostazione testuale, una costruzione. Da Arnold Toynbee a Hayden White (1983), l'argomento viene utilizzato per dimostrare che qualsiasi narrazione della storia, nel momento in cui mette in un testo gli eventi e li dispone in un certo ordine, è una finzione. In quanto tale, la pura fattualità non è più possibile. Secondo questi teorici, quanto più fini sono l'elaborazione del testo e la sua messa in forma, tanto più ci si allontana dall'obiettività dei fatti. Tuttavia, questa controversia è irrilevante quando si tratta di decidere cosa è *non fiction* e cosa non lo è, a maggior ragione se, come abbiamo scritto sopra, il termine *non fiction* è riservato a un *genere letterario*: perché lo sforzo di scrittura e di messa in forma che segna la letterarietà del testo presuppone comunque un lavoro sul testo e un'elaborazione formale.

Vi è poi un'altra accezione del termine "fiction" che non dovrebbe essere di ostacolo. È quella che considera che qualsiasi rappresentazione del mondo, degli eventi o dell'esistenza, anche la propria, è necessariamente soggettiva. Come dice la saggezza popolare, "a casa sua ognuno è re". Nel momento in cui è veicolata da una voce, una sensibilità, una personalità, una narrazione è necessariamente soggettiva – anche se pretende di essere espressa in modo oggettivo, in terza persona o in forma comportamentale. Come ha scritto Jacques Lacan, ogni individuo rappresenta sé stesso ("l'istanza del sé") in una "linea di finzione" (Lacan 1996: 94). I suoi genitori e i suoi amici racconteranno la sua storia in modo diverso. Nella narrazione, non esiste una vera oggettività che non sia influenzata dal suo enunciatore o narratore. È la nozione di "punto di vista" ad essere messa in discussione: un terzo significato, quindi, della nozione di "fiction", dopo quelli di produzione dell'immaginario e di composizione della narrazione. Come vedremo, questa problematica è molto spesso affrontata esplicitamente dalla *non fiction* contemporanea, non per eluderla con argomenti di autorità o attraverso l'intermediazione di un narratore onnisciente alla maniera dei romanzi realisti del XIX secolo, ma per farsene carico nelle sue controversie.

### *Il campo delle non fiction*

Questa definizione di *non fiction* limitata alla nozione di *racconto letterario non finzionale*, ma aperta a queste ultime due accezioni «fanzionalizzanti», ovvero le questioni di composizione e di prospettiva narrativa, è oggi largamente accettata. In quanto tale, la *non fiction* è in crescita da diversi decenni, a volte a scapito del romanzo, a cui sta rosicchiando le posizioni in classifica, a giudicare dal numero delle pubblicazioni in aumento anno dopo anno. Il premio Nobel per la letteratura recentemente assegnato a Svetlana Aleksievič ne è un segno evidente. Per questo motivo, negli ultimi anni è stata oggetto di un'intensa attività critica<sup>2</sup>. Da un'area culturale all'altra, ci sono divergenze di apprezzamento e di designazione. Sono state proposte diverse formulazioni: *non fiction novel*<sup>3</sup>, *narrative non fiction*, *creative non fiction*, *factual fiction*, *faction*, *documentary narratives*, *œuvre document* (Bessière 2006), *factographies* (Zenetti 2014). “Non fiction” (con o senza trattino) rimane il termine più comunemente utilizzato. Per evitare la confusione causata da combinazioni di parole contraddittorie (*non fiction novel*; *factual fiction*), abbiamo scelto questo termine. Anche l'estensione del termine varia. Negli Stati Uniti, dove il concetto ha iniziato a prendere piede, il modello principale è il *New Journalism*, definito da Tom Wolfe e Edward Warren Johnson (1973) e praticato da Norman Mailer e Hunter S. Thompson dopo

---

<sup>2</sup> Eric Heyne 1987; John Hollowell 1977; Barbara Lounsberry 1990; Jean-François Chevrier e Philippe Roussin 2001, 2006; Philippe Beaudorre, Dominique Rabaté e Dominique Viart 2007; Alison James e Christophe Reig 2014; Milanesi Barrientos Tecùn 2019; Lionel Ruffel 2012; Dominique Viart, 2016; Alison James et Dominique Viart 2019, Lorenzo Marchese 2019, Alexandre Gefen 2020.

<sup>3</sup> Definizione nel *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (J. A. Cuddon, ed.): «A novel based on real events and people, which largely draws on documentary evidence such as newspaper articles, official papers, personal letters, and interviews. Elements of the story's narrative, however – in particular, the conversations and thoughts of the protagonists – are the author's invention. In the late 1960s the term 'faction', a portmanteau word (qq.v.) combining fact and fiction, was coined to describe such work».

*A sangue freddo* di Truman Capote (1966). Ma questa forma di inchiesta giornalistica prende a modello il romanzo realista del XIX secolo (Honoré de Balzac, Émile Zola) e non esita a ricostruire scene e dialoghi immaginari di cui non esistono archivi, né registrazioni, né tracce. Truman Capote usa la focalizzazione interna, cosa che gli scrittori francesi sono restii a fare, a meno che non dichiarino esplicitamente che in questo modo immaginano soggettivamente ciò che è avvenuto. Per questo motivo i teorici francesi della *non fiction* non includono questo tipo di testi. Allo stesso modo, anche se un po' fragile e talvolta trasgredita, in Francia rimane una linea di demarcazione tra gli scritti dei giornalisti e quelli degli scrittori. Florence Aubenas, una giornalista che pubblica reportage su viaggi di lunga distanza, ha a lungo rifiutato di considerarsi una scrittrice<sup>4</sup>. Tuttavia, è sempre più riconosciuta come tale e forse ha ormai accettato di farlo pubblicando il suo ultimo libro, *L'Inconnu de la poste* (Aubenas 2021), il che dimostra quanto sia fragile questo confine. Molti scrittori (Emmanuel Carrère, Jean Hatzfeld, Jean Rolin...) affiancano all'attività letteraria quella di giornalista o reporter.

Anche nel senso ristretto appena descritto, il campo delle *non fiction* letterarie rimane ancora molto aperto e diversificato. Comprende biografie, autobiografie e memorie, diari di scrittori, racconti di viaggio, resoconti, inchieste, reportages e documenti relativi a eventi storici o a fatti di cronaca, la cui storia, già lunga ormai, ci fornisce una grande quantità di esempi. E questo senza contare le nuove forme apparse più di recente. Ma non tutti i formati citati hanno versioni veramente "contemporanee". I diari e i taccuini degli scrittori, per esempio, non sono cambiati quasi per niente: salvo rarissime eccezioni, come il notevole *Temps immobile* di Claude Mauriac (1974-1988), che ripete e riscrive in una sorta di ciclo memoriale i giorni del suo diario, la forma diaristica rimane vincolata alla narrazione di un giorno dopo l'altro.

---

<sup>4</sup> Si vedano ad esempio gli scritti di Florence Aubenas 2005; 2010; 2021.

*Autobiografie e autofiction*

Tra queste forme, tuttavia, ce n'è una che ha subito una grande evoluzione nel corso del XX secolo: l'autobiografia. Le opere di Michel Leiris, da *L'Âge d'homme* (1939) a *La Règle du Jeu* (1948-1976), di Jean-Paul Sartre, *Les Mots* (1964), di André Malraux, *Antimémoires* poi *Le Miroir des limbes* (1976), di Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux* (1974) e *Archives du nord* (1977), hanno in gran parte rinnovato il corso dell'autobiografia. Nello stesso secolo, tuttavia, il genere è stato ferocemente contestato, prima da Paul Valéry, poi da Gilles Deleuze, Pierre Bourdieu e dallo stesso Sartre. La diffusione della psicoanalisi, secondo la quale l'individuo non può raggiungere una chiara consapevolezza di sé perché è vittima di un inconscio che governa il suo comportamento, ne ha infine minato le credibilità. Alla fine degli anni Settanta, proprio nel momento in cui il genere veniva analizzato e descritto da Philippe Lejeune (1971, 1975), sembrava che stesse gradualmente scomparendo.

A parte qualche rara eccezione (Hélène Cixous e Joseph Ponthus su tutti), sono state pubblicate all'epoca solo delle autobiografie relativamente tradizionali (Jean d'Ormesson) o di personaggi pubblici del mondo dell'arte (artisti, cantanti, ecc.), della politica o del mondo intellettuale (Edgar Morin, Pierre Nora, Annette Wieviorka, ecc.) senza reali pretese letterarie. In effetti, *L'Amant* di Marguerite Duras (1984), *Enfance* di Nathalie Sarraute (1983) e *Les Années* di Annie Ernaux (2008) non possono essere considerate autobiografie canoniche. Paradossalmente, è però proprio a cavallo degli anni Settanta che il soggetto torna sulla scena letteraria, grazie all'esaurimento delle avanguardie e alla fine del formalismo strutturale (Viart 2005). Ma la messa in discussione della nozione di "autore" da parte di Roland Barthes e Michel Foucault, seguita dalla scomparsa della figura del "grande scrittore", ha reso l'esercizio rischioso. Di conseguenza, gli scrittori cercano altri modi di esprimersi: Roland Barthes (*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975), Georges Perec (*W ou le souvenir d'enfance*, 1975) e Patrick Modiano (*Livret de famille*, 1977) ne sono alcuni esempi. Gli ultimi due mescolano il loro lavoro con elementi romanzeschi. E Modiano apre il suo libro

con la formula: “Tutto questo deve essere considerato come detto da un personaggio di un romanzo”. Si tratta di trovare nuove forme.

Da quel momento in poi si è assistito a una raffica di ricerche formali e a una vera e propria proliferazione terminologica: Si tratta di “automitobiografia” (Claude Louis-Combet), “*autobiogre*” (Hubert Lucot), “curriculum vitae” (Michel Butor), “prosa della memoria” (Jacques Roubaud), “nuova autobiografia” (Alain Robbe-Grillet, che intendeva mettere in evidenza l’incerto rapporto con il “*nuovo romanzo*”), “*otobiographie*” e “*circonfession*” (Jacques Derrida), “egoletteratura” e “romanzo dell’io” (Philippe Forest)... Tra tutti spicca il primo termine proposto: “*Autofiction*”, anche se pochi scrittori sono disposti ad accettarlo. Serge Doubrovsky, che lo propose in *Fils* (1977), definì il concetto così: “Fiction, di eventi e fatti rigorosamente reali; e, volendo, autofiction, avendo affidato il linguaggio di un’avventura all’avventura del linguaggio, al di fuori della saggezza e della sintassi del romanzo tradizionale o nuovo che sia”<sup>5</sup>. È chiaro da questo passaggio che è al secondo significato di “fiction” che lo scrittore si riferisce qui: non all’*invenzione*, ma alla *composizione* e alla *trasposizione* di “fatti reali” nello spazio del linguaggio. Ma è anche un modo per rispondere alle obiezioni psicoanalitiche. Lo testimonia la forma stessa del suo libro, che utilizza il disordine di una scrittura per associazioni, simile al libero discorso dell’analizzando sul divano dell’analista. Da quel momento in poi, la verità che viene espressa è quella intima, forse inconscia, di chi scrive e si lascia trasportare dalle libere associazioni. Ancora fiction, dunque, ma questa volta nel senso di Lacan: rappresentazione soggettiva di sé. Doubrovsky, che rivendica la dimensione psicoanalitica del suo lavoro<sup>6</sup>, moltiplica il gioco dei significanti. In questo senso, l’autofiction è una possibile forma di *non fiction*.

<sup>5</sup> «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.» (Doubrovsky 1977)

<sup>6</sup> Serge Doubrovsky, «L’initiative aux maux: écrire sa psychanalyse» (1979), ristampato in *Parcours critique*, Paris, Galilée, 1980, e «Autobiographie/Vérité/psychanalyse» (1980) ristampato in *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Presses universitaires de France, 1988.

Ma alla fine non è stata questa concezione originale a prevalere. Altri adepti, la maggior parte dei quali sono donne: Camille Laurens, Catherine Cusset, Philippe Vilain, Chloé Delaume, ecc. sono più inclini a includere una grande quantità di immaginazione romanzesca nelle loro opere. Delaume dichiara addirittura: “Sono un personaggio di fantasia” («Je suis un personnage de fiction»). L’elemento romanzesco non è quindi più legato solo a questioni di composizione e di verbalizzazione, o al punto di vista soggettivo, ma altera la dimensione puramente referenziale del testo. È quindi un’altra definizione di autofiction, più tarda e più comprensiva, che finisce per avere la meglio: quella proposta da Vincent Colonna, che parla di “fiction dell’io” (Colonna 2004: 3), o addirittura di “autofabulazione”, o quella di Philippe Gasparini (2009), che li considera semplici “romanzi autobiografici”. Anche senza arrivare a questo radicalismo, è quantomeno l’ibridazione generica a prevalere, con una fedeltà disinvolta all’invenzione, come hanno notato uno dopo l’altro Marie Darrieussecq<sup>7</sup> e Philippe Vilain<sup>8</sup>. Di conseguenza, non ci è sembrato legittimo includere l’autofiction contemporanea tra le forme attuali di *non fiction*.

### *Memorie, testimonianze*

Questo non significa che dobbiamo escludere tutte le forme di memoria e di testimonianza personale, anzi. Viviamo nell’“era del testimone” (Wieviorka 2002), iniziata con il processo Eichmann nel 1961. Le tragedie del XX secolo hanno spinto le persone a parlare. Le due guerre mondiali e, ancor più, la Shoah sono stati eventi così intensi e traumatici che è stato necessario testimoniare. L’antichissima forma delle *Memorie* (pensiamo a Saint Simon) si sta spostando verso la testimonianza, cioè il racconto di un’esperienza vissuta, spesso dolorosa. Questa è la pri-

---

<sup>7</sup> “Presentandosi come romanzo in prima persona e come autobiografia, l’autofiction non fornisce al lettore le chiavi per distinguere tra dichiarazioni di realtà e dichiarazioni di finzione (Marie Darrieussecq 1996).

<sup>8</sup> Per Philippe Vilain, l’autofiction è “un indecidibile, un mostro ibrido” (Vilain 2009: 13).

ma differenza con l'autobiografia, perché l'obiettivo della testimonianza non è quello di raccontare l'intera vita, ma un periodo particolare, sul quale si concentra la narrazione. La seconda differenza sta nel fatto che le testimonianze sono destinate a essere trasmesse, perché il sapere va condiviso. È l'ingiunzione dei moribondi ai loro compagni nei campi: "testimonierete per noi". Anche se racconta un'esperienza personale, la testimonianza è per questo meno egocentrica dell'autobiografia.

Questa pratica di scrivere testimonianze ha raggiunto il suo primo picco dopo la Grande Guerra (Barbusse, Dorgelès...). Ha dato origine ai primi interrogativi, sollevati da Jean-Norton Cru, che ne ha raccolti e analizzati più di duecentocinquanta (Cru 1929, 1930): non c'era il rischio che lo sforzo di comporre o addirittura di estetizzare potesse invalidare l'autenticità dell'esperienza riportata? La discussione si è accentuata dopo la Seconda guerra mondiale, quando i testimoni oculari hanno dovuto confrontarsi con l'indicibile. I primi libri che hanno tentato di descrivere l'orrore (Primo Levi, David Rousset, Robert Antelme, Charlotte Delbo, Jean Cayrol, ecc.) hanno avuto la sensazione di non essere all'altezza dell'irrapresentabile. La famosa frase di Adorno, che parla anche di "vergogna della forma", ritenendo la letteratura illegittima di fronte alla realtà storica, come anche le parole di Brecht parlano della difficoltà della testimonianza letteraria: "Gli avvenimenti di Auschwitz, del ghetto di Varsavia e di Buchenwald non reggerebbero certo a una descrizione letteraria; la letteratura non era preparata ad essi e non si è data i mezzi per renderne conto".

Tuttavia, dopo alcuni decenni di latenza, l'urgenza di parlare *malgrado tutto* prevalse. Il documentario *Shoah* di Claude Lanzmann (1985), i processi agli ex nazisti e ai collaborazionisti e l'imminente scomparsa degli ultimi sopravvissuti hanno incoraggiato le persone a parlare, pur sapendo che la testimonianza sarebbe stata essenzialmente insufficiente: "La necessità di testimoniare è l'obbligo di una testimonianza che solo gli impossibili testimoni – i testimoni dell'impossibile – potrebbero apportare", ha dichiarato Maurice Blanchot<sup>9</sup>. Gérard Wajcman ne ha

<sup>9</sup> «La nécessité de témoigner est l'obligation d'un témoignage que seuls pourraient

tratto le conseguenze pubblicando un libro con delle pagine bianche, dove solo le note a piè di pagina rimangono leggibili (*L'Interdit*, 1986), per sottolineare la violenza di questo testo assente. In seguito sono stati pubblicati numerosi libri -come mostra, in questo libro, il capitolo di Aurélie Barjonet su “Memorie e testimonianze” –, i quali hanno modificato fortemente il modo di concepire questa pratica letteraria.

Agli occhi della storia, ogni singola testimonianza assume un valore collettivo. Lo stesso vale per la sociologia. Si vedrà nello stesso capitolo che anche nel periodo contemporaneo si assiste a una rinascita di quella che Maurice Halbwachs chiama “memoria collettiva”. Però, questa memoria sta cambiando direzione. Un tempo appannaggio di personalità che testimoniavano le azioni pubbliche del loro tempo, ora accoglie le forme più popolari di memoria condivisa, che in passato venivano trasmesse solo all'interno della famiglia o della comunità. Inizialmente oggetto di storici e sociologi, la memoria sta ora penetrando nella letteratura. In Francia, fa spazio ad altre guerre (Indocina, Algeria) e alle rotture che hanno lasciato, all'impegno (in particolare il maggio '68 e l'entrata di giovani intellettuali, come Robert Linhart, nelle fabbriche), alla vita quotidiana, che Perec chiama “l'infraordinario”, e alla memoria operaia. Ne sono testimonianza opere come *Les Années* di Annie Ernaux (2008), *Autobiographie des Objets* di François Bon (2012) e, più a monte, *Je me souviens* di Georges Perec (1978), *Mémoire de l'enclave* di Jean-Paul Goux (1986) *Temps machine* di François Bon (1993) e *Putain d'usine* di Jean-Pierre Levaray (2002).

### *Storie di filiazione*

Per quanto numerose, queste testimonianze letterarie sono arrivate tardi, e coloro che avrebbero potuto testimoniare, quand'anche sono sopravvissuti, ormai se ne sono andati. Da qui, rimane la sensazione di un grande silenzio sull'esistenza delle generazioni passate, o perché

---

apporter [...] les impossibles témoins – témoins de l'impossible» (Blanchot 1983).

non hanno parlato, per l'ansia di dimenticare i traumi subiti, o perché è stato loro impedito di farlo, oppure perché non sono state veramente ascoltate. "Non abbiamo mai ascoltato veramente quei vecchi ventenni che ci avrebbero aiutato a ripercorrere i sentieri dell'orrore", scrive Jean Rouaud a proposito dei veterani della Grande Guerra. Il sintomo di questa trasmissione mancata non è legato solo alle tragedie della storia. Ha anche una componente sociale. Alcuni genitori tacciono, non raccontano ai loro discendenti nulla di ciò che è stata la loro vita, un fenomeno accentuato dai rapidi cambiamenti della società del dopoguerra: un esodo rurale accelerato che ha allontanato alcune persone dall'esperienza accumulata da altre, i cambiamenti negli stili di vita grazie soprattutto al progresso tecnologico che ha reso caduche le conoscenze degli anziani, i mutamenti di cultura e di status resi possibili da un'ascesa sociale che ha separato i figli dai genitori. Questa trasmissione mancata (Viart 2009), la cui drammatica consapevolezza veniva spesso alla superficie al momento della scomparsa di un vecchio di famiglia, ha fatto nascere alle soglie degli anni '80 un profondo *bisogno di conoscenza*.

Ho chiamato questi libri, inaugurati nel 1983 con *La Place* di Annie Ernaux e *Vies minuscules* di Pierre Michon l'anno dopo, "narrazioni di filiazione" (Viart 1999). Da allora hanno continuato a moltiplicarsi, come se questa curiosità genealogica non fosse riuscita a estinguersi, come ha dimostrato Laurent Demanze, che ha dedicato loro un libro (Demanze 2008). La sua forma può essere caratterizzata in modo molto preciso: quella di una narrazione retrospettiva che va indietro nel tempo fino al momento della scrittura, e quindi non adotta la forma cronologica di una biografia degli antenati. Poiché nasce dall'ignoranza, questo "viaggio a ritroso" assume la forma di un'indagine, basata non solo sui ricordi ma anche sui documenti di famiglia: lettere, fotografie, diari. A volte, come nel caso di Martine Sonnet (*Atelier 62*, 2008), l'indagine si addentra negli archivi professionali o sindacali nel tentativo di immaginare aspetti sconosciuti della vita, in questo caso la vita lavorativa del padre, fabbro presso le officine Renault. Questo tipo di allargamento del campo tiene conto del momento storico vissuto dagli antenati e considera l'ambiente sociale in cui sono cresciuti.

Annie Ernaux lo definisce “etnografia di me stessa”. Poiché la scoperta avviene a poco a poco, la narrazione è spesso frammentata, persino disorganizzata, man mano che lo scrittore avanza nella conoscenza del passato. Spesso la voce dello scrittore si rivolge, in modo esplicito o meno, alla persona di cui cerca di conoscere la vita, come se fosse spinta da un bisogno di riparazione per compensare il sentimento di separazione che è stato generato tanto dalla morte quanto dal silenzio del passato. Questa dimensione, che potremmo definire “etica della restituzione”, presuppone un’attenzione particolare al linguaggio utilizzato, sia esso fedele a quello usato in passato dalla famiglia – la “lingua piatta” di Annie Ernaux – o, al contrario, il “bello stile” di una lingua sublime, per dar risalto alle “piccole vite” degli antenati, come nell’opera di Pierre Michon.

*Forme reinventate: écritures des vies e racconti di viaggio*

Le écritures des vies, a cui è dedicato un intero capitolo, non si discostano molto dalle narrazioni di filiazione, se non per il fatto che sostituiscono una figura elettiva a quella familiare. A differenza delle narrazioni di filiazione, si inseriscono in una tradizione molto antica, quella delle agiografie, delle *Vite parallele* di Plutarco, delle *Vite dei dodici Cesari* di Svetonio, delle *Vite dei santi* (Le *Vitae*, la *Légende dorée*) o dei trovatori (le *Vidas*). A differenza delle biografie tradizionali, da cui si distaccano per la loro pretesa di essere oggettive ed esaustive, questi testi sono relativamente brevi e coprono solo alcuni aspetti della vita che raccontano. La loro prima apparizione risale alla fine del XIX secolo, con la pubblicazione di *Imaginary Portraits* di Walter Pater (1887) e la riedizione delle *Brief lives* di John Aubrey nel 1897, a distanza di due secoli dalla loro prima pubblicazione. In Francia, le *Vies imaginaires* di Marcel Schwob (1896) hanno aperto la strada ai “ritratti letterari” praticati da Paul Valéry e André Suarès (Viart 2007). Nell’epoca contemporanea, la biografia riemerge dal disinteresse professato dalle avanguardie per il materiale biografico. E, in modo piuttosto sintomatico, è sotto forma di agiografia, quella di una

cristiana dei primi secoli, nascosta sotto un abito talare nel convento dove il padre l'ha fatta entrare facendola passare per suo figlio, che un narratore tenta di ricostruire la vicenda, affascinato dalla sua storia (Louis-Combet 1979).

Robert Dion, che ha dedicato diversi libri a questa forma letteraria (Dion, 2010, 2013), mostra quanto il loro successo non sia diminuito da quando scrittori come Gérard Macé, Pierre Michon e Claude Louis-Combet vi si sono dedicati, nei primi anni Ottanta. È stato difficile per i critici trovare un termine per dare un nome al genere. Il termine "Fictions biographiques", inizialmente proposto in riferimento al secondo e al terzo significato di "fiction" sopra descritti, si è imposto in un primo momento (Monlucon e Salha 2007), in opposizione a "biographies imaginaires", termine riservato dallo scrittore Jean-Benoît Puech alle opere che scrivono la biografia di personaggi inventati. Il termine "biofiction" è stato gradualmente soppiantato da quello di "autofiction" (acclamato dalla critica) e da quello di "biopic" (abbreviazione di *biopicture*, derivata dall'inglese), poiché il cinema si era a sua volta appropriato delle biografie con un certo successo. Ma questo paradigma cinematografico altamente romanzato, che ritrae scene che nessuno ha visto e utilizza dialoghi del tutto immaginari, riporta troppo la nozione di fiction verso il suo significato originario di prodotto dell'immaginazione. Siamo quindi tornati alla formula più neutra, e senza dubbio più cauta, di "écritures des vies".

Questa formula pone l'accento sulla *scrittura* che la parola *biografia*, invece, oscura, ma non pone abbastanza l'accento, mi sembra, sulle caratteristiche principali di questa forma nella sua versione contemporanea: l'enfasi posta su alcuni biografemi piuttosto che sulla restituzione dell'interessa di un'esistenza; la scrittura in prima persona, che mostra il punto di vista dello scrittore sull'individuo che suscita il suo interesse; l'esplicitazione delle ipotesi che vengono formulate e delle raffigurazioni che vengono utilizzate, senza spacciarle per verità provate. Perché questo è davvero un modo singolare di scrivere le vite, molto diverso da quello che la storia letteraria propone da secoli.

Anche i racconti di viaggio hanno una lunga tradizione. Anne-Sophie Donnarieix sottolinea che ciò è legato allo sviluppo dei traspor-

ti, che ha ridotto notevolmente le dimensioni del pianeta: “Nell’arco della vita di un uomo, la zucca è diventata un melone e poi un mandarino”, scrive Patrick Deville (2012) in *Peste & Choléra*. Il turismo di massa ha reso comuni certi itinerari (“da Parigi a Gerusalemme”, o in Estremo Oriente). È quindi tempo di cercare destinazioni rare e ancora poco battute, ma soprattutto di viaggiare in modo diverso: di reinventare il viaggio – e, per estensione, la scrittura del viaggio. Forse anche per mettere, stavolta, la scrittura in primo piano, invece di privilegiare un esotismo ormai perduto.

*Inchieste non fiction: fatti di cronaca e letteratura sul campo*

Anche la scrittura dei fatti di cronaca ha subito grandi cambiamenti. A lungo oggetto di canzoni popolari e di fogli volanti, antenati della stampa, la cronaca nera ha conosciuto un successo fenomenale nel XIX secolo, grazie al boom della carta stampata. Era naturale che i romanzieri se ne appropriassero: Gustave Flaubert, Stendhal, Émile Zola e i fratelli Goncourt ne trassero ispirazione. Ma il loro obiettivo era quello di alimentare la loro narrativa, non di rimanere fedeli alla storia originale. Come mostra chiaramente Christine Marcandier, André Gide, senza dubbio perché era un giurato della Corte d’Assise, è stato il primo a trattare esplicitamente casi giudiziari reali, ma la scrittura romanzata di questi casi è continuata per tutta la prima parte del XX secolo. Si vedano François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux* (1927) o Jules Romains, *Crime de Quinette* (1932) e, ancora nell’immediato dopoguerra, Jean Giono, *Un Roi sans divertissement* (1947) e Jean Genet, *Les Bonnes* (1947), un dramma ispirato alla vicenda delle sorelle Papin.

E gli intellettuali se ne interessano sempre di più: i surrealisti sono sedotti dal caso della giovane parricida Violette Nozière, Jean Giono dal caso di Gaston Dominici e della strage della famiglia Drummond (1955), e poi Simone de Beauvoir, Maurice Merleau-Ponty, Roland Barthes... Mentre Barthes insisteva sulla chiusura “mitica” del fatto di cronaca nera, Michel Foucault (1975) e la sua équipe, che lavorarono sul caso di Pierre Rivière, dimostrarono, al contrario, che il

fatto di cronaca suscita una miriade di discorsi sociali specializzati in cui è coinvolto: polizia, perizie, medicina, giustizia, stampa. Questa dimensione “polidiscorsiva” e le questioni sociali sollevate da questi eventi hanno attirato l’attenzione di scrittori come François Bon (*Un fait divers*, 1994). Non è raro che l’autore rivolga la domanda a sé stesso: che cosa mi interessa personalmente di questo caso di crimine e di sangue (Emmanuel Carrère, *L’Adversaire*, 2000)? Abbandonando la finzione a favore della storia reale, gli scrittori finiscono per svolgere a loro volta un’indagine, duplicando quelle della polizia, dei tribunali e della stampa.

Questo impulso investigativo è condiviso dalla letteratura sul campo, che non riguarda specificamente la cronaca nera, ma ogni sorta di oggetti, persone, comunità, luoghi ed eventi. Chiamiamo così una forma di *non fiction* apparsa alle soglie degli anni ’80, forgiando un nuovo tipo di rapporto con le scienze umane, da cui questi testi prendono a prestito un certo numero di pratiche e che utilizzano come materiale per le loro storie. Oltre a svolgere l’inchiesta, gli scrittori hanno viaggiato *in loco*, ricercato documentazione, scavato negli archivi, realizzato interviste, raccolto storie e testimonianze e verificato le informazioni. Sono tutti metodi che prima gli etnologi e poi gli scienziati di altre discipline raggruppavano sotto il nome di “*lavoro sul campo*”, da cui il nome scelto per designare questa particolare forma di *non fiction*.

### *Porosità - letteratura e scienze sociali*

Con spirito analitico, abbiamo suddiviso le diverse forme di *non fiction* contemporanea in sei capitoli distinti. Tuttavia, i confini tra queste forme non sono netti. La cronaca, i percorsi esistenziali singolari e gli eventi storici sono oggetto delle *littératures de terrain*. Il lavoro di Patrick Deville è un buon esempio di queste porosità, poiché indaga su avventurieri (*Pura vida*, 2004), esploratori (*Equatoria*, 2009), scienziati (*Peste & choléra*, 2012), rivoluzionari (*Viva*, 2014) e artisti (*Fenua*, 2021) distribuiti in diversi continenti. Ogni suo libro mescola

le écritures de vies<sup>10</sup> (fa spesso riferimento a Plutarco), i racconti di viaggio (i suoi e quelli delle persone che indaga), la letteratura sul campo (la ricerca *in loco*, nei libri, nella corrispondenza e negli archivi) e, almeno in *Taba-Tabà*, un racconto di filiazione, dedicato alla propria famiglia, di cui esamina i documenti. Il suo lavoro potrebbe praticamente illustrare, o quasi, ognuno dei capitoli di questa sezione!

Le varie forme di *non fiction* hanno infatti molti tratti comuni, che sono certamente le caratteristiche principali delle *non fiction* contemporanee: tutte mostrano un forte interesse documentario e un autentico “gusto per l’archivio”, come ha scritto Arlette Farge, e la maggior parte è scritta in prima persona, abbandonando così l’illusione di un sapere sovrastante, che si pretende obiettivo e sicuro di sé. Con la naturale eccezione dei racconti di viaggio, delle memorie e delle testimonianze, molte di esse adottano una forma archeologica, rivisitando eventi passati, siano essi vite o fatti di cronaca, scrivendo a partire dal presente piuttosto che ricostruendo *a posteriori* incerte continuità cronologiche.

Un altro importante punto in comune è la stretta vicinanza di queste opere letterarie alle scienze umane. È vero che trattano gli stessi argomenti di molte di esse: sociologia, storia e psicoanalisi nella maggior parte dei casi; etnologia e geografia nel caso della letteratura odepórica, che presta piuttosto attenzione allo spazio, ai luoghi e alle persone che li abitano. Ma la cosa va molto più lontano: le riflessioni dei ricercatori, i percorsi che tracciano, i metodi che sviluppano e i concetti che stabiliscono alimentano le *non fiction* contemporanee. Annie Ernaux riconosce apertamente quanto la sua vita e il suo lavoro debbano a Pierre Bourdieu. Alcuni racconti di filiazione esplorano la nozione di “transfuga di classe” da lui studiata. E questo vale per Annie Ernaux, naturalmente, ma anche per Pierre Bergounioux, Pierre Michon, Patrick Robin, Edouard Louis, Didier Eribon... Le écritures des vies sviluppano le riflessioni di Michel Foucault sulle *Vies des hom-*

---

<sup>10</sup> Nella sezione dedicata alla *non fiction* italiana, si è scelto di chiamarle *Scritture del personale*, utilizzando una categoria già esistente nella critica della penisola (N.d.A.).

*mes infâmes* e adottano gli approcci contestuali su cui si basa la *microstoria* sviluppata in Italia da Carlo Ginzburg, Edoardo Grendi e Giovanni Levi. La *Dora Bruder* di Modiano ne è una perfetta illustrazione. La letteratura sul campo trova nel “secondo libro” degli etnologi, per usare un’espressione di Vincent Debaene, un esempio precursore del proprio impiego, e molti di loro si dichiarano debitori di *Les Mots, la mort, les sorts*, l’opera di Jeanne Favret-Saada sulla stregoneria nel *bo-cage*, che fornisce loro un nuovo modello d’implicazione partecipante.

È vero anche il contrario: non solo gli scienziati riconoscono la rilevanza euristica e cognitiva della letteratura (Bensa et Pouillon 2012), ma ne prendono sempre più spesso a prestito le forme non narrative. Gli storici si rivolgono alle narrazioni di filiazione (Ivan Jablonka 2012, Martine Sonnet 2008, Stéphane Audoin-Rouzeau, 2013, Annette Wieviorka 2022)<sup>11</sup>, ricostruiscono incontri non documentati attingendo alla narrativa biografica (Patrick Boucheron, *Léonard et Machiavelli*, 2008), adottano un approccio da scrittori di fatti di cronaca (Philippe Artières, *Vie et mort de Paul Geny*, 2013) o praticano la letteratura sul campo *in situ* (Nicolas Offenstadt, *Urbex RDA* 2019); gli etnologi hanno scritto le loro testimonianze da veri scrittori (Marc Augé, *Un ethnologue dans le métro*, 1986), gli antropologi hanno fatto lo stesso scrivendo le loro inchieste (Eric Chauvier, *Anthropologie*, 2006) come anche i geografi con le loro (Philippe Vasset, *Un livre blanc*, 2007). Tutto questo riflette una vivace effervescenza intellettuale, che rompe tanto con la pretesa di rigorosa scientificità delle scienze sociali a partire dalla loro nascita alla fine dell’Ottocento, quanto col ripiegamento solipsistico di una letteratura divenuta “intransitiva”, come la definiva Roland Barthes, negli anni ’50 e ’70 del secolo scorso. Sono invece questi i tempi in cui si sviluppano relazioni interdisciplinari, in cui ogni ambito di pensiero – sia esso quello della ricerca o quello della creazione – si arricchisce delle forme, dei contributi e

---

<sup>11</sup> Ivan Jablonka, *Histoire des grands parents que je n’ai pas eus*, Seuil, 2012; Martine Sonnet, *Atelier 62, Le temps qu’il fait*, 2008; Stéphane Audoin-Rouzeau, *Quelle Histoire! Un récit de filiation*, Seuil, 2013; Annette Wieviorka, *Tombeaux. Autobiografia della mia famiglia*, Seuil, 2022.

delle pratiche degli altri. Questa è senza dubbio la ragione più profonda dello sviluppo contemporaneo delle *non fiction*, alla frontiera tra letteratura e scienze sociali, e del loro crescente successo.

MEMORIA E TESTIMONIANZA  
MARGUERITE DURAS  
*LA DOULEUR* (1985)

Aurélie Barjonet

[Université de Versailles Saint Quentin, Centre d'Histoire culturelle  
des sociétés contemporaines, Versailles, France]

Studiare la letteratura di *non fiction* in relazione alla memoria e alla testimonianza significa dedicarsi alle narrazioni di eventi passati. La “narrazione” – che in questa sede viene contrapposta al “romanzo” e in particolare al “romanzo storico” – risulta necessaria quando l'autore intende esprimere i problemi riscontrati nella ricostruzione di un evento difficile da raccontare o perché lontano nel tempo o perché non vissuto o vissuto come trauma (Viart 2009). La narrazione rappresenta un tentativo di «relation de l'impossible» e, in quanto tale, un genere o un «supergenere» ereditato dalla modernità<sup>1</sup>.

La “narrazione” è più elaborata del “documento”, anche se Jérôme Lindon, direttore della casa editrice Éditions de Minuit, ha intitolato [*Grands*] *documents* una raccolta di importanti testimonianze letterarie<sup>2</sup>. Una testimonianza non è automaticamente letteraria: può anzi essere collocata anche nell'ambito del diritto, del giornalismo, della storia o della politica.

Da alcuni decenni la scrittura della memoria e della testimonianza è ampiamente dedicata alla Shoah. Considerato una “rottura della ci-

---

<sup>1</sup> D. Rabaté, *La Passion de l'impossible. Une histoire du récit au XX<sup>e</sup> siècle*, éditions Corti e Université Paris Diderot 2018: 17 e 9-10.

<sup>2</sup> Sui campi di concentramento: Maurel 1957; Wiesel 1958; Rousset 1965; Ch. Delbo, *Le Convoi du 24 janvier*, 1965 e *Auschwitz et après I: Aucun de nous ne reviendra* e *Auschwitz et après II: La Connaissance inutile*, 1970. Sulla guerra d'Algeria: Alleg 1958. Sul ritorno in fabbrica: Linhart 1978.

viltà”, questo evento ha rimesso in discussione il linguaggio, la ragione e, di conseguenza, la letteratura. Tuttavia, la fiducia nel potere della scrittura è rinata proprio grazie alla penna dei sopravvissuti, come nel caso di Georges Perec, bambino nascosto e orfano della Shoah, che esprime in questi termini il suo entusiasmo per *L'Espèce humaine* (Antelme 1947) di Robert Antelme:

Quest'uomo che racconta e interroga, che combatte coi mezzi che gli lasciano, che estirpa agli eventi i loro segreti, che rifiuta il loro silenzio, che definisce e oppone, che rende e compensa, restituisce alla letteratura un senso che aveva perso<sup>3</sup>.

Le parole di Perec, scritte prima di diventare un grande scrittore della memoria, suggeriscono che in un testo di *non fiction* la letteratura si manifesta nel linguaggio e nell'elaborazione che ricostruisce e ricompone l'evento fino a dominarlo.

### *Posizione del testimone, evoluzione delle testimonianze*

L'importanza assunta dalla Seconda guerra mondiale per la nostra contemporaneità non dipende tanto dalle eco che ha sulla nostra epoca, quanto dal naturale funzionamento della memoria familiare, che non dura più di tre o quattro generazioni. Proprio questa memoria permette al Secondo conflitto mondiale di conservare il suo peso nell'attualità, nel momento del passaggio da una memoria più comunicativa a una interamente culturale, per usare i termini di Jan Assmann. La memoria della Shoah evidenzia il valore del testimone nella società attuale. In *L'Ère du témoin*, Annette Wieviorka spiega che quest'era si è aperta nel 1961 con il processo Eichmann in Israele (Wieviorka

---

<sup>3</sup> «Cet homme qui raconte et qui interroge, qui combat avec les moyens qu'on lui laisse, qui extirpe aux événements leurs secrets, qui refuse leur silence, qui définit et oppose, qui restitue et qui compense, redonne à la littérature un sens qu'elle avait perdu» (Perec 1963: 190). Tutte le traduzioni di questo capitolo sono nostre.

1998). Nella sfera pubblica, i testimoni, che parlano più alle emozioni che all'intelletto, sono diventati i vettori privilegiati della storia, talvolta a scapito degli storici.

In Francia, a partire dagli anni Ottanta, la memoria diventa un nuovo oggetto di studio, grazie in primo luogo ai lavori di Pierre Nora. A predominare è la memoria ebraica, soprattutto grazie ad alcuni contributi: il documentario *Shoah* di Claude Lanzmann (1985), con cui il termine "Shoah" ha finito per imporsi; *La Douleur* di Marguerite Duras (1985); *Si c'est un homme* del 1987, efficace traduzione francese dell'opera di Primo Levi (Levi 1947, 1958). Non bisogna poi tralasciare i casi giudiziari dell'epoca: la vicenda della Shoa, che Jean-Marie Le Pen definì nel 1987 un "point de détail" della storia; il processo a Klaus Barbie nello stesso anno; la condanna di Maurice Papon per crimini contro l'umanità (1983) e quella di René Bouquet (1991), ecc. Negli anni Novanta si assiste al tardivo riconoscimento della responsabilità dello Stato francese (si pensi al discorso di Jacques Chirac nel 1995) e al successivo tentativo di riparazione, e si realizzano varie opere sulla "littérature des camps" (Sem Dresden 1991; Alain Parrau 1995; Anny Dayan Rosenman 2007; Philippe Mesnard 2007; Catherine Coquio 2015). Alcuni sopravvissuti, tuttavia, prendono le distanze dalla testimonianza: smettono di andare nelle scuole (Primo Levi) e denunciano i luoghi comuni del discorso memoriale (Ruth Klüger 1992) o l'obbligo di testimonianza (Anne-Lise Stern 1996).

Il grande dibattito sulle testimonianze risale in realtà all'indomani della Prima guerra mondiale. Per catalogare e analizzare circa 300 testimonianze della Grande Guerra, nel 1929 il veterano Jean-Norton Cru, diffidente nei confronti del romanzo, riteneva che la presenza dello scrittore all'evento narrato fosse un criterio importante per valutare l'opera<sup>4</sup>. Oggi, pur ammettendo che un testimone possa emozionarsi se l'evento vissuto diventa oggetto di un'opera artistica di finzione, la testimonianza e la letteratura non vengono distinte negli stessi

---

<sup>4</sup> Cfr. Rousseau 2003.

termini di Jean-Norton Cru e di Jean Cayrol<sup>5</sup>. La memoria appare ormai selettiva: chi vive l'evento non coincide mai con chi lo racconta per iscritto.

Le prime testimonianze della Seconda guerra mondiale tentavano di far conoscere una realtà vissuta ma ignorata. Con il tempo, il cursore si è spostato verso realtà meno note (testi scritti nei ghetti, testimonianze femminili...) o che fino ad allora erano state considerate secondarie rispetto al tema concentrazionario (come i testi della "seconda generazione"). Il focus si è spostato principalmente su questioni formali, soprattutto dopo la pubblicazione di *L'Écriture du désastre* di Maurice Blanchot (Blanchot 1980), che valorizzava un'estetica del frammento e un pensiero del paradosso. Il primo passo in questa direzione viene compiuto da *W ou le souvenir d'enfance* di Perec (Perec 1975) e *Paroles suffoquées* di Sarah Kofman (Kofman 1987), due testi che mescolano il racconto personale di un bambino nascosto a – rispettivamente – un racconto finzionale concentrazionario e un dialogo con le opere di Robert Antelme e Maurice Blanchot. Negli ultimi trent'anni, il tema della Shoah e dei campi di concentramento ha dato vita ad analisi storiche, filosofiche e letterarie così numerose che la tentazione di dialogare con loro è forte. In *L'Écritures ou la vie* (Semprún 1994), definibile come una "meta-testimoniaza", Jorge Semprún evoca soprattutto il proprio vissuto *dopo* il lager e riflette sui lager e sulla letteratura. Dopo un *Nouveau Roman* piuttosto silente sulla Shoah<sup>6</sup>, nei testi dei discendenti – testimoni solo indiretti di tale realtà – si accentua la commistione tra testimonianza e "saggio", intesa come tentativo di coniugare l'«avventura della scrittura» con la «scrittura di un'avventura»<sup>7</sup>. In *Beaune la Rolande* (Wajsbrot 2004), ad esempio, Cécile Wajsbrot mescola il percorso di suo nonno ai propri appunti sulle commemorazioni e sul peso di tale eredità familiare.

---

<sup>5</sup> Cfr. Cayrol 1953.

<sup>6</sup> Cfr. Wolf 1995.

<sup>7</sup> Asholt 2012: 117-128.

*Letterarietà della testimonianza*

Vivere un avvenimento non significa necessariamente saperlo raccontare o trasmettere. È necessario ricomporlo. In *Quel beau dimanche* (Semprún 1980), Semprún concentra il proprio vissuto sulla narrazione di una giornata tipo: «La verità può essere più fastidiosa da ascoltare di un'affabulazione»<sup>8</sup>, osserva Robert Antelme (Antelme 1947). Sottrarre, rinunciare, modificare è certamente un processo doloroso per un testimone, che teme anche di falsificare i fatti. Tale dilemma, non nuovo, è lo stesso che distingue tra loro Henri Barbusse e Jean-Norton Cru: «Mentre il secondo, per combattere la guerra, si affida alla verità, e nient'altro che alla verità, il primo si affida alla rivelazione dell'orrore, e solo dell'orrore, anche se ciò implica prendersi qualche libertà con la realtà»<sup>9</sup> (Rousseau 2003: 130).

La difficoltà di trasmettere la propria esperienza si nota col fatto che gli scrittori sopravvissuti hanno realizzato forme diverse di testimonianza: Primo Levi ha prodotto una testimonianza letteraria (*Se questo è un uomo*, 1947) e, 40 anni dopo, un saggio (*I sommersi e i salvati*, 1986); David Rousset, un saggio (*L'Univers concentrationnaire* 1946) e il romanzo *Les Jours de notre mort* (1947). Molti di loro, come Berthe Burko-Falcmán (*Un prénom républicain*, 2005), hanno cominciato con i romanzi per poi passare al racconto.

Per esprimere la necessità di questo tipo di narrazione, gli scrittori sopravvissuti hanno utilizzato termini diversi: «immaginazione» e «artificio»<sup>10</sup> per Antelme, e «artificio» anche per Semprún, anche se in senso leggermente più ampio<sup>11</sup>. Essi hanno anche dovuto allontanarsi dalle testimonianze esistenti: David Rousset (*L'Univers concentrationnaire*) e Robert Antelme (*L'Espèce humaine*) sono riusciti ad acquisire «un punto di vista» e una «distanza» propri<sup>12</sup>: «Una pagina di Charlot-

<sup>8</sup> Antelme 1947, in Moncond'huy 2021: 379.

<sup>9</sup> Rousseau 2003.

<sup>10</sup> Rousseau 2003: 379.

<sup>11</sup> Semprún 1947: 1073, 1166.

<sup>12</sup> D. MONCOND'HUY, «Introduzione», *L'Espèce humaine et autres écrits des camps*, p. XXI-

te Delbo o di Robert Antelme è immediatamente riconoscibile, proprio perché le loro parole di testimoni, elevate da un certo senso delle parole e delle frasi, della composizione, del ritmo e del respiro, vanno oltre la cruda testimonianza»<sup>13</sup>.

Se gli scrittori sopravvissuti ai campi di sterminio hanno dovuto operare un processo di scrittura, è anche in ragione della realtà disumana che hanno vissuto, per la quale, come dicono Primo Levi, Elie Wiesel e Jean-Norton Cru, non ci sono parole. Non potendo inventare un'altra lingua, Levi lascia nel testo dei termini tedeschi. Paragona il campo all'inferno dantesco, immagine inadeguata ma indispensabile<sup>14</sup>, come quella di Lazzaro per Jean Cayrol<sup>15</sup>. Entra qui in gioco la letteratura con la sua attrazione per colui che è disumanizzato: a partire dalla sua esperienza, egli può «ritornare nel linguaggio» (A. Dayan Rosenman 2007: 144-145).

Una testimonianza è sempre scritta con una triplice vocazione che può o minacciare o rafforzare la letterarietà del testo: la precisione, la denuncia e l'efficacia. Poiché le testimonianze sono rivolte a qualcuno, usano procedure discorsive riconoscibili: l'indirizzo diretto (voi che...) o inclusivo (noi che...), le domande retoriche, la ripetizione che imita il trauma, la solennità, le frasi brevi che formano un paragrafo, l'invocazione dell'indicibile... Questi procedimenti rischiano, però, di diventare dei *cliché* in quanto la testimonianza non è un discorso.

In definitiva, per chi è sopravvissuto a un evento traumatico scrivere è pericoloso: «Volevamo parlare, essere finalmente ascoltati. [...] Eppure era impossibile. Non appena iniziavamo a raccontare le nostre storie, ci sentivamo soffocare», scrive Robert Antelme (Antelme 1947:

LII, qui p. XXXIV.

<sup>13</sup> *Ibidem*. «Une page de Charlotte Delbo ou de Robert Antelme se reconnaît à l'oreille, précisément parce que leur parole de témoin, exhaussée par un certain sens des mots et de la phrase, de la composition, du rythme et du souffle, excède le témoignage brut [...]

<sup>14</sup> DIDI-HUBERMAN 2004: 61-62.

<sup>15</sup> Grazie a Carine Trevisan, sappiamo che nelle «fables du deuil» della Prima guerra mondiale alcuni soldati esprimevano già la convinzione di essere tornati dal regno dei morti e di essere i portavoce di coloro che erano scomparsi (2001: 169-172).

87)<sup>16</sup>. La psicoanalista Rachel Rosenblum evidenzia che alcuni autori non hanno trovato sollievo nella scrittura, ma una rinnovata sofferenza e persino la morte<sup>17</sup>. È forse per questo che il regista Rithy Panh non scrive della sua esperienza sotto la dittatura dei Khmer Rossi da solo, ma con Christophe Bataille (*L'Élimination*, 2012; *L'Image manquante*, 2013; *La Paix avec les morts*, 2020). Lo stesso vale per Marceline Loridan Evans, che scrive della Shoah in un registro più memoriale che letterario (*Ma vie balagan*, con Élisabeth D. Inandiak, 2008 e *Et tu n'es pas revenu* e *L'Amour après*, con Judith Perrignon, 2015, 2018).

Bisogna dedurre che chi dà testimonianza di una sofferenza l'abbia già in parte superata? È ciò che suggerisce Semprún<sup>18</sup> e, se così fosse, si spiegherebbe perché alcune testimonianze siano così tardive. Tale distanza non equivale a una catarsi tramite la scrittura, tutt'altro: come dice Sem Dresden, «la liberazione nel senso pieno del termine non è affatto possibile. Al massimo possiamo sperare in una qualche forma di libertà» (Dresden 1991: 203)<sup>19</sup>.

### *Quale passato viene testimoniato dagli anni Ottanta?*

Da circa quarant'anni, la memoria del passato è soprattutto storica e violenta, fatta di dittature, guerre e genocidi. Ciò sembra avallare l'ipotesi di Jean-Louis Jeannelle che fa risalire il genere testimoniale francese ai racconti della Comune, in particolare alla «violenza inaudita degli scontri», che avrebbe prodotto un «violento bisogno di dare un senso al

<sup>16</sup> Antelme 1947: 87. «Nous voulions parler, être entendus enfin. [...] Et cependant, c'était impossible. À peine commencions-nous à raconter, que nous suffoquions».

<sup>17</sup> Rosenblum 2019.

<sup>18</sup> «A-t-on vraiment vécu quelque chose dont on n'arrive pas à faire le récit, à reconstruire significativement la vérité même minime – en la rendant ainsi communicable? «Abbiamo davvero vissuto qualcosa che non possiamo raccontare, e di cui non riusciamo a ricostruire in modo significativo la verità, anche la più insignificante, e a renderla in tal modo comunicabile?», J. SEMPRÚN, *Quel beau dimanche!*, Paris, Grasset, p. 61

<sup>19</sup> «la délivrance au sens plein du terme n'est guère possible. Au mieux, peut-on espérer une certaine forme de liberté»

passato immediato» (Jeannelle 2004: 95)<sup>20</sup>. Ma poiché la Francia non ha vissuto eventi del genere negli ultimi decenni e gli attentati terroristici del 2015 non hanno ancora dato vita a grandi testi letterari di *non fiction*, l'evento storico viene ripreso, in modo privilegiato, da un discendente attraverso la narrazione di filiazione (si veda in questo volume il capitolo «Racconti di filiazione»), da un investigatore (si veda «Littératures de terrain») o da un biografo (si veda «Scritture del personale»). Sebbene le Memorie dei grandi uomini non siano più letterarie, esistono ancora autobiografie letterarie, come quelle di Georges-Arthur Goldschmidt (*Un jardin en Allemagne*, 1986; *La Traversée des fleuves*, 1999...), capaci di ripercorrere una carriera eccezionale, di ricreare un paese o un'atmosfera e di offrire riflessioni approfondite, in particolare sulla lingua.

Alcune testimonianze riguardano delle violenze commesse all'estero, in particolare in Ruanda. Ne sono un esempio *Inyenzi ou les Cafards* (2006) e *La Femme aux pieds nus* (2008), rispettivamente una testimonianza e un'autobiografia, di Scholastique Mukasonga (che in seguito si è dedicata alla narrativa), o ancora *La Mort ne veut pas de moi* (1997), pubblicato come «document», e *N'aie pas peur de savoir* di Yolande Mukagana (1999). I racconti riguardanti la violenza storica pubblicati in francese sono per lo più scritti da autori stranieri, a volte con doppia nazionalità. Essi riguardano: la guerra d'Algeria (come *Le Blanc de l'Algérie. Narrativa* [1995] di Assia Djebar e *Entendez-vous dans les montagnes. Narrativa* [2002] di Maïssa Bey, entrambe con pseudonimo; *Je ne parle pas la langue de mon père. Narrativa*, [2003] di Leïla Sebbar); l'Argentina (*Manèges. Petite histoire argentine* [2007], *Le Bleu des abeilles* [2013] e *La Danse de l'araignée* [2017] di Laura Alcoba); la Cambogia (Rithy Panh; *Le Silence du bourreau* [2011] di François Bizot, 2011). Fiction e *non fiction* sono separate da una linea sottile perché, anche se il narratore usa l'«io» e sostiene di raccontare un evento vissuto, spesso si tratta in realtà di un ricordo ricostruito a posteriori con una volontà più o meno marcata di fare letteratura.

---

<sup>20</sup> JEANNELLE 2004: 87-117. «Violence inouïe des combats» qui aurait produit un «violent besoin de donner sens au passé immédiat».

Rispetto alle guerre vissute, gli ex militanti della sinistra proletaria non mancano di ironizzare sulle loro lotte di un tempo: «Viste oggi, queste guerriccioline grottesche sembrano ridicole. Ma per quelli che le hanno vissute, erano il sale della vita» (Wieviorka 2021)<sup>21</sup>. «A volte, però, eravamo costretti a notare quanto il mondo seguisse un corso distante dai nostri piani, e a che punto fossimo isolati nella nostra determinazione a preparare la guerra» (Rolin 1996)<sup>22</sup>. Distanza dalla guerra, dunque, e distanza anche dalla serietà che caratterizzava il racconto di Robert Linhart sul suo stabilimento (Linhart 1968). Pur non essendoci più molte fabbriche in Francia, le cattive condizioni di lavoro permanevano. Tali sofferenze, vecchie ma sempre nuove, raramente vengono trattate in forma di narrazione (si vedano soprattutto i romanzi di Thierry Beinstingel), e ancor più raramente da parte dei diretti interessati, con l'eccezione di Joseph Ponthus (*À la ligne: feuillets d'usine*, 2019).

Georges Perec ha svolto un ruolo importante nel rinnovamento della scrittura autobiografica e di *non fiction*, grazie a *La Boutique obscure. 124 rêves* (1973), *Espèces d'espaces* (1974), *Je me souviens. Les choses communes I* (1978) e *Récits d'Ellis Island*, con Robert Bober (1980). Questi ultimi due testi valorizzano la memoria dell'infimo e dei luoghi abbandonati tramite una certa economia di mezzi che ispirerà molti dei suoi lettori-scrittori. Perec dimostra che si può ricostruire un'intera epoca attraverso la memoria della vita quotidiana. Seguendone la scia, Annie Ernaux osserva le foto di famiglia (*Les Années*, 2008), François Bon gli oggetti (*Autobiographie des objets*, 2012), Lydia Flem i vestiti (*Je me souviens de l'imperméable rouge que je portais l'été de mes vingt ans*, 2016). Altre testimonianze ancora più intime – che sembrano ruotare soprattutto intorno alla ricerca di identità – possono in realtà essere un pretesto per affrontare questioni sociali delicate (Cloé Korman, *Tu ressembles à une juive* [2020] o Ivan Jablonka, *Un garçon comme vous et moi* [2021]).

<sup>21</sup> Wieviorka 2021. «Vues d'aujourd'hui, ces guerres microcholines semblent ridicules. Mais pour ceux qui y prirent part, elles étaient le sel de la vie».

<sup>22</sup> Rolin 1996.

La memorialistica di *non fiction* permette anche di evocare la malattia: quella che si è subita personalmente, come il cancro (Annie Ernaux, *L'Usage de la photo* [2005]; Lydia Flem, *Comment je me suis séparée de ma fille et de mon quasi-fils* [2009], *La Reine Alice*, [2011]; Dominique Sigaud, *Tendres rumeurs* [2015]) o quella subita da qualcuno a cui si è stati accanto, come l'Alzheimer (Annie Ernaux, *Je ne suis pas au bout de ma nuit* [1997]); Cécile Wajsbrot, *L'Hydre de Lerne* [2011]), a volte fino all'eutanasia (Emmanuèle Bernheim, *Tout s'est bien passé* [2013])<sup>23</sup>. La trattazione del maschile è più rara e meno letteraria (Guy Birenbaum, *Vous m'avez manqué, Histoire d'une dépression française* [2015]). Nell'ambito della malattia, il testo prototipico è un'autofiction (Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* [1990]). L'equilibrio maschile/femminile sembra ristabilirsi quando la storia racconta un lutto: quello di un figlio (il saggio di Philippe Forest, *Tous les enfants sauf un* [2007] che segue due romanzi sullo stesso tema), di un fratello gemello (Jérôme Garcin, *Olivier* [2011]), di una sorella (Jean-Marie Laclavetine, *Une amie de la famille* [2019] e *La Vie des morts* [2021]) o di una moglie (Jean-Claude Grumberg, *Jacqueline Jacqueline* [2021]).

Due in particolare sono i grandi temi al centro di molti testi di *non fiction* che, negli ultimi anni, ripercorrono una memoria personale o familiare: lo sradicamento sociale e la violenza sessuale.

Per quanto concerne il primo tema, gli autori descrivono il loro percorso come un allontanamento graduale e volontario dal loro ambiente d'origine (Annie Ernaux, *La Place* [1983] e *Une femme* [1987]; Didier Eribon, *Retour à Reims* [2009], Édouard Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule* [2014] e *Changer: méthode* [2021], Kaoutar Harchi, *Comme nous existons. Narrative* [2021]). Il rapporto con il linguaggio è spesso centrale, in quanto fonte di *distinzione* in tutti i sensi. Questo tipo di narrazione personale con valore sociale è l'emblema dell'"io transpersonale" di Annie Ernaux:

---

<sup>23</sup> Questi racconti sono certamente scritti ricordando il racconto di Simone de Beauvoir sulla morte della madre: *Une mort très douce* (1964). La grande differenza tra i racconti contemporanei e questo è che Simone de Beauvoir era una personalità all'epoca molto nota.

Il mio passaggio dall'io fittizio all'io veritiero non è dovuto alla necessità di togliere la maschera, ma è legato a un nuovo progetto di scrittura che, in *Une femme*, definisco “qualcosa tra letteratura, sociologia e storia”. Con questo intendo dire che sto cercando di utilizzare mezzi rigorosi per oggettivare il “vivente” senza abbandonare tutto ciò che rende speciale la letteratura, cioè le esigenze della scrittura, l'impegno assoluto del soggetto nei confronti del testo. Questo significa anche, naturalmente, che rifiuto l'idea di appartenere a un genere specifico, che sia il romanzo o persino l'autobiografia. Nemmeno l'autofiction mi si addice. L'io che uso mi sembra una forma impersonale, a malapena sessuata, a volte più la parola “dell'altro” che la parola del “me”: una forma transpersonale, insomma<sup>24</sup>.

Con *L'Évènement* (Ernaux 2000), Annie Ernaux è all'origine anche del secondo tema. Il corpus è in questo caso prevalentemente ma non esclusivamente femminile<sup>25</sup>. Dopo la campagna #metoo (2007), la questione della violenza sessuale è diventata sempre più frequente nelle narrazioni femminili. Ma solo pochi dei racconti di violenza sessuale sono veramente letterari: l'argomento solleva questioni delicate, e il diritto e la letteratura non seguono le stesse regole. In letteratura un fatto può essere spostato dal suo luogo d'origine, in una logica di composizione o anche di persuasione, senza per questo diventare meno reale. Giuridicamente ciò non è ammissibile. Prova del paradosso che ne sorgerebbe è che il sottotitolo “testimonianza letteraria” non compare mai sulla copertina di un libro. Per questi libri bisogna accontentarsi

---

<sup>24</sup> Ernaux 1993, p. 222. «[...] mon passage du je fictif au je véridique n'est pas dû à un besoin de lever le masque mais lié à une entreprise nouvelle d'écriture que, dans *Une femme* je définis comme «quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire». Je veux dire par là que je cherche à objectiver, avec des moyens rigoureux, du «vivant» sans abandonner ce qui fait la spécificité de la littérature, à savoir l'exigence d'écriture, l'engagement absolu du sujet dans le texte. Cela veut dire aussi, bien sûr, que je récusé l'appartenance à un genre précis, roman et même autobiographie. Autofiction ne me convient pas non plus. Le je que j'utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de «l'autre» qu'une parole de «moi»: une forme transpersonnelle, en somme».

<sup>25</sup> Degroote 2001.

di “narrazione”, “saggio” o anche dell’assenza di qualsiasi menzione generica. *Consenso* (2020) di Vanessa Springora, che denuncia gli abusi subiti dall’autrice dallo scrittore pedofilo Gabriel Matzneff, ha però catturato l’attenzione per le sue qualità letterarie.

### La Douleur di Marguerite Duras (1985)

L’opera che abbiamo scelto<sup>26</sup> come emblema di questa forma è una testimonianza differita, scritta con il senno di poi e con la conoscenza di tante altre testimonianze e riflessioni. In cambio, essa ha nutrito gli autori contemporanei, e in particolare i discendenti delle vittime della Shoah. Nel primo testo di questa raccolta eponima, Marguerite Duras racconta il ritorno dalla deportazione del marito Robert Antelme, combattente della Resistenza. Parla prima dell’attesa, che è una lotta interiore contro la follia e la disperazione, della frenetica attività al servizio dei rimpatriati, e infine del ritorno di Robert, del suo stato deplorabile e della sua graduale guarigione.

*La Douleur* rappresenta una testimonianza di quattro tipi: testimonianza storica dell’atmosfera parigina al momento della liberazione; testimonianza politica di combattente della Resistenza ostile a De Gaulle; testimonianza femminile di una moglie che attende il ritorno del marito; testimonianza complementare a quella del marito, autore di *L’Espèce humaine* (Antelme 1947). La testimonianza è storica perché ricostruisce un’atmosfera, e cita luoghi e fonti di informazione dell’epoca. Ma, a un secondo sguardo, si rivela scritto a distanza di tempo, poiché le notizie riportate riguardano solo l’essenziale e la narratrice lascia ampio spazio alla memoria ebraica, che nell’immediato dopoguerra passava generalmente in secondo piano rispetto alla memoria della Resistenza<sup>27</sup>. Sebbene *La Douleur* descriva la graduale scoperta della Shoah, in realtà la

<sup>26</sup> Duras 2014.

<sup>27</sup> Cfr. p. 35: «Mme Kats a attendu six mois, d’avril à novembre 1945. Sa fille était morte en mars 1945, on lui a notifié la mort en novembre 1945, il a fallu neuf mois pour retrouver le nom. Je ne lui parle pas de Robert L.»

conoscenza preesiste: Duras è già consapevole che questo evento segna una frattura di civiltà. D'altronde, sin dall'inizio della narrazione, chi scrive attende e soffre. L'angoscia della morte domina perché ciò che si sa dello sterminio fa perdere ogni speranza nell'umanità, indipendentemente dal fatto che Robert ritorni o meno dai campi.

La testimonianza è anche politica. Duras contrappone la sua attesa, dolorosa e sincera, e il destino degli ebrei, all'atteggiamento di De Gaulle e dei suoi rappresentanti: autocompiaciuti, ipocriti, indifferenti alle vittime, burocrati. Marguerite Duras insinua persino che chi oggi sta dalla parte giusta non è detto che lo fosse anche prima («Vien da chiedersi da dove venga questa gente, questi vestiti perfetti dopo sei anni di occupazione» (Duras 1985: 13)<sup>28</sup>.

Quanto alla dimensione femminile, essa si manifesta sotto forma di confidenze intime (la narratrice è sposata con Robert L., ma sta per divorziare; hanno perso un figlio; nell'attesa che Robert torni, la donna trascura la propria igiene...). Duras descrive con grande precisione l'attesa di una moglie, un'attesa che fa dimenticare tutto il resto: «Non si esiste più a fianco di questa attesa»<sup>29</sup> (Duras 1985: 27); un'attesa che non può che ricordare quella della narratrice di Annie Ernaux in *Passion simple*: «A partire dal mese di settembre, l'anno scorso, non ho fatto altro che aspettare un uomo (Ernaux 1991: 660)»<sup>30</sup>. E alla fine, quando rientra, l'uomo, molto vulnerabile, è accudito da una moglie-madre che lo accompagna nel suo ritorno alla vita.

Complementare a quello di Antelme e concomitante alla sua redazione, il testo di Duras supera quello di Antelme, pur essendo lui il sopravvissuto al campo. Duras racconta senza mezzi termini la storia del suo ritorno, ciò che egli non ha fatto:

Doveva pesare tra i trentasette e i trentotto chili: ossa, pelle, fegato, intestino, cervello, polmoni, tutto compreso: trentotto chili

<sup>28</sup> «On se demande d'où sortent ces gens, ces vêtements parfaits après six ans d'occupation [...]»

<sup>29</sup> «On n'existe plus à côté de cette attente»

<sup>30</sup> Ernaux 1991. «À partir du mois de septembre l'année dernière, je n'ai plus rien fait d'autre qu'attendre un homme».

distribuiti su un corpo di un metro e settantotto. Lo facevamo sedere su un secchio sanitario con un piccolo cuscino sul bordo: dove le articolazioni erano a fior di pelle, la pelle era infiammata. (Duras 1985: 44)<sup>31</sup>

Nella prefazione a *L'Espèce humaine*, Robert fa riferimento proprio alla «nostra apparenza fisica [...] che parlava da sola» (Antelme 1947: 87)<sup>32</sup>. Tuttavia, la descrizione di Robert come «uomo-rifiuto» (Duras 1985: 42)<sup>33</sup> non è oscena, per quanto la narratrice ne descriva lo stato preciso del corpo, della pelle, persino degli escrementi. Anche Duras non fornisce una testimonianza del lager, ma dell'uomo tornato dal lager. La descrizione è una sorta di constatazione. D'altra parte, però, Duras non aderisce all'umanesimo di Robert. Mentre, in *L'Espèce humaine*, Antelme oppone sempre il “noi” delle vittime al “loro” dei carnefici, in *La Douleur* Duras mescola vittime e non vittime, carnefici e non carnefici: «Siamo della razza di quelli che vengono bruciati nei crematori e delle vittime del gas di Maïdanek, ma siamo anche della stessa razza dei nazisti»<sup>34</sup> (Duras 1985: 37).

Infine Duras osa scrivere: «Ha scritto un libro su quello che crede di aver vissuto in Germania: *L'Espèce humaine*» (Duras 1985: 50)<sup>35</sup>. Se a prima vista questa frase è sconvolgente perché il non-testimone sembra mettere in dubbio il racconto del testimone, a ben vedere, soprattutto nel contesto degli anni Ottanta, è forse questo, per Duras, un modo per richiamare l'indicibilità dell'esperienza del lager. Si pensi anche alle caute parole dello stesso Antelme: «Questa sproporzione fra l'esperienza che avevamo vissuto e il racconto che era possibile farne non fece che

---

<sup>31</sup> «Il devait peser entre trente-sept et trente-huit kilos: l'os, la peau, le foie, les intestins, la cervelle, le poumon, tout compris: trente-huit kilos répartis sur un corps d'un mètre soixante-dix-huit. On le posait sur le seau hygiénique sur le bord duquel on disposait un petit coussin: là où les articulations jouaient à nu sous la peau, la peau était à vif».

<sup>32</sup> Antelme 1947: 87-89,

<sup>33</sup> «homme-déchet»

<sup>34</sup> «Nous sommes de la race de ceux qui sont brûlés dans les crématoires et des gazés de Maïdanek, nous sommes aussi de la race des nazis»

<sup>35</sup> «Il a écrit un livre sur ce qu'il croit avoir vécu en Allemagne: *L'Espèce humaine*»

confermarsi in seguito». (Antelme 1947: 87)<sup>36</sup>. O ancora (corsivo mio): «Ognuno ha *tentato* di dire, tornato a casa, cos' era stato *per lui* il tempo passato nei lager in Germania» (Antelme 1948: 44)<sup>37</sup>. Per Duras, la letteratura è superiore alla vita: «Rapidamente, lo scritto ha sostituito il vissuto» (Lessana 1999: 49)<sup>38</sup>. *La Douleur* è anche evidentemente una testimonianza *letteraria*. La letteratura sta nella scelta di una forma: la precisione delle descrizioni, anche e soprattutto quando si tratta di fatti degradanti; l'uso importante del tempo presente; il mantenimento di una certa confusione e l'uso delle ripetizioni (per dare l'impressione della verità); la solennità; l'indignazione; la denuncia. La sintassi di Duras assomiglia qui a quella di Antelme in *L'Espèce humaine*, o viceversa<sup>39</sup>, a meno che lo stile paratattico non sia tipico della memoria traumatica. La letteratura emerge anche dalla composizione. L'attesa di Marguerite sembra anticipare il ritorno di Robert: ella stessa si descrive come priva di orientamento, febbricitante, incapace di mangiare, persino maleodorante; tutti aspetti che ricompaiono nel ritratto dell'"uomo-rifiuto" che Robert è diventato. Nell'insieme, si può ipotizzare che alcune scene dell'intera raccolta siano state concepite come interconnesse. Immagini forti presenti in altre opere di Duras, come le mani dell'amato morto in *Hiroshima mon amour* (Pagès-Pindon 2012: 174), tornano anche in *La Douleur*.

Nella prefazione, Marguerite Duras presenta *La Douleur* come un «Diario» che non ricorda di «aver scritto» (Duras 1985: 5). L'autenticità di questo testo, non come testimonianza ma come diario, è stata messa in discussione sin dalla sua pubblicazione nel 1985. E lo stesso vale per la riscrittura: «Il testo del libro non è stato elaborato: è stato solo buttato giù per essere scritto più tardi. E poi, vede, non l'ho

<sup>36</sup> «Cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite»

<sup>37</sup> R. ANTELME, «Témoignage du camp et poésie», 1948, *Textes inédits sur L'Espèce humaine. Essais et témoignage* pp. 44-48, ici p. 44. «Chacun a *tenté* de dire en rentrant ce qu'avait été *pour lui* le temps passé dans les camps d'Allemagne»

<sup>38</sup> «Lire et écrire», trasmissione di Pierre Dumayet, réalisée par Robert Bober, La Sept, octobre 1992, rp. In M.-M. LESSANA (dir.), *Dits à la télévision: entretiens avec Pierre Dumayet / Marguerite Duras*, Paris, EPEL, 1999, p. 49. «Très vite, ce qui est écrit a remplacé ce qui a été vécu».

<sup>39</sup> Antelme 2005: 37-39.

veramente scritto. La cosa più importante del lavoro che ho fatto per la pubblicazione è stato eliminare, per esempio, tutto ciò che aveva a che fare con la religione e con Dio», spiega in un'intervista (Duras 2016: 331)<sup>40</sup>. In questo senso, scrivere equivale certamente a «far letteratura»<sup>41</sup>, un concetto in linea con la fine della prefazione:

*La Douleur* è una delle cose più importanti della mia vita. La parola “scritto” non sarebbe appropriata. Mi sono trovata davanti a pagine regolarmente riempite da una scrittura piccola, straordinariamente regolare e tranquilla. Mi sono trovata di fronte a un fenomenale disordine del pensiero e del sentimento che non ho osato toccare e di fronte al quale la letteratura mi ha fatto vergognare. (Duras 1985: 5)<sup>42</sup>

Duras riempie il testo di ambivalenze (scritto/non scritto; calma/disordine), ma anche improbabile e prezioso<sup>43</sup>), che dimostrano una buona conoscenza delle testimonianze della Shoah e attesta con certezza anche la sua affinità con il pensiero di Maurice Blanchot.

Dalla pubblicazione dei *Cahiers de la guerre* nel 2006, sappiamo che le bozze di *La Douleur* risalgono al 1945-1947, e che quindi sono state scritte dopo i fatti. Duras le aveva già utilizzate per *Pas mort en*

---

<sup>40</sup> Alphant 2013: 329-333.

<sup>41</sup> Selon Monique Antelme, suite à la parution de «Pas mort en déportation» en 1976, Antelme ne supportât pas que Marguerite fit «de la littérature avec sa déportation» et rompit définitivement avec elle. Entretien avec Christophe Bident, dans: B. ALAZET, C. BLOT-LABARRÈRE (dir.), *Cahiers de l'Herne, Marguerite Duras*, p. 38. D'après elle, Antelme n'a pas lu *La Douleur*; à sa parution, il était déjà «à l'hôpital», *ibid.*

<sup>42</sup> «*La Douleur* est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot «écrit» ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte».

<sup>43</sup> «Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis. Comment ai-je pu de même abandonner ce texte pendant des années dans cette maison de campagne régulièrement inondée en hiver.» (Duras, 1958: 5)

*déportation*, un testo pubblicato nel 1976 sulla rivista «Sorcières». Il confronto tra le bozze e *La Douleur* ha mostrato che c'è stato un tentativo di «far credere alla concomitanza fra il vissuto e lo scritto<sup>44</sup>», ma anche che, se sono stati aggiunti o eliminati degli elementi, il testo originale «presenta già molti degli elementi caratteristici e moderni della futura voce di Duras: gioco sui diversi punti di vista, cambiamenti dei pronomi personali, stile oralizzato, brusco montaggio delle scene, attrito tra parola e visione, ecc.»<sup>45</sup>.

\*\*\*

Le narrazioni memoriali e testimoniali possono rischiare o di ridursi a una letteratura celebrativa o – all'estremo opposto – di essere investite di un valore terapeutico di riconciliazione o di “riparazione”; ciò è però da imputare alla nostra «cultura della memoria» e al «gusto crescente della condivisione del trauma» (Coquio 2015: 25) che a una letteratura che a volte percepisce se stessa come “contro-ufficiale”. Resta comunque vero che si tratta di testi fragili, che rischiano di essere o di apparire effimeri, opportunistici o scandalosi. Spetta certamente a loro stessi prevenire tali critiche facendo leva sulle proprie qualità letterarie.

---

<sup>44</sup> Bogaert 2014: 1327-1347.

<sup>45</sup> Doudet 2011: 197-263.



IL RACCONTO DI FILIAZIONE  
EMMANUEL CARRÈRE  
*UN ROMAN RUSSE* (2007)

Laurent Demanze

[Università Stendhal - Grenoble, E.CRI.RE, Grenoble, Francia]

La democratizzazione della letteratura ha ampiamente favorito l'accesso alla scrittura e all'editoria, dando spazio a figure ordinarie, distanti dalle vite grandiose celebrate nella memorialistica. Questi scritti hanno preso la forma di scritture autobiografiche, accogliendo sin da Jean-Jacques Rousseau storie di individui senza distinzione sociale. Nonostante le turbolenze e le inflessioni, nell'era del sospetto verso il soggetto e l'autore, tali scritti irrigano copiosamente l'epoca contemporanea secondo due linee complementari. Da un lato, seguendo il *Fils* di Serge Doubrovsky (1977), la vena dell'auto-fiction, sintomatica di una sintesi problematizzata tra fatto e finzione, e la piena considerazione del contributo della psicoanalisi nella ricomposizione del sé, in particolare integrando la fabbricazione fantasmatica dell'individuo. Dall'altro lato, il racconto di filiazione, analizzato nel 1999 da Dominique Viart in un articolo che ha fatto la storia (Viart 1999): la designazione del genere non solo si è imposta tra critici e ricercatori come modalità specifica di scrittura del sé, ma viene anche rivendicata dagli scrittori e scrittrici che vi si identificano.

Questa designazione ha permesso di mostrare come nella prosa contemporanea l'individuo esplori la propria eredità familiare parallelamente alla rivisitazione di una biblioteca elettiva. Il *récit de filiation* dimostra con forza non solo che, alla fine del XX secolo, le scritture del sé vengono criticamente reinvestite, mobilitando in modo transitorio periodi storici remoti, ma anche che l'individuo non si pone più come una monade solitaria, ma reinventa se stesso attraverso il tumulto dei

discorsi familiari e la schiera spettrale degli antenati. L'evocazione di queste genealogie, spesso minori, colloca il gesto contemporaneo non tanto sulla scia dei memorialisti o degli affreschi familiari da Émile Zola a Roger Martin du Gard, quanto piuttosto nella preoccupazione di analizzare le relazioni discrete e tenui dell'individuo con il passato. In contrasto con la tabula rasa delle avanguardie e della rottura con il passato, e lontano dalla mera considerazione del tempo presente e dall'ossessione del momento, analizzate dallo storico François Hartog (2003), il racconto di filiazione incarna questa ricomposizione di sé a lungo termine e l'invenzione di una scrittura che nasca nelle pieghe e nelle pagine degli autori precedenti, come se fossero intercessori privilegiati: Pierre Michon scrive *Vies minuscules* (Michon 1984) come contrappunto alla leggenda rimbaldiana; Pierre Bergounioux elabora *L'Orphelin* (Bergounioux 1992) sulla scia della lettura assidua di Flaubert e, come si vedrà, Emmanuel Carrère dialoga con Georges Perec.

I racconti di filiazione emergono all'inizio degli anni Ottanta, non solo perché in quegli anni si apre un nuovo momento estetico caratterizzato da una rinnovata attenzione alla scrittura del sé e al riesame della storia, ma anche perché la Francia, appena emersa dalle *Trente Glorieuses*, sta intensificando la mobilità sociale e le transizioni di classe. I primi racconti di filiazione rivelano la consapevolezza di questa distanza sociale (Ernaux, Bon, Michon, Bergounioux, Rouaud...), se non di questo "tradimento", per usare il termine che Annie Ernaux prende in prestito da Jean Genet. Scrittrici e scrittori dovranno inventare una lingua che si faccia carico della loro dislocazione sociale: Pierre Michon trasfigura i minuscoli in un linguaggio cangiante; Annie Ernaux usa la *langue plate* per ripristinare il dialogo perduto con il padre. Queste narrazioni si diffondono ampiamente e pian piano trovano anche un posto particolare in collane selezionate, soprattutto «L'un et l'autre», fondata da Jean-Bertrand Pontalis. Tale diffusione e tale istituzionalizzazione si intensificano ulteriormente all'inizio del XXI secolo: tra gli altri, *Le Drap* (Ravey 2003); *La Reine du silence* (Nimier 2005), *L'Africain* (Le Clézio 2005)... o *Papa* (Jauffret 2020). Questa intensificazione comporta a sua volta sia un'estensione del genere di filiazione ai confini tra la letteratura

e le scienze umane e sociali, ma anche, per usare le parole di Dominique Viart, dei rilanci inventivi («relances inventives», Viart 2020: 30), che lavorano in modo riflessivo sul genere per intensificarne le sfide formali, come *Ma Solitude s'appelle Brando* (Bertina 2008). La vitalità e la varietà di un genere pienamente riconosciuto sono particolarmente evidenti nel vasto corpus di opere che Guy Larroux raccoglie nel suo bel saggio: *Et moi avec eux. Le récit de filiation contemporain* (Larroux 2020).

### *Inventario e invenzione*

L'interesse per il passato, il gusto per gli archivi e la passione per i fantasmi animano il racconto di filiazione e sono il simbolo dell'inquietudine per la memoria e per la sua trasmissione, e al fondo di un turbamento in questa trasmissione (Debray 2001, de Gauleyac 2003)<sup>1</sup>. L'epoca contemporanea, segnata da un'accelerazione della storia, ruota attorno alla scomparsa di un mondo, e di certi modi di fare e di essere. Il racconto di filiazione si inserisce bene in questa tendenza a voler stabilire l'inventario di un mondo in transizione e di «iscrivere per memoria», per riprendere l'espressione di François Bon. Ciò è coerente con la vasta impresa condotta da Pierre Nora in *Les lieux de mémoire* (Nora 1984-1992) con qualunque termine la si designi – post-modernità secondo Jean-François Lyotard (1979) o super-modernità secondo Marc Augé (1992) – la fine del XX secolo è segnata da una crescente caducità di forme, pratiche e saperi. L'esperienza del presente è quella della cancellazione delle tradizioni, del mutamento antropologico che impone allo scrittore di fare l'inventario del tempo passato, raccogliendone i frammenti sparsi. Il gusto per l'archivio e l'attenzione ai documenti caratteristici del racconto di filiazione rappresentano, al di là dell'interdisciplinarietà di questi

---

<sup>1</sup> Questo è anche il titolo della seconda parte del libro che ho dedicato alla narrazione della filiazione, a cui rimando: «Malaise dans la transmission» (Demanze 2008: 146-260).

supporti e di questi materiali, l'atto di ricomposizione di un universo nel momento stesso in cui esso scompare.

*Vies minuscules* di Pierre Michon (1984) e *Miette* di Pierre Bergounioux (1995) sono racconti elaborati che segnano la fine del mondo rurale, descrivendo minuziosamente i gesti dei contadini e la presenza concreta di paesaggi particolari. Allo stesso modo, *La Place* (Ernaux 1983) e *Une femme* (Ernaux 1987) sono il ritratto di una generazione che ha lasciato la fabbrica per il commercio al dettaglio. *Mécanique* di François Bon (2001) dà voce al rumore di un'industria automobilistica ormai in crisi. I racconti di filiazione si inseriscono indubbiamente nel quadro di questa ossessione per l'inventario, tanto da attingere ad archivi intimi, o sfogliando fotografie di famiglia, come Anne-Marie Garat in *Photos de famille* (Garat 2011), o consultando diari privati e corrispondenze del passato, come Claude Simon che in *Histoire* (Simon 1967) scrive il suo racconto come un montaggio delle cartoline dei genitori. Questi oggetti, che il tempo macchia o rovina, sono appigli della memoria in cui sono depositati ricordi silenziosi. Ma questi inventari vengono come sfregati dall'immaginazione, in modo da restituire al grigiore degli archivi un alone romanzesco, un'energia vitale, e di avvicinarsi alle figure del passato attraverso veri e propri esercizi di empatia: si tratta di una retorica dell'esitazione e di una scrittura dell'ipotesi, al crocevia tra ricostituzione razionale e immaginazione inventiva.

### *Indagini genealogiche, movimento archeologico*

I racconti di filiazione si sono sviluppati in un'epoca di inquietudine storica, segnata dalla sconfitta delle ideologie progressiste e dalla sfiducia nella possibilità di inserire il movimento del tempo in una narrazione. La narrazione non è più prospettica, come all'apice della modernità, ma interroga i tempi passati a partire da un presente che è o enigmatico o doloroso, e indaga a monte le esistenze precedenti. A metà strada tra la strategia del *detour* e lo scontro fra tempi disarticolati, la narrazione procede, come ha mostrato Dominique Viart, da un

movimento archeologico, fatto di silenzi, non-detti, lacune di trasmissione e pagine nascoste della storia. Essa è spesso intasata da archivi e documenti, elementi fattuali che segnano il gusto per l'archivio della letteratura contemporanea. Tuttavia, gli archivi centralizzati del potere hanno lasciato il campo agli elementi ordinari della vita familiare (cartoline, scambi epistolari, diari, fotografie private): lo scrittore (o la scrittrice) oscilla fra il ruolo di collezionista dell'ordinario e quello di ermeneuta, e cerca di decifrare i non-detti delle famiglie nelle pieghe dell'archivio. L'uso di una documentazione eterogenea rompe la linearità della narrazione continua di ricordi familiari, e attiva l'immaginazione e la congettura per scavare nell'intimo le esperienze conservate nell'opacità degli archivi. Per questo, Dominique Viart, sul modello della definizione di autobiografia proposta da Philippe Lejeune, insiste sulla dimensione archeologica e sulla frammentazione della trama del racconto di filiazione:

si tratta di narrazioni archeologiche in prosa (salvo rare eccezioni), spesso frammentarie, in cui una persona reale ricostruisce l'esistenza di un genitore o di un antenato attraverso indagini, ipotesi, raccolta di informazioni e di documenti, nelle quali, con una marcata consapevolezza metaletteraria della propria impresa, l'autore mette l'accento sulla vita individuale di questo parente alle prese con determinati vincoli familiari, sociali e storici<sup>2</sup>.

I racconti di filiazione sono elaborati ai margini della storia per restituire indirettamente l'esperienza vissuta di certi momenti del passato: nel corso di queste indagini a ritroso, impegnate a ricostruire scene invisibili e corpi assenti, la narrazione considera il passato non tanto

---

<sup>2</sup> «ce sont des récits archéologiques en prose (à de rares exceptions près), souvent fragmentaires, dans lesquels une personne réelle restitue par l'enquête, l'hypothèse, le recueil d'informations ou de documents, l'existence d'un parent ou d'un aïeul, lorsque, avec une conscience métalittéraire marquée de son entreprise, elle met l'accent sur la vie individuelle de cette personne aux prises avec les contraintes familiales, sociales et historiques» (Viart 2020: 18).

un oggetto stabile di conoscenza quanto un punto di fuga di ipotesi scrupolose e incerte, una lacuna attorno a cui gravita la narrazione. Le epoche precedenti sono oggetto di un'esperienza da rivivere interiormente, come in un *reenactment* (una rievocazione), per potersi avvicinare asintoticamente all'ascendente e cercare di sperimentare ciò che ha vissuto, come Philippe Artières in *Vie et mort de Paul Gény* (2013), una performance in cui viene messo in scena l'omicidio del prozio a Roma. Utilizzare strumenti storici, procedure sociologiche e *detours* etnografici, in questi racconti di filiazione, non significa solo prendere a prestito dalle scienze umane e sociali dei protocolli per la comprensione del passato, ma anche elaborare esercizi di empatia per avvicinarsi alle esperienze vissute restituendone l'intensità. È ciò che accade in modo evidente in *Les Champs d'honneur* di Jean Rouaud (1990), che si allontana ironicamente dal dizionario della storiografia nazionale per celebrare i piccoli e gli anonimi: in contrasto con le cromolitografie consuete della memoria nazionale, la narrazione entra in simpatia con i soldati della Prima guerra mondiale e, grazie a una scrittura di grande ricchezza sensoriale, aiuta a ritrovare, sotto le figure impallidite delle commemorazioni ufficiali, le vivide esperienze dei giovani uomini del passato, come nella scena che chiude il volume e che descrive il loro primo contatto con l'iprite. Questi racconti lasciano soprattutto affiorare le memorie inesprese che la storia fatica a narrare: l'ombra della Shoah sui figli e i nipoti dei deportati, come in *Tout le monde n'a pas la chance d'être orphelin* di Marianne Rubinstein (2002) o l'esilio da un'Algeria in guerra, in particolare in *Je ne parle pas la mémoire de mon père* di Leïla Sebbar (2003).

### *Un crocevia di discipline*

Il movimento dell'indagine e la dinamica archeologica del racconto di filiazione, ricomponendo, tramite testimonianze e archivi ordinari, le figure di familiari dispersi, si avvalgono delle scienze umane e delle scienze sociali: la letteratura viene in tal modo scritta avvalendosi di alleati di peso, dai quali prende in prestito sia oggetti (archivi, do-

cumenti, testimonianze) che metodi e protocolli di ricerca. Questo genere di narrazione è indice della rivisitazione contemporanea delle varie scienze: la storia è rivista da Claude Simon e Jean Rouaud; la sociologia da Annie Ernaux, preoccupata di mettere in evidenza come la dominazione sociale determini il modo di essere e permei il corpo, e da Édouard Louis (*En finir avec Eddy Bellegueule*, 2014), che incrocia il dominio sociale e il dominio di genere; l'etnografia da Pierre Bergounioux, che estende la filiazione alle nuove pratiche allargate della parentela; e infine la psicoanalisi, in modo strutturante, in particolare nell'opera di Emmanuel Carrère, come si vedrà in seguito.

La modalità decisamente interdisciplinare del racconto di filiazione fa sì che storici e sociologi se ne riappropriino. Martine Sonnet in *Atelier 62* (2008), Didier Éribon, in *Retour à Reims* (2009), Ivan Jablonka in *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* (2012), Camille Lefebvre in *À l'ombre de l'histoire des autres* (2022) o, ancora più esplicitamente, Stéphane Audoin-Rouzeau in *Quelle histoire. Un récit de filiation (1914-2014)* (2013) traggono dal racconto di filiazione un possibile legame con la letteratura, in un contesto in cui si rivisitano le frontiere fra le varie discipline. Il dinamismo dell'indagine dispiegato dal racconto di filiazione costituisce una sorta di crocevia metodologico dove si incontrano letteratura, scienze umane e scienze sociali<sup>3</sup>. In *Pour te ressembler*, Christine Détrez (2021) invita persino a considerare tale tipo di narrazione come un'opportunità – per la sociologia e la storia – di varcare più facilmente i confini disciplinari. In questo secondo libro basato sul modello di Vincent Debaene, dopo una prima opera sociologica intitolata *Nos mères* (Bastide, Détrez 2020), Détrez continua l'indagine in un registro più intimo, sfruttando pienamente il potere della letteratura.

Tra questi saperi, la psicoanalisi occupa un posto di spicco, forse perché le narrazioni infantili, analizzate da Freud (1973 [1909]), vengono ora trasposte in letteratura. Il bambino, elaborando mentalmente questi romanzi sul limitare del sonno, ricompone la storia familiare

---

<sup>3</sup> Sulla scrittura contemporanea dell'inchiesta, si rimanda a Demanze 2019.

con l'aiuto di ricordi di lettura e risolve i conflitti psichici inventandosi genitori sostitutivi o immaginandosi strappato a una genealogia prestigiosa. Sulla scia di questo articolo seminale, Marthe Robert, in *Roman des origines et origines du roman* (1972), propone di considerare il romanzo familiare non più solo una tappa decisiva nella costruzione dell'individuo, ma la materia stessa della creazione romanzesca. I racconti di filiazione iniziano a essere scritti a partire dalla diffusione degli strumenti della psicoanalisi, integrandone nella scrittura il vocabolario e i modelli, e in particolare le figure del fantasma e del segreto di famiglia, dei non-detti che corrodono il linguaggio e la psiche, e quelle degli spettri che si annidano nei vuoti delle nostre fragili identità. Le opere di Nicolas Abraham e Maria Torok (1978) e di Serge Tisseron (2011) costituiscono la grammatica narrativa di molti racconti di filiazioni, come *Un roman russe* di Emmanuel Carrère (2007) e *La Marque du père* di Michel Séonnet (2007); in questo romanzo, lo scrittore scopre il tatuaggio di un padre, arruolato prima nella milizia e poi nella divisione Carlo Magno, ed è costretto a districarsi tra la somiglianza da un lato e la distanza da lui dall'altro, cosa che lo porta a rifiutarsi per molto tempo di firmare con il suo cognome. Il racconto di filiazione diventa così un'ermeneutica del silenzio e del non-detto, che dipana l'enigmatica matassa dei discorsi familiari, svelandone le bugie e smascherandone le vergogne taciute.

### *I miseri e gli infami: il volto modesto della storia*

Se il racconto di filiazione nasce dalla confluenza di più discipline, mobilita anche diverse forme e diversi generi. In particolare, il dispositivo biografico è chiamato a ricostruire i lineamenti delle vite di una genealogia. A volte, riattualizza forme antiche, come le *Vies* e le *Vidas*, per avvicinarsi alla verità di un essere umano attraverso i momenti della sua storia e il filo del suo divenire; non va dimenticato che il racconto di filiazione emerge parallelamente alle fiction biografiche, il che suscita scambi e porosità fra i vari sottogeneri. Ma in questo tipo di narrazione tale espediente viene rovesciato: non si tratta solo

di celebrare chi è nell'ombra al posto degli uomini illustri inseriti da Plutarco nelle *Vite parallele*, ma anche di individuare i momenti sintomatici di un'esistenza anziché srotolarne il filo continuo dalla nascita alla morte, in un'estetica del discontinuo e del frammento che lascia largo spazio alle lacune e alle incertezze. Questa predilezione per i piccoli e gli infami è in gran parte dovuta alle ricerche condotte da Michel Foucault e Arlette Farge (2016 [1977]) sulla base degli archivi giudiziari del Settecento per far riemergere vite di cui non resta la minima traccia se non in qualche registro storico: essendo senza fama, questi esseri miseri scomparirebbero dalla memoria se il racconto di filiazione non ne costruisse un mausoleo, che risulta peraltro spesso modesto e fragile.

I racconti di filiazione mostrano una certa resistenza alla memoria ufficiale e alle celebrazioni commemorative, e scelgono figure dimenticate dalla storia attraverso una rinnovata attenzione all'infimo e al dettaglio, rifiutando così sistemi e ideologie totalizzanti: è il segno di una letteratura che diffida di ogni desiderio totalizzatore per opporvi la resistenza di una vita qualunque. Tali fragili tombe di carta sono atti di riparazione narrativa che ripagano il debito di queste vite, contrastando la celebre espressione di Stéphane Mallarmé, in quanto incarnano profondamente la tensione etica di una letteratura rivolta verso l'altro con un gesto di indirizzo e di omaggio, come tributo di parole che è anche segno di una fiducia, seppur precaria, nei poteri della letteratura (Gefen 2018).

### Un roman russe di Emmanuel Carrère

Sebbene l'opera di Emmanuel Carrère sia nata al margine dei romanzi di fantascienza e dello stile romanzesco di Vladimir Nabokov, con *L'Adversaire* (Carrère 2000) conosce una svolta decisa verso la *non fiction*, che non sarà più smentita in seguito. Queste narrazioni di influenza giornalistica nascono con il desiderio e l'intima esigenza che la letteratura «faccia intrusione nel reale»: lo scopo della scrittura non è quello di esprimere se stessi, ma al contrario di creare

le condizioni per una mutazione interiore o una *vita nova*, ripresa incessantemente da *D'autres vies que la mienne* (Carrère 2009) a *Yoga* (Carrère 2020).

*Un roman russe* (Carrère 2007) si inserisce nel solco documentario della sua opera<sup>4</sup>. Sebbene il titolo del racconto rimandi all'immaginario della letteratura russa, esso si colloca nell'ambito della *non fiction*, come contrappunto al suo secondo film, il documentario *Retour à Kotelnitch* (Carrère 2003), di cui costituisce in un certo senso sia il making-of che il seguito. Questo documentario è la prosecuzione di un primo reportage, *Le Soldat perdu* (Carrère 2005), per il programma televisivo *Envoyé spécial*: Emmanuel Carrère si era recato nella piccola città russa di Kotelnitch per documentare la liberazione dal manicomio di un ex soldato ungherese internato dopo la guerra, in un Paese di cui non conosceva nemmeno la lingua. *Retour à Kotelnitch* e *Un roman russe* raccontano il viaggio di ritorno dello scrittore in città. Nel frattempo, però, il progetto ha subito una svolta e l'indagine sul soldato ungherese diventa più intima, sino a toccare questioni familiari più profonde, che il film e il libro cercano di svelare.

La Russia, con la sua lingua e il suo immaginario, incrocia profondamente la storia familiare dello scrittore grazie innanzitutto a un nonno russo emigrato in Francia, collaborazionista sotto l'Occupazione e poi misteriosamente scomparso, poi alla madre Hélène Carrère d'Encausse, accademica specializzata in storia della Russia, e infine alla lingua russa, che lo scrittore impara durante i suoi viaggi, come un'anamnesi linguistica che lo riporta alla sua storia remota. La narrazione intreccia così, in un abile gioco di montaggi, spostamenti e analogie, tre linee: la storia del soldato ungherese, il viaggio del nonno e l'indagine intima, con il suo risvolto linguistico. In effetti, il recupero della storia implica spesso il riconoscimento di una rottura linguistica e il tentativo di riappropriarsi della lingua precedente: la lingua delle origini, quella delle parlate e dei dialetti, ma anche quella dei Paesi lontani. Da Georges Perec, che sottolinea che «non parla la lingua che

---

<sup>4</sup> Si veda in particolare l'articolo di Olivier 2014: 23-34.

parlavano i suoi genitori»<sup>5</sup> a Leïla Sebbar (2003) in *Je ne parle pas la langue de mon père*, il racconto di filiazione è scritto sui tagli e sulle cuciture, cioè su una nuova coscienza della perdita e del desiderio di ricongiungimento.

Se Emmanuel Carrère ricorre a un simile procedimento, è perché ha bisogno di recuperare indirettamente la storia familiare: la storia del nonno è un segreto di famiglia, che fino alla fine del romanzo perseguita fino al suicidio uno dei cugini di Carrère. Ciò significa che questo segreto nascosto, deliberatamente occultato e messo a tacere dalla madre, circola comunque anche se con discrezione<sup>6</sup>. Emmanuel Carrère esplicita questa strategia della narrazione obliqua attraverso due riferimenti che rimangono centrali: il montaggio e Perec. In primo luogo, sia l'assidua cinefilia dello scrittore, critico cinematografico per *Positif* e *Télérama*, che la sua pratica cinematografica spiegano in larga misura la metafora del montaggio, che implica l'impiego di materiale da plasmare, organizzare e sistemare, piuttosto che una narrazione continua: in questo caso è dal linguaggio cinematografico che Carrère trae una caratteristica ricorrente dei racconti di filiazione, che lavorano a spizzichi e bocconi, per scarti e frammenti. Per questo il documentario è stato montato dopo centinaia di ore di ripresa sul modello dell'attenzione fluttuante, con una "telecamera fluttuante" che registra l'andirivieni dei treni e le squallide strade della piccola città russa. La metafora del montaggio implica che nei materiali assemblati ci sia qualcosa che il gesto estetico porta alla luce, diffonde o esplicita.

In secondo luogo, Emmanuel Carrère fa riferimento a Perec. Sollecitare una parentela letteraria per interrogarsi sulla propria parentela è un atto frequente nel racconto di filiazione, tanto più interessante in questo caso in quanto Georges Perec istituì la biblioteca come *parenté retrouvée* (parentela ritrovata) per riparare una trasmissione interrotta. *W ou le souvenir d'enfance* (Perec 1975) funziona come testo seminale per tutti i racconti di filiazione, per il suo tentativo di riappropriarsi di

<sup>5</sup> «il ne parle pas la langue que [ses] parents parlèrent»

<sup>6</sup> Voir Viart 2009: 95-11.

una storia allo stesso tempo nascosta e interrotta. Questo riferimento di Carrère è riferito alle due linee narrative intrecciate, quelle dell'indagine e della fiction: si tratta di captare o catturare qualcosa che si trova a metà strada, come fa appunto Carrère nel tentativo di recuperare la storia taciuta del nonno tra il percorso del soldato ungherese e il lungo soggiorno a Kotelnitch. «Io dico: questa è la storia, ma non ne sono sicuro. Non sono sicuro che sia davvero la storia, o che sia una storia. Ho voluto raccontare due anni della mia vita, Kotelnitch, mio nonno, la lingua russa e Sophie, sperando di prendere in trappola qualcosa che mi sfugge e mi insidia. Ma mi sfugge ancora e ancora mi insidia»<sup>7</sup>. Carrère renderà più esplicito questo riferimento a Prec nel *Cahier de l'Herne*, dedicato allo scrittore di *La Vie mode d'emploi*:

La mia ruminazione girava intorno alla lingua russa, alla Seconda guerra mondiale, alla storia della mia famiglia e a un fantasma – quello del mio nonno materno – tanto più minaccioso in quanto non era il fantasma di una vittima. Cercavo di scriverne, ma non sapevo come procedere, avevo l'impressione di qualcosa che mi si sarebbe conficcato in gola e avrebbe finito per soffocarmi. Qualcosa che, al di là dei fatti che potevo indagare, era indicibile. È stato allora che ho riletto *W: ou le Souvenir d'enfance*. Avevo il ricordo di un libro faticoso e ingrato – e lo è: questa è la sua verità e la sua strategia. Rileggendolo, non sono rimasto particolarmente sedotto rispetto alla prima volta, ma ho avuto la vaga sensazione che ciò di cui parlava mi riguardasse da vicino e che, nel labirinto in cui mi ero perso, mi indicasse forse un'altra via d'uscita. È una regola dell'esperienza analitica: se si dice una cosa e poi un'altra, e queste due cose non hanno nulla a che fare l'una con l'altra, si può essere certi che al contrario hanno molto a che fare l'una

---

<sup>7</sup> «Je dis: c'est cela, l'histoire, mais je n'en suis pas sûr. Ni que ce soit bien cela, ni que cela forme une histoire. J'ai voulu raconter deux ans de ma vie, Kotelnitch, mon grand-père, la langue russe et Sophie, espérant prendre au piège quelque chose qui m'échappe et me mine. Mais cela m'échappe toujours et me mine toujours» (Carrère 2009 [2007]: 385).

con l'altra. La strategia di Perec è stata quella di prendere due cose che, a prima vista, non hanno nulla a che fare l'una con l'altra – i ricordi sommari della sua prima infanzia e il romanzo olimpico che ha scritto da adolescente – e, mettendole insieme, di unire a tenaglia una terza cosa che era totalmente fuori portata perché indicibile: la traccia nella sua coscienza della deportazione dei suoi genitori. È come sfregare insieme due pezzi di legno o di selce: a un certo punto si ottiene il fuoco. L'ho capito in analisi, l'ho capito leggendo *W*, e l'ho applicato a me stesso in *Un roman russe*, un libro che per me era la via d'uscita dall'analisi, come *W* lo era stato per Perec<sup>8</sup>.

La parola nascosta, la storia non trasmessa, in altre parole i morti mal sepolti, continuano così a segnare nell'intimo i membri della famiglia. Lo scrittore non è più un fedele continuatore della memoria familiare, ma rivendica una posizione di ermenauta critico che smaschera le menzogne, rivela le vergogne ed esorcizza gli spettri che infestano la

---

<sup>8</sup> «Ma ruminait tournait autour de la langue russe, de la Seconde Guerre mondiale, de mon histoire familiale et d'un fantôme – celui de mon grand-père maternel – d'autant plus menaçant que ce n'était pas celui d'une victime. J'essayais d'écrire là-dessus, je ne savais comment m'y prendre, j'avais l'impression de quelque chose qui allait me rester en travers de la gorge et finir par m'étouffer. Quelque chose qui, au-delà des faits sur lesquels je pouvais enquêter, relevait de l'indicible. C'est alors que j'ai relu *W* ou le souvenir d'enfance. J'avais le souvenir d'un livre laborieux et ingrat – il l'est: c'est à la fois sa vérité et sa stratégie. Je n'ai pas, en le relisant, été spécialement plus séduit que la première fois, mais j'ai confusément senti que ce dont il était question là-dedans me concernait au plus haut point et, dans le labyrinthe où je me perdais, indiquait peut-être une autre issue. C'est une règle d'expérience de l'analyse: si vous dites une chose, et puis une autre, et puis que ces deux choses n'ont rien à voir, vous pouvez être certain qu'elles ont beaucoup à voir, au contraire. La stratégie de Perec a été de prendre deux choses qui *a priori* n'ont rien à voir – les souvenirs lacunaires de sa petite enfance, le roman olympique qu'il a écrit adolescent – et, en les rapprochant, de prendre en tenaille une troisième chose totalement hors d'atteinte parce que relevant de l'indicible: la trace dans sa conscience de la déportation de ses parents. C'est comme de frotter deux bouts de bois ou de silex: à un moment, on obtient du feu. J'ai compris ça en analyse, j'ai compris ça en lisant *W*, et je l'ai appliqué pour mon compte dans *Un roman russe* – livre qui a été pour moi celui de la sortie de l'analyse, comme *W* l'avait été pour Perec» (Carrère 2016).

cerchia familiare. L'impresa compiuta da Emmanuel Carrère in *Un roman russe* non è lontana dal lavoro psicoanalitico teorizzato da Nicolas Abraham e Maria Torok (1978), e sfiora la psicogenealogia grazie all'attenzione alla circolazione segreta delle indiscrezioni familiari e alla trasmissione paradossale dell'intrasmissibile. L'indagine dello scrittore è quindi dedicata non solo a illuminare le zone d'ombra del racconto materno, tacendo su questa figura inquietante e vergognosa, ma anche a decostruire il mito familiare, sia la leggenda che la famiglia racconta di se stessa sia la sua idealizzazione, per evidenziarne le contraddizioni e le falsità. La scrittura è quindi un tentativo di esorcismo che permette di sollevare la coscienza dai silenzi e dal non-detto, e di liberarsi da questo antenato ingombrante che, come un nemico sghignazzante, lo soffocava e continuava a tornare sotto le spoglie della finzione nelle sue opere precedenti, da *L'Adversaire* a *La Classe de neige*.

A conclusione del suo articolo, Dominique Viart sottolinea giustamente che i racconti di filiazione si inseriscono in una svolta etica della letteratura e sono spesso scanditi da una scrittura di indirizzo, come in *Lambeaux* (1995) di Charles Juliet, nelle ultime pagine di *Rimbaud le fils* (1991) o nel capitolo di *Temps machine* (1993) di François Bon intitolato «Aux morts». Attraverso una retorica della dedica, il racconto di filiazione entra in un'economia del debito e del dono, e propone non tanto una *rappresentazione* degli antenati quanto un tentativo di *restituzione* (Viart 2011: 199-212): come sottolinea il critico, «la dedica mi sembra l'estremo progresso di questa letteratura della filiazione. Nel prendere in considerazione la narrazione degli antenati, non solo si impegna a ripristinarla, ma dedica questo ripristino a coloro di cui parla»<sup>9</sup>. Il racconto di filiazione è infatti spesso attratto dal pensiero per gli altri e dall'ambizione di scrivere *per i morti*, attraverso il tempo. Sebbene *Un roman russe* realizzi una sorta di sepoltura per il nonno, si conclude comunque con una lettera alla madre, che mette a nudo la violenza di una scrittura che mostra e smaschera i segreti di fami-

---

<sup>9</sup> «L'adresse me paraît être à ce titre l'extrême avancée de cette littérature de filiation dans la prise en compte du récit des ascendants. Non seulement elle entreprend de le restituer, mais en plus elle dédie cette restitution à ceux dont elle parle» (Viart 1999: 137).

glia. La lettera evidenzia tutta la tensione costitutiva del racconto di filiazione, che cerca di placare le anime dei morti e di rendere loro un omaggio indiretto, ma a rischio dei vivi, di cui svela pubblicamente segreti e intimità:

Ho ereditato l'orrore, la follia e il divieto di dirli. Ma li ho detti. È una vittoria. Scrivo queste ultime pagine e ti immagino mentre le leggerai tra qualche mese, quando questo libro sarà uscito. Sono sicuro che quanto hai letto ti ha fatto soffrire, ma credo che tu abbia sofferto ancora di più in tutti quegli anni in cui sapevi, anche se non te l'ho mai detto, che lo stavo scrivendo<sup>10</sup>.

La narrazione di Emmanuel Carrère mette magnificamente in luce questa ambivalenza: per dirla con Alexandre Gefen, è una scrittura riparatrice che riannoda i fili spezzati della filiazione, riempie i vuoti e rammenda gli spazi, ma lo fa esorcizzando i fantasmi e rischiando di ferire gli altri: «Mi chiedo se scrivere, per me, equivale per forza a un modo di uccidere qualcuno»<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> «J'ai reçu en héritage l'horreur, la folie, et l'interdiction de les dire. Mais je les ai dites. C'est une victoire. J'écris ces dernières pages et je t'imagine en train de les lire, dans quelques mois, quand ce livre paraîtra. Je me doute que ce qui précède t'a fait souffrir, mais je crois que tu as souffert encore plus pendant toutes ces années où tu savais, même si je ne t'en ai jamais rien dit, que j'étais en train de l'écrire» (Carrère 2007: 398).

<sup>11</sup> «Je me demande si écrire, pour moi, revient nécessairement à tuer quelqu'un» (Carrère 2007: 323).



ÉCRITURES DES VIES  
PIERRE MICHON  
VIE DE JOSEPH ROULIN (1988)

Robert Dion

[Université du Québec à Montréal, CRILCQ, Montréal, Canada]

*L'écriture des vies* occupa da tempo un posto importante nel mondo francofono, sia nella produzione letteraria che nella critica accademica e giornalistica. Assieme a Frédéric Regard, in un lavoro del 2013 dedicato alle *Nouvelles Écritures biographiques* (Dion, Regard 2013)<sup>1</sup>, abbiamo constatato che il corpus francese contemporaneo delle vite scritte è molto ricco, per non parlare del corpus di studi che esaminano questo sorprendente fenomeno editoriale nella terra della «mort de l'auteur», come la chiamava Roland Barthes. Da allora, il flusso di pubblicazioni non si mai è fermato, tanto che la scrittura delle vite, in tutte le sue varianti e inflessioni, rappresenta oggi in Francia uno dei settori più vivaci della letteratura di *non fiction*.

Se la tradizione giornalistica della biografia non ha vissuto una vera e propria eclissi – poiché le opere dedicate a personaggi importanti da parte di “investigatori” professionisti non hanno mai smesso di riempire gli scaffali delle librerie – la tradizione biografica letteraria ha avuto una storia più travagliata. Si è riscattata con non poche difficoltà dall'anatema lanciato da Marcel Proust sul metodo biografico in *Contre Sainte-Beuve*<sup>2</sup>. Per molto tempo, sulla scia del diffuso rifiuto

---

<sup>1</sup> Si veda in particolare l'introduzione a Dion, Regard 2013, “Mort et vie de l'auteur”, 7-23. Un elenco di importanti riferimenti bibliografici segue questo capitolo.

<sup>2</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Parigi, Gallimard (coll. “Folio”), [1954] 2001. Pubblicata per la prima volta nel 1954, quest'opera fu scritta nel 1908-1909. Il metodo beuviano, che secondo Proust consiste nel “circondarsi di tutte le informazioni possibili

della biografia da parte delle avanguardie e delle scienze umane, gli scrittori hanno trascurato le vite dei loro predecessori, considerandole solo delle false finestre aperte sul mistero dei creatori e della creazione stessa. In Francia, molto prima che le biografie tornassero in auge alla fine del XX secolo, alcuni autori come André Maurois o Henri Troyat vi si dedicavano già. I due scrittori sono stati rapidamente etichettati come “accademici” e accusati di romanzare l’esistenza dei grandi autori ed eroi presi a modello: un peccato capitale di imbastardimento per opere che non erano né lavori scientifici né romanzi veri e propri<sup>3</sup>. E se Jean-Paul Sartre, con il suo *Baudelaire* (Sartre [1947] 1975), ha ripreso per primo la riflessione sull’«écrivain en personne» (Buisine 1991) e sull’uso critico della narrazione biografica, lo ha fatto inventando un tipo di biografia molto particolare, più statico che narrativo, più congetturale che fattuale, più *idealtipico* che idiosincratico: una sorta di *biografia a-biografica*, più vicina al saggio e al ritratto che al racconto circostanziato di un’esistenza<sup>4</sup>.

L’impresa di Sartre, proseguita con il monumentale (e incompiuto) *Idiot de la famille* (Sartre 1971-1972), rimarrà isolata e susciterà più resistenze che elogi, ma soprattutto una colossale incomprensione. In un tempo in cui filosofi, teorici della letteratura e scrittori – almeno i più “innovativi” – riducevano l’autore a una *fonction* (Foucault) e la sua intenzione a una *fallacy* (Beardsley), la posizione di Sartre, che univa sperimentazione teorica e proiezione autobiografica<sup>5</sup>, strideva.

su uno scrittore, raccogliere la sua corrispondenza, interrogare gli uomini che lo hanno conosciuto [...], [...] ignora ciò che un rapporto un po’ più profondo con noi stessi ci insegna: che un libro è il prodotto di un altro *io* rispetto a quello che manifestiamo nelle nostre abitudini, nella società, nei nostri vizi” (127).

<sup>3</sup> Su André Maurois, e nella prospettiva di riabilitare la sua opera biografica, si veda Joanny Moulin, “André Maurois, or the Aesthetic Advantage of Biography Over the Novel”, *Great Historical Figures in the Letters and Arts*, n. 6 (2017). URL: <http://figures-historiques.revue.univ-lille3.fr/6-2017-issn-2261-0871/>.

<sup>4</sup> Su *Baudelaire*, si veda Dion, Fortier 2004: 53-68.

<sup>5</sup> Su queste questioni, si veda il dossier della rivista *Recherches & Travaux* interamente dedicato al lavoro su Flaubert, n° 71 (2007). URL: <https://doi.org/10.4000/recherche-travaux.66>.

Solo con il rilancio di una certa curiosità biografica da parte della storia e delle scienze sociali, la scrittura del personale ha riacquisito legittimità nei circoli accademici e nella ristretta sfera letteraria. Nel corso degli anni Ottanta, grazie ai moniti di Pierre Bourdieu<sup>6</sup> da un lato, e le riflessioni di Giovanni Levi (1989: 1325-1336) e degli esperti di microstoria dall'altro<sup>7</sup>, si supereranno gradualmente le riserve sulla biografia, ispirando nuovi modi di fare influenzati dalle scienze umane e sociali. È così che uno storico come Jacques Le Goff, membro di quella Scuola delle *Annales* tanto refrattaria al biografismo, potrà scrivere un imponente *Saint Louis* (Le Goff 1996).

Nel 1984, il capolavoro di Daniel Madelénat, *La Biographie* (1984), che avrà per le scritture biografiche il ruolo svolto da *Le Pacte autobiographique* di Philippe Lejeune per le scritture del sé, offre una sintesi storico-teorica e una panoramica esauriente delle pratiche biografiche nella loro complessità, mettendone in luce l'interesse epistemologico<sup>8</sup>. Nello stesso anno, Pierre Michon pubblica *Vies minuscules*, otto storie biografiche di figure umili scritte in quella *Belle Langue* tradizionalmente riservata ai personaggi illustri. Immediata è la ripercussione sul mondo letterario e importante il successo critico; l'opera riceve il Prix France-Culture e lancia questo improbabile scrittore, originario di una provincia remota, che diventa il *grantécrivain* – il “grandscrittore”, secondo la divertente espressione di Dominique Noguez (2000) – della post-avanguardia che la Francia sembrava stesse aspettando. Nel 1988-1989, la riabilitazione della scrittura biografica beneficia della creazione, da parte dello psicoanalista Jean-Bertrand Pontalis, della collana di Gallimard «l'Un et l'Autre», nella quale fino al 2014 sono stati pubblicati più di 130 volumi che hanno favorito la relazione biografica, vale a dire lo stretto legame tra il biografo e l'oggetto della

---

<sup>6</sup> In particolare «l'Illusion biographique», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63 (giugno 1986), 69-72.

<sup>7</sup> Per una panoramica si rimanda a Sandro Guzz-Heeb, “Egodocumenti, biografia e microstoria in prospettiva. Una storia d'amore?”, *Studi di Letteratura*, 2016, n<sup>os</sup> 1-2. URL: <https://doi.org/10.4000/edl.895>.

<sup>8</sup> La seconda parte del libro di Madelénat si intitola “Epistemologia”.

biografia cui fanno riferimento sia il titolo che la descrizione della collana (stampata sulla bandella di ogni libro pubblicato)<sup>9</sup>. Avendo accolto, tra gli altri, testi di Pierre Michon, Christian Bobin, Richard Millet, Michel Schneider (il cui *Glenn Gould piano solo* ha inaugurato la collana nel 1988), Florence Delay e Sylvie Germain, la collana ha largamente contribuito allo sviluppo di una nuova letteratura biografica nel corso degli anni Novanta, introducendo, se non gli strumenti, almeno i principi della psicanalisi, e favorendo il ricorso a espedienti finzionali che si apparesentano alla proiezione e alla fantasia; in breve, all'immaginario.

Sembra paradossale che uno dei generi di *non fiction* più in voga dagli anni Ottanta – la biografia o, se si vuole, il *biografico* (che, secondo Dominique Viart sarebbe «non tanto un “genere letterario” disparato e complesso, quanto la paradossale combinazione di un referente particolare (fattuale, personale e attestabile) offerto al processo narrativo e di una modalità enunciativa della narrazione a effetto biografico»<sup>10</sup> – debba il suo ritorno in auge anche all'uso dichiarato della fiction. Il caso della collana «l'Un et l'Autre», infatti, non è isolato. Vari grandi testi biografici pubblicati negli ultimi decenni hanno fatto ricorso a procedure di finzione per definire il proprio modello; si pensi, ad esempio, a *Éblouissements* di Pierre Mertens (1987), ad *Albucius* di Pascal Quignard (1990) e a *Blesse, ronce noire* di Claude Louis-Combet (1995)<sup>11</sup>. In questo senso, però, la finzione non serve

<sup>9</sup> Per un ritratto di questa raccolta, si veda Dion 2018: 167-194.

<sup>10</sup> (le biographique) «désigne moins un “genre littéraire”, au demeurant disparates et complexe, que l'alliance paradoxale d'un référent particulier (factuel, personnel et susceptible d'être attesté) offert à la menée du récit et d'une modalité énonciative du narratif à effet biographique», Viart 2001C: 24).

<sup>11</sup> Il libro di Mertens è su Gottfried Benn, quello di Quignard sul retore romano Caius Albucius Silus e quello di Louis-Combet su Georg Trakl. Sulla quarta di copertina del suo libro, Mertens scrive: “Per dirla in breve: la vita di Benn è una finzione, naturalmente. Nient'altro che una finzione. Una storia sull'errore di una vita e sulla vita di un errore. La via più breve tra storia e racconto è ancora quella dell'immaginazione. Il biografo, qui, non ha altra scelta che diventare uno storico, e il cronista non ha altra risorsa che diventare un romanziere. Ma il romanziere, a sua volta, non ha alcuna possibilità di vedere le

né ad “appianare” il racconto biografico, riempiendo le lacune della documentazione e cancellando i raccordi, né a immergere il lettore nel piacere di una lunga ipotiposi che gli faccia indossare le vesti del soggetto della biografia, come accade nella biografia romanzata. La finzione rappresenta piuttosto una sorta di metodo regolato, di slittamento controllato che mira a più obiettivi possibili – un’ipotesi ermeneutica, una congettura filosofica o psicologica, un’intuizione poetica –, giustificando il principio secondo cui scrivere la biografia di un altro è sempre, in qualche misura, elaborare una finzione allo specchio della propria soggettività. Per gli scrittori affascinati dalla biografia, quindi, l’espedito della finzione non è una scelta deliberata, un modo per esaltare la vita eccezionale di un personaggio e per esaltare se stessi come ricreatori di quella storia, ma è uno strumento imprescindibile con il quale scendere a patti fino a giocare d’astuzia.

È particolarmente interessante constatare che gli scrittori che negli ultimi quarant’anni si sono dedicati alle biografie hanno raramente optato per l’approccio biografico *stricto sensu*. Sebbene non tutti si siano allontanati da quello che Madelénat (1984: 9) chiama il «modulo esistenziale fondamentale» che, per la biografia giornalistica o scientifica, va dalla nascita alla morte del soggetto, essi hanno spesso adottato un punto di vista più limitato, o persino molto mirato, senza però seguire tutti i precetti tipici del genere, come la rinuncia alla focalizzazione interna, l’uso parsimonioso di dialoghi ricostruiti, l’esattezza delle citazioni e il rispetto delle fonti. Numerose narrazioni pubblicate mettono in scena gli ultimi giorni del personaggio e immaginano la prospettiva della sua morte imminente<sup>12</sup>, mentre altre si concentrano su un anno, su qualche giorno o addirittura su un solo giorno della sua

---

cose con chiarezza se non scoprendosi poeta.

<sup>12</sup> *In Memoriam* (Audeguy 2009), *Tombeau de Raymond Roussel* (Courtaud (1993), *Morts des morts illustres* (Gaillard 1988), *la Dernière Nuit d’André Chénier* (Jean 1989) e *Morts imaginaires* (Schneider 2003). La casa editrice l’Incertain hanno anche creato una collana intitolata “Tombeaux” dove, oltre a quella di Roussel, sono state raccolti gli omaggi a Joseph Delteil, Guy de Maupassant, Jack Kerouac, Richard Brautigan ed Emmanuel Bove.

vita<sup>13</sup>. Simili narrazioni, salvo rare eccezioni, si limitano difficilmente a fatti comprovati, a testimonianze e documenti affidabili, perché dilatano il tempo e cercano di mettere insieme elementi rappresentativi della persona; devono ricoprire questi brevi archi temporali con tutto ciò che restituisce la banalità e l'eccezionalità di un'esistenza osservata al microscopio, ma devono anche, con un processo per certi versi opposto, riassumere, ridurre e condensare in un breve arco temporale ciò che costituisce l'esemplarità e il valore di un percorso degno di essere ricordato.

Un secondo paradosso del rinnovamento del *biografico* in epoca contemporanea è la predilezione per forme antiche come la leggenda, il *tombeau* (una raccolta di epitaffi) e, soprattutto, la "vita". Ciò si spiega, ovviamente, con l'influenza delle *Vies imaginaires* di Marcel Schwob (1896), che utilizzava l'esempio di Plutarco o di Diogene Laerzio per sovvertire i codici della biografia positivista. Schwob, in un certo senso, ha decostruito la scrittura biografica e l'ha soprattutto riletterizzata, in primo luogo giocando con i riferimenti intertestuali, e successivamente prestando estrema attenzione allo stile. Come ha sottolineato Alexandre Gefen nel 2012, «l'etichetta generica di vita (il più delle volte al plurale), arcaica fino a vent'anni fa, è arrivata a coprire le forme letterarie più disparate, dall'autofiction pura all'indagine biografica fattuale, passando per innumerevoli narrazioni biografoidi inclassificabili, in cui la prima e la terza persona, il plurale e il singolare, vengono confusi con disinvoltura»<sup>14</sup>. Questa plasticità

---

<sup>13</sup> Si pensi a *Une année amoureuse de Virginia Woolf* (Duhon 1990), a *En face du Jardin. Six jours dans la vie de Rainer Maria Rilke* (Commengé 2007) o *Proust. Samedi 27 novembre 1909* (Buisine 1991). La collana "Une journée particulière", in cui sono apparsi otto titoli, pubblicata da Lattès, si basava proprio sulla sfida di raccontare un solo giorno della vita di un personaggio.

<sup>14</sup> «[l']étiquette générique de vie (le plus souvent au pluriel), archaïque il y a vingt ans encore, vient recouvrir les formes littéraires les plus variées, allant de l'autofiction pure à l'enquête biographique factuelle, en passant par d'innombrables dispositifs biographoïdes inclassables, où se confondent allègrement la première et la troisième personne, le pluriel et le singulier» (Gefen 2012: 565). Tra le opere che mantengono la parola «vita» nel titolo, ricordo *Vies antérieures* (Macé 1991); *Vies minuscules* (Michon

della designazione del genere ne giustifica il successo, come anche le connotazioni che suscita, la sua «carica affettiva [...] (il dialogo col defunto, lo spessore dell'esistenza vissuta)» (Madelénat, 1984: 15) in contrasto con la tecnicità del termine colto «biografia», che «sarebbe denotare un atto e un'opera con un rigore "scientifico"» (Madelénat, 1984: 14).

Tuttavia, al di là della semplice questione della designazione generica, sembra che le *écritures des vies* abbiano potuto riconquistare l'interesse degli scrittori e del pubblico colto proprio liberandosi delle norme di una biografia come quella che si era sedimentata negli ultimi secoli, e soprattutto nel Sette/Ottocento, a volte come compendio prolisso e disordinato, altre volte come trattato iper-documentato e eccessivamente scrupoloso.

*Un esempio contemporaneo: Vie de Joseph Roulin di Pierre Michon<sup>15</sup>*

La miniatura di Pierre Michon – circa settanta pagine nell'edizione originale e in quella tascabile – presenta diversi tratti caratteristici delle nuove scritture biografiche emerse in Francia nell'ultimo quarto del XX secolo. In primo luogo la brevità, che rompe con l'abitudine dei compendi e si ispira all'esempio di Schwob e a quello di John Aubrey, redattore di *Brief Lives* e modello dichiarato di *Vies imaginaires*; in secondo luogo il rifiuto della linearità, poiché l'opera si apre *in medias res* con un incontro casuale tra Joseph Roulin, impiegato della *Compagnie des Postes* e futuro modello per diversi ritratti, e il pittore Vincent Van Gogh. Infine, la predilezione per i personaggi secondari, i dimenticati, i fanatici, che certamente hanno Michon dentro se stessi e per se stessi, come dimostrano le *Vies minuscules*, ma che gli permettono anche di adottare una prospettiva obliqua su un grande personaggio, guardandolo "dal basso".

---

1984) et *Vie de Joseph Roulin* (Michon 1988); *Vies oubliées* (Mauriès 1988); *Vies des morts illustres* (Gaillard 1968).

<sup>15</sup> Pierre Michon, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Verdier [1988] 2015.

Esplorata nella *Vie de Joseph Roulin* e successivamente in *Maîtres et Serviteurs* (Michon 1990)<sup>16</sup>, la strategia di Michon, che consiste nel comparare due esistenze, sembra essere stata desunta da Plutarco e rappresenta, dunque, un'altra manifestazione del paradosso per cui il desueto si rigenera attingendo all'ancora più desueto. Tuttavia, l'impresa è piuttosto quella di un anti-Plutarco, che non abbraccia le vite illustri di due eroi paragonabili e non celebra quella loro specie di fratellanza nella grandezza, ma si concentra invece sulla *distanza* tra l'anonimato e la gloria, una distanza che viene ridotta demistificando i grandi e celebrando gli umili<sup>17</sup>. E così Roulin, fin dalla prima pagina del racconto, appare maestosamente «vestito come un re, [...] seduto come un papa», mentre Van Gogh appare come «un signore palliduccio»<sup>18</sup>. Ma ogni protagonista è bifronte. In Roulin, principe o «principucolo», colui che avrebbe svelato la Repubblica ideale finalmente realizzata, c'è anche il *moujic*, l'impiegato sottopagato, l'oppresso. E in Van Gogh, il boiardo diventato «un grosso notevole»<sup>19</sup>, si nasconde un povero diavolo, irsuto e misero, sull'orlo della follia, inconsapevole del suo genio e mal amato.

In questo breve racconto, spesso rallentato dalla stasi dei ritratti scritti, trasposizioni di quelle "apparizioni" che Van Gogh desiderava dipingere, Michon racconta il soggiorno dell'artista ad Arles tra il febbraio 1888 e il maggio 1889, le sue fughe dall'ospedale psichiatrico di Saint-Rémy-de-Provence e i suoi ultimi mesi ad Auvers-sur-Oise; quanto a Roulin, lo seguiamo a Marsiglia, dove verrà trasferito nel 1889. L'attenzione del narratore-autore non è però monopolizzata da queste circostanze, né da altre assai note, quali il soggiorno di Gauguin alla Maison jaune di Place Lamartine, le sbornie e i litigi, l'orecchio

<sup>16</sup> Da notare che quest'opera è composta dalle storie di diversi pittori.

<sup>17</sup> Il riferimento a questa sorta di anti-Plutarco proviene da Madeleine-Perdrillat 2002: 42. Ci avviciniamo qui, in un certo senso, a questi "uomini infami" evocati da Foucault, questi esseri privi di *fama*, senza fama, senza reputazione. Si veda anche Foucault 1977.

<sup>18</sup> «couvert comme un roi, [...] assis comme un pape», «un seigneur pâlichon» (Michon 1988: 9; 11)

<sup>19</sup> «principicule», «massivement notable» (Michon 1988: 23; 19)

mozzato. A dare corpo alla storia è piuttosto l'ignoto, se non l'inconoscibile. Si pensi in particolare a ciò che rivela del loro rapporto la scarna corrispondenza tra Roulin e Van Gogh, o a ciò che se ne evince leggendo quella fra l'artista e il fratello Theo; alle esigue notizie sulla breve frequentazione del pittore e del suo modello; a ciò che si può dedurre dai dipinti, quei ritratti «contraddittori» dell'impiegato delle Poste (Michon 1988: 10). È la voce narrante, che è chiaramente quella di Michon – capace di parlare dalla prospettiva del nostro presente in cui «i quadri di Vincent e Gauguin [...] si innalzano verso il cielo [...] nelle torri di Manhattan», ma anche di avvicinarsi all'«enigma delle belle arti»<sup>20</sup> dal punto di vista delle perplessità di Roulin – la nostra guida, più che non il corso degli eventi, nella sua erudizione e nelle sue esitazioni, nelle sue congetture e nella sua rinuncia all'onniscienza. È la voce che ascoltiamo, sensibile al mito del grande creatore e desiderosa di decostruirlo, e al tempo stesso consapevole di partecipare, attraverso la propria realizzazione, alla perpetuazione di ciò che vorrebbe destituire<sup>21</sup>: una voce indefinibile, che sta ovunque e in nessun luogo, vicina a quella del credente incredulo Joseph Roulin di fronte a un Van Gogh, in certi momenti pazzo da legare, di cui non capisce la pittura ma nella quale intuisce la manifestazione di un significato superiore.

Michon non si pone direttamente il problema del genio, né la questione su chi debba decidere cosa sia bello e nemmeno per quale miracolo Van Gogh sia diventato ciò che è<sup>22</sup>. Sceglie invece di adot-

<sup>20</sup> «des tableaux de Vincent et Gauguin [...] mont[ent] vers le ciel dans les tours de Manhattan», «l'énigme des beaux-arts» (Michon 1988: 65, 40)

<sup>21</sup> L'ironia di Michon non risparmia i creatori di „vite“: „Considerate Roulin, in una domenica mattina d'agosto, che segue l'energumeno lungo un sentiero all'estremità di Arles, quando non si trattava di ritratti che stava dipingendo, ma *sur posto si* accingeva a preparare il lavoro dei suoi biografi, a fare il trucco della liturgia solare, l'azteco a tu per tu con la fonte di ogni luce“ «Considérons-le, Roulin, un dimanche matin en août, suivant l'énergumène dans un chemin du bout d'Arles, quand ce n'était pas des portraits que celui-ci peignait, mais que *sur le motif* il allait préparer le travail de ses biographes, faire le coup de la liturgie solaire, le face-à-face aztèque avec la source de toute lumière» (Michon 1988: 36).

<sup>22</sup> L'ultimo paragrafo del libro si apre con la domanda: “Chi dirà cosa è bello e per questo tra gli uomini vale molto o niente?” (VJR, 73).

tare lo sguardo dell'umile ammiratore, dell'ignorante che, pur non essendo «di grande perspiciacia quando scrive di pittura», è tuttavia consapevole che il pittore si occupa di un «compito catastrofico» in un mondo in cui l'arte non è più un «mestiere utile e chiaro», ma una lotta all'ultimo sangue, una «danza violenta, quasi scatenata, di cui ci sfugge il senso». A metà strada tra Sancho Panza e un apostolo, Roulin sembra a volte una marionetta, un ritmo vuoto, una «vana scansione»<sup>23</sup>, un puro supporto alla scrittura, un testimone che non sa prendere le misure di ciò che vede. Ma, per quanto secondario, Roulin è quasi sempre posto in primo piano nella narrazione, poiché Michon si sforza di dargli uno spessore anche se le tracce della sua vita, a parte il breve periodo in cui il suo destino incrocia quello di Van Gogh, restano confuse. Per dare corpo alla figura di questo postino, il narratore-autore attinge innanzitutto ai sei ritratti che ne ha fatto Van Gogh. Questo provenzale verrà quindi in seguito ricordato come un russo, forse un *moujic*, o magari un *barin*, un boiardo, o come un santo dal nome complicato, Nepomuceno o Crisostomo, come un satrapo con la barba di Assur. E soprattutto, dietro il proletario rosso, schiacciato dal peso dei sacchi postali, Michon saprà vedere, come già detto, il principe, il «principucolo fuorilegge che viveva in lui»<sup>24</sup>. Ed è ovvio che qui, come altrove nel corso della narrazione, Michon è costretto a inventare, a prestare a Roulin sentimenti, impressioni e pensieri, a immaginare circostanze e fatti biografici.

Tra le circostanze biografiche ipotizzate, conserviamo le poche note sulla nascita di Roulin a Lambesc, sulla sua infanzia, sulle emozioni fondatrici sulla scoperta del corpo delle donne e dell'alcol, sulla sua formazione politica<sup>25</sup>. E alla fine, il racconto della sua morte in aperta campagna, sotto un sole troppo cocente, fa eco alla morte di Van

---

<sup>23</sup> «de bien peu de profit quand on se mêle d'écrire sur la peinture», «besogne catastrophique», «métier utile et clair», «danse violente, peut-être enjouée, féroce, et dont le sens fait défaut», «scansion vaine» (Michon 1988: 12, 40, 39, 41, 12)

<sup>24</sup> «Népomucène ou Chrysostome», «en satrape à la barbe d'Assur», «principicule hors-la-loi qui logeait en lui» (Michon 1988: 11, 11, 23)

<sup>25</sup> «émois fondateurs» (Michon 1988: 19).

Gogh in un campo vicino ad Auvers, e costituisce una delle pagine più belle della narrazione e anche una delle più romanzate (Michon 1988: 72-74). L'uso dei modalizzatori, del condizionale, delle domande, segna chiaramente l'incertezza degli avvenimenti e il desiderio di regalare a Roulin una fine sublime, dello stesso livello del mito dell'amico pittore. Poiché il tempo tra i passaggi decisivi della nascita e della morte va riempito, la traiettoria esistenziale del postino è arricchita dalla una serie di una serie di stupefazioni. Si entra così nel campo della sua interiorità immaginata. «Ed è arrivato il momento di parlare più diffusamente di questi stupori», annuncia Michon, prima che l'arco narrativo si chiuda con le seguenti osservazioni: «Ecco perché, di fronte al suo bicchiere di vino bianco [...] Roulin non fu sorpreso di leggere queste parole, in quella calligrafia indecisa da ragazzina: “Monsieur Vincent si è tolto la vita quando era da noi”»<sup>26</sup>. Tutto sommato, gli stupori che il narratore-autore riserva a Roulin risultano pochi e si distinguono dal numero non indifferente di «non--stupori»: nulla lo sorprese della vita provinciale e mediocre di Lambesc o di essere destinato a un lavoro misero; nulla dell'originalità o della marginalità di Vincent; nulla della pittura (VJR, 34-35) o dei suoi appetiti violenti, né naturalmente, infine, come abbiamo appena visto, del suo suicidio (Michon 1988: 19-20, 34-35, 36). Ciò che lo sorprese, secondo Michon, che costruisce sulla reputazione di fanfarone del modello un essere posseduto dall'ossessione rivoluzionaria, fu invece la sua «eterna utopia repubblicana» (Michon 1988: 21). Secondo il suo “biografo”,

---

<sup>26</sup> «Et de ces étonnements il est temps de parler davantage» (Michon 1988: 19). «Voilà pourquoi devant son verre de blanc [...] Roulin ne fut pas étonné de lire ces mots, dans une calligraphie indécise de jeune fille: “Monsieur Vincent s'est donné la mort quand il était chez nous.”» (Michon 1988: 41-42). Di questa nota che annunciava la morte del pittore, Michon aveva annotato, due pagine prima di descrivere lo stupore di Roulin: «Un giorno, finalmente, le sue lettere [di Roulin] a Vincent gli tornarono indietro con un biglietto *che voglio credere fosse* firmato da Adeline Ravoux; la figlia del proprietario di Auvers, che egli dipinse in fiore, e anche lei tutta in blu». «Un jour enfin, ses lettres [celles de Roulin] à Vincent lui revinrent avec un mot *que je veux croire* signé d'Adeline Ravoux; la fille du taulier d'Auvers qu'il a peinte dans sa fleur et toute en bleu elle aussi» (Michon 1988: 17; corsivo dell'autore).

questa è la prima delle due sorprese che plasmano l'esistenza di Roulin, il primo mito che incrocia sul suo cammino, quello che lo redime e lo immerge nell'idillio comunitario per eccellenza: un mondo senza cattiveria, egalarario, libero dalla tirannia del denaro, dove avrebbe potuto regnare in modo assoluto, essere finalmente principe o boiardo, e ottenere così riparazione. All'età di 47 anni, racconta poi il testo, Roulin ebbe un'ultima sorpresa. Anche se si sentì subito complice del malconcio pittore, rimase sconvolto dalla rivelazione della mitologia dell'arte che si stava sviluppando verso la fine dell'Ottocento, per la quale un'occupazione fino a quel momento onorevole e borghese si caricava di un senso di maledizione, esacerbando così la distanza tra il mondo e l'artista, e facendo a pezzi l'individualità fuori dal comune del secondo nella totale indifferenza del primo.

È fondamentale la convergenza di questi due miti, quello della Repubblica e quello dell'arte, che il narratore-autore ripercorre attraverso l'amicizia di Roulin e Van Gogh, e di cui osserva le ripercussioni nell'impiegato delle Poste. In una sorta di chiasmo, Michon fa sì che si intreccino da una parte l'utopia collettivista, che restituisce dignità individuale al proletario, e dall'altra il mito distruttivo della maledizione artistica, che condanna il genio eccezionale alla condizione comune dei diseredati e degli infami.

Se dopo la morte di Vincent la traiettoria di Roulin non subisce grandi biforcazioni, man mano che il postino si imbatte nella vecchiaia, nell'alcol e nella rassegnazione, Van Gogh sperimenterà invece il favoloso destino postumo che conosciamo. La storia, tuttavia, non finisce qui: «Un giorno – scrive Michon – come c'era da aspettarselo, Van Gogh ritornò»<sup>27</sup>. Il redivivo avrà le sembianze di un mercante d'arte arrivato per negoziare uno dei ritratti che il pittore aveva fatto a Roulin e che gli aveva poi regalato. Una scena immaginaria, inutile dirlo, che attesta il miracolo della «trasformazione di Vincent in grande pittore» e conferma *a posteriori* l'intuizione iniziale dell'impiegato delle Poste, che ora sa con certezza di «aver visto e toccato una cosa

---

<sup>27</sup> «Un jour, comme il fallait s'y attendre, Van Gogh revint» (Michon 1988: 50).

in qualche modo invisibile», questo essendo il mistero dell'arte<sup>28</sup>. Solo allora – dopo aver contemplato il «paradiso delle Belle Arti» e cantato una *Marseillaise* o un canto dei marinai<sup>29</sup>, in modo da tornare su quella terra degli uomini che è soprattutto terra degli umili – Roulin può estinguersi e uscire di scena.

\*

Attraverso le due figure ritratte da Michon in *Vie de Joseph Roulin*, si incontrano due principali tendenze della scrittura biografica contemporanea: l'una si concentra sull'analisi di personalità mitiche, a volte per cogliere, a volte per decostruire ciò che le separa dai comuni mortali; l'altra cerca di realizzare l'esistenza nascosta della gente umile, per celebrarne la grandezza, deplorarne il fallimento o evidenziarne l'infamia. Le scritture biografiche sono, quindi, raramente neutrali. Tra mitografia e regolamento di conti, rivalutazione a posteriori, riabilitazione o persino riscatto, le biografie sembrano non poter fare a meno di un programma, sia esso ideologico o estetico. È indubbio che le teorie delle scienze umane e sociali – decostruzione, postmodernità, femminismo, post-colonialismo, *gender*, ecc. – hanno lasciato tracce persistenti che hanno finito per confluire in queste opere in forme più o meno edulcorate. È evidente che stabilire una relazione biografica forte (Boyer-Weinmann 2005) sembra essere una *conditio sine qua non* per rendere valido un progetto di scrittura sull'Altro, tanto che oggi non è quasi più concepibile una “vita” nella quale non sia inscritto in qualche modo l'impegno dell'autore.

---

<sup>28</sup> «transformation de Vincent en grand peintre», «avoir vu et touché une chose en quelque sorte invisible» (Michon 1988: 60, 68).

<sup>29</sup> «paradis des Beaux-Arts», «scie de gabier» (Michon 1988: 71-72).



RACCONTI DI VIAGGIO  
CHRISTIAN GARCIN E TANGUY VIEL  
*TRAVELLING* (2019)  
CHRISTIAN GARCIN E ÉRIC FAYE  
*PATAGONIE, DERNIER REFUGE* (2021)

Anne-Sophie Donnarieix  
[Universität des Saarlandes, Saarbrücken, Germania]

*Viaggio, verità, finzione*

Per i viaggi, il ventunesimo secolo si apre sotto i migliori auspici. Il settore del turismo conosce un'espansione senza precedenti, l'aereo rappresenta ormai un mezzo di trasporto comune e i viaggi di andata e ritorno intorno al mondo sono diventati una caratteristica comune dello stile di vita occidentale e borghese. Dalle vacanze in Thailandia ai viaggi *on the road* sulla *Route 66*, passando per i giganteschi transatlantici alla prua dei quali i viaggiatori più intrepidi, con lo smartphone in mano, si precipitano per vedere lo scioglimento degli ultimi ghiacciai, il viaggio è uno dei pilastri della nostra vita quotidiana, ed è comprensibile che anche la letteratura contemporanea gli riservi un posto speciale.

Chiariamo però fin da subito che il genere del “viaggio”, secondo l'espressione così spesso esposta sugli scaffali delle librerie, non comprende la totalità di una letteratura che si possa definire “di viaggio”, nella misura in cui esclude, per definizione, i viaggi inventati (fittizi o romanzati) e altri viaggi interiori o metaforici<sup>1</sup>. A differenza del giovane Marcel Proust, che sognava ancora le dolci città italiane senza conoscerle, lo scrittore di viaggi non immagina i suoi viaggi; li com-

---

<sup>1</sup> Sulla polisemia del termine “viaggio”, si veda Doiron 1995.

pie, conosce le disavventure della strada, *vive* realmente queste terre, e mette poi su carta le sue impressioni e le sue conoscenze. Il racconto di viaggio – e questa è la sua principale caratteristica<sup>2</sup> – contrappone le strade tortuose dell'invenzione a quelle più empiriche dei paesaggi realmente percorsi.

La questione della sua appartenenza generica alla *non fiction*, tuttavia, è forse meno ovvia di quanto possa sembrare. Il termine “genere” si rivela problematico sotto diversi aspetti, non appena si parla di scrittura di viaggio: sfuggente, eteroclitico, diffuso (“bastardo”, scriveva Diderot), questo “genere senza legge<sup>3</sup>” si aggira tra i campi della geografia, dell’etnologia e della storia, prendendo talvolta in prestito le caratteristiche formali dello scambio epistolare, dell’autobiografia, del diario di bordo, del saggio. Ma è anche e soprattutto il suo rapporto con la realtà a rivelarsi ambivalente: al confine tra il testo scientifico, fattuale o documentario, e il racconto narrativizzato, costruito, modificato, talvolta arricchito da slanci romanzeschi non sempre esenti dal sospetto di finzione, il diario di viaggio si basa su una tensione perpetua tra la realtà “in sé” e il discorso venuto da una coscienza soggettiva. Il confine tra reale e immaginario è spesso poroso. Senza nemmeno tornare alle meravigliose creature che popolano i viaggi di Marco Polo, ricordiamo che Washington Irving esplora l’Andalusia attraverso il prisma delle leggende arabe che emergono dai palazzi in rovina, che Lamartine o Nerval fanno appello alla narrativa per completare i loro resoconti odeporici in Oriente, o che molti scrittori contemporanei, da Hélène Gaudy a Patrick Deville e a Bérengère Cournut, mescolano sottilmente esplorazioni sul campo con una geografia più decisamente romanzesca. Nella sua famosa prefazione a *L’Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Chateaubriand ricorda severamente che “il dovere del viaggiatore è di raccontare fedelmente ciò che ha visto e ciò che ha sentito”, senza inventare o omettere nulla che possa

---

<sup>2</sup> Sul complesso quadro teorico del racconto di viaggio come “genere”, si vedano Roland Le Huenen (2015); Marie-Christine Gomez-Géraud (1997) e Adrien Pasquali (1994).

<sup>3</sup> Le Huenen 1990: 14.

“distorcere la verità”<sup>4</sup>, Questa affermazione è ovviamente opinabile, soprattutto quando le fonti consultate non sono verificabili, o quando l’eccessivo lirismo e l’insistenza sul preteso eroismo dei personaggi suggeriscono delle tensioni più complesse tra la scrittura della verità e l’invenzione delle storie<sup>5</sup>.

La ricchezza di forme consentita da questa ambiguità spiega senza dubbio la popolarità del genere nel corso dei secoli. I resoconti di viaggio, come spiega Tzvetan Todorov, “sono antichi quanto il viaggio stesso, se non addirittura più antichi”<sup>6</sup>. Sebbene le sue origini possano essere fatte risalire all’antichità, sarà tuttavia a partire dal Rinascimento che il racconto di viaggio otterrà la sua consacrazione ufficiale, man mano che i contorni del mondo si allargano grazie alle scoperte geografiche. Rompendo con i viaggi medievali, dove il meraviglioso invadeva costantemente gli elementi referenziali, i viaggiatori si interessarono maggiormente alle geografie e alle culture che osservavano: l’America canadese di Jacques Cartier, le terre orientali di André Thevet. Fino al Settecento, sulla scia dello spirito enciclopedico che mira a rendere conto dei progressi scientifici, il resoconto di viaggio avrà una funzione prevalentemente didattica (si pensi ai viaggi illustrati di Cook o di Bougainville), rispondendo a un desiderio di conoscenza del mondo<sup>7</sup>.

È nell’Ottocento che il genere adotta la sua forma moderna e assume una vera e propria dimensione estetica. Non si tratta più di descrivere semplicemente un insieme di fatti relativi allo spazio osservato, ma di considerare lo scrittore nella sua intima relazione con lo spazio, sia come protagonista del viaggio, sia come entità strutturante la narrazione, sia come soggetto desiderante. La figura dello “scrittore di viaggio” prende il posto dei commercianti, dei diplomatici, dei navigatori e dei missionari che avevano preso la penna nel passato, mentre il baricentro della narrazione si sposta verso un

---

<sup>4</sup> François-René de Chateaubriand, “Prefazione” a Chateaubriand [1811] 1963: 26.

<sup>5</sup> Si veda Antoine, Gomez-Géraud 2001.

<sup>6</sup> Todorov 1991: 121.

<sup>7</sup> Cfr. Descargues-Grant 2011.

asse più letterario. Da quel momento in poi si viaggia per scrivere, per “cercare immagini” (per dirla con Chateaubriand), in un secolo in cui l’esotismo orientale è in pieno sviluppo<sup>8</sup> e in cui la scrittura di viaggio diventa parte essenziale della carriera letteraria, da Volney a George Sand, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Alexandre Dumas o Eugène Fromentin.

Tuttavia, rispetto a questa prima età dell’oro del racconto di viaggio, il Novecento segna un relativo declino, le cui conseguenze sono ancora oggi vivide: sebbene autori come Isabelle Eberhardt, Pierre Loti, André Gide, Henri Michaux o Alexandra David-Néel abbiano continuato a promuovere il genere, la fine della seconda guerra mondiale segna l’inizio di una crisi duratura della relazione di viaggio sotto diversi aspetti<sup>9</sup>. A farne le spese è stata in particolare la tentazione dell’esotismo, vilipesa dai movimenti di decolonizzazione e dall’ascesa di intellettuali (in particolare Jean-Paul Sartre) che ne denunciano le implicite gerarchie culturali e l’universalismo eurocentrico ed etnocentrico<sup>10</sup>. Contro le insidie di un viaggiare neo-imperialista, emergono allora nuove forme di scrittura. Ad esempio, per legittimare la scrittura dell’altro, si attinge volentieri alle scienze umane<sup>11</sup>: dall’etnologia per Claude Lévi-Strauss (*Tristes tropiques*, 1955) e Michel Leiris (*L’Afrique fantôme*, 1934) alla semiotica per Roland Barthes (*L’Empire des signes*, 1970). Altri, come Nicolas Bouvier, nel suo imponente *Usage du monde* (1963), cercano di sperimentare il mondo da una nuova angolazione: attraversando senza una meta precisa i Balcani, l’Iran e poi l’Afghanistan a bordo di una Fiat Topolino, lo scrittore sceglie la via della lentezza, del nomadismo, volgendo le spalle alla facilità dello spettacolare e dell’esotico per praticare un percorso inteso come arte della deriva.

---

<sup>8</sup> Per un’antologia di diari di viaggio orientali, si veda Berchet 1985.

<sup>9</sup> Houroude 2017.

<sup>10</sup> Sartre 1964.

<sup>11</sup> Sui legami tra viaggio letterario ed etnologia, si veda Vincent Debaene 2010.

*Racconti di viaggio contemporanei*

E oggi? Scrivere un racconto di viaggio nel XXI secolo è in qualche modo come confrontarsi con il luogo comune, il *leitmotiv* postmoderno, secondo il quale tutti i viaggi sono già stati fatti. Non ci sono più terre vergini da scoprire sulle mappe di un mondo tracciato fino ai suoi villaggi più remoti; non ci sono più nuove esperienze possibili dell'alterità se non quelle offerte dalle guide turistiche che esaltano l'ignoto come un prodotto di consumo disponibile su ordinazione. Lo stesso "altrove" sta diventando una nozione sfuocata<sup>12</sup>, mentre la democratizzazione dei trasporti ad alta velocità collega luoghi un tempo isolati (Sydney è ora a sole 22 ore di volo da Parigi), contribuendo allo stesso tempo a un restringimento simbolico dello spazio. Le regioni si avvicinano, il mondo diventa più omogeneo, il "lontano" scompare e con esso la nozione di alterità spaziale e culturale – quella che Victor Segalen chiamava la "Diversità" con la lettera maiuscola<sup>13</sup>. Secondo le diagnosi più pessimistiche, è questa l'epoca della malinconia critica di fronte a un mondo post-esotico che sfuma le differenze culturali<sup>14</sup>, mentre l'obiettivo pedagogico del racconto di viaggio si perde di fronte alla constatazione del *déjà vu* e dell'impossibilità di ricevere impressioni inedite. E il turista finisce con l'incarnare una pratica di viaggio normalizzata, borghese e stereotipata da cui ogni scrittore-viaggiatore che si rispetti dovrebbe prendere le distanze.

Le crisi, si sa, sono eminentemente produttive. Come lo sono quelle che colpiscono in particolare la letteratura odepórica, se dobbiamo credere al clamoroso successo di quest'ultima, sia in termini di produzione letteraria sia per la risonanza mediatica, editoriale e critica di cui godono oggi i resoconti di viaggio<sup>15</sup>. Oltre alle numerose

---

<sup>12</sup> Si veda Forsdick, Milne, Moura 2018.

<sup>13</sup> Segalen 1974.

<sup>14</sup> Sulla questione dei futuri contemporanei dell'esotismo, rimando a Mecke, Donnarieix 2020.

<sup>15</sup> Thouroude 2017.

opere accademiche sull'argomento<sup>16</sup>, esistono numerose collane create da case editrici come Gallimard (“Carnets de Voyage”), L'Harmattan (“Le sentiment géographique”), Payot (“Voyageurs”) o Cartouche (“Voyage au pays de...”), ma anche i festival letterari che mettono il viaggio sotto i riflettori (dagli *Étonnants Voyageurs* ospitati ogni anno da Michel Le Bris alla recente edizione 2022 del festival *Littérature au Centre*, dedicata al tema “Letteratura e viaggio”), i premi letterari che coronano i loro successi (il premio Nicolas Bouvier) o ancora i manifesti collettivi (*Pour une littérature voyageuse*<sup>17</sup>).

Come si può descrivere il racconto di viaggio contemporaneo? Quali sarebbero le sue specificità, di fronte alla lunga tradizione che ha ereditato e che rivisita volentieri? Non è facile stabilire una cartografia sistematica, poiché le pratiche estetiche o le posture autoriali sono eterogenee, e talvolta antagoniste. Se alcuni viaggiatori, come Sylvain Tesson, riscoprono certamente il piacere disinibito del testo e della vita all'aria aperta (*La chevauchée des steppes*, 2001; *La Panthère des neiges*, 2019), altri, come Olivier Rolin (*Baku*, 2010; *Solovki*, 2014) e Jean Rolin (*Terminal Frigo*, 2005; *Crac*, 2019), si interrogano sulle questioni politiche, sociali e culturali che implica il viaggio in una luce più disillusa e malinconica: il viaggio non nasce più dal sogno esaltato di una soggettività desiderante, ma mette il viaggiatore di fronte alla dura realtà di un mondo afflitto da guerre e disastri storici, in cui la globalizzazione moltiplica le terre desolate e i marginali di ogni tipo.

Nonostante la grande diversità di questi scritti, e senza poter stabilire una classificazione esaustiva, è comunque possibile osservare alcune tendenze principali che strutturano oggi la letteratura di viaggio. Una di queste è la scelta di destinazioni alternative, magari capaci di sfuggire al turismo del viaggio e alla commercializzazione dell'altrove. Gli autori scambiano quindi volentieri le località balneari e l'effervescenza

---

<sup>16</sup> Alle numerose opere già citate si aggiungono le tre parti della collana *Voyages contemporains (xx<sup>e</sup> xx<sup>e</sup> siècles)* pubblicata da Lettres Modernes Minard: Philippe Antoine (2010); Gilles Louÿs (2019); Philippe Antoine, Chloé Chaudet, Gilles Louÿs et Sarga Moussa (2021).

<sup>17</sup> Collective 1992.

delle megalopoli con paesaggi desertici abbandonati dall'uomo: la Siberia orientale, la Patagonia cilena, gli spazi bianchi dei poli, tutti luoghi ostili e vuoti, lontani dai luoghi standardizzati del turismo di massa<sup>18</sup> (da *Sibir* di Danièle Sallenave, pubblicato nel 2012, a *Patagonie, dernier refuge*, di Christian Garcin e Éric Faye, uscito nel 2021). Altri scommettono ancora sul "vicino" contro le seduzioni trite e ritrite del "lontano": François Maspero e Anaïk Frantz seguono la linea B della RER come viaggiatori-etnologi (*Les Passagers du Roissy-Express*, 1990), Jean Rolin o Philippe Vasset indagano le terre desolate del globo o le zone "bianche" della cartografia dell'Ile-de-France (*Zones*, 1995; *Un livre blanc*, 2007; *Le Pont de Bezons*, 2020), Michel Chaillou e Jean-Christophe Bailly viaggiano attraverso i territori poco conosciuti della Francia (*La France fugitive*, 1998; *Le Dépaysement*, 2011), mentre Sylvain Tesson riscopre la cosiddetta Francia "profonda", tra le Cévennes e il Massiccio Centrale (*Sur les chemins noirs*, 2016).

Contravvenire alla norma del turismo significa anche ripensare i mezzi di trasporto. Di fronte al proliferare di esperienze brevi e raccolte in fretta, molti autori elogiano la lentezza, seguendo una strada già aperta da Nicolas Bouvier. Jean-Loup Trassard parte in bicicletta attraverso la campagna sovietica (*Campagnes de Russie*, 1992); Jacques Lacarrière percorre a piedi i sentieri francesi (*Chemin faisant*, 1993); Christian Garcin e Tanguy Viel viaggiano senza aereo (*Travelling*, 2019), mentre Carole Pither e Ilian Holguín Teodorescu fanno l'autostop dall'Europa dell'Est all'India (*Un camion dans la tête*, 2003) o lungo le ripide strade del Sud America (*Aller avec la chance*, 2020). Il viaggio non vale tanto per le destinazioni, quanto per gli incontri che si fanno lungo il cammino con quei lavoratori della strada, di cui gli autori scandagliano la vita quotidiana e raccolgono le testimonianze:

In quale altra occasione, nella mia vita di studentessa parigina di matematica e fisica, o anche di semplice viaggiatrice, avrei conosciuto camionisti, operai, gente che non viaggia nemmeno nel

---

<sup>18</sup> Louÿs 2019.

suo paese e il cui lavoro non ha nulla a che fare con il turismo [...], tutti quei villaggi e quelle cittadine in cui gli autobus non si fermano e che non posseggono nessuna attrazione rinomata<sup>19</sup>?

Questi mezzi di trasporto alternativi vanno anche di pari passo con un certo ideale del vagabondaggio: il viaggio irregolare ha la precedenza sugli itinerari fissi delle *visite turistiche*, il familiare ha la precedenza sullo spettacolare o, per dirla con Perec, “l’endotico” prevale sulle curiosità esotiche.

Ma l’altrove non scompare necessariamente: assume nuove forme. È forse meno spaziale che poetico, ed è paradossalmente verso la letteratura del passato che ci si rivolge per sondare ciò che, del viaggio, mantiene ancora oggi l’immaginazione in allerta e acuisce il desiderio di alterità. Se alcuni ricorrono spesso all’umorismo, o addirittura alla parodia, per prendere in giro il rapporto esaltato o stereotipato con il viaggio letterario (come ad esempio il misero viaggiatore di Éric Chevillard, in estasi davanti ai baobab africani<sup>20</sup>), il rapporto con la tradizione può anche costituire la base di un’estetica intertestuale dell’altrove. L’*ethos* del viaggiatore passa quindi dall’esplorazione geografica alla commemorazione testuale, mentre la narrazione sonda lo spazio sulla *scia dei* suoi predecessori. È il caso di quegli scrittori partiti sulla Transiberiana sulle orme di Blaise Cendrars nella primavera del 2010 e che pubblicano le loro impressioni di viaggio che oscillano tra narrazione e finzione (citiamo, tra gli altri: Sylvie Germain, *Le monde sans vous*, 2011; Dominique Fernandez, *Transsibérien*, 2012; Olivier Rolin, *Sibérie*, 2011; oppure, ma in versione romanzata: Mathias Énard, *L’Alcool et la Nostalgie*, 2011; Maylis de Kerangal, *Tangente vers l’Est*,

---

<sup>19</sup> «À quelle autre occasion, dans ma vie d’étudiante parisienne en mathématiques et physique, ou même d’ordinaire voyageuse, me serait-il donné de connaître des camionneurs, des travailleurs, des gens qui ne voyagent pas même dans leur propre pays et dont le travail n’a rien à voir avec le tourisme [...], ces nombreux villages et villes dans lesquels les bus ne font pas escale et qui ne possèdent aucune attraction connue», Iliana Teodorescu 2020: 18.

<sup>20</sup> Chevillard 2005.

2016). Senza dimenticare l'importanza data ai riferimenti intertestuali: non si viaggia più tanto per “vedere il paese” quanto per camminare sulle orme di Chateaubriand in Oriente, di Kafka in America, di Isabelle Eberhardt nel Sahara, di Michaux in Giappone. Dalla semplice citazione al modello, tra filiazione e allontanamento, il viaggio diventa il pretesto per un incontro letterario tra le epoche, una camera dell'eco diacronica dove le voci dei viaggiatori si rispondono a vicenda da un testo all'altro.

### *Viaggio e scrittura secondo Christian Garcin*

Le narrazioni viatiche di Christian Garcin rientrano a pieno titolo in quella che potrebbe essere definita una scrittura dello “spaesamento”<sup>21</sup>. Viaggiatore insaziabile, l'autore si distingue per una produzione letteraria interamente incentrata sul tema dell'altrove, sia nella narrativa che nei saggi, nelle traduzioni o nelle opere per ragazzi, pubblicate principalmente da Stock, Actes Sud, Verdier, Champ Vallon o L'Escampette, che portano regolarmente i lettori ai quattro angoli del mondo. Tra le destinazioni preferite di questa scrittrice, che non vuole essere definita una scrittrice di viaggi<sup>22</sup>, ci sono la Cina di *Itinéraire chinois (une énigme)* (2002), la Russia orientale (*Du Baïkal au Gobi*,

---

<sup>21</sup> Elisa Bricco, Marie Gaboriaud e Chiara Rolla (a cura di), *Christian Garcin. Une esthétique du dépaysement* (2021).

<sup>22</sup> «Je ne crois pas être ce qu'on appelle un “écrivain-voyageur”. Je n'ai rien contre ceux que l'on désigne sous ce terme, mais il me semble qu'il s'agit d'écrivains qui pour l'essentiel n'écriraient pas, ou n'auraient pas écrit, s'ils n'avaient pas voyagé. Ce n'est pas mon cas: mes livres sont nombreux qui n'entretiennent aucune espèce de relation avec le déplacement géographique – même si je ne peux *évidemment pas* nier que beaucoup d'entre eux y ont trouvé leur origine.» («Non credo di essere quello che si definisce uno “scrittore di viaggio”. Non ho nulla contro coloro che vengono indicati con questo termine, ma mi sembra che si tratti di scrittori che non scriverebbero, o non avrebbero scritto, se non avessero viaggiato. Non è il mio caso: ci sono molti dei miei libri che non hanno alcun rapporto con lo spostamento geografico, anche se *non posso evidentemente* negare che molti di essi hanno avuto origine da queste esperienze»), Christian Garcin, «Défamiliarisation», Forsdick, Milne e Moura 2018: 191.

2008; *En descendant les fleuves*, 2011; *Losanna-Mosca-Pechino*, 2015) o il Sudamerica (*Riesco, Patagonie*, 2014), tutte regioni che ama esplorare da solo o in coppia, come nei due racconti sui quali abbiamo scelto di soffermarci: *Viaggiare*, pubblicato da JC Lattès nel 2019, e *Patagonie, dernier refuge*, uscito nel 2021 da Stock<sup>23</sup>.

Oltre all'esperienza del viaggio in due, questi due testi hanno in comune una specifica pratica di scrittura, quella della narrazione a quattro mani. Anonimi, i capitoli passano alternativamente dalla penna dell'uno o dell'altro, talvolta – ma più raramente – intercalando parti scritte in comune (a Christian Garcin, pare, il capitolo dedicato alla “partenza” in *Travelling*; a Tanguy Viel, le riflessioni sulla “parola mare”). Questo principio non solo rende il libro un mezzo condiviso, aperto alle molteplici esperienze singolari che uno stesso luogo può offrire a più persone, ma pone anche il lettore nel ruolo attivo dell'investigatore, che va alla ricerca di tracce o idioletti riconoscibili per identificare gli autori nascosti dietro alla loro maschera. Lungi dallo spersonalizzare il rapporto del soggetto con il testo (e con lo spazio), questa pratica fa rivivere un modo ludico di leggere il racconto di viaggio.

### *Il giro del mondo in immagini: Travelling (2019)*

*Travelling* è il risultato di un viaggio fatto da Christian Garcin e Tanguy Viel nel 2018. È anche la storia di un giro del mondo: seguendo le orme di Jules Verne (che portano in borsa), i due autori decidono di «fare il giro del Mondo»<sup>24</sup> in 110 giorni, seguendo un'unica linea curva da Est a Ovest che li porterà da Marsiglia agli Stati Uniti, poi in Giappone, Cina e Russia, prima di attraversare l'Europa e raggiungere Parigi. Questo viaggio circolare si inserisce in una tradizione di viaggio come impresa totale, il cui esempio più ambizioso è forse il ciclo

---

<sup>23</sup> Garcin e Viel 2019; Garcin e Faye 2021.

<sup>24</sup> Garcin 2019: 21.

di dodici “romanzi senza finzione”<sup>25</sup> con cui Patrick Deville esplora il mondo dal 2004, dall’Indocina dei Khmer Rossi alle isole della Polinesia, tra affresco storico e rilievo letterario.

In questo caso, però, il giro del mondo implica una particolare modalità di viaggio, poiché deve essere effettuato – è questa la scommessa dei due scrittori – “senza aereo”. Ritroviamo questa idea di lentezza desiderata, in contrasto con viaggi compressi e resi impercettibili tra due porte d’imbarco, e a cui Garcin e Viel oppongono il fascino reazionario della noia.

Anche il nostro viaggio, forse, è un sintomo dei nostri tempi, in cui lo stupore verniano della velocità e del tempo guadagnato sembra così lontano, e sembra invece che, quasi simmetricamente, e a parità di mezzi di trasporto, abbiamo cercato il contrario: un dispiegamento dello spazio, con cui prendere un’altra misura, forse più diffratta, del pianeta – non che si voglia sostenere l’idea assolutamente opposta di una lentezza senza limiti, ma alla fine, è vero che, da romantici arretrati, abbiamo volentieri opposto la prestazione alla camminata, la velocità al passeggio, e infine, da buoni buddhisti zen, all’opera compiuta il viaggio che vi conduce<sup>26</sup>.

La narrazione è quindi quella di un tempo allungato, disteso in lunghe ore uggiose che strutturano il rapporto con lo spazio e permettono ai viaggiatori di sperimentare realmente la distanza tra i luoghi percorsi

---

<sup>25</sup> Il ciclo “Abracadabra”, ancora in corso, conta già diversi volumi: *Pura Vida* (2004), *Equatoria* (2009), *Kampuchea* (2011), *Plague & Cholera* (2012), *Viva* (2014), *Taba-Tabá* (2017), *Amazonia* (2019), *Fenua* (2021).

<sup>26</sup> «Notre voyage aussi, peut-être, est un symptôme de notre époque, quand paraît si loin l’émerveillement vernien pour la vitesse et le temps gagné, et qu’il semble au contraire, presque symétriquement, et à moyens de transport égaux, que nous ayons cherché l’opposé: un dépliement de l’espace, par quoi prendre une autre mesure, plus diffractée peut-être, de la planète – non pas qu’on soutiendrait l’idée absolument inverse d’une lenteur sans limite, mais enfin, il est vrai, en romantiques attardés, qu’à la performance on aura volontiers opposé la promenade, à la vitesse la flânerie, enfin, en bons bouddhistes zen, à l’œuvre accomplie le trajet qui y mène», Garcin e Viel 2019: 8-9.

in treno o in nave, di fronte alle immense foreste di larici che sfilano per giorni e giorni nei finestrini delle carrozze, o all’oceano invalicabile e immutabile che si estende a perdita d’occhio.

Se l’idea romantica del viaggio è alla base dell’*etica dei* due viaggiatori, essa viene immediatamente contrastata da un discorso che ne sottolinea il carattere inattuale. Alternando approcci avventurosi e ironia, gli autori mostrano un rapporto con lo spazio che non può più essere di prima mano ma che tuttavia rifiuta il disincanto. Il viaggio diventa quindi il pretesto per una visione trasversale del mondo, spesso faceta, ad esempio quando paragonano la città di Boulder al *Truman Show* o attribuiscono incidentalmente a Marcel Proust la paternità di un *sushi* giapponese. I numerosi riferimenti alla letteratura e al cinema, maliziosamente disseminati nelle pagine, rivelano l’evoluzione estetica del genere verso l’intertestualità: al posto dell’utilità delle nuove conoscenze che potrebbero venir elargite ai lettori, gli autori le sostituiscono mettendo in evidenza il *déjà vu* e il risaputo. Abbondano le citazioni, di volta in volta erudite o popolari, che richiamano Henri Vernes, Alphonse de Lamartine, Franz Kafka, Dino Buzzati, Paul Valéry, Samuel Beckett e il suo celebre “siamo stupidi, ma non così stupidi da viaggiare per piacere”, fino all’improbabile *New York New York* di Frank Sinatra. Attraverso le loro peregrinazioni, gli autori cercano gli echi di un altrove filtrato attraverso le voci del passato, ma condivise con il presente: all’esotismo delle terre vergini si sostituiscono riferimenti presumibilmente familiari, che guidano il narratore lungo strade che il lettore facilmente (ri)conosce.

Così facendo, *Travelling* adotta pienamente il registro eclettico caratteristico del racconto di viaggio. Moltiplica non solo gli enunciatori ma anche i tipi di discorso: ai capitoli descrittivi seguono lettere inviate “a un amico francese” – e riprodotte in corsivo nel testo –, alcuni haiku scritti durante il viaggio, o elenchi che si fanno beffe delle presunte liste generiche di luoghi turistici “da vedere” sostituendoli con elementi più prosaici: proverbi del giorno, animali incontrati, dettagli sulla Coppa del Mondo. Le fotografie in bianco e nero scattate da Christian Garcin illustrano questo *patchwork* testuale e lo arricchiscono di una dimensione intermediale già suggerita dal titolo (infat-

ti, “*travelling*” non è solo la traduzione, nell’inglese globalizzato dei viaggiatori, dell’espressione “in viaggio”, o “viaggiando”, ma designa anche la tecnica cinematografica che consiste nello spostare una macchina da presa fissata su un supporto mobile). Queste fotografie, tuttavia, non simulano affatto le immagini degli spot preferiti della *Guide du Routard* o di altre pubblicità turistiche: navi da carico vuote, file di container, finestrini di treni, cieli monotoni, oceani senza sponde, itinerari tracciati su *Google Maps*. Invece delle tentazioni di un esotismo ormai superato, o della messa in scena narcisistica del viaggiatore di fronte a luoghi spettacolari, Garcin e Viel privilegiano spazi neutri, mezzi di trasporto familiari (automobili con le porte aperte, treni), o anche quei “non-luoghi” ridotti alla loro sola funzionalità (autostrade, porti, zone di transito) che, secondo Marc Augé (1992), caratterizzano il nostro rapporto contemporaneo con lo spazio.

Infine, va detto che dietro il suo aspetto ludico, il giro del mondo degli autori non è privo di una coscienza critica, tenue ma presente, che talvolta emerge pagina dopo pagine e interroga la nostra storia collettiva – europea e coloniale – non senza una certa inquietudine. Dopo gli elenchi di proverbi fantasiosi, il viaggio americano si imbatte in una lista più oscura: una “litania di nomi cantati lentamente” (Garcin, Viel 2019: 108) che ricorda i primi nativi, quelli le cui voci represses ancora infestano la terra. Ed è proprio in una stazione particolarmente brutale che si concluderà il giro del mondo: il treno arriva – o deraglia – in Polonia, ad Auschwitz, suggerendo l’abisso che separa queste due forme di spostamento, quella del viaggio turistico e quella della deportazione forzata:

Quindi, la cosa più inquietante è questa: alzarsi una mattina e andare a visitare Auschwitz, così come qualche settimana prima siamo andati a visitare la Grande Muraglia Cinese o il Padiglione d’Oro di Kyoto. 18 luglio 2018: Auschwitz è l’escursione del giorno. Auschwitz è nella lista delle pagine da sfogliare nel grande album del nostro viaggio [...]. Probabilmente è lì, davanti agli edifici di mattoni rossi allineati, davanti al silenzioso filo spinato, che capiamo che non stiamo più facendo una gita, quando sul terreno

stesso, sull'erba terribilmente verde, il pensiero cade, il respiro si fa corto, qualcosa -il tempo stesso- si spezza e si sospende<sup>27</sup>.

La narrazione lascia quindi il mondo immaginario di Jules Verne e le orme di Phileas Fogg per scivolare verso un universo più doloroso, dove le voci che risuonano sono adesso quelle di Primo Levi, di Charlotte Delbo e di Paul Celan. La strada diventa un vettore di memoria: un palcoscenico sul quale anche la scrittura inciampa, si “rompe”, la stazione finale del viaggio e del testo, che si chiude appunto sul silenzio<sup>28</sup>.

*Geografia dei confini: Patagonie, dernier refuge (2021)*

L'ultima opera di Christian Garcin si apre con una regione che evoca, di per sé, la nostalgia della frontiera. La Patagonia, un luogo d'altri tempi, ai margini delle società occidentali e del continente di cui rappresenta la punta più meridionale; una regione i cui toponimi – Puerto Natales, lo Stretto di Magellano, Ushuaïa, Capo Horn – sono entrati a far parte della coscienza collettiva e della tradizione della scrittura di viaggio, da Bruce Chatwin a Jean Raspail<sup>29</sup>. Va notato che questo gusto per i territori remoti e desertici attraversa gran parte della produzione letteraria di Christian Garcin: dalla Mongolia ai deserti dello

---

<sup>27</sup> «Aussi, le plus troublant, c'est d'abord cela: se lever un matin et aller visiter Auschwitz, comme aussi bien on est allés quelques semaines plus tôt visiter la Grande Muraille de Chine ou le Pavillon d'or. 18 juillet 2018: Auschwitz est l'excursion du jour. Auschwitz s'inscrit au registre des pages qu'on feuillettera dans le grand album de notre voyage [...]. C'est sans doute là, devant les bâtiments de brique rouge alignés, devant les barbelés silencieux, qu'on comprend que ça n'a rien à voir avec une excursion, quand sur le sol même, sur l'herbe terriblement verte, la pensée tombe, la respiration se fait courte, quelque chose fait rupture et se suspend – le temps lui-même» (Garcin, Viel 2019: 273).

<sup>28</sup> Sulle ragioni che hanno spinto gli autori a compiere questo passo, si veda l'intervista a Christian Garcin, “En terres (in)connues”, in Mecke e Donnarieix 2020: 119-120.

<sup>29</sup> Per una panoramica dei racconti di viaggio in Patagonia, si veda l'antologia di Philippe Grenier (2013).

Utah o alle aride e ventose brughiere inglesi, le strade che percorre da viaggiatore corrispondono alle ambientazioni scelte per i suoi testi di finzione<sup>30</sup> e disegnano una cartografia del vuoto che trae la sua forza proprio dal fascino esercitato oggi da questi luoghi ai margini di una civiltà ritenuta soffocante, troppo veloce, troppo rumorosa, troppo virtuale, troppo disumanizzante, dalla quale si cerca di fuggire<sup>31</sup>. Dirigendosi verso sud, lungo le strade infinite della Patagonia, costeggiate da steppe monotone e ghiacciai millenari, sotto i cieli vuoti e infuocati della Terra del Fuoco, il racconto riprende un immaginario da “fine del mondo”, alimentato da personaggi storici e letterari – fuggiaschi e sognatori che hanno trovato rifugio in questi paesaggi ostili.

Partendo da alcune figure chiave che il lettore segue da Buenos Aires a Rio Gallegos e Puerto Williams, Éric Faye e Christian Garcin, ancora una volta a quattro mani, si divertono a andare a ritroso nel tempo. Nel corso di uno spazio-tempo narrativo serratissimo, indagano sul leggendario bandito Butch Cassidy, su Jorge Luis Borges, su Angela Loij, sull'ultimo indio Ona, o su Orelie-Antoine I<sup>er</sup>, re pazzo autoproclamato della Patagonia. Come per concrezione, queste storie pazientemente raccolte si mescolano, come se i secoli coesistessero nella stessa topografia sedimentata dei miti:

[Siamo nel marzo del 1901 e Parker, Longabaugh e Place, o se vogliamo Butch Cassidy, Sundance Kid ed Etta, arrivano a Buenos Aires e alloggiano nel quartiere Montserrat, a pochi isolati da calle Tucumán 838, dove due anni dopo è nato un bambino di nome Jorge Luis Borges.

A pochi isolati di distanza, all'angolo tra la calle Tucumán e la calle Adolfo Alsina, si trova l'albergo in cui, centodiciannove anni dopo, alloggeremo noi stessi. [...] È come se, appena arrivati a

---

<sup>30</sup> In particolare in *Sortilège* (2002), *Du bruit dans les arbres* (2002), *La Piste mongole* (2009), *Selon Vincent* (2014).

<sup>31</sup> In questo senso, il racconto di viaggio sarebbe segnato da questo tropismo della scomparsa, di cui Dominique Rabaté ha sottolineato la portata nel romanzo contemporaneo. Rabaté 2015.

Buenos Aires, una forza oscura e misteriosa li offrì l'uno all'altro, Butch e Borges, non su un piatto d'argento, ma in qualche modo a portata di mano, nella matassa di un continuum spaziotemporale che spetta poi a noi districare<sup>32</sup>.

Queste due figure tutelari della narrazione, Butch e Borges, non svolgono solo un ruolo ludico o figurativo: determinano una certa estetica del racconto di viaggio. Il narratore, i banditi esuli nella Terra del Fuoco: gli autori giocano con una logica romanzesca che si sovrappone incidentalmente alle riflessioni etnologiche, geografiche o storiche che sono più caratteristiche del genere. E la narrazione crea una suspense che dà alle osservazioni fattuali l'aria di un romanzo d'avventura: criminali in fuga, inseguimenti sulle tracce di scrittori perduti, eroi nazionali, glorie effimere. Meno deserta di quanto sembri, la Patagonia diventa così un gioioso percorso affollato di personaggi e di finzioni che si intrecciano gli uni con le altre.

Se la storia del territorio condiziona la costruzione della narrazione, che è fatta di voci eclettiche o di storie sparse in isole autonome, è anche perché gli autori esplorano la regione in modo volutamente casuale. All'esplorazione della Patagonia non si applica alcuna griglia di lettura, nessuna posizione di etnologo o di eroe-viaggiatore: il pensiero rimane in movimento, rimbalzando su piccoli dettagli che causano questa o quella deviazione, portando sulla sua scia a nuove digressioni ed estensioni: dal ghiacciaio Perito Moreno all'omonimo esploratore e geografo fatto prigioniero dagli indios Tehuelches nel 1880, dal *golpe*

---

<sup>32</sup> «[On] est en mars 1901, et Parker, Longabaugh et Place, ou alors Butch Cassidy, Sundance Kid et Etta, comme on voudra, débarquent à Buenos Aires et logent dans le quartier de Montserrat, à quelques pâtés de maisons du 838 de la rue Tucumán où, deux ans plus tard, est né un bambin nommé Jorge Luis Borges. À quelques pâtés de maison aussi, à l'angle de cette rue Tucumán et de la rue Adolfo Alsina, se trouve l'hôtel où, cent dix-neuf ans plus tard, nous serons nous-mêmes logés. [...] Comme si, dès notre arrivée à Buenos Aires, une force obscure et mystérieuse nous les proposait l'un à l'autre, Butch et Borges, non pas sur un plateau, mais en quelque sorte à portée de main, dans l'écheveau d'un continuum spatio-temporel qu'il nous appartiendrait ensuite de démêler» (Garcin, Viel 2021: 15).

di Pinochet alla paziente osservazione dei lama con le loro “sdegnose labbra<sup>33</sup>”. Contro la tentazione di una narrazione troppo costruita, fissa o totalizzante, che cerca di cristallizzare l’essenza della Patagonia, la struttura frammentata del testo e la moltiplicazione delle narrazioni lacunose sono lì a ricordarci che il piacere del viaggio è soprattutto il piacere della deriva. E che la natura stessa della letteratura odeporetica consiste forse, oggi, proprio nel mantenerci su questi sentieri che restano aperti all’immaginazione, ricchi di storie da prolungare o riesplorare, proprio in questo momento, in cui la banalizzazione del viaggio turistico minaccia di erodere il suo potere di portarci fuori dal nostro centro di gravità.

---

<sup>33</sup> «lippe dédaigneuse» (Garcin, Viel 2021: 257).



FATTI DI CRONACA  
NICOLE CALIGARIS  
*LE PARADIS ENTRE LES JAMBES* (2013)

Christine Marcandier

[Aix Marseille Université, Cielam, Aix-en-Provence, France]

Per molto tempo il crimine è stato uno degli elementi privilegiati della fiction. Esiste prima dell'Ottocento sotto forma di racconti straordinari, storie tragiche o cause celebri, e accompagna l'ascesa del genere romanzesco: si pensi a *Le Rouge et le Noir* (1830) di Stendhal, doppiamente ispirato ai casi Lafarge e Berthet, e a *Madame Bovary* (1857) di Flaubert, variante romanzesca dell'affaire Delamare, o al grande affresco dei *Rougon-Macquart* (1870-1893) di Émile Zola, basato su diverse inchieste. La centralità del crimine nei romanzi realisti e naturalisti va di pari passo con il posto che esso assume nei giornali e nelle riviste, in quanto gli scrittori romanzano eventi e personaggi documentati. Romanzare il crimine è un modo di addomesticare la violenza sociale, ed è nell'età d'oro del romanzo e della stampa che, nel 1838, compare il termine *fait divers* come mezzo per documentare il secolo attraverso i suoi margini, per rendere conto dei cambiamenti sociali, politici e culturali a partire da quello che Michelle Perrot chiama "la geste des obscurs", le gesta dei marginali (Perrot 1983: 914). I grandi casi e i criminali d'eccezione affasciano, e la stampa ne offre un primo resoconto, ma il romanzo si appropria della notizia, se ne nutre e trasforma il fatto in finzione. L'autenticità del fatto ha poca importanza; conta solo l'effetto che esso produce sull'immaginazione, come sottolinea Balzac: il chiacchiericcio mediatico, la notizia sensazionale, è «un fatto che sembra vero, ma che viene inventato per dare un po' di colore

alla cronaca nera di Parigi quando è un po' pallida»<sup>1</sup>. La stampa è un serbatoio di storie già pronte, ma è anche una sfida per il romanziere, che scrive in *Modeste Mignon* che la *Gazette des Tribunaux* pubblica romanzi ben diversi da quelli di Walter Scott, e che si risolvono in modo terribile, con del vero sangue e non con dell'inchiostro»<sup>2</sup>. Un discorso (la stampa) viene inserito all'interno di un altro discorso (il romanzo) come un'alterità, l'altra modalità di enunciazione di un materiale comune (il reale).

La contrapposizione tra «vero sangue» e «inchiostro» si sviluppa per molto tempo nell'ambito del romanzo di immaginazione e l'opera di André Gide rappresenta un punto di svolta all'inizio del Novecento. Lo scrittore è affascinato dai fatti di cronaca, che permeano in effetti la sua opera tramite una trasfigurazione finzionale che ricorda l'Ottocento – si veda *Les Faux Monnayeurs* (Gide 1925), che presenta diversi casi di falsificazione di denaro e di suicidi di studenti – o secondo una sorta di trasposizione che potremmo chiamare un “verbale”. In tal caso, il racconto è il più vicino possibile al fatto, che viene trascritto e registrato, come in *Souvenirs de la cour d'assises* (Gide 1913) o in *La séquestrée de Poitiers* (Gide 1930), in cui la narrazione si camuffa sotto la forma di un dossier d'archivio. Al centro di questi due libri si colloca una realtà incerta e sconcertante di cui lo scrittore rende l'enigmaticità, l'inintelligibilità, il potere di mettere in discussione sia la società che la macchina giudiziaria. Gide interroga non tanto il corso degli eventi o le ragioni dei crimini, quanto i discorsi che si costruiscono intorno a tali atti, senza che vi sia la possibilità di una spiegazione univoca. Il fatto di cronaca appare allora come una *monade*, nel senso dato a questa parola da Walter Benjamin in *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*: «un breve momento singolare un petit moment singulier» che è «la cristallizzazione dell'evento totale», un oggetto cui «partecipano tutte le forze e tutti gli interessi storici in un momento dato» (Benjamin 1982:

---

<sup>1</sup> «un fait qui a l'air d'être vrai, mais qu'on invente pour relever les Faits-Paris quand ils sont pâles», Balzac 1977: 437.

<sup>2</sup> «la *Gazette des Tribunaux* publie des romans autrement faits que ceux de Walter Scott, qui se dénouent terriblement, avec du vrai sang et non avec de l'encre», Balzac 1976: 645.

477). Il fatto di cronaca, con la sua struttura nodale stretta attorno a un enigma ostinato, concentra in sé un contesto criminale, poliziesco, giudiziario, mediatico, politico e sociale. È un evento di tensione, un «interscambio fra il familiare e l'eccezionale, il quotidiano e lo storico» (Foucault 1973: 327), un *punctum*, un'«informazione totale», un «dettaglio folgorante» dalla «forza espansiva» estrema (Barthes 2002: 445), un flusso di discorsi provenienti dalla cruda realtà. Questo presente sconcertante, questa realtà incerta non sono più lasciati al solo giornalismo, ma diventano la materia prima che la *non fiction* preleva dalla realtà e rende nella sua diversità e nella sua complessità, senza l'effetto di levigatura e di interpretazione consentito invece dalla loro finzionalizzazione. Gide può quindi essere considerato il nodo di una transizione tra il finzionale e il fattuale nel racconto dei fatti di cronaca, continuando in un certo senso su un filone aperto dalle *Nouvelles en trois lignes* di Félix Fénéon (1948) durante la sua breve esperienza al quotidiano *Le Matin* nel 1906. Con Gide, il fatto non è più la rubrica di un giornale, ma una raccolta letteraria: *Ne jugez pas* (Gide 1969) raccoglie i *Souvenirs de la Cour d'assises* (Gide 1924) e *La Séquestrée de Poitiers* (Gide 1930). Questi due scritti inaugurano non solo il genere delle *fictiones sans fiction* (Dion 2018), ma anche certe strutture narrative che tendono a generalizzarsi: l'autore è un investigatore e un testimone che rimane perplesso di fronte a dei casi che sono stati trascritti nella loro fattualità. Si passa quindi dal fatto di cronaca dell'Ottocento, inteso come «materiale di incitazione alla messa in racconto» (Hamon 1997: 9), a quello inteso come documento che serve per fare il processo ai discorsi.

Al di là della molteplicità di forme e modalità, le opere di *non fiction* basate sulla cronaca come denominatore comune sono apparse in massa in Francia durante un periodo di svolta ben preciso, il decennio degli anni Settanta e Ottanta, con la pubblicazione dell'opera collettiva *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* (Foucault 1973), di *Vies infâmes* di Michel Foucault (Foucault 1977) o la conferenza di Roland Barthes al Collège de France sul romanzo, la notazione e l'*haïku* nel 1978 (Barthes 2015). La forma romanzo si scontra con la realtà e qualcosa finisce per cristallizzarsi, a partire da

diverse tradizioni rivendicate da più parti: le fattografie dei formalisti russi, l'oggettivismo americano, la *non fiction novel* o il *new journalism* anglosassone e *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences* di Truman Capote (1965), un riferimento che verrà costantemente richiamato nei decenni successivi, e tra gli altri da Emmanuel Carrère o Régis Jauffret. La *non fiction* si offre come una registrazione della realtà che attraversa le varie discipline delle scienze umane e i generi letterari, e li ibrida facendo delle prime il metodo critico dei secondi. Prende forma un nuovo territorio, che Ivan Jablonka chiamerà *troisième continent* (il terzo continente) in *Pour la littérature du réel*, numero manifesto della rivista «Feuilleton» (Jablonka 2016); una letteratura che attinge le sue risorse dall'insieme delle scienze umane e della storiografia, sotto forma di inchieste, di controinchieste e di crudi resoconti. Di fronte a un presente opaco e incerto, di fronte a fatti sconcertanti e incomprensibili, vengono sperimentate nuove forme, senza mai cercare di ridurre quello che Cercas chiama il "punto cieco" (Cercas 2016), l'aporia costitutiva della *non fiction*, inevitabile e tuttavia feconda.

A partire dagli anni Settanta e Ottanta, come ha mostrato Dominique Viart, si assiste dunque a un ritorno della realtà, del referente, di una letteratura "transitiva". Essa passa dall'attenzione per le zone oscure della storia, per i personaggi dimenticati, per eventi infra-ordinari che sono in realtà fatti sociali, quelli che Philippe Artières, in *La Vie écrite. Thérèse de Lisieux*, definisce gli «archivi neri della nostra modernità», «archives noires de notre modernité» (Artières 2011: 13). I fatti di cronaca e le vite degli "infami" suscitano questo nuovo sguardo sul reale e sulle persone che lo abitano. I resoconti d'inchiesta sondano le zone bianche della storia – questa letteratura che è una "storia contemporanea" per Ivan Jablonka (2014) –, lottano per la conservazione di tracce e archivi, e mettono in discussione ciò che abbiamo collettivamente conservato di questi momenti, quella grande narrazione (contestabile) che ne abbiamo costruito. Va notato che l'inchiesta di Philippe Artières e Dominique Kalifa su *Vidal le tueur de femmes* (2017) è sintomaticamente sottotitolata una *biographie sociale*, una biografia sociale. Non si può indagare su un criminale senza

considerare un contesto, un momento e dei discorsi che sottendono a quella che i due autori chiamano *vie de papier*, vita di carta. Michel Foucault (2016), con il suo «herbier» (l'erbario) di *Vies infâmes* e con il dossier Rivière (Foucault 1983) che coordina, può quindi essere considerato a sua volta come un punto di svolta epistemologico e formale, che ha ispirato i libri ibridi di Artières e di molti detective di carta, come Jacqueline Carroy e Marc Renneville si autodefiniscono in *Mourir d'amour*, la loro recente *Autopsie d'un imaginaire criminel* (Carroy Renneville 2022).

Lo scrittore vuole essere allo stesso tempo redattore (di documenti e di fatti), narratore e protagonista dei casi che cerca di sbrogliare quando si presenta, nel cuore del libro, come investigatore o archivist, come testimone o osservatore del presente. Non si tratta di raccontare le notizie in modo diverso, né di produrre scoop e rivelazioni o di attenersi a una rigida oggettività, peraltro impossibile<sup>3</sup>, ma di confrontarsi con una realtà insondabile, che viene falsamente semplificata quando diventa solo un simulacro mediatico, di mostrarne la polifonia e le complesse diffrazioni, e di prendere le distanze da discorsi di vario tipo che incapsulano e mascherano il reale. In questa prospettiva, il caso di cronaca è un rivelatore sia di una discorsività abbondante e opacizzante che di una letteratura che si situa in una realtà infra-ordinaria, e di una storia che preferisce il micro al macro evento e considera il dettaglio come un sintomo del collettivo. Di fronte al reale, che Marc Weitzmann, in *Mariage mixte*, definisce «quel Minotauro al centro del labirinto che ogni scrittore contemporaneo è obbligato a percorrere»<sup>4</sup>, gli autori esprimono dubbi e incertezze, ipotesi e illuminazioni provvisori, costantemente rimessi in gioco nel corso della narrazione. Questa non è lineare ma iterativa,

---

<sup>3</sup> «il linguaggio è per natura finzionale; per tentar di rendere il linguaggio in-finzionale, vi è bisogno di un enorme dispositivo di misure»; «(...) le langage est, par nature, fictionnel; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures» (Barthes 2002: 858).

<sup>4</sup> «ce Minotaure au centre du labyrinthe que tout écrivain contemporain se doit d'arpenter», Weitzmann 2003: 113.

ridondante, poiché ripercorre le stesse scene e gli stessi indizi che finiscono più per confondere che per rivelare qualcosa. Le scienze sociali, la letteratura, il giornalismo e l'inchiesta diventano «finzioni di metodo» (Jablonka 2014: 187-215) che danno forma all'inafferrabile. Questi libri sono laboratori e avventure di scrittura del reale, narrazioni plurali in opposizione a un singolare ottuso, una messa alla prova del linguaggio per raccontare azioni la cui portata va oltre quella di essere semplici questioni criminali. Come scrive Philippe Artières in *Vie et mort de Paul Geny* (2013), «Bambino e Paul non erano i protagonisti di un fatto di cronaca nera ma di una storia del Ventesimo secolo»...<sup>5</sup>.

Facendo del tutto parte della realtà – luogo, tempo, protagonisti, svolgimento dei fatti (dall'atto al processo, passando per l'onda d'urto dell'opinione pubblica) – il fatto serve a sottolineare, spesso, quanto *la realtà superi la finzione*, quanto la realtà più cruda brulichhi di inventiva. Tutto è «segno» (Merleau-Ponty 1960) in un contesto geografico, temporale e sociale. C'è qualcosa che imprevedibilmente sconvolge e cattura l'attenzione, affascina, fa notizia. Ci sono indubbiamente delle costanti – un picco di orrore, un evento inaudito che fa «effrazione nella realtà» («effraction dans le réel», diceva Carrère), una storia *già pronta* il cui significato e la cui portata vanno oltre la comprensione – ma questi *fatti* restano comunque *fatti di cronaca*, e quindi di una pluralità indiscutibile. Nel testo, che si propone come un montaggio di fatti e documenti, una *fattografia* nel senso attribuito a questo termine da Marie-Jeanne Zenetti (2014) («una registrazione letteraria», «un enregistrement littéraire»), si rivela un'interrogazione congiunta della realtà e della sua rappresentazione. Le forme sono varie tanto quanto i fatti, come dimostrano i termini diversi usati per designare queste appropriazioni narrative che lasciano poco spazio alla finzione: documento, letteratura del reale, *non fiction*, finzione senza finzione, o forma fattuale, termine sul quale ironizza uno dei personaggi di

---

<sup>5</sup> «Bambino et Paul n'étaient pas les protagonistes d'un fait divers mais d'une histoire du XX<sup>e</sup> siècle» (Artières 2013: 184).

*Microfictions 2022* di Regis Jauffret: «In ogni caso non ho mai avuto molto rispetto per quello che i pedanti chiamano fattuale»<sup>6</sup>.

I referenti della narrazione sono fattuali, ma vengono ripensati come pilastri dell'attenzione al contesto: è così che si capisce che una vicenda *ha avuto luogo*, nel doppio senso geografico e temporale. Se è vero che il fatto di cronaca rivela le geografie e le associa alle vicende che le hanno sconvolte (la Vologne del piccolo Gregory, le foreste del Giura di Jean-Claude Romand, ecc.), ed è vero anche che il luogo è un territorio nel senso antropologico del termine, uno spazio battuto per realizzare una (contro)inchiesta, che si tratti delle foreste e delle aree di servizio di *L'Adversaire* di Carrère (2000) o delle resistenze del nazismo in Austria rivelate dal caso Fritz in *Claustria* di Jauffret (2012). Il luogo è un *contesto* sociale, politico e storico. Allo stesso modo, la temporalità del fatto ci permette di cogliere un'*epoca*, nel senso etimologico del termine, un momento su cui il testo si ferma per cercare di coglierlo nelle sue contraddizioni e opposizioni. E poi, il fatto di cronaca mette in luce quelli che sono gli spazi della memoria collettiva, cioè i *luoghi comuni*.

In questo senso, riprendere il primo racconto mediatico di una vicenda non significa, per gli scrittori, riprodurlo, ma (ri)scriverlo, cercando documenti, materiali e archivi prodotti dalla polizia, dai media e dal sistema giudiziario, mettendoli in una prospettiva nuova. Come ha ricordato Marie-Jeanne Zenetti, il fatto di cronaca – con personaggi, luoghi e tempi certificati – non serve tanto a produrre un effetto di realtà, quanto a produrre un effetto documentario. La narrazione è un discorso plurale e rifratto, che si propone come una polifonia il cui l'io centro radiante è l'autore. Quest'ultimo preleva e monta, (dis)organizza, torna su casi dimenticati o pratica una «letteratura immediata», come l'ha definita Dominique Viart, a contatto diretto con la realtà, con questo «presente incollato»<sup>7</sup>, come se si avesse il naso sullo spec-

<sup>6</sup> «En tout cas je n'ai jamais eu beaucoup de respect pour ce que nos pédants nomment le factuel», Jauffret 2022: 118.

<sup>7</sup> «Le présent, c'est ce qui colle à moi, comme si on avait le nez sur le miroir et si on a le nez sur le miroir, on ne peut pas voir ce qu'il y a dedans. Donc le présent, pour quelqu'un

chio o sulla pagina, come scrive Barthes in *La Préparation du roman*. L'autore coglie casi appena accaduti e *cold cases*. L'aspetto singolare del termine *non fiction*, rispetto ai fatti di cronaca, non deve tuttavia tradire la presenza di forme narrative straordinariamente diverse né di romanzi che finzionalizzano i casi certificati. Infatti, alcuni libri giocano sull'oscillazione tra *fiction* e *non fiction*, confondendo i confini e facendo dialogare una forma con l'altra, come *L'invraisemblable histoire de Georges Pessant* di Bertrand Leclair (2010), che racconta quattro crimini sessuali e un errore giudiziario, il caso dell'«assassino della Simca 1000» che l'autore sostiene di aver trovato in un vecchio numero di *Paris Match* e che, in realtà, interroga la capacità del lettore di distinguere il vero dal falso, e il potere della letteratura di spacciare il finzionale per il fattuale.

La *non fiction* si definisce in parte grazie a quella rottura delle categorie provocata e permessa dai fatti di cronaca, da quelle storie fattuali che Philippe Artières (2014) chiama «strumenti di apertura di storie potenziali»<sup>8</sup>, e che Hayden White (1973) definisce *Metastoria*: al di là dell'evento, a interessare gli autori è il modo in cui esso viene scritto e trasmesso. La trama essendo conosciuta, non vi è *suspense*, e non vi è nemmeno una rivelazione, poiché gli atti e i loro autori restano sospesi in una sorta di limbo che non è né dimostrabile né confutabile («indécidable», per usare il termine che Emmanuel Carrère applica a Jean-Claude Romand). Non si tratta tanto di raccontare il fatto di cronaca, di riprodurne la trama sottolineandone l'aspetto romanzesco o di stabilire una pseudo-verità, quanto piuttosto di mettere in discussione le versioni diverse del discorso e i vari frammenti della narrazione che esso provoca. Come scrivono Dominique Kalifa e Philippe Artières (2017) nel loro *Vidal*, che è costituito da un montag-

---

qui veut écrire, ça revient à avoir le nez collé à la page» (Barthes 2015: 385-386 et 46). «Il presente è quello che mi si incolla, come se si avesse il naso sullo specchio, e se si ha il naso sullo specchio non si può vedere quello che c'è dentro. Quindi il presente, per uno che vuole scrivere, è come avere il naso incollato alla pagina».

<sup>8</sup> «Ouvroirs d'histoires potentielles», titolo della postfazione a *Rêves d'histoire* (Artières 2014).

gio di pezzi d'archivio eterogenei e allografi, questi testi di *non fiction* che sono insieme *processo* narrativo, inchiesta, laboratorio ed *episteme*, hanno la funzione di far «vacillare la nozione stessa di reale a favore di una rifrazione di rappresentazioni che possono essere aggrovigliate o stratificate, convergenti o divergenti, ma il cui spettro delinea da solo la complessità, e quindi la verità, del mondo sociale»<sup>9</sup>. Per dirlo altrimenti e in sintesi, la *non fiction* è una *metafiction*.

### *Nicole Caligaris, Le paradis entre les jambes*

In *Medium is Mess* (Caligaris 2007), commentando i racconti del quotidiano «Libération», Nicole Caligaris scrive di vedere «il caos come uno sfogo. Il giornale cerca di contenerlo nelle quattro colonne della pagina (...). I fatti, lì dentro, suonano come un sasso battuto sulla pelle di un tamburo»<sup>10</sup>. Sia il soggetto che la forma di *Paradis entre les jambes* (Caligaris 2013) cercano di rendere questo rumore del «sasso sulla pelle del tamburo»: quando l'autrice si propone di raccontare un fatto di cronaca di cui è stata testimone indiretta, l'omicidio di Renée Hartevelt da parte di Issei Sagawa l'11 giugno 1981 – un omicidio «seguito da atti di cannibalismo» –, deve trovare una forma che sia il più possibile aderente alla realtà, distinta dal discorso dei media, il cui paradosso è quello di lasciarsi trasportare senza però saper rendere la potenza disgregante del fatto di cronaca nera, che è diversa da qualsiasi sua drammatizzazione finzionale.

Il libro nasce in questa aporia iniziale, nello spazio di trent'anni di silenzio su una corrispondenza con l'uomo che la stampa aveva subito designato come «il cannibale giapponese». Nicole Caligaris rifiuta

---

<sup>9</sup> «vaciller la notion même de réel au profit d'un miroitement de représentations enchevêtrées ou stratifiées, convergentes ou divergentes, mais dont le spectre seul dessine la complexité, donc la vérité du monde social» (Artières, Kalifa, 2017: 18).

<sup>10</sup> «le chaos comme une effusion. Le journal tâche de contenir ça dans les quatre colonnes de la page (...). Les faits divers, là-dedans, font le bruit du caillou sur la peau du tambour» (Caligaris 2007).

questo epiteto mediatico che racchiude l'inafferrabile, trasformando un assassino i cui atti superano ogni comprensione in un personaggio da favola. In *Le paradis entre les jambes*, benché Caligaris abbia frequentato con il carnefice e la sua vittima i banchi dell'allora Università Paris 3 a Censier, i due appaiono sistematicamente con il loro nome e cognome: non sono né il cannibale giapponese e la sua vittima, né Issei e Renée, ma Issei Sagawa e Renée Hartelvelt. Gli pseudonimi avrebbero creato una distanza artificiale dai fatti e i soli nomi di battesimo avrebbero alluso a un'intimità amicale che Nicole Caligaris ritiene di non aver mai avuto con la coppia. È il primo atto di forza di questo libro: scrivere partendo dal rifiuto.

Ho vissuto una vicinanza con l'evento. Il testo che segue è un'impronta lasciata ai suoi margini da questo atto, e un tentativo di confrontarsi con la sua opacità. A trent'anni di distanza, rivisito una storia in cui sono stata coinvolta e di cui da allora non ho avuto nessuna voglia di parlare<sup>11</sup>.

Le prime pagine del libro ritornano sempre verso un centro opaco, quasi assente: Nicole Caligaris non ha visto nulla pur avendo «vissuto una vicinanza con l'evento», conosciuto la vittima e il suo assassino, e condiviso con loro gusti letterari e serate studentesche. È successo qualcosa, che resiste a qualsiasi denominazione fissa (evento/atto/fatto di cronaca/catastrofe) e a qualsiasi luce. Ciò che è successo resta lì, una cosa indicibile che tuttavia forma «un punto del mio passato» («un point de mon passé»), da cui si dipanano le linee temporali di molte vite. Questo «nodo» è una «impronta» e una «trama», quindi innegabilmente un «testo» nel senso etimologico del termine (cioè un tessuto), tanto per continuare la metafora che si delinea fin dalle prime pagine di *Paradis entre les jambes*, la cui possibile spiegazione non

---

<sup>11</sup> «J'ai vécu la proximité de l'événement. Le texte qui suit est une empreinte, laissée sur ses marges par cet acte, et une tentative d'en affronter l'opacité. Je reviens trente ans plus tard sur un fait divers auquel j'ai été mêlée et dont je n'ai guère eu envie de reparler depuis» (Caligaris 2007).

potrà venire dalla fiction. Ciò che è stato non può essere raccontato in forma di narrazione lineare a partire da un'indagine, da un fascicolo giudiziario o da dei ritagli di giornale. Non si tratta di ricostruire, ordinare o interpretare, ma di dire un «io mi ricordo» che si trasforma in «io non ho visto nulla in Rue Erlanger», nulla di Issei Sagawa che, dopo aver invitato Renée Hartevelt a casa sua, la uccide con un colpo di fucile 22 alla nuca, ne fa a pezzi il corpo, lo cucina e poi lo mangia. Nicole Caligaris non rifiuta questa scena, la affronta, la mette davanti agli occhi del suo lettore. Ma lo fa in modo clinico e frontale, insostenibile, e per questa ragione contrapposto all'estetizzazione compiacente delle fotografie scattate da Sagawa o della sua confessione per *Vice*, nell'autunno del 2010. Non spiega nulla, non ricuce nulla, scende (e noi con lei) «nella notte dell'uomo», per «provocare il passato, riportare alla memoria il ricordo intimo, l'impronta lasciata dal ragazzo, lo studente che ho conosciuto innocente»<sup>12</sup>.

Da questi trent'anni di silenzio affiora un ricordo, un momento che racchiude l'ostinata oscurità di ciò che Nicole Caligaris non ha visto arrivare: un intervento di Renée Hartevelt al seminario di Henri Béhar, cui l'autrice ha assistito seduta accanto a Issei Sagawa. Lui non prendeva appunti, ma era assorto a disegnare la sua futura vittima senza guardarla, tanto l'aveva già assorbita, tanto il volto chiaro di Renée Hartevelt «era penetrato profondamente nella sua retina e nella memoria della sua retina»<sup>13</sup>. Più che la scena del delitto, è questo il momento che sconvolge e interroga Nicole Caligaris, in quanto esprime sia una tensione erotica fuori controllo e già letale, che il ruolo paradossale dell'autrice nella sua qualità di testimone che, pur essendo lì presente, non ha capito e visto nulla, e finirà per questo motivo per sentirsi colpevole.

---

<sup>12</sup> «la nuit de l'homme», «provoquer le passé, ramener le souvenir intime, l'empreinte laissée dans ma mémoire par le jeune homme, l'étudiant que j'ai connu innocent» (tutte le citazioni di questo paragrafo, Caligaris 2007).

<sup>13</sup> «le visage clair de Renée Hartevelt avait profondément pénétré sa rétine et la mémoire de sa rétine» (Caligaris 2007).

Uscire da un silenzio trentennale sulla sua prossimità con un caso di cui tutti si ricordano, affrontare il senso di colpa per la propria cecità e per la successiva corrispondenza con l'assassino ha implicato innanzitutto la stesura di un articolo per il *Dictionnaire des Assassins et des meurtriers* (Angelier, Bou 2012), un articolo che scatena «l'esplosione del caos interiore». L'articolo del dizionario ha un formato definito, al tempo stesso informativo e distaccato. Nicole Caligaris cerca prima di tutto come collocarsi di fronte alla notizia che irrompe nella sua vita nel 1981. La necessità di «collocarsi» permea il libro: come raccontare questa storia, che va oltre l'immaginabile, per liberarsi dal tabù del cannibalismo, senza mai ricorrere ad alcun procedimento che inserisca la notizia in categorie comode o dia l'illusione del controllo? «Cosa voglia essere questo libro, non lo so»<sup>14</sup>, scrive Nicole Caligaris, che rifiuta la psicologia, il giudizio, la comprensione e la compassione; non userà la fiction per riempire gli spazi vuoti o per dare una logica a ciò che non ne ha. Attraverso una narrazione il più possibile aderente ai fatti, radicalmente non finzionale, la narratrice deve confrontarsi con i limiti (e con i propri limiti), mettere in gioco la propria storia, la corrispondenza con un ex compagno di università diventato assassino e cannibale. In questo senso, riprodurre le lettere di Issei Sagawa nelle ultime pagine del libro non significa solo aggiungere un documento inedito all'archivio collettivo, ma anche cambiarne l'indirizzo: l'uomo in attesa di giudizio in una cella della prigione della Santé non scrive più solo a «Nicole», ma a tutti i lettori di *Paradis entre les jambes*, mostrandosi così com'è.

Sebbene Nicole Caligaris si rifiuti di scrivere narrativa, l'esplicitazione della notizia passa comunque per la letteratura, attraverso la mediazione di un libro che Issei Sagawa le regalò nell'aprile del 1982, quando si trovava nel carcere della Santé a Parigi, e che reca ancora a matita il suo numero di matricola: *Elogio dell'ombra* di Junichiro Tanizaki, un testo che non fornisce alcuna chiave di lettura della psicologia del criminale, ma che si è rivelato l'origine inquietante della vocazione

---

<sup>14</sup> «Ce que veut être ce livre, je l'ignore» (Caligaris 2007).

di scrittrice della Caligaris, tanto da segnare la sua «sensibilité esthétique». Per esprimere l'alterità assoluta, bisogna confrontarsi con sé stessi e mettere a nudo la propria intimità e le proprie fratture. Nicole Caligaris mette in discussione anche la scissione degli esseri umani; nel caso di Issei Sagawa si tratta di un esilio in sé e, sotto la finta libertà in Giappone, di un «uomo reale» ormai «rinchiuso nel suo atto», come «personaggio finito». Tutto è opaco, la *persona* di Issei Sagawa, Nicole Caligaris stessa, poiché «la giovane donna che ero è diventata un documento incomprensibile per la donna che sono diventata». Non c'è appiglio: il libro è sia un laboratorio per la sua scrittura piena di ostacoli sia un testo ormai compiuto che il lettore si trova tra le mani. Di fronte al suo passato, di fronte a ciò che è accaduto, Nicole Caligaris finisce per doversi confrontare con vari problemi grammaticali e letterari: «qui più che mai sono uno scrittore confrontata all'incertezza del suo tentativo non riuscito». Tutto vacilla, fino a quello strano (e altamente simbolico) disaccordo fra il maschile («scrittore») e del femminile («confrontata»)...<sup>15</sup>.

Il fatto di cronaca di *Le Paradis entre les jambes* non è un atto isolato e mostruoso che va oltre la realtà. È un fatto sociale, inseparabile dal suo contesto, quello degli anni Ottanta. Il particolare non può essere separato dal collettivo: allargare il focus a un'epoca non significa uscire dalla narrazione del fatto di cronaca o dalla narrazione di sé. Nicole Caligaris ci fa ripiombare in un decennio di «demenza economica», di «arroganza» e di «feste», il decennio del dio denaro, dell'individualismo, del «mediaticamente notevole [che] cominciava ad aver la meglio su tutto». Come sottolinea l'autrice, ogni notizia è inseparabile dalla «società in cui si produce». La sua espressione «contraddittoria, disequilibra la società e espone in questo deragliamento i valori soggiacenti che animano il suo funzionamento e ne dettano le condizioni». E ciò che Nicole Caligaris mette in discussione è innanzitutto il ruolo

---

<sup>15</sup> «l'homme réel» «enfermé dans son acte», «personnage arrêté», «la jeune femme que j'étais est devenue un document abscons pour la femme que je suis devenue», «ici plus que jamais je suis un écrivain confrontée à l'incertitude de sa tentative perdue» (tutte le citazioni di questo paragrafo, Caligaris 2007).

della donna, il modo in cui viene guardata e quella violenza ordinaria di cui l'atto di Issei Sagawa è, in un certo senso, solo il culmine. Parla di ragazze cresciute per essere concesse e sottomesse, pronte per «essere consumate»; parla della propria brama per l'indipendenza, della sua volontà di uscire dalla determinazione sociale, della sua lotta dei primi anni passati a Parigi dopo aver lasciato Nizza per diventare quello che desidera essere e «resistere alla predeterminazione data da quello che ha in mezzo alle gambe». Renée Hartevelt rappresenta un destino femminile il cui desiderio di libertà si scontra con il desiderio erotico maschile fino alla morte. E sebbene esistano delle differenze, Nicole Caligaris e Renée Hartevelt hanno in comune il fatto di essere «ventenni nella società del loro tempo», un decennio che sembra aver liberato la morale solo per reprimere l'incoscienza della gioventù, un decennio chiuso tra l'orrore storico dei campi di sterminio e della guerra e quello dell'Aids in arrivo. Nicole Caligaris ha saputo rifiutare tutti i luoghi comuni della ragazzina ordinata, con le sue gonne, la sua pazienza e i suoi «chignons impeccabili», cresciuta secondo il modello delle «principessine con le gonnelline di tulle»<sup>16</sup>. Non sarà privata del linguaggio, *infans*; la sua lingua interiorizza le contraddizioni e il caos di un'epoca, rifiutando tutto ciò che porta a conformarsi a generi, stereotipi e regole.

Per esprimere le tensioni che sono al centro della cronaca degli anni Ottanta e della propria giovinezza, l'autrice allarga la letteratura alle scienze sociali, cerca risposte nell'antropologia (la questione dell'osceno, dei divieti alimentari in Mary Douglas), nell'arte (Rodin, Francis Bacon), in Hans Magnus Enzensberger, Sade, Bataille, Hannah Arendt, e rimanda «alle magnifiche riflessioni etonologiche,

---

<sup>16</sup> «démence économique», «arrogance», «fêtes», «médiatiquement remarquable [qui] commençait à l'emporter sur tout», «société dans laquelle il se produit», «contradictoire, désaxant la société et exposant dans ce déraillement les valeurs sous-jacentes qui animent son fonctionnement et en donnent les conditions», «être consommées», «contrarier la programmation de [s]on entrejambe», «filles d'une vingtaine d'années dans la société de cette époque», «chignons impeccables», «infantiles princesses affublées de tulle» (tutte le citazioni di questo paragrafo, Caligaris 2007).

filosofiche e poetiche di Albert Memmi» e a Nicole Loraux. La *non fiction* è probabilmente da intendersi non tanto come il rifiuto di ogni finzione, quanto come un'ibridazione delle scienze umane che dà vita a un testo che trae forza da metodi extra-letterari, in un incrocio narrazione-discorso che permette di cogliere l'aporia, manifestandola senza ridurla. La società e la giustizia cercano di qualificare gli atti, di inserirli in categorie. La letteratura, invece, qualifica ciò che va oltre: un flusso di pensieri, ricordi e ipotesi il cui corso non può essere interrotto. Riprodurre le lettere di Issei Sagawa alla fine del libro significa anche ridare senso, rifiutare ogni linearità conclusiva a questo testo che si ribella a qualsiasi vincolo, all' «ordine che è ammesso dalle convenzioni logiche», alle opposizioni manichee. Nulla deve «banalizzare» l'atto di Issei Sagawa o «estrarlo dell'impensabile»: «si tratta di non fare letteratura, di non trasformare la morte di Renée Hartevelt, uccisa con un colpo alla nuca, smembrata, fatta a pezzi, in parte scuoiata, in un soggetto letterario»<sup>17</sup>.

Renée Hartevelt e Issei Sagawa non sono personaggi, ma persone reali. Nicole Caligaris si guarda bene dall'appropriarsene e, per motivi etici, non ne fa dei modelli. Allo stesso modo, il fatto di cronaca non è un soggetto già pronto. È un luogo comune rilevato da vari campi di studio, frammentato da discorsi, ipotesi e riflessioni che solo l'io dell'autrice riesce a collegare, testimone/non testimone del caso. Non c'è nulla di lucido in questa narrazione, che procede per scontri e rifiuti, per ripetizioni che sono altrettanti tentativi di avvicinarsi a ciò che resiste. Al di là del desiderio di rimanere il più vicino possibile ai fatti, ciò che caratterizza la composizione di *Paradis entre les jambes* è il confronto con esperienze ineffabili e incomunicabili, come guardare il proibito o l'abominevole, una riflessione guidata dalle foto dell'omicidio scattate da Issei Sagawa per documentare e immortalare le

---

<sup>17</sup> «aux superbes réflexions ethnologiques, philosophiques et poétiques d'Albert Memmi», «l'ordre admissible par les conventions logiques», «banaliser», «le sortir de l'impensable», «il s'agit de ne pas faire de la littérature, de ne pas transformer le décès de Renée Hartevelt, tuée d'une balle dans la nuque, démembrée, débitée, partiellement dépecée, en sujet littéraire» (tutte le citazioni di questo paragrafo, Caligaris 2007).

sue azioni, ma anche dalla scoperta, quando era più giovane, di quelle dei campi di sterminio. Nicole Caligaris non mette sullo stesso piano il fatto di cronaca e il genocidio, non li paragona, ma si interroga sul modo in cui una generazione che ha ereditato sia l'orrore storico che l'orrore ordinario, «e mettendoci una pietra sopra», possa cogliere questi limiti del rappresentabile. Il suo testo rifiuta l'estetizzazione che Issei Sagawa ha costantemente cercato di produrre: ha fotografato il corpo come se il suo atto ignobile fosse una performance artistica; ha scolpito Renée Hartevelt in prigione, un busto troppo grande per entrare nel forno, che ha dovuto essere fatto a pezzi per cucinarlo... come reiterazione simbolica e seriale dell'orrore della matrice. Da quando vive libero in Giappone, partecipa a spettacoli televisivi, gira porno, scrive, si esibisce. Questo è forse l'unico limite alla discesa di Nicole Caligaris nell'orrore: si rifiuta di essere un testimone letterario della mediatizzazione che Issei Sagawa ha costantemente orchestrato. Rifiuta qualsiasi finzione che offuschi la cruda verità dei fatti, che attenui il proprio senso di colpa e la propria sensazione di aver in qualche modo scatenato l'impulso di Issei Sagawa a mettere in scena sé stesso, proponendogli di pubblicare un testo su una rivista a cui lei partecipava. Tutto deve essere detto, nel caos di ricordi incerti, di riscritture da parte di una memoria che voleva deviare, nell'accozzaglia dei discorsi dei giornali dell'epoca, nell'orrore irrefragabile di questo atto, in una mancanza essenziale che «nessun artificio dato dei documenti» può colmare. Ciò che conta è «l'espressione della turbolenza, del disparato, delle tensioni fra forze che non si accordano». La *non fiction* è anche etica<sup>18</sup>.

«Che testo fare di questa notte?». *Le Paradis entre les jambes* si presenta come una discesa nell'abisso di un passato sepolto di cui un fatto di cronaca è la manifestazione inquietante, «un assassinio che ai miei occhi non sarà mai chiarito, che non può essere capito ma solo osservato in quanto elemento della nostra cultura». Il libro è innanzitutto questo terribile movimento verso l'intimità, verso un io che cerca il

---

<sup>18</sup> «et d'un couvercle posé dessus», «aucun artifice documentaire», «l'expression de la turbulence, du disparate, des tensions entre des forces qui ne s'accordent pas» (tutte le citazioni di questo paragrafo, Caligaris 2007).

suo posto in una storia che va al di là. La tensione del libro è interamente contenuta in quella di due verbi ricorrenti, simili, che esprimono due rifiuti: eludere/elucidare. Nicole Caligaris scrive a partire dai rifiuti e dalle negazioni per definire meglio non solo cosa sia questo fatto di cronaca, ma in che modo abbia potuto essere il crogiolo e il centro d'irradiazione, a lungo ineffabile, della sua opera. *Le Paradis entre les jambes* non è un romanzo né una narrazione, ma piuttosto un'autoscopia e un'autopsia nel senso etimologico del termine ("vedere da sé"). Scrivere è quindi dire «ciò che è successo» (espressione ricorrente e ostinata nel testo), «l'enigma che questo periodo ha lasciato nella mia vita nel momento in cui sceglieva la letteratura in modo ben più profondo di quanto non sapessi», senza accontentarsi di una finzione della cronaca o delle sue origini. Caligaris non è interessata alla verità di un atto criminale, ma a ciò che definisce una «letteratura non integrabile», una letteratura che, al di fuori di categorie e generi, non ripara ma si interroga sui propri limiti. Affrontando il doppio enigma del fatto di cronaca e del proprio passato di testimone, e indagando non tanto su una vicenda balzata agli onori delle cronache quanto sull'osceno che rivela, Nicole Caligaris offre una definizione della letteratura da lei praticata e della letteratura al di là della distinzione tra fiction e *non fiction*: «a meno di limitarsi alla funzione ornamentale che le si attribuisce per disarmarla di ogni potere, la letteratura non può essere inoffensiva, e nemmeno ammissibile»<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> «Quel texte former de cette nuit ?», «un meurtre qui ne sera jamais élucidé à mes yeux, qui ne peut être compris mais seulement observé comme un élément de notre culture», «ce qui s'est passé», «l'enigma que cette période a laissée dans ma vie au moment où elle choisissait la littérature bien plus profondément que je ne le savais», «littérature inintégréable», «à moins de s'en tenir à la fonction ornamentale qu'on lui accorde pour la désamorcer de tout pouvoir, la littérature ne saurait être inoffensive, et pas même admissible» (tutte le citazioni di questo paragrafo, Caligaris 2007).



LITTÉRATURES DE TERRAIN  
HÉLÈNE GAUDY  
*UNE ÎLE UNE FORTERESSE* (2015)

Dominique Viart

[Université Paris Nanterre, Centre des Sciences des Littératures  
en Langue Française, Paris, France - Institut universitaire de France]

Le *Littératures de terrain*<sup>1</sup> sono emerse in sordina negli anni Ottanta, senza che nessuno si accorgesse subito delle loro singolarità. Le prime opere che possono essere considerate fondatrici di questa forma letteraria assomigliavano ancora ai racconti di viaggio, anche se ne modificavano le modalità organizzandosi intorno a un progetto specifico: così il libro di Alain Borer, *Rimbaud in Abissinia* (1984), che si propone di recuperare le tracce e le avventure del poeta ad Harar, o, qualche anno dopo, quello di François Maspero e della fotografa Anaïs Frantz, *Les passagers du Roissy-Express* (1990), in cui gli autori seguono, stazione dopo stazione e nei dintorni, il treno RER “B” che collega l’aeroporto di Roissy-Charles de Gaulle, a nord di Parigi, con Saint-Rémy-lès-Chevreuse, alla periferia meridionale della capitale, riportando le loro osservazioni e riflessioni. Racconti di viaggio, dunque, ma costruiti intorno al progetto di un’inchiesta, che ne guida la concezione e lo scopo, oltre che a semplici percorsi.

---

<sup>1</sup> Una vera e propria traduzione consacrata di *littératures de terrain* non esiste in italiano. La tipologia testuale raccolta sotto questa denominazione da Dominique Viart è presente in questo volume nella parte dedicata alla *non fiction* italiana, nelle sezioni «L’altrove», ma anche in «Storia contro storia memoria» e nelle «Scritture del personale». Manteniamo quindi la denominazione francese nel titolo del capitolo, anche se a volte nel testo lo tradurremo con *Literature sul campo* per sperimentare questo neologismo in italiano. (NdA)

Lo stesso gusto per l'inchiesta ha continuato a svilupparsi negli anni successivi (Demanze, 2019). Nel 1994, l'opera di Florence Delay sulla "monaca tenente" (*La Monja Alférez*) Catalina de Erauso (*Catalina*, 1994) è sottotitolata appunto "Inchiesta"; quella di Bruno Bayen, *Hernando Colon* (1992) "Indagine su un bastardo". La forma investigativa non è più limitata ai viaggi *in loco*, ma si estende alle indagini biografiche. Si impossessa rapidamente di ogni tipo di questione e di argomento: eventi storici, realtà sociali e culturali, fatti di cronaca... Simili ricerche non sono certo una novità: molti scrittori vi avevano già fatto ricorso per le loro opere, documentandosi sui luoghi, sugli ambienti e sulle epoche che intendevano rappresentare nei loro romanzi. I *Carnets d'enquête* di Émile Zola (1987), pubblicati solo nel 1987, sono una raccolta di informazioni raccolte durante la preparazione della serie di romanzi dei *Rougon-Macquart*. Ma queste ricerche erano preliminari all'opera stessa. Ora, invece, costituiscono il materiale dell'opera stessa. Piuttosto che immaginare un'opera di narrativa basata sulle informazioni raccolte, alcuni scrittori intendono produrre la storia stessa delle loro indagini e ricerche. Sta emergendo una nuova forma di *non fiction*.

### *Letteratura vs. Scienze umane e sociali*

Questa nuova forma crea un rapporto inedito con le scienze sociali, di cui queste indagini e ricerche restavano fino ad allora l'appannaggio. Se è impossibile ricostruire la complessa storia di questo rapporto da quando, nella seconda metà dell'Ottocento, le scienze sociali si sono emancipate dalla letteratura, insistendo sulla loro dimensione scientifica per distinguersi da quella che vedevano come un'attività puramente artistica, possiamo, semplificando, evidenziare quattro tipi di scambi più o meno caratterizzati tra la letteratura e queste discipline. Il primo è il più ovvio: scrittori e ricercatori si interessano degli stessi argomenti: persone, società, storia... Voltaire scriveva del secolo di Luigi XIV, e Balzac esaminava i vari strati della società come facevano gli storici e i sociologi. Il secondo ambito di scambio consiste nel fatto che la letteratura

e le scienze sociali si considerano reciprocamente come oggetto. Alcuni ricercatori scrivono la storia della letteratura<sup>2</sup>, mentre altri studiano da sociologi il cosiddetto “campo letterario”<sup>3</sup>. E inversamente, gli scrittori, talvolta, nei loro romanzi, mettono in scena degli storici o dei sociologi.

Un terzo tipo di scambio riguarda le elaborazioni concettuali: Freud si è ispirato alle tragedie antiche per elaborare il complesso di Edipo, René Girard a Dostoevskij lo hanno fatto per definire il desiderio mimetico. Viceversa, Pierre Jean Jouve si è ispirato, per le sue *Aventures de Catherine C.*, ai casi che gli ha riportato la sua compagna, la psicanalista Blanche Reverchon; e il romanzo *Antoine Bloyé* di Paul Nizan illustra la concezione marxista del determinismo storico. Una quarta linea di scambio è più recente. Risale agli anni '70 e '80, quando gli storici cominciano a rendersi conto, insieme a Hayden White (1973), che nel produrre una *narrazione* della Storia, essi devono prendere a prestito dalla letteratura la sua forma e tutte le sue componenti, cosa che Paul Ricoeur (1983-1995) chiama “mise en intrigue”. Ricordiamo i dubbi sollevati all'epoca sulla natura scientifica della storia. Allo stesso tempo, la *Writing Culture*<sup>4</sup> avvicina l'etnologia alla letteratura, sottolineando quanto questa scienza umana sia produttrice di testi, e persino di “finzioni”, e mettendo in evidenza gli schemi retorici che stanno alla base della sua autorità scientifica.

Oggi, le *littératures de terrain* danno vita a un quinto tipo di relazione, che si verifica quando gli scrittori adottano le pratiche e i metodi delle scienze sociali. Certo, non lo fanno in quanto ricercatori, ma piuttosto come dilettanti, senza sottostare ai rigidi protocolli stabiliti da queste discipline. Tuttavia, alle indagini e alle visite *in situ* si aggiungono rapidamente altre forme di indagine: ricerca d'archivio, raccolta di storie, ricerca memoriale, interviste, osservazioni parteci-

<sup>2</sup> Si veda Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Armand Colin, 2010.

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992. Si vedano anche i lavori di Bernard Lahire, *La Condition littéraire*, La découverte, 2006, e quelli di Gisèle Sapiro.

<sup>4</sup> James Clifford e George E. Marcus (a cura di), *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986.

panti... Sono metodi, questi, utilizzati da etnologi, sociologi e storici e considerati dalle rispettive discipline come “*lavoro sul campo*”<sup>5</sup>: da qui il nome *littératures de terrain* (che potrebbe essere tradotto in italiano con “letteratura sul campo”) che propongo per designare queste *non fiction* investigative (Viart 2016; 2018; James & Viart 2019).

### *Gli ambiti della letteratura sul campo*

Il campo di applicazione di questa particolare tipologia della *non fiction* è molto vasto, e copre un’ampia gamma di settori. Sulla scia dei testi già citati sopra (Borer 1984, Maspero 1990), un primo gruppo si concentra sui luoghi e sulle persone che li abitano, li frequentano o li attraversano. Il viaggio che Georges Perec e Robert Bober fanno a Ellis Island risponde all’esigenza di conoscere il destino degli immigrati accolti o respinti alla frontiera americana (Perec & Bober 1980, un film diventato poi un libro). Tutti i libri di Patrick Deville pubblicati dalle Éditions du Seuil si articolano attorno al vasto progetto di indagare le varie figure storiche – avventurieri, studiosi, esploratori, artisti ... – che hanno girato il mondo nel XIX e nel XX secolo, durante quella che lo scrittore definisce la “prima globalizzazione”. Deville programma un doppio giro del mondo, in cui ogni sezione elegge alcune figure di spicco<sup>6</sup>. L’indagine di Jean Rolin sul randagismo (*Un chien mort après lui*, 2009) porta l’autore in Paesi dove guerre, povertà e disastri naturali hanno reso allo stato selvaggio questi animali che erano addomesticati da secoli. A questo viaggio, Rolin acclude uno studio sulle origini della razza canina e dei cani selvatici. Altre indagini lo portano tra i cristiani della Palestina (Rolin 2003) e tra le opposte fazioni durante la guerra dei Balcani (Rolin 2000).

<sup>5</sup> Sul significato del termine “lavoro sul campo” e sulla sua storia, si veda Daniel Céfai, *L’Enquête de terrain*, La découverte, 2003.

<sup>6</sup> Patrick Deville, *Pura Vida: Life & Death of William Walker*, 2004; *Equatoria*, 2009; *Kampuchea*, 2011; *Plague & Cholera*, 2012; *Viva*, 2014; *Taba-Tabà*, 2017; *Amazonia*, 2019; *Fenua*, 2021. Tutti pubblicati da Le Seuil. L’intero progetto si chiama *Abracadabra*.

Ma se è vero che questa tipologia di scritti comprende molti esempi di viaggi lontani, vi si trovano diverse opere che concentrano le loro indagini sui territori vicini. Con i viaggi che ha fatto attraversando la Francia, Jean-Christophe Bailly (2011) rimette in discussione i luoghi comuni di cui il Paese è fatto oggetto (ad esempio, il “Paese delle libertà”), cerca di capire cosa significhi «tellement français» (“così francese”) e di comprendere quella «émotion de la provenance» (“emozione delle origini”) che ha colto lo scrittore quando si è sentito appunto “così francese” a New York. Bailly ha sviluppato la nozione di *bariol*, basata sul *barrio* spagnolo, che significa quartiere, e sull’aggettivo francese *bariolé* (multicolore): alla fine di questo viaggio, la Francia gli è sembrata un Paese in cui la diversità si è affermata molto più che non una sua presunta identità “autoctona”. Lo stesso Jean Rolin, che si è concentrato anche sulla Francia profonda (*Traverse*, 1999) e sui terminali marittimi (*Terminal frigo*, 2005), è particolarmente interessato alle periferie di Parigi (*Zones*, 1995, *La Clôture*, 2001) e alle periferie più o meno periferiche dell’Ile de France (*Le Pont de Bezons*, 2020, *La Traversée de Bondoufle*, 2022), dove scopre fabbriche dismesse e fabbriche ancora attive, aree urbane abbandonate e zone in cui la natura si riprende i suoi spazi.

Con lo stesso spirito, Philippe Vasset, in *Un livre blanc* (Vasset 2007) visita tutti i luoghi identificati sulla mappa IGN (l’Institut Géographique National) della regione Ile de France come “zone bianche”, ad immagine di quello che furono una volta i punti ciechi di un continente africano ancora inesplorato. Vi scopre fabbriche e capannoni abbandonati, terreni incolti, aree dismesse, qualche edificio tenuto segreto per motivi di sicurezza, e ogni volta che può scavalca le recinzioni, vi si infila, per descrivere quello che ci trova. In un altro libro (*Une vie en l’air*, 2018), segue il percorso previsto del treno sopraelevato che doveva collegare Orléans a Parigi, e documenta questo progetto industriale abbandonato. Martine Sonnet e Joy Sorman indagano rispettivamente sulla Gare Montparnasse (*Montparnasse monde*, 2011) e sulla Gare du Nord (*Paris Gare du Nord*, 2011). Sorman prosegue poi con un’inchiesta sugli abitanti di un edificio insalubre di Parigi (*L’Inhabitable*, 2016).

Questi ultimi libri si concentrano sulla vita quotidiana e su quell'universo qualunque che Georges Perec chiama "infraordinario" e che lui stesso ha esplorato in Place Saint Sulpice (*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, 1975). Vi si aggiungano opere di *non fiction* come *L'Éblouissement des bords de route* (Bégout 2004), sui motel, e *Paysage fer* (Bon 2000), sui paesaggi industriali abbandonati che François Bon osserva dal finestrino del treno Parigi-Nancy. Annie Ernaux chiama racconti "extimes"<sup>7</sup> tre opere – *Journal du dehors* (1993), *La Vie extérieure* (2000) e *Regarde les lumières mon amour* (2014) – in cui riporta le sue osservazioni sui supermercati e sugli RER, i treni che collegano Parigi alle *banlieues*. Come ha ben dimostrato Michael Sheringham<sup>8</sup>, l'interesse degli scrittori per la vita quotidiana, in gran parte favorito dalle riflessioni di Georges Perec, che molti di loro citano come modello, è una prosecuzione del lavoro sociologico iniziato da Henri Lefebvre (cui Perec era vicino), da Michel Foucault e da Michel de Certeau<sup>9</sup>, dell'approccio semiologico adottato da Roland Barthes nelle sue *Mythologies* (1957) e la svolta dell'etnologia postcoloniale verso quella che Marc Augé (1986) chiamava "etnologia del prossimo" («ethnologie du proche»). È infatti in qualità di scrittore, presentando le sue riflessioni, i suoi ricordi e le sue osservazioni, molto più che come ricercatore, che Augé scrive *Un Ethnologue dans le métro* (1986).

I luoghi visitati sono anche luoghi di vita e territori sociali. Ecco perché una parte delle *non fiction* a loro dedicate comprende delle interviste. Questo tipo di approccio, basato su incontri e su scambi reciproci, è un'altra parte sostanziale delle *littératures de terrain*. Maryline Desbiolles intervista gli abitanti di un quartiere popolare alla periferia di Nizza in via di demolizione (*C'est pourtant pas la guerre*,

<sup>7</sup> Neologismo coniato con una contrazione fra "esterno" e "intimo".

<sup>8</sup> Michael Sheringham, *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 2006. Si veda anche: Bruce Bégout, *la découverte du quotidien*, Allia, 2010.

<sup>9</sup> Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, 3 voll. L'Arche, 1958, 1961 e 1981; Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, [1980], Gallimard, 1990.

2007). La *non fiction* diventa così la trascrizione di una testimonianza. A volte, gli scrittori costruiscono persino dei dispositivi che hanno questo unico obiettivo. Per scrivere *Confidences* (2019), Marie Nimier riceveva degli intervistati anonimi, reclutati tramite un annuncio, in un appartamento vuoto e con gli occhi bendati. Raymond Depardon utilizza un protocollo simile in *Les habitants*, film e libro contemporaneamente (2016): il fotografo viaggia in lungo e in largo per la Francia e fa salire nella sua roulotte itinerante dei volontari che fotografa e di cui trascrive le conversazioni senza nessun intervento di riscrittura. Olivia Rosenthal raccoglie le testimonianze di persone la cui vita è stata stravolta da un film (*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, 2012). Con il titolo “architetture a parole” («architectures en paroles»), invita le persone a rievocare un luogo attraverso soltanto il discorso e il racconto, che si tratti di una prigione (*Maison d'arrêt Paris Santé*, 2010) o di un'ex agenzia di pompe funebri trasformata in un centro culturale (*Viande froide*, 2008). Anche il suo libro sull'Alzheimer (*On n'est pas là pour disparaître*, 2007) si basa in parte su dichiarazioni trascritte, mentre Nicole Malinconi ha intervistato gli operatori di un ospedale in cui veniva praticato l'aborto (*Hôpital silence*, 1985).

Queste raccolte di testimonianze possono provenire anche da determinati laboratori di scrittura, come quelli tenuti da François Bon a Lodève (*C'était toute une vie*, 1995) o nella prigione di Gradignan (*Prison*, 1997), oppure dal tribunale di Bayonne, dove Marie Cosnay assistette alle udienze dei migranti senza documenti, basandosi sulle quali compone due opere (*Chagrin et néant*, 2009 e *Comment on expulse*, 2011) che mettono a confronto le parole dette in tribunale con le sue letture di filosofi e tragediografi dell'Antichità. *Papiers* di Violaine Schwartz (2019) raccoglie le parole dei richiedenti asilo. Queste interviste offrono anche l'opportunità di raccontare degli eventi: Maryline Desbiolles ripercorre la marcia dei *beurs* (i giovani figli degli immigrati), partita da Marsiglia e giunta a Parigi nel 1993 per protestare contro il trattamento riservato ai giovani immigrati di prima e seconda generazione (*Charbons ardents*, 2022). In *Cinq mains coupées*, Sophie Divry (2020) raccoglie le testimonianze dei manifestanti feriti dalla polizia durante le proteste dei *Gilets jaunes*. Alcuni degli eventi

trattati da queste indagini hanno una portata storica. In *HHhH*, Laurent Binet (2009) ricostruisce l'attentato di Praga che costò la vita al leader nazista Reinhard Heydrich. In *V 13* Emmanuel Carrère (2022) racconta il processo contro gli autori e i complici degli attacchi terroristici di Parigi del 2011. In una trilogia (*Récits des marais rwandais: Dans le nu de la vie*, 2000; *Une saison de machettes*, 2003; *La Stratégie des antilopes*, 2007), Jean Hatzfeld riunisce in successione le dichiarazioni delle vittime e dei responsabili del genocidio ruandese, per poi proseguire la ricerca con quelle dei loro figli (*Un papa de sang*, 2015) e di un personaggio singolare che fu coinvolto negli eventi (*Englebert des collines*, 2014).

Questi ultimi titoli comportano una sorta di immersione nelle popolazioni o nelle comunità studiate dagli scrittori. Hatzfeld è tornato più volte sulle colline di Nyamata; Carrère ha seguito i dieci mesi del processo. I loro libri testimoniano anche di queste esperienze, sulla falsariga dei *Carnets* degli etnologi studiati da Vincent Debaene (2010). Questa pratica si riflette anche in *L'Age de la première passe*, in cui Arno Bertina (2020) si installa nella città di Pointe-Noire raccogliendo le confidenze, le speranze e le emozioni delle prostitute adolescenti congolesi. Joy Sorman (*A la folie*, 2021) si immerge in un ospedale psichiatrico per descriverne la vita, le difficoltà e i conflitti. Nessuno di questi scrittori ha prodotto un saggio basato sulle proprie osservazioni, né ha utilizzato il materiale per costruire un'opera di narrativa: hanno tutti cercato di rendere il più fedelmente possibile le loro esperienze, le relazioni e gli incontri che hanno avuto.

Tale immersione sconfinava talvolta in quell'"osservazione partecipante" auspicata in etnologia da Bronislaw Malinowski: Emma Becker condivide per due anni, prostituendosi lei stessa, la vita delle lavoratrici del sesso in un bordello di Berlino (*La Maison*, 2019). In questo caso, la letteratura sul campo si avvicina molto al giornalismo d'immersione, diffuso in Germania da Günter Walraff, che si finse turco per vivere dall'interno la situazione degli immigrati nel suo Paese (*Tête de Turc*, 1986), e, in Francia, da Florence Aubenas, che ha trascorso sei mesi condividendo il lavoro precario di alcune donne emarginate (*Le Quai de Ouistreham*, 2010). Ma queste "indagini gior-

nalistiche sotto copertura” sono dei reportage, proprio come il “giornalismo *gonzo*” di Hunter S. Thompson o le immersioni di Louis Theroux negli ambienti *underground*, e non cercano di “creare un’opera”. Florence Aubenas nega di essere una scrittrice e insiste sul suo status di giornalista. Emma Becker, Joy Sorman e Arno Bertina, tutti autori di romanzi, rivendicano invece un approccio letterario, che comporta un’elaborazione del testo più complessa della semplice diffusione di informazioni.

Il mondo del lavoro, oggetto dei reportage di Walraff e Aubenas, dà origine a una letteratura sul campo particolarmente vasta. Il primo testo è quello di Jean-Paul Goux. In *Mémoires de l’enclave* (1986), l’unico libro di *non fiction* per cui è conosciuto, il romanziere ha intervistato a lungo i lavoratori delle industrie di Montbelliard: le fabbriche della Peugeot, le fucine e le filande. Anche i siti industriali e minerari hanno suscitato l’interesse di numerosi scrittori, tra cui Gérard Macé (*L’Age de fer*, 2003), Maylis de Kérangal (*Kiruna*, 2019), Christian Garcin (*Riesco, Patagonia*, 2014) e Pierre Bergounioux (*Les Forges de Syam* [2001], 2007). François Bon ha scritto *Temps machine* (1992), un’opera a metà strada tra la testimonianza oculare e l’inchiesta, mentre Martine Sonnet ha costruito un racconto di filiazione su suo padre, fabbro nelle fabbriche Renault di Billancourt, come un’indagine sociologica basata su documenti dell’impresa e archivi sindacali, oltre che sui suoi ricordi d’infanzia (*Atelier 62*, 2008).

In *Ceux qui trop supportent* (2021), Arno Bertina racconta i suoi quattro anni di interviste e ricerche con i dipendenti licenziati della GM&S del paese di La Souterraine, che lottano per mantenere il loro posto di lavoro o per ottenere un giusto indennizzo per il loro licenziamento. Se il titolo di questo lavoro è preso in prestito da François Bon, è perché Bertina ricorda anche il lavoro dello scrittore dedicato alle officine Daewoo, anch’esse chiuse nella Francia orientale (*Daewoo*, 2004), anche se, in quest’opera, per la quale Bon rivendica la definizione di “romanzo”, l’invenzione teatrale si mescola alla documentazione di stile propriamente “non fiction”. In *Personne ne sort les fusils* (2020), Sandra Lucbert ha seguito il processo contro France Télécom, che ha spinto alcuni dei suoi dipendenti al suicidio.

Questo ci porta a un ultimo gruppo di letterature sul campo: quelle dedicate ai casi giudiziari o, più in generale, a casi singolari. Anche in questo caso, il campo della letteratura sul campo sconfinava in altre categorie della *non fiction*, trattate in due dei capitoli precedenti: *Écritures de vies* e *Fatti di cronaca*. In questa sezione troviamo opere dedicate ai crimini ma costruite come indagini in cui il lettore è invitato a seguirne il corso. *L'Adversaire* di Emmanuel Carrère (1998), che rivendica una certa affinità con *In Cold Blood* di Truman Capote (1966), è probabilmente l'esempio più noto. In esso lo scrittore cerca di capire cosa possa aver spinto Jean-Claude Romand a spacciarsi per medico per diciotto lunghi anni all'insaputa di famiglia e conoscenti, prima di uccidere i genitori, la moglie e i figli quando, ormai rovinato da un'irreversibile fallimento personale, non poteva più nascondere le sue menzogne. Con questo libro, Carrère ha abbandonato del tutto il romanzo e le sue opere successive sono diventate delle *non fiction*, sia che indaghino su due giudici specializzati nell'indebitamento eccessivo (*D'autres vies que la mienne*, 2009) o sulla singolare carriera dell'agitatore russo Édouard Limonov (*Limonov*, 2011).

Alcuni esempi di indagini su viaggi particolari sono ben noti, come *Dora Bruder* di Patrick Modiano (1997). Ma vanno citati anche *Vous vous appelez Michèle Martin* di Nicole Malinconi (2008), basato sulle interviste alla compagna del pedofilo belga Marc Dutroux; *Anthropologie* di Éric Chauvier (2006), che studia la vita di una giovane mendicante, presumibilmente rom, e le reazioni da lei suscitate in chi l'ha frequentata; e *Vie et mort de Paul Geny* dello storico Philippe Artières (2013), che indaga, da scrittore, sull'omicidio del suo prozio, avvenuto a Roma durante il ventennio. Non tutti questi testi sono legati a fatti di cronaca: intrigato da una fotografia vista nel cimitero di Père Lachaise, Didier Blonde cerca di scoprire chi sia quella donna morta così giovane e racconta la sua indagine in *Leila Mahi, 1932* (2015). Anche Michel Boujut si concentra su una fotografia in *Le Jeune homme en colère* (2001): la foto è stata scattata da Paul Strand e ritrae un contadino della regione della Charente che lo scrittore si propone di identificare. In *Le Météorologue*, Olivier Rolin (2014) si concentra su uno scienziato, deportato nei Gulag dal regime staliniano, il quale

tentò di educare la figlia a distanza, inviandole un erbario illustrato. Mi fermo qui con questo inventario, che è già sostanzioso anche se incompleto, ma che dimostra ampiamente l'importanza di questa forma letteraria, soprattutto negli ultimi tre decenni.

### *Tratti distintivi*

Probabilmente questo non basta a caratterizzare questo "sottogenere": occorre anche individuarne i tratti distintivi. Queste opere non solo non cercano di sfruttare i risultati delle inchieste per scrivere un saggio o una finzione romanzesca, ma non si propongono nemmeno di raccontare semplicemente l'evento o di reinventare dialoghi o scene a cui lo scrittore non ha assistito: è proprio l'inchiesta stessa l'oggetto di questi libri. Ciò li distingue dal *New Journalism* americano, che modellava le sue storie sui romanzi realisti o naturalisti del XIX secolo. E poi, le letterature sul campo sono tutte scritte in prima persona: lo scrittore si presenta come l'investigatore, e racconta gli alti e bassi della sua indagine, le sue scoperte, le sue difficoltà, i vicoli ciechi in cui si è cacciato. È l'esperienza dello scrittore stesso a costituire il filo conduttore della narrazione, soprattutto quando si immerge nella comunità verso la quale lo hanno indirizzato i suoi interessi.

La conseguenza immediata di questa focalizzazione sull'inchiesta piuttosto che sul suo esito è la forma altamente frammentaria del testo. È vero che il suo resoconto retrospettivo a volte ne smussa le asperità, ma il più delle volte il libro è più che altro una raccolta di momenti singolari, di documenti disparati, di frammenti di interviste, di scoperte, di ipotesi, e così via. Queste indagini si fanno imperfette e incomplete. Inoltre, dichiarano esplicitamente le loro ipotesi come tali, piuttosto che presentarle come verità date. Di conseguenza, i testi sono spesso congeturali o incerti, e tengono conto di questa incertezza. Un'altra caratteristica formale, molto usata, è infine l'inizio della narrazione *in medias res*, prima ancora che l'oggetto della ricerca sia stato definito, cosa che sottolinea l'immersione del narratore in un mondo difficile, il suo iniziale smarrimento nello spazio ancora ignoto in cui si è svolto l'evento.

L'enunciazione del progetto del libro è immancabile in tutti questi testi, ma viene fornita solo un po' più avanti, dopo alcune pagine o in un capitolo successivo. La parola "Progetto" è del resto da intendere in senso etimologico: lo scrittore si proietta in un luogo, in una situazione, in una storia, in un groviglio di storie stratificate di cui tenta di districare i nodi. Invece, in un lavoro scientifico, il progetto è formulato fin dall'introduzione e il ricercatore domina l'indagine piuttosto che immergersi. Però, resta che, come i suoi colleghi scienziati, l'autore di un testo di letteratura sul campo espone il "metodo" che utilizza per la sua indagine. Solo che questo metodo è dilettantesco, in una sorta di "fai-da-te", di *bricolage*, per usare il termine di Levi-Strauss, e manca del rigore dell'approccio scientifico. Raramente il metodo viene stabilito una volta per tutte: gli scrittori lo modificano o lo riconfigurano nel corso del libro. Nel suo *Anthropologie*, ad esempio, Eric Chauvier (2006) mette a punto un dispositivo per testare le reazioni dei suoi conoscenti nei confronti di una giovane mendicante che chiede la carità a un incrocio, ma poi decide di abbandonare l'esercizio, ritenendolo inutile, e si mette direttamente alla ricerca della giovane sconosciuta che è nel frattempo improvvisamente scomparsa.

Non è raro che lo scrittore si metta a dubitare del suo stesso approccio nel corso della narrazione, ad esempio mettendo in discussione la propria legittimità di investigatore. Lui, che non è un sociologo, uno storico o un etnologo, che diritto ha di condurre un'indagine? Gli scrittori sperimentano quell'alterità che gli etnologi conoscono bene, ma, diversamente da questi ultimi, niente, né il loro status scientifico né il loro corpus metodologico permette loro di regolarla con metodo. Mentre la consapevolezza della propria differenza *identifica l'investigatore* come esperto nella propria disciplina, affermandolo come sociologo o etnologo, gli scrittori non trovano nelle loro indagini la forma classica del loro lavoro. Se, come sostiene Dominique Maingueneau, tutti gli scrittori si trovano funzionalmente falsati rispetto al corpo sociale, la pratica letteraria del lavoro sul campo, nella misura in cui si arrogano competenze che non sono loro riconosciute, rafforza quella che il critico chiama la "*paratopie*", l'estraneità al loro proprio stato (Maingueneau 1983: 37).

Quasi nessuno di questi libri sfugge a tali scrupoli sulla rilevanza dell'indagine; la maggior parte confessa persino di sentirsi a disagio per averla intrapresa. In *Zone*, Jean Rolin parla dell'"assillante domanda su cosa [potesse] fare che non fosse giornalismo pittoresco o sociologia da retrobottega"<sup>10</sup> e descrive i "dubbi che il suo progetto non ha mai smesso di suscitare"<sup>11</sup>. In *Chrétien*s, si dichiara "sempre più insignificante, sempre più fuori posto [...] in questa città, anzi in questo intero Paese, dove nessuno gli aveva chiesto di venire a indagare sulla sorte dei cristiani, da solo, senza mandato, intestandosi così le prerogative della Chiesa o delle sacrosante ONG"<sup>12</sup>. Ne *L'Adversaire*, Emmanuel Carrère scrive a Jean-Claude Romand: "Il mio problema [...] è trovare il mio posto nella sua storia"<sup>13</sup>. Aggirandosi "nella zona industriale di Vitry o dietro il cimitero di Bagneux per individuare una zona bianca sulla mappa", Philippe Vasset si paragona a "un fuggitivo che cerca di capire se ha attraversato o meno il confine"<sup>14</sup>. In *Anthropologie*, Eric Chauvier parla del "disagio di essere lì"<sup>15</sup>. Al contrario, sono pochissimi gli scrittori, come ad esempio Annie Ernaux, che rivendicano a gran voce la propria legittimità a realizzare le loro inchieste e le loro osservazioni.

Detto questo, c'è però un campo in cui la competenza degli scrittori è fuori discussione: quello del linguaggio e della letteratura. La letteratura sul campo presta molta attenzione alle espressioni, alle formule

---

<sup>10</sup> «la lancinante question de ce qu'[il] pourrai[t] bien faire qui ne soit pas du journalisme pittoresque ou de la sociologie de comptoir» (Rolin 1997: 37).

<sup>11</sup> Les «doutes que son projet n'a jamais cessé de [lui] inspirer» (Rolin 1997: 36).

<sup>12</sup> «de plus en plus insignifiant, de plus en plus déplacé [...] dans cette ville, voire dans ce pays tout entier, où nul ne [lui] avait demandé de venir [s]'enquérir du sort des chrétiens, seul, sans mandat, empiétant ainsi sur les prérogatives de l'Église ou des sacro-saintes O.N.G.» (Rolin 2003: 21).

<sup>13</sup> «Mon problème [...] est de trouver ma place face à votre histoire» (Carrère 2000: 203-204).

<sup>14</sup> «dans la zone industrielle de Vitry ou derrière le cimetière de Bagneux pour localiser avec précision une zone blanche repérée sur la carte», se compare à «un fugitif cherchant à savoir s'il avait oui ou non dépassé la frontière» (Vasset, *Un Livre blanc*, 2007: 34).

<sup>15</sup> «le malaise d'être là», Chauvier 2006: 17.

e ai discorsi delle persone intervistate e alle parole che esse riproducono, sia nella corrispondenza che nei frammenti di diario, oltre che in documenti di ogni genere. Gli scrittori ricorrono spesso alle opere letterarie, che utilizzano come supporto per le loro riflessioni e come partner ideali per la comprensione delle situazioni che studiano, e che in certi casi aiutano a immaginare un evento che è stato riportato ma non ha testimoni. Ad esempio, Patrick Deville (2012) utilizza i romanzi del giovane André Malraux per dare un'idea dell'esperienza di Alexandre Yersin in Asia; Eric Chauvier (2011) si ispira alla *Dora Bruder* di Patrick Modiano (1997) per la seconda parte di *Anthropologie...* Un dialogo si stabilisce esplicitamente anche con le scienze sociali. Non è raro che gli autori di letteratura sul campo facciano riferimento a sociologi, antropologi e storici. In particolare, vengono spesso citati come paradigmi la microstoria italiana e l'inchiesta dell'etnologa Jeanne Favret-Saada (1977) sulla stregoneria nel *bocage*, la tipica vegetazione delle regioni atlantiche.

Inversamente, la forma dell'inchiesta utilizzata dalle letterature sul campo attira l'interesse dei ricercatori, che non esitano del resto a utilizzarla. Il racconto di filiazione di Ivan Jablonka (2012), *L'Histoire des grands parents que je n'ai pas eus*, prende a prestito proprio questo modello. Lo stesso vale per *Léonard et Machiavel*, in cui lo storico Patrick Boucheron (2008) cerca di confermare un incontro, quello fra Leonardo e Machiavelli, che non è attestato da alcun documento. Ho già citato l'indagine di un altro storico, Philippe Artières (2013), sull'omicidio del suo prozio a Roma, e potremmo citare *Urbex RDA*, in cui Nicolas Offenstadt (2019) raccoglie un patrimonio di immagini e visite a siti abbandonati nell'ex Germania dell'Est. L'interesse dei ricercatori per la letteratura sul campo evidenzia un punto essenziale: la conoscenza non viene più accolta con la stessa facilità di un tempo. La cosiddetta "era del sospetto" e la messa in discussione del sapere da parte della *french theory* (Derrida, Foucault, Deleuze...) hanno instillato una diffidenza verso tutti quei saperi che vengono considerati come imposti dall'alto. La letteratura sul campo, invece, mostrando il corso della ricerca, le sue varie fasi e le sue molteplici difficoltà, mostra la conoscenza nel corso della sua costruzione. Scritta in prima perso-

na, non pretende di essere rigorosamente oggettiva, ma al contrario riconosce l'elemento personale che si insinua in tutte le ricerche e in tutte le affermazioni.

Il successo di questa forma di letteratura è stato favorito anche dalla politica culturale francese, che ha aumentato il numero di borse di studio a disposizione degli autori sotto forma di "residenze per scrittori". Invitati a soggiornare in una regione che finanzia il loro soggiorno, spesso viene chiesto loro in cambio di scrivere sulla regione, sulla sua storia o su qualche altro aspetto locale che attiri la loro attenzione. Molti testi, come *Paris Gare du Nord* di Joy Sorman (2011), sono il risultato di queste circostanze. Tanto che la letteratura contemporanea, tornata a essere transitiva dopo due decenni di avanguardie formaliste incentrate sulla sperimentazione testuale (il *Nouveau Roman*, *Tel Quel*, la *poésie grammairienne*, ecc.), non solo si è impossessata di oggetti esterni a sé stessa: si è anche *reimmersa* nel mondo, non esitando ad abbandonare la produzione d'immaginazione a favore di una migliore osservazione della realtà. Un'impresa del genere ha una dimensione politica. Non più quella della letteratura impegnata, che leggeva il mondo attraverso schermi ideologici come ai tempi di Louis Aragon e Jean-Paul Sartre, ma una letteratura che si preoccupa del mondo, critica dei discorsi che vi vengono prodotti e che spesso finiscono per distorcere la realtà, che invece questi scrittori si sforzano di rivelare nel modo più accurato possibile.

*Hélène Gaudy, Une île une forteresse, Inculte, 2015*<sup>16</sup>

Autrice di romanzi<sup>17</sup> e di libri per ragazzi, Hélène Gaudy è membro del collettivo *Inculte*, che riunisce alcuni degli scrittori più stimolanti del nostro tempo: Arno Bertina, Maylis de Kérangal, Mathieu Lar-

---

<sup>16</sup> Il libro è stato ripubblicato da Acte Sud nel 2017. Le due edizioni, *Inculte* e *Acte Sud*, hanno la stessa paginazione, che indico tra parentesi dopo ogni citazione.

<sup>17</sup> *Vues sur la mer*, Les Impressions nouvelles, 2006; *Si rien ne bouge*, [2009], Actes Sud Babel, 2014; *Plein hiver*, Actes Sud, 2014.

naudie, Mathias Enard, Claro, Joy Sorman, Bruce Bégout, Oliver Rohe e molti altri. Tra tutte le opere delle *littératures de terrain* che potrebbero illustrare questo capitolo, il suo libro *Une île une forteresse* (Gaudy 2015) ci è sembrato particolarmente emblematico<sup>18</sup>. In esso confluiscono tutte le pratiche di ricerca immaginabili: visite *in loco*, interviste, ricerche d'archivio, documenti di ogni tipo, letture, rimandi alla letteratura, ma anche a storici e ricercatori come Annette Wierviorka, Catherine Coquio o Christian Bachelier... Nel libro, Hélène Gaudy racconta la storia della sua inchiesta sulla città di Terezin. Situata nella Repubblica Ceca, nella regione di Ústí nad Labem, a una cinquantina di chilometri da Praga, nel XVIII secolo la località era una città tedesca, nota come Theresienstadt. Qui, venne costruita una fortezza a forma di stella, che divenne tristemente famosa durante la Seconda guerra mondiale, quando i nazisti vi installarono un campo di concentramento. Circa 150.000 ebrei di origine tedesca, austriaca e ceca furono rinchiusi per poi essere inviati ai campi di sterminio, principalmente ad Auschwitz-Birkenau.

Il campo fu teatro di una vasta operazione di propaganda. Trasformato in un “ghetto modello” in cui gli ebrei dovevano recitare il ruolo di detenuti felici e ben trattati, serviva a ingannare la Croce Rossa, che veniva a informarsi sulla sorte dei prigionieri. Hélène Gaudy, il cui nonno fu deportato ad Auschwitz, parte alla scoperta della città e della sua storia. Per certi versi, il suo progetto si sovrappone alle inchieste di Ivan Jablonka (*Histoire des grands-parents que je n'ai pas eu*, 2012), Marianne Rubinstein (*C'est maintenant du passé*, 2009) e di altri discendenti di antenati ebrei sterminati durante la Shoah, per i quali Marianne Hirsh (2012: 255-256) parla di “memoria post-affiliativa” («*mémoire post-affiliative*»), nella misura in cui gli scrittori stessi non hanno un legame diretto con la guerra. Ma a differenza di questi altri

---

<sup>18</sup> Hélène Gaudy è anche autrice di *Un monde sans rivage* (2019), che ricostruisce, sulla base dei loro diari e delle loro fotografie, il viaggio dei tre esploratori della spedizione polare di S. A. Andrée, i quali, nel 1897, tentarono di raggiungere il Polo Nord in pallone aerostatico e morirono sull'isola Svitøya alla fine della lunga marcia che seguì a un incidente che aveva provocato la caduta del pallone a idrogeno.

esempi, Hélène Gaudy non concentra la sua indagine su suo nonno, Bernard Goldstein, ma la estende all'intera città di Terezin, al suo tragico passato e al suo futuro attuale.

Fedele al modello delle *littératures de terrain*, il testo è scritto in prima persona e si apre *in medias res*: il luogo non viene identificato subito, ma viene prima visto dall'alto, come su *Google Earth*, per esser poi avvicinato progressivamente in pullman. Terezin viene nominata nel terzo paragrafo, ma solo nel quarto viene collegata al suo passato. Quanto al progetto dello scrittore, viene formulato solo sei pagine più tardi, quando il film di propaganda *Hitler regala una città agli ebrei* è già stato citato, e anche in questo caso è un po' fluttuante: «Dovremo risalire al filo che porta a queste immagini, al loro germe, alla nascita della loro aberrazione. Vedere le strade dove gli internati erano costretti a recitare il proprio ruolo, ad andare a teatro e al concerto, a sdraiarsi a lato dei bastioni. Fotografare questa città, dove si è creato un rapporto così speciale con l'immagine, per interrogare chi l'ha conosciuta e chi la conosce, senza sapere ancora se ciò che mi porta qui è la questione della menzogna, delle tracce o del loro intimo intreccio, poiché anche le tracce possono diventare menzogne a seconda di chi le riesuma e di chi le mette in scena»<sup>19</sup>.

A partire da qui, il libro alterna frammenti di ogni tipo in una forma narrativa che imita la progressione casuale e caotica della ricerca, come un puzzle disorganizzato che si costruisce gradualmente, scoprendo progressivamente una rappresentazione generale della storia sotto le rovine del presente. La scrittrice ha visitato il sito più volte. Annota il proprio disagio e le osservazioni quotidiane, che riflettono lo stato di una città abbandonata, «paralizzata dalla propria memoria», con le sue

---

<sup>19</sup> «Il va falloir remonter le fil qui mène à ces images, à leur germe, à la naissance de leur aberration. Voir les rues où l'on a forcé les internés à jouer leur propre rôle, à se rendre au théâtre et au concert, à se coucher sur les flancs des remparts. Photographier cette ville où s'est noué un rapport si particulier à l'image, interroger ceux qui l'ont connue et ceux qui la connaissent, sans savoir encore si ce qui me conduit ici est la question du mensonge, celle des traces ou celle de leur imbrication intime, puisque même les traces peuvent devenir mensongères selon qui les exhume et qui les met en scène» (Gaudy 2015: 14-15).

«caserme decrepite» e i suoi «edifici murati»<sup>20</sup>, pietrificati dalla Storia. La vita non riesce a riprendere: «Qui ci sono solo casi sociali. Questa è stata una delle prime cose che mi hanno detto. Non ha senso, mi è stato detto, cercare di parlare con la gente, e con questo intendo le famiglie gitane che si sono trasferite da poco, i disoccupati o i vecchi della casa di riposo della piazza principale»<sup>21</sup>. Accompagnata da Stania, una guida di lingua francese, e da Kristina, la sua traduttrice, Gaudy descrive il contrasto con Praga, così vicina eppure così terribilmente diversa, ed estende la sua ricognizione alle antiche città termali di Marienbad e Carlsbad. Si reca anche a Cracovia e Oswiecim, il nome polacco di Auschwitz, visita Birkenau e il campo di transito francese di Drancy.

L'indagine abbraccia quindi tutti gli orizzonti e i metodi possibili. Combina ricerca documentaria, interviste ed esplorazione dei siti. Vengono intervistati dei sopravvissuti, come Felix Kolmer, Michaela Vidlâková e lo scrittore Georges-Arthur Goldschmidt, il cui padre fu deportato a Theresienstadt, nonché delle persone che si stabilirono in città dopo la guerra. Le interviste proseguono in Francia, con Victor Pérahia, sopravvissuto a Bergen-Belsen, Lucien Tinader, la cui famiglia fu sterminata, Robert Wajcman e Ginette Kolinka, che fu deportata da un campo all'altro – Drancy, Bergen-Belsen, Raguhn e Theresienstadt – e sopravvisse. Ogni volta, la scrittrice è attenta al modo in cui sorge il ricordo, annotando le circostanze, alla maniera di Svetlana Alexievitch (2002, 2003) negli scritti che le sono valsi il Premio Nobel.

Hélène Gaudy documenta il suo lavoro espandendolo in ogni direzione: legge la testimonianza di un altro sopravvissuto, H.G. Adler, che tenne una cronaca del ghetto<sup>22</sup>, il *Diario* di Helga Weissová, quel-

<sup>20</sup> «paralysée par sa propre mémoire», «casernes décrépies», «bâtiments murés» (Gaudy 2015: 210).

<sup>21</sup> «Il n'y a que des cas sociaux ici. C'est une des premières phrases que l'on m'a dites. Inutile, a-t-on ajouté, d'essayer de parler aux gens, sous-entendu aux familles tziganes qui se seraient installées récemment, aux chômeurs ou aux vieillards de l'asile de la place principale» (Gaudy 2015: 15)

<sup>22</sup> H.G. Adler, *Theresienstadt 1941 bis 1945*, Tübingen, 1960.

lo di Petr Ginz, e *il Requiem de Terezin* di Josef Bor. Studia anche le testimonianze dei sogni raccolte da Charlotte Beradt durante l'ascesa del nazismo e i resoconti alimentati da questa ascesa, che sono a volte romanzati, come quelli di Dasa Drndic o di Otto B. Kraus. E, naturalmente, si immerge nelle opere di Aharon Appelfeld e W.G. Sebald, che avviano una profonda meditazione su questo buco nero della storia europea, sulle questioni della memoria e sulla difficoltà di raccontare.

La scrittrice esamina le immagini rimaste del ghetto: guarda le fotografie, in particolare quelle di Grégory Valton, esamina i disegni di Arthur Goldschmidt e Bedrich Fritta, la cronaca a fumetti di Leo Haas e i disegni dei bambini esposti nella sinagoga, «meravigliosi intermezzi [...] nelle loro vite ridotte»<sup>23</sup>. Il libro fa ampio uso di documenti filmati: i film di propaganda nazista, naturalmente, che vengono costantemente citati, così come la visita del delegato della Croce Rossa Maurice Rossel, che si lasciò ingannare, ma anche il documentario *Terezin* di Jan Ronca, *Prisoner of Paradise* di Nava Shan e il film di Christine Rütten sul ruolo della Croce Rossa durante la guerra – e naturalmente *Un vivant qui passe* e *Le dernier des injustes* di Claude Lanzmann (1997, 2013). La scrittrice scopre anche documenti dimenticati o poco conosciuti, come la relazione di Maurice Rossel sulla sua visita al campo di concentramento nel 1944 (Lanzmann 2013B), di cui produce ampi estratti. Il libro esamina anche il ruolo della Croce Rossa durante il periodo nazista, anche se la maggior parte degli archivi del CICR è stata distrutta negli anni Cinquanta. Rievoca i poeti deportati, Max Jacob e Robert Desnos, e scopre che a Theresienstadt sono stati girati non *uno* ma *due* film di propaganda, il primo da Irina Dodalová, l'altro da Kurt Gerron, di cui racconta la storia. E scopriamo anche che un reportage fotografico, con le stesse intenzioni ingannevoli, venne realizzato a Drancy.

Questo lungo elenco dimostra che il libro rende conto di una vera inchiesta corredata da una intensa ricerca di informazioni. La scrittrice descrive sé stessa mentre decripta al memoriale della Shoah dei micro-

---

<sup>23</sup> «parenthèses merveilleuses [...] dans leurs vies rétrécies» (Gaudy 2015: 87)

film «incomprensibili e ipnotici, dove si possono scorgere a volte, nel mezzo di formulari amministrativi, delle poesie, della corrispondenza e vari incidenti», e ne trascrive alcuni passaggi. Il suo materiale non si trasforma mai in una narrazione cronologica che pretende di ricostruire la storia della città in modo lineare. È come un tavolo disseminato di documenti disparati – immagini, testi e frammenti di interviste – che assomiglia a quella città «curiosa e bloccata, obliqua, soggetta a pericoli e reminiscenze» in cui la scrittrice, come il suo lettore, sembra dibattersi, tanto insaziabile quanto immersa in tutto quel materiale. Nel corso delle pagine, Gaudy descrive il suo disorientamento, le sue emozioni, le sue incertezze e la sua delusione, in particolare nei confronti del Museo Schindler, che considera troppo finto, e finisce a volte per sentirsi come «un'intrusa»<sup>24</sup>.

Alla fine del libro, Héléne Gaudy rimane «frustrata per non essere riuscita ad afferrare meglio» la città che continua a perseguirla: «Forse non ho guardato dove avrei dovuto», dice a sé stessa. E così questo libro, guidato interamente da un tenace desiderio di sapere, rimane a monte di una narrazione impossibile, di fronte a «una città incompleta, amputata, una città chiusa e impedita», come se la sua forma frammentata e disarticolata fosse una manifestazione dell'impossibilità di «scrivere Auschwitz», così spesso invocata dalla fine della Seconda Guerra Mondiale. Poiché rimane un lavoro in corso, il libro non pretende di offrire una risposta, né di circoscrivere questa storia incommensurabile: essa non finisce mai, come dice Ginette Kolinka, che ci torna ogni giorno con i suoi amici sopravvissuti: «Ne parlavano il giorno prima, forse ne parlano ogni giorno, il tempo del campo rimane cucito nella vita quotidiana, il passato non esiste. Ma ciò che il tempo fa ai ricordi è di acuire il pungolo del dubbio, porre domande che diventano più pressanti man mano che i dettagli si offuscano. Così Ginette, instancabile, cerca di riempire i buchi, gli spazi bianchi,

---

<sup>24</sup> «incompréhensibles, hypnotiques où l'on devine parfois, au milieu des formulaires administratifs, des poèmes, des correspondances, des accidents», ville «curieuse et empêchée, oblique, soumise aux aléas et aux réminiscences», comme «une intruse» (Gaudy 2015: 100, 93, 139)

riprende il filo, lo riannoda a forza». Il libro di Gaudy rimane altrettanto caleidoscopico, sempre da riprendere, come il vasto disordine del pensiero al quale questa terribile realtà ci mette di fronte. «Un lavoro scientifico è impossibile», dice Georges-Arthur Goldschmidt nell'intervista. Ecco come la *littérature de terrain* risponde a questa impossibilità. Non pretendendo né di essere conclusiva né di affermare una conoscenza preconstituita, essa costituisce una perfetta illustrazione degli scrupoli e della “svolta etica” che viene talvolta attribuita alla letteratura contemporanea<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> [...] demeure «avec cette frustration de ne pas avoir su mieux saisir» (Gaudy 2015: 273); «Il se peut que je n'aie pas cherché où il fallait» (id.); «une ville incomplète, amputée, une ville close et empêchée» (id.); «Elles en ont parlé la veille, elles en parlent peut-être chaque jour, le temps du camp reste cousu à la vie quotidienne, le passé n'existe pas. Mais ce que le temps fait aux souvenirs, c'est cet aiguillon du doute qui s'aiguise, ces questions qui deviennent de plus en plus pressantes à mesure que les détails se brouillent. Alors, Ginette, inlassable, tente de combler les trous, les blancs, reprend le fil, le renoue de force, de nouveau» (Gaudy 2015: 256), «On ne peut pas faire un travail scientifique» (id.).



LA *NON FICTION* IN AMERICA LATINA E IN SPAGNA



## INTRODUZIONE

Dante Barrientos Tecún

Paula Klein

Andrea Pezzè

Questa sezione di *Effetti reali* raccoglie il lavoro di un gruppo di ricerca sulle forme letterarie non finzionali in America Latina e in Spagna nel Novecento. L'idea è quella di presentare al lettore italiano una panoramica delle diverse modalità di scrittura del reale nelle culture ispaniche, confrontandole con quelle di altri gruppi di ricerca sulla *non fiction* italiana e francese. Se il fine ultimo è quello di cercare possibili risposte alle domande sull'affermazione di questa tipologia testuale nelle aree di riferimento e sui problemi teorici che essa solleva – tra questi, i confini tra rappresentazione del reale e finzione e il rapporto tra scrittura, ideologia e politica –, in questa breve introduzione ci si concentra sulle peculiarità ispanoamericane e spagnole nell'uso della *non fiction*, a partire dalla determinazione di un atto fondativo che metta sui giusti binari la concettualizzazione di ciò che è *non fiction* in un campo segnato dall'eterogeneità culturale.

Non ci sarebbe un'idea di America Latina senza l'atto violento della conquista. Al di là della mera retorica, questa osservazione ci spinge a cercare le radici del rapporto atavico tra fiction e *non fiction* sin dai primordi del colonialismo spagnolo. Le cronache delle Indie dalla fine del XV all'inizio del XVII secolo hanno posto, fin dai loro inizi, la questione del rapporto tra la rappresentazione dello spazio americano e la scrittura della realtà.

Innanzitutto, è necessario riflettere rapidamente sul concetto di forme. Nel momento in cui l'Europa iniziava a promuovere l'umanesimo come paradigma epistemologico, attribuendosi così una su-

premazia ideologica globale, Colombo riportava dall'America diari e lettere in cui il provvidenzialismo e la scolastica medievale servivano a interpretare un mondo sconosciuto. Miti e leggende si impadronirono della storiografia fin dall'inizio, eccedendo i limiti della scrittura nella misura in cui la realtà circostante superava i codici ermeneutici europei. La straordinarietà della realtà americana, così come gli obiettivi delle spedizioni europee, richiedevano l'esplorazione dei limiti stessi della scrittura.

In secondo luogo, le cronache erano testi eterogenei da diversi punti di vista: Colombo, nel suo presunto atto fondativo, si prodigò a informare i sovrani attraverso diari e lettere (come Hernán Cortés da Tenochtitlán), altri consegnarono resoconti, relazioni, alcuni scrissero cronache vere e proprie. In alcuni casi, anche i poemi vennero considerati documenti, come *La Araucana* di Alonso de Ercilla (1597). Fino ad arrivare a Gonzalo de Zúñiga che, davanti alle accuse di sedizione per la partecipazione nell'ammutinamento di Lope de Aguirre, decise di aggiungere una poesia alla sua requisitoria: la perizia lirica avrebbe dato più prestigio alla sua testimonianza.

Poesie, leggende, miti, sono funzionali all'interpretazione e alla conferma di alcuni fattori propri delle cronache della conquista. Le ambiguità non si limitano a questa confusione di generi. Beatriz Pastor ed Enrique Pupo-Walker hanno entrambi pubblicato studi sulle funzioni narrative delle cronache, dalla costruzione epica di un eroe ai miti nella narrazione di un viaggio (Pastor, 1988; Pupo Walker, 1982). Le cronache comportano sempre una dose di finzione. Per questo motivo, alcune di esse continuano a suscitare dibattiti sulla loro natura documentaria; altre hanno richiesto uno studio approfondito per determinare la corrispondenza tra fatti storici e narrazione, come nel caso di Catalina de Erauso; al contrario, ne leggiamo altre come se fossero romanzi senza per questo dubitare della loro veridicità, in *primis* la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* di Bernal Díaz del Castillo, un soldato di Hernán Cortés che finì di scrivere le sue obiezioni alla "storia ufficiale" circa quarant'anni dopo gli eventi (sappiamo che nel 1565 circolavano tre manoscritti, ma la prima edizione risale al 1632) (Estrada, 2009).

Tutti gli elementi di eterogeneità esposti sino a qui ci interrogano sulle molteplici varietà di ricostruzione di un evento, sulle variazioni diacroniche, diastatiche del concetto: documentare i fatti è sempre anche una narrazione nella misura in cui quest'ultima rispetta i modelli sociali di presentazione di una verità.

Prima di passare alla produzione più recente, dobbiamo guardare all'eterogeneità culturale latinoamericana, all'infinita frattura coloniale alla base dell'identità del subcontinente che viene sempre raccontata dalla letteratura di testimonianza, dalla cronaca, ecc. La verità non dipende, come ne *I sette samurai* di Akira Kurosawa (1954), solo dal punto di vista di ciascun narratore. In America Latina, il punto di vista è un contrasto tra epistemologie, una lotta ontologica, un motivo di differenza, un contrappunto etnico. Fin dall'inizio, le cronache sono state il luogo testuale dello scontro tra culture e le popolazioni native hanno cominciato sin da subito a usarle per respingere le imposizioni coloniali.

Da questo punto di vista, nel capitolo del volume di Luis Fernando Arévalo, *Los pubenenses* (1958) del colombiano Carlos Vergara Cerón viene presentato come racconto/saggio che si concentra sulla storia indigena del territorio di Popayán, nelle Ande colombiane tra Cali e il confine con l'Ecuador. Il ruolo della *fiction*, in questo caso, è quello di integrare, attraverso delle ipotesi narrative, i pezzi mancanti all'archivio della storia patria. Il contributo di Arévalo è rilevante in quanto ci fornisce un collegamento concettuale tra l'origine delle lettere ispanoamericane (cioè i testi in lingua spagnola ambientati nel continente americano) nel XV secolo e la produzione più contemporanea sul genere. Si evidenzia così anche il ruolo della cronaca storica nello sforzo di preservare la memoria di una comunità marginale, raggiungendo una dimensione etnografica.

I primi esempi di *non fiction* moderna in America Latina sono le testimonianze scritte da autori nicaraguensi a partire dalla lotta antimperialista di Augusto César Sandino. Negli anni Trenta e Quaranta furono pubblicati alcuni testi di noti giornalisti, come Manolo Cuadra. Cuadra pubblicò *Itinerario en Little Corn Island (Itinerario di Little Corn Island, 1937)*, un resoconto del suo esilio politico sull'isola

caribica e, nel 1942, anche *Contra Sandino en la montaña* (*Contro Sandino sulla montagna*), una raccolta di racconti sulla guerra dell'esercito statunitense contro le truppe di Sandino. La repressione subita dall'autore durante la rivolta contro Anastasio Somoza, il linguaggio duro e diretto con cui riporta le torture subite, hanno fatto sì che questi racconti venissero letti come testimonianze mascherate da *fiction*.

Allo stesso tempo, negli anni della sconfitta statunitense in Nicaragua, José Román intervista il generale Sandino e successivamente, nel 1979, raccoglie questi dialoghi in *Maldito País*. Partendo da un'idea giornalistica e documentaristica, Román costruisce un romanzo che, secondo le parole di Leonel Delgado Aburto, utilizza un "registro molto vicino al romanzo della giungla" (2002: 107). La presenza di un ambiente agreste è rilevabile anche nelle testimonianze dei militanti della guerriglia degli anni Ottanta che raccontano i processi rivoluzionari, come nota Dante Barrientos Tecún nel suo lavoro su *Los días de la selva* (*I giorni nella foresta*, 1980) di Mario Payeras, in cui la giungla diventa uno spazio di azione e di riflessione, che riunisce testimonianza e saggio.

La prerogativa politica forgia la caratteristica originale del genere che, di conseguenza, vive ondate di *boom* in corrispondenza con l'insorgere di conflitti sociali. Negli anni Cinquanta, ad esempio, Salvador Cayetano Carpio, dall'alto della sua militanza politica in El Salvador, pubblicò *Secuestro y capucha en un país del "mundo libre"* (*Rapimento e incappucciamento in un paese del "mondo libero"*). Il libro è stato ripubblicato nel 1980, quando la lotta armata condotta dall'FMLN si stava inasprendo. Le testimonianze non sono rivolte all'élite urbana o accademica, ma hanno lo scopo di diffondere un processo ideologico e rivoluzionario nel tessuto sociale.

Anche per questo motivo, negli anni che vanno dal 1960 fino al 1990, la letteratura di testimonianza conobbe un periodo di auge in America Latina, specialmente nelle letterature di tre paesi in cui si sono verificati conflitti armati interni (Guatemala, El Salvador e Nicaragua). L'istmo centroamericano non è stato, ovviamente, l'unica regione dell'America Latina in cui il genere in questione ha avuto un ampio sviluppo, poiché anche le altre tradizioni letterarie del subcon-

tinente hanno attinto alle risorse narrative testimoniali generate dai differenti processi storici. In Messico si può citare *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil* (*Juan Pérez Jolote. Biografía di un tzotzil*, 1952) di Ricardo Rojas; in Colombia, García Márquez pubblicò *Relato de un naufrago* (*Racconto di un naufrago*, 1970); in Argentina, in quei decenni emersero opere testimoniali come *La patria fusilada* (*La patria fucilata*, 1973) e *Los pasos previos* (*I passi precedenti*, 1974) di Francisco Urondo; infine, è utile ricordare *Pasajes de la guerra revolucionaria* (*Passaggi della guerra rivoluzionaria*, 1963) di Ernesto “Che” Guevara. In realtà, la scrittura testimoniale è presente praticamente in tutte le letterature del continente, in una grande varietà di forme e da diverse prospettive. L'importanza e l'ampiezza del fenomeno è stata arricchita dalla comparsa di un *corpus* non meno consistente di opere critiche<sup>1</sup> incentrate sullo studio delle prospettive narratologiche volte a definire le specifiche modalità di “cattura” del reale o sulle prospettive di natura più politico-ideologica, in cui sono stati affrontati e messi in discussione sia i regimi di veridicità dei testi, sia soprattutto le proposte di lotta politica e il tipo di società che in essi si evidenziavano. In altre parole, la produzione testimoniale ha dato vita a un *corpus* critico che è diventato, seppur tangenzialmente, un campo di battaglia rispetto alle tematiche e alla prassi della rivoluzione. In misura maggiore o minore, i discorsi critici si sono concentrati sulle forme estetiche senza considerare appieno l'importanza del contesto storico-politico in cui sono state elaborate, né la dimensione autocritica e trascendente presente in alcuni testi testimoniali.

La notevole produzione testimoniale che si è sviluppata in America Latina ha indotto alcuni critici a descriverla come “genere caratteristico” del continente – sostenendo che costituisse una nuova forma di narrazione – e a mettere in discussione il suo rapporto con la “verità”, le sue “appropriazioni della realtà” e i suoi “interessi di fondo” (Mackenbach 2001).

---

<sup>1</sup> Esiste una vasta letteratura sull'argomento. Per un approccio ad esso, si vedano, ad esempio: Elzbieta Sklodovska (1992); Werner Mackenbach (2001); Noémi Acedo Alonso (2017), tra gli altri.

La prima osservazione che solleviamo è, quindi, abbastanza ovvia: la testimonianza è ed è stata uno strumento con cui si è trasmessa ai lettori un'esperienza reale e dichiaratamente vera. In secondo luogo, e collegato al primo elemento, spicca la rilevanza storica, ideologica, morale e politica degli eventi narrati. Al di là della loro trascendenza nella cultura latinoamericana, la testimonianza e il romanzo *non fiction*, come si vedrà più avanti, hanno offerto uno strumento formale e concettuale per raccontare, da una posizione marginale e subalterna, un'esperienza cruciale (e nascosta dal potere) nella vita sociale e politica di un paese. In questo modo, di fronte alla generalizzazione della violenza nel subcontinente, a partire dagli anni Settanta, la produzione testimoniale è aumentata costantemente fino a diventare, in un certo senso, centrale per la comprensione della cultura latinoamericana e della trasmissione della memoria. In questo volume, tre articoli (Raúl Caplán, Ana María González Luna e Andrea Pezzè) affrontano la testimonianza con approcci diversi che possono toccare, come nel caso del lavoro su Eduardo Galeano, le strategie narrative alla ricerca dell'efficacia nella trasmissione di "certe verità" al di là della loro fedeltà alla "verità" ufficiale. I capitoli di Ana María González e Andrea Pezzè pongono l'accento sulle tecniche usate per imbastire le interviste ai protagonisti della guerriglia, rispettivamente in Messico e in El Salvador. Il problema di fondo delle testimonianze, e anche il loro elemento caratteristico, ha a che fare con le variazioni che si verificano tra il lavoro sul campo di documentazione iniziale e la versione finale del testo: se in alcuni casi queste alterazioni sembrano confutare il concetto classico di "verità", d'altra parte, stabiliscono le dinamiche sociali di interpretazione e restituzione di un evento. Da questo punto di vista, la testimonianza può farsi carico di fatti che la storia ha lasciato ai margini (taciuti o negati), mostrando così la condizione "impura" e ibrida del genere e la difficoltà di circoscriverlo entro limiti precisi, deducendo la natura meramente sociale (leggi politica) della produzione di un certo discorso con pretese di ufficialità.

D'altra parte, questa centralità ha comportato un dibattito sulla validità del documento e sul tenore artistico che la testimonianza, la sagistica e altre forme di racconto della "verità" presentavano al lettore.

La modalità non accademica [di scrittura della storia] ascolta i sensi comuni del presente, è attenta alle credenze del pubblico e si orienta in base ad esse. Questo non la rende semplicemente falsa, ma legata all'immaginario sociale contemporaneo, da cui riceve le pressioni e che accetta più come un vantaggio che come un limite. Questa storia massiccia di impatto pubblico ricorre alla stessa formula esplicativa, un principio teleologico che assicura origine e caso, applicabile a tutti i frammenti specifici. (Sarlo 2005: 15)

È evidente, quindi, che la difficoltà critica e di ricezione della *non fiction* dipende dall'approccio con cui si guarda al testo: nel momento in cui si enfatizza la sua natura documentaria, l'oggetto artistico viene sottovalutato, e viceversa. Concentrandosi semplicemente sulla sua funzione sociale e sulla sua componente informativa, la sua natura letteraria viene messa in secondo piano, fino a spogiarla del suo valore estetico per trasformare la testimonianza in un mero veicolo comunicativo tra l'enunciatore che trasmette il messaggio e l'enunciatario che lo riceve, senza che in questo atto vi sia un'attivazione poetica e, ancor meno, senza che si configuri una prassi artistica. Tuttavia, questi testi non sono esenti da una proposta letteraria, estetica e culturale. Propongono una poetica del soggetto, dell'esperienza, e la lavorano dal punto di vista della poetizzazione.

Per quanto riguarda le forme di *non fiction* che emergono dalle scritture del sé, Silvia Molloy osserva che nell'autobiografia molti autori sottolineano la loro esperienza limitata e la loro formazione autodidatta. Si tratta di un espediente narrativo, non solo di una dichiarazione di modestia tipica della *captatio benevolentiae*: «Non sorprende quindi che, come Sarmiento, Ocampo si riferisca a sé stessa come a un'autodidatta: ha dovuto insegnare a se stessa nuovi modi di leggere e di relazionarsi con un canone a cui, dato il suo sesso, aveva un accesso limitato» (Molloy 1996: 81).

Se è vero quindi che la testimonianza è scritta da/su un soggetto e che si propone come risultato la diffusione dell'impegno in un'attività politica contro-egemonica, non sorprende che il centro di propagazione delle proposte *non fiction* nella seconda metà del XX secolo sia stata

la Cuba rivoluzionaria e, in particolare, il progetto letterario concepito da Casa de las Américas (Campuzano, 2017; Peris Blanes, 2015). Se oggi riconosciamo l'importanza che la testimonianza e la *non fiction* in generale hanno assunto a livello continentale, lo dobbiamo al lavoro dei membri del progetto rivoluzionario cubano, da Lydia Cabrera con il suo *El monte (La boscaiglia, 1954)* agli studi e alle produzioni di Miguel Barnet, a partire dalla sua *Biografía de un Cimarrón (Autobiografía di uno schiavo, 1966)* nel campo della testimonianza. Sottolineando il lavoro artistico e teorico dello scrittore cubano (Riccio, 1990), notiamo che l'importanza del "testimonio" come prodotto letterario è dovuta alla sua capacità di dimostrare l'esistenza di una tipologia letteraria marcatamente latinoamericana e di inserirsi in tale prassi. In altre parole, il testimonio rappresenta l'ultimo anello di una lunga catena di testi scritti da o sull'America Latina, che inizia proprio con le cronache del XVI secolo, in cui i confini tra realtà e finzione sono sfumati. Questo patrimonio, forgiato dalla colonizzazione, divenne presto il mezzo comunicativo utilizzato dalle popolazioni native per registrare la loro cultura e le offese subite, diventando uno strumento decoloniale, di cui un esempio riconosciuto è il testo di Rigoberta Menchú *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia (Mi chiamo Rigoberta Menchú, 1983)*.

La molteplicità e diversità di testi testimoniali prodotti durante questo periodo ha suscitato numerosi interrogativi circa la loro modalità espressive, difficili da definire e classificare da un punto di vista critico (Acedo Alonso, 2017). In questo senso, vale la pena ricordare che sono state utilizzate categorie come testimonianza etno-sociologica, giornalistica, propagandistica o letteraria. Gli svariati tentativi di categorizzazione dimostrano quanto questo genere o sottogenere costituisca una forma ibrida, diffusa e transgenica, il cui meccanismo discorsivo è essenzialmente pluridisciplinare (Zavala 1990). Mario Roberto Morales, critico e romanziere guatemalteco, ha a sua volta proposto una distinzione tra la testimonianza "come documento" e il romanzo testimoniale, da lui chiamato "testinovela", che ha definito come segue: «La testinovela è un tipo specifico di romanzo che si struttura sulla base di testimonianze e costituisce una creazione collettiva

in cui lo scrittore professionista agisce come facilitatore e autore – deliberato e interessato – delle voci e delle loro verità» (Morales 2000: 27). Qualche anno dopo, Werner Mackenbach è tornato sul tema della testimonianza per insistere sulla sua importanza e sulla sua rilevanza per le società latinoamericane: «La memoria organizzata, trasformata, romanzata nelle testimonianze mantiene il suo ruolo nei processi sociali e culturali contro l'oblio» (Mackenbach 2015: 425). Forse la specificità della letteratura del Cono Sud è segnata, in questo senso, dalla politicizzazione del genere in stretta relazione con la denuncia della violenza perpetrata dal terrorismo di Stato a partire dalla seconda metà del Novecento. Anche la critica argentina Victoria García indica «l'avanzata della sinistra nella regione per tutti gli anni Sessanta e l'espansione del modello rivoluzionario cubano» (García, 2012: 375) come una delle cause di questo *boom* del genere testimoniale politico. Ne sono un esempio alcune opere di autori come Rodolfo Walsh, Francisco Urondo, Tomás Eloy Martínez e Julio Cortázar. Alcuni decenni dopo, la letteratura non narrativa degli anni Ottanta e Novanta ha iniziato un lungo processo di ricostruzione della memoria sociale. Si pensi, nel caso dell'Argentina, a opere come *Recuerdo de la muerte* (*Ricordo della morte*, 1984), *La memoria en donde ardía* (*Dove ardeva la memoria*, 1990) o *El presidente que no fue* (*Il presidente che non è stato*, 1997) di Miguel Bonasso, *El fin de la historia* (*La fine della storia*, 1996) di Liliana Heker o *La escuelita* (*La piccola scuola*, 1986) di Alicia Partnoy (García, 2012: 374).

Questo ci permette di ritornare al discorso sulla ridefinizione delle categorie critiche delineato in precedenza e di mettere in discussione *I luoghi della cultura* (Bhabha, 2006) che corrispondono al genere. Centrale in questa parte è l'idea che la *non fiction* in America Latina non solo metta in discussione la classica separazione tra tipologie della scrittura, ma rappresenti anche una matrice per la costruzione di un'identità culturale propria, indipendente dal canone europeo. John Beverley e altri critici e critiche (Moraña, 1995, Delgado Aburto, 2002) concordano sul fatto che il "testimonio" è il luogo in cui la specificità letteraria latinoamericana soddisfa la sua richiesta di centralità, in quanto esibisce una modalità alternativa al romanzo borghese europeo

e smentisce l'universalità del canone. È, quindi, il trionfo dell'enunciazione marginale, della sua volontà di affermarsi, non solo in termini di soggetto enunciatore (indigeno, rivoluzionario, prigioniero politico) ma anche come modalità di narrazione della realtà. Dante Liano ha fornito alcune teorie illuminanti sul ruolo della critica e della letteratura nel subcontinente. Nel 1980 scriveva:

Finora le periodizzazioni letterarie in America Latina (con le onorevoli eccezioni di Henríquez Ureña e Portuondo) hanno imitato pedissequamente quelle europee. Si tratta di mettere in relazione i periodi letterari con la storia in cui sono nati, tenendo conto del carattere "accessorio" della nostra letteratura. D'altra parte, questo carattere diverso della nostra letteratura impone anche un carattere diverso alla critica letteraria. (Liano 1980: 93).

La dimensione testimoniale e i meccanismi narrativi che violano le norme generiche non vengono tralasciati da un'altra delle forme più percorse e consolidate di *non fiction* in America Latina, la cronaca. Questo genere ha conosciuto una lunga esistenza e una proteiforme vitalità nel corso dello sviluppo della storia letteraria del continente, nella forma breve dell'articolo o in quella più lunga del libro. Come è stato sostenuto da alcuni critici (Carrión 2012), la cronaca contemporanea, senza rompere completamente la sua appartenenza al corpus delle *Cronache delle Indie*, sembra essere più strettamente legata ad altre forme saggistiche che sono state forgiate e sviluppate nel XIX secolo sotto la protezione dell'ascesa della stampa scritta (giornali, riviste) in Spagna e in America Latina: il "cuadro de costumbres", da un lato, e, dall'altro, la cronaca, così come il saggio, nello stile modernista. Se, come ha sottolineato Ricardo Palma, le sue "tradizioni" peruviane richiedevano "un tocco di storia" nella loro produzione per dare conto dell'intra-storia di Lima (Villanes Cairo, 2000), dimostrando così il desiderio di approfondire il concetto di storiografia, gli scrittori modernisti, nel loro ampio interesse per le cronache e i saggi, innovandoli attraverso gli eclettici interessi mondani del periodo (politica, viaggi, cronache letterarie, commenti, "frivolezze" della moda o dei costumi),

forgiarono una scrittura in cui si combinava la ricerca poetica innovativa con l'indagine del moderno urbano e cosmopolita (Zavala, 1989).

La storia della cronaca modernista in America Latina è lunga, ricca e complessa. Il genere è stato praticato da una vera e propria legione di autori (Rubén Darío, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Enrique Gómez Carrillo, il "Principe della cronaca", per citare solo un breve esempio) che hanno pubblicato su giornali e raccolto i loro scritti in volumi. Tutti questi autori si sforzarono di inventare un nuovo linguaggio per affrontare le realtà sociali, politiche e culturali del loro tempo. Proprio in tale esercizio è possibile riconoscere affiliazioni con il Nuovo giornalismo narrativo che sta vivendo una notevole crescita dall'inizio del XXI secolo. I cronisti modernisti non solo hanno trattato un'ampia varietà di argomenti legati alla realtà sociale e culturale del loro tempo, ma hanno anche dato al giornalismo una nuova dimensione e un nuovo valore. Lo stesso Darío – che ha iniziato come giornalista, ha diretto quotidiani e ha praticato il genere per tutta la vita – in una delle sue cronache ("Il giornalismo e il suo merito letterario") ha osservato: "Ho già detto in un'altra occasione cosa penso del giornalismo. Oggi, e sempre, un giornalista e uno scrittore devono essere confusi." (Zavala 1989: 63-64). Inoltre, se le sue cronache trovarono un posto privilegiato in giornali e riviste, ebbero anche accesso alla pubblicazione in formato libro in diverse raccolte di cronache e saggi – *Los Raros (Gli eccentrici)*, 1896), *España contemporánea (Spagna contemporanea)*, 1901), *Tierras Solares (Terre Solari)*, 1904) – per non parlare di un'altra forma di racconto della realtà che coltivò, l'autobiografia – *La vida de Rubén Darío, scritta da lui stesso* (1914). José Martí, da parte sua, produsse cronache politiche e letterarie, testi di testimonianza, diari di campagna: *El presidio político en Cuba (Il presidio politico a Cuba)*, 1871), *La república española ante la revolución cubana (La repubblica spagnola dinanzi alla rivoluzione cubana)*, 1873), *Diario, de Cabo Haitiano a Dos Ríos (Diario, da Cabo Haitiano a Dos Ríos)*, 9 aprile-17 maggio 1895) (1941); cronache/articoli sulla vita americana e messicana, la sua ricca raccolta di lettere e il "Manifesto de Montecristi" (1895), a cui vanno aggiunte due pubblicazioni fondamentali: la *Edad de Oro* (1889), una rivista scritta per i bambini, e

*Patria* (1892), il principale organo delle sue idee independentiste. Va notato che nella prospettiva di offrire a un pubblico di giovani (o giovanissimi) lettori l'opportunità di una visione approfondita della realtà, e della verità, lo sforzo di Martí (salvando i tempi e le circostanze storico-politiche) non manca di trovare risonanze in quello intrapreso da Graciela Montes per spiegare la dittatura argentina ai bambini, che Maud Gaultier analizza nel suo studio su *El golpe y los chicos (Il golpe e i bambini)*, 1996).

Tra i maggiori innovatori della prosa giornalistica e letteraria modernista va ricordato anche Enrique Gómez Carrillo, la cui immensa produzione è stata difficile da stabilire per la critica (Barrientos, 1994; González Martel, 2000); le sue cronache furono ampiamente diffuse nel suo tempo in libri di editori francesi, spagnoli e americani; di questa multiforme produzione spiccano i cinque volumi dei *Libros de las crónicas*.

Tornando a Martí, vale la pena ricordare l'importanza centrale della letteratura *non fiction* in America Latina, evidenziata da Roberto Fernández Retamar quando sottolinea che “uno dei grandi contributi di José Martí si trova ‘nella sua gigantesca letteratura fattuale’, cercando di rivalutare Martí cronista, saggista, oratore, ecc. e non semplicemente il poeta”. (“Introduzione”, Raúl Caplán 2022).

Questa rapida evocazione del genere della cronaca in tre dei principali rappresentanti della cultura a cavallo tra Ottocento e Novecento, ci permette di stabilire parallelismi, approcci, precursori e filiazioni con il fenomeno della sua intensa produzione e diffusione oggi, che è stata addirittura etichettata da alcuni critici come un *boom* della *non fiction* in America Latina (Puerta Molina 2017). In particolare, è possibile evidenziare una certa continuità nella pratica del genere, nella ricerca di soluzioni espressive per raccontare la realtà sociale così come nella combinazione di diverse forme narrative, armonizzando le tecniche del giornalismo investigativo e le risorse della fiction. Se l'innegabile *boom* che la cronaca ha conosciuto negli ultimi decenni può avere un potente supporto nello sviluppo del giornalismo digitale, non può non articolarsi ugualmente con la necessità di esporre altre “verità”, altre letture della realtà, rispetto a quelle diffuse dalle forme e dai media del potere dominante (Tejero Yosovitch 2019). La cronaca, per la sua grande mal-

leabilità, la sua capacità di ibridazione con molteplici forme narrative e discipline sociali (l'”ornitorinco della prosa”, come lo definisce Juan Villoro (2006)), si presta idealmente alla rilettura e al dibattito dei fatti della realtà sociale nell'immediato presente e nel passato. Diversi contributi di questo volume – Erich Fisbach, Martín Escribà, Luis Fernando Arévalo – fanno un uso significativo del termine cronaca o giornalismo per identificare il genere delle opere che trattano. Ciò rivela non solo la malleabilità del genere rispetto alle rinnovate esigenze etiche ed estetiche, ma anche la sua capacità di proporre meccanismi di indagine e riflessione sulla lettura della realtà e della verità.

All'incrocio tra il romanzo di *non fiction* e la letteratura di testimonianza, *Operazione Massacro* (*Operación masacre*, 1957) dello scrittore e giornalista argentino Rodolfo Walsh (1927-1977) si presenta come un'opera pionieristica e imprescindibile. Questo resoconto, sia letterario che documentaristico, denuncia la violenza della “Revolución Libertadora”, ossia la dittatura civico-militare che aveva rovesciato Juan Domingo Perón nel 1955. In particolare, *Operazione massacro* intendeva fare luce sulle fucilazioni di civili avvenute durante la rivolta di Valle nella notte del 9 giugno 1956. Il testo fu inizialmente pubblicato come una serie di note sulla stampa, ma la componente romanzesca – che predomina nelle sezioni “Le persone” e “I fatti” – e quella documentaria – presente nella terza parte “Le prove” – rimangono stabili nelle diverse edizioni. Victoria García spiega come, a partire dagli anni Settanta, *Operazione massacro* abbia iniziato a essere letta e analizzata a partire dalla generica matrice testimoniale. Questo cambiamento nei modi di leggere l'opera si verifica dopo

l'incorporazione nell'edizione del 1972 del segmento “Operazione su pellicola”, che presenta uno dei sopravvissuti alle fucilazioni [Julio Troxler] come narratore testimoniale della propria esperienza di resistenza politica (García 2012: 377).

García sottolinea che, prima di questa “aggiunta”, che si riferisce al *film* girato e diretto da Jorge Cedrón nel 1972, l'unica testimonian-

za verificabile nel testo era quella dell'esperienza dello scrittore sugli eventi del giugno 1956. Tuttavia, la testimonianza è stata relegata al prologo o alla "zona paratestuale" del libro (2017: 20). In ogni caso, l'opera di Rodolfo Walsh segna senza dubbio un punto di svolta la cui eredità è un fattore determinante nella riflessione sul campo della *non fiction* latinoamericana contemporanea.

Dall'inizio degli anni Duemila, il rinnovato *boom* editoriale della *non fiction* e il crescente interesse del pubblico per le sue varie declinazioni sono i sintomi di ciò che i critici hanno descritto come una "presa di posizione per il documento" (Ph. Roussin et J-Ph. Chévrier, 2001); come un "ritorno del reale" (H. Foster, 2005) o come una "sete di realtà" (D. Shields 2010, 2016). Teorici di diverse discipline, in particolare del cinema e delle arti visive, hanno descritto questo crescente interesse per il fattuale come un *documentary turn* sulla falsariga del *linguistic turn* divulgato da Richard Rorty (1967) o dell'*ethnographic turn* studiato da Hal Foster (2005). Così, nell'introduzione al catalogo della mostra *Experiments with truth* (2004-2005), di cui è stato curatore, l'americano Mark Nash analizza il *documentary turn* che l'arte contemporanea sta vivendo. Nash spiega che, attualmente, il documentario agisce come un metadiscorso in grado di garantire lo status di verità dei discorsi nella sfera politica, sociale e culturale (Nash 2007). Secondo Nash, l'estetica documentaria persegue due obiettivi principali: ampliare l'educazione per rivelare una realtà più o meno oggettiva e, in ultima analisi, ottenere una trasformazione della società attraverso l'accesso pubblico a documenti e archivi.

In campo letterario, questo fenomeno è accompagnato da un picco nel consumo e nella produzione editoriale di *non fiction* nei suoi diversi sottogeneri (cfr. Milanese, Barrientos, 2019: 10). In modo ancora più marcato negli ultimi dieci anni, in un momento in cui la circolazione delle *fake news* e l'idea di "post-verità" richiedono una maggiore attenzione alla veridicità delle informazioni che consumiamo e condividiamo, la letteratura sembra essa stessa impegnata nella ricerca della verità. In quanto strumento discorsivo capace di contestualizzare il sapere di altri campi disciplinari e di interrogare la storicità dell'esperienza umana attraverso la riflessione e l'immaginazione, la lette-

ratura ci permette di adottare un punto di vista critico sui regimi di verità che operano in altre sfere del sapere – giornalistiche, giudiziarie o istituzionali in senso lato. Così, tra le molte nozioni che cercano di rendere conto di una tensione dei confini tra fattualità e finzione, possiamo citare le “letterature fattuali” (Gérard Genette 1991, Jean-Louis Jeannelle 2007); le “narrazioni reali” (Javier Cercas 2009); la “*faction*” (Antony Beevor 2011); le “narrazioni documentarie” (Lionel Ruffel 2012); “*factografie*” (Marie-Jeanne Zenetti 2014); le “letterature *du terrain*” (Dominique Viart 2015-2017; 2019); la “letteratura di ricerca” (Florent Coste 2017) o i “romanzi *non fiction*” (Jorge Volpi 2018). Nonostante le differenze che ogni termine comporta, siamo di fronte a una letteratura che fa della ricerca della verità il suo orizzonte desiderato. Il ritorno del paradigma dell’evidenza – attraverso l’uso e l’incorporazione di archivi e documenti – e l’emergere della figura dello “scrittore-ricercatore” in narrazioni che pretendono di essere veritiere sono due segni caratteristici di questo fenomeno letterario nel suo aspetto contemporaneo.

Naturalmente, il *romanzo non fiction* rimane il principale punto di riferimento di questa nuova ondata di interesse. Famoso a livello internazionale grazie al successo di *In Cold Blood* (1965) di Truman Capote, questo genere si colloca all’incrocio tra il *New Journalism* nordamericano, la *creative non fiction* – resa popolare da scrittori come Tom Wolfe, Joan Didion, Hunter S. Thompson o Norman Mailer – e il “giornalismo investigativo” coltivato, tra gli altri, da Günter Wallraff o attualmente dalla francese Florence Aubenas. Nel caso dell’America Latina, questa modalità narrativa di *non fiction* è stata coltivata da autori come Gabriel García Márquez, Elena Poniatowska e, più recentemente, Pedro Lemebel e Martín Caparrós. Il programma letterario della *non fiction* si fonda su un patto referenziale e costituisce quindi un sottogenere specifico all’interno della più ampia categoria dei generi fattuali – scrittura scientifica, storia, filosofia, critica, racconti autobiografici e di viaggio, letteratura testimoniale, investigativa o giornalistica, generi oratoriali e varie forme di scrittura ordinaria – studiata da Gérard Genette nel classico *Fiction et diction* (1991). Una delle caratteristiche principali del romanzo di *non fiction* è l’impegno

a cancellare qualsiasi traccia di soggettività autoriale e, allo stesso tempo, a rinunciare a qualsiasi estrapolazione o messa in scena narrativa immaginaria. Tra gli obiettivi e i procedimenti formali utilizzati in queste opere per disarticolare l'effetto illusorio creato dalla finzione, il francese Alexander Gefen cita i seguenti:

La presa di distanza dalle ricostruzioni sociali della realtà prodotte dalla politica e dai media, la ricerca del pudore, lo sgonfiamento dell'effetto, la trasformazione dell'immaginazione basata sugli eventi in un'immaginazione etica al servizio dell'accuratezza dell'espressione, la produzione di uno stile governato da un principio di congruenza e adeguatezza e da un ideale di densità: la *non fiction* non segna una rinuncia alla letteratura ma un suo reinvestimento critico, esprime non tanto un sogno di ingenuità e trasparenza quanto una forma avanzata di scetticismo. (Gefen 2020: 5)

Da questa riflessione deriva che il romanzo di *non fiction* non mira a rinunciare alla creazione, ma a trasformarla in un'immaginazione etica, impegnata nella ricerca della verità e capace di attivare una serie di meccanismi narrativi che richiedono l'assunzione di una posizione critica e riflessiva da parte del lettore. Se la nozione di "letteratura d'inchiesta" (Zenetti 2013; Coste 2017; Demanze 2019) ritorna più volte, è proprio perché si tratta di testi letterari guidati da un'argomentazione. Si tratta di opere che ci pongono di fronte alla formulazione di un interrogativo cruciale e che si basano su un'indagine grazie alla quale – dopo un processo di incrocio di fonti, di formulazione di ipotesi e di somministrazione di prove – la questione sarà del tutto o almeno in parte chiarita.

Almeno quattro articoli di questa parte del presente volume danno conto dell'importanza di questo sottogenere. In primo luogo, il lavoro di Álex Martí Escribá conferma il boom editoriale della *non fiction* e propone una rassegna delle numerose pubblicazioni spagnole che presentano una costruzione poliziesca. In particolare, Escribá analizza la demistificazione della figura del delinquente e del criminale che ha operato nella Spagna contemporanea e l'omaggio alle vittime attra-

verso una “crónica negra” giornalistica e testimoniale in *El caso del criminal que mantuvo a España en vilo (Il criminale che ha mantenuto la Spagna col fiato sospeso, 2020)* di Lorenzo Silva e Manuel Marlasca. In secondo luogo, gli articoli di Erich Fisbach e Paula Klein si concentrano su diverse sfaccettature di questi romanzi di *non fiction* nel Cono Sud. Il caso studiato da Fisbach, si basa sulla necessità di chiarimento di un avvenimento storico e politico oscuro sia per le incongruenze della versione ufficiale sia in merito ai ruoli delle organizzazioni guerrigliere peroniste e non peroniste in Argentina (*La pasión según Trelew*, pubblicato nel 1972 da Tomás Eloy Martínez). Nel caso di Klein, da un’opera come *Puño y letra* (2005) della cilena Diamela Eltit, legata al recupero della memoria storica e alla ricerca di una giustizia di transizione in Cile durante la transizione alla democrazia.

Due contributi di questo volume (Martín Escribà e Sánchez Zapatero) si interessano allo sviluppo e alle particolarità della *non fiction* nella tradizione letteraria spagnola. I due lavori offrono uno sguardo illuminante sulla centralità che il genere ha acquisito nella letteratura spagnola e ci permettono di stabilire dei paralleli con la produzione in America Latina. In questo senso, sono significativi sia l’importanza quantitativa e qualitativa della *non fiction* nel mondo ispanico di oggi, sia la sua spiccata attenzione verso la rilettura della storia recente. Non meno significativo è il fatto che queste scritture del reale manifestino un permanente incrocio di generi, come scrivono Martín Escribà per quanto riguarda la narrativa poliziesca e Sánchez Zapatero per quanto riguarda l’autobiografia, dalla memoria e dalla post-memoria. Vale la pena notare che il *boom* editoriale e la creazione di collezioni specializzate in opere autobiografiche da parte delle case editrici spagnole è forse una caratteristica specifica della *non fiction* in questo ambito culturale.



DOCUMENTI, CRONACHE, TESTIMONIANZE

ARGENTINA

TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

*LA PASIÓN SEGÚN TRELEW (1973)*

Erich Fisbach

[Université d'Angers, 3LAM, Langues, Littératures, Linguistique  
des Universités d'Angers et du Mans, Angers/Le Mans, France]

Quindici anni dopo il colpo di Stato del 16 settembre 1955 che spodestò Juan Domingo Perón e proclamò la proscrizione del peronismo, l'Argentina, che era “tra i Paesi più avanzati e pacifici (in termini comparativi) dell'America Latina”, come scrive lo storico Guillermo Mira Delli-Zotti (2009: 49), cadde in una spirale di violenza senza precedenti. Il colpo di Stato guidato dal generale Juan Carlos Onganía il 29 giugno 1966 aveva dato inizio all'autoproclamata Rivoluzione argentina. Indebolito dall'insurrezione popolare spontanea del 29 maggio 1969, nota come “Cordobazo”, che in seguito si diffuse in diverse città argentine, e destabilizzato dall'insorgere di conflitti, Juan Carlos Onganía fu sostituito prima dal generale Roberto Levingston il 18 giugno 1970 – poco dopo l'esecuzione del generale Pedro Eugenio Aramburu<sup>2</sup> da parte di un commando dell'organizzazione guerrigliera Montoneros – e poi, pochi mesi dopo, dal generale Alejandro Agustín Lanusse, il 22 marzo 1971. La situazione di crescente tensione e violenza costrinse il governo militare a cercare una soluzione politica con i peronisti che erano stati banditi e quindi a intavolare trattative con il generale Juan Domingo Perón<sup>3</sup>, che si era rifiutato di condannare la violenza e

---

<sup>2</sup> Il generale Pedro Eugenio Aramburu fu uno degli ispiratori dell'autoproclamata Revolución Libertadora che rovesciò Juan Domingo Perón e assunse la presidenza della Repubblica il 13 novembre 1955, sostituendo il generale Eduardo Lonardi, che aveva guidato il colpo di Stato del 16 settembre.

<sup>3</sup> In questo senso, il 1° maggio 1971, poco dopo aver assunto la presidenza, il generale

anzi, se anche non l'aveva incoraggiata, l'aveva quantomeno giustificata, come dimostra una sua dichiarazione al quotidiano *La Opinión*: "... penso che la violenza del popolo sia una risposta alla violenza del Governo" (Galasso 2005: 1100), che ricorda la famosa massima dello stesso Perón: «la violenza dall'alto genera violenza dal basso».

In questo contesto, il 15 agosto 1972, un gruppo di venticinque guerriglieri, tra cui alcuni alti dirigenti di Montoneros, FAR, ERP, detenuti nel carcere di Rawson, riuscì a organizzare una fuga. Solo sei di loro riuscirono a fuggire in Cile, dirottando un aereo della compagnia aerea argentina Austral, inizialmente diretto a Buenos Aires. Gli altri diciannove si arresero dopo una lunga trattativa con i militari e furono portati alla base aerea navale Almirante Zar, situata vicino alla città di Trelew. Una settimana dopo, la Marina diffuse la notizia della morte di sedici dei diciannove guerriglieri, che avevano tentato una nuova fuga nelle prime ore del 22 agosto 1972. L'11 ottobre dello stesso anno, sedici abitanti di Trelew furono arrestati e trasferiti, senza alcuna spiegazione, nel carcere di Villa Devoto a Buenos Aires, scatenando a Trelew una rivolta popolare senza precedenti contro il regime militare.

Questi due episodi sono stati ripresi nel racconto di Tomás Eloy Martínez, *La pasión según Trelew*, pubblicato pochi mesi dopo gli eventi e la cui edizione definitiva è uscita nel 2009, pochi mesi prima della morte dell'autore. Come Tomás Eloy Martínez non ha mai smesso di affermare, e come confermano le edizioni rivedute de *La pasión según Trelew*, questi eventi «cambiarono la [sua] vita»<sup>4</sup>. Martínez, nel prologo dell'edizione del 1997, ripubblicata nel 2004, scriveva infatti: «anche ora, a distanza di tanto tempo, mi è difficile raccontarli senza sentire che le incertezze del passato continuano a intrecciarsi con le oscurità del presente» (Martínez, *La pasión según Trelew*, 2004 [1973], p. 13).

Nato a Tucumán nel 1934, Tomás Eloy Martínez ha studiato letteratura spagnola e latinoamericana nella sua città natale e poi all'Università di Parigi VII. Dopo questi studi si è stabilito nella capitale

---

Alejandro Agustín Lanusse annunciò il lancio del GAN (Gran Acuerdo Nacional) (De Riz Liliana, 2000).

<sup>4</sup> Tomás Eloy Martínez usa la stessa espressione nei prologhi delle edizioni del 1997 e del 2009.

Buenos Aires dove ha lavorato come giornalista in diversi importanti giornali e riviste come *La Nación* – dove è stato critico cinematografico (1957-1961), *Primera Plana* – rivista di cui è stato caporedattore (1962-1969) –, *Panorama* – di cui è stato direttore (1970-1972) –, e dove la realtà della violenza politica irruppe nella sua vita il 22 agosto 1972 sotto forma di una serie di telex contraddittori sul tentativo di fuga di un gruppo di guerriglieri dalla base navale di Trelew. In seguito alla decisione di Tomás Eloy Martínez di non aderire alla versione ufficiale, fu licenziato dal settimanale *Panorama*, in seguito all'intervento dell'allora capitano Emilio Massera. Martínez ricorda che Massera «chiamò il proprietario della casa editrice per suggerirgli di licenziarmi, e il 24 agosto 1972 rimasi senza lavoro» (Martínez, *La pasión según Trelew*, 2009 [1973]: 15). In seguito curò il supplemento culturale del principale giornale di opposizione, *La Opinión* (1972-1975), prima di ricevere minacce di morte dall'organizzazione paramilitare Triple A e di partire in esilio in Venezuela nel 1975.

In precedenza, tra il 1969 e il 1970, era stato corrispondente in Europa per l'Editorial Abril, quando aveva intervistato il generale Perón nella sua residenza di Puerta de Hierro a Madrid. Martínez aveva incontrato Perón quattro anni prima, alla fine di giugno del 1966, quando lo intervistò dopo il colpo di Stato contro Arturo Illia che inaugurò l'autoproclamata dittatura della Rivoluzione argentina. La rivista *Primera Plana* pubblicò un breve articolo che riassumeva questa conversazione, come spiega l'autore nel prologo di *Las memorias del general* (Martínez 1996). Lo stesso Martínez ricorda quell'incontro, avvenuto in un momento che preannunciava la generalizzazione della violenza politica in Argentina: «Non avevo la minima idea di una serie di domande che potesse interessare sia lui che i lettori. I Montoneros e le FAR (Forze

---

<sup>5</sup> «Ho incontrato Juan Perón nella faticosa notte del rovesciamento di Arturo Illia, alla fine di giugno del 1966. Parlai con lui per tre lunghe ore sotto un ritratto a carboncino di Che Guevara, negli uffici che Jorge Antonio aveva nel Paseo de la Castellana di Madrid. Solo una pagina di questo dialogo, meno di trecento parole, fu pubblicata nell'edizione speciale che il settimanale *Primera Plana* dedicò al golpe militare guidato da Juan Carlos Onganía» (Martínez 1996: 9).

Armata Rivoluzionarie) non erano ancora apparsi all'orizzonte brandendo il suo nome come un vessillo / – vorrei che mi raccontasse la sua vita, dall'inizio... [...] sentivo il suo silenzio dall'altra parte: le pesanti piume del passato che gli cadevano sulla testa» (Martinez, *Las memorias del General*, 1996: 11). Tra il 1975 e il 1983, periodo che coincide con il cosiddetto Processo di Riorganizzazione Nazionale, l'ultima dittatura argentina, Tomás Eloy Martínez vive in esilio in Venezuela. In quel periodo ha curato il supplemento letterario del quotidiano *El Nacional* (1975-1977), prima di diventare consigliere della direzione del giornale (1977-1978). Nel 1979 fonda e dirige *El Diario* de Caracas. Nel 1991 ha creato il supplemento letterario del quotidiano *Página 12* di Buenos Aires, che ha diretto fino al 1995. È stato editorialista fisso dei quotidiani *La Nación* di Buenos Aires e *El País* di Madrid, oltre che di diversi media negli Stati Uniti e in altri Paesi europei e latinoamericani. I suoi saggi sono stati raccolti in *El sueño argentino* (1999), *Réquiem por un país perdido* (2003). Oltre a questo intenso e ininterrotto lavoro giornalistico, Tomás Eloy Martínez ha sviluppato un'intensa attività letteraria e universitaria – ha tenuto conferenze e insegnato in diverse importanti università americane, europee e latinoamericane. La varietà dell'opera di Tomás Eloy Martínez riflette questa intensa attività. Martínez ha pubblicato diversi romanzi, tra cui *La novela de Perón* (1985), *Santa Evita* (1995), racconti, *Lugar común la muerte* (1979), un saggio sul cinema, *Estructuras del cine argentino* (1961), saggi di critica letteraria, *Los testigos de afuera* (1978), *Retrato del artista enmascarado* (1983), nonché una serie di opere più specificamente giornalistiche come *La pasión según Trelew* (1973) e *Las memorias del general* (1996). In questo percorso, gli eventi di Trelew segnano chiaramente un prima e un dopo nell'opera di Tomás Eloy Martínez, e nella sua scrittura come arma al servizio della verità, perché, come scrive alla fine del prologo de *Las memorias del general*:

Negli anni incerti in cui queste pagine sono state scritte, l'illusione della verità era tutto ciò che noi argentini potevamo portare da un luogo all'altro e forse l'unica cosa di cui non eravamo spogliati (Martinez 1996: 15).

Poco dopo il colpo di Stato che rovesciò Juan Domingo Perón nel 1955, un altro giornalista e scrittore, Rodolfo Walsh, si era trovato di fronte alla scoperta della contraddizione tra la versione ufficiale e la realtà della violenza esercitata dal regime. La scoperta casuale, sei mesi dopo gli eventi – il tentativo di colpo di Stato abortito guidato dai generali Juan José Valle e Raúl Tanco e la fucilazione di diversi uomini in una discarica alla periferia di Buenos Aires il 9 giugno 1955 – che uno dei fucilati era vivo, diede il via all'indagine condotta da Rodolfo Walsh con la collaborazione di Enriqueta Muñiz, e fu il punto di partenza di *Operación masacre*, una storia fondamentale per la letteratura argentina, un precursore della *non fiction*. Così, anni prima che Tomás Eloy Martínez scrivesse che i fatti di Trelew gli avevano cambiato la vita, dopo la sparatoria del giugno 1955 nulla sarebbe stato più lo stesso per Rodolfo Walsh, sia nel suo lavoro di scrittore e giornalista, sia nella sua stessa vita, fino a quando un comando paramilitare lo assassinò il 25 marzo 1977 e il suo corpo non venne mai più ritrovato.

Le cosiddette “fucilazioni di José León Suárez”, che hanno dato origine all'*Operazione Massacro* di Walsh, e il “massacro di Trelew”, che hanno portato all'indagine sfociata nella pubblicazione de *La pasión secondo Trelew*, si differenziano per il luogo in cui sono avvenute – una discarica nel primo caso, una base aeronavale nel secondo, per il ruolo delle vittime – operai e impiegati nel primo caso, membri di tre organizzazioni di guerriglieri nel secondo –, per il trattamento riservato loro dall'istituzione militare, che ha cercato di nascondere le informazioni nel primo caso e le ha manipolate e ha distorto la realtà nel secondo. Ma la volontà di svelare e rivelare la verità, sfidando il regime, è senza dubbio la stessa<sup>6</sup>.

*La pasión según Trelew* nasce dalla necessità di smascherare la «versione ufficiale diffusa dal comando della zona di emergenza 13» (Martínez 2009 [1973]: 15) secondo la quale sedici prigionieri politici ap-

---

<sup>6</sup> Sulle analogie e le differenze tra le esecuzioni di José León Suárez e Trelew (Pittaluga, 2006).

partenenti a organizzazioni guerrigliere peroniste (Montoneros, FAR) e non peroniste (ERP) sarebbero stati uccisi in seguito a un'intensa sparatoria dopo un tentativo di fuga, come si legge sul sito della Fondazione Tomás Eloy Martínez:

Nelle prime ore del 22 agosto 1972, sedici guerriglieri detenuti nella base aeronavale di Almirante Zar, a Trelew, vengono fucilati dai loro carcerieri, accusati di un tentativo di fuga. Poco dopo, nelle prime ore di quella stessa mattina, mentre controllava gli ultimi dettagli dell'edizione del settimanale *Panorama*, Tomás Eloy Martínez sentì un ticchettio di telescrivente. Si avvicinò per vedere quali notizie l'agenzia ufficiale potesse trasmettere a quell'ora e trovò un testo incomprensibile: "Durante un tentativo di fuga fallito, quindici criminali sovvers... CANCELLARE CANCELLARE CANCELLARE ". Sospettando un'esecuzione di massa, Martínez cambiò la copertina di *Panorama*. Il giorno dopo fu licenziato, con l'accusa di aver diffuso informazioni ufficialmente false<sup>7</sup>.

Il libro ebbe un successo immediato e fu ristampato più volte prima di essere censurato, come spiega lo stesso autore nella prefazione all'edizione del 1997:

Poiché ero stato licenziato da *Panorama* per aver diffuso informazioni ufficialmente false, decisi di andare a Trelew per scoprire se qualcuno sapeva cosa fosse realmente accaduto. Arrivai nella seconda settimana di ottobre, nel bel mezzo di una delle ribellioni popolari più accese e segrete della storia argentina. Raccontai l'episodio in un libro apparso alla fine di agosto del 1973, pubblicato da Granica, che ebbe cinque edizioni prima di essere proibito da un decreto municipale in novembre. Più di duecento copie furono bruciate tre anni dopo nella piazza di un

---

<sup>7</sup> <https://fundaciontem.org/obras/la-pasion-segun-trelew/>

reggimento di Cordoba insieme a volumi di Freud, Marx e Althusser, che bruciarono molto meglio ((Martinez 1997: 15-16).

Questo interesse per la storia del Paese lo ha portato, qualche anno dopo, a pubblicare *Las memorias del general* (1996), ritratto storico dell'Argentina del secolo scorso e cronaca degli anni '70, segnati dalla guerriglia, dalla violenza politica e dall'onnipresenza di Juan Domingo Perón. Questo libro mette in evidenza la preoccupazione costante nell'opera giornalistica e narrativa di Tomás Eloy Martínez, ovvero la questione della veridicità dei fatti, che viene supportata da una serie di documenti e testimonianze, come spiega l'autore nell'introduzione e come aveva già fatto Walsh una quindicina di anni prima:

Ogni informazione di questo libro ha un documento, una lettera, una registrazione che ne garantisce la veridicità. Negli anni incerti in cui queste pagine sono state scritte, l'illusione della verità era tutto ciò che noi argentini potevamo portare da un luogo all'altro e forse l'unica cosa di cui non eravamo spogliati (Martinez 1996: 5).

In un racconto precedente pubblicato però in un raccolta successiva a *La pasión según Trelew*, il libro di racconti *Lugar común la muerte* (Martinez 1979), pubblicato durante il suo esilio, Martínez aveva già sollevato l'ambiguità del rapporto tra realtà e finzione, tra indagine giornalistica e costruzione narrativa.

Il noto critico uruguayano, anch'egli in esilio, Ángel Rama, parlando di *Lugar común la muerte*, ha sottolineato questo aspetto parlando di "trasformazione del giornalismo in opera d'arte" (Estévez 2010). Nel 2004, circa cinque anni prima della pubblicazione dell'edizione definitiva de *La pasión según Trelew*, il primo numero della rivista *Telar* della Universidad Nacional de Tucumán pubblicò un saggio di Tomás Eloy Martínez intitolato *Ficción, historia, periodismo: límites y márgenes*, in cui l'autore spiegava ancora una volta che il legame tra realtà e finzione era stato in ultima analisi il motore della sua attività di scrittore:

Nel 1979 ho cercato di unire giornalismo e letteratura in un unico sfogo di voce in una raccolta di racconti intitolata *Lugar común la muerte* (*Luogo comune di morte*). Alcuni di questi racconti erano stati pubblicati su giornali e riviste e non avevano suscitato la minima diffidenza: il lettore li dava per veri. Eppure vi erano elementi fantastici così espliciti e visibili che nessuno poteva essere tratto in inganno. Scrittori che, mentre parlavano, sparivano nel nulla, leader politici riportati in vita da guru e maghi: come si poteva pensare che queste immagini corrispondessero alla realtà? Ma nessuno ne dubitava: i media in cui questi testi venivano pubblicati ne avallavano la verosimiglianza. Il mezzo sostituiva la realtà; il mezzo *era* la realtà (Martínez 2004).

Le somiglianze formali e tecniche tra alcuni romanzi di Tomás Eloy Martínez, come *La novela de Perón* o *Santa Evita*, e altri racconti che non si definiscono opere di narrativa, ribadiscono la difficoltà di stabilire dei confini tra i generi. È il caso de *La pasión según Trelew*: in questo racconto – che viene definito *crónica argentina* sulla copertina dell'edizione Aguilar del 2004, o *crónica testimonial*, come si legge sul sito della Fondazione Tomás Eloy Martínez – Martínez procede come avrebbe fatto anni dopo nella narrativa con i romanzi *La novela de Perón* e *Santa Evita*, incorporando documenti, ritratti di persone reali – tra cui lo stesso Rodolfo Walsh – e testimonianze, che si intrecciano e offrono così una narrazione corale. In questo modo, le piccole storie della gente comune si confondono progressivamente con la dolorosa storia del Paese, come accadeva nell'*Operazione massacro* di Rodolfo Walsh, anche se nella cronaca di Martínez i “personaggi” in questione, per usare il termine utilizzato dall'autore nei primi tre capitoli, erano per lo più uomini e donne che avevano scelto la strada della lotta politica armata. Se i legami formali tra *Operación masacre* e *La pasión según Trelew* sono indiscutibili, è anche interessante notare che gli eventi che hanno dato origine al racconto di Walsh si sono svolti pochi mesi dopo il colpo di Stato che ha rovesciato Perón e messo fuori legge il peronismo, mentre quelli che si riflettono nel racconto di Martínez hanno avuto luogo pochi mesi prima dell'organizzazione delle elezioni

vinte dal peronista Héctor Cámpora e della fine della messa fuori legge del peronismo.

Al di là di questa omologia che la storia a volte produce, al di là del processo di creazione e del ruolo di Walsh e Martínez nell'indagine di questi due massacri e nella costruzione di queste due storie, *La pasión según Trelew* solleva alcune questioni simili a quelle già sollevate da *Operación masacre*, in particolare la messa in discussione della categoria letteraria a cui appartiene, che non è certo la fiction, pur essendo una reazione, se non una risposta, a una realtà manipolata e distorta, a una menzogna, o, per dirla in altro modo, a una verità ufficiale che, in realtà, non è altro che una fiction. È la versione ufficiale della sparatoria di Trelew a non esser altro che un'invenzione, una finzione che il racconto di Martínez denuncia e cerca di confutare per avvicinarsi alla verità, mettendo in discussione il rapporto tra finzione, realtà e verità. In questo senso, quanto affermato da Ana María Sánchez sul significato dell'opera di Rodolfo Walsh è applicabile a *La pasión según Trelew* e assume un significato analogo:

Il testo di *non fiction* è una versione che si confronta con altre versioni degli stessi eventi, solo che lavora senza omettere testimonianze, registrazioni e discorsi che gli altri tacciono. È una versione diversa – un'altra lettura del reale – che, per costituirsi, narrativizza, sia con le modalità di montaggio del materiale sia con la ricostruzione dei dialoghi, la descrizione dei “personaggi”, il sistema sequenziale, e rischia, fino a rischiare di introdurre delle supposizioni [...] Se la narratività [...] è un effetto del racconto in cui i codici della narrazione organizzano i diversi registri testimoniali, il genere elabora una particolare equazione in cui costruire, narrare e romanzare – in modo interdipendente ed equivalente – permette di accedere alla verità dei fatti: nella narrazione può svilupparsi una verità che l'informazione giornalistica o ufficiale ignora, modifica o nasconde (Amar Sánchez 1992).

La prima edizione de *La pasión según Trelew* fu pubblicata alla fine di agosto del 1973, e “passò attraverso cinque edizioni prima che, in

novembre, fosse proibita da un decreto municipale” e alcune copie furono bruciate in un reggimento di Córdoba tre anni dopo (Martínez, 1997 [1973], p. 16). Nel 1997 Tomás Eloy Martínez pubblicò una nuova edizione riveduta, la cui struttura è molto simile a quella della prima edizione, sebbene i titoli di alcuni capitoli siano diversi e, come spiega nel prologo,

... ripete l'originale con poche modifiche. Elimina alcuni documenti e discorsi che duplicavano quanto già narrato nello stesso libro in altra forma, e aggiunge invece rivelazioni successive al 1973; allo stesso tempo aggiorna nomi e espressioni colloquiali dell'epoca che non direbbero nulla al lettore (Martínez 1997: 16).

Nel 2009, pochi mesi prima della morte dell'autore, è stata pubblicata una nuova edizione corretta e aggiornata de *La pasión según Trelew*, che viene quindi considerata l'edizione definitiva, nel cui prologo Tomás Eloy Martínez ripete la frase che abbiamo appena citato, aggiungendo due frasi importanti che sottolineano la principale modifica introdotta da questa edizione: Martínez intende fornire l'«epilogo provvisorio sulla restituzione dei fatti in un'inchiesta giudiziaria ancora in corso». E aggiunge: «Trentacinque anni dopo i crimini, questa ricerca ha prodotto i primi detenuti» (Martínez 2009 [1973]: 16-17). Tomás Eloy Martínez giustifica questa modifica fondamentale con i progressi delle indagini del giudice Hugo Sastre e con la propria impossibilità, per motivi di salute, di «approfondire un altro racconto di quegli anni» (Martínez 2009 [1973]: 19). Giustifica anche la paternità dell'epilogo, cioè dell'ultimo capitolo della storia, curato dalla giornalista Susana Viau, che ha accettato la sfida di completare e aggiornare le vicende di Trelew, e quindi di “proteggerlo” con la sua presenza.

... il ricordo di Trelew con cui voglio rimanere per sempre: quello del mio viaggio nel 1987, quando incontrai i protagonisti della rivolta civile in quel teatro spagnolo, dove avevamo cantato tutti insieme in giorni più fatali (Martínez 2009 [1973]: 20).

L'epilogo di Susana Viau, significativamente intitolato "El regreso de los hechos" (Il ritorno dei fatti), racconta i dettagli dei diversi eventi che si sono verificati dopo la riapertura, nel 2005, delle indagini sulla sparatoria di Trelew, confermando così sia la validità della ricerca di Tomás Eloy Martínez, sia l'importanza di questo racconto nella costruzione e nel consolidamento di una memoria collettiva<sup>8</sup>. È interessante notare e sottolineare a questo proposito che un'altra delle modifiche tra l'edizione del 2009 e le versioni precedenti de *La pasión según Trelew* è la dedica, a Osvaldo Soriano nell'edizione del 1997 – «Alla memoria di Osvaldo Soriano, che lesse il primo manoscritto di questo libro» (Martínez 1997 [1973]: 9), mentre nell'ultima edizione, Martínez dedica il libro «A coloro che mantengono viva la memoria di quei giorni» (Martínez 2009 [1973]: 7), sottolineando l'importanza della memoria collettiva nella costruzione di una storia comune.

Sebbene si possano osservare altre modifiche, come le righe aggiunte alle introduzioni dei tre detenuti sopravvissuti a quel 22 agosto, María Antonia Berger, Alberto Miguel Camps e Ricardo René Haidar nel capitolo intitolato "Personaggi riapparire", in cui si scopre il loro destino dopo il massacro di Trelew cui erano sopravvissuti, le diverse edizioni presentano praticamente la stessa struttura, con lo stesso numero di sequenze che portano gli stessi titoli nelle edizioni del 1997 e del 2009. *La pasión según Trelew* si compone quindi di sedici sequenze o capitoli non numerati – a cui si aggiungono diversi documenti raccolti in appendice – un numero che simbolicamente coincide con il numero delle vittime del massacro del 22 agosto e con il numero dei cittadini arrestati a Trelew l'11 ottobre. Questa struttura in sedici sequenze, che costituiscono altrettante tappe delle sofferenze che hanno portato le vittime della repressione alla tortura e alla morte, ha un'evidente dimensione critica che trascende l'azione politica dei

---

<sup>8</sup> Da notare che l'ex tenente Roberto Bravo è stato arrestato il 25 ottobre 2019 a Miami, dove viveva da quasi cinquant'anni, ed era ancora in attesa di estradizione nell'agosto 2021. Per quanto riguarda gli altri responsabili del massacro, Emilio Del Real, Carlos Maradino e il capitano Luis Sosa, sono stati condannati all'ergastolo il 15 ottobre 2012 dal Tribunale orale federale di Comodoro Rivadavia (Anguita e Cecchini, 2021).

guerriglieri, nel senso che la loro azione comporta implicitamente la volontà di sacrificarsi per il popolo con l'obiettivo di «sconfiggere la dittatura, [...] ottenere un governo popolare e costruire una patria socialista» (Martínez 2009 [1973]: 56), come spiega Mariano Pujadas nel capitolo “Documenti sulla fuga”.

Le sedici sequenze sono strutturate secondo uno schema che ricorda quello di *Operación masacre*. La storia di Walsh era effettivamente divisa in tre parti principali – “Parte prima: le persone”, “Parte seconda: i fatti”, “Parte terza: la prova”, e a sua volta, ne *La pasión según Trelew*, i primi tre capitoli presentano i personaggi – un termine che si riferisce esplicitamente alla fiction e che contrasta con il termine “persone” usato da Walsh – a partire dalle sedici persone fucilate – “Personaggi in ordine di scomparsa” –, poi i tre sopravvissuti – “Personaggi che riappaiono” –, e infine diversi residenti di Trelew, tra cui le sedici persone arrestate l'11 ottobre – “Personaggi in ordine di apparizione”. Il capitolo successivo – “Trelew” – si riferisce allo spazio in cui si svolgono gli eventi successivi. Martínez interviene in prima persona, come ha fatto Walsh e come fa lui nei romanzi già citati (*La novela de Perón* e *Santa Evita*), e assume il ruolo di narratore, ma un narratore molto discreto che delega quasi sistematicamente la voce narrante ai personaggi secondari o ai narratori. Questa prospettiva narrativa attualizza gli eventi e allo stesso tempo conferisce loro una maggiore verosimiglianza. Va aggiunto che, dopo aver presentato il quadro delle azioni che si sono svolte in due momenti diversi, la narrazione sconvolge l'ordine logico e lineare degli eventi, iniziando con un focus sulla repressione militare che ha sorpreso gli abitanti di Trelew l'11 ottobre, per poi tornare, nei capitoli successivi, ai diversi episodi che avevano segnato il mese di agosto 1972: la fuga, i giorni che hanno preceduto la sparatoria, il massacro, le contraddittorie versioni ufficiali, la rivolta di Trelew. E così vediamo che, sebbene questa rivolta sia stata una conseguenza dell'arresto dei sedici cittadini l'11 ottobre, che aveva lo

---

<sup>9</sup> Potremmo aggiungere qui, e che sono scomparsi, nel senso che due di loro sono ancora tra gli scomparsi, mentre i resti di Camps sono stati identificati nel 2000 (p. 19).

scopo di punire gli abitanti di Trelew per la loro presunta partecipazione alla fallita fuga dei guerriglieri, la struttura non lineare di queste sequenze rafforza i legami che si intrecciano tra gli eventi di agosto e quelli di ottobre, che diventano così inscindibili e tessono una storia che assume una dimensione epica.

Una delle ambizioni di Rodolfo Walsh era quella di scrivere il libro “perché *agisse*”, come afferma nel prologo alla prima edizione di *Operación masacre* (Walsh, 1994 [1957], p. 255). L’ambizione di Tomás Eloy Martínez, in definitiva, non è un’altra, come scrive nel prologo della prima edizione di *La pasión según Trelew*:

Il primo intento di questo libro è quello di sfidare questa impunità. In un Paese in cui gli idealisti sono martiri e i reprobri impuniti, la memoria del popolo sopravviverà sempre a coloro che lo reprimono. E se le pagine che seguono non serviranno a sconfiggere l’arbitrio del potere, contribuiranno almeno a far sì che non vengano dimenticati (Martinez 1973).

Non è esagerato dire che Tomás Eloy Martínez è in un certo senso un erede di Walsh, e del modo in cui Walsh ha contribuito ad “abolire, con la propria penna, la distinzione tra letteratura e giornalismo, dove la letteratura era considerata dalla parte dell’arte e il giornalismo, della scrittura effimera e di circostanza”, come afferma Karina Galperín in un articolo in omaggio a Tomás Eloy Martínez nel 2014 (Ventura 2014).

La validità di *Operación masacre*, considerato fin da allora un precursore del genere *non fiction* o di quello che è stato poi chiamato il *new journalism*, è indiscutibile, e la pubblicazione sedici anni dopo di *La pasión según Trelew*, cronaca e testimonianza considerata da molti un classico del giornalismo, conferma che la *non fiction* è ormai una realtà imprescindibile nel panorama della letteratura argentina. La creazione nel 2016 del “Festival de No Ficción. Basato su eventi reali”, la cui prima edizione si è svolta nel 2017 e di cui Cecilia González scrive nel supplemento cultura del quotidiano *Noticias*, è un’ulteriore dimostrazione della validità del genere e delle ripercussioni di opere come quella di Tomás Eloy Martínez:

La *non fiction*, cioè le storie reali scritte con gli strumenti della letteratura, non ha mai perso la sua popolarità in Argentina. C'è un pubblico che la richiede, che la apprezza. A differenza di altri Paesi, il mercato editoriale la accetta e la promuove. E le porte sono aperte ai giovani autori (González 2019).

DOCUMENTI, CRONACHE, TESTIMONIANZE  
URUGUAY  
EDUARDO GALEANO  
*DÍAS Y NOCHES DE AMOR Y DE GUERRA* (1978)

Raúl Caplán

[Università di Grenoble-Alpes, ILCEA4, Grenoble, Francia]

I lavori critici sulle scritture non fiction uruguaiane esistono e sono anche numerosi, ma non esiste ancora uno studio globale che determini, descriva e analizzi il corpus della non fiction uruguaiana, e che analizzi le sue radici e i legami esistenti tra queste opere e altri generi. È impossibile in queste poche pagine stabilire un'archeologia della non fiction del paese sudamericano, poiché dovremmo risalire al periodo coloniale e alle cronache, ai diari e ai resoconti di viaggio - prendendo in considerazione, ad esempio, i resoconti di viaggiatori stranieri come Pernetty, Concolorcorvo, Hudson, o il *Viaje de Montevideo a Paysandú* (1815) di Padre Dámaso Antonio Larrañaga. Un lavoro di questo tipo dovrebbe prendere in considerazione anche le autobiografie e le memorie e, naturalmente, la narrativa, a partire da quella di uno degli autori fondatori della letteratura uruguaiana, Eduardo Acevedo Díaz, con la sua epica tetralogia sulla storia dell'indipendenza e sulla nascita della nuova nazione: *Ismael* (1888), *Nativa* (1890), *Grito de Gloria* (1893) e *Lanza y sable* (1914). Anche il teatro, alle origini, aveva spesso una dimensione documentaria o non finzionale; ad esempio, il dramma *Camila O'Gorman* (1856) di Heraclio Fajardo, basato sulla storia d'amore di una ragazza dell'alta borghesia che si innamora di un sacerdote e finisce per essere fucilata per ordine del dittatore Juan Manuel de Rosas. Fino al XX secolo, la letteratura uruguaiana ha avuto una forte componente saggistica, per vari motivi, tra cui la volontà fondativa di alcuni scrittori e quella di costruire una espressione propria allá nuova nazione. Per questo aspetto, possiamo

ricordare la corrente detta *nativista* o *regionalista*, e scrittori come Juan José Morosoli o Enrique Amorim.

La cosiddetta *Generazione del '45* (detta anche la *generazione critica*), che rappresenta forse una delle età dell'oro della letteratura uruguayana, ha dato vita anche a opere con una marcata componente di non fiction: a titolo di esempio, citiamo *Tierra sin mapa* (1959) di Angel Rama (che evoca la Galizia materna); o *Los fuegos de San Telmo* (1964) di José Pedro Díaz, un racconto di autofiction che esplora le origini italiane dello scrittore attraverso un viaggio nell'Italia del nonno, in cui si mescolano l'esperienza personale dello scrittore e la letteratura; ed anche diverse opere di Carlos Martínez Moreno. Quest'ultimo, scrittore, avvocato e critico teatrale, è senza dubbio una figura chiave nella scrittura non finzionale. La sua attività di avvocato difensore gli permise di conoscere e frequentare la malavita, di cui troviamo numerose tracce nel romanzo *Tierra en la boca* (1974) e, in seguito, i membri della guerriglia Tupamara, che egli difese di fronte alla giustizia civile e militare prima di dover lasciare il Paese e andare in esilio. Tracce di questa esperienza rimangono nel suo romanzo polemico e frammentario, che costituisce una testimonianza scritta in esilio, *El color que el infierno me escondiera* (1981). Martínez Moreno è anche l'autore di *El paredón* (1963), un romanzo che, all'inizio degli anni '60, sulla base dell'esperienza di un viaggio a Cuba all'inizio della rivoluzione, racconta storie cubane e uruguayane verificatesi alla fine degli anni '50, fra cui le elezioni generali del 1958 in Uruguay, il trionfo della rivoluzione cubana nel 1959 e le sue conseguenze, comprese anche le esecuzioni dei primi mesi evocate nel titolo<sup>1</sup>.

All'interno della *Generazione del '45*, un posto speciale merita Mario Benedetti, che ha combinato fiction e non fiction in diverse opere; la più emblematica in questo senso è senza dubbio *Primavera con una esquina rota* (1982), dove le due dimensioni sono intrecciate, e le storie di *non fiction* (o presentate come tali) sono intercalate in corsivo tra le diverse parti dedicate alla fiction, che è a sua volta ispirata a eventi

---

<sup>1</sup> Il *paredón* è il muro della morte, o «muro dei fucilati» (NdT).

e situazioni reali (repressione, prigione, esilio) nell'Uruguay della dittatura degli anni '70-'80.

Vale la pena menzionare anche un altro filone della non fiction, che proviene essenzialmente dal campo del giornalismo. Prendiamo Hugo Alfaro, i cui articoli – prima sul settimanale *Marcha*, fino alla chiusura da parte della dittatura, e poi su *Brecha*, di cui fu uno dei fondatori – sono testi di alto valore letterario, costruiti come reportage (*Reportajes a la realidad*, 1972), come cronache di costume (*Ver para querer*, 1970) e come memorie (*Por la vereda del sol*, 1994). Altri cronisti o *costumbristas* (se vogliamo chiamarli così) sono Julio César Puppò, che firmava le sue cronache con lo pseudonimo “El Hachero”, Juan Capagorry, che presenta personaggi e paesaggi della città di Minas e della campagna circostante, Milton Schinca, che pubblicò *Boulevard Sarandí. Memoria aneddotica de Montevideo*, un'opera in cinque volumi pubblicati tra il 1976 e il 1997, poi adattata con successo per il teatro, Alejandro Michelena, il cronista dei cenacoli culturali e dei caffè di Montevideo, e altri ancora.

Anche le biografie romanzate potrebbero essere incluse in questo rapido elenco, con *Delmira* (1996) di Omar Prego Gadea, incentrato sugli ultimi giorni della poetessa Delmira Agustini, *Falsas memorias (Blanca Luz Brum)* (2000) di Hugo Achúgar, su questa donna sulfúrea, moglie di Juan Parra del Riego, che sedusse Mariátegui e Siqueiros, e finì i suoi giorni in Cile come fervente difensore della dittatura di Pinochet, *Il bastardo (La vida de Roberto de las Carreras y su madre Clara)*, 1997) di Carlos María Domínguez, *Il ritorno di Martín Aquino* (2002) di Napoleón Baccino Ponce de León, su un leggendario *matrero* (un bandito) della campagna uruguaiana all'inizio del XX secolo, e *La piel de l'otro. La novela de Héctor Amodio Pérez* di Hugo Fontana (2001), che presenta un poliédrico ritratto dell'ex leader Tupamaro, considerato un traditore dell'organizzazione clandestina. Si potrebbero anche includere storie autobiografiche come *El furgón de los locos* (2001) di Carlos Liscano, sull'esperienza della prigionia politica e della tortura, *Las cartas que no llegaron* (2000) di Mauricio Rosencof, su un tema simile, che combina però la storia personale di Rosencof nella caserma dove fu detenuto per tredici anni con la storia familiare della

Shoa e della sua famiglia polacca scomparsa ad Auschwitz, e *El bataraz* (1991) dello stesso autore. Non vogliamo allungare questo elenco, ma sarebbe imperdonabile non menzionare una figura chiave della letteratura uruguaiana come Mario Levrero a proposito, ad esempio, della sua autofiction *La novela luminosa* (2005), né Tomás de Mattos, con il suo “nuevo” romanzo storico *¡Bernabé, Bernabé!* (1988) incentrato in parte su un tragico episodio della storia uruguaiana, il massacro, avvenuto a Salsipuedes nel 1831, degli ultimi Indiani Charrúa da parte di Bernabé Rivera, nipote dell’allora presidente Fruttuoso Rivera. Va anche ricordato Fernando Butazzoni che, in *Una storia americana* (2017), romanza l’assassinio del consulente nordamericano per la tortura Dan Mitrión, e che, nel suo recente *Los que nunca olvidarán* (2020), racconta l’assassinio del criminale di guerra nazista Herberts Cukurs, noto come “Il boia della Lettonia”, da parte di un commando del Mossad israeliano, avvenuto in Uruguay nel 1965. Per finire, potremmo raggiungere anche uno scrittore più giovane come Daniel Mella, che, in *El hermano mayor* (2016), ricostruisce una storia centrata sulla morte di suo fratello.

Questa presentazione rapida e necessariamente incompleta ci permette di renderci conto dell’importanza della non fiction nel panorama letterario uruguaiano, come anche della sua eterogeneità. Indubbiamente, includere le opere sopra citate in una categoria generica sarebbe un errore; anche parlare di una modalità di scrittura (al singolare) sarebbe inesatto. Ciò non toglie che sia interessante e ricco di insegnamenti avvicinarsi a questo gruppo di opere, interessandoci a queste frontiere labili e permeabili tra fiction e non fiction.

Tra gli autori uruguaiani che hanno eccelso nella non fiction, Eduardo Galeano (1940-2015) occupa un posto speciale. È senza dubbio uno degli scrittori uruguaiani che ha avuto maggiore risonanza internazionale negli ultimi decenni, il più diffuso nel mondo di lingua spagnola, e i suoi libri sono pubblicati in Uruguay, ma anche in Spagna, Argentina, Messico, e oltre, e il più tradotto fuori dal mondo ispanofono, essendo tradotto in una ventina di lingue diverse. Galeano è anche lo scrittore più popolare, autore di numerosi *best seller*, tra cui il suo saggio *Las venas abiertas de América latina* (1971), la sua

testimonianza *Días y noches de amor y de guerra* (1978), i tre volumi della sua monumentale opera storica *Memoria del fuego* (1982, 1984 e 1986), le cronache di *El libro de los abrazos* (1989) o *El fútbol a sol y sombra* (1995), e altri ancora. È anche uno degli autori più prolifici (vedere la sua bibliografia nel numero a lui dedicato della *Revista de la Biblioteca Nacional* de Uruguay (“Galeano”, n. 14, 2018) e forse il più riconoscibile per il suo stile, in cui poesia, vita quotidiana (tinta di realismo magico) e umorismo si mescolano costantemente. Galeano è stato anche uno scrittore controverso: per le sue posizioni politiche e ideologiche, a volte presentate come riduttive, e per una scrittura che ha suscitato relativamente poco interesse (se non addirittura rifiuto) nei circoli accademici. Va notato, tuttavia, che il suo lavoro ha interessato critici rinomati come Hortensia Campanella, Graciela Pogolotti, Jorge Ruffinelli e altri. José Miguel Oviedo ha espresso una valutazione abbastanza equilibrata della carriera di Galeano, insistendo su quello che considera il più grande merito dello scrittore:

La cosa più interessante di Galeano è che ha cancellato i confini tra questi generi [romanzo, racconto, giornalismo, saggio] e ne ha creato uno nuovo, che è una forma di riscrittura di altri testi in cui si mescolano finzione, mito, testimonianza, diatriba politica, profilo storico e analisi sociale (Oviedo 2001: 398-399).

Tra i critici che si sono interessati maggiormente al suo lavoro ci sono Diana Palaversich, che ha scritto un libro panoramico (*Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*) e Hugo J. Verani, che gli dedica un capitolo nel suo libro *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*.

I due sottotitoli con cui Verani si riferisce alle diverse fasi dell'opera di Galeano sono interessanti, in quanto entrambi sottolineano la dimensione *non narrativa* del suo lavoro: il primo, “La invención de la realidad”, incentrato sulla prima fase dell'autore, e in particolare sul suo romanzo *La canción de nosotros* (1975), osserva che Galeano cerca di “convertire le circostanze concrete [cioè la “realtà”, la “non-fiction”] in un'opera di finzione” (Verani, 1996: 134).

Il critico aggiunge:

Il romanzo va oltre la denuncia meramente circostanziale e raggiunge quell'equilibrio sfuggente tra la rappresentazione di una realtà concreta e la sua estensione romanzesca, tra la testimonianza di un'esperienza intensamente sentita e la sua trasformazione in letteratura (Verani, 1996: 135).

Entrambe le citazioni potrebbero essere viste come un tentativo di definire la letteratura non-fiction in generale, intesa come letteratura di confine, instabile e impura. E anche come una descrizione di alcuni processi creativi specifici della non fiction: a differenza dello scrittore "tradizionale", il quale lavorerebbe a partire dall'immaginazione e dall'invenzione, lo scrittore di saggistica parte dalla realtà e la sua arte è quella della trasformazione. A nostro avviso, queste osservazioni mostrano che non esiste una frattura radicale tra la letteratura di finzione e quella di non fiction, ma che esiste piuttosto un'intera gamma che va dalla storia "vera" alla finzione "pura" (sempre supponendo che le due categorie esistano).

L'altro sottotitolo, "Dalla finzione alla testimonianza", riguarda l'opera successiva di Galeano (in pratica, dall'esilio in poi), a partire da *Días y noches de amor y de guerra* (1978, Premio Casa de las Américas 1978 nella categoria "testimonianza"), che sarà oggetto di questo capitolo. Per Verani, l'urgenza di quegli anni (i totalitarismi che si affermarono in parte del subcontinente con il loro carico di violenza) portò Galeano ad abbandonare la narrativa per concentrarsi sulla testimonianza, scrivendo una sorta di *Letras de emergencia*, per parafrasare il titolo di una raccolta di poesie del suo connazionale Mario Benedetti. Secondo Hugo J. Verani, diventando un testimone, lo scrittore abbandona il suo ruolo di trasformatore e si propone, come un testimone giudiziario, di dire la verità. Siamo parzialmente in disaccordo con Verani: anche se la realtà indubbiamente invade o occupa i testi di Galeano da *Días y noches de amor y de guerra* in poi, a nostro avviso questo non rappresenta un salto qualitativo, un riorientamento radicale del suo lavoro, ma piuttosto un cambiamento quantitativo, un'intensifi-

cazione di qualcosa che era già presente nelle opere precedenti (incluso *Las venas abiertas de América latina*, che oltre ad essere un saggio personale – e talvolta un pamphlet – può essere letto come un’arte poetica o una dichiarazione estetica di Galeano). È vero, come sottolinea Verani, che di fronte alla volontà dei regimi autoritari di cancellare tutte le tracce della loro violenza con metodi che andavano dalla limitazione della libertà di espressione e dalla censura imposta sugli omicidi e le sparizioni forzate, fino alle prigioni clandestine e alle torture, e di fronte a un sistema che, ispirandosi ai grandi totalitarismi del XX secolo e ai campi di concentramento, nascondeva le sue azioni più riprovevoli (“la macchina [della tortura] non accetta né innocenti né testimoni”, come scrive l’autore-narratore), diventava necessario testimoniare. Ma questa testimonianza, come vedremo, non è sempre diretta, né sempre conforme alla ‘realtà’, e non è governata dal desiderio di essere fedele alla verità, ma da quello di essere efficace. Ciò non sorprende, poiché si tratta di caratteristiche della testimonianza in quanto tale, come mostra Annette Wieworka (1998) in *L’âge du témoin*.

Pertanto, affermare che *Días y noches de amor y de guerra* è pura testimonianza è, a nostro avviso, eccessivo; dovremmo piuttosto parlare dell’intenzionalità dell’autore, del suo desiderio di affascinare e convincere il lettore. Questa intenzione è evidente nell’epigrafe: “Tutto ciò che viene raccontato qui è accaduto”<sup>2</sup>, scrive Galeano in questo paratesto che, in quanto tale, orienta e condiziona la lettura. Ma l’epigrafe non finisce qui, poiché continua: “L’autore lo scrive come lo ha conservato la sua memoria. Alcuni nomi, pochi, sono stati cambiati”<sup>3</sup>. Se la frase finale è facilmente spiegabile (sono stati cambiati i nomi delle persone che potrebbero essere in pericolo nel caso in cui la loro identità venisse rivelata), quella precedente, invece, qualifica quella iniziale, introducendo la soggettività dell’io e anche la memoria, che è selettiva, fragile, incerta per eccellenza. Vedremo più avanti che cosa comporta.

---

<sup>2</sup> “Todo lo que aquí se cuenta, ocurrió”.

<sup>3</sup> “El autor lo escribe tal como lo guardó su memoria. Algunos nombres, pocos, han sido cambiados”.

Nel suo saggio, Verani parla giustamente di una *modalità testimoniale* piuttosto che di un *genere*:

L'eterogeneità delle strategie sviluppate dalle modalità testimoniali impedisce qualsiasi consenso su una tipologia generica o una definizione teorica<sup>4</sup>.

E definisce questa modalità come

una corrente ibrida e di confine che cancella le frontiere tra il letterario e l'extralletterario, superando qualsiasi comoda demarcazione<sup>5</sup>.

Questa ibridità è alimentata dal “documento storico e dal diario intimo, dalla memorialistica e dalla narrativa, dal reportage giornalistico, dall'antropologia e dalla cronaca politica”<sup>6</sup>. Come si può vedere, troviamo qui un'alternanza (o meglio: una *combinazione*, una *miscela*) di oggettività e soggettività, di rigore scientifico e immaginazione creativa, di pubblico e intimo, di informazione e opinione, di verità e falsità.

Ora, l'affermazione che è impossibile incasellare il lavoro di Galeano in questo o quel genere è in qualche modo un falso problema. Dopotutto, la distanza che separa, ad esempio, *Días y noches de amor y de guerra* (1978) da *Biografía de un cimarrón* di Miguel Barnet (1966) non è maggiore di quella che separa l'*Ulisse* di Joyce da *Voyage au bout de la nuit* di Céline – senza che nessuno contesti l'appartenenza di entrambe le opere al genere ‘romanzo’. La questione del genere diventa più evidente nel caso di Galeano, perché le differenze non sono tanto

---

<sup>4</sup> “La heterogeneidad de las estrategias desarrolladas por las modalidades testimoniales impide todo consenso acerca de una tipología genérica o una definición teórica” (Verani, 1996: 144).

<sup>5</sup> “una corriente híbrida y limítrofe que borra las fronteras entre lo literario y lo extraliterario, superando todo deslinde cómodo”. (Verani, 1996: 144).

<sup>6</sup> “el documento histórico y el diario íntimo, las memorias y la ficción, el reportaje periodístico, la antropología y la crónica política” (Verani, 1996: 143)

formali (struttura, stile, ecc.) quanto relative allo *statuto* del testo: non si tratta di distinguere un romanzo realista da un romanzo sperimentale, o un romanzo poliziesco da uno romanzo di fantascienza. La questione riguarda la natura stessa dell'opera: è un'opera d'arte o è invece un documento? E quindi c'è una questione di fondo che va oltre la dimensione testuale: tutto ciò che appare nel testo è *vero*? La prima frase dell'epigrafe citata sopra deve essere presa nel suo valore nominale? La risposta è no, come mostreremo sotto. Anticipiamo il fatto che negli ultimi decenni sono sorte domande sulla dimensione veridica (letteralmente: che dice la verità) di varie testimonianze: è il caso della pubblicazione nel 1999 di *Rigoberta Menchú y la historia de todos los guatemaltecos pobres* di David Stoll (2008), e anche degli studi critici sul lavoro di Miguel Barnet<sup>7</sup>. Progressivamente, l'idea secondo cui la testimonianza dice la verità, e che i fatti e le circostanze che racconta sono verificabili, lascerà il posto a una visione più sfumata, in cui la testimonianza permette di far emergere *alcune verità*, al plurale, intese come realtà captate da un punto di vista soggettivo. Da questa prospettiva, il lavoro di Galeano è pionieristico, perché integra fin dall'inizio queste tensioni tra i fatti e le loro interpretazioni (o tra i fatti e le loro tracce nella memoria), tra oggettività e soggettività, tra mostrare e dimostrare, tra testimonianza diretta (di prima mano) e indiretta (di seconda mano), e così via. E fa di queste tensioni l'humus della sua creazione. Ma, come ogni prestigiatore, se ci è permesso fare questo paragone, lo scrittore tiene alcune carte nascoste nella manica, come vedremo in seguito.

Nella loro lunga e approfondita conversazione sulla nascita, nel 1970, del Premio *Testimonio de Casa de las Américas*, Luisa Campuzano, Jorge Fornet e Victoria García ricordano come questo Premio sia emerso nel 1970 come conferma e affermazione della nascita di un nuovo "genere" specificamente latinoamericano. I critici sottolineano come, sulla base della rivendicazione di alcuni prestigiosi antecedenti

---

<sup>7</sup> Ad esempio, si veda l'articolo di Harald Wentzlaff-Eggebert, *Biografía de un cimarrón, ¿historia de la vida de un esclavo negro fugitivo, estudio etnográfico o manipulación de la opinión pública?* (2006).

(Walsh, Lewis, Barnet, Pozas), e dell'esclusione di altri (Capote), sulla base del fatto che alcuni testi erano considerati troppo fattuali per essere considerati romanzi, o troppo narrativi per essere considerati saggi, e sulla base infine della volontà della Casa de las Américas di promuovere una letteratura a diretto contatto con la 'realtà', venne proposta la creazione di questo premio, il cui primo annuncio (1970) recitava: "Le testimonianze documenteranno, in modo diretto, un aspetto della realtà latinoamericana e caraibica" (il grassetto è nostro). Seguendo questa prescrizione, molti dei primi premi vennero assegnati, in questi anni di esaltazione rivoluzionaria, a delle testimonianze di *combattenti*: María Esther Gilio, *La guerrilla tupamara* (1970), Antonio Caso, *Los subversivos* (1973), Raúl González de Cascorro, *Aquí se habla de combatientes y bandidos* (1975), oppure alla denuncia della condizione di *subalterni* o proletari, come Hugo Neira, *Huillca: habla un campesino peruano* (1974). E non deve sorprendere che questo desiderio di essere vicini all'attualità (che avvicina la testimonianza ad altri generi come il fotoreportage, il film documentario, ecc.) si rifletta nelle tematiche affrontate: ad esempio, la situazione dittatoriale nel Cono Sud dal 1973 in poi, o la situazione esplosiva in America Centrale negli anni '80, cosa che premise di riportare all'attenzione testimonianze delle della guerriglia come *Los días de la selva* del guatemalteco Mario Payerras (1980), o *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* del nicaraguense Omar Cabezas (1982) e, naturalmente, la testimonianza che ha avuto maggiore risonanza in quegli anni, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* di Elizabeth Burgos (1983). *Días y noches de amor y de guerra* di Eduardo Galeano (1978) si colloca all'incrocio tra queste diverse realtà: la sconfitta dei movimenti rivoluzionari di sinistra nel Cono Sud, con la conseguente instaurazione di dittature estremamente repressive e criminali, da un lato, e la permanenza di un barlume di speranza incarnato da Cuba e dalla sua rivoluzione, dall'altro. La prima di queste dimensioni occupa la maggior parte dei testi, molti dei quali sono ambientati a Buenos Aires nei mesi precedenti il *golpe* (con la violenta repressione guidata dall'allora Ministro del Benessere Sociale, lo 'stregone' José López Rega) e all'inizio della dittatura. Va ricordato che Galeano, dopo essere andato in esilio

dall'Uruguay in Argentina a seguito del colpo di Stato del 1973, viveva all'epoca a Buenos Aires, dove dirigeva la rivista *Crisis*. La seconda di queste dimensioni appare nei frammenti che esaltano la rivoluzione cubana (“Crónica de gran tierra”, pp. 187-201)<sup>8</sup>.

Ora, a differenza di quelle storie di *subordinati* cui l'autore (o co-autore) delle testimonianze dà la parola (Juan Pérez Jolote, Esteban Montejo, Domitila Barrios de Chungara, Rigoberta Menchú, ecc.) in una prospettiva giornalistica, storica e/o antropologica, attraverso strategie come la cancellazione o l'offuscamento dell'"autore" (l'antropologo, appunto, o il giornalista), Galeano procede in modo molto diverso, non esitando ad assumere il ruolo di protagonista a diversi livelli. È la sua esistenza ad essere il filo conduttore di ciò che racconta, come se il testo fosse un diario di bordo, un diario di viaggio o una cronaca di cose viste o vissute; e la presenza dell'autore viene poi enfatizzata come ricettacolo di storie raccontate oralmente da altri. Si veda ad esempio l'inizio di numerosi frammenti: “Edda Armas mi ha parlato, a Caracas, del suo bisnonno” (Galeano 1978: 11); “Orlando Rojas [...] mi racconta che...” (67); “Oggi el Bidente è venuto a trovarmi, e mi ha raccontato della sua fuga dall'Uruguay...” (80); “Cristina mi parla delle sue cerimonie di esorcismo” (101). Lo stesso avviene anche attraverso alcune lettere, come ad esempio la “Lettera di Juan Gelman, da Roma” (89), o attraverso letture non meglio precisate, come nei testi intitolati “Noticias”, in cui le informazioni sulla repressione arrivano alle orecchie dello scrittore esiliato in Spagna. A volte Galeano è testimone di situazioni, e ne è anche protagonista: vedi certi aneddoti sulla rivista *Crisis*, le storie di famiglia o di amici, e anche gli episodi biografici che Galeano presenta come *morti* successive, la prima quando viene investito da un'auto, la seconda quando è vittima di un grave attacco di malaria. Ma forse la presenza più importante dello scrittore, quella che più lascia il segno e imprime una forma a queste microstorie, è lo stile di Galeano, quella forma ibrida che mescola un

---

<sup>8</sup> Non ci soffermeremo su di essi in questa sede, poiché li abbiamo già analizzati in dettaglio in Caplan 1996 e 2018.

diario intimo costituito da frammenti con indicazione di luogo e data, cronaca, memorie, saggio, racconto e poesia. È questo patchwork che conferisce a *Días y noches de amor y de guerra* e, oltre a questo scritto, a buona parte dell'opera narrativa di Galeano, il suo carattere.

Come abbiamo notato in precedenza, l'aspetto che più genera dibattito intorno all'opera di Galeano (e alle scritture di non fiction in generale) è il loro rapporto con la "verità". Per lo scrittore, questo patto di lettura è fondamentale, a partire dall'epigrafe già citata all'ultimo estratto del romanzo, intitolato *Noticias* (Notizie), che riporta il resoconto di uno dei vari roghi di libri organizzati dai militari. Sebbene la data non compaia, i riferimenti sono inequivocabili: l'*autodafé* ebbe luogo "[nel] cortile della caserma del Regimiento Catorce, de Córdoba" (Galeano 1978: 209), l'evento, che ebbe luogo il 29 aprile 1976, venne organizzato e promosso dai militari, a seguito di una ricerca nelle librerie di Córdoba. Esistono immagini di questo evento in cui il Capo del Reggimento fa un discorso ai media, parte del quale è brevemente citato da Galeano<sup>9</sup>. La presenza di questo testo alla fine del libro mira ad almeno due cose: stabilire un parallelo tra le dittature del Cono Sud e il nazismo – le immagini di questo tipo sono numerose, e alcune riguardano la Gioventù hitleriana del 1933, mentre altre le forze militari del regime – e serve soprattutto a mostrare la sconfitta della barbarie, poiché il libro che il lettore tiene tra le mani è la prova vivente del fallimento del rogo. Oltre a questo inserimento di "notizie", Galeano utilizza diverse strategie per dimostrare la presunta *veridicità* di tutto ciò che viene narrato: cita per nome e cognome attori o testimoni di eventi che hanno avuto luogo (e molti di loro sono attori o testimoni *qualificati*: intellettuali, artisti, attivisti, testimoni di prima mano, ecc.), raccoglie le testimonianze direttamente da alcuni di loro, riporta con precisione molti riferimenti spazio-temporali, usa il presente dell'indicativo e 'riproduce' (anche se, come vedremo, spesso sarebbe meglio dire 'fabbrica') dei dialoghi, usa con insistenza uno

---

<sup>9</sup> Si veda «Quema de libros» in *Cuadernos de la memoria*, cit.: <http://www.elortiba.org/old/quelib.html>).

stile orale e colloquiale, riporta molte testimonianze come aneddoti, e inserisce allo stesso livello la propria dimensione autobiografica...

Tuttavia, al di là di queste strategie di scrittura, di questi “effetti reali”, che cercano di dare una parvenza di realtà a tutto ciò che viene raccontato, le cose sono più complesse di quanto sembrino. Confrontare i *fatti* con la *versione di* Galeano ci permetterebbe di vedere che la realtà, contrariamente a quanto sottolineato da Verani, continua a subire delle trasformazioni nell’opera testimoniale di Galeano. Non possiamo svolgere questo compito in modo esaustivo, ma un esempio ci permetterà di mostrare il modo di procedere dello scrittore. Abbiamo scelto volontariamente un esempio storico, in quanto la distanza dagli eventi narrati è maggiore rispetto a quella che appare in altri punti del libro, e che potrebbe giustificare imprecisioni o inesattezze. In “Verano del ’42” (Galeano 1978: 75-76), un titolo che parafrasa quello di un film americano di successo di Robert Mulligan uscito negli anni ’70<sup>10</sup>, Galeano racconta una storia che gli era stata raccontata anni prima (“Me contaron una historia de los años de guerra”, 75). Si tratta della storia della cosiddetta “Partita della morte” (“Partido de la muerte”) tra i prigionieri di guerra ucraini e i soldati tedeschi, un evento documentato che ha dato origine a diverse pubblicazioni, a un film russo (*Terzo tempo* del regista sovietico Evgenij Karelov) e persino a un adattamento hollywoodiano di Robert Aldrich, in cui cambiano la cornice temporale e le situazioni, uscito nel 1974<sup>11</sup>. È quindi probabile che Galeano l’abbia visto o ne abbia sentito parlare prima di scrivere il libro. Nella versione di Galeano, questa partita coinvolge soldati tedeschi e operai ucraini che giocano per la Dinamo Kiev. I calciatori, nonostante siano stati minacciati di fucilazione dal comandante delle truppe tedesche se avessero vinto la partita, battono i tedeschi. La storia si chiude con due brevi frasi: la prima racconta come l’arbitro interrompe la partita quando gli ucraini segnano il quarto gol. La seconda fornisce, in modo laconico, una (presunta)

---

<sup>10</sup> Robert Mulligan, *Quell'estate del '42* (*Summer of '42*), film del 1971.

<sup>11</sup> Evgenij Karelov, *The Third Half* (*Terzo tempo*), 1962; Robert Aldrich, *The Longest Yard*, (*Quella sporca ultima meta*), 1974.

informazione: “Los fusilaron con los equipos puestos, en lo alto de un barranco” (“Li hanno fucilati con i loro costumi, nell’alto di un burrone”, 76).

Tuttavia, ci sono numerose imprecisioni (o *adattamenti*) nel resoconto che Galeano fa degli eventi, delle imprecisioni che sono poi mantenute nella versione più breve pubblicata in *El fútbol a sol y sombra* (Galeano 1995). La storia di questa partita è stata divulgata dalla stampa sovietica negli anni '50, sulla base della testimonianza di alcuni ex calciatori coinvolti negli eventi. La propaganda comunista ha fabbricato una versione mitizzata, il cui scopo principale era quello di mostrare il carattere eroico degli ucraini durante l'occupazione nazista, nonché l'adesione del popolo ucraino agli ideali e ai valori comunisti. È questa versione che Galeano utilizza come base, ma con importanti varianti. La prima differenza importante è che non si tratta della Dinamo Kiev o di giocatori liberi, come sostiene Galeano, ma di prigionieri ucraini, alcuni dei quali erano, sì, calciatori professionisti. Le modifiche di Galeano all'aneddoto sono significative: innanzitutto, Galeano rende questi calciatori uomini liberi e, inoltre, proletari: i tedeschi, scrive, stanno affrontando la “Dínamo de Kiev, formado por obreros de la fábrica de paños” (“La Dinamo di Kiev, composta da operai della fabbrica di tessuti”) (75). A questo si aggiunge una forte *drammatizzazione*, in quanto alcuni aspetti sono teatralizzati, in particolare i momenti precedenti, con la (presunta) trascrizione delle minacce del comandante nello spogliatoio durante l'intervallo (due brevi frasi, la prima caratterizzata come ‘avvertimento’ e la seconda come ‘minaccia’). L'impresa di questi “lavoratori” è resa ancora più epica presentandoli come “muertos de hambre” (“morti di fame”) che affrontano dei “superhombres” (“superuomini”, 75). A tutto questo, si aggiunge la spettacolarizzazione, attraverso il riferimento a una folla che riempie gli spalti (uno stadio “gremito” nella versione di Galeano, 75) e che sostiene all'unanimità la squadra di casa, al punto che nella parte finale “sigue el juego de pie y en un largo grito” (“seguono la partita in piedi e con alte grida”, 76). Questa iperbolizzazione va nella stessa direzione della leggenda costruita dai comunisti, con la differenza che Galeano cancella qualsiasi dimensione ideologica, insistendo

sulla dimensione antitotalitaria del gesto. Ma la trasformazione più importante avviene alla fine, dove si genera una spettacolarizzazione (i calciatori vengono fucilati “in cima a un burrone”) e soprattutto un effetto di immedesimazione: vengono giustiziati “con los equipos puestos”, “con le magliette della squadra addosso”, circostanza che non corrisponde ai fatti: non tutti i giocatori sono stati giustiziati, né ciò è avvenuto dopo la sospensione della partita. In breve, Galeano riprende la versione costruita dalla propaganda sovietica, privandola di ogni riferimento al comunismo (cosa normale: Galeano non è mai stato legato al Partito Comunista Uruguayano e anzi ha espresso fin da subito la sua reticenza nei confronti del cosiddetto ‘socialismo reale’) e al nazionalismo, per trasformare l’aneddoto in un emblema di resistenza al totalitarismo. Questo è un altro esempio delle opposizioni che costituiscono la spina dorsale dell’opera dello scrittore: libertà/oppressione, sfruttato/sfruttatore, debole/forte, giusto/disperato, immaginazione/censura, creazione/distruzione, fantasia/ordine, e così via. Queste opposizioni sono sintetizzate nel titolo polisemico, che confronta e mette in relazione giorni e notti, amore e guerra. Sebbene alcune battaglie possano essere perse, il trionfo sembra garantito in questa visione ottimistica della storia, in cui le sconfitte intermedie sono l’humus che deve permettere la vittoria finale.

Questo esempio, che non è che uno dei tanti, di storie “trasformate” ci permette di tornare all’epigrafe iniziale e, in un certo senso, di correggere, o meglio, chiarire le sue prime due frasi. In primo luogo, abbiamo potuto constatare che non tutto ciò che viene raccontato è accaduto, e che forse Galeano avrebbe potuto dire in modo più appropriato, come Leonardo Padura nella sua nota iniziale a *La novela de mi vida*, che “tutto ciò che [viene] narrato è accaduto, sarebbe dovuto accadere o sarebbe potuto accadere” (Padura [2001] 2019: 11, grassetto nostro). In secondo luogo, abbiamo potuto constatare che tutto ciò che “l’autore [...] scrive” non appare “come lo ha conservato la sua memoria”<sup>12</sup>. Le deformazioni non sono solo (e non principalmente)

---

<sup>12</sup> “el autor [...] escribe” no aparece “tal como lo guardó su memoria”.

il risultato della natura della memoria umana e dei suoi limiti, cioè il suo carattere fallibile e selettivo, le sue incertezze, le sue deformazioni inconsce, ecc. “Ciò che l'autore scrive” appare piuttosto e soprattutto come interessa o conviene all'autore, con un obiettivo chiaro: rendere la sua storia il più efficace possibile, per stabilire la massima comunicazione con il suo destinatario. Questa efficacia è la preoccupazione principale e la vera forza motrice della scrittura. Come ogni buon narratore (dato che molti dei frammenti che compongono questo romanzo-testimonianza-puzzle sono racconti o microstorie), Galeano ha in mente le esigenze del genere. Sembra persino seguire il consiglio di Horacio Quiroga nel suo famoso ‘decalogo’, in cui il maestro del genere di Rio de la Plata invita lo scrittore a tenere sempre presente “adónde [va]” (“dove [sta] andando”), a tenere presente qual è il suo obiettivo, che sia sorprendere, disturbare, insegnare, mostrare, dimostrare, convincere o altro. L'efficacia della storia si misura negli effetti prodotti sul lettore: lo scrittore deve colpire il bersaglio, raggiungere i sentimenti e l'intelletto del suo lettore, e per raggiungere questo obiettivo, il bravo scrittore (come Galeano) può usare tutte le armi, compresa la “verità della menzogna”, per usare le parole di Mario Vargas Llosa. Poco importa se la verità viene talvolta travisata: lo scrittore non è uno storico, è più interessato a trasmettere la sua percezione del mondo che la “verità” nell'accuratezza dei suoi dettagli. Dire che Galeano inganna il suo lettore sarebbe ingiusto; piuttosto, propone un gioco in cui la letteratura (e, in particolare, la letteratura di finzione) gioca un ruolo trascendentale. Non è affatto gratuito che il primo testo del libro proponga una sorta di riscrittura del Don Chisciotte: il protagonista è un personaggio paradossale (“vecchio, povero”, “gracile” e, per di più, “cieco”) proveniente da un luogo, non della Mancia, ma del nord-est venezuelano, dalla città di Clarines. Ormai quasi settantenne, invece di godersi gli ultimi anni a casa (è sposato, per giunta, con una ragazza di sedici anni), preferisce andare all'avventura, lasciare il suo villaggio, diventare un “pellegrino” e viaggiare per il mondo “a dorso di mulo” (Galeano 1978: 11). Moderno Alonso Quijano in sella al suo Ronzinante, o nuovo Charlot (l'immagine finale della storia imita quella del finale di numerosi film di Chaplin),

e anche, naturalmente, alter ego dello scrittore, la sua presenza strategica all'inizio del libro è una forma di difesa della finzione in un'opera che si definisce come non fiction. Ancor di più se consideriamo quanto questo incipit esprima e addirittura esponga il tema della fragilità delle fonti: qui è un'altra persona (Edda Armas, figlia dello scrittore Alfredo Armas Alfonzo, che Galeano sicuramente conosceva, e di cui avrebbe poi glossato uno dei racconti in *Ventanas*, 2012) a raccontare a Galeano la storia del proprio bisnonno; chiarendogli, come se non bastasse, che di lui si sapeva pochissimo, e che le scarse notizie su di lui “[iniziarono] quando aveva già settant'anni” (Galeano 1978: 11). Il lettore entra così a pieno titolo in *Días y noches...* attraverso una storia la cui dimensione ‘reale’ viene al tempo stesso affermata e messa in discussione, e dove ciò che è verificabile è meno importante di quello che è immaginabile:

Ecco come la pronipote se lo immaginava: a dorso di mulo, morto dal ridere sulla strada, o seduto dietro un carro, avvolto da nuvole di polvere e agitando felice le sue gambette da uccellino<sup>13</sup>.

Questa immagine è quindi una costruzione, una creazione (non dimentichiamo che l'informatrice, Edda Armas, era lei stessa, all'epoca, una giovane poetessa), che ricorda, tra l'altro, numerose immagini create da García Márquez e Alejo Carpentier, due riferimenti fissi nell'opera di Galeano.

Naturalmente, questo tipo di testo non è maggioritario in *Días y noches de amor y de guerra*, ma la sua presenza qui è una chiave di lettura. Ciò che viene trattato in seguito si riferisce, in larga misura, a storie vissute, molte delle quali tragiche, nel contesto di quegli anni '70 dolorosi e violenti. Ma per Galeano è importante mantenere la tensione tra verità storica e finzione, per camminare (e far camminare

---

<sup>13</sup> “Así lo imaginaba, ahora, la bisneta: en ancas de una mula, muerto de risa por los caminos, o sentado atrás de una carreta, envuelto en nubes de polvo y agitando, jubiloso, sus piernas de pajarito.” (Galeano 1978: 11).

il lettore) su quella corda tesa che lo conduce lungo i sentieri della 'realtà' e dell'immaginario. Se la distanza tra i fatti verificabili e i fatti narrati fosse troppo grande o troppo visibile, se i difetti o le differenze fossero troppo evidenti, l'intera narrazione potrebbe essere messa in discussione e il progetto stesso ne risentirebbe. L'efficacia cui punta Galeano lo porta a diventare quel funambolo che si muove costantemente tra i generi e le modalità di scrittura. Il suo stile potrebbe forse essere definito attraverso uno di quegli indovinelli per bambini: "Sono dove non sono: chi sono?".

DOCUMENTI, CRONACHE, TESTIMONIANZE  
EL SALVADOR  
ROQUE DALTON  
*MIGUEL MÁRMOL (1973)*

Andrea Pezzè

[Università di Napoli L'Orientale, Dipartimento di Studi Letterari,  
Linguistici e Comparati, Napoli, Italia]

*Introduzione*

Alla fine degli anni Cinquanta, di ritorno dal suo viaggio di formazione in Unione Sovietica e in Europa, Roque Dalton decide di entrare a far parte del Partito Comunista del Salvador. In patria è già un poeta affermato e nel 1959 vince per la terza volta (dopo le edizioni del 1956 e del 1958) il premio di poesia dell'Universidad de El Salvador<sup>1</sup>. All'inizio degli anni Sessanta, a seguito delle azioni di protesta contro il governo golpista di Julio Adalberto Rivera, viene espulso dal paese e si esilia in Messico dove pubblica la sua prima raccolta di liriche *La ventana en el rostro* (1962). L'anno seguente a Cuba escono i volumi di poesie, *El mar* ed *El turno del ofendido*, la monografia di critica letteraria *César Vallejo* e le opere di carattere storiografico *El Salvador* (1963) e *El Salvador: Monografía* (1963). Prima dell'incontro avvenuto a Praga nel 1966 con il leader comunista salvadoregno Miguel Mármol, Dalton ha acquisito una certa pratica con la saggistica di carattere letterario – utile per le riflessioni metaletterarie su di una forma relativamente inesplorata come la letteratura di testimonianza – e con la storiografia. Sin dal 1960, Dalton si era posto l'obiettivo di riscrivere la storia nazionale grazie agli strumenti concettuali del materialismo dialettico e alle teo-

---

<sup>1</sup> Per il lettore italiano, le informazioni biobibliografiche sono reperibili nell'introduzione di Emanuela Jossa e Irene Campagna all'antologia ROQUE DALTON, *Il cielo per cappello*, trad. it. e cura di Emanuela Jossa e Irene Campagna, Multimedia, Salerno 2011.

rie decoloniali e antiimperialiste. I due volumi dedicati alla storia del Salvador costituiscono un momento di formazione importante nella revisione dell'impianto ideologico della storiografia ufficiale. Di fatto, ricostruiscono il ruolo delle forze antagoniste nella formazione sociale del paese, fino a quel momento ignorate dalla storiografia, per lo più di carattere governativo. Héctor Lindo Fuentes, Erick Ching e Rafael Lara-Martínez riportano l'assoluta eccezione di tre testi di carattere storiografico, «uno sul leader ribelle indigeno Anastasio Aquino e due sul movimento indipendentista che avevano adottato nuovi approcci; uno studiava il ruolo delle masse da una prospettiva conservatrice, mentre l'altro analizzava il ruolo degli indigeni»<sup>2</sup>.

Roque Dalton torna clandestinamente nel Salvador, dove viene arrestato per le sue attività sovversive. Nonostante la brutalità dell'apparato repressivo, Dalton riesce a fuggire assieme ad altri detenuti in maniera rocambolesca quando un terremoto danneggia le mura del carcere di Cojutepeque. Torna quindi esule a Cuba per viaggiare in seguito a Praga dove incontra il dirigente comunista Miguel Mármol. Leggenda della fondazione del Partido Comunista de El Salvador assieme a Farabundo Martí e altri, Mármol è testimone del massacro di contadini del gennaio del 1932 quando lui stesso è sopravvissuto al plotone d'esecuzione. Attraverso la testimonianza orale di un soggetto subalterno, Dalton ricostruisce l'avvenimento storico in cui, secondo Otto Mejía Burgos, collassano, per lungo tempo, le contraddizioni materiali e politiche del Paese. Roque Dalton è dello stesso avviso e, nel prologo a *Miguel Mármol*, annota:

basta capire, ad esempio, cosa significa per uno scrittore e attivista salvadoregno ricevere (ed essere autorizzato a trasmettere pubblicamente) ampie informazioni da un testimone oculare, un sopravvissuto, sul grande massacro anticomunista del 1932 nel Salvador

---

<sup>2</sup> «sobre el líder rebelde indígena Anastasio Aquino y dos sobre el movimiento independentista que adoptaron nuevos enfoques; uno estudiaba el papel da las masas desde una perspectiva conservadora, mientras que el otro, analizaba el rol de los indígenas» (Fuentes, Ching, Lara-Martínez 2010: 140).

(che fino ad ora è l'evento politico e sociale più importante del secolo nel nostro Paese, l'evento che ha maggiormente determinato il carattere dello sviluppo politico nazionale nell'era repubblicana)<sup>3</sup>.

Il paratesto del prologo è molto utile per valutare le riflessioni teoriche dell'autore rispetto al lavoro che si è prefissato. Oltre alle sue capacità di sintesi e mnemoniche, Dalton valuta le possibili caratteristiche dell'opera e in più di una occasione si interroga sulla legittimità di eventuali interventi che possono in qualche modo inficiare l'autenticità della testimonianza. *Miguel Mármol* diventa quindi un archetipo della genealogia di testi in cui si inaugura una riflessione latinoamericana sulla letteratura di testimonianza. I protagonisti del *testimonio* sono soggetti marginali che raccontano in prima persona uno o più avvenimenti fondamentali delle loro biografie, in modo da rendere tali eventi paradigmatici di una precisa condizione socio-politica in un determinato contesto e per superare gli elementi formali ed ideologici del romanzo borghese. Quando Dalton valuta le possibili strategie narrative di *Miguel Mármol*, è influenzato sia dalla lettura de *Los hijos de Sánchez* (1961) dell'antropologo messicano Óscar Lewis, sia dalla sua esperienza cubana negli anni del fermento intellettuale intorno al *testimonio* – integrato anche dalla presenza dell'argentino Rodolfo Walsh, già autore di *Operación Masacre*, come ampiamente descritto nelle biografie di Eduardo Jozami (2006) e di Michael McCaughan (2015). Il fermento verso la letteratura di testimonianza avrebbe portato, proprio nel 1966, alla pubblicazione della testimonianza dello schiavo fuggiasco (il noto *cimarrón*) Esteban Montejo da parte di Miguel Barnet e alla definizione critica del concetto di "testimonio" (Riccio, 1990). *Miguel Mármol* si colloca quindi nel novero dei precursori di una serie di opere testimoniali caratteristiche della

---

<sup>3</sup> «basta entender, por ejemplo, lo que para un escritor y un militante salvadoreño significa recibir (y ser autorizado para transmitirla públicamente) amplia información, de parte de un testigo presencial, de un sobreviviente, sobre la gran masacre anticomunista de 1932 en El Salvador (que es el hecho político-social más importante de lo que va del siglo en nuestro país, el hecho que más ha determinado el carácter del desarrollo político nacional en la época republicana)» (Dalton 1982: 7).

proposta letteraria latinoamericana della fine del XX secolo: tra queste, *Si me permiten hablar* (1978) della minatrice boliviana Domitila Barrios e l'antropologa Moema Viezzer, *Don't be afraid, gringo!* (1989) della contadina honduregna Elvia Alvarado e l'antropologa Medea Benjamin o il noto *Me llamo Rigoberta Menchú...* (1983) della coppia Rigoberta Menchú – indigena Quiché poi Premio Nobel per la pace nel 1992 – e l'antropologa venezuelana Elizabeth Burgos. Elemento comune di queste opere è la trasposizione alla tecnologia scritturale del libro da parte di un bianco alfabetizzato di una testimonianza orale pervenuta da un soggetto non bianco e non alfabetizzato.

### *Problemi metodologici*

Nel prologo all'edizione definitiva del testo, il poeta salvadoregno spiega dettagliatamente la tecnica usata per trattenere i dati dell'intervista a Mármol. Dalton manifesta la preferenza per la trascrizione manoscritta al posto della registrazione in quanto «ho più familiarità con la prima» (1982: 29)<sup>4</sup>. L'intervista dura tre settimane, a volte anche con sessioni piuttosto lunghe, grazie alle quali il poeta salvadoregno riempie un quaderno di appunti. Il materiale viene poi lavorato per diventare, sette anni più tardi – nel 1973 –, l'edizione della “novela-verdad”, dell'opera di testimonianza, che Dalton pubblica sia in Costa Rica che a Cuba. Il lavoro filologico e letterario necessario a trasferire un quaderno di appunti in un volume di più di cinquecento cartelle editoriali è complesso sia per l'autore che per la critica. L'obiettivo di queste pagine, però, non può consistere nella stima dei cambiamenti operati da Dalton nel passaggio dall'oralità dell'intervista alla scrittura del testo. Rafael Lara-Martínez, profondo conoscitore dell'opera del poeta salvadoregno, ha già analizzato con profitto il quaderno di Dalton e i risultati della ricerca sono disponibili nella monografia *Del dictado* (2007)<sup>5</sup>. Di fronte

<sup>4</sup> «estoy muy familiarizado con ella»

<sup>5</sup> I risultati della ricerca sono parzialmente reperibili anche in ID., *Indigenismo y encubrimiento testimonial. El 32 según “Miguel Mármol. Manuscrito. 37 páginas” de Roque Dalton*,

alla portata di questo lavoro filologico, sarebbe infruttuoso ripercorrere i passi di Lara-Martínez. Ben più opportuna sembra essere la scelta di valutare le modalità letterarie di costruzione di un personaggio emblematico e il tentativo di forgiare un immaginario nazionale. L'obiettivo di questo lavoro è quindi connettere le variazioni individuate da Lara-Martínez nella costruzione del protagonista Mármol con i primi studi sulla dimensione letteraria del *testimonio* – in particolare quelli di John Beverley del 1990 e del 2004 – e cercare di individuare le ragioni e le finalità di alcune scelte.

### *L'estensione della testimonianza*

Dallo studio pubblicato in *Del dictado* sappiamo che il quaderno «ha diciotto pagine non numerate [...] più cinquantaquattro pagine numerate, in alto a destra, solo quelle dispari»<sup>6</sup>. Di queste settantadue pagine, solo cinquantanove contengono informazioni valide o significative. A questo documento, vanno aggiunte le lettere che Mármol invia a Dalton dopo il loro incontro, in particolare dal Messico.

Le pagine di note del quaderno di Dalton, corrispondono essenzialmente ai capitoli IV, VI e VII degli undici totali, inclusi in una prima bozza del libro inviata da Dalton a Cuba e in El Salvador. Il resto, dipende da una serie di materiali allegati agli appunti come le lettere citate o altri documenti, oltre che da sporadiche note tratte proprio dal quaderno. Dinanzi all'ampliamento degli appunti fino a raggiungere l'estensione della “novela-verdad”, Rafael Lara-Martínez individua tre procedimenti fondamentali nel lavoro di Dalton: «narrativizzazione, cronologia lineare e citazioni celate» (2007: 71)<sup>7</sup>.

---

*Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n. 11, 2005, <http://istmo.denison.edu/n11/articulos/index.html> (ultimo accesso, 03/05/2022) e nel capitolo 4 del volume citato *Recordando 1932*, pp. 165-212.

<sup>6</sup> «tiene diez y ocho [*sic*] páginas sin numerar [...] más cincuenta y cuatro páginas numeradas, en la parte superior derecha, únicamente las impares» (Lara-Martínez 2007: 27).

<sup>7</sup> «ficcionalización, cronología lineal y citas ocultas»

Si descrivono sommariamente il secondo e il terzo aspetto in quanto rientrano tangenzialmente nella metodologia di queste pagine. Rafael Lara-Martínez riconosce, nel secondo caso, la considerevole differenza fra la testimonianza di Mármol, costituita da frammenti narrativi incoerenti da un punto di vista rigorosamente cronologico e la versione del libro, in cui gli eventi rispettano un ordine chiaro – tipico della letteratura di testimonianza e della picaresca –, se non per alcune analesi, prolessi o formule allusive, come questo passaggio, uno dei tanti presenti nella stesura di *Miguel Mármol*: «Vorrei soffermarmi un po' sul processo di questo sciopero. Tornerò al 1917, e mi perdonerete se il mio resoconto ha queste frequenti ma necessarie parentesi passate»<sup>8</sup>.

In secondo luogo, le citazioni possono essere occulte o meno. Il caso principale riguarda l'abbondanza di riferimenti, anche fotografici, presi dal volume *Revolución comunista* (1946) di Jorge Schlesinger in cui i fatti del 1932 subiscono le manipolazioni ossessive della propaganda anticomunista. Secondo lo stesso procedimento usato in *El Salvador: una monografía*, Dalton utilizza le fonti disponibili, anche quelle reazionarie, per costruire una dialettica delle interpretazioni della storia del “Pulgarcito”.

---

<sup>8</sup> «Quisiera abundar un poco en el proceso de esta huelga. Voy a remontarme para ello hasta 1917 y se me va a perdonar que mi relato tenga estos retrocesos frecuentes pero necesarios» (Dalton 1982: 94). Dal punto di vista della cultura ispanoamericana, tali formule si inquadrano nell'oralità della testimonianza che principia proprio con le cronache e il cui esempio più noto, per questa tipologia narrativa, è la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* di Bernal Díaz del Castillo, la cui stesura inizia intorno al 1550 ma viene pubblicato solo nel 1632. Nonostante la discrepanza tra l'organizzazione degli appunti e la linearità del testo, le strategie retoriche richiamano un'oralità perduta: «Bueno, creo que ya es hora de terminar. En verdad, nunca me ha gustado aceptar la guitarra, como decimos en El Salvador» [Bene, è ora di concludere. A dire il vero, non mi è mai piaciuto accettare la chitarra, come si dice in El Salvador] (Dalton, 1982: 521). Anche in Bernal Díaz le digressioni hanno una funzione specifica all'interno della narrazione e la collocano in un ambito del discorso orale per cui, come di mostra Oswaldo Estrada: «el acto de escritura se transforma en habla o conversación, dentro de un ámbito privado» [l'atto della scrittura si trasforma in discorso o conversazione, all'interno di un ambito privato] (Estrada 2009: 128).

*Testimonianza e narrativa in Miguel Mármol*

L'elemento centrale in questo lavoro riguarda la costruzione del personaggio di Miguel Mármol in relazione alla composizione culturale del Salvador di inizio secolo. Sin dal prologo, Dalton enfatizza la densità mitica del dirigente comunista e, di conseguenza, riflette sui rischi di interferenza narrativa nella costruzione della "novela-verdad". Il nostro autore racconta i momenti in cui si era imbattuto nel "fantasma" di Mármol prima di averne un quadro coerente: innanzitutto, nella mitologia popolare anche esterna al Partito Comunista, «avevo già sentito le notizie sul "sopravvissuto al massacro del '32", anche se notevolmente distorte e incomplete»<sup>9</sup>; poi nel 1964, quando, dopo essere fuggito da El Salvador, la polizia guatemalteca lo getta nelle acque del fiume Suchiate, al confine col Messico, e, interrogato dall'autorità messicana, Dalton si rende conto dell'interesse della polizia per la figura di Mármol (25). Ci troviamo di fronte al mito come categoria semiotica, per cui un paio di riferimenti anche laterali possono essere ampliati alla dimensione del poema, del racconto o del romanzo: «Gli dissi che ci saremmo potuti incontrare il giorno dopo, in modo che potesse raccontarmi nei dettagli la "sequenza" della sua esecuzione [...] che pensavo fosse sufficiente per un articolo di narrativa, per un racconto o qualcosa del genere [o anche] per una poesia, ma non lo dissi»<sup>10</sup>. Sebbene vincolato, come dimostrato da Agamben in *Quel che resta di Auschwitz* (1998: 126), alla dimensione sociale della testimonianza, il linguaggio di Mármol ha una valenza letteraria la cui portata rischia di alterare il testo o la lettura: «mi sono rifiutato di portare all'estremo l'irrimediabile "trattamento" a cui ho dovuto sottoporre il testo per raggiungere un'uniformità stilistica che semplicemente non esiste nel personaggio che testimonia»<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> «las noticias del "sobreviviente de la masacre del '32" habían llegado a mis oídos, aunque muy distorsionadas o incompletas» (26).

<sup>10</sup> «le dije que podríamos reunirnos al día siguiente para que me comentara con todo detalle la "secuencia" de su fusilamiento [...] que yo creía daba de por sí para un artículo narrativo, para un cuento o algo por el estilo [o hasta] un poema, pero no lo dije» (28).

<sup>11</sup> «[yo] me he negado a llevar el irremediable "trato técnico" a que he debido someter el

Tuttavia, ho voluto registrare questo fatto, che tra l'altro sarà ovvio per qualsiasi lettore informato, perché ha a che fare con i problemi stessi della struttura linguistica di un libro di testimonianza, un genere nuovo tra noi, i cui problemi cominciano a rivelarsi nella pratica. Nella misura in cui questo genere offre a scrittori e ricercatori rivoluzionari uno strumento e un insieme di tecniche per la realtà dei nostri Paesi e dei nostri tempi, è necessario considerarne le caratteristiche fondamentali man mano che procediamo<sup>12</sup>.

Da questa citazione si evince una tentazione e un principio: resistere alla lusinga della narrativa a beneficio della restituzione di una contingenza reale; argomentare il carattere popolare del soggetto per giustificarne la poetica in quanto sarebbe più artificiale limarla che non mantenerla<sup>13</sup>.

In secondo luogo, però, il problema della *mimesis* del reale risiede proprio nella finalità militante dell'opera. La creazione di un attante narrativo artificiale, secondo Rafael Lara-Martínez, semplifica la complessità delle spinte etniche e sociali che hanno portato alla rivolta contadina del gennaio del '32 a favore di una semplice dicotomia di classe. In generale, Lara-Martínez segnala la distorsione della complessità storica della sommossa, sia da parte delle forze intellettuali legate al PCS, sia da parte degli oppositori o degli storici conservatori, come lo stesso Schlesinger:

La speculazione teorica sostituisce la storiografia e l'antropologia.  
Nell'interpretazione non c'è posto per la storia del "romanzo-veri-

---

texto a un extremo que lograra una uniformidad estilística que simplemente no existe en el personaje testimoniante» (1982: 24)

<sup>12</sup> «Sin embargo he querido dejar constancia de este hecho, que, por lo demás, será advertido por cualquier lector avisado, porque tiene que ver con los problemas mismos de la estructura lingüística de un libro de testimonio, género nuevo entre nosotros, cuya problemática propia se nos comienza a revelar en la práctica. En la medida que este género ofrece a los escritores e investigadores revolucionarios un instrumento y un conjunto de técnicas de la realidad de nuestros países y de nuestra época, es necesario plantearnos sobre la marcha sus características fundamentales» (24).

<sup>13</sup> Eduardo Galeano converte, per esempio, Miguel Mármol in un personaggio narrativo nella sua opera *Memoria del fuego* (1984).

tà". Nemmeno la teoria sulla testimonianza incoraggia la consultazione del soggetto indigeno che ha vissuto gli eventi del 1932. Ci stupisce che si rifiuti di frugare negli archivi per scoprire la storia interna del testo, così come si rifiuta di consultare gli indigeni Izalco sul contenuto del testo, come propone l'antropologia sul campo<sup>14</sup>.

Come altri prima di lui, Dalton intenderebbe quindi eludere la complessità etnica del *campesinado* salvadoregno a favore della rappresentazione di un'unica rivendicazione sociale inquadrata nel marxismo-leninismo. Lo scrupoloso lavoro di ricerca di Lara-Martínez sostiene questa tesi anche alla luce della sintonia del pensiero di Dalton con il marxismo latinoamericano, che ignorava deliberatamente la complessità della questione indigena. In *Recordando 1932*, gli autori definiscono il problema centrale della rilettura delle opzioni politiche della storia del paese:

Il comunismo non sembra più così rilevante e gli studi sul 1932 stanno già ridefinendo l'etnicità come variabile causale. Non a caso, le comunità indigene di El Salvador stanno lottando per un maggiore riconoscimento politico, e tra i loro sforzi c'è anche quello di ridefinire il 1932 come un punto di svolta nella storia delle loro lotte<sup>15</sup>.

La meta-narrativa della centralità del comunismo nel movimento rivoluzionario del '32 poggia, tra gli altri fattori, sulla definizione artificiale di un soggetto *mestizo* generalizzato per cui il marxismo rap-

---

<sup>14</sup> «La especulación teórica reemplaza historiografía y antropología. En la interpretación no hay lugar para la historia de la "novela-verdad". Tampoco la teoría testimonial incita a consultar al sujeto indígena que vivió los eventos de 1932. Nos asombra que rehúse rastrear archivos para des-encubrir la historia interna del texto, al igual que niegue interpelar los indígenas Izalco sobre el contenido del texto, tal cual lo propone la antropología de campo» (2007: 21).

<sup>15</sup> «El comunismo ya no parece tan relevante y los estudios sobre 1932 ya están replanteando la etnicidad como una variable causal. Sin que sea coincidencia, las comunidades indígenas de El Salvador están bregando para que se les otorgue un mayor reconocimiento político y una parte de sus esfuerzos incluye la redefinición de 1932 como un momento decisivo en su historia de luchas» (Fuentes, Ching, Lara-Martínez 2010: 25).

presenterebbe la teoria sociale ed economica funzionale a inquadrare l'indigeno in una modernità decoloniale. Il caso è simile a quello di José Carlos Mariátegui in Perú, ma con delle differenze. In breve, se Mariátegui rende l'indigeno l'attore principale della teoria economica rivoluzionaria in quanto colloca il comunitarismo andino alla base del processo di trasformazione del Perú in un paese moderno e socialista, per Dalton (e per Miguel Mármol ricostruito dalla penna di Dalton) il marxismo sussumerebbe "naturalmente" il *mestizo* nel suo processo di inclusione nella modernità: detto in altro modo, annullerebbe l'eterogeneità indigena a favore di una artificiale omogeneità *mestiza*. Lo confermerebbe la ricostruzione della storia salvadoregna che troviamo nelle due monografie di Dalton. In *Recordando 1932* si legge:

Nella sezione dedicata alla popolazione indigena prima della conquista, Dalton passa improvvisamente al presente e afferma che "economicamente, i pochi nativi sopravvissuti nel Salvador non rappresentano un settore speciale all'interno della misera popolazione contadina indigena". Continua a scrivere che El Salvador non ha un "problema indigeno"<sup>16</sup>.

In questo modo, quindi, la figura di Miguel Mármol sarebbe utile a riprodurre uno schema etnico ed economico nazionale idealizzato e semplicista. Questo risulterebbe evidente e giustificato dalla tipologia di soggetto sociale che Mármol rappresenta (o che Dalton crea), funzionale alla tematizzazione della letteratura di testimonianza nei termini di una, come teorizzato da John Beverley, «forma di epica non narrativa e popolar-democratica» (1990: 3873<sup>17</sup>).

---

<sup>16</sup> «En la sección dedicada a la población indígena anterior a la conquista, Dalton se mueve repentinamente al presente y plantea que "económicamente, los escasos indios que superviven en El Salvador no representan un sector especial dentro del misérrimo campesinado indígena". Más adelante escribe que El Salvador no tiene un "problema indígena"» (Fuentes, Ching, Lara-Martínez 2010: 156).

<sup>17</sup> «nonfictional, popular-democratic form of epic narrative». Il numero si riferisce alla posizione dell'ebook.

La biografia di Mármol dalla nascita alla formazione di una coscienza di classe è sviluppata nei capitoli I, II e in parte nel III, quest'ultimo prologo della violenza che si sarebbe scatenata con la dittatura golpista del generale Maximiliano Hernández Martínez (1931-1944). Grazie alla ricerca di Lara-Martínez, reperibile sia in *Del dictado* (pp. 46 e ss.) che nel quinto capitolo di *Recordando 1932* (pp. 186 e ss.), sappiamo che questi tre capitoli (nell'edizione consultata, pari a poco più di un centinaio di pagine) sono l'ampliamento di poche righe del quaderno, oltre alle informazioni contenute in alcune lettere e alla memoria viva dell'intervista, e comportano variazioni nella forma e nel contenuto. Per quanto riguarda il contenuto, possiamo immaginare che Dalton cerchi di enfatizzare le origini meticce e rurali di Mármol proprio per rappresentare un soggetto per cui la "quantità" di sangue indigeno influenza le condizioni materiali. Di fatto, la nascita di Mármol è emblematica e si inquadra all'interno del fallimento delle diffuse teorie eugenetiche *fin de siècle*. Nel testo si legge che la nonna, complice involontaria di quel razzismo biopolitico, si preoccupa di «sbiancare la razza col suo bellissimo Perfecto», suo marito<sup>18</sup>. Il senso di inferiorità instillato al colonizzato si converte in ira quando la nonna vede il neonato: «Quando mia madre mi portò per presentarmi a lei, una gran rabbia la assalì soprattutto quando vide i suoi piani di miglioramento della razza completamente vanificati dall'apparizione del nuovo nipote, un indianino brutto e chiappe blu come tutti gli altri»<sup>19</sup>. Soprattutto per questa ragione, e non solo per essere figlio illegittimo del sindaco di Ilopango Eugenio Chicas (soprannominato "El indio Eugenio"), la nonna manda madre e figlio «a quel paese alla grande»<sup>20</sup>. Nato sotto una pessima stella, Miguel è solo come un eroe picaresco anche quando suo padre ammette la genitorialità: «Quella sera bevve qualche bicchierino di *guaro* e confessò ai suoi amici che ero suo figlio.

---

<sup>18</sup> «blanquear la raza con [su] hermoso Perfecto» (38).

<sup>19</sup> «cuando mi mamá me llevó a presentarme a ella, la gran cólera que le vino fue sobre todo al ver sus planes de mejorar la raza completamente venidos al suelo con el aspecto del nuevo nieto, un indizuelo feo y culo azul como el que más» (39-40)

<sup>20</sup> «muchísimo al carajo» (38).

La notizia circolò per tutta Ilopango finché non giunse alle orecchie delle [...] mie sorellastre. La madre e le figliole si misero a maledire il cielo e le seconde si misero a cercarmi per picchiarmi»<sup>21</sup>. Miguel non è esclusivamente il figlio illegittimo di un sindaco indio, ma anche un “degenerato”, un esempio del fallimento del piano delle élite latinoamericane di estirpare la cultura indigena dal suo seno.

Come ogni *pícaro*, anche Miguel Mármol sfrutta, in una sorta di predestinazione operaista, la sua attitudine al lavoro per ricevere favori dal padre fino a essere assunto in un laboratorio di scarpe nella capitale. Qui riceve la sua prima formazione marxista, si libera dalla superstizione relativa alla religione cattolica, e contribuisce alla costituzione del Partido Comunista de El Salvador. Il suo primo datore di lavoro, el Maestro Angulo, è interessato di politica internazionale, «diceva [...] che i lavoratori dovrebbero comandare»<sup>22</sup> e permette a Miguel di leggere *El submarino Bolchevique*, una pubblicazione che arriva da Panama per diffondere la propaganda comunista in America Latina.

Da questo momento, il riscatto del soggetto popolare dipende dalla sua coscienza rivoluzionaria. Viaggia in Unione Sovietica, ma a partire dalla sua condizione di marginale. Sua madre, gravemente malata (muore il giorno prima della sua partenza), insiste per comprargli un cambio di vestiti nuovo: «In modo che lo straniero non pensi che stai morendo di fame, mi ha detto, e che almeno vedano che hai un cambio di vestiti»<sup>23</sup>. La parabola giovanile di Mármol prefigura la tipologia di soggetto adulto: si tratta di un subalterno che assume coscienza della sua condizione (di classe). Teoria e prassi, gli elementi alla base del pensiero marxista, si incardinano quindi su di una cultura popolare ben precisa. Dal primo all'ultimo momento, Miguel Mármol è l'eroe

---

<sup>21</sup> «Esa noche se metió unos tragos de guaro y le confesó a sus amigos que yo era su hijo. La noticia circuló por toda Ilopango hasta llegar a los oídos de [...] mis hermanastras. La señora y las cipotas pusieron el grito al cielo y estas últimas comenzaron a buscarme para pegarme» (48).

<sup>22</sup> «decía [...] que los trabajadores debían mandar» (75)

<sup>23</sup> «Que en el extranjero no crean que te estás muriendo de hambre –me dijo– y que por lo menos se vea que tenés segunda mudada» (185).

che vive a contatto con i suoi pari (non è né un intellettuale né un commerciante piccolo-borghese, come afferma chiaramente a pagina 242) e si confronta con la dura realtà dell'impegno sociale. Ancorato alla tradizione letteraria ispanica e ispanoamericana attraverso il personaggio del *pícaro* (come il *Lazarillo de Tormes*), il testimone è quindi un soggetto volutamente emblematico di una condizione diffusa e la sua biografia serve a inquadrare una tipologia dell'esperienza e della cultura. Secondo Beverley e Zimmermann:

La situazione del narratore nella testimonianza deve essere rappresentativa di una classe o di un gruppo sociale; nel romanzo picaresco, al contrario, la disoccupazione o l'emarginazione sociale collettiva sono vissute e narrate come un destino personale. [...]. Il narratore nella testimonianza parla a nome o per conto di un gruppo comunitario<sup>24</sup>.

Rafael Lara-Martínez valuta la distorsione del movimento del 1932 atta ad occultare l'eterogeneità della ribellione, spinta anche da leader indigeni, poi fucilati, come José Feliciano Ama o Francisco Sánchez. Sebbene i dati riportati dallo studioso salvadoregno siano abbondanti, si ritiene possibile avanzare un'interpretazione differente, forse più inclusiva. Il *testimonio* di Mármol non elude le differenze sociali della ribellione popolare, ma analizza il percorso compiuto da un'organizzazione di stampo comunista al fine di assumere il ruolo di avanguardia rivoluzionaria: Mármol è sì un personaggio emblematico, ma che funziona da opzione, da "guida", e non un dispositivo usato per annullare la differenza.

L'insurrezione del 1932 dipende, in breve, dall'incapacità del presidente Arturo Araujo di tutelare la sua timida riforma agraria. A causa dei tentennamenti del governo prima e del colpo di stato di Hernán-

---

<sup>24</sup> «The situation of narrator in testimonio has to be representative of a social class or group; in the picaresque novel, by contrast, a collective social predicament unemployment or marginalization is experienced and narrated as a personal destiny. [...]. The narrator in the testimonio speaks for or in the name of a community group» (Beverley, Zimmermann 1990: 3873).

dez Martínez poi, i contadini assediano le forze governative in alcune province dell'occidente del paese. Di fronte all'aggravarsi degli eventi, i quadri del Partito Comunista assumono la necessità di guidare, d'accordo con le indicazioni teoriche del leninismo, le masse popolari. Dalla pagina 242 alla 253, la testimonianza di Mármol è squisitamente analitica e si prefigge di illustrare le scelte politiche di fronte alla complessità del contesto. Dapprima il Partito decide di evitare un massacro attraverso la mediazione tra governo e fronte della rivolta e di dare alla protesta uno sbocco elettorale.

Quando rientrai, il nero Martí aveva un libro francese in mano e lo stava leggendo e mi disse che avevo ragione, traducendo un paragrafo in cui si diceva che in certe circostanze lo stato maggiore del proletariato [...] può trattare con lo stato maggiore della borghesia. [...] Martí mi assicurò che il libro diceva proprio così. Chi lo sa. E chissà che libro era<sup>25</sup>.

Un quadro rappresentativo della dialettica tra teoria e prassi, alla base dei movimenti leninisti. Eppure, non sfuggirà l'evidente ironia di Miguel Mármol (o di Roque Dalton?) e la volontà di farsi beffe di un'impostazione neocoloniale di accesso alla conoscenza. Il feticcio del testo, in particolare in francese – come già accaduto numerose volte nella storia della cultura ispanoamericana –, attribuisce a Martí l'autorità per approvare una determinata analisi e la conseguente pratica politica. Eppure, come dimostra la storia di quell'anno infausto, la teoria europea da sola è assolutamente insufficiente per interpretare, usando la nota espressione di Achille Mbembe, la necropolitica postcoloniale.

Una volta frustrata tale opzione – l'ipotesi delle urne viene negata dall'esecutivo –, il PCS opta per l'organizzazione dell'insurrezione

---

<sup>25</sup> «Cuando volví a entrar, el negro Martí tenía en las manos un libro francés y lo leía y dijo que [yo] tenía razón, traduciendo un párrafo en que se decía que en determinadas circunstancias el estado mayor del Proletariado [...] puede parlamentar con el Estado Mayor de la Burguesía. [...] Martí aseguró que así decía el libro. Quién sabe. Y quién sabe qué libro era aquél» (265-266).

secondo le pratiche rivoluzionarie leniniste. Dopo la testimonianza viva della tragicità degli eventi, Mármol valuta il documento stilato dal partito (un esempio di citazione interna) relativo all'analisi degli errori organizzativi e strategici. In questo caso, non ce la sentiamo di affermare che *Miguel Mármol* abbia come obiettivo quello di ridurre la complessità della lotta del 1932 a una dicotomia di classe, né che Mármol sia tanto imbevuto di ideologia marxista ed eurocentrico nelle sue considerazioni sul "proletariato" nazionale da non rendersi conto della differenza oggettiva tra realtà e teoria marxista. Al contrario, è proprio per questa discrepanza che i comunisti decidono di intervenire: perché il leninismo era lo strumento organizzativo a disposizione delle lotte dei subalterni, il che è diverso dalla valutazione di un supposto tentativo di annullare le differenze etniche e culturali presenti in nel Salvador. A questo punto, il pensiero rivoluzionario di carattere sovietico rischia, come è accaduto più volte, di diventare olistico e di ignorare le differenze. Tuttavia, la letteratura di testimonianza a partire dal privilegio della focalizzazione sul soggetto e non sull'apparato o sul sistema, ci permette di riflettere sulla pluralità di istanze che rientrano nelle valutazioni personali di un determinato contesto storico. In *Miguel Mármol* il problema non riguarda l'ignoranza dell'indigeno come soggetto sociale, ma la necessità di raggiungere l'egemonia (gramsciana) della lotta di liberazione.

### *Conclusioni*

A differenza di Rafael Lara-Martínez, l'obiettivo di chi scrive è dimostrare che la costruzione narrativa di un personaggio popolare sulla scorta della letteratura picaresca. Tale impostazione, serve a inquadrare il lavoro politico di Miguel Mármol all'interno della cultura subalterna centroamericana. In un certo senso, *Miguel Mármol* non vuole essere un tentativo volto a eludere, diluire e omogeneizzare le differenze sociali ed etniche del paese, ma semplicemente di farle confluire in un'identità complessa, etnicamente e politicamente. In effetti, il personaggio di Miguel Mármol serve probabilmente ad abrogare la

distanza che esiste tra una teoria europea e una pratica americana: il personaggio *mestizo* che assume coscienza della sua condizione marginale e si impegna ad estendere la teoria e la prassi rivoluzionaria all'intero corpo sociale razzializzato ed escluso, rappresenta l'epistemologia americana del marxismo rivoluzionario. Come in altri paesi dell'America Latina, e con i dovuti distinguo, il *testimonio* di Miguel Mármol non dà indicazioni sulla speculazione di un gruppo rispetto all'eterogenea realtà nazionale, quanto sui diversi tentativi di includere l'indigeno all'interno di un possibile paradigma della modernità. Concludo, doverosamente, con le parole di Mármol:

Riflettendo sulla mia vita, soprattutto su quella parte di essa che ho descritto nei termini più generali [...], un sentimento piuttosto strano di insoddisfazione e allo stesso tempo di contentezza mi ronza in testa. Di insoddisfazione, per quello che le nostre limitate forze e capacità non mi hanno permesso di fare in termini di *sviluppo della lotta popolare*, per la parte di colpa che mi porto dietro nei fallimenti contro il nemico [...]; di contentezza, perché nonostante le debolezze di ognuno di noi, *un gruppo di ignoranti inesperti ingaggiammo la battaglia della classe operaia nel Salvador e fuori El Salvador; siamo stati i pionieri della rivoluzione che arriverà irrimediabilmente a trasformare i nostri Paesi una volta per tutte*<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Al reflexionar sobre mi vida, sobre todo en la parte de ella que he expuesto en sus términos más generales [...], un sentimiento medio raro de insatisfacción y al mismo tiempo de contento me llena la cabeza. De insatisfacción, por lo que no me permitieron hacer nuestras limitadas fuerzas y capacidades *en lo tocante a desarrollar la lucha popular*, por la parte de culpa que me toca en los fracasos frente al enemigo [...]; de contento, porque a pesar de las debilidades de cada quien, *un grupo de inexpertos ignorantes empeñamos la batalla de la clase obrera en El Salvador y fuera del Salvador; fuimos pioneros de la revolución que irremediabilmente vendrá a transformar nuestros países de una vez por todas.* (522, sottolineato mio).

DOCUMENTI, CRONACHE, TESTIMONIANZE

GUATEMALA

MARIO PAYERAS

*LOS DÍAS DE LA SELVA. RELATOS SOBRE LA IMPLANTACIÓN DE LAS GUERRILLAS POPULARES EN EL NORTE DEL QUICHÉ, 1972-1976* (1980)

Dante Barrientos Tecún

[Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France]

La prima opera pubblicata da Mario Payeras (Guatemala, 1940-1995) – scrittore, poeta, ideologo impegnato nella lotta guerrigliera e più precisamente membro della direzione dell’EGP (Esercito Guerrigliero dei Poveri) – fu il libro intitolato *Los días de la selva (I giorni della giungla)*. Vinse il premio Casa de las Américas (Cuba) 1980 per la testimonianza e, secondo il colophon della prima edizione, fu stampato da Ediciones Casa de las Américas nel gennaio 1981. Il titolo è accompagnato da un sottotitolo illuminante per modalità discorsiva, contenuto tematico, collocazione geografica e temporalità: *Relatos sobre la implantación de las guerrillas populares en el norte del Quiché, 1972-1976* (Payeras, 1980).

Notiamo subito che questi elementi paratestuali (titolo e sottotitolo) generano tipi di lettura e ricezione diversi e forse ambigui. In effetti, se guardiamo esclusivamente al titolo, la sua composizione riattiva inevitabilmente, nel campo letterario latinoamericano, il legame con le narrazioni che si iscrivono nelle correnti della cosiddetta letteratura regionalista, locale o “criollista”. Non sfugge il legame quasi automatico con un titolo emblematico di Horacio Quiroga, *Cuentos de la selva* (1918), per non parlare di tutto un corpus di opere in cui la natura diventa un personaggio. Si tratta di narrazioni di esplorazione e scoperta, di viaggi attraverso vaste e iperboliche geografie sociali e spaziali, cose che si ritrovano anche nel libro di Mario Payeras. Tuttavia, il sottotitolo disattiva tale lettura e reindirizza l’interpretazione verso la dimensione politica e, soprattutto, verso l’episodio storico della guer-

riglia in Guatemala, orientando così il testo verso il riferimento a una specifica realtà politica, e ancorandolo nel vasto campo dei discorsi e delle rappresentazioni fattuali. Ma è da notare che in nessun punto del paratesto iniziale viene introdotto il termine “testimonianza” per identificare categoricamente il genere del libro in questione, mentre viene integrata la nozione meno specifica, più ampia e instabile di “narrazioni”, più affine alla fiction. Ci siamo concentrati su queste caratteristiche del dispositivo paratestuale de *Los días de la selva* perché riteniamo che in esse, surrettiziamente, inavvertitamente, emergano indicazioni sulla natura ibrida di questo scritto, sulla porosità della sua testualità aperta al fattuale e al finzionale (*subjective turn*). La nostra ipotesi è che i racconti de *Los días de la selva* non si limitino, e non possano rientrare unicamente nel genere della testimonianza – senza, ovviamente, cessare di esserlo – e possano piuttosto essere considerati un saggio-testimonianza o una *non fiction* testimoniale.

In uno studio di Marine Aubry-Morici sul saggio e sui suoi legami e specificità rispetto alla saggistica, intitolato “Essai et *non fiction* au XXI<sup>e</sup> siècle: réflexions comparatistes à partir du domaine italien”, l’autrice precisa che l’atteggiamento e la pragmatica del saggio incoraggiano «scritture plurali il cui intento principale è quello di appropriarsi di un oggetto nel mondo in modo estetico, riflessivo e soggettivo, principalmente attraverso la contaminazione tra la modalità narrativa e la modalità discorsiva» (Aubry-Maurici 2021: 57).

Inoltre, Aubry-Maurici sottolinea altre due specificità del saggiso che ci sembrano operative nel nostro approccio alla scrittura de *I giorni della giungla*. La prima riguarda proprio la posizione del saggista, che viene visto come «un argonauta della verità che condivide le sue scoperte e le sue peregrinazioni» (Aubry-Maurici 2021: 58). Una posizione che non è affatto estranea a quella della voce protagonista del libro di Payeras, spesso presentata come una coscienza che osserva e commenta se stessa. La seconda si riferisce alla soggettività che può permeare sia il saggio che la testimonianza: «In effetti, se la soggettività impregna il saggio, esso non è affatto una semplice autobiografia e il suo oggetto referenziale non costituisce tanto uno specchio quanto una detrazione necessaria. L’oggetto del saggio non è l’io, ma un pensiero soggettivo che si iscrive

in una temporalità» (Aubry-Maurici 2021: 58). Nella testimonianza-saggio di Mario Payeras, la soggettività non è certo assente (e non può esserlo), e non solo occupa un posto importante nelle “narrazioni”, ma è proprio essa ad attribuire una specifica singolarità a questo testo. E, in un certo senso, è ciò che gli permette di trascendere la mera circostanzialità storica che di solito è insita nella testimonianza. Allo stesso tempo, questa soggettività è ciò che permette alla scrittura di essere intrisa di una particolare tonalità lirica che, lungi dal funzionare come meccanismo di idealizzazione della lotta rivoluzionaria, opera come risorsa per approfondire la riflessione sulle esperienze vissute nella guerriglia. A ciò si aggiunge il fatto che in questi racconti dell’insediamento della guerriglia nel nord del Quiché, più che un io protagonista, emerge un pensiero sul mondo e sulla sua possibile trasformazione.

In questo articolo ci interessano le strategie utilizzate da Mario Payeras per “catturare il reale” rispetto all’esperienza diretta della lotta armata in Quiché. Intendiamo inoltre concentrarci sulle porosità iscritte nella testualità, sulle distanze dal dato strettamente fattuale e sulle conseguenze che esse hanno sulla categorizzazione del testo.

Negli anni ’70-’90, il cosiddetto *testimonial* è stato prodotto in abbondanza in America centrale, soprattutto nelle letterature dei tre Paesi in cui si sono svolti i conflitti armati interni (Guatemala, El Salvador e Nicaragua). Ma l’istmo centroamericano non è stato, ovviamente, l’unica regione dell’America Latina in cui il genere in questione ha avuto un ampio sviluppo, poiché anche i vari sistemi letterari del subcontinente hanno partecipato a questa dinamica testimoniale che si è intrecciata con i diversi processi storici. L’importanza e l’ampiezza del fenomeno è stata arricchita dalla comparsa di un corpus non meno consistente di lavori critici<sup>1</sup> interessati allo studio di tale produzione, da prospettive narratologiche incentrate sulle specifiche modalità di “cattura” del reale a prospettive di natura più politico-ideologica, in cui venivano discussi e messi in discussione non solo i regimi di veri-

---

<sup>1</sup> Esiste una vasta letteratura sull’argomento. Per un approccio ad esso, si veda, ad esempio: Elzbieta Sklodovska (1992); Werner Mackenbach (2001); Noémi Acedo Alonso (2017).

dicità dei testi, ma soprattutto le proposte di lotta politica e il tipo di società che vi appariva. In altre parole, la produzione testimoniale ha dato vita a un corpus critico che è diventato, seppur tangenzialmente, un terreno di scontro rispetto al tema e alla prassi della rivoluzione. In misura maggiore o minore, tali discorsi critici non hanno sempre considerato appieno il contesto storico-politico in cui queste proposte di liberazione sono state elaborate attraverso la lotta armata, né la dimensione autocritica e trascendente presente in alcuni testi testimoniali.

La notevole produzione testimoniale che si sviluppò in America Centrale fu tale da indurre alcuni critici a descrivere il genere come “genere caratteristico” della regione, sostenendo che essa costituiva una nuova modalità del suo romanzo, e a mettere in discussione il suo rapporto con la “verità”, con le “appropriazioni della realtà” e coi suoi “interessi di fondo” (Mackenbach 2001).

Allo stesso modo, l'intensa produzione di testi testimoniali durante questo periodo, la loro molteplicità e la loro diversità hanno generato delle domande sulle loro modalità, che non è stato facile definire e classificare da parte del discorso critico (Acedo Alonso 2017). In questo senso, vale la pena ricordare che sono state utilizzate categorie come testimonianza etno-sociologica, giornalistica, propagandistica o letteraria. Questi tentativi di categorizzazione dimostrano quanto questo genere o sottogenere costituisca una forma ibrida, diffusa e transgenica, il cui meccanismo discorsivo si rivela pluridisciplinare (Zavala 1990). Mario Roberto Morales, critico e romanziere guatemalteco, ha a sua volta proposto una distinzione tra la testimonianza “come documento” e il romanzo testimoniale o quello che ha chiamato *testinovela*, che ha definito come segue: «La *testinovela* è un tipo specifico di romanzo che si struttura sulla base di testimonianze e costituisce una creazione collettiva in cui lo scrittore professionista agisce come facilitatore e autore – cosciente e interessato – delle voci e delle loro verità» (Morales 2000: 27). Qualche anno dopo, Werner Mackenbach tornerà sul tema della testimonianza per insistere sulla sua importanza e sulla sua rilevanza per le società centro e latinoamericane: «La memoria organizzata, trasformata, romanzata nelle testimonianze mantiene il suo ruolo nei processi sociali e culturali contro l'oblio» (Mackenbach 2015: 425).

*Avatar della non fiction ne I giorni della giungla*

*I giorni della giungla* (*Los días de la selva*) è una delle opere testimoniali emblematiche di questo periodo. Potrebbe essere inclusa in una sottocategoria che corrisponde alle testimonianze dirette dei guerriglieri che hanno partecipato alla lotta armata in montagna o nella giungla. Si tratta di un racconto relativamente breve, poco più di cento pagine nella sua edizione princeps (L'Avana, Casa de las Américas, 1980), strutturato in otto capitoli, i cui titoli nella loro eterogeneità discorsiva sembrano annunciare l'eterogeneità generica che caratterizza il libro. Gli otto titoli («19 de enero», «Rubelolom», «Las armas y los días», «Los rumbos del Este», «La marcha hacia la sierra», «El tigre de Ixcán», «La ofensiva de los fusiles en flor», «Fonseca») presentano registri espressivi diversi, da quello puramente cronologico, a quello toponomastico, ad altri che entrano in un registro simbolico. Il primo è di natura informativa e serve a identificare nella cronologia storica il giorno in cui un gruppo di 15 guerriglieri entrò dal Messico in Guatemala per iniziare l'opera di sensibilizzazione politica e, di conseguenza, l'instaurazione della lotta armata tra la popolazione del Quiché. Il racconto comincia così: «Il 19 gennaio 1972 entrò in territorio guatemalteco il gruppo guerrigliero 'Edgar Ibarra', il nucleo principale da cui anni dopo sarebbe nato l'Esercito Guerrigliero dei Poveri» (p. 15). L'incipit iscrive pienamente il discorso nelle narrazioni storiche della formazione dei gruppi guerriglieri in America centrale. Il secondo titolo, invece, fornisce un'indicazione geografica, poiché Rubelolom è un villaggio della regione di Ixcán (Quiché, Guatemala), area di azione della guerriglia dell'epoca. Entrambi i titoli stabiliscono quindi una chiara corrispondenza con la realtà extratestuale, la cui veridicità è stata confermata da documenti di diversa natura. Al contrario, gli altri titoli, ad eccezione del sesto, non seguono questa linea in cui la referenzialità è esplicita. E il settimo è costruito con l'obiettivo non di comunicare informazioni oggettive e fattuali, ma di trasmettere un modo di pensare, una lettura del mondo. Infatti, questo penultimo titolo della raccolta – «L'offensiva dei fucili in fiore» – è un'immagine, una metafora che porta con sé una carica ideologica. L'immagine si basa su una circostanza con-

creta, oggettiva. Si tratta dei “contadini transumanti” che, alla ricerca di terreni agricoli nella regione del Quiché, entrarono in contatto con la guerriglia, presero coscienza politica e decisero di unirsi alle sue file: «Erano gli stessi che quell’anno, all’inizio della guerra, erano usciti per conquistare il primo villaggio con la forza, con un fiore posto nella canna del fucile» (p. 100). Questo episodio allude quindi alla trasformazione del contadino in militante rivoluzionario, che assume il suo nuovo ruolo e contribuisce allo sviluppo del movimento. Il simbolo del fiore irradia qui un significato tanto etico quanto estetico: l’espressione “i fucili in fiore” contiene diversi livelli connotativi che operano per valorizzare la guerra rivoluzionaria come atto di speranza nel futuro. Ma significano anche il fiorire del pensiero della liberazione nei contadini, proponendo una visione della lotta armata come pratica in cui la violenza e la morte vengono trascese e risemantizzate come futuro di miglioramento sociale e di giustizia. Il simbolismo del fiore propaga così il suo significato nel pensiero politico. Notiamo che la struttura sintattica dell’immagine (“fucili in fiore”) costituisce un ossimoro, il cui gioco di opposizioni tra i due termini traduce la visione ideologica del testimone sul processo rivoluzionario a cui partecipa. Come è evidente, il testo cessa di essere un documento fattuale e non narrativo per entrare in un’altra categoria, che lo iscrive nei parametri di un testo di natura che potremmo dire artistica. In questo modo, dalle componenti paratestuali dell’opera, è già possibile distinguere una tensione tra la realtà strettamente fattuale, oggettiva, e ciò che entra nel campo di una specifica lettura politica di questa realtà, espressa esteticamente, con la sua carica soggettiva.

Nel corso degli otto capitoli, la voce testimoniale racconta gli alti e bassi – positivi e negativi – vissuti dal gruppo di militanti rivoluzionari nella loro missione di penetrazione nella giungla del territorio Quiché, di studio e adattamento al suo ambiente per dedicarsi al compito primordiale di creare consapevolezza politica tra la popolazione, di diffusione della propria ragion d’essere e del loro modo di operare, e di convincimento all’adesione al loro progetto di trasformazione di quella realtà fatto di ingiustizia e sfruttamento in cui hanno vissuto.

Il processo narrativo può essere letto come lo sviluppo di un viaggio da almeno tre prospettive: attraverso lo spazio naturale (la giungla), attraverso la geografia umana della regione (le diverse comunità), attraverso la coscienza della voce che porta il discorso. In questo passaggio, ognuno degli otto capitoli si concentra su eventi che hanno segnato profondamente la vita militante del gruppo e in particolare quella della voce che assume il discorso e organizza gli eventi narrati. Quattro possono anche essere considerati, in termini generali, gli eventi principali su cui si soffermano le descrizioni e le riflessioni della voce testimoniale: la scoperta e la padronanza dell'ambiente naturale<sup>2</sup>, la scoperta delle persone e delle comunità<sup>3</sup>, la lotta politico-militare<sup>4</sup> e la morte<sup>5</sup>. Il testo è quindi attraversato da discorsi di diverso tipo, come

---

<sup>2</sup> «Questi primi giorni furono spesi per imparare le verità elementari della giungla. Arriviamo in un mondo triste, dove solo con il tempo l'intelligenza imparava a trovare punti di riferimento. Senza di essi, la bussola era uno strumento inutile. Imparammo presto che la piaga delle zanzare e dei moscerini era meglio dimenticarla. Il canto malinconico della guancolola scandiva le ore di quei primi giorni di pioggia e solitudine» (p. 17). La descrizione dell'ambiente in cui si insedia il guerrigliero è tutt'altro che strettamente oggettiva. La soggettività ci permette di cogliere il mondo della giungla da una prospettiva che va oltre il puro documentario e lo rende più complesso, denso e pieno di significati.

<sup>3</sup> «Erano lì, finalmente, i poveri del nostro Paese; ma non sapevamo quale sarebbe stata la loro risposta» (p. 28). La missione dei guerrigliero è quella di incontrare e conoscere le persone che vivono in condizioni di povertà materiale, ma il contatto è incerto a causa della mancanza di conoscenza reciproca. Questo contatto rivela anche la multiculturalità del Guatemala e la visione delle sue etnie: «Cominciammo a sentire le prime parole in dialetto kekchí (sic) e a sperimentare l'ermetismo dei suoi abitanti» (pp. 37-38).

<sup>4</sup> «Quella sera riunimmo gli uomini del villaggio, spiegammo a lungo il motivo della nostra lotta e annunciammo solennemente che avremmo vinto» (p. 29). Il compito politico evocato nella citazione ha un'ampia dimensione pedagogica ed esplicativa, ma il narratore non manca di introdurre una leggera ironia o autoderisione attraverso l'uso dell'avverbio «solennemente» riferito alla vittoria rivoluzionaria. Possiamo notare qui una presa di distanza da cui, facendo appello alla memoria critica, il narratore ricostruisce l'episodio ed è consapevole dell'idealismo (trionfalismo) prevalente all'epoca.

<sup>5</sup> Il tema della morte appare in varie forme: come conseguenza dell'ambiente ostile in cui il gruppo è mobilitato, o a causa degli scontri con le truppe dell'esercito nemico (come nel caso di Xam Cam, un militante rivoluzionario che preferisce suicidarsi piuttosto che cadere nelle mani del nemico, p. 110). È anche il risultato del tradimento dei guerrigliero, si veda il capitolo finale «Fonseca» o il capitolo «Armi e giorni»: «Gli sparammo [Mincho]

la narrazione regionale (ovvero quella di un osservatore del mondo naturale), l'avventura, il romanzo politico, il discorso antropologico, la cronaca storica e persino il romanzo di formazione, che sfiora a volte il diario di campagna. Senza dimenticare che il testo è particolarmente influenzato dalla modalità del saggio.

### *Un io testimoniale reso invisibile*

Trattandosi di un'opera vincitrice del premio testimoniale della Casa de las Américas, il lettore è autorizzato a sovrapporre le identità dell'autore (Mario Payeras), del narratore e del protagonista del racconto. Di solito, la storia di tipo testimoniale è raccontata da un "io" che ha partecipato o è stato testimone diretto degli eventi narrati. E la sua presenza – resa manifesta nella narrazione – costituisce in un certo senso una garanzia della veridicità di ciò che viene raccontato, poiché, nel patto di lettura, si presuppone che ciò che verrà raccontato viene da un individuo che ha vissuto o che è stato testimone dei fatti. Nel caso di *Los días de la selva*, c'è una variazione, una singolare svolta rispetto alla natura di questa voce narrativa testimoniale protagonista. Si dà il caso che questa voce, invece di essere mostrata, sia "nascosta", testimoniando così una posizione di invisibilizzazione della voce narrante responsabile della costruzione del discorso e della sua referenzialità<sup>6</sup>. Solo raramente l'io appare in modo palese, anche se sempre "clandestino", cosa che peraltro potrebbe sembrare coerente nelle condizioni della lotta armata. Un primo momento di questa presenza esplicita (o quasi) si ha quando il narratore, riferendosi a una divisione del

---

in aprile, una mattina in cui molti uccelli cantavano. Era il piacevole rumore del mondo che il condannato avrebbe presto smesso di sentire» (p. 51).

<sup>6</sup> Jacques Gilard, in una recensione del 1982, lo aveva già notato: «Ma il narratore è il più efficace possibile nel suo racconto e riesce così a restituire l'essenza di quella che è prima di tutto una dura esperienza collettiva; si impara molto poco su di lui, molto di più sui suoi immediati compagni, e ancora di più sulle peripezie del gruppo e sui suoi rapporti con il movimento popolare» (Gilard 1982: 210-211).

gruppo guerrigliero originario fondata sulle finalità da raggiungere, fa questa precisazione: «Quest'ultimo [gruppo che prese la via dell'est] era composto da Alejandro, Jorge, Julián, Abel e lo scrittore di queste memorie» (p. 56). L'autore si identifica parzialmente, indicando la sua funzione (scrivere) senza ricorrere all'uso della prima persona singolare. Notiamo qui un altro aspetto significativo: il testimone sceglie il termine "memorie" per qualificare il suo testo e non quello di testimonianza. Questa scelta ci sembra significativa nella misura in cui l'uso di questo termine, indirettamente, implica che l'insieme di ciò che viene narrato non può corrispondere strettamente, come una ricreazione esatta, a ciò che è accaduto nella realtà, perché, come è stato dimostrato, la memoria è inesatta, selettiva, smemorata, e allo stesso tempo creativa e immaginativa<sup>7</sup>. Questa constatazione, se è vero che relativizza l'esattezza e l'assoluta oggettività di ciò che viene raccontato, non autorizza il lettore ad assumere una posizione di dubbio radicale e di scetticismo. In altre parole, se è inevitabile che ci siano aspetti del discorso che non possono coincidere pienamente con i fatti della realtà, questo non può (e non deve) portare a squalificare la narrazione nella sua natura di testimonianza di eventi fattuali. Lo dimostra un'osservazione elementare: la nascita della guerriglia nel Quiché, al cui progetto partecipò Mario Payeras, è stata confermata e dimostrata da altre testimonianze e documenti di natura storica. Ma torniamo al meccanismo di identificazione del testimone nel testo. Un altro momento si verifica nel momento in cui si svolge una discussione politica tra il narratore e un compagno di nome Alejandro, che «aveva pregiudizi radicati verso i compagni di origine piccolo-borghese» (p. 64). Riferendosi all'identità della persona che discuteva con Alejandro, il lettore viene informato solo che «il suo interlocutore l'aveva contraddetto con argomenti logici – come può fare chi legge libri dall'età di cinque anni» (p. 64). In questo caso,

---

<sup>7</sup> Questa fallibilità della memoria è apertamente riconosciuta dal testimone in un altro momento quando, riferendosi a un ex compagno, dice: «Ci sembra di ricordare che sua madre era morta, ma che la sua matrigna lo amava molto» (p. 102). La formula «sembra ricordare» introduce la consapevolezza dell'autore dell'incertezza dei dati forniti dalla memoria.

Mario Payeras si presenta nel testo, ancora una volta, in modo indiretto, semplicemente come “interlocutore”. Un terzo esempio si trova in una frase quasi anodina, legata alla scoperta dell’ambiente naturale: “In quei giorni, lo scrittore vide il primo tapiro” (p. 65). Come si vede, Mario Payeras è quasi “cancellato” dallo spazio testuale, e l’io che testimonia si colloca in una situazione enunciativa ambigua, presente e assente allo stesso tempo. La testimonianza che si caratterizza come discorso individuale viene qui in qualche modo sovvertita, o comunque stravolta, poiché in tutto *Los días de la selva* non è l’io a predominare, ma significativamente un “noi”. Le occorrenze di questo pronome in tutto il libro sono molto numerose, come dimostrano le prime occorrenze che appaiono nel primo capitolo, che già determinano il tono generale della narrazione: «Tuttavia, le circostanze in cui quei primi quindici combattenti attraversarono la frontiera non erano quelle che avevamo previsto all’ultimo momento. Il nostro obiettivo era di entrare inosservati e di scatenare l’azione armata solo quando avessimo avuto la necessaria base di appoggio nell’interno» (p. 15). È quindi dalla posizione di un “noi” collettivo che Mario Payeras prenderà il polso della storia. Questa scelta narrativa può essere interpretata come una volontà di evitare la costruzione di un’immagine eroica della voce narrante. E questa strategia è confermata da un altro fatto importante: la narrazione non si concentra in particolare sulla figura dell’autore-narratore-protagonista, e nemmeno su nessuno dei suoi compagni di guerriglia. Essi, e l’autore-narratore, passano attraverso le pagine, presentati in brevi descrizioni, e le loro caratteristiche fisiche, le loro psicologie, mentalità e comportamenti non sono che rapidamente evocati: «Jorge, invece, passava da uno stato d’animo all’altro con facilità. Era un guerrigliero dalla figura robusta, con una criniera ispida, baffi e barba folti e occhi obliqui in cui si poteva intuire la più forte determinazione» (p. 62). Ma la struttura della narrazione non dipende esclusivamente dal concatenamento delle azioni di un personaggio. Ciò che viene raccontato sono gli eventi compiuti o subiti dal gruppo di quindici guerriglieri della colonna “Edgar Ibarra”. Di conseguenza, è possibile vedere attraverso queste strategie (“io” reso invisibile, rinuncia al protagonismo individuale) l’opzione narrativa per la costruzione di un soggetto collettivo.

Ciò risponde, infatti, a uno dei fondamenti del pensiero dell'autore, espresso in modo significativo nel testo: «Intravedevamo troppi eventi nuovi davanti a noi e sapevamo che la storia è fatta da collettività e non da individui singoli» (p. 25). In queste parole si può scorgere non solo una visione politico-ideologica, ma anche il dispositivo narrativo, il patto testimoniale scelto da Mario Payeras.

Tuttavia, questa voce narrativa, che si rende invisibile come individualità e si mimetizza come soggetto collettivo, non nasconde lo scopo della sua narrazione, né il suo orientamento politico, né la sua visione del mondo. In questo senso, questa voce può essere definita autentica. Tuttavia, non va trascurato il fatto che, per elaborare il suo racconto, Payeras ricorre in diversi momenti ai ricordi o ai discorsi dei suoi compagni, soprattutto quando si riferisce ad azioni alle quali lui stesso non era presente. In questi casi, quindi, si tratta di una voce che si mescola a quelle degli altri, e il racconto viene così elaborato riprendendo i discorsi degli altri. Lo si vede, ad esempio, all'inizio del capitolo intitolato "La ofensiva de los fusiles en flor", che narra quanto accaduto a una persona di una certa età, ex collaboratore della guerriglia (David), che viene interrogato e sottoposto a violenze dall'esercito. Resta inteso che la voce narrante non poteva essere direttamente presente all'evento narrato, ma che questo poteva essergli stato rivelato dallo stesso David, sopravvissuto alle violenze<sup>8</sup>. Un altro caso simile, in cui la voce narrante non poteva essere direttamente presente agli eventi narrati, appare nell'ultimo capitolo, "Fonseca". In esso viene raccontata con dovizia di particolari la storia di un militante che, a causa della sua imprudente debolezza per l'alcol, viene denunciato e catturato. Payeras racconta prima la cattura, l'interrogatorio e le torture a cui il combattente è sottoposto, e in seguito il suo tradimento, la sua collaborazione con il nemico e la denuncia dei suoi compagni (pp. 102-105). Il lettore potrebbe chiedersi come abbia potuto, il narratore, ottenere queste informazioni. La risposta viene data poche

---

<sup>8</sup> La fine dell'episodio lascia intendere che, dopo il pestaggio, David si sia addentrato nella boscaglia per unirsi alla guerriglia: «Quella stessa notte, i suoi figli gli portarono il fucile ed egli passò all'offensiva al riparo della boscaglia» (p. 94).

pagine dopo, quasi alla fine del libro: “Mesi dopo venimmo a conoscenza dell’esito della storia di Fonseca (...) Nella giungla ricevemmo su nastro, con la sua stessa voce, il racconto di ciò che era accaduto” (p. 113). Capiamo allora che il discorso di Payeras è qui in realtà il recupero e la ricomposizione di un altro discorso.

### *Vagabondaggio saggistico*

Se *Los días de la selva* narra le vicissitudini e i vari episodi della costituzione del gruppo guerrigliero “Edgar Ibarra” in Quiché e del suo progetto di politicizzazione della popolazione, il testo è costellato da una serie di riflessioni e pensieri che lo collegano al genere del saggio. In questo senso, vale la pena notare che questa voce narrante non presenta un’immagine di sé corrispondente in primo luogo a quella di un soggetto che agisce, ma piuttosto a quella di pensatore e generatore di idee. Nel testo non emergono solo le sue azioni politico-militari nella giungla, ma anche le sue concezioni e riflessioni sulla costruzione della rivoluzione, le sue esigenze, le sue difficoltà e le sue contraddizioni. La voce affronta anche domande sul mondo che lo circonda, sulla natura e sul suo rapporto con gli esseri umani, sulla vita sociale, sull’individuo nel mondo e sul suo destino, sulla sua percezione della realtà. E tutto questo lo fa ricorrendo spesso a un linguaggio di grande forza poetica. La strategia discorsiva seguita da Mario Payeras si traduce quindi nella costruzione di un testo *borderline* e poroso, che si colloca su una linea di equilibrio tra il documento storico-politico che cerca di catturare una realtà vissuta collettivamente (e questo aspetto si sostiene in parte la sua veridicità), e la scrittura riflessiva e artistica. In *Los días de la selva* si configurano così un’estetica del documento e una modalità propria alla narrativa *non fiction*.

Un aspetto particolarmente interessante di quello che abbiamo definito il “vagabondaggio saggistico” di Mario Payeras è la funzione e il posto occupato dall’ambiente naturale in cui si svolgono le azioni, ovvero la giungla. Infatti, oltre a essere l’ambientazione primaria degli eventi narrati, la giungla funziona come la sorgente che genera gran

parte dei pensieri e delle riflessioni della voce narrante. Come nelle narrazioni regionali, anche qui il mondo naturale diventa protagonista in virtù della sua onnipresenza e del valore simbolico che acquisisce. In certi momenti, è l'avversario del gruppo di guerriglieri che lottano per sopravvivere in un ambiente ostile per chi non lo conosce; con il passare del tempo, diventa a volte un rifugio e a volte persino un alleato. Soprattutto, la giungla diventa uno spazio di apprendimento, non solo politico e ideologico, ma anche dell'alterità, della conoscenza dell'altro, grazie al contatto permanente con individui e comunità di lingue e culture diverse; e diventa infine apprendimento della lezione che ci viene dal mondo e dall'esistenza. È in questo processo, attraverso la relazione tra lo spazio (la giungla) e il gruppo di guerriglia, che si forma una coscienza (Langlet 2015).

I passaggi che descrivono la difficoltà di sopravvivenza nella giungla sono numerosi. Fin dal primo capitolo si fa riferimento alle avversità che essa rappresenta per i quindici militanti: "Scendendo la piccola pista aperta nella giungla, ci siamo immersi in un universo torrenziale, dominato dal rumore delle cicale e dal tuono del fiume. Il caldo era soffocante e avevamo difficoltà a muoverci sotto il peso dell'atmosfera". (p. 16). Si costruisce così un'immagine della giungla che chi la conosce sa quanto corrisponda alla realtà di quell'universo, dato il suo clima e il suo isolamento. Il riferimento ai sensi permette di cogliere questa realtà ostile. Tuttavia, questa percezione si evolve fino a trasformarsi e rovesciarsi nel suo contrario. È un universo in cui nulla o quasi sembra poter resistere ai meccanismi e alle leggi della giungla, compresi, tanto meno, i libri<sup>9</sup>. Questo confronto con l'ambiente porta il testimone a trarre le prime conclusioni basate sull'esperienza pragmatica: «La legge

---

<sup>9</sup> Come fatto insolito, viene narrata l'esistenza di una biblioteca nel mezzo della giungla (p. 17), tra i cui libri figura *Cent'anni di solitudine*. La presenza del famoso romanzo di Gabriel García Márquez può essere confermata come fatto concreto da alcune note nello stile di Payeras che richiamano lo scrittore colombiano. Jacques Gilard ha fatto questa osservazione: «Il capitolo di apertura trae parte della sua grande qualità da una lettura intelligente di *Cent'anni di solitudine*; il romanzo di García Márquez viene quindi citato, e riconosciamo solo il tema delle 'grandi invenzioni' e l'episodio sfruttato da Payeras: l'attraversamento della foresta e la scoperta del galion» (Gilard 1982: 211).

del minimo sforzo cominciò a governare i nostri movimenti, e un ordine di priorità di assoluto realismo diede una gerarchia al valore dei beni materiali nella nostra vita» (p. 17). Il pensiero formulato da Payeras ha il valore di una regola, di una verità utile per la sopravvivenza, a seconda del contesto in cui si muove l'individuo. Però, in altre circostanze, i libri possono essere fondamentali, anche se non è del tutto così, perché in questo caso la vita risponde ad altre gerarchie. Questa è la prima riflessione generata dall'esperienza politico-militare del testimone e che viene colta in *Los días de la selva (I giorni della giungla)*. Da questo momento in poi, questo tipo di pensiero, più tipico del genere saggistico, apparirà quasi sistematicamente nelle pagine dell'opera. Le condizioni stesse dell'esistenza nella giungla – in particolare il silenzio – contribuiscono a creare l'opportunità di riflettere:

Avevamo tutto il tempo per pensare, per esaminare le nostre motivazioni di classe più profonde. Cosa pensava ognuno di noi durante quelle interminabili giornate? Eravamo un mosaico di origini ed estrazioni sociali. Lacho, Jorge, Julián e Mario appartenevano al gruppo etnico dei Cakchiquel. Nonostante i legami di lingua e cultura, non formavano un gruppo. Lacho si districava tra gli enigmi e le disgrazie dell'identità indigena, in mezzo a una cultura ostile e allo stesso tempo attraente. Forse gli altri non erano così afflitti da questi aspetti e forse si soffermavano di più sulla consapevolezza elementare che gli uomini organizzano e frammentano il mondo mossi da interessi materiali (pp. 24-25).

Le condizioni della giungla, nonostante le difficoltà pragmatiche che impone alla vita quotidiana, sembrano stimolare il processo riflessivo. Payeras si interroga sull'universo interiore dei suoi compagni e, così facendo, svela le realtà non solo della società guatemalteca in particolare, e quindi quella della sua identità indigena, ma anche quelle della condizione umana, che sono in questo caso gli "interessi materiali" che determinano la loro esistenza.

In questo permanente "vagabondaggio saggistico" che caratterizza la scrittura di Mario Payeras, sono particolarmente interessanti le ri-

flessioni che egli elabora sul processo rivoluzionario, le cui idee emergono come riflesso delle sue osservazioni sulla giungla. Per dirla in altro modo, lo scrittore osserva nei meccanismi dell'ambiente naturale processi che possono essere messi in relazione con la realtà politica della rivoluzione e che, in alcuni casi, trascendono le circostanze specifiche della lotta armata in Guatemala. Quella che si potrebbe forse definire la "svolta ecologica" del discorso di Payeras, vale a dire l'osservazione e il tentativo di comprendere il mondo naturale, si ripercuote sulle sue concezioni politiche e sul suo modo di cogliere la realtà. Ciò è percepibile, ad esempio, in questa riflessione:

Tuttavia, quando lasciammo la zona dei primi fagiani dove avevamo i nostri accampamenti, i membri permanenti della guerriglia si potevano ancora contare sulle dita di una mano. Perché, come le pesche a suo tempo, stavamo perdendo il fiore e cominciamo a dare i frutti (p. 82).

Il riferimento ai processi della natura serve al testimone per rendere conto di come lo stesso processo rivoluzionario subisca trasformazioni simili a quelle del mondo naturale. La risorsa comparativa serve a "caricare" questo processo di realtà e a iscriverlo come un fatto incontrovertibile, come avviene per i fenomeni naturali.

Vale però la pena di notare che la scrittura saggistica di Mario Payeras include una posizione autocritica rispetto alle decisioni e ai risultati del movimento guerrigliero di cui è stato membro. Questa posizione fa parte di una strategia che evita di idealizzare il movimento e mira a conquistare la fiducia del lettore nella veridicità di quanto narrato. Non c'è trionfalismo o autoinganno nella voce responsabile del discorso per quanto riguarda le esperienze politiche e militari nella giungla, e nemmeno per quanto riguarda il progetto della rivoluzione stessa; al contrario, c'è fiducia, un atteggiamento positivo e una speranza incrollabile nelle sue convinzioni. Questo atteggiamento critico permanente e intransigente lungo tutto il libro svolge un ruolo essenziale nella strategia della narrazione non finzionale dell'autore.

### Conclusioni

È impossibile non percepire nella scrittura de *Los días de la selva* e nello stile di Mario Payeras una tensione tra letteratura e documento politico-sociale, tra fiction e *non fiction*. Non c'è dubbio, inoltre, che un certo numero di eventi narrati potrebbe difficilmente essere sottoposto alla prova della veridicità e della fedeltà della loro ricostituzione nel discorso: ma basta questo per segnare la testimonianza con il timbro indelebile del dubbio assoluto? D'altra parte, non si può nemmeno trascurare il fatto che una percentuale non meno considerevole di fatti è stata certificata come vera dal discorso storico.

Alcuni critici contemporanei interessati al genere della testimonianza hanno insistito sul fatto che la voce del testimone diretto degli eventi non incarna la verità, postulando il «rifiuto di un'unica verità storica» e l'esistenza di diverse «verità». A questo proposito, vale anche la pena di ricordare che

Negli ultimi decenni del XX secolo, le posizioni relativiste radicali hanno acquisito maggior peso nelle scienze umane. Con ciò, concetti come "oggettività" e "verità" sono stati spostati nel regno dell'utopia e dell'irraggiungibile, o nel migliore dei casi sono rimasti come residui di epistemologie del passato (Pulido Herráez 2006: 15).

Senza nulla togliere alle discussioni sul genere testimoniale, che mostrano i suoi limiti nel restituire appieno la realtà extraletteraria, conviene tenere presente che la verità storica, la realtà, è una sola, e che ciò che è molteplice – frammentario, individualizzato, relativizzato, romanzato – sono i punti di vista, gli approcci, gli sguardi, le interpretazioni, gli interessi di classe, etnici, culturali, religiosi, politici, economici, di genere, consapevoli o inconsapevoli che vengono emessi su di essa. *Los días de la selva*, nella sua generica porosità, non si riduce né si accontenta di rappresentare il mondo così com'è (compito che sfugge agli strumenti della testimonianza), ma fornisce concetti e idee che permettono di comprendere sia un frammento della storia del

Guatemala quanto le ragioni ultime che hanno portato un gruppo di quindici militanti rivoluzionari a cercare di trasformarla. E in questo tentativo, il racconto testimoniale gioca un ruolo insostituibile. Paye-ras lo evoca a un certo punto delle sue riflessioni durante la permanenza nella giungla: «Per trovare la verità in questa scienza [della lotta rivoluzionaria], però, bisogna rischiare la pelle, perché è in gioco la vita non di semplice goccia di rugiada o di un raggio di luce, ma quella di uomini fatti di carne e di sangue» (p. 100).



DOCUMENTI, CRONACHE, TESTIMONIANZE

MESSICO

CARLOS MONTEMAYOR

*GUERRA EN EL PARAÍSO* (1991)

Ana María González Luna C.

[Università di Milano - Bicocca, Dipartimento di Statistica e  
Metodi Quantitativi. Scuola di Economia, Milano, Italia]

Se un tipico romanzo storico rielabora una documentazione storica preesistente, *Guerra en el paraíso* rompe con questa caratteristica perché quando il romanzo è stato pubblicato questa documentazione storica non esisteva. Non si tratta della riformulazione di un periodo storico precedentemente analizzato dagli specialisti; il romanzo stesso costituisce la prima formulazione storica e narrativa dei fatti, come ha affermato Carlos Montemayor nel suo discorso letto all'Università di Bologna nel novembre 2019. Quindi non può, come intendeva Fernando del Paso, aggredire la storia ufficiale, modificarla o ripensarla; non è questo il suo scopo. Né possiamo incasellarlo nel Nuovo Romanzo Storico come definito da Seymour Menton (1993), in quanto narra eventi del presente che sono visti e vissuti come storici e legati alla memoria. Lo stesso autore chiarisce che si discute

di questioni ed eventi sociali rilevanti che non sono stati trattati da storici o specialisti, a causa della loro complessità politica, del pericolo di informazioni militari o della difficoltà di penetrare in certi ambienti sociali o clandestini (Montemayor 2019).

Il romanzo è il risultato di cinque anni di ricerche bibliografiche e giornalistiche, nonché di una serie di interviste a personaggi vicini al movimento guerrigliero degli anni Settanta, non solo nel Guerrero ma anche in altre regioni del Paese e persino all'estero. Con una grande quantità di informazioni, ha visitato i principali siti della Sierra de Guerrero in cui

sarebbe ambientato il romanzo; ha conosciuto la gente, i sistemi di irrigazione e ha acquisito una conoscenza diretta della zona (Pérez Stadelman, 1995, 1). Montemayor utilizza quindi le risorse del romanzo per dar conto di ciò che accadde attraverso una solida base di informazioni costruite da fonti documentarie e, soprattutto, da testimonianze orali, ottenendo, inoltre, informazioni di intelligence della polizia e dell'esercito, molte delle quali segrete. Tutto ciò è evidente nelle trascrizioni di discorsi politici, interviste e comunicati stampa presenti nel romanzo.

Di fronte al silenzio assordante che ha avvolto i movimenti armati in Messico fino a poco tempo fa, la pubblicazione di *Guerra en El Paraíso* ha contribuito a risvegliare l'interesse per la «guerra sporca», la controinsurrezione degli anni '60 e '70, che viene presentata come una ricreazione della storia recente, come una finzione politica in cui tutti gli eventi, i luoghi e gli attori sono reali e solo la ricreazione e la natura simpatica e antipatica dei personaggi sono immaginarie.

Il libro rappresenta, secondo Adolfo Castañón (Castañón 2000), uno degli scritti più ambiziosi degli ultimi anni in Messico, all'interno della corrente del romanzo storico e realista. Rompe con la versione ufficiale che nega la realtà dell'altro e colma un vuoto informativo e interpretativo, indagando e interpretando i processi di esistenza e di lotta della *Brigada de Ajusticiamiento del Partido de los Pobres*, un gruppo guerrigliero comandato dal maestro rurale Lucio Cabañas Barrientos negli altopiani di Guerrero, e mostra le tecniche di repressione statale, soprattutto militare, utilizzate per eliminare ogni dissidenza. *Guerra in paradiso*, come gli altri romanzi di Montemayor, rende visibile una realtà politica e sociale che fino a poco tempo fa era stata taciuta o negata, anche da storici e giornalisti. In Messico, come afferma Gilda Waldman nel suo saggio del 2006 "*La cultura della memoria? Problemas y reflexiones*" (Waldman 2006), c'è stato un silenzio istituzionale, un silenzio accademico e un silenzio dei protagonisti, nonostante la storia della «guerra sporca» che ha avuto luogo negli anni Sessanta e Settanta abbia lasciato ferite non rimarginate nella memoria collettiva del Paese.

Come i successivi romanzi sulla guerriglia, *Guerra en el paraíso* è un'opera narrativa sostenuta da un'accurata ricerca documentaria e sul campo su un evento storico che la contiene e la definisce; in questo

senso è un testo realista di *non fiction*. Montemayor fornisce la necessaria e giusta dose di narrativa che «mette in moto l'immaginazione senza che questa perda mai il contatto con ciò che esiste realmente, senza mentire, ma senza soccombere allo stretto busto che la storia stessa si impone perché è già appunto storia» (García Niño 2014).

### *Controinsurrezione in Messico*

La storia del movimento guerrigliero negli altopiani di Guerrero, in Messico, raccontata in *Guerra en el paraíso*, si colloca nel contesto della controinsurrezione, nota anche come *guerra sucia* (guerra sporca) o guerra a bassa intensità in Messico (1964-1982), che si è svolta nel più vasto e familiare scenario latinoamericano delle pratiche di repressione. Un periodo in cui sono state attuate politiche, programmi e azioni per ostacolare e minare i movimenti sociali e le organizzazioni politiche che cercavano una trasformazione politica e sociale e che lo Stato considerava una minaccia per la stabilità del regime.

Essendo situato nella zona di sicurezza degli Stati Uniti e avendo subito la loro influenza fin dal secolo precedente, il Messico è stato trascinato nella Guerra Fredda. La sua radicalizzazione a metà degli anni Sessanta, con l'appoggio e il riconoscimento da parte degli Stati Uniti di governi autoritari e dittatoriali, spiega la controinsurrezione dello Stato messicano, che non si limitava ad azioni militari e di polizia palesi o segrete, ma comprendeva anche aspetti legali, politici, economici e discorsivi, diretti dallo Stato con l'obiettivo di mantenere una società ordinata.

Dal punto di vista istituzionale, fin dall'inizio dei movimenti guerriglieri – intorno al 1965 – il governo ha ufficialmente negato la loro esistenza, senza voler riconoscere le cause che li avevano generati, forse per non danneggiare l'immagine di stabilità che il Paese deteneva come caratteristica unica nell'America Latina dell'epoca<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Sebbene in numero inferiore rispetto ad Argentina, Cile e Guatemala, più di quattrocen-

Il mancato riconoscimento ufficiale della guerriglia chiuse l'accesso alle fonti documentarie. Fin dall'inizio della *guerra sucia*, chi era al potere aveva un controllo assoluto sulle informazioni, compresi gli archivi, ed era attento a nascondere qualsiasi traccia che potesse coinvolgere politici, militari e polizia. D'altra parte, per i ricercatori e gli storici non è stato facile accedere agli archivi dei movimenti armati, che per loro stessa natura erano clandestini. Sia le condizioni organizzative clandestine in cui operavano i gruppi di guerriglia sia la gestione segreta delle informazioni ufficiali hanno reso difficile per gli storici l'accesso alle fonti documentarie.

Vale la pena ricordare che gli archivi militari del periodo della «guerra sporca» sono stati tenuti segreti fino al 2002, quando sono passati all'Archivio Generale della Nazione, mentre quelli della Direzione Federale della Sicurezza hanno continuato a essere soggetti a un regime speciale che ha ostacolato i ricercatori nel sollevare il velo che copriva l'attività sistematica dell'apparato repressivo del vecchio regime. Gli archivi della Direzione Federale di Sicurezza sono stati, come afferma Camilo Ovalle nella sua recente monografia [*Tiempo suspendido*] *Una historia de la desaparición forzada en México, 1940-1980* (Ovalle 2022), parte della strategia repressiva; il controllo dell'accesso alle informazioni contenute nei documenti prolunga le logiche della violenza fino a oggi<sup>2</sup>.

Sappiamo bene che l'oblio e i silenzi sono una parte centrale della memoria che, in quanto reinterpretazione del passato, è una narrazione selettiva, arbitraria e frammentaria. Tuttavia, l'oblio può anche essere il risultato di un'esplicita volontà politica in cui si sviluppano strategie per impedire il recupero della memoria in futuro. Questo disinteresse per il recupero della memoria si traduce, come sottolinea Gilda Waldman (Waldman 2006: 31), in una «de-drammatizzazione» del passato, in cui si privilegia la preoccupazione per il presente e il futuro in un contesto

---

to ufficiali messicani, tra il 1964 e il 1974, sono passati attraverso le scuole dell'esercito statunitense (Ovalle 2022: 62-64).

<sup>2</sup> Un decennio dopo, la legge sugli archivi federali del gennaio 2012 li riconosce come documenti storici riservati, annullando la possibilità di pubblicazione e limitando l'accesso alla loro consultazione.

fatto di violenza, insicurezza, discriminazione e scarso rispetto dei diritti economici e sociali. In effetti, per molto tempo, gli studi sulla violenza di Stato in Messico non sono stati oggetto di studio da parte delle scienze sociali, che anzi si sono concentrate sui meccanismi di egemonia, controllo e inclusione, fino a quando l'emergere dell'attuale catastrofe dei *desaparecidos* nel presente ha finito per risvegliare l'interesse per il passato recente.

*Guerra in paradiso: il primo romanzo sulla guerriglia in Messico*

*Guerra en El Paraíso* segna, nella produzione letteraria di Carlos Montemayor, l'inizio della *non fiction* incentrata sul tema della guerriglia, intesa come resistenza armata, e delle relative campagne di controinsurrezione del governo messicano negli anni Sessanta e Settanta. La forza trainante, per sua stessa ammissione, fu la falsa versione ufficiale dell'attacco alla caserma militare di Madera, Chihuahua, il 23 settembre 1965, a cui parteciparono alcuni suoi amici.

La versione ufficiale dell'accaduto mi sconvolse: un tratto di penna aveva trasformato i miei amici in assassini e delinquenti. Invece di riconoscere i conflitti che avevano portato questi individui di talento a prendere le armi contro l'ingiustizia, la stampa e il governo li avevano trasformati in nemici pubblici. Questo momento determinante continua a influenzarmi come scrittore, analista politico, giornalista e insegnante, obbligandomi ad aiutare i miei lettori o studenti a scoprire i meccanismi insidiosi e falsi che producono le versioni ufficiali degli eventi, resoconti prodotti non solo dal governo ma anche da accademici, giornalisti e militari. La storia dell'establishment è una menzogna che aggredisce permanentemente l'umanità, e direi che il mio impegno personale, nei confronti dei miei amici, è la fonte del mio impegno sociale" (Long 2006: 38).

Evidentemente Montemayor era stato «testimone dell'integrità, dell'intelligenza e dell'onestà senza pari di questi guerriglieri», e la

brutalità delle loro morti e la distorsione delle dichiarazioni ufficiali lo spinsero a scrivere della guerriglia di Chihuahua. Tuttavia, la vicinanza emotiva sia ai protagonisti che al suo stesso Stato natale lo hanno convinto a partire da un soggetto apparentemente più distante, come la guerriglia di Guerrero, che gli avrebbe permesso una maggiore obiettività o equanimità, come ha dichiarato in un'intervista a Dionicio Morales in cui considera *Guerra en el paraíso* come «la prima parte di una storia che non ho ancora finito di scrivere» (Morales 1995: 85). In effetti, Montemayor inverte la cronologia della stesura e della pubblicazione della sua tetralogia sulla guerriglia: la lotta del professor Lucio Cabañas e della sua *Brigada de Ajusticiamiento del Partido de los Pobres* negli altipiani di Guerrero negli anni Settanta, che esplora in *Guerra en el paraíso* (Montemayor 1991), è l'erede della guerriglia a Ciudad Madera, Chihuahua, negli anni Sessanta, raccontata in *Las armas del alba* (Montemayor 2003), *La fuga* (Montemayor 2007) e *Las mujeres del alba* (Montemayor 2010) come l'inizio di anni successivi di insurrezione guerrigliera vissuti in Messico nel contesto della «guerra sporca».

Questo è implicito in un dialogo in *Guerra in Paradiso* del 7 novembre 1966 tra Lucio Cabañas, evidentemente anni prima che abbracciasse le armi, quando era un insegnante rurale che organizzava raduni e scuole contadine, e Lupita, un membro del gruppo che assaltò la caserma Madera, che gli chiede aiuto:

- Abbiamo bisogno che tu ci aiuti, Lucius, ripeté la donna, anche se non ti senti ancora pronto per la lotta armata.

[...]

- Vogliamo continuare la lotta, ma non solo a Chihuahua, come vuole il gruppo di Gaytán. Hugo parlerà con voi per questo, per organizzarci in altre parti, non solo in una località. Oscar Gonzalez ha insistito sulla necessità di coordinare il lavoro di massa in tutto il Paese, di stabilire contatti, di impegnarsi nelle diverse regioni prima di una lotta armata. Ma non vuole relazioni con noi perché diffida del maggiore Cárdenas, vuole rompere con lui (Montemayor 1991: 193-194).

La presenza di mobilitazioni e organizzazioni in diverse parti del Paese ha contribuito a far percepire agli organi di sicurezza nazionale la presenza di un'insurrezione su scala nazionale, alimentando l'idea che i gruppi armati stessero cercando di coordinarsi<sup>3</sup>.

Nello stesso dialogo, l'autore introduce una delle versioni dell'ingerenza dei militari nell'assalto alla caserma Madera su cui tornerà in seguito in *Las armas del alba*, *La fuga* e in *Las mujeres del alba*<sup>4</sup>: «-Si direbbe che li stavano aspettando, non credi? Anche la donna sorrise, con un gesto di amarezza». Il dialogo si chiude con una domanda rimasta latente per anni: «-Vogliono morire così tanto?» (194).

Con questi quattro romanzi, Montemayor si colloca all'interno della produzione letteraria messicana sui movimenti armati degli anni Settanta, offrendo la prospettiva di coloro che hanno conosciuto membri della guerriglia o persone a loro vicine, o che sono stati segnati dal movimento armato, o che erano interessati a lasciare una testimonianza dei processi armati: Agustín Ramos, *Al cielo por asalto*

<sup>3</sup> Nel caso specifico di Guerrero, tra il 1971 e la metà del 1972, sia l'Associazione Civica Rivoluzionaria Nazionale (ACNR) che il Partito dei Poveri di Lucio Cabañas avevano compiuto sequestri e azioni dirette contro l'esercito. Per gli organi di sicurezza, queste attività erano la prova del rafforzamento operativo di queste organizzazioni. Inoltre, l'inizio delle mobilitazioni universitarie e l'identificazione di reti di sostegno alla guerriglia tra gli studenti e altri settori popolari urbani aumentarono la preoccupazione. L'esercito fu incaricato di combattere la guerriglia rurale, mentre la polizia guidata dalla Direzione federale della sicurezza e la polizia giudiziaria furono incaricate di annientare la guerriglia urbana.

<sup>4</sup> In *La fuga*, Ramón Mendoza racconta al suo compagno di fuga, "El Mono Blanco", che l'attacco alla caserma, al quale aveva partecipato, era fallito a causa del tradimento: «Abbiamo saputo in seguito che era stato a causa del tradimento. Siamo stati traditi dall'ufficiale che ci aveva addestrato a Città del Messico. Per questo motivo più di cento soldati erano accampati fuori. Eravamo in undici e avremmo potuto sottomettere la guarnigione della caserma, che non contava più di quaranta persone. Li avevamo sotto controllo. Ma dalla laguna, alle nostre spalle, cominciarono ad avanzare più di cento soldati. Così fu, Cuauhtémoc» (108). Ne *Las armas del alba*, per giustificare il fallimento dell'assalto alla caserma, si appoggia alla spiegazione del tradimento: «Qualcuno ha fatto trapelare l'informazione, può darsi. Oppure erano infiltrati» (100). Lupe, una delle donne che racconta l'assalto alla caserma di Madera in *Las mujeres del alba* – probabilmente la stessa Lupita del dialogo con Lucio Cabañas – dice: «Ma a Madera l'esercito aspettava l'assalto da un momento all'altro. «Non era una tragedia, era un tradimento, pensavo, con torture dolorose» (37).

(1979) e Salvador Castañeda con i suoi romanzi *Por qué no dijiste todo* (1980) e *Los diques del tiempo (diario desde la cárcel)* (1991) offrono la prospettiva interna di chi ha partecipato a tali movimenti o di chi ha ottenuto testimonianze di prima mano. Da una prospettiva esterna, possiamo citare: *Veinte de cobre: memoria de la clandestinidad* (Glockner 1997), di Fritz Glockner; *Nuestra alma melancólica en conserva*, di Agustín Del Moral Tejeda (Del Moral Tejeda 1997); *La guerra de Galio* (Camín 1990), di Héctor Aguilar, e *La sangre vacía*, di Rubén Salazar Mallén (Mallén 1982).

### *La costruzione narrativa e la distruzione di un'utopia*

Per l'ossimoro del titolo del romanzo, l'autore sceglie il nome di uno dei villaggi sulla costa e sulle montagne del Guerrero dove si svolse la guerriglia: El Paraíso; e lo accompagna con il termine guerra per dare una dimensione nazionale e storica alla lotta dei contadini del Guerrero, che si rifletterà in quella che diventerà la sua tetralogia sulla guerriglia e in una serie di saggi. Quando l'autore ha conosciuto questo luogo, ha sentito che doveva apparire nel romanzo in modo significativo, e che il suo nome doveva essere nel titolo, in contrasto anche con l'altro paradiso rappresentato dalle famose spiagge di Acapulco.

Senza dubbio, "El Paraíso" ci porta in un territorio carico di significati positivi che contrastano con la negatività della guerra. Un titolo paradossale che evoca l'utopia del paradiso e la sua negazione, che rappresenta una proposta demistificante.

Montemayor racconta come dietro le varie forme di cosiddetto progresso che lo Stato portò nei villaggi degli altipiani del Guerrero – telefono, telegrafo, strade, centri sanitari – si celassero l'esercito e la polizia giudiziaria. Nelle cliniche rurali, ad esempio, i dati venivano raccolti e consegnati alle autorità per ulteriori controlli e repressioni. Il progresso era solo un'altra arma nella guerra per distruggere l'utopia, l'altro paradiso.

È un romanzo sulla guerra contro la guerriglia, termine con cui l'autore sottolinea, fin dal titolo, la repressione statale contro l'insurre-

zione. Montemayor utilizza una narrazione zigzagante e frammentaria che dà spazio ai diversi protagonisti della guerra ed è strutturata in nove capitoli, preceduti da date che seguono un ordine cronologico: dall'inizio del movimento guerrigliero sulle montagne di Atoyac: «dal novembre 1971 al febbraio 1972», al «2 dicembre 1974», data della morte di Lucio Cabañas. Un asse narrativo centrale progressivo, apparentemente collocato nel presente, ma che si muove in diverse temporalità, prima e dopo. I frammenti narrativi, separati l'uno dall'altro da una linea, uno spazio bianco o un timbro con la data, non seguono la sequenza cronologica progressiva dei capitoli. La continuità dell'azione si alterna alla simultaneità in spazi diversi, dando movimento alla narrazione e creando quello che Edith Negrín descrive come un caleidoscopio, le cui immagini si scompongono e si ricompongono (Negrín 2001, 327).

La lunghezza dei frammenti, alcuni brevi e altri lunghi e dettagliati, non corrisponde alla durata degli eventi, ma alla scelta di un narratore onnisciente che organizza silenziosamente il racconto e alterna allontanamento e avvicinamento ai personaggi e agli eventi, giocando con prospettive esterne e interne allo stesso scenario. Non mancano passaggi in cui il narratore scompare per lasciare spazio alle voci dei personaggi, a discorsi o interviste. L'eteroglossia che caratterizza il racconto permette una molteplicità di prospettive e versioni degli eventi, come uno specchio narrativo che riflette la pluralità di una narrazione che ricrea l'esperienza e sospende ogni giudizio morale.

In questo apparente disordine della narrazione frammentata, il lettore è guidato da date e cambiamenti grafici – dalle lettere tonde al corsivo – che indicano salti temporali, scene simultanee in luoghi diversi, come accade nel primo capitolo quando, all'interno del dialogo iniziale tra il sottosegretario agli Interni Fernando Gutiérrez Barrios e un rappresentante del Presidente del Messico, si intervallano scene più o meno simultanee, in corsivo, su un gruppo di prigionieri politici a cui il governo cubano avrebbe concesso asilo, sono intervallate, in corsivo, da scene più o meno simultanee in cui uno o più dei prigionieri citati lasciano vari luoghi e si dirigono verso l'aeroporto per avvicinarsi all'aereo. Nello stesso capitolo, troviamo in corsivo un flashback del

maestro rurale Lucio Cabañas nella sua aula di Atoyac, prima di iniziare la sua lotta guerrigliera.

La simultaneità di alcuni episodi, in dialoghi alternati – dei guerriglieri che si riuniscono in un accampamento sugli altopiani di Guerrero, dei militari che eseguono gli ordini di razzia, cattura e tortura dei contadini dei villaggi che sostengono Lucio Cabañas – apre scenari multipli e offre prospettive opposte della stessa guerra. Seguendo sempre la tecnica del contrasto come motore di una narrazione dinamica, come risorsa attraverso cui articolare la verità, Montemayor fa coesistere, a volte in una situazione di conflitto, i diversi punti di vista dei molteplici attori, dai membri delle forze armate che negano l'esistenza della guerriglia e riducono il problema a criminali, assalitori e banditi, al discorso utopico dei leader della guerriglia, alla voce dei politici, fino alle domande dei giornalisti.

L'autore smonta la versione ufficiale che, negando l'esistenza della guerriglia, ignora l'altro, avviando così un processo di scomparsa del soggetto che si combina con la «scomparsa forzata» come ulteriore modo di negare l'essenza e l'esistenza del soggetto nella misura in cui lo Stato si arroga il diritto di vita e di morte sui suoi cittadini. Non c'è guerriglia perché ciò implica il riconoscimento di uno Stato fallito, il fallimento della politica istituzionale su cui si è basato il «governo rivoluzionario» messicano fino a pochi anni prima.

Il linguaggio attento e curato del romanzo è reso trasparente per rivelare la realtà sociale e politica a cui allude. L'estrema fedeltà ai fatti provocò il fastidio di alcuni militari che avevano partecipato alle operazioni contro i guerriglieri di Lucio Cabañas, che si sentirono in diritto di negare anonimamente alcuni passaggi del romanzo, dimenticando che si trattava appunto di un romanzo (Rodríguez Lozano, 1998).

Da un lato, Montemayor rileva e descrive le più diverse forme di violenza, in particolare la brutalità cieca e sorda dei militari contro gli abitanti della zona. Dall'altro, offre, con intelligenza e paziente sintesi documentaria, una ricostruzione letteraria delle tecniche organizzative sia della guerra (cioè della controinsurrezione) che della guerriglia, della strategia e della logistica utilizzate sia dai gruppi guerriglieri guidati da Lucio Cabañas e dai militari per combattere ed esercitare il

proprio potere. Il contrasto tra i due diversi modi di formalizzare, dirigere e affrontare i fatti è, per Adolfo Castañón (Castañón 2010), il più solido contributo letterario di *Guerra en el Paraíso*, che può essere considerato una forma di intelligenza critica delle forze che muovono il sottosuolo storico e sociale.

*Le voci dei protagonisti, lo spazio come protagonista*

In questa pluralità di prospettive che caratterizza *Guerra in Paradiso*, le voci dei personaggi del romanzo funzionano come un coro che esprime la coscienza collettiva di ciò che sta accadendo.

Sebbene la guerra tra guerriglieri e forze militari sia la protagonista principale di questo romanzo, è possibile dividere gli attori di questa guerra in quattro gruppi: Lucio Cabañas Barrientos, un guerrigliero in cui si rinnova la tradizione dell'insurrezione e della guerriglia messicana, rappresenta il primo di questi gruppi. Leader che godeva dell'appoggio della popolazione degli altipiani del Guerrero, rappresentava una minaccia per lo Stato. Sono poi le forze armate, responsabili dell'occupazione militare della zona di Guerrero, a costituire il secondo gruppo di attori: gli ufficiali di alto grado, consapevoli del loro potere e del loro ruolo nel mantenere l'ordine e garantire la sicurezza ad ogni costo, al di là del potere politico, si fecero carico di quella che fu una vera e propria occupazione militare della zona con l'obiettivo di catturare Lucio Cabañas e porre fine al movimento guerrigliero.

Inquietante e significativa è la conversazione tra alcuni generali nel Casinò Militare di Città del Messico, in cui il generale Rafael Escárcega, forse uno dei pochi personaggi di fantasia introdotti da Montemayor per confrontarsi con i colleghi e contrastare la versione ufficiale imposta dalla politica, considera la lotta di Lucio Cabañas come la lotta di un popolo reale e non di esaltati e radicali: «è una guerriglia che il popolo della regione appoggia, sostiene, nasconde» (Montemayor 1991: 409), quindi l'azione militare consiste nel confrontarsi con il popolo stesso.

Rubén Figueroa, un politico duro, ex governatore dello Stato di Guerrero e nuovamente candidato, funge da modello per politici e governan-

ti. Il suo rapimento da parte di Lucio Cabañas e del suo gruppo è una delle linee decisive dell'intrigo e dell'epilogo, che dà spazio alla storia dei conflitti interni alla guerriglia e alle versioni contraddittorie degli eventi. Figueroa, ormai liberato, si adegua alla versione politica per «ingannare tutti con false storie sulla Brigata» (Montemayor 1991:426), descrivendo Cabañas come un «uomo mentalmente perso, assetato di pubblicità sensazionalistica, avvelenatore di giovani menti», di inaudita crudeltà, «un soggetto ingannevole e vigliacco che ha fatto della simulazione, della menzogna e della calunnia la sua unica arma» (Montemayor 1991:379).

Un ultimo gruppo di attori è rappresentato dal popolo anonimo, i contadini e gli abitanti dei villaggi che vivono e subiscono sia la guerriglia che la controinsurrezione. Essi pagano il prezzo della persecuzione militare di Lucio Cabañas, che distrugge le loro terre, distrugge le loro case e li fa prigionieri. In questo scenario, l'autore introduce nella narrazione la sua denuncia della tortura e della sparizione forzata. Dolorose descrizioni della disumanizzazione di chi diventa «un pezzo di qualcosa di non umano» (Montemayor 1991:368), «un pezzo di terra sporca e malata che puzzava di merda e urina» (Montemayor 1991:376), che si uniscono alle testimonianze che raccontano delle prigioni militari in cui «ci sono quelli che sono ufficialmente scomparsi, anche se non per l'esercito», che stabilisce cosa farne, e quelli che sono considerati *desaparecidos* dall'esercito stesso. I soldati chiamano queste celle «inferno» (Montemayor 1991: 330).

Tutti questi attori, in misura maggiore o minore, interagiscono con lo spazio fisico e immaginario di El Paraíso, che viene descritto dalla loro prospettiva. Una risorsa, quella della ricreazione dello spazio naturale, presente nella scrittura di Montemayor fin dai racconti de *Las llaves de Urgell* (Montemayor 1970) in cui è già presente la meticolosa registrazione dei dettagli sensoriali. In *Guerra en el Paraíso*, geografia e storia celebrano un'alleanza che ricorda sempre e costantemente al lettore dove si trova; lo colloca, attraverso descrizioni dettagliate, in mezzo alle terre prodigiose e allo stesso tempo inospitali in cui i suoi personaggi si trovano ad agire.

In alcuni passaggi troviamo un gioco contemplativo in cui il narratore si sofferma con plastica delizia sulla descrizione del paesaggio

tropicale, dei suoi fiumi ribelli, dei suoi cieli così sorprendenti all'alba, dei suoni costanti che lo abitano, dell'insidiosità degli insetti, del freddo di notte e del caldo di giorno. Questa descrizione è il risultato della conoscenza dei luoghi in cui si svolge *Guerra en El Paraíso*, parte integrante del lavoro di ricerca completo svolto dall'autore.

Grazie a questa topologia abbagliante, Carlos Montemayor mostra come luogo e pensiero, politica e paesaggio si spostano e agiscono reciprocamente (Castañón 2010). La descrizione degli ultimi istanti di vita di Lucio Cabañas è forse il miglior esempio di questa simbiosi tra soggetto e spazio, tra eventi e natura. All'alba di quel 2 dicembre 1974, il guerrigliero sembra percepire l'inseguimento dei militari nell'impeto del fiume, «la forza dell'impeto che nel mondo si sente chiamare, cercando qualcuno come un confine alieno, un'ombra dietro la luce», un'ombra che cerca di diventare «la traccia stessa che sarà» (Montemayor 1991:419). E vicino al fiume il vento suonava «come se fosse il movimento di un animale cieco intrappolato nella radura, nella boscaglia, tra gli alberi e il sottobosco» (Montemayor 1991:430).

Un'analogia acquosa di torrenti, fiumi e pioggia ricopre la sierra e coloro che sono morti in essa, nei villaggi, negli ejidos; ai contadini che hanno ricevuto questa guerra, uno per uno, gettati vivi dagli elicotteri da soldati che li sentono, che ridono, che li sentono gemere rauchi come animali gettati nel vuoto, sul mare, sulle montagne, attraversando come una pioggia di vita strappata (Montemayor 1991:426).

Il richiamo profondo e urlante di Lucio Cabañas brucia come un sole per soddisfare una coscienza più grande che va oltre se stesso, quella dei propri genitori prima di lui.

Era l'urlo che bruciava, un sole che dal suo sangue voleva bruciare, come se la sua fiamma fosse contro l'oscurità che ogni fuoco ha alla sua radice, alla sua base, nel suo fusto intrattabile, onnipresente, inafferrabile. [...]; lo stesso urlo che era un altro sole che gli bruciava la bocca, la saliva; il sangue che sentiva sgorgare come tutto ciò che doveva fare, ciò che gli restava da fare; un impeto che urlava con lo stesso calore, rifiutandosi di cadere con lo stesso ardore; rifiutandosi di cadere con lo stesso occhio incolume di soli

che cercavano di sgorgare dalle sue mani appoggiate sulla terra, sulla roccia, urlando di farlo, urlando che c'è ancora tanto da fare, da fare, da fare, da fare (Montemayor 1991: 444).

Carlos Montemayor ha fornito una versione complessiva dei movimenti guerriglieri in Messico; in assenza di un resoconto ufficiale intenzionalmente taciuto, offre un resoconto multiplo dei fatti taciuti e negati. Il romanzo si attiene alla verità documentaria e nulla ci porta sulla strada della finzione, al di là della ricreazione lirica di alcuni personaggi, soprattutto quello di Lucio Cabañas, e della ricreazione dell'ambiente fisico degli altopiani di Guerrero.

In assenza di storia, la letteratura marcia in prima linea nella memoria, in assenza di verità, il romanzo è più vicino alla realtà, e di fronte alla voce unisona dello Stato, emergono le parole dei ribelli, delle vittime a cui lo scrittore ha prestato la sua penna, confermando una scrittura che manifesta il suo bisogno di parlare per l'altro, la sua capacità di concepire un'opera che faccia parlare ciò che non ha parole.

*Guerra en el paraíso* può essere letto come un romanzo che testimonia le tecniche che lo Stato messicano stava costruendo all'interno delle quali la *desaparición* appare come una strategia della controinsurrezione. Se la sistematicità di questa pratica era già stata registrata negli anni '40, negli anni '70 fu utilizzata come nuova strategia per il contenimento e l'eliminazione della dissidenza politica (Ovalle 2022: 49).

L'attualità del romanzo ci invita a ricordare che Lucio Cabañas era un insegnante della scuola rurale di Ayotzinapa, la stessa in cui sono scomparsi i quarantatré studenti nel 2014. Se prima il contesto era la guerra sporca, la guerra contro la guerriglia, oggi la scomparsa degli studenti avviene in un'altra dimensione, dove si combatte la guerra contro il narcotraffico. In entrambi i casi, la versione ufficiale dei fatti è stata nascosta o manipolata, mentre la presenza dell'esercito continua a dimostrare il suo potere sul territorio. Un romanzo di *non fiction* che racconta la storia recente aspetta ancora di essere pubblicato.

DOCUMENTI, CRONACHE, TESTIMONIANZE

CILE

DIAMELA ELTIT

*PUÑO Y LETRA* (2005)

Paula Klein

[Université Clermont-Auvergne, CELIS, Clermont-Ferrand, Francia]

*Puño y letra* (2005) di Diamela Eltit è un testo pionieristico della *non fiction* cilena che sperimenta l'incorporazione di archivi e documenti nella letteratura. Il testo intreccia la trascrizione letterale di alcuni documenti prodotti durante il processo militare svoltosi nel 2000 in Argentina contro il cileno Arancibia Clavel – ex agente della DINA (Direzione Nazionale dei Servizi Segreti del Cile) – con una riflessione personale e critica dell'autrice, che si presenta come testimone oculare del processo. Durante il processo, Arancibia Clavel è accusato dell'omicidio del generale Carlos Prats e di sua moglie Sofía Cuthbert, avvenuto in Argentina nel 1974. Nel suo libro, Diamela Eltit mostra come questo evento giudiziario, in cui per la prima volta una persona fortemente implicata nella dittatura militare cilena veniva processata dall'estero, sia stato parassitato dalla sua eccessiva mediatizzazione. In effetti, *Puño y letra* denuncia il trattamento sensazionalistico e giallistico del processo da parte dei media argentini, ma anche la scarsa reazione che questo evento ha suscitato tra i suoi concittadini cileni. Utilizzando un inedito espediente letterario, questo testo mostra come certe battaglie giudiziarie finiscano per diventare vere e proprie battaglie mediatiche.

L'analisi testuale ci permetterà di interrogarci sulla capacità delle narrazioni documentarie in un momento in cui si affrontano pubblicamente alcuni traumi del recente passato che non possono essere sanati solo per via giudiziaria. In questo modo, ci concentre-

remo sul modo in cui Diamela Eltit espone e mette in evidenza il trattamento giallistico del processo da parte dei media. Vale la pena notare che uno dei principali testimoni interrogati è stato Hugo Zambelli, noto attore e ballerino di teatro di rivista che aveva lavorato con delle star della televisione argentina come Susana Giménez e “el gordo” Jorge Porcel. In questo modo, attraverso Zambelli, i media operano una pericolosa deviazione dell’attenzione del pubblico dai crimini riguardanti la dittatura cilena all’omosessualità dell’imputato e alla sua relazione con dei membri del mondo dello spettacolo locale.

Diamela Eltit è uno dei membri della *Escena de Avanzada*, un collettivo cileno della fine degli anni Settanta composto da artisti come Eugenio Dittborn, Raúl Zurita e Lotty Rosenfeld, che si proponeva di creare un’arte di protesta fondata su un’azione sociale in grado di denunciare la violenza dittatoriale. Le opere e gli interventi di questo collettivo aspiravano a portare l’arte fuori dalle gallerie e a renderla accessibile a un pubblico non specializzato nel contesto della strada o dello spazio pubblico.

Nelly Richards sottolinea come, utilizzando diversi media artistici – poesia, performance, pittura, video – questo collettivo si distaccasse dall’arte militante classica per mettere in pratica alcune modalità sperimentali della neoavanguardia (Richard 2011).

A partire dagli anni Settanta, Diamela Eltit ha iniziato anche a scrivere. Tra le sue opere più note vi sono un libro di saggi intitolato *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1980) e i suoi primi romanzi: *Lumpérica* (1983) e *Por la patria* (1986). Nel 1989 l’autrice ha pubblicato *El padre mío*, un libro basato sulla trascrizione delle registrazioni di uno schizofrenico marginale che Eltit e Lotty Rosenfeld avevano intervistato e filmato in diverse sessioni a partire dal 1983. Il testo che ne risulta, frammentato e laconico come il soliloquio di un folle, può essere letto come un primo lavoro documentario che denuncia la corruzione, la violenza e il degrado della nazione cilena sotto Pinochet.

Dopo *El padre mío*, *Puño y letra* è il testo in cui l’impegno per una narrazione documentaristica acquista maggiore forza, poiché

aspira a mettere in discussione il funzionamento del sistema giudiziario<sup>1</sup>.

*Il dispositivo letterario e la costruzione di un "patto" documentario*

*Puño y letra* ha una curiosa struttura divisa in quattro parti. La prima, intitolata "Presentazione", pone il lettore di fronte a un quadro personale in cui l'autrice spiega il processo di gestazione del testo a partire dal 2000. Le due sezioni centrali sono quelle con il maggior numero di pagine e corrispondono alla trascrizione letterale di alcune accuse e testimonianze prodotte durante il processo contro Arancibia Clavec. La seconda parte è intitolata: "Testualmente. *Le contraddizioni di Zambelli. Crimine e spettacolo*". La testimonianza di Zambelli è fondamentale perché permette di ricostruire altri aspetti della vita e del "lavoro" dell'imputato, rivelando l'incrocio perverso tra repressione e spettacolo nei media. La terza parte, intitolata "Alegato. *Gli avvocati Guillermo Jorge e Luis Moreno Ocampo intervengono per la causa intentata dalla famiglia Prats*". È una trascrizione integrale delle loro memorie ed è preceduta da una citazione che corrisponde alla conclusione delle memorie di uno dei due avvocati che rappresentano la famiglia Prats, il dottor Luis Moreno Ocampo: «Non ho dubbi, giudici, che condannarlo sarà giustizia». Nell'ultima parte, intitolata "Trasversalmente", l'autrice torna in prima persona per descrivere le sue impressioni sul 1974 in Cile e sull'inizio della dittatura di Augusto Pinochet. Quest'ultima sezione offre una sorta di bilancio o di giudizio personale di Eltit che fa da contrappunto al giudizio giuridico.

In un'intervista a *El Mercurio*, Diamela Eltit afferma: «Ma io non 'racconto una storia', quello che faccio è mettere in scena un frammen-

---

<sup>1</sup> Aurea María Sotomayor-Miletti parla, in questo senso, di «zelo documentario» nella produzione di Diamela Eltit. Si veda, per maggiori dettagli, la sua eccellente analisi di *Puño y letra* in «Juzgar un juicio o las roturas de lo que se cose con afán (*Puño y letra*, de Diamela Eltit)», *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, Núm. 241, ottobre-dicembre 2012, pp. 1013-1026.

to documentario politico che faceva già parte della memoria cilena» (Matus 2005). Seguendo una riflessione di Lionel Ruffel, le “narrazioni documentarie” fanno un uso singolare del documento che consiste «nell’esibirlo, nel conservarlo, non naturalizzato, non trasformato nel corpo stesso del testo» (Ruffel 2012: 14-15). Secondo Ruffel, questa letteratura si differenzia da altre forme di *non fiction* perché «integra testi di origine diversa, combinando regimi semiotici, e producendo contemporaneamente un effetto documento e un effetto realtà» (Ruffel 2012: 18).

Se le narrazioni documentarie cercano di rafforzare il loro potere probatorio ricorrendo ad archivi e documenti, vediamo che *Puño y letra* abbandona non solo la finzione, ma anche la narrazione nel senso più classico della costruzione di un intrigo narrativo. In un appassionante testo sulle attuali derive della letteratura di testimonianza, la teorica Charlotte Lacoste richiama l’attenzione sull’importanza, in «un mondo solcato dalla proliferazione delle narrazioni (...) e in cui la distinzione tra vero e falso è diventata in gran parte ‘inconsistente’» (Lacoste 2019: 2), di una letteratura che rinunci alla “narrazione”. In questo senso, lo zelo documentaristico di *Puño y letra* si riflette in una doppia ambizione. Interrogando i meccanismi di funzionamento del discorso giuridico, l’autrice decostruisce l’immagine classica del processo come istanza che racchiude una verità senza tempo. Elit sottolinea che questa verità è circostanziale, costruita intorno a testimonianze prodotte nel “qui e ora” del processo e che, come nel caso di Hugo Zambelli, sono suscettibili di essere contaminate dal loro trattamento mediatico. *Puño y letra* aspira, in questo senso, a contestualizzare le voci dei testimoni ri-storicizzando il processo.

Per quanto riguarda la costruzione di un “patto documentario”, proponiamo di rivedere i criteri proposti da Frédéric Pouillaude e Aline Caillet nel loro libro sull’arte documentaria. Secondo gli autori, le sue caratteristiche principali sono: il patto di referenzialità; l’interesse per il particolare a scapito della generalità; una forte riflessività e, infine, il superamento dell’opposizione tra rappresentazione e azione (Caillet Pouillaude 2007: 5). Come vedremo, adottando un punto di vista che vuole essere neutrale e oggettivo, attraverso la rigorosa data-

zione della cronologia degli eventi, la trascrizione fedele dei documenti e la menzione esplicita delle fonti consultate, *Puño y letra* rispetta i criteri che definiscono le opere documentarie.

*Lo scrittore-investigatore e testimone oculare del processo*

Già all'inizio della "Presentazione", leggiamo:

Nel 2000 ho assistito sistematicamente alle sedute del processo orale tenutosi a Buenos Aires contro il cittadino cileno Enrique Arancibia Clavel. Era processato per la sua partecipazione all'omicidio del generale Carlos Prats González e di sua moglie, Sofia Cuthbert Charlione, avvenuto in quella città il 30 settembre 1974. Per me fu un'esperienza intensa in cui rivisitavo non solo una parte della storia cilena, ma anche un periodo che mi riguardava avendo vissuto sotto la dittatura cilena (Eltit 2005: 13).

In questa prima parte, la narratrice contestualizza il processo giudiziario e il processo di scrittura e si sofferma sul processo di documentazione successivo alla sua partecipazione al giudizio. Seguendo la definizione dello svizzero Jérôme Meizoz, rileviamo qui l'emergere di una "posizione letteraria" assimilabile a quella dello scrittore-testimone. Secondo Meizoz, la "posizione" di un autore comprende «una dimensione retorica (testuale) e pragmatica (contestuale)» e spiega «il modo singolare di occupare una 'posizione' nel campo letterario» (Meizoz 2007: 18). Diamela Eltit sottolinea «le molteplici letture, e l'ascolto di ore e ore di nastri registrati» (Eltit 2005: 13) il che le permetterà di selezionare i materiali più "pertinenti" per il libro, tra cui le memorie del generale Carlos Prats González. Allo stesso modo, la narratrice decide di «rivelare gli ostacoli» (Eltit 2005: 14) che l'hanno accompagnata durante il processo di produzione del libro. L'autrice parla anche della sua riluttanza a trattare estesamente un caso mediatico, una procedura che tenderebbe a rendere invisibili «i crimini e le sparizioni di migliaia di cittadini che finiscono per sommarsi come

semplici numeri o nomi nella memoria pubblica di una catastrofe» (Eltit 2005: 14-15).

Alla fine della “Presentazione”, Eltit si scusa per la possibile “aridità” e frammentarietà di un libro «la cui matrice risiede in due documenti orali completi e non abbreviati, dei quali ho rispettato ciascuna delle parole che vi sono state dette» (Eltit 2005: 16). Si tratta per lei di rivelare «un frammento incastrato all’interno di una mappa politica predatoria che probabilmente non potrà mai essere ristabilita nella sua dimensione abissale» (Eltit 2005: 16). In seguito, Eltit esprime una serie di ringraziamenti e incorpora un elemento che determina l’ambizione documentaria del suo lavoro. Si tratta di una lettera datata 7 settembre 1973, firmata da Augusto Pinochet Ugarte, generale dell’esercito cileno, e indirizzata al generale Carlos Prats. Essa rivela la profonda disonestà, l’impudenza e l’ignominia di Pinochet, che ribadisce i suoi sentimenti di amicizia nei confronti di Prats e della sua «distinta moglie e famiglia» e gli promette che il suo successore al comando dell’esercito «rimane incondizionatamente ai suoi ordini, sia professionalmente, sia privatamente e personalmente» (Eltit 2005: 17). Con questa lettera, Diamela Eltit mette le carte in tavola: al di là del giudizio sul singolo Arancibia Clavel, il processo ha il compito di esaminare il ruolo di Augusto Pinochet stesso negli omicidi commessi durante la dittatura. Certamente, non è possibile giudicare il primo senza provare la complicità e, ancor più, la responsabilità di Pinochet in questi crimini. Grazie alla comparsa di questa lettera, il motivo del “dolo”, inteso come alto tradimento e massima imputazione di responsabilità penale, entra in scena e opera uno spostamento simbolico dalla figura di Arancibia Clavel a quella del maggior responsabile, ovvero Augusto Pinochet.

La lettera è seguita da un frammento documentario intitolato “Poder Judicial de la Nación”, che trascrive testualmente l’inizio del processo orale. In esso, agli imputati e ai partecipanti all’udienza vengono presentate le accuse a loro carico. Successivamente, il lettore viene introdotto al frammento finale della prima parte, intitolato “Enrique, Juan, Juan Felipe, Luis Felipe, Miguel”. Qui Eltit contestualizza e offre un ritratto dell’accusato Arancibia Clavel in cui ricostruisce il suo

passato, la sua formazione e alcuni fatti della sua prima giovinezza per informare il lettore sul percorso che culmina nella sua partecipazione, in qualità di membro esterno della DINA, al duplice omicidio di cui è accusato. In questa prima sezione, colpisce l'emergere della metafora della "famiglia militare". Attraverso questa immagine, l'autore richiama l'attenzione del lettore sull'opaca "guerra dei poteri" (Eltit 2005: 25) che si annida nella storia delle forze armate cilene.

Allo stesso tempo, la metafora della famiglia le permette di avanzare il secondo punto di forza della sua critica all'istituzione militare, ovvero il ruolo delle donne parenti degli accusati e delle vittime. Come sottolinea Aurea María Sotomayor-Miletti, le donne sono elementi chiave di un testo che Eltit dedica a sua madre «e alla sua memoria polverizzata» (Sotomayor-Miletti 2012: 1013-1026). In primo luogo perché sono le figlie di Prats-Cuthbert a facilitare la circolazione e l'esposizione degli archivi pubblici – il registro dei processi – e privati del padre. Secondo Eltit, le donne che «appaiono fedelmente durante tutto il processo» (Eltit 2005: 26) permettono un confronto letterario. Per l'autrice, le sorelle e la madre di Arancibia Clavel evocano «vagamente l'atmosfera in cui sono ambientate alcune opere di Federico García Lorca» (Eltit 2005: 26). Queste opere sono per lei "sature" del peso storico che grava su questi personaggi femminili, carichi di dovere e di senso di lealtà familiare. D'altra parte, le tre sorelle Prats «ricordano la sfida etica della tragedia greca Antigone e la dimensione vitale della loro lotta contro i poteri dominanti» (Eltit 2005: 26). Le donne sono anche il filo conduttore che permette di ristabilire una certa forma di sensibilità in un universo burocratico in cui le emozioni sembrano assenti. Sono loro ad accompagnare gli accusati e a chiedere giustizia per i loro parenti uccisi. È così che leggiamo:

Penso alle donne delle due famiglie e penso all'assenza materiale di strutture militari. Non c'è presenza militare. Le donne sono sole. Letteralmente sole ad assumersi, in pubblico, il peso delle loro storie divergenti. Un insieme di figure parentali civili in cui le uniformi e i loro gradi non partecipano al processo orale. Sono loro, le donne, a farsi valere (Eltit 2005: 27).

Infine, l'autrice sottolinea l'aberrante "asimmetria giuridica" di un processo in cui un "semplice subordinato" viene processato mentre i veri responsabili rimangono assenti e senza nome. Eltit denuncia questa assenza e sottolinea:

Gli altri non ci sono. I loro capi. Tra gli altri, Augusto-Pinochet o l'allora maggiore Raúl Iturriaga Neumann o l'ex colonnello Luis Barría Barría non ci sono. Mancano i "veri" militari. Sono corpi assenti eppure cruciali per delineare una scena definitiva (Eltit 2005: 30).

Questa constatazione riflette l'ingiustizia che turba l'autrice e in cui si riflettono tutte le contraddizioni del processo. La sezione si chiude con la sentenza finale letta dai giudici il 20 novembre 2000, in cui l'imputato è stato condannato all'«ergastolo». Nonostante la sentenza sia conforme alla volontà dei querelanti e delle vittime, Diamela Eltit chiude la sua "Presentazione" con una dichiarazione di principio e un riassunto della sua esperienza: «Esco in strada e il senso di slealtà non cessa» (Eltit 2005: 34). Nonostante il verdetto preveda la massima condanna per gli imputati, l'assenza degli altri capi militari e l'enorme numero di vittime anonime rendono impossibile la ricerca di una riparazione legale per un crimine che colpisce un'intera generazione e copre di vergogna il popolo cileno.

### *Decostruire una testimonianza*

La seconda parte del libro: "Testualmente. *Le contraddizioni di Zambelli. Crimen y farándula*", si apre con la trascrizione dell'interrogatorio di Hugo Zambelli del 17 ottobre 2000. Grazie alle testimonianze raccolte durante il processo, si stabilisce che Zambelli aveva conosciuto Arancibia Clavel mentre quest'ultimo si presentava come giornalista di *Paris Match* (Matus 2005).

Se l'interrogatorio è stato richiesto dall'Accusa, dalla Difesa e dalla Denuncia, la testimonianza di Zambelli mostra soprattutto la sua

incapacità di dare un resoconto chiaro e coerente dei fatti. L'interrogatorio è infatti pieno di riferimenti che mettono in dubbio la memoria del testimone, screditando le sue parole. Per citare solo alcune delle espressioni ricorrenti che percorrono tutto il suo discorso, troviamo citazioni come: «Credo, non sono molto... credo» (Eltit 2005: 45); «A gennaio, sì, gennaio o febbraio, non mi ricordo» (Eltit 2005: 47); «E sarebbe stato il 76. Sarebbe stato il 76, se non mi sbaglio»; «Quando è stato arrestato, nel novembre del '78 se non mi sbaglio» (Eltit 2005: 49). Per quanto riguarda i molteplici alias e le false identità utilizzate dall'imputato, Zambelli afferma di averlo conosciuto con il nome di "Juan Felipe", un presunto impiegato del Banco del Estado de Chile. Il testimone afferma di aver scoperto da un biglietto da visita che il suo "amico-partner" si chiamava in realtà "Enrique Arancibia Clavel".

Ben presto, sia l'accusa che la denuncia evidenziarono le numerose contraddizioni delle dichiarazioni di Zambelli rispetto ad altri precedenti. Leggiamo come il Presidente del processo spiega il problema al testimone:

Il problema è, signor Zambelli, che, in linea di principio, ci sarebbero gravi contraddizioni sulla questione delle date con le sue precedenti dichiarazioni. Non andremo oltre in questi interrogatori perché lei potrebbe aumentare le contraddizioni se non le chiarisce (Eltit 2005: 69).

In numerose occasioni, il testimone si trova di fronte a pagine di dichiarazioni precedenti, firmate dallo stesso Zambelli, che contraddicono le sue dichiarazioni più recenti. In questo senso, la decisione di Eltit di trascrivere integralmente l'ultimo interrogatorio solleva interrogativi sul ruolo della testimonianza nel chiarimento dei fatti. Secondo Paul Ricœur, la testimonianza non restituisce i fatti in sé, ma deve essere pensata come un resoconto di ciò che è stato percepito, come una narrazione in prima persona dell'evento che ci permette di creare un ponte tra l'orizzonte di ciò che è stato visto e l'orizzonte di ciò che è stato detto (Ricœur 1980: 123). In questo caso, la testimonianza di Zambelli non può diventare un argomento valido per la risoluzione

del conflitto, poiché dalle sue dichiarazioni si capisce che il testimone non sa, non ricorda e non può interpretare ciò che ha visto, in quanto i suoi ricordi sono subordinati alla logica di una storia costruita artificialmente per dare ordine alla sua vita.

### *L'appello*

L'obiettivo centrale della terza parte, che corrisponde all'"Alegato" della causa della famiglia Prats-Cuthbert attraverso i suoi avvocati, i dottori Guillermo Jorge e Luis Moreno Ocampof, è quello di collegare Arancibia Clavel alla DINA e di identificare questa agenzia come «*la polizia segreta di Pinochet (...) e non quella della Giunta di Governo*» (Eltit 2005: 138). Gli avvocati della causa fanno riferimento al Rapporto della Commissione nazionale per la verità e la riconciliazione per dimostrare che:

La DINA iniziò a organizzarsi e a operare intorno al settembre 1973, subito dopo il colpo di Stato militare che insediò Augusto Pinochet Ugarte, prima come Presidente della Giunta cilena e, poco dopo, come Presidente della Repubblica (Eltit 2005: 137).

Allo stesso tempo, gli avvocati della famiglia Prats-Cuthbert ristabiliscono l'ordine gerarchico prevalente nella DINA, un'agenzia statale che commette atti illegali, e questo per attribuire la massima responsabilità penale a Pinochet. Come sottolinea Aurea María Sotomayor-Miletti, per dimostrarlo gli avvocati utilizzano, oltre a prove come i promemoria sequestrati ad Arancibia Clavel, sia a casa sua che negli uffici del Banco de Estado de Chile, le testimonianze raccolte nel Rapporto della Commissione nazionale per la verità e la riconciliazione e il Rapporto Rettig, approvato da un atto del Congresso cileno (Sotomayor-Miletti 2012: 1018). Per quanto riguarda i memorandum dattiloscritti, la denuncia afferma che costituiscono una prova documentale di grande valore poiché «le parti manoscritte che compaiono in questi memorandum sono state scritte di suo pugno» (Eltit 2005:

150). Grazie alle prove presentate durante il processo, la denuncia spiega che «Arancibia Clavel è stato membro di questa associazione illecita dalla metà del 1974 fino almeno all'arresto alla fine del 1978» (Eltit 2005: 150). Nella seconda parte, in cui interviene il dottor Luis Moreno Ocampo, si vuole soprattutto dimostrare che si sta processando un individuo «che non è altro che un ingranaggio – e non il più importante – di un'organizzazione che ha commesso questo crimine» (Eltit 2005: 154). Si tratta quindi di un crimine «compiuto dal Dipartimento esterno della DINA» (Eltit 2005: 154). Moreno Ocampo cerca di stabilire che, come ha stabilito il Tribunale cileno:

come questo crimine – questi autori non sono autori isolati, ma [che] hanno agito all'interno di un'organizzazione verticale che era la DINA – il capo della DINA è responsabile di questi crimini (Eltit 2005: 155).

In altre parole, la denuncia cerca di dimostrare come questo processo debba essere in realtà non solo un processo contro Arancibia Clavel, ma soprattutto un processo politico contro Augusto Pinochet. In effetti, la lettera di Pinochet al generale Prats trascritta nella “Presentazione” fa parte del caso. In essa si esplicita che Pinochet aveva «un rapporto personale con lui» (*PyL*, p. 157). Nella lettera, Pinochet ricorda la loro amicizia – lo chiama «Mio caro generale e amico» e gli ricorda la sua subordinazione. Da ciò consegue che la DINA non avrebbe potuto decidere di assassinarlo senza un ordine diretto di Pinochet e non solo di Contreras, poiché «era impossibile che Contreras decidesse di uccidere una persona definita ‘amica’ da Pinochet, senza prima consultarlo» (Eltit 2005: 158). Procedo poi a specificare e chiarire nel dettaglio il ruolo svolto da Arancibia Clavel nel duplice omicidio in questione. Infine, la denuncia chiude la sua arringa ricordando la grande responsabilità del Tribunale in un caso che dimostrerà che «non c'è garanzia di impunità nemmeno per i membri di organizzazioni governative che commettono crimini» (Eltit 2005: 177). Allo stesso tempo, viene chiarito che la denuncia è presentata a nome delle famiglie e in particolare delle figlie di Carlos Prats e di sua moglie: Sofía, Ángela e Cecilia che, come spiegato:

Hanno impiegato 26 anni per arrivare qui. Alcuni dei suoi figli non erano ancora nati, oggi sono qui. I nipoti di Carlos Prats non hanno mai potuto conoscerlo. I più grandi, Carlos e Francisco, avevano 7 anni all'epoca, Blanca oggi ne ha 29, ma all'epoca ne aveva 3. Luz María, la figlia più giovane di Sofia, è nata pochi giorni dopo il colpo di Stato in Cile e non ha quasi mai potuto vedere suo nonno. I figli di Ángela sono troppo giovani per ricordarlo. Victor ha 29 anni, Álvaro 27, Sofia 22, Margarita, che è qui ed è una donna, non ha potuto incontrarlo. I figli di Cecilia non hanno potuto conoscere i loro nonni. Carola ha 22 anni, Felipe ha 20 anni, Josefa ha 17 anni, Juan Pablo ha 12 anni.

A nome di queste signore, dei loro figli e dei loro mariti, delle loro famiglie, ci rivolgiamo a questo Tribunale per chiedere la condanna che spetta ad Arancibia Clavel (Eltit 2005: 177-78).

Gli argomenti della denuncia per la massima pena possibile contro l'imputato hanno a che fare con i «mezzi usati per compiere il crimine» (*P&L*, p. 179). In effetti, l'uso di una bomba «rivela un atto di premeditazione, se non di vero e proprio disprezzo per la vita degli altri» (*P&L*, p. 179). A causa della sua rigorosa pianificazione e premeditazione, questo omicidio, la cui vittima principale non ha commesso alcun reato se non quello di «essere onesta e rispettosa della legge» (Eltit 2005: 179), merita, secondo la denuncia, l'ergastolo. L'appello si chiude quindi con la citazione che apre la terza parte: «Non ho dubbi, giudici, che condannarlo sarà giustizia» (Eltit 2005: 180).

### *Trasversal-mente*

L'ultima parte, intitolata “Trasversal-mente”, raccoglie le impressioni dell'autore sul 1974. Questa sezione si apre con la descrizione di due corpi trovati crivellati di colpi in un fosso il 18 marzo 1974. Si tratta di «Santiago Avilés, pittore, e Nicolás Flores, aiuto tappezziere, arrestati durante una retata nel quartiere di Quinta Bella» (Eltit 2005: 183). Quest'ultima coppia viene recuperata da Diamela Eltit come

una sorta di estensione degli eventi accaduti a Buenos Aires. L'anonimato di questi personaggi permette di distinguere tra vittime di primo e secondo livello all'interno dello stesso orrore<sup>2</sup>. Il 1974 è, secondo l'autrice, l'anno in cui «si stabilì il tempo deliberato e sistematico di torture, pallottole, assassinii, liquidazioni, sparizioni e nuovi requisiti» (Eltit 2005: 183). Diamela Eltit sottolinea che il 1974 è anche l'anno in cui la DINA «ha avviato un programma scientifico di annientamento che non poteva non essere efficace» (Eltit 2005: 186). Fu un anno “pedagogico”, dice l'autrice, sottolineando con dolorosa ironia che in quell'anno i corpi dovettero imparare a sottostare a un nuovo ordine:

Neutrali, mantenendo un'espressione inalterabile, abbiamo attraversato gli spazi pubblici. Molti di noi sapevano cosa stava accadendo, capivamo di essere la parte passiva di ciò che stava accadendo, che a questa consapevolezza potevamo opporre solo l'apparenza dell'impassibilità, anche se capivamo che questa neutralità superficiale era un'arma a doppio taglio, perché nella nostra impostata impassibilità si consolidava la ferocia del regime. Ma, d'altra parte, l'impassibilità stessa era uno strumento, l'unica risposta politica possibile che avevamo quell'anno (Eltit 2005: 187).

L'autore precisa che l'impavidità a cui furono sottoposti i cileni dal 1974 in poi non fu solo quella delle emozioni, ma anche quella di «rinunciare radicalmente a qualsiasi accenno di cittadinanza» (Eltit 2005: 187). Fu l'anno in cui i cileni, dice Eltit, «impararono a distruggersi» (Eltit 2005: 188). D'altra parte, l'autrice rifiuta l'idea di descrivere lo stato dei corpi del generale Prats e di sua moglie dopo l'attentato e spiega: «(Solo il pudore mi impedisce di descrivere gli

---

<sup>2</sup> Su questa idea di morti di prima e seconda classe, si veda anche l'articolo di Diamela Eltit *La memoria pantalla* in cui spiega: «Sì, perché gli immaginari sociali e le loro componenti razziali e di classe segmentavano le vittime in morti di prima e seconda classe. Torturati di prima e seconda classe. Memoria sociale di prima e seconda classe. Che miseria. (Eltit 2008: 107)

effetti della bomba su Sofía Cuthbert)» (Eltit 2005: 189). L'orrore è irrepresentabile.

*Conclusion: letteratura documentaria ed etica democratica*

Dalla nostra analisi emerge la necessità di riposizionare *Puño y letra* come opera pionieristica e fonte di ispirazione per gli scrittori di quella che oggi conosciamo come letteratura post-dittatoriale<sup>3</sup>. *Puño y letra* appare quindi come un'opera pionieristica di quella che oggi i teorici chiamano “narrazione documentaria” (Ruffel 2012) o “letteratura d'inchiesta” (F. Coste). Un'opera di *non fiction* che mira a riattivare la portata politica e la funzione sociale della letteratura (cfr. Baqué 2004 e Gefen 2017). Riferendosi alle narrazioni documentarie, Ruffel sottolinea che esse inaugurano un'arte della congiunzione, ovvero: congiunzione testuale e materiale, congiunzione discorsiva, congiunzione di posizioni enunciative – tra letteratura e grande giornalismo – e di intenzioni disciplinari – di solito tra letteratura e scienze sociali (Ruffel 2012, p. 18). Questa letteratura è anche un'arma efficace per liberare la parola, per realizzare il “passaggio del testimone” capace di liberare la parola delle vittime e farla circolare<sup>4</sup>.

Considerato da questo punto di vista, Eltit utilizza il potere probatorio dei documenti giudiziari per mettere a dura prova i limiti della narrazione e indurre il lettore ad assumere una posizione critica. Attraverso l'incorporazione di materiale documentario all'interno di

<sup>3</sup> Si tratta in genere di autori nati tra gli anni '70 e '80 che si interrogano sul modo in cui viene ricordata la dittatura e gli anni successivi. Tra gli scrittori che sono stati catalogati come membri di questa «letteratura dei figli» o «nuova narrativa della post-dittatura», possiamo citare i cileni Álvaro Bisama (*Ruido*), Alejandra Costamagna (*En voz baja*), Nona Fernández (*Chilean Electric, Fuenzalida*), Rafael Gumucio, Patricio Jara, Marcelo Leonart, Leonardo Sanhueza, Diego Zúñiga (*La camanchaca*). Anche nel caso argentino, Elsa Drucaroff parla di una „letteratura delle generazioni post-dittatura“ (Drucaroff, 2011).

<sup>4</sup> Sul regime di verità che prevale nel documentario, si veda il libro del teorico francese Dominique Baqué: *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion 2004.

una narrazione dal carattere fortemente autobiografico e testimoniale, Eltit insiste sui fallimenti e sui limiti del sistema giudiziario quando si tratta di legiferare su un caso che rivela la violenza dello Stato. L'autrice insiste sulle aspettative sproporzionate e un po' irrealistiche che ripone, in quanto cittadina cilena, in un processo che non si svolge nemmeno nel suo Paese. L'aspettativa ha a che fare con la possibilità che un processo in cui si giudica la responsabilità di un individuo (Arancibia Clavel) in un omicidio specifico (quello del generale Carlos Prats e di sua moglie) si trasformi in una sorta di processo simbolico al governo *de facto* e al suo massimo rappresentante, l'ex comandante in capo dell'esercito cileno, Augusto Pinochet. L'aporia consiste nel voler ricucire le ferite di un trauma collettivo sulla base di un caso giudiziario individuale. L'irrefrenabile desiderio dell'autrice è che tale processo possa riparare l'ingiustizia e il debito nei confronti delle migliaia di vittime anonime della dittatura di Pinochet, che sicuramente non avranno mai un loro processo.



ETNOSTORIA  
COLOMBIA  
CARLOS VERGARA CERÓN  
*LOS PUBENENSES* (1958)

Luis Fernando Arévalo Viveros  
[Università Industriale di Santander, Facoltà di  
Scienze Umane, Bucaramanga, Colombia]

Una lettura semiotica dell'opera letteraria *Los Pubenenses*, dello scrittore di Payán Carlos Vergara Cerón, ci permette di sviluppare i due obiettivi fondamentali di questo capitolo: (I) riflettere su quello che potrebbe essere proposto come il campo generico della *non fiction* in Colombia, un insieme di generi diversi che sviluppa in questo contesto temi particolari, e questo al di là della constatazione di Michail Bachtin (Bachtin 1999), per il quale ogni documento letterario appartiene a un tipo di enunciazione relativamente stabile, ed è quindi legato a un genere, proponendo effetti di senso che sfidano le classificazioni dei generi letterari e i confini tra *fiction* e *non fiction*.

In modo complementare, (II) la storia de *Los Pubenenses* viene analizzata come rappresentazione di identità e modi di vita espressi nella *non fiction* colombiana, caratterizzata da ibridazioni, scontri polemici, conflitti sociali e violenze. A questo proposito, il libro fa riferimento all'origine etnica, alla storia, alla colonizzazione, alla cultura e al territorio della comunità indigena dei *Pubenenses*, situata nel sud della Colombia, ed esattamente a Popayán, capitale del dipartimento di Cauca. Pubblicato nel 1958, il testo ha un significativo valore memoriale per il fatto che «sono state fatte poche ricerche su chi fossero gli indigeni della regione di Popayán, e su quali fossero i confini territoriali ed etnici esistenti all'arrivo degli spagnoli» (Pachón 2014).

*Introduzione*

(...) La letteratura è spesso migliore della storia, perché tutto ciò che contiene è vero, basta raccontarlo.

Juan Esteban Constaín, 2022

*Los Pubenenses* (Vergara Cerón 1958), di Carlos Vergara Cerón, propone interessanti sfide al suo lettore, soprattutto per le sue caratteristiche generiche che lo invitano a mettere in discussione i confini tra fiction e *non fiction* nelle narrazioni storiche. Il prologo dell'opera, i suoi diciannove capitoli e i due sottotitoli costituiscono una rappresentazione delle identità discorsive e dei modi di vita esposti in vari testi e generi della *non fiction* colombiana. Vergara Cerón (1935-?) è stato un giornalista e storico dilettante di Popayán, interessato alle culture precolombiane che abitavano quella regione della Colombia meridionale. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo il libro *Tradiciones payanesas* (Vergara Cerón 1969) e le rubriche di opinione del quotidiano locale "El liberal".

Il libro si riferisce all'origine e alle caratteristiche etniche, alle pratiche e ai modi di vita dell'attore collettivo chiamato "Los Pubenenses", "cioè gli indios che abitavano il territorio imperiale all'epoca dell'arrivo degli spagnoli" (Vergara Cerón 1969: p. 9). Il nome della comunità indigena deriva dal *Cacique* Pubén, artefice dell'alleanza tra le tribù che abitavano la valle del Pubén, un patto stipulato duecentotrenta anni prima dell'arrivo degli spagnoli nel 1492. Il suddetto *cacique* era un "sovrano magnanimo, intraprendente e giusto che portò il suo popolo a un grado di cultura materiale difficilmente eguagliabile, all'epoca, nel Nuovo Mondo, dagli Inca del Perù e dagli Aztechi del Messico" (Vergara Céron, 1958). Oggi, nella Valle del Pubén, nel sud-ovest della Colombia, si trova Popayán, capoluogo del dipartimento del Cauca, già Pubenx, territorio ancestrale e principale insediamento dei Pubenenses, e centro urbano fondamentale durante la colonizzazione

spagnola. «La città di Pubén è stata il faro della civiltà precolombiana in tutto il territorio della patria (dei Pubenenses), e Popayán è stata ed è l'espressione della cultura nazionale nelle epoche che hanno seguito gli opprimenti lustri della conquista dell'impero» (Vergara Cerón 1969: 65).

Nonostante il Cauca sia attualmente abitato da una delle popolazioni indigene più numerose del Paese, «sono state fatte poche ricerche su chi fossero gli indigeni della regione di Popayán, e su quali fossero i loro confini territoriali ed etnici al momento dell'arrivo degli spagnoli» (Pachón 1996), motivo per cui l'opera di Vergara Cerón è anche un significativo documento memoriale. L'argomento del testo era innovativo per l'epoca della sua scrittura ed è coerente con la storia recente della Colombia, in cui sono iniziate le lotte e le rivendicazioni per le identità, i territori e i diritti dei popoli indigeni e afrocolombiani.

La sezione "A titolo di prologo" de *I Pubenenses* rimanda alla riflessione di J. Courtés sui rapporti tra genere testuale, effetti di realtà, fiction e *non fiction*: «Ho appena scritto un libro e, con il manoscritto sottobraccio, lo porto al mio editore che accetta di pubblicarlo. Abbiamo già concordato il titolo. All'ultimo momento, però, il mio editore vorrebbe aggiungere un piccolo sottotitolo indicativo, che sarebbe una specie di ammiccamento ai futuri lettori. Lui, che conosce bene il testo che gli ho consegnato, riconosce che ci sono diverse possibilità: 'Senza cambiare una sola parola del suo – mi dice – può scegliere tra *romanzo*, *racconto* e *autobiografia*'. Così, il mio lavoro può essere accolto o come finzione nel caso del 'romanzo' o come verità se si presenta come 'autobiografia' o, infine, senza un vero valore di verità, se viene presentato con il sottotitolo 'racconto'. Se, dopo aver riflettuto, decido infine per l'"autobiografia", il mio lettore si troverà esattamente nella stessa situazione del telespettatore rispetto a 'En directo'. In entrambi i casi, il contenuto (del libro o della sequenza video) non può garantire la veridicità di quanto letto o visto; il destinatario non ha alcun elemento – nel testo o nell'immagine – che gli permetta di pronunciarsi con certezza sulla sua 'realtà'» (Courtés 1997: 61).

E così, il frammento "A titolo di prologo" è scritto da sei autori, scrittori colombiani riconosciuti, storici, avvocati e professori uni-

versitari, la maggior parte dei quali di Popayán, che, attraverso scambi epistolari, commentano il contenuto dell'opera di Vergara Cerón. Va notato che al documento in esame vengono attribuiti titoli diversi e di conseguenza, come afferma Courtés, è esplicito che in questo caso l'autore e/o l'editore hanno influenzato la decisione riguardante il titolo del libro. Ad esempio, Rafael Maya scrive il 10 agosto 1950, otto anni prima della pubblicazione: «Ho letto attentamente alcuni capitoli della sua opera *Destrucción del Imperio Confederado de los Pubenenses (...)*» (Courtés 1997: 3). Arcesio Aragón scrive l'8 agosto 1949: «Ho letto con grande interesse la bozza che mi ha dato di un'opera letteraria intitolata *Luz en las tinieblas (...)*» (Courtés 1997: 4) ed Enrique Arroyo Arboleda, il 5 novembre 1949, scrive a proposito «della restituzione degli originali di *Luz en las tinieblas o Destrucción del Imperio Confederado de los Pubenenses (...)*» (Courtés 1997: 4).

Questa diversità di titoli del testo non solo mostra l'evoluzione della stesura dell'opera, ma esprime soprattutto un'ambiguità sul genere dell'opera e sugli effetti di realtà (o di *non fiction*) o di *fiction* di ciò che viene enunciato. Infatti, Rafael Maya classifica il testo come un resoconto storico, quindi non narrativo: «Spero che lo diate presto alle stampe, in modo che arricchisca, in questo modo, la letteratura storica del Paese, che attualmente è più incline al piacevole e al pittoresco che agli aspetti seri e gravi della storia» (Courtés 1997: 3). Al contrario, Arcesio Aragón legge il testo come un'opera letteraria, che sfuma il confine tra *fiction* e *non fiction*, «una sorta di romanzo storico (...) un genere ibrido – che non è strettamente né storia né romanzo – creato dall'insigne scrittore inglese Walter Scott, e che nel secolo scorso ha avuto esponenti illustri come Alessandro Manzoni e Massimo d'Azeoglio in Italia; Alexandre Dumas senior, Xavier de Montepin, Eugène Sue; e molti altri, in Francia; Mariano José de Larra, Francisco Navarro Villoslada, Manuel Fernández y González e molti altri in Spagna; George Ebers in Germania e, su un piano letterario più elevato, Prospère Merimée e Théophile Gautier, autori rispettivamente di *Salambò* e del *Roman de la momie*. Sono tornati poi in auge in campo letterario le biografie romanizzate di personaggi quasi contemporanei, come quelle

scritte da Emil Ludwig, Stephan Zweig, André Maurois, ecc. Questa rapida enumerazione di nomi basta a dimostrare che il romanzo o la cronaca romanzesca continuano a godere di uno straordinario favore» (Courtés 1997: 4).

Un altro autore della prima parte del libro, Enrique Arroyo Arboleda ha letto *Los Pubenenses* come un saggio: «le mie congratulazioni per l'ammirevole e laborioso saggio che partecipa allo stesso tempo di epica, storia e romanzo» (Courtés 1997: 5); Gerardo Paz Otero ha percepito il testo come una «monografia erudita» (Courtés 1997: 6) mentre il giudizio dello storico Diego Castrillón Arboleda arricchisce l'ambiguità del genere dell'opera: «nonostante il senso o il criterio immaginario o fantastico con cui lo si sviluppa, soddisfa le condizioni di serietà e valore scientifico» (Courtés 1997: 7). Per le sue caratteristiche, i contenuti e gli effetti di lettura menzionati, è quasi impossibile collocare l'opera in un genere testuale preciso, tuttavia il documento ha acquisito un valore storico rappresentativo della regione e del Paese, ed è pertanto considerato come non narrativo, essendo percepito come un resoconto fattuale in studi e pubblicazioni accademiche come *Frontera y poblamiento: Estudios de historia y antropología de Colombia y Ecuador* (Caillavet, Pachón, 1996), edito dall'Istituto Francese di Studi Andini; allo stesso modo, le informazioni contenute nell'opera sono presentate come vere in articoli di opinione come quello intitolato "Fundación de Popayán" (Varona, 2010), pubblicato dal giornale *Proclama*, edito nel Cauca e nella sua Valle.

In *Los Pubenenses*, l'equilibrio e la tensione tra fiction e *non fiction* propende per la seconda, attraverso il racconto di un narratore extradiegetico, eterodiegetico e onnisciente<sup>1</sup>, che cita direttamente le voci di noti cronisti spagnoli, informatori dell'arrivo della Spagna nella regione. Tra i tanti evocati, Fray Pedro Simón, Padre Velasco, «il Licenciado Pascual de Andagoya, il soldato Pedro Cieza de León e il

---

<sup>1</sup> Secondo Serrano Orejuela (2004, p. 3), un narratore pluscientifico ci fa sapere più di quello che l'attore sa di se stesso e degli altri in un determinato momento della storia.

soldato che indossava l'abito religioso a Tunja, Don Juan de Castellanos» (Vergara Cerón 1958: 11). Allo stesso modo, il narratore aggiorna gli studi antropologici sull'insediamento americano come quelli condotti da Aleš Hrdlička, fa appello alle espressioni linguistiche autoctone<sup>2</sup>, agli spazi, ai tempi, agli oggetti e alle pratiche culturali degli attori indigeni contemporanei, cose che mettono in risalto la storia della comunità e la inseriscono nel mondo naturale. Con questi socioletti connotati dall'oggettività, dalla realtà e dalla verità, l'opera trasgredisce e ricostruisce il racconto di fondazione egemonico della regione, tradizionalmente elaborato dall'arrivo degli spagnoli, come se poco o nulla fosse esistito prima.

### *Un approccio al campo della non fiction in Colombia*

Nonostante la complessità insita nel determinare il genere letterario de *Los Pubenenses*, quanto espresso nel paragrafo precedente ci permette di collocare l'opera in quello che potrebbe essere provvisoriamente definito il campo generico della *non fiction*, intendendo per campo generico «un gruppo di generi che si contrappongono, e persino competono, in un campo determinato» (Rastier 2001). Per quanto riguarda la diversità dei generi che convergono in un campo, alla domanda sulla letteratura colombiana di *non fiction*, quattordici ricercatori di letteratura latinoamericana e colombiana, con sede in Germania, Colombia, Stati Uniti e Messico, hanno risposto che in Colombia predominano i romanzi di *non fiction*, i diari e le testimonianze<sup>3</sup>. In numero minore, hanno menzionato autobiografie, biografie, memorie e cronache, e hanno incluso storie di guerra, saggi, lettere o epistole, interviste, reportage, pitture consuetudinarie,

<sup>2</sup> «I Coconucos cantano ancora oggi una canzone nella loro lingua. La canzone recita così: “Surubú loma / Neryim ra / Canan cruz / Nigua gra”. Traduzione: “Sono salito ad un'altezza / Li mi sono seduto / Ho trovato una croce / Ho iniziato a piangere” (p. 74).

<sup>3</sup> Indagine condotta dal 24 aprile al 31 maggio 2022, utilizzando uno strumento di consultazione Google Forms.

fumetti documentari, dichiarazioni, autoetnografie, manifesti, poesie documentarie, miti e leggende che non sono considerati di finzione da molte comunità indigene<sup>4</sup>.

Vale la pena notare che, come accade nell'opera oggetto di studio di questo articolo, in Colombia si evidenzia il carattere ibrido e polifonico dei generi legati alla *non fiction*. In questo senso, Gil Montoya, supportato da Rodríguez Monegal, sottolinea: «la sfumatura dei confini tra i generi e la sua ovvia conseguenza: la produzione di opere che non corrispondono più a un'unica categoria. Lungo questo percorso, aperto alla sperimentazione e all'esplorazione di realtà concrete, si immaginano segni che possono rappresentarle. Prevedo l'arrivo nel Paese di un tipo di scrittura mista, corrispondente all'atteggiamento di uno scrittore che o abbandona le stanze editoriali per immergersi nella realtà e da lì leggere i segni dell'esterno, o allarga lo spettro del suo lavoro individuale considerando che i materiali che alimentano la sua scrittura diventano suscettibili di essere rivalutati, in virtù del fatto che la realtà configura un testo che contiene tracce multiple» (Montoya 2019: 14).

Gli autori colombiani più rappresentativi in questi generi di saggistica sono i seguenti:

- XX-XXI secolo: Alberto Salcedo Ramos (1963), William Ospina (1954), Germán Castro Caycedo (1940-2021), Alfredo Molano (1944-2019), Gabriel García Márquez (1927-2014).
- XIX-XX secolo: Soledad Acosta de Samper (1833-1913).

---

<sup>4</sup> In questa prospettiva, Greimas (1989, p. 121) raccomanda: «lasciando da parte l'atteggiamento eccessivamente europeo-centrico, di dare un'occhiata alle produzioni discorsive africane per rendersi conto che, in molte società, i discorsi etnoletterari, invece di essere valutati in base alla loro plausibilità, sono valutati in base alla loro veridicità, che le storie orali sono classificate, ad esempio, in "storie vere" e "storie da ridere", le storie vere sono, ovviamente, miti e leggende, mentre le storie da ridere si limitano a raccontare semplici eventi quotidiani. Il verosimile europeo corrisponde, come si vede, al risibile africano, e Dio sa chi ha ragione in questa disputa, che è più di una disputa di parole».

Tra gli altri, vanno ricordati anche i seguenti:

- XX-XXI secolo: Johanna Barraza Tafur (1995), Laura Acero (1990), Eliana Hernández Pachón (1989), Velia Vidal (1982), Estercilia Simanca Pushaina (1975), Juan Gabriel Vázquez (1973), Pilar Quintana (1972), Cristian Valencia (1963), Evelio Rosero (1958), Héctor Abad Faciolince (1958), Alfonso Múnera (1954), Piedad Bonnet (1951), Patricia Lara (1951), Tomás González (1950), Laura Restrepo (1950), Gonzalo España (1945), Esperanza Aguablanca-Berichá (1945), Fernando Vallejo (1942), Darío Silva (1938), Rafael Gutiérrez Girardot (1928-2005), Emma Reyes (1919-2003), Silvia Galvis (1945-2009), Jorge García Usta (1960-2005), Ernesto McCausland (1961-2012), Álvaro Mutis (1923-2013), Antonio Caballero Holguín (1945-2021).
- XX secolo: Eduardo Zalamea (1907-1963), José Antonio Osorio (1900-1964), Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972), Germán Arciniegas (1900-1999).
- XIX-XX secolo: Miguel Triana (1859-1931), Manuel Quintín Lame (1880-1967), José Eustacio Rivera (1888-1928), Fernando González (1895-1964), Luis Tejada Cano (1898-1924).
- XVIII-XIX secolo: Francisco José de Caldas (1768-1816), Antonio Nariño (1765-1823).
- XVI secolo: Diego de Torres (1549-1590).

Tuttavia, nonostante le menzioni sopra riportate, il rischio di tralasciare la grande diversità di opere e autori colombiani che si dedicano alla *non fiction* in diversi momenti storici è inevitabile, soprattutto in un ambiente naturale, culturale e sociale in cui la lingua sostiene l'esistenza e stimola in modo particolare la narrazione di realtà molto difficili, che possono apparire fittizie per chi non le conosce direttamente. A titolo esemplificativo, Arturo Escobar Mesa censisce più di settanta romanzi e centinaia di racconti presenti nel catalogo delle opere narrative sul periodo detto della *violencia bipartidista*, solitamente delimitato tra il 1947 e il 1965. E osserva che in queste opere la testimonianza e l'aneddoto prevalgono sul lavoro estetico consape-

vole; tanto la struttura narrativa quanto le questioni di linguaggio e la caratterizzazione dei personaggi vi appaiono come temi secondari. Sono i fatti che contano (Gil Montoya 2019: 16).

*I Pubenenses come rappresentazione di identità discorsive e modi di vita in Colombia.*

Le figure, le strutture narrative e i fondamenti di *Los Pubenenses* rimandano a gran parte dei temi enunciati nella letteratura *non fiction* del Paese, proponendo quindi una rappresentazione delle identità discorsive e dei modi di vita dell'ambiente culturale colombiano. I temi ricorrenti nella *non fiction* colombiana sono i conflitti armati, la violenza e la corruzione, soprattutto a scopo di denuncia. Vengono però raccontati anche viaggi, storie di solitudine e di disamore. Vi troviamo descritte caratteristiche etniche, paesaggi, abitudini e pratiche culturali, tutti elementi che contribuiscono alla ricostruzione di una memoria storica del Paese.

Va specificato che le identità sono intese come costrutti sia non discorsivi che discorsivi, effetti di senso di permanenza dipendenti dall'alterità, di natura individuale e sociale, che si trasformano e si conservano in modi che sono tanto diacronico che sincronico, armonico e disarmonico assieme, dinamiche di significazione contrarie, contraddittorie e complementari che governano una multidimensionalità composta dal corpo, dal carattere, dalle rappresentazioni sociali e dalla cultura. Dimensioni percepite come identitarie governano i suoi costituenti come la cognizione, l'assiologia, le passioni e i sistemi semiotici del linguaggio, i gesti, i costumi. In questo contesto, le forme di vita vengono definite come «insiemi significanti eteroclitici e coerenti che sono i costituenti immediati della semiosfera, che senza dubbio si assimilano rapidamente alla cultura. Le forme di vita, a loro volta, sono composte da segni, testi, oggetti e pratiche; sono portatrici di valori e principi guida; si manifestano attraverso atteggiamenti ed espressioni simboliche; influenzano la nostra sensibilità. Raccontano e determinano il senso della vita che conduciamo e dei comportamenti

che adottiamo; ci forniscono identità e ragioni per esistere e agire in questo mondo» (Fontanille 2017: 17).

La maggior parte dei capitoli de *Los Pubenenses* racconta il confronto bellico tra la comunità e gli spagnoli. I rapporti conflittuali con gli altri, che siano stranieri spagnoli o gruppi indigeni vicini, sono rappresentati attraverso narrazioni di conflitti armati e di violenze: «Il capitano Juan de Ampudia, il cui coraggio in combattimento era pari alla sua inaudita crudeltà, si rese subito conto che la vittoria pendeva a suo favore, e ancora una volta si lanciò all'attacco con l'ordine di non risparmiare le munizioni nei suoi archibugi (...). Il *Cacique Payán*, circondato dai suoi capitani, occupò la parte centrale del forte, dove sventolavano la bandiera gialla dell'impero, carica di trofei d'oro e insegne militari, e gli stendardi rossi del Gran Sacerdote. Il bilancio delle vittime fu terribile da entrambe le parti (...) La lotta all'ultimo sangue durò per sedici anni ininterrotti (...) Il sangue di ottomila soldati imperiali e le ossa di cinquemila guerrieri ispano-indiani, tra cui un centinaio di europei, mostrano il tragico ricordo delle dimensioni dell'orrenda ecatombe» (Vergara Céron 1958: 19, 30)<sup>5</sup>.

Tra l'altro, non sembra esserci tregua in gran parte della letteratura *non fiction* colombiana, come se si trattasse dell'eterno confronto di un gioco di scacchi, ma con pezzi diversi: e gli scontri violenti non si limitano alla stessa scacchiera o alla stessa regione della Colombia. Ad esempio, secoli dopo lo scontro tra europei e americani, la violenza continua nel tempo presente, anche se per motivi diversi, come il traffico di stupefacenti. In questo senso, Germán Castro Caycedo racconta nel suo reportage intitolato "La bruja. Coca, política y demonio" (1996): «Dalla guerra delle Marlboro, che ha lasciato almeno novanta morti per le strade di Medellín, più o meno nel 1973, vennero i duri

---

<sup>5</sup> Vengono evidenziati anche i conflitti dei Pubenenses con altri gruppi indigeni, tanto che questi protagonisti «decisero di unirsi strettamente per unire le loro forze difensive contro le frequenti incursioni dei feroci indiani *Petequí* che molestavano gli abitanti dal nord, così come per respingere i *Patías* e i *Bojoleos*, che facevano loro guerra dal sud, tutti a caccia di carne umana che divoravano nei loro banchetti» (p. 19).

del grilletto, e poi vennero anche i primi *traquetos*<sup>6</sup>, che, come ho detto, erano Ramoncachaco e Mario Cacharrero che furono i primi e vennero poi uccisi» (Caycedo 1996: 109).

Le storie di violenza dovute alla colonizzazione, alle credenze politiche e religiose, al potere e al controllo territoriale, ideologico, economico e di genere, al narcotraffico e alla corruzione, costruiscono narrazioni e contronarrazioni in cui predominano i processi di degrado, che si sviluppano sul lungo periodo, senza produrre esiti definitivi o finali di riscatto o speranza<sup>7</sup>. Al contrario, la disforia è sempre intensa, perché l'incontro io-altro sottende la relazione conflittuale soggetto-anti-soggetto in cui tutti coloro che sono collocati al posto dell'antisoggetto sono stati, sono, devono essere o saranno eliminati fisicamente o nella loro esistenza semiotica, e vengono quindi condannati all'oblio, cosa che Vergara considera un'ingratitude: «In un altro Paese, diverso dal nostro, bronzi e monumenti degli eroici aborigeni adornerebbero le piazze e i viali delle città moderne, a testimonianza del riconoscimento delle virtù guerriere e dell'amore per la patria dimostrato da quei giganti, da quei guerrieri indiani della resistenza. Sono passati quattro secoli e la memoria dei *caciques* si traduce malinconicamente in questa desolata espressione: INGRATITUD!» (Vergara Céron 1958: 54)

Di fronte a questa ingratitude, a questo oblio, all'impunità, alla censura e ad altre tendenze negative legate ai conflitti e alle violenze in Colombia, la letteratura *non fiction* del Paese rivendica un principio fondamentale del linguaggio secondo cui l'assenza non significa inesistenza: come scrive Philippe Hamon, si tratta di «assenze definite sullo sfondo di un'esistenza, di una presenza o rispetto a una verità, a una

---

<sup>6</sup> Espressione che corrisponde all'italiano *mafiosi*

<sup>7</sup> «Ci sono storie in cui le disgrazie si susseguono a cascata, così che una degradazione ne richiama un'altra» (Bertrand 1976: 91), ad esempio, i Pubeneses finiscono con la stanchezza della guerra, con lo spostamento e la perdita del loro territorio: «I Pubeneses costruirono probabilmente un ponte simile sul Magdalena, la cui larghezza non supera quella del Cauca a Popayán, un ponte che taglieranno definitivamente quando le tribù, stanche di combattere ma non sconfitte, abbandoneranno il massiccio andino per entrare nelle giungle dell'Alto Caquetá e del Putumayo, nei primi anni del XVII secolo» (Vergara Céron 1958: 91).

realtà o a qualcosa di dato, costruito, ricostruito, prevedibile o correlato” (Hamon 2012: 13). In altre parole, l’assenza di memoria, di giustizia o di informazione non implica che non siano esistiti e non esistano attori, fatti, pratiche e modi di vita basati su valori, discutibili o meno, che hanno provocato molteplici conflitti violenti dalle conseguenze inquietanti. Su queste basi, la *non fiction* colombiana acquisisce un valore significativo rendendo presente l’assente, in cui testi come *Los Pubenenses* riportano in vita e recuperano il substrato identitario di un’intera comunità del sud del Paese.

Un altro insieme di produzioni letterarie non narrative si concentra sull’assenza e l’inefficienza dello Stato e delle sue istituzioni, sui rischi del ricordo e della denuncia, e sulla mancanza di analisi e di spiegazioni delle ragioni della violenza. In questo modo, la *non fiction* svolge funzioni di memoria, di denuncia, di prova o di ipotesi, come nel caso della cronaca *Trochas y fusiles* (Molano 1994) di Alfredo Molano, una delle molteplici fonti del Rapporto generale del Gruppo di Memoria Storica “¡Basta ya! Colombia: memorie di guerra e dignità” (2013)<sup>8</sup>.

Oltre a questo panorama conflittuale, assiologico e passionale impregnato di identità colombiane, e nonostante il ruolo di primo piano de *Los Pubenenses* come attore collettivo, come tributo, il racconto utilizza nomi propri per individualizzare i *caciques* di questa comunità, personaggi chiave nella guida della “confederazione” e della resistenza durante la colonizzazione spagnola. L’XI capitolo fornisce uno “schizzo storico dei *caciques*”, non prima di aver presentato l’organizzazione sociale dell’amministrazione dello Stato: “a) I *Caciques* (principi e governanti); b) I *Curacas* (medici e algebristi); c) Gli *Yaz* (sacerdoti); d) Gli *Is* (colonizzatori); e) I *Guaruvos* (direttori della semina e della raccolta dei frutti)” (Vergara Céron 1958: 39). Viene fornito un elenco di 110 nomi, come “Pubén, Yazgüén, Pisitao, Calicanto, Pandiguando, Yambitará, Calambás (...)” (Vergara Céron 1958: 41), e fra questi anche nomi femminili come Samanga, preziosi antroponimi

<sup>8</sup> *Trochas y fusiles* di Alfredo Molano (1994, poi Delbolsillo 2017) è una delle fonti del rapporto *Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (Bogotà, 2012) che si può trovare on line: <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/>

che mantengono il substrato linguistico e culturale di molti colombiani. Vale la pena notare che attualmente molti di questi nomi sono ancora utilizzati come toponimi di comuni, villaggi, quartieri del dipartimento di Cauca.

L'opera di Vergara Cerón esalta anche le caratteristiche corporee e le pratiche sociali e culturali degli attori collettivi: "Il Pubenense è la più perfetta delle razze indiane d'America per la sua costituzione anatomica, di sicura origine *polinesiana*, con lineamenti fini, proporzionati e gradevoli. Non praticavano il cannibalismo, nemmeno come rito guerriero per celebrare la vittoria, come facevano le tribù selvagge che abitavano i territori limitrofi dell'impero. Popolo spiccatamente ornamentale, scrupolosamente ordinato nella cura delle persone e delle abitazioni, come erano i suoi antenati in Oceania, non usavano pitture per deformare i loro volti bizzarri; e le donne si preoccupavano di apparire radiosamente belle (...) Il guerriero Pubenense era imponente" (Vergara Céron 1958: 10, 15).

Nonostante mettesse in causa il concetto di razza, il narratore di *Los Pubenenses* legittima un'ipotesi sull'origine ancestrale dei Pubenenses, che invita a esplorare le identità americane al di là dell'eredità spagnola. Gran parte delle narrazioni coloniali stabilirono l'estetica occidentale e "bianca" come parametro di bellezza del corpo, per cui tutto ciò che era diverso rimandava a valori opposti, alla bruttezza, alla ripugnanza, al grottesco o alla barbarie, come narrato nel manifesto *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombiana* del leader indigeno Manuel Quintín Lame: "L'indio è schifato dal bianco, è odiato a morte quando lo denigra e denigra i suoi atti, l'indio non può uscire in compagnia del bianco in un caffè, in un albergo, al tavolo di un banchetto per quanto possa essere ben vestito, e se lo fa il bianco è ribassato davanti ai suoi, e viene guardato con disprezzo dai suoi"<sup>9</sup>. In contrasto con questa estetica coloniale, in *Los Pubenenses* la descrizione delle caratteristiche fisiche e corporee degli indigeni esalta

---

<sup>9</sup> Manuel Quintín Lame, *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas*, [Bogotà, Funcol, 1939].

e rivendica i loro corpi, attraverso valori di bellezza come la finezza, la proporzione, l'ornamento ricercato e la pulizia.

Vergara Cerón fa anche riferimento alla convivenza e all'organizzazione sociale dei Pubenenses come esempi della coscienza di valori etici pensati e complessi, in contrapposizione alle "tribù selvagge": «Per risolvere problemi di organizzazione politica, sociale, civile, repressiva o familiare, i *caciques* Pubenensi si circondavano di un fasto austero e di solennità esteriori che davano alle loro decisioni il temuto sigillo della magia (...). L'avvocato Pascual de Andagoya, autorità indiscutibile in materia civile e penale (...) non risparmia la sua ammirazione per la giustizia rigorosa che regolava la vita dei nostri antenati (...) Essi vivevano secondo la legge di natura in grande giustizia alla maniera di quelli della terraferma» (Vergara Céron 1958: 76). Questo senso etico della giustizia e dell'equilibrio delle comunità ancestrali della Colombia emerge in modo simile, con una prospettiva di genere, nello scritto autobiografico di Berichá: «Quando gli dei costruivano i piani – gli spazi del mondo e della terra U'wa – destinavano le donne a partecipare anche alla costruzione del mondo» (Berichá 1992: 76). Occorre sottolineare che lo stile epidittico del narratore de *Los Pubenenses* si concentra su valori etici, estetici, tecnologici e semiotici di ordine positivo, tralasciando quelli negativi.

Per quanto riguarda le conoscenze e gli sviluppi tecnici della società Pubenese, «L'industria più sviluppata nel suolo Pubenese, sufficiente a soddisfare i bisogni di abbigliamento e di riparo, era senza dubbio quella della tessitura del cotone (...) la seconda industria era la ceramica, di cui troviamo testimonianze di notevole progresso tecnico (...) Anche la fusione dell'oro e l'oreficeria sono degne di nota» (Vergara Céron 1958: 15, 16). Erano esperti operatori di oggetti di uso tecnico come l'*aguanga*, un telaio rotondo di legno, o l'*aspana*, «una specie di navetta di legno o ago da tessitura, che deve essere maneggiata con precisione attraverso i fili posati nell'*aguanga*, per disegnare, incidere e colorare i tessuti» (Vergara Céron 1958: 15). Per quanto riguarda le abilità e le competenze, che aggiungono informazioni sul loro sistema di conoscenze e sul loro progresso tecnologico, Vergara Céron mette in evidenza anche la costruzione di armi come le *guaracas* (una sorta

di fionde) o di strumenti musicali come la *chirimía*, una tromba di legno, e i *paleutos*, «armoniosi strumenti di canna, sui quali si versava dell'acqua per simulare il cinguettio degli uccelli» (Vergara Céron 1958: 12).

Pur non essendoci una descrizione dettagliata e rigorosa della lingua o delle lingue dei Pubenenses, come sistema di valori semiotici della loro identità e cultura, Vergara afferma che «I raggruppamenti di tribù pubenesi che parlavano lo stesso dialetto indiano, che formavano gli stati più potenti della Confederazione, erano i Paexes, i Coconucos, i Toribíos, i Timbas, gli Yalcones e i Puzitaras» (Vergara Céron 1958: 42), evidenziando la loro capacità lirica: «ciò che stupiva gli spagnoli era la facilità con cui i soldati aborigeni traducevano in versi tutti i fatti della vita quotidiana, esaltando i trionfi della tribù e dei loro capitani, le vittorie dei loro uomini, e ridicolizzando, anche in canzoni e versi, gli errori degli iberici, i loro fallimenti e le loro sconfitte» (Vergara Céron 1958: 72). Questa abilità ancestrale nell'elaborazione di espressioni letterarie orali (*oralituras*) esiste ed è presente ancora oggi in vari ritmi e generi musicali della zona colombiana, come nel caso del Vallenato, evocato da Alberto Salcedo Ramos nella sua cronaca *La eterna parranda*: «In linea di principio, il Vallenato era un folklore eminentemente rurale: sia le storie narrate dal *Cantor de Fonseca*, ambientate nei villaggi, che i suoi trovatori più importanti venivano dai villaggi: Luis Enrique Martínez, Alejandro Durán, Juancho Polo Valencia. E la gente cui piacevano era la gente dei villaggi» (Salcedo Ramos 2015: 154).

Vergara cita altri sistemi semiotici dei Pubenenses, come l'abbigliamento, contraddistinto da grandi differenze fra uomini e donne, e tenute composte da *chumbes*, *cuzmas*, *marás*, *torís*, *arabacos*, *chaquiras* e pettorali d'oro, indumenti che venivano utilizzavati a seconda della situazione (Vergara Céron 1958: 14). Per la guerra, «il guerriero Pubenese era imponente. L'uniforme da combattimento lo faceva apparire aggraziato e affascinante» (Vergara Céron 1958: 15). La descrizione dei costumi permette di individuare forme e colori preferiti dell'estetica pubenese, ad esempio il giallo, l'azzurro, il bianco, e la diversità dei colori in alcuni indumenti e oggetti: «Le tuniche erano di vari colori, intrecciate, con ornamenti vezzosi, più corte di quelle delle

donne peruviane, poiché arrivavano solo al ginocchio, coprendolo, ed erano fissate sul petto, sopra i seni, con una cintura gialla di *chumbe*» (Vergara Céron 1958: 14).

### *Conclusioni*

Questa breve analisi ci permette di proporre alcune conclusioni preliminari sulle caratteristiche generiche di *Los Pubenenses*, sul suo carattere di opera di *non fiction* e più in generale sull'identità discorsiva e sui modi di vita della *non fiction* colombiana. Né dati editoriali né il narratore dell'opera forniscono informazioni o definizioni sul suo genere. Di conseguenza, il lettore può identificarsi, da un lato, con quanto proposto sul genere nel prologo dai commentatori del testo de *Los Pubenenses*, presentato via via come "resoconto storico", "romanzo storico", "saggio" o "monografia". Ma le possibilità di lettura, di classificazione generica e di valutazione in quanto fiction o *non fiction* rimangono aperte ad altre prospettive interpretative.

Nonostante l'apertura e l'ambiguità del genere, l'effetto di verità, quindi di *non fiction*, di *Los Pubenenses* è evidente a causa dell'insistenza del narratore sulla necessità che il suo discorso venga percepito come vero grazie all'esistenza e all'affidabilità delle sue fonti, delle sue osservazioni e delle sue esperienze personali. Ad esempio, il narratore Vergara Cerón rafforza le descrizioni di Pascual Andagoya sui Pubenenses «(...) anche se è vero che egli omette dettagli fortunatamente ritrovabili in carte ignorate che sono una fonte di verità» (Vergara Céron 1958: 13). Tutto questo si rifà alle idee espresse nell'epigrafe di questo capitolo e alla conclusione di Greimas: «non solo non esistono discorsi veri, ma non può nemmeno esistere un discorso capace di affermare la falsità di discorsi che si suppongono veri. I dadi sono truccati: non essendoci un linguaggio della verità, non può esserci un linguaggio della finzione; non c'è più un discorso letterario, perché tutto è letteratura (...)» (Greimas, 1989:127).

Per concludere, è evidente che la narrazione de *Los Pubenenses* di Carlos Vergara Cerón si propone di descrivere le identità discorsive

e i modi di vita di una comunità indigena colombiana. Così, fin dal titolo dell'opera, il nome proprio "Los Pubenenses" produce la relazione diretta con l'attore collettivo che ne è protagonista. I capitoli successivi lo localizzano spazialmente e temporalmente, cosa che va dall'origine geografica ed etnica all'esodo causato dalla colonizzazione spagnola. Allo stesso modo, le identità e i modi di vita dei Pubenés sono studiati attraverso i loro usi e costumi, gli abiti, le industrie, gli alimenti, le medicine, gli animali domestici, l'agricoltura, le abitazioni e gli edifici, la classe dirigente, le espressioni letterarie, gli sport, gli spettacoli e le attività militari. Per facilitare l'identificazione dei protagonisti del libro, essi vengono confrontati e contrapposti alle altre comunità indigene della regione e agli spagnoli arrivati in America. In questo modo, come se fosse un racconto che invita a una sorta di riflessione induttiva, la storia particolare de *Los Pubenenses* fa riferimento alle storie, alle identità e ai modi di vita presentati in vari generi della *non fiction* colombiana.



NON FICTION PER RAGAZZI  
ARGENTINA  
GRACIELA MONTES  
*EL GOLPE Y LOS CHICOS* (1996)

Maud Gaultier

[Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France]

*Un oggetto letterario non identificato*

L'Argentina occupa un posto di rilievo nella *non fiction*, non solo perché è la patria del famoso Rodolfo Walsh, uno dei suoi maggiori rappresentanti, riconosciuto come un pioniere del genere (prima di Truman Capote), ma anche perché fin dalle origini della letteratura nazionale si è creata una vera e propria tradizione. Da Domingo Faustino Sarmiento o Eduarda Mansilla, all'ormai classico Tomás Eloy Martínez, o al più contemporaneo Martín Caparrós, questa letteratura basata su eventi reali sta conoscendo un boom e un riconoscimento sempre più forti. L'esistenza e il successo di un festival della *non fiction*, lanciato a Buenos Aires nel 2017, è uno dei tanti sintomi del dinamismo del genere nel Paese. Il festival si è interessato alla *non fiction* nel suo senso più ampio, senza scartare alcun aspetto di questo genere (o modalità di scrittura?) dai contorni imprecisi e dalla definizione incerta. Ciononostante, si nota l'assenza, nelle sue edizioni successive, di libri di *non fiction* destinati all'infanzia. Questa assenza è solo un'illustrazione dell'eccessiva compartimentazione tra la letteratura "generale" e quella che viene solitamente designata con l'acronimo LIJ (Children's and Young Adult Literature). Anche la ricerca teorica sulla *non fiction* per ragazzi è piuttosto scarsa, soprattutto se paragonata alla recente e crescente esplosione di interesse accademico per la *non fiction* "per adulti".

Questa relativa mancanza di riconoscimento della *non fiction* argentina per ragazzi contrasta con il grande dinamismo del settore, che

rappresenta un'editoria fiorente e in espansione. Il settore comprende forme e contenuti altrettanto eterogenei della *non fiction* "per adulti" e pone le stesse difficoltà quando si tratta di circoscrivere un *corpus*. I dibattiti sulla terminologia appropriata per denominarli non hanno ancora permesso di imporre un nome o una definizione consensuale. All'interno dell'ampio *corpus* di libri di *non fiction* rivolti ai giovani lettori in Argentina, vale la pena menzionare un'opera che merita particolare attenzione, in quanto non è sufficientemente conosciuta al di fuori degli ambiti della Letteratura per l'infanzia, nonostante la sua importanza capitale tanto per quanto riguarda la storia dei libri informativi quanto per la costruzione della memoria storica in Argentina: *El golpe y los chicos*, di Graciela Montes, pubblicato nel 1996 dalla casa editrice nazionale Colihue (l'edizione originale di cui ci occupiamo in questa presentazione, Montes 1996).

Nel 1996, Graciela Montes è una figura centrale della letteratura per bambini e ragazzi, autrice di un'ampia opera narrativa, iniziata negli anni Settanta, vincitrice di numerosi premi ed editrice molto attiva. Non sorprende che sia apparsa come la scrittrice ideale per realizzare il progetto del giornale *Página/12* di esporre al pubblico infantile, in occasione del ventesimo anniversario del colpo di Stato, quello che era stato il Processo. L'argomento è quasi tabù nei libri per bambini, ma la nostra autrice lo aveva già affrontato in modo parziale e metaforico in diversi suoi racconti, e lo aveva anche trattato di petto in un piccolo volume intitolato *Los derechos de todos*, nel 1986 (Montes 1996). Era la prima volta che gli eventi disastrosi che avevano segnato la storia recente del Paese, il terrorismo di Stato e le sparizioni, venivano trattati esplicitamente in un libro per l'infanzia. Il libro faceva parte di una collana, diretta dalla stessa Graciela Montes, intitolata "Entender y participar" (Capire e partecipare), la cui vocazione era quella di spiegare, problematizzandole grazie a una struttura dialogica tra un bambino e un adulto, le principali questioni civili che potevano interessare i futuri cittadini. Se la forma e i temi erano innovativi per l'epoca, i volumi di questa raccolta seguivano la precisa linea editoriale dei libri informativi. Il confine tra storie di fantasia, da un lato, e libri di divulgazione o di conoscenza, dall'altro, era chiaramente percepibile. Quando, nel 1996,

Graciela Montes si cimentò nell'arduo compito di spiegare la dittatura ai bambini (stiamo parlando di bambini e non di giovani), questa volta creò un'opera totalmente nuova che non poteva essere etichettata. Dopo aver pubblicato *El golpe* nel 1996 sotto forma di opuscolo, Graciela Montes trasformava il progetto in un libro, uscito nello stesso anno con il titolo *El golpe y los chicos* (Il colpo di stato e i bambini). In questo modo inventava un concetto che non era destinato a essere incluso in nessuna collana e che ancora oggi è un Oggetto Narrativo non Identificato nel panorama dei libri per l'infanzia.

La scelta di questi due termini, "Il colpo di Stato e i bambini", può essere intesa a prima vista come un'esposizione del tema affrontato nell'opera, cioè "il colpo di Stato", accompagnato dalla menzione del suo destinatario, "i bambini". Il progetto è abbastanza audace da insistere sulla sua peculiarità fin dal titolo: si tratta infatti del tentativo di dare conto di un episodio delicato, che porta con sé una buona dose di orrori ineffabili, a un pubblico di giovani lettori. Il famoso *Nunca más*, il rapporto della Commissione nazionale sulla scomparsa delle persone (CONADEP), fu consegnato al Presidente della Repubblica Argentina Raúl Alfonsín il 20 settembre 1984. La controversia sulla stesura del rapporto – centrata soprattutto sul suo prologo – aveva reso evidenti le difficoltà associate a un simile esercizio. Emergeva l'impossibilità di sfuggire al problema dell'interpretazione, poiché la luce che il narratore decide di gettare sugli eventi è necessariamente controversa (Crenzel, 2008). Se consideriamo che, nel caso di Graciela Montes, il destinatario doveva essere un bambino, la sfida era enorme. È impossibile rivolgersi ai bambini allo stesso modo che a degli adulti, senza adattarsi alla loro specificità, senza freni e senza filtri. Lo scrittore non può dimenticare lo squilibrio tra sé e il suo lettore, che non può considerare come un alter ego. Tuttavia, l'impegno per la verità è sempre lo stesso: la realtà non può essere nascosta o ammorbidita per proteggere il bambino, senza snaturare il progetto iniziale. L'etica di Graciela Montes la costrinse a fare appello a strategie discorsive che le permettessero di conciliare il doppio imperativo morale di rendere conto di una realtà potenzialmente traumatizzante, senza però operare alcuna manipolazione ideologica o nascondere la conflittualità.

È qui che Graciela Montes ha avuto l'intelligenza di trasformare il destinatario del suo libro nel suo attore principale: *El golpe y los chicos* diventa "i bambini nel golpe". La scrittrice fa così dei bambini non solo i destinatari e i protagonisti di queste storie, ma anche i loro autori. Il titolo del libro riflette quindi chiaramente la sua struttura bipartita: ci offre prima un resoconto esplicativo degli eventi – il golpe – e poi la visione dei testimoni o delle vittime – i bambini. *El golpe y los chicos* si compone infatti di una prima parte, intitolata "El golpe", pubblicata inizialmente dal quotidiano *Página/12*, in cui il narratore, a vent'anni dagli eventi, spiega cosa fu il colpo di Stato del 24 marzo 1976, tornando, in non più di trenta pagine, sui suoi retroscena, sui quasi otto anni di dittatura e sul difficile processo di giustizia e memoria che si è svolto successivamente sotto i governi democratici. Una seconda parte, intitolata "Storie di bambini", è costituita invece da quattordici testimonianze di figli di *desaparecidos* che raccontano gli omicidi, la detenzione e la scomparsa dei loro genitori sulla base dei loro stessi ricordi. Una serie di fotografie, accuratamente scelte e disseminate nelle due parti, completa il volume.

L'insieme forma un libro ibrido, pensato però per funzionare come una totalità in cui ogni elemento contribuisce al senso complessivo di un dispositivo che risponde alle linee guida della *non fiction*, e dove l'ibridazione generica è appunto una di queste.

### *Ripetere per non ripetere*

La prima parte del libro, intitolata "Il golpe", si presenta quindi come un'efficace panoramica dell'ultima dittatura. Le informazioni sono complete e precise, poiché non solo definiscono i concetti, ma affrontano anche tutti gli elementi chiave che hanno contribuito a rendere l'Argentina un Paese in cui i diritti umani sono stati calpestati. Le parole o espressioni "colpo di Stato", "sovversione", "comunista", "guerriglia", "terrorismo", "tortura", "censura", "scomparsa" non sono presentate come nozioni astratte, ma sono contestualizzate all'interno della realtà a cui appartenevano; il testo è costellato di nomi propri

(Videla, Massera, Agosti, Galtieri, Bignone, López Rega, Martínez de Hoz, ma anche Perón, Onganía, Che Guevara), acronimi o nomi di organizzazioni (Triple A, N.N., ESMA, ERP, Montoneros, Conadep), di eventi contemporanei o del passato (Cordobazo, Noche de los lápices, Coppa del Mondo 1978, guerra delle Malvine). Espressioni o parole che i bambini possono aver sentito senza capirle, o che al contrario possono non conoscere (“falcon verdes”, “habeas corpus”, “grupos de tareas”, “vuelos de la muerte”, “apropiación de niños”, “plata dulce”, “pañuelos blancos”, “madres de la plaza de mayo”, “indulto”, “punto final”, “obediencia debida”), senza escludere i termini più violenti o banali (“chupado”, “picanear”, “tabicar”, “parrilla”)<sup>1</sup>. Non solo viene rivisitato il passato dittatoriale dell’Argentina, sottolineando l’eccezionalità del *Proceso*<sup>2</sup> in termini di sistematizzazione del terrore, ma vengono affrontate anche questioni come il ruolo della Chiesa, la reazione, o la mancanza di reazione, della società civile (il famoso “por algo será”<sup>3</sup> a cui si allude anche nel prologo di *Nunca más*), la politica economica della Giunta e i suoi sforzi di propaganda.

Questa sorprendente esaustività nell’accumulo di dati fattuali ed esplicativi permette a Rossana Nofal di affermare che «il racconto fa appello a un discorso storiografico per ricostruire la memoria degli eventi traumatici, lasciando da parte il gioco di finzione proprio della letteratura» (Nofal 2003), ma è necessario sottolineare qui che la stessa Graciela Montes preferiva insistere su ciò che, in questo lavoro, la allontana dal discorso storiografico. In un’intervista affermava che:

La proposta di *Página/12* rispondeva a un’esigenza personale: mi sembrava che la prossima generazione dovesse avere un resoconto

<sup>1</sup> Il primo termine è l’equivalente dell’italiano «beccato», cioè catturato e fatto sparire in modo illegale dalle forze di sicurezza, il secondo si riferisce a una tecnica di tortura consistente a dare la scossa con un apposito punteruolo elettrificato, il terzo a una violenza carnale dal retto, e l’ultimo a un procedimento che consisteva nel legare un detenuto a un letto elettrificato per farlo «alla griglia» (la «parrilla» essendo appunto la grigliata, il piatto tipico argentino).

<sup>2</sup> La dittatura si autodefiniva «Proceso de Reorganización Nacional».

<sup>3</sup> «Qualcosa di vero ci sarà, o «un motivo ci sarà», espressione con cui si giustificavano le violenze della giunta militare.

di ciò che era successo. E l'ho raccontato come l'ho vissuto. Non sono una storica, ma parlo spesso di questo argomento con i bambini. È stato difficile, perché è una storia molto triste e riporta alla mente ricordi terribili. Ma ho sentito che faceva parte del mio dovere (Micheletto 2006).

Se Graciela Montes riesce a costruire una vera e propria storia della dittatura militare, dal momento che ricostituisce il passato in una narrazione che ha anche il fine della sua comprensione, ciò che più conta per lei è agire come “imprenditrice della memoria” (Jelin 2002). Elabora così un discorso che non cerca di cancellare le tracce della propria soggettività. Al contrario, fin dall'incipit, la voce narrante assume una prima persona plurale, identificandosi con una posizione militante che pone in primo piano il dovere di ricordare:

Alcuni pensano che le cose brutte e tristi sia meglio dimenticarle. Altri pensano che ricordare sia un bene; che ci sono cose brutte e tristi che non si ripeteranno proprio per questo, perché le ricordiamo, perché non le scacciamo dalla nostra memoria (Jelin 2002: 4).

Possiamo ricordare che questa era anche l'intenzione di Rodolfo Walsh, che nel prologo della prima edizione di *Operazione massacro* annotava:

Ho scritto questo libro perché fosse pubblicato, perché agisse (...) Ho indagato e raccontato questi eventi tremendi per farli conoscere nel modo più ampio possibile, perché ispirassero orrore, perché non si ripetessero mai più (Walsh 1957).

In questo senso, la narrazione *non fiction* non solo parte dalla realtà, ma mira a ritornare ad essa: sebbene sia necessario per il lettore bambino conoscere ciò che è accaduto in Argentina, la sua missione profonda è quella di essere orientato verso il “mai più”. Nel caso di *El golpe y los chicos*, non è importante solo la storia in sé, ma anche, e for-

se soprattutto, la sua reiterazione multipla: «è necessario raccontarla più e più volte perché non accada mai più» (p. 4).

*La testimonianza diventa letteratura*

Graciela Montes non esita a parlare di rapimenti e stupri di bambini. Si può apprezzare la grande abilità dell'autrice, che riesce a parlare in modo diretto e semplice, senza cadere nella magniloquenza o nella caricatura:

È difficile capire cosa possa passare per la testa di un torturatore, di qualcuno che fa soffrire un altro quando l'altro non può difendersi, che lo picchia, lo mutila, gli applica scariche elettriche, lo asfissia, lo stupra, gli strappa il figlio senza pietà, senza vergognarsi e imbarazzarsi per la sofferenza della persona che ha davanti (Montes 1996: 18).

Consapevole che ogni narrazione è il risultato di un'elaborazione precedente, Graciela Montes non cerca di essere oggettiva o di dare un carattere neutro al suo discorso: usa il suo talento di scrittrice per dare peso alla sua storia. La sua prosa è incisiva, le sue formulazioni potenti, il suo stile diretto, semplice e caratterizzato da una grande libertà di tono. Ecco alcuni esempi: «Un colpo di Stato è proprio questo: un colpo alla democrazia» (Montes 1996: 4); «Un colpo di Stato è proprio questo: un colpo alla democrazia» (Montes 1996: 4); «Tutto il Paese è diventato una grande caserma, e nelle caserme, si sa, si grida molto e si ascolta poco: ordini, slogan, e la società, tranquilla e obbediente...» (Montes 1996: 14); «Le cose non andavano bene per la *patota* al potere» (Montes 1996: 29). I cambiamenti di tono, ritmo e registro permettono alla scrittrice di essere a volte ironica (come nell'uso della parola "patota", banda, per definire la giunta militare), altre volte solenne. Il testo di Montes assomiglia addirittura in alcuni punti a una riscrittura, per un pubblico di bambini, della famosa *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar* di Rodolfo Walsh, in cui il giornalista denunciava tutti i crimini della Junta poco prima di scomparire:

Questi eventi, che hanno scosso la coscienza del mondo civilizzato, non sono tuttavia quelli che hanno portato le maggiori sofferenze al popolo argentino, né sono le peggiori violazioni dei diritti umani in cui siete impegnati. Nella politica economica di questo governo si deve cercare non solo la spiegazione dei suoi crimini, ma un'atrocità più grande che punisce milioni di esseri umani con una miseria programmata (Walsh 1977).

Questa transizione, in cui Walsh passa dall'enumerazione dei crimini dei militari all'evocazione della loro politica economica, è così riassunta nel volume di Graciela Montes:

Ma il terrorismo di Stato non fu l'unica 'macchina del terrore' applicata dai golpisti. L'altra è stata la demolizione dell'economia (Montes 1996: 23).

Questa prima parte si conclude con una denuncia delle leggi di impunità ancora in vigore nel 1996 e con la riaffermazione del ruolo fondamentale della memoria.

La seconda parte contrasta nettamente con la prima, poiché la voce onnipresente della narratrice, che fino a questo punto ha assunto la narrazione senza cercare di nascondersi, scompare improvvisamente per lasciare il posto a quella delle vittime. Graciela Montes fa appello all'esperienza di coloro che sono stati bambini durante il *Proceso*, invitandoli a essere i protagonisti della storia. L'autrice dà la parola ai bambini, ricorrendo alla testimonianza diretta, in una serie di interviste ad adulti che da bambini erano stati vittime della dittatura. Le loro testimonianze sono "ricordi personali" (Montes 1996: 35), e ogni racconto, scritto in prima persona, ha come titolo il nome della sua voce narrante. Queste quattordici testimonianze, allo stesso tempo dissimili e stranamente simili, finiscono per creare, nei termini dell'autore, uno stesso "racconto polifonico", una stessa "storia" (Micheletto, 2006).

Per Graciela Montes, la fedeltà alle parole dei testimoni sembra essere una priorità assoluta. In nessun momento la nostra autrice cerca di mescolare la realtà con la finzione:

Ho registrato lunghe conversazioni e le ho trascritte, senza cambiare le parole, solo selezionando dei passaggi che poi ho mostrato a coloro che avevano fornito la loro testimonianza, per assicurarmi che si sentissero rappresentati in quella selezione. Come metodo di lavoro, mi è sembrato il più rispettoso che potessi adottare. Non mi sarei mai messa nei panni dell'altro, perché credo che una delle cose da imparare sia rispettare il modo in cui ogni persona racconta la propria storia (Micheletto 2006).

Il salvataggio della verità sembra quindi comportare la moltiplicazione dei racconti soggettivi e autentici. Tuttavia, non si può fare a meno di notare che, se le conversazioni erano "lunghe", i racconti non superano mai le cinque pagine (e la maggior parte, non vanno al di là di tre). Non esistono ricerche sui criteri di selezione di Graciela Montes, né si conoscono le domande che ha posto ai suoi intervistati, ma il risultato è che le testimonianze danno l'illusione di essere state elaborate da pochi scrittori o addirittura da un unico scrittore, dal momento che c'è una reale unità nel tono complessivo dei racconti.

La struttura del primo racconto, la "Storia di Juliana", mostra una sottile gestione delle strategie narrative: un dettaglio accennato di sfuggita, il gusto della bambina per le caramelle Sugus, diventa un motivo che ricompare alla fine del testo, conferendo alla testimonianza tutta la sua carica emotiva (cosa che, in un racconto breve, costituirebbe un finale particolarmente riuscito). La bambina, che accompagnava sempre gli adulti a dichiarare la scomparsa della madre, era solita offrire le sue caramelle ai poliziotti. Le ultime parole del testo sono:

E portavo sempre le mie Sugus con me. E ricordo che le dividevo con tutti, con ognuno di loro. Ora avrei voglia di dir loro: 'Restituitemi le mie Sugus' (Montes 1996: 39).

Come esprimere più efficacemente l'impossibilità di restituire alla donna adulta l'infanzia rubata, lei i cui genitori/Sugus sono stati inghiottiti da questi poliziotti? Il dettaglio delle Sugus funziona sia come

dettaglio realistico che come metafora straziante, mentre l'esclamazione finale funziona come chiusura perfetta. Nella "Storia di Camila", la risorsa narrativa che sostiene l'intero racconto è un ricorrente e angoscioso «Mia madre sapeva che sarebbe caduta» (Montes 1996: 53-54). Nella "Storia di María", la situazione molto complicata in cui si trovano le famiglie quando perdono e a volte "recuperano" un figlio, appare tra le righe, in questa storia la cui conclusione brusca e inaspettata è molto suggestiva:

Un venerdì sera è arrivato mio zio (...), con bottiglie di sidro e champagne, e mi hanno svegliato, perché stavo dormendo (...) e mi hanno detto 'abbiamo trovato tua sorella' e io ho pensato 'dove andrà a dormire?' Mia sorella era stata affidata a mia nonna (...), ma volevano che vivessimo insieme, così ho finito per trasferirmi. Alla fine mi son portata via il letto (p. 68).

Nella "Storia di Mariana", lei confessa che da bambina, non capendo il significato di *desaparecido*, immaginava i suoi genitori su un aereo che non atterrava mai. E racconta:

Quell'immagine dell'aereo mai atterrato era qualcosa di molto intimo, di cui non parlavo con nessuno". E poi aggiunge: "L'anno scorso ho messo in relazione quello che stavo immaginando con quello che Scilingo aveva raccontato<sup>4</sup> e sono rimasta terrorizzata (Montes 1996: 75).

«Mi sono spaventata» sarà l'unico commento di Mariana su questa strana "coincidenza" tra la sua immaginazione di bambina e la realtà, su questa sorta di inquietante prefigurazione dei "voli della morte".

Quando si è trattato di scegliere un modo per superare la difficoltà di raccontare l'indicibile e l'irrapresentabile ai bambini, Graciela

---

<sup>4</sup> Nel marzo 1995, l'ex capitano di Marina Adolfo Scilingo ha dichiarato per la prima volta pubblicamente che la Marina argentina aveva gettato in mare persone ancora vive durante la dittatura, nei tristemente noti „voli della morte“.

Montes non ha esitato a scegliere la *non fiction*. Ha fatto ricorso alla testimonianza per dare conto della realtà delle vittime, senza tradirle. Ma la *non fiction* non esiste senza narrazione e, nel caso di questo libro, la testimonianza diventa letteratura. In queste narrazioni, il lavoro di scrittura attento, ma sempre rispettoso, di Graciela Montes viene costantemente alla ribalta.

### *Prima del boom*

La politica della memoria promossa dal governo Kirchner ha favorito quella che è stata caratterizzata come inflazione memoriale in Argentina, all'interno della quale possiamo collocare anche l'"inflazione testimoniale" degli ultimi due decenni. Ma nel 1996, nonostante l'associazione H.I.J.O.S. (Figli e figlie per l'identità e la giustizia contro l'oblio e il silenzio) fosse stata creata appena un anno prima, si era ancora nell'epoca delle leggi sull'impunità. Il carattere estremamente pionieristico di Graciela Montes va sottolineato, in primo luogo, per il modo in cui ricorre a una pratica (quella della testimonianza), che era solo emergente negli anni '90 in Argentina, e in secondo luogo, perché pone la figura del bambino al centro di questo dispositivo testimoniale.

All'uscita dalla dittatura, l'Argentina era già immersa in un mondo la cui matrice memoriale era stata forgiata dall'Olocausto e già ampiamente teorizzata. Sono stati individuati diversi cicli in termini di periodizzazione specificamente nazionale della produzione testimoniale legata al *Proceso*: sebbene a partire dagli anni Ottanta siano emerse una serie di opere testimoniali (tra cui viene spesso citato *Recuerdo de la muerte* di Miguel Bonasso, 1984), è solo dopo il 1996 che i libri di memoria hanno iniziato a moltiplicarsi e a diversificarsi, fino a raggiungere una vera e propria esplosione a partire dagli anni Duemila.

Dopo l'emergere della "teoria dei due diavoli", in cui la società argentina appariva come vittima del confronto tra due "parti", i militari e la guerriglia, e la tendenza a ridurre gli scomparsi o i soprav-

vissuti alle loro esperienze di vittime, togliendole da ogni contesto, si è cominciato a rivisitare gli anni precedenti al *Proceso*, collegando quanto accaduto durante la repressione dittatoriale con le esperienze militanti degli anni Settanta. Così, solo nel 1997 sono stati pubblicati *Ni el flaco perdón de Dios* (di Juan Gelman e Mara La Madrid, 1997) e i primi tre volumi de *La Voluntad*, di Martín Caparrós e Eduardo Anguita (Caparrós, Anguita 1997). Graciela Montes iscrive decisamente il suo libro in questo movimento di recupero di una memoria ancora emergente, in cui la figura dello scomparso è contemplata anche a partire dall'esperienza militante, attraverso il racconto testimoniale. Commenti di questo tipo abbondano nelle testimonianze: «I miei genitori erano militanti del Partito Comunista Marxista Leninista (PCML)» (Montes 1996: 63); «Il mio vecchio... era un militante dell'ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo)» (Montes 1996: 57); «Volevo saperne di più e gli ho chiesto cosa facesse. Gli dissi: “Vedo che fischi contro Isabel, ma sei un peronista” (ogni volta che guardavamo il telegiornale fischiava sempre). E poi mi disse: “È una traditrice. Noi facevamo parte della resistenza”» (Montes 1996: 46)...

Scegliendo come testimoni i figli degli scomparsi, il nostro scrittore anticipa una letteratura molto più tarda, in cui i testimoni sono adulti che tornano alla propria infanzia per raccontare la propria storia. La persecuzione dei militanti, le incursioni militari nelle case, i rastrellamenti, i rapimenti, gli omicidi, le sparizioni, sono stati vissuti da bambini che sono stati anch'essi vittime del sistema repressivo. Spostando leggermente l'approccio abituale a questi eventi, Graciela Montes ne offre una versione per bambini. Ricordiamo che i libri paradigmatici di questa tendenza sono stati pubblicati dopo il trentesimo anniversario del colpo di Stato, cioè dieci anni dopo il libro di Graciela Montes: *La casa de los conejos* di Laura Alcoba e *Diario de una princesa montonera* di Mariana Eva Pérez, risalgono rispettivamente al 2007 e al 2012. Talvolta identificati con una letteratura della “post-memoria” (Hirsch, 2014), i racconti dei figli degli scomparsi sono stati accolti con grande interesse, anche perché offrivano una nuova visione degli eventi.

*Di voci e distorsioni*

In *El golpe y los chicos*, Graciela Montes non esita a spiegare al suo piccolo pubblico di lettori la complessità del punto di vista insito nelle testimonianze che presenta:

Quelli che parlano sono figli di uomini e donne che sono caduti nella fossa del terrore circa vent'anni fa. In alcuni casi, essi stessi sono stati rapiti e poi restituiti, riscattati (...) Oggi sono cresciuti, ma all'epoca erano bambini. Alcuni di loro avevano solo pochi mesi; i loro ricordi sono più confusi e hanno dovuto ricostruire la loro storia partendo da ciò che i nonni o gli zii hanno raccontato loro in seguito. Altri erano più grandi e ricordano con estrema precisione tutto ciò che è accaduto, ciò che hanno visto e sentito il giorno in cui i loro genitori sono stati portati via (Montes 1996: 35).

Anche in questo caso possiamo notare come, nonostante la giovane età dei lettori, il racconto sollevi i problemi più ardui legati alla memoria: la possibile "fallacia" dei ricordi (P. Levi, 1986) è perfettamente integrata al loro racconto, così come la "ricostruzione" della memoria del testimone a partire dalla memoria familiare è apertamente rivendicata.

I testi stessi sono percorsi da questi segni di fluttuazione memoriale, con i loro obiettivi, le loro approssimazioni, le loro incertezze: «Ricordando i miei genitori ricordo, o voglio pensare di ricordare, non so se è un ricordo o un sogno» (Montes 1996: 68); «Non so bene com'era, me l'hanno spiegato un paio di volte ma non ricordo bene» (Montes 1996: 69); «Mia zia, che è medico, dice che quando mi ha visitato ha visto che ero malnutrito, e che la mia lingua era verde, forse mi avevano dato del *mate cocido*» (Montes 1996: 66); «Descrivo bene la parte che arriva fino al loro arrivo, ma poi ci sono delle cose che si confondono, perché ho sognato molto» (Montes 1996: 36). La difficile ricomposizione della memoria è quindi l'oggetto esplicito della narrazione stessa. Nella "Storia di Josefina", lo stratagemma narrativo diventa la reiterazione ossessiva, poiché la narratrice scandisce esageratamente il suo discorso con «Mi ricordo che», «Mi ricordo che», «Mi

ricordo anche... ma non mi ricordo se...», «E il prossimo ricordo è quando...», ecc. (Montes 1996: 64).

L'inaffidabilità della memoria non fa che sottolineare il modo in cui questi adulti sono privati della propria storia. Le ellissi, le lacune, la sfocatura dei ricordi, che costringono il soggetto a completarli con congetture, sono importanti quanto le certezze sui fatti, e più suggestive. Queste lacune non si spiegano solo con i meccanismi di distorsione della memoria dovuti al passare del tempo o alla natura traumatica del ricordo. Ci sono molte scene vissute dai bambini che all'epoca non erano in grado di interpretare, semplicemente perché erano troppo piccoli. Nei nostri testi, l'incomprensione dei bambini appare come la giusta reazione alla realtà terrificante e sottolinea la loro incomprendibilità. Lo sguardo dei bambini diventa quindi un invito a guardare gli eventi sotto una luce diversa:

Più tardi, quando era tornata la democrazia, durante una marcia chiesi a mia madre perché non cantiamo 'se va a acabar, se va a acabar la dictadura militar', e lei mi disse: 'Perché è finita'. E allora ho sentito che non capivo. Sapevo solo che era finita e che mio padre non sarebbe tornato (Montes 1996: 40).

Graciela Montes è una delle prime in Argentina a far luce su queste voci inascoltate. Le testimonianze dei figli dei *desaparecidos* si sono moltiplicate e oggi costituiscono un *corpus* vastissimo. Ma nel 1996 la loro voce era ancora silenziosa o addirittura messa a tacere. In questo senso, *El golpe y los chicos* può avvicinarsi anche a un altro sottogenero della *non fiction*, identificato come il romanzo-testimonia o il *testimonio latinoamericano* (cfr. Elisabeth Burgos, 1983). L'analogia può essere fatta se consideriamo i bambini come un gruppo sociale particolare, oggetto di emarginazione. Un gruppo "senza voce", che Graciela Montes decide di rappresentare con la sua voce. *El golpe y los chicos*, quindi, raggiunge due obiettivi complementari: in primo luogo, ci permette di attirare l'attenzione di tutti su questo gruppo, oggi già identificato, e cioè le vittime, erroneamente chiamate "indirette" della Dittatura, che hanno vissuto gli eventi quando erano bambini.

In secondo luogo, permette al bambino-destinatario di uscire dalla sua invisibilità come lettore e di essere considerato una persona degna di recepire un discorso complesso e completo su un episodio traumatico e ancora incandescente nel suo Paese.

*Di foto e ristampe...*

L'ultimo aspetto importante del libro di Montes è l'inclusione di fotografie in tutte le sue due parti, come in *Nunca más*. La presenza delle foto, riprodotte in bianco e nero, è altamente simbolica, poiché all'epoca del *Proceso*, e anche dopo, servirono alle madri di Plaza de Mayo per reclamare i propri figli nelle marce e poi per cercare di localizzare i *desaparecidos*.

Le foto della prima parte illustrano il testo in modo abbastanza metodico, offrendo una grande varietà di immagini, molte delle quali di Mónica Hasenberg, Brenno Quaretti ed Eduardo Longoni: foto della giunta militare, foto delle manifestazioni delle Madri, foto di una mostra in cui gli artisti visivi evocavano i *desaparecidos*... Viene riprodotta tutta l'iconografia degli anni Settanta, segnati dalla povertà, dalle proteste di sinistra, dagli scontri con le forze dell'ordine. Il rapporto tra il significato del testo e le fotografie è immediato e leggibile: ad esempio, l'accostamento di due foto, una dei festeggiamenti per la vittoria della Coppa del Mondo del 1978 e una delle tombe dei N.N. nel cimitero di Grand Bourg, rimanda al contrasto, sottolineato nel racconto di Graciela Montes, tra la gioia popolare per il calcio e ciò che stava realmente accadendo nel Paese.

Nella seconda parte compaiono solo quattro foto. Sono foto di famiglia, dei soggetti delle testimonianze con i loro genitori scomparsi. In una di esse, i genitori si vedono solo in una fotografia posta su un mobile, dietro la figlia che volta la testa per guardarli. La didascalia di questa foto è: "Juliana che guarda la foto dei suoi genitori". Le testimonianze insistono più volte sulla scarsità di foto dei genitori: o i militari le hanno "portate via", o gli stessi genitori dei bambini hanno preso la precauzione di non farsi fotografare, a causa delle loro attività clandestine.

ne. Le poche foto riprodotte nel libro assumono quindi un significato ancora maggiore. Non sono diverse da qualsiasi altra foto di famiglia, ad eccezione di quella di Juliana, di cui sappiamo perché non poteva essere fotografata con i suoi genitori. Queste foto svolgono lo stesso ruolo intimo delle testimonianze: sono la materializzazione di una felicità rubata.

Sarebbe interessante effettuare uno studio dettagliato del ruolo di queste foto nell'economia complessiva del libro, e confrontare l'edizione originale del ventennale del golpe con quella del trentennale. *El golpe* è stato riedito e aggiornato, nel 2001 e, soprattutto nel 2006, con l'introduzione delle illustrazioni del vignettista e caricaturista Miguel Repiso, detto Rep. Il testo è stato riprodotto nella sua interezza, ma sono scomparse le fotografie presenti nell'edizione originale, sostituite da disegni molto suggestivi, ma poco "realistici". In entrambe le riedizioni (2001 e 2006), il lavoro dell'illustratore conferisce all'opera un aspetto diverso, allontanandola dalla preoccupazione chiaramente espressa nel 1996 per la presenza dei documenti fotografici: ancorare l'opera a un referente concreto, privilegiando il legame con la realtà.

Le ristampe del 2001 e del 2006 non riproducono le testimonianze dei "ragazzi", probabilmente perché sono state pubblicate insieme al giornale *Página/12* e l'inclusione della seconda parte poneva problemi di spazio. L'interesse dell'edizione originale di Gramón-Colihue del 1996, tuttavia, risiedeva soprattutto nella complementarità delle sue due parti. In questa versione, a margine del testo della prima parte, sono riprodotti tra virgolette i frammenti delle testimonianze della seconda parte, ma senza alcuna indicazione sulla loro provenienza o sull'autore. Solo chi legge la seconda parte è in grado di identificare l'origine e il significato di queste piccole frasi. Così, a margine del testo principale, quando Graciela Montes spiega: «Le Task Force, come venivano chiamati coloro che facevano il 'lavoro sporco', entravano a forza nelle case: (...)» è scritto «Sfondavano la porta ed entravano, e io ero lì, a giocare, in quel posto...» (Montes 1996: 15). La voce del figlio dello scomparso, che racconta la sua esperienza vissuta, fa da contrappunto al testo esplicativo e globalizzante assunto dall'autore nella prima parte. Anticipa questa seconda parte, in cui il discorso astratto si incarna e diventa intimo.

Beatriz Sarlo critica «la trasformazione della testimonianza in icona della Verità o nella risorsa più importante per la ricostruzione del passato» e «discute la prima persona come forma privilegiata di fronte a discorsi in cui la prima persona è assente o spostata» (Sarlo 2005). Graciela Montes sceglie proprio questa struttura binaria (che riunisce nello stesso libro il racconto di una storia collettiva e la riproduzione di memorie individuali), in modo che i due tipi di discorso si contrastino e si completino a vicenda. È nella combinazione di queste due modalità di *non fiction* che Graciela Montes cerca di trovare la strada giusta per la costruzione di una memoria collettiva che permetta di formare i cittadini di domani.



MEMORIA, POST-MEMORIA  
SPAGNA  
CRISTINA FALLARÁS  
*HONRARÁS A TU PADRE Y A TU MADRE* (2018)

Javier Sanchez Zapatero

[Università di Salamanca, Departamento de Lengua Española, Salamanca, Spagna]

*Memoria e autobiografia*

La preoccupazione per il passato recente, segnato dai traumi della guerra e della dittatura franchista, ha acquisito una rilevanza crescente nella cultura spagnola contemporanea. Come ha mostrato Txetxu Aguado, «il dibattito sulla memoria e sul suo contrario, l'oblio, ha occupato gran parte della produzione culturale (...) e dello spazio pubblico» (Aguado 2010: 19), cosa che, nel campo della letteratura, ha portato, tra l'altro, alla nascita di un prolifico corpus autobiografico caratterizzato dalla trattazione di quanto accaduto nel periodo bellico e nell'immediato dopoguerra. Infatti, a partire dalla fine del XX secolo, nel panorama editoriale spagnolo sono apparse collane specializzate in questo tipo di opere, come quelle di Gadir, Anthropos, Renacimiento, Planeta, Anagrama e Tusquets – rispettivamente “Ensayo y biografías”, “Memoria rota”, “Historia y memorias”, “Espejo de España”, “Biblioteca de la memoria” e “Tiempo de memorias”. La loro comparsa ha coinciso con fenomeni globali che trascendono il campo specifico della letteratura spagnola, come l'emergere dell'autofiction come genere narrativo, lo sviluppo della microstoria e della storia quotidiana e, in generale, la riformulazione tipicamente postmoderna dei discorsi sul passato, che evidenziano sia l'importanza raggiunta dalla letteratura del sé sia la sua capacità di diventare una fonte storica per conoscere ciò che è accaduto nel passato.

Nonostante si sia declinata secondo prismi formali ed espressivi diversi – dando vita, di conseguenza, a diari, testimonianze, memorie,

cronache, confessioni, epistolari e anche a testi di natura autofiction – la «tendenza revisionista (...) a riconsiderare il passato spagnolo e il suo impatto sul presente» (Moreno-Nuño 2006: 13) attraverso la letteratura autobiografica ha teso a distinguersi per aver adottato un valore conoscitivo con il quale si intende trasmettere, sulla base della testimonianza personale, un'interpretazione storica dissidente, capace di sovvertire i messaggi ufficiali imposti per decenni dal franchismo e di illuminare momenti del passato recente perlopiù trascurati, legati soprattutto alla feroce politica repressiva portata avanti dalla dittatura. Inoltre, i suoi protagonisti – e, naturalmente, anche il punto di vista da cui vengono presentati i fatti – coincidono con dei personaggi esclusi dalla sfera pubblica per gran parte della seconda metà del Novecento spagnolo, quali le vittime, gli esuli, i prigionieri politici e, in generale, tutti i rappresentanti di quei gruppi a cui la dittatura ha negato voce e parola, mai pienamente ripristinate con la transizione democratica.

Per tutti loro, raccontare la propria vita non è semplicemente un modo per dare sfogo alla nostalgia o per fare un bilancio della propria esistenza, ma diventa una forma di azione, nella misura in cui acquisisce una dimensione performativa, quasi di resistenza, e permette di far conoscere determinati episodi del passato che, in alcuni casi, erano rimasti occultati nelle nebbie dell'oblio e, in altri, erano stati deformati fino alla manipolazione dalla propaganda franchista. Lo dimostra esplicitamente, ad esempio, il libro di memorie *Cárceles y exilios* (2004) di Nicolás Sánchez Albornoz, in cui nel capitolo introduttivo si afferma che gli eventi narrati, compresi quelli relativi al suo soggiorno nel campo di concentramento di Cuelgamuros, «coprono un periodo dell'era franchista poco esaminato dalla letteratura storica» (Albornoz 2004: 10). Allo stesso modo, in *Mis primeros cuarenta años* (1987), Federica Montseny sottolinea come, raccontando il suo percorso di vita – che la portò, condannata all'esilio, a dover lasciare la Spagna dopo la fine della guerra –, abbia cercato di contribuire a far sì che «tutto quell'orrore, quell'ignominia, non si ripetessero mai più, affinché altre donne e altri uomini non dovessero più viverli» (Montseny 1987: 253). Ciò dimostra come il recupero della memoria di coloro che hanno subito l'ostracismo e l'emarginazione acquisisca un significato pragmatico in quanto capa-

ce, almeno sul piano del discorso e in forma simbolica, di mettere in discussione «i postulati storici egemonici» e incarnare in tal modo «l'alterità e la diversità» oltre che «una posizione ideologica contro l'oblio e il disimpegno storico nazionale» (Martínez 1998: 232).

Sulla base di queste premesse, sembra indubbio che il trattamento del passato effettuato in questo tipo di opere «voglia scoprire alcune verità che sono andate deliberatamente perdute, alcune voci che sono state sepolte per sempre, alcune testimonianze che non hanno trovato l'espressione del proprio pensiero e delle proprie azioni di un tempo» (Aguado 2010: 141). La sua ricezione, quindi, in linea con quella di una forma letteraria eminentemente non finzionale come l'autobiografia, si colloca nel campo delle scritture referenziali, trasmettendo così la sensazione che quanto rappresentato sia realmente accaduto e che, quindi, la letteratura costituisca una sorta di registrazione della realtà. Il patto di lettura autobiografico, che in questo caso particolare acquisisce un senso collettivo e memoriale che porta la testimonianza personale a diventare epitome fattuale di un determinato periodo, si basa sui principi di "identità" e "veridicità": mentre il primo corrisponde «all'impegno e allo sforzo dell'autore di convincere il lettore che la persona che dice 'io' in un testo esplicitamente autobiografico è la stessa che firma il frontespizio», il secondo «allude alla referenzialità esterna che il testo enuncia» (Alberca 2007: 67-69). Per questo motivo, in questo tipo di opere, non è rilevante solo il carattere testimoniale, o la costruzione della personalità e della storia di vita che implica la corrispondenza tra autore, narratore e protagonista, bensì anche la comparsa di personaggi ed eventi storici che possono anche essere empiricamente in contrasto con la realtà, e che talvolta porta i testi a essere accompagnati nel loro apparato paratestuale da indici onomastici, elenchi bibliografici, fotografie, ecc.

Tuttavia, a differenza dell'affermata fattualità di altre forme di *non fiction* come il saggio o il reportage documentario, i testi autobiografici presentano una serie di problemi quando si tratta di catalogarli. Da un lato, le teorie basate sul concetto di "decostruzione" di Jacques Derrida o Paul de Man sostengono che «ogni narrazione di sé è una forma di finzione, inerente allo statuto retorico dell'identità» (Pozuelo

Yvancos 2006: 24). Da questo punto di vista, l'inevitabile prospettiva soggettiva – e quindi parziale, incompleta e personale – fornita dallo sguardo di un singolo autore, insieme alla necessità di sottoporre il proprio racconto alle logiche del testo narrativo e ai limiti della struttura retorica del linguaggio, fa sì che i testi autobiografici non possano essere interpretati in modo puramente referenziale. Tuttavia, queste obiezioni, lungi dal richiedere una ricezione ambigua che unisce la sospensione dell'incredulità propria della finzione a quell'evidente corrispondenza con la realtà che possiedono gli eventi narrati, sembrano piuttosto implicare che l'autobiografia sia governata da criteri più di sincerità che non strettamente di autenticità. Partendo dal presupposto che è impossibile «raggiungere la verità assoluta, in particolare la verità di una vita umana» (Alberca 2007: 69), ciò che gli autori intendono trasmettere è una percezione di sé e della propria esistenza basata sui propri ricordi, che sono inevitabilmente imprecisi, soggettivi e percorsi da inevitabili dimenticanze.

D'altra parte, sorge anche il problema di dover distinguere tra ciò che si ritiene storico e quello che è ritenuto invece memoriale, cosa che implica, secondo Reyes Mate, la differenza tra «fattualità e realtà»: mentre la storia «si occupa di fatti», la memoria «si occupa di ciò che non è venuto ad essere né a diventare presente» (Mate 2021: 77). A differenza dei testi storiografici, che sono il risultato dell'applicazione di un rigoroso metodo scientifico di verifica e constatazione e possono quindi essere convalidati empiricamente, i testi autobiografici, in quanto scritti memoriali, sono percepiti dal lettore, senza che vi sia talvolta una prova esplicita di veridicità, come fattuali, per il semplice impegno di sincerità che l'autore assume quando scrive di sé, poiché «chi dice io narra la sua vita passata, quella che era e che è stata per anni, come verità, dando vita in tal modo a un discorso autenticato» (Pozuelo Yvancos 2006: 24). Questo diverso modo di ricostruire e rappresentare il passato implica, secondo Anna Caballé, che, sebbene la storia e la memoria condividano l'obiettivo di «rendere conto di eventi di una certa rilevanza», lo fanno secondo parametri diversi, poiché la prima si riferisce ad essi «con oggettività, fedeltà e accuratezza» e la seconda «da una prospettiva personale e soggettiva» (Caballé 1995: 41-42).

*Post-memoria e autobiografia*

Oltre ai testi autobiografici di chi ha vissuto in prima persona la guerra o il franchismo, subendone talvolta le drammatiche conseguenze sulla propria pelle, negli ultimi anni sono apparse numerose opere di esponenti delle generazioni successive che si sentono responsabili del processo di ricostruzione del passato in virtù dei loro legami familiari. Per quanto applicato inizialmente al ristretto ambito della Shoa, Marianne Hirsch ha coniato il termine “post-memoria” per riferirsi a questi racconti, che soddisfano i requisiti formali e pragmatici dell’autobiografia, ma sono caratterizzati dal «rapporto che la generazione successiva mantiene con il trauma personale, collettivo e culturale della generazione precedente» (2008: 105). L’emergere di questo tipo di opere non è confinato né all’ambito spagnolo né a circostanze traumatiche, come dimostrano, nel primo caso, l’origine stessa che Hirsch ha dato al termine e la sua frequente apparizione in altri contesti come l’Argentina o la Francia e, nel secondo, la ricorrenza con cui la narrativa autobiografica degli ultimi anni ha affrontato le relazioni familiari, soprattutto quelle paterno-filiali. Senza voler essere esaustivi, Gabriela Ybarra, Elvira Lindo, Galder Reguera, Ricardo Menéndez Salmón, Daniel Jiménez e Violeta Gil hanno recentemente pubblicato opere in cui, a partire dalle proprie storie personali, rievocano la vita dei propri genitori: rispettivamente, *El comensal* (Ybarra 2015), *Una palabra tuya* (Lindo 2020), *Libro de familia* (Reguera 2020), *No entres dócilmente en esa noche quieta* (Salmon 2020), *El plagio* (Jimenez 2021) e *Llego con tres heridas* (Gil 2022). È sintomatico vedere come tutte queste opere tendano a essere presentate come romanzi nel loro apparato paratestuale nonostante possiedano tutte le caratteristiche formali dei testi autobiografici, generando così una ricezione ambigua, simile a quella generata dall’autofiction, apparentemente lontana dagli obblighi di referenzialità della *non fiction* pur mantenendo una stretta corrispondenza con la realtà.

Questo stesso carattere ibrido compare in narrazioni come *Los rojos de ultramar* (Soler 2005), di Jordi Soler, o *El monarca de las sombras* (Cercas 2017), di Javier Cercas, esempi paradigmatici di post-memoria in quanto fanno dei loro autori i custodi della memoria familia-

re, rendendoli responsabili della diffusione pubblica di ciò che fino ad allora era rimasto esclusivamente confinato alla sfera dell'intimità. Come quelle già citate, queste ultime due opere sono caratterizzate dall'uso della prima persona, dall'omodiegesi, dalla focalizzazione interna, dalla corrispondenza tra autore, narratore e personaggio e dalla presenza di riferimenti concreti al mondo reale ed effettivo verificabili empiricamente. Oltre ai parenti degli autori, sconosciuti al di fuori della loro sfera domestica, le opere citano persone reali con un'evidente dimensione pubblica, come lo scrittore e regista David Trueba – presente nell'opera di Cercas –, e forniscono dettagli molto specifici su eventi storici, come, in quella di Soler, attraverso la menzione di date esatte o la descrizione dettagliata di luoghi come i campi di concentramento francesi o le navi che effettuarono la traversata tra Europa e America alla fine del 1939 e all'inizio del 1940.

Tuttavia, sono stati inseriti in raccolte editoriali di narrativa e presentati ai lettori in modo volutamente ambiguo. Così, la quarta di copertina di *Los rojos de ultramar* affermava che si trattava di un'opera «in cui il confine tra realtà e finzione scompare». Sebbene *El monarca de las sombras* sia definito come “romanzo” nella quarta di copertina, il suo autore ha riconosciuto in un'intervista di essere «rigoroso, maniacalmente fedele alla storia con la S maiuscola, alla storia collettiva» (Sala 2017). Tuttavia, Cercas ha anche sottolineato che, a differenza di altre sue opere come *Anatomía de un instante* (Cercas 2009) o *El impostor* (Cercas 2014), presentati in tutto e per tutto come «romanzi senza finzione», il debito nei confronti della realtà si limitava solo al viaggio del suo antenato e al quadro storico in cui si svolgeva, così che «per quanto riguarda la storia privata», in cui racconta come si è addentrato gradualmente nel passato della famiglia, si è preso «piccole, minime libertà che trasformano la storia reale in finzione, perché, non appena si mette una goccia di finzione in una storia reale, tutto diventa finzione» (Sala 2017).

L'ambiguità e l'impossibilità di leggere le opere né come pura finzione, senza legami con la realtà e attraverso la sospensione dell'incredulità, né come testimonianza attraverso le quali viene veicolato un impegno di referenzialità, è riscontrabile anche nei documenti grafici in esse con-

tenuti. *Los rojos de ultramar* si presenta con una fotografia degli antenati dell'autore in copertina – seguendo così la dinamica paratestuale tipica della letteratura autobiografica, che di solito si presenta al lettore con un'immagine dell'autore in primo piano – mentre in *El monarca de las sombras* la presenza grafica, sempre all'interno, comporta la comparsa di due fotografie, una serie di pagine scritte a mano dallo zio dell'autore e alcuni documenti militari – liste di caduti e rapporti medici. Il libro stesso descrive dettagliatamente come sono stati ottenuti questi documenti, presentando il narratore e il personaggio di Cercas alla ricerca di specialisti della guerra civile che possano fornirgli indizi su ciò che è accaduto al suo antenato mentre era dalla parte dei repubblicani, o contattando istituzioni ufficiali come l'Archivio Generale Militare. Soler include anche, evidenziati in corsivo, frammenti del diario del nonno, nonché trascrizioni delle registrazioni in cui raccontava la sua vita e, in particolare, le sue avventure durante la guerra, il caotico esodo attraverso la frontiera franco-catalana, il periodo nei campi di concentramento e l'esilio finale in Messico. Tali procedure, per niente banali, evidenziano il legame tra la narrativa post-memoriale e il romanzo poliziesco, dal momento che le opere – così come altre opere di *non fiction* in cui non ci sono legami familiari tra autore e personaggio, come *Enterrar a los muertos* (Martínez de Pison 2005), di Ignacio Martínez de Pisón – «partono da un'indagine in prima persona, un "io" identificato con l'autore e narratore nella maggior parte delle occasioni, sempre protagonista dell'azione investigativa e che finisce per verbalizzare i fatti, cioè finisce per interpretare e scrivere la storia a cui si è dedicato per qualche tempo» (Martínez Rubio 2015: 171).

In questo modo, diventa chiaro che il ricordo implicato nella narrazione post-memoriale comporti di solito un carattere meta-fantastico per cui le opere non solo mostrano i risultati delle indagini con cui si cerca di far luce su ciò che è accaduto ai propri parenti – e, per estensione, sulla memoria collettiva e sulla conoscenza che la società ha del proprio passato – ma anche il processo con cui lo si porta a termine. Si tratta, quindi, di “narrazioni in divenire” in cui il lettore è esposto ai dubbi che implica il processo creativo – sia quelli intrinseci al mero atto della scrittura sia quelli derivanti dal comunicare pubblicamente ciò che fino

a quel momento era rimasto nella sfera privata –, nonché ai progressi compiuti nelle indagini. Non a caso, l'indagine che verte sulla struttura della trama, molto più evidente nel caso di Cercas, «è un procedimento investigativo che alterna piani temporali in modo tale che la ricerca nel passato abbia ripercussioni nel presente» (Martínez Rubio 2017: 171) e, con esso, nella configurazione stessa dell'opera.

Il fatto che le opere siano – e contemporaneamente raccontino – un'indagine reale, che corrisponde a una serie di azioni che gli autori hanno realmente compiuto e il cui resoconto, quindi, non può essere considerato all'interno dei parametri della finzione, è direttamente collegato al valore conoscitivo che tutti i testi autobiografici, memoriali o post-memoriali perseguono. La loro capacità di far conoscere ciò che rimane nascosto, o che di solito viene trasmesso in modo errato o confuso, rivela l'impegno dei loro autori nei confronti del passato, che nel caso specifico di Soler e Cercas è un passato non vissuto direttamente, ma noto e percepito attraverso il racconto dei loro antenati. Nelle loro narrazioni, quindi, a differenza di quanto accade nella letteratura di finzione, determinata dalla "funzione poetica" che porta a privilegiare l'aspetto formale su ogni altro, il contenuto acquista grande importanza, al punto che lo stimolo che li ha portati a scrivere sembra essere più legato alla necessità di diffondere le vicende dei loro antenati che a qualsiasi altra ragione estetica.

Questa motivazione è diversa nei casi di Soler e Cercas, poiché il primo racconta la storia del nonno dell'autore, vittima della guerra in qualità di esule, e il secondo ricostruisce la vita dello zio materno di Cercas, che durante la guerra combatté dalla parte dei nazionalisti. Lo scrittore stesso riconosce nelle pagine iniziali dell'opera che per molto tempo ha ritenuto che l'eredità di questo suo parente, che era fra i vincitori della guerra e quindi protagonista della politica commemorativa e di tributi che per decenni ha onorato coloro che avevano dato la vita per la causa di Franco, fosse «il passato che più lo imbarazzava» (Cercas 2017: 11). Tuttavia, dopo aver scavato nel suo passato e riconfigurato la storia – e il ritratto – di una persona che per molto tempo non era stata altro che una vecchia fotografia nell'album di famiglia, un residuo di tempi passati che solo occasionalmente compariva nelle conversazioni e di cui non

si poteva dire quasi nulla per mancanza di informazioni, l'autore finì per riconoscere che, nonostante lo zio Manuel Mena rappresentasse «la parte funesta e violenta e dolorosa e onerosa della [sua] eredità familiare», la sua storia «faceva parte della sua stessa storia e quindi era meglio capirla che non capirla, ipotizzarla che non ipotizzarla, esternarla piuttosto che lasciarla dentro di [sé] come le storie funeste e violente che rimangono non raccontate si corrompono dentro chi le deve raccontare» (Cercas 2017: 277). Infatti, l'opera si conclude con il riconoscimento da parte di Cercas che lo zio «non era morto (...) [perché] i nostri antenati diventano noi come noi vivremo nei nostri discendenti» (Cercas 2017: 279-280).

Un'altra delle ragioni che spingono questi autori a raccontare la storia dei loro antenati è l'evidenza che, per logiche ragioni biologiche, i sopravvissuti alla guerra e al primo regime franchista sono sempre meno. Si potrebbe dire, quindi, che i discendenti si esprimono nei testi post-memoriali “per delega”, enunciando un discorso che, pur basandosi sulla propria soggettività, si concentra su eventi conosciuti solo indirettamente. Chi racconta le vicissitudini che i propri genitori, zii o nonni hanno vissuto in carcere, al fronte o in esilio – o dalla parte dei vincitori, come nel caso di Cercas, dimostrando che, al di là delle interpretazioni politiche, ci furono vittime da entrambe le parti del fronte – non sta raccontando la propria vita, ma una parte della memoria familiare che ha acquisito nel tempo e che, pur non avendola vissuta in prima persona, sente come propria. È il caso, ad esempio, di *Los rojos de ultramar*, in cui Soler mostra la sua determinazione a raccontare la storia della famiglia, segnata dall'esilio e dalla necessità di costruire una comunità in mezzo alla giungla di Veracruz per poter sopravvivere a una vita stroncata dalla guerra, e questo sulla scorta della scarsa conoscenza della storia che egli percepisce in Spagna. L'autore, messicano di nascita, aveva vissuto fin dall'infanzia con i ricordi della guerra raccontatigli dal nonno Arcadi e con le difficoltà che aveva dovuto affrontare dopo aver lasciato il paese per stabilirsi in Messico, assumendo così naturalmente le radici catalane del suo passato. Tuttavia, in occasione di una conferenza che tenne a Madrid, scoprì che le nuove generazioni di studenti che entravano nelle aule universitarie all'inizio del XXI secolo non conoscevano non solo le specificità della

storia di Arcadi, ma nemmeno il contesto globale dell'esilio in cui era ambientata. L'aneddoto, reale e verificabile in quanto datato e legato alla realtà grazie alla menzione di persone reali, acquista un senso allegorico nella misura in cui la constatazione di Soler secondo cui gli studenti «non sapevano che più di mezzo milione di spagnoli avevano dovuto lasciare il Paese nel 1939 per evitare le rappresaglie del generale Franco» (Soler 2005: 15-16) era proprio l'ignoranza di praticamente tutta la società, il che lo portò a convincersi della necessità di raccontare la storia di suo nonno, non solo per onorare la sua figura in un Paese che tendeva a dimenticarlo, ma anche e soprattutto per erigerlo attraverso la letteratura a simbolo del recupero della memoria.

*Un esempio di post-memoria: realtà e finzione in Onora tuo padre e tua madre*

Analoghe caratteristiche a *Los rojos de ultramar* e *El monarca de las sombras*, presenta *Honrarás a tu padre y a tu madre* (Fallarás 2018), l'opera con cui Cristina Fallarás cerca di ritrovare le tracce della sua eredità familiare attraverso la ricostruzione della storia personale dei suoi nonni, epítome in un certo senso della storia della Spagna: mentre i suoi antenati materni rappresentano i vincitori della guerra, sia attraverso la loro partecipazione attiva al conflitto sia per l'atteggiamento che entrambi hanno mostrato durante la dittatura, i suoi antenati paterni simboleggiano gli sconfitti attraverso la coppia formata dal nonno, giustiziato e sepolto in una fossa comune a Saragozza, e dalla nonna, condannata per tutta la vita al silenzio e alla sottomissione. Situata, come vedremo, sui margini ambigui che caratterizzano i testi post-memoriali – il che porta a stare sul confine fra la *non fiction* autobiografica e l'inclusione di elementi di finzione nell'opera per darle un senso di autofiction – l'opera ha un evidente carattere meta-fantastico e investigativo, essendo una narrazione che rivela le complessità sia del processo di scrittura sia della ricerca di informazioni che lo genera.

Il fatto che il nonno materno e quello paterno vengano a coincidere nel momento storico dell'esecuzione di quest'ultimo, come vittima

o come carnefice, conferisce una maggiore simbologia al processo del ricordo avviato dall'autrice, narratrice e protagonista, e allo stesso tempo gli conferisce un valore universale che esalta la forza di un processo di indagine nato nell'ambito dell'intimità familiare, come riconosce la stessa scrittrice quando sottolinea che «il vertice della sua storia è quel 5 dicembre 1936 perché lì ci sono tutti i personaggi che costruiscono il mio stesso carattere» (Fallarás 2018: 180). Non a caso, e in modo simile a quanto esplicitamente mostrato nell'opera di Cercas, *Honrrás a tu padre y a tu madre* dimostra che scrivere di coloro con cui si hanno legami familiari attraverso l'autobiografia personale diventa anche una forma di catarsi, di scoperta dell'eredità che si porta dietro le spalle e a cui, per quanto lo si voglia, non si vuole rinunciare. Lo si vede nella ripetizione sistematica, quasi una litania, della frase di apertura: «Mi chiamo Cristina e sono uscita a cercare i miei morti» (Fallarás 2018: 11), o nel modo in cui riconosce che il trauma della violenza subita in famiglia, segnato dal silenzio che ha sempre circondato la storia del nonno vittima della repressione, ha condizionato la sua «incapacità di amare (...) profondamente, di essere intimamente appassionata» (Fallarás 2018: 81). Infatti, Fallarás conclude con una confessione che conferma il carattere imperativo, quasi fosse una necessità vitale, con cui ha affrontato la ricerca di informazioni sui nonni per ricostruire la memoria familiare: «Il primo silenzio da combattere è quello intimo, quello familiare. Se rimane, e con esso la loro viltà, non si può fare nulla fra gli esseri umani, nulla di valore» (Fallarás 2017: 218). Come ha giustamente sottolineato Ana Casas, *Honrrás a tu padre y a tu madre* dimostra che «il romanzo del nonno non può essere compreso senza il romanzo della scrittrice, poiché l'ossessione dell'autrice di tornare sempre sulle esistenze dei suoi antenati risponde al suo disagio personale» (Fallarás 2020: 177), cosa avvalorata anche dal fatto che nella dedica che apre l'opera compaiono sia i suoi genitori che i suoi figli, collegando così passato e futuro ed evidenziando che il suo messaggio ha una proiezione che la porta a rivolgersi alle nuove generazioni.

Privato e pubblico vanno dunque di pari passo in un'opera che dimostra come la post-memoria possa trascendere le relazioni di consanguineità e sia dotata di un senso "di affiliazione" (Faber 2014) attraverso

il quale si rafforza il legame dell'autrice con alcuni personaggi che sente che la sollecitano perché diventi la depositaria della loro eredità di vittime. Per questo è così importante che le sue famiglie, la materna e la paterna, compaiano nell'opera, perché, sebbene Fallarás sia consapevole della sua condizione di erede di entrambe – e quindi responsabile della trasmissione del passato –, non vi è alcun dubbio sulla sua vicinanza all'eredità ideologica rappresentata dal nonno *desaparacido* e dalla nonna, costretta a vivere in silenzio per tutto il periodo della dittatura. In ogni caso, il recupero post-memoriale di filiazione che Fallarás propone solleva le consuete difficoltà che incontrano le storie che parlano di altri “per procura”, dove chi racconta si sente depositario di una storia personale che non ha vissuto, e dove la scrittura si origina da una prospettiva soggettiva tentando di ricostruire la storia e di interpretare gli eventi del passato: narrativamente, infatti, l'opera presenta, con alcune eccezioni, certe caratteristiche dell'autobiografia, al punto che nel paratesto si legge che “ non è un caso che la protagonista di questo libro (...) si chiami come l'autrice”. Questa problematica ha portato Ana Casas (2020), sulla base delle teorie di Gabriel Gatti (Gatti 2011), a collegare *Honrrarás a tu padre y a tu madre* con le “narrazioni dell'assenza di senso”, suggerendo che ciò che si cerca in essa, al di là di riparare ciò che il passare del tempo e la stessa scomparsa fisica hanno già reso irreparabile, è la riappropriazione del vuoto come luogo da cui si costruisce il soggetto che non c'è più e che non può più, a differenza degli autori delle autobiografie, rappresentare se stesso.

Come di solito accade in questo tipo di opere, la volontà pragmatica di convertire la scrittura in un'azione con cui intervenire nello spazio pubblico e nel racconto storico, insieme alla componente autobiografica del racconto, porta alla presenza di numerosi elementi referenziali che collocano la lettura vicino ai parametri della *non fiction*. Senza voler esaurire la questione, oltre all'identità dell'autrice, che completa la corrispondenza tra autore, narratore e personaggio, ci sono nell'opera segni che la collegano alla realtà, come le immagini che mostrano i suoi genitori e i suoi nonni, o alcuni degli ambienti fisici a cui fa riferimento la narrazione. Inoltre, c'è il personaggio dello storico Julián Casanova – uno specialista della repressione scatenatasi in Aragona durante la

guerra, in cui i due nonni dell'autrice sono stati coinvolti come vittima uno e carnefice l'altro –, con cui la Fallarás è entrata in contatto nella sua ricerca, oltre a riferimenti a pagine Internet in cui ha cercato di reperire quante più informazioni possibili sui suoi antenati e, soprattutto, allusioni a eventi storici, sia di natura pubblica – e quindi facilmente verificabili, come nel caso della fucilazione del nonno, che colpì numerosi repubblicani aragonesi – sia di natura privata – e quindi recepiti come veri stante l'impegno alla sincerità evocato sopra.

Tuttavia, questi elementi referenziali si scontrano con la pretesa ambiguità con cui si presenta la narrazione, che l'apparato paratestuale definisce «un romanzo che contiene molti romanzi», arrivando a dire che è scritta «a metà tra la cronaca e il romanzo, in modo tale che la finzione contribuisca a illuminare, a svelare quelle zone d'ombra a cui la protagonista non riesce ad accedere attraverso le sue indagini, i documenti scritti che scopre e le testimonianze che riesce ad ascoltare». L'apparente non finzionalità – a cui la stessa Fallarás ha fatto riferimento nelle interviste promozionali che hanno accompagnato la pubblicazione del romanzo, in cui ha insistito sul fatto che stava raccontando la propria storia familiare – si scontra quindi con il modo in cui l'opera arriva al pubblico, cosa percepibile anche per il fatto che è pubblicata in una collana specializzata in narrativa di finzione, cosa che in questo caso è particolarmente significativa, dato che Anagrama ha in catalogo, come si è detto, una collana specializzata in autobiografie e memorie. Inoltre, come nel caso di Soler, la copertina presenta una fotografia degli antenati protagonisti, utilizzando così un meccanismo comune nella pubblicazione di testi autobiografici.

Il carattere non finzionale è inoltre offuscato dalla stessa disposizione formale impiegata da Fallarás, che utilizza diversi punti di vista narrativi oltre a quello interno identificato con la sua prospettiva, struttura il testo in tre parti diverse – “L'omicidio”, “Il colonnello” e “La famiglia” –, manifestando contraddizioni ed esponendo versioni diverse degli stessi eventi. L'autrice utilizza anche strategie per rompere la linearità temporale tipica dell'autobiografia, rafforzando attraverso l'uso costante dell'analessi sia i legami che la uniscono alle sue origini sia l'idea che né il presente, né la sua vita personale o pubblica

possono essere compresi senza guardare al passato. Ci sono anche passaggi che volontariamente si allontanano dalla referenzialità e collocano l'opera entro i parametri della ricostruzione fittizia, come quelli in cui l'autrice riproduce dialoghi dei nonni a cui non era presente e persino pensieri a cui non poteva in alcun modo avere accesso. Secondo De Benito Mesa, questo tipo di risorse mostra che «c'è qualcosa di finzionale, forse di trasversale nella disposizione del racconto, nella sua forma enunciativa» (Mesa 2021), impiegata in molti casi con l'obiettivo che la narrazione basi «la trasmissione della conoscenza storica e la comprensione delle forme letterarie su un'esperienza del soggetto» per provocare «la preminenza del sentimentale, dell'affettivo, su altri tipi di valori» (Casas 2020: 174). Il lettore, quindi, finisce per recepire come propria l'eredità testimoniale narrata da Fallarás, incorporandola nella propria comprensione del passato storico, sia per la sua fedeltà alla storia sia per la sua empatia con coloro che l'hanno subita.

Ciò produce il paradosso che, sebbene gli eventi si siano svolti così come vengono raccontati, e sebbene le ricerche effettuate dalla Fallarás per scoprirli siano state quelle da lei indicate, non tutto ciò che appare nel testo appartiene alla *non fiction*. Lo riconosce la stessa scrittrice quando, riferendosi al rapporto tra il suo testo e la finzione, assicura il lettore che i suoi personaggi, che non sono altro che i suoi parenti, «sono la realtà» e che questa è la realtà essenziale che intende trasmettere, poiché, nonostante alcuni credano che «i dettagli siano importanti», in realtà non sono altro che elementi accessori, «ciliquine che il ricostruttore crea con pallini di scarto» (Fallarás, 2018: 78). A suo avviso, «noi, i vivi, abbiamo solo piccole ossa dello scheletro della storia, di questa storia, e con esse la costruiamo, evidentemente falsa», per cui «quello che è successo, è successo e non ne abbiamo idea», ma «la storia cambia e quella, la storia, è l'unica cosa che abbiamo» (Fallarás 2018: 194). In altre parole, per Fallarás l'aspetto fondamentale della sua narrazione è la sua stessa esistenza come narrazione, poiché il passato esiste solo nella misura in cui viene ricordato, e il suo adeguamento alla “verità essenziale” deriva dal patto di sincerità con cui intraprende la scrittura e non tanto da una sua corrispondenza affidabile, esatta, empirica e verificabile con la realtà. Oppure, per dirla in altro modo: la *non fiction* rimane sem-

pre in uno spettro ambiguo in quanto è letteratura perché parte dalla creazione, ma è non ficton perché aspira a trasmettere la realtà storica.

### *Conclusioni*

Oltre a mostrare l'indubbio sviluppo del genere autobiografico, soprattutto quello legato ai violenti traumi del Novecento, nella letteratura spagnola degli ultimi decenni, la rassegna svolta in queste pagine, e in particolare l'analisi di *Honrarás a tu padre y a tu madre*, è servita a mettere in luce la natura ambigua, se non addirittura problematica, che il concetto di *non fiction* talvolta presenta. Queste riflessioni, così come le conclusioni a cui portano, confermano le peculiarità dei testi memoriali e post-memoriali quando vengono interpretati in modo esclusivamente referenziale. Sebbene sia indubbio che una delle caratteristiche di questo tipo di letteratura sia il fatto di essere decodificata considerando la sua corrispondenza con la realtà – cosa che si può rilevare intuitivamente se si tiene conto del fatto che le motivazioni della lettura si basano di solito sull'interesse a conoscere eventi storici o esperienze di vita di personaggi noti al grande pubblico –, possiamo concludere che la lettura dei testi memorialistici e postmemoriali non appare come un processo puramente referenziale. Essa appare piuttosto come un modo di interpretare tali testi in modo puramente referenziale, poiché si ha l'impressione che la lettura che essi richiedono, anziché basarsi sui criteri di stretta e rigorosa fedeltà alla realtà passata e al contesto in cui si è sviluppata che altri tipi di generi propongono, si collochi in uno spettro ambiguo che li porta a dotarsi di una prospettiva soggettiva, personale e talvolta persino imprecisa, che non inficia tuttavia la loro capacità conoscitiva di illuminare territori sconosciuti del passato recente.



GRAPHIC NOVEL/NOIR

SPAGNA

LORENZO SILVA E MANUEL MARLASCA

*EL SOLITARIO. EL CASO DEL CRIMINAL QUE MANTUVO A ESPAÑA EN VILO* (2020)

Àlex Martín Escribà

[Università di Salamanca, Dipartimento di Lingua Spagnola  
Area di Filologia Catalana, Salamanca, Spagna]

*Non fiction criminale: il nuovo destino della letteratura*

Le manifestazioni letterarie della *non fiction* (criminale) hanno acquisito diverse prospettive e forme di significato nel corso della storia. Il concetto è ampio, e si riferisce in sostanza a testi ispirati a eventi reali. Se ci concentriamo sulle origini del genere noir, con autori come Dashiell Hammett, Jim Thompson, William R. Burnett, James M. Cain, si può affermare che la maggior parte di loro si è ispirata in una modalità che potremmo chiamare testimoniale per scrivere buona parte delle loro storie. Nonostante questi primi contributi, è già noto che l'origine di questo sottogenere poliziesco va però attribuita allo scrittore argentino Rodolfo Walsh con *Operación masacre* (1957) – inizialmente pubblicato in note giornalistiche sulla rivista *Mayoría* –, un romanzo di cronaca legato al mondo del crimine, un'indagine documentata sulla fucilazione clandestina di cinque civili dopo il fallito colpo di stato contro la dittatura civile-militare Revolución Libertadora (Rivoluzione Liberatrice) del 1956. Alcuni anni dopo il romanzo di Walsh, apparve il cosiddetto movimento del *New Journalism*, battezzato da Tom Wolfe, nato negli Stati Uniti negli anni Sessanta, un tipo di scrittura lontana dai canoni tradizionali, molto fedele alla realtà, «basata su prove ed errori, sull'“istinto” più che sulla teoria, in cui giornalisti e scrittori cominciarono a scoprire le procedure che davano al romanzo realista la sua forza unica, la sua “immediatezza”, la sua “realtà concreta” e la sua “comunicazio-

ne emotiva”, come anche la sua capacità di “appassionare” o “assorbire”» (Wolfe 2017: 50).

Da quel momento in poi sono apparse numerose cronache criminali, in cui fatti e finzione si mescolavano a indagini documentate per far luce su palesi ingiustizie e questioni insabbiate dai governi. È a metà degli anni Sessanta che vengono pubblicati alcuni dei reportage giornalistici più emblematici che hanno dato vita al genere della *non fiction*. Si consolida così un tipo di scrittura che ha la funzione di radiografare la realtà sotto nuovi discorsi, approcci e prospettive. Di carattere soggettivo e realistico, *non fiction* significava una fusione tra giornalismo e letteratura, sotto forma di saggi, cronache, memorie o autobiografie, un genere che rompeva con l'identificazione della letteratura con i testi di finzione (Chillón 1999). Negli Stati Uniti, alcuni giornalisti di spicco ne sono stati gli artefici come Truman Capote, Gay Talese, Jimmy Breslin, Norman Mailer, Michael Herr, Joan Didion, che hanno lavorato per diversi giornali e riviste. Ognuno di loro ha raccontato con il proprio stile, il proprio approccio all'informazione e il proprio coinvolgimento soggettivo nei fatti, eventi tragici come l'assassinio di Kennedy, il brutale omicidio della famiglia Clutter o la cronaca del Vietnam. Oltre a questi temi, condividevano anche una sorta di rottura strutturale operata da diversi punti di vista, la trasgressione delle convenzioni narrative e l'ibridismo generico. Si trattava quindi di una “nuova forma di scrittura che destabilizzava l'apparato generico tradizionale, così come le concezioni accettate di ‘verità’ e di ‘finzione’, di ‘letteratura’ e di ‘giornalismo” (García 1999: 41). La *non fiction* non attingeva solo dalla letteratura realista, ma anche da avanguardie come il *nouveau roman* o il nuovo romanzo latinoamericano.

Altri aspetti della costruzione narrativa di questa modalità letteraria risiedono nell'importanza dell'approccio ai personaggi, che non sono semplici attori ma per lo più individui reali. Essa «designa un tipo di racconto che si basa su eventi reali e raffigura personaggi storici ed esistenti» (Mongelli 2015: 167). Se ritorniamo alla letteratura in lingua spagnola, possiamo parlare di un importante *boom* della *non fiction*, che l'ha collocata tra i luoghi privilegiati dell'attuale critica letteraria e della ricezione della lettura con un brillante apporto di

tendenze e autori, senza dimenticare la sua espansione in campo audiovisivo. Risalendo alle origini del cosiddetto genere poliziesco e dei testi che esplorano i punti di equidistanza tra letteratura e giornalismo d'inchiesta nel contesto spagnolo, vedremo ora la sua genesi e alcuni titoli che ne segnano lo sviluppo.

*La "cronaca nera" in Spagna: la progressiva letterarietà della realtà*

Se ripercorriamo le origini della *non fiction* poliziesca in Spagna – quella che era conosciuta come cronaca *noir* – dobbiamo risalire alla tradizione del *feuilleton*. Uno dei casi più famosi di fine Ottocento fu *El crimen de la calle Fuencarral* (1888), un omicidio che ebbe grande ripercussione mediatica, – ottenendo grande successo fra le “cronache di eventi” e fra le “cause celebri” – che narrava la scoperta del corpo accoltellato e bruciato di Doña Luciana Borcino, una ricca vedova madrilenica i cui falsi sospetti ricaddero sulla domestica Higinia Balaguer, a scapito del vero mandante, e cioè il figlio della vittima, José Varela, amico intimo del futuro generale fondatore della Legione, José Millán-Astray. È interessante notare l'importanza e la politicizzazione di quel processo, che portò a sei articoli sul processo firmati da Benito Pérez Galdós, pubblicati sul quotidiano argentino *La Prensa* sotto forma di cronaca letteraria. Gli scritti di Galdós si distinguevano per la soggettivazione del discorso, di cui si serviva per apportare al caso riflessioni personali, intuizioni e deduzioni. Alcuni anni dopo – precisamente nel 1910 – ebbe luogo anche il controverso *Crimen de Cuenca* (*Crimine di Cuenca*), un gravissimo errore giudiziario riguardante un presunto caso di omicidio mai avvenuto, poiché il pastore José María Grimaldos, soprannominato “el Cepa”, risultò anni dopo ancora vivo in un altro luogo, cosicché le accuse e le condanne vennero squalificate di fronte a un così grossolano errore giudiziario. Questo interesse per il fatto spinse poi Ramón J. Sender, all'epoca giornalista inviato di *El Sol*, a scrivere *El lugar de un hombre* (1939), in cui evocava il conflitto della guerra civile basandosi sulla realtà di quell'evento, e che anni dopo avrebbe ispirato anche la re-

gista Pilar Miró, che realizzò un film con lo stesso titolo con grande successo di critica e di pubblico.

Senza dubbio, uno dei principali punti di svolta di questo sottogenere in Spagna si è verificato alla metà del XX secolo, con la pubblicazione del settimanale *El Caso*<sup>1</sup>, pubblicato tra il 1952 e il 1997<sup>2</sup>. Inizialmente battezzato “il giornale dei portinai”, *El Caso* raccontava i crimini di maggior impatto mediatico del Paese. Aveva una tiratura media di diecimila copie, che aumentò notevolmente in diverse occasioni, come per il “Crimen de Jarabo”, uno dei crimini più atroci del regime di Franco, che coinvolse José Jarabo Pérez Morris, un giovane benestante della società borghese madrilenana, alcolizzato e tossicomane, nipote del presidente della Corte Suprema di Madrid, che nel 1958 uccise selvaggiamente quattro persone per tornare in possesso di un gioiello dalla sua amante. José Jarabo fu anche uno degli ultimi condannati a morte a essere giustiziati con la *garrota*. La cronaca dei quei brutali omicidi fece vendere un agghiacciante mezzo milione di copie della rivista, dimostrando la grande popolarità della cronaca nera come strumento narrativo di impatto sociale. Oltre al settimanale, molti casi furono poi ampiamente trattati dalla televisione pubblica grazie alla serie *La Huella del crimen*<sup>3</sup> – prodotta dal regista Pedro Costa – che, con lo slogan “la storia di un Paese è anche la storia dei suoi crimini, di quei crimini che lasciano il segno”, ricreava gli eventi più agghiaccianti e sconvolgenti della Spagna del XIX e del XX secolo. Sono stati trasmessi episodi riguardanti “El crimen del capitán Sánchez”, “El caso de las envenenadoras de Valencia”, “El crimen de Don Benito”, “El crimen de las estanqueras de Sevilla”, “El crimen del ex-

<sup>1</sup> Esiste una serie televisiva basata sul lavoro dei giornalisti di *El Caso*. Con il titolo *El caso: Crónica de sucesos*, è stata creata da Fernando Guillén, David Calle e Juan Moya e diretta da Ignacio Mercero, Javier Quintas e José Ramos Paíno.

<sup>2</sup> Fondato dal giornalista, imprenditore e scrittore spagnolo Eugenio Suárez Gómez. Questo giornale di casi di cronaca ha più di quarantacinque anni di storia tra i lettori spagnoli.

<sup>3</sup> È stato prodotto da Pedro Costa per Televisión Española. È stato trasmesso sul canale pubblico nel 1985, nel 1991 e nel 2009, con la partecipazione di registi come Juan Antonio Bardem, Vicente Aranda, Pedro Olea, Ricardo Franco, Antonio Drove, Imanol Uribe, tra gli altri.

preso de Andalucía” e soprattutto “El caso de Carmen Broto”, uno dei più visti. Quest’ultimo caso riguardava il tragico e brutale omicidio di una prostituta che frequentava l’alta società barcellonese, dando adito a voci inquietanti che coinvolgevano persone direttamente legate alla ristretta cerchia di potere di Franco e alla Chiesa cattolica. Il clamore fu tale che la vicenda fu anche raccontata da un testimone diretto, il capo della polizia che, tra il 1944 e il 1953, indagò sul caso, Tomás Gil de Llamas, col titolo *Brigada Criminal. La actuación de Brigada Criminal de Barcelona*<sup>4</sup>.

Questi primi successi suscitarono grande scalpore e favorirono la comparsa di altri testi precursori della *non fiction* criminale. A partire dagli anni Ottanta e Novanta, numerosi casi divennero popolari in Spagna ed ebbero un grande impatto mediatico e letterario. Tra questi, il noto omicidio dei Marchesi di Urquijo, una delle famiglie più ricche del Paese, proprietaria dell’omonima banca, uccisi con una pistola nel sonno a distanza ravvicinata. Il principale sospetto e capro espiatorio fu Rafael Escobedo, che aveva sposato la figlia dei marchesi, Miriam de la Sierra y Urquijo, e che venne ingiustamente condannato a cinquantatré anni di carcere finendo poi per suicidarsi in prigione. Il caso ha occupato migliaia di pagine della stampa spagnola e numerose pubblicazioni, tra cui *El crimen de los Urquijo* (1986) di Francisco Pérez Abellán, *Yo maté a los marqueses de Urquijo* (1994) di Matías Antolín, *El crimen de los marqueses de Urbina* (2013) del giornalista di Alicante Mariano Sánchez Soler e *El hombre que no fui* (2017), di Melchor Miralles e Javier Menéndez Flores.

A partire dagli anni Novanta, questo sottogenere è proliferato a un ritmo vertiginoso. Dopo gli anni in cui la cronaca nera ha avuto una

---

<sup>4</sup> Così presentò il caso di omicidio nelle sue memorie: «Questo è stato senza dubbio il crimine più sensazionale tra tutti quelli che ci sono capitati nel lungo periodo di sette anni che abbiamo trascorso alla guida della Squadra Criminale di Barcellona. Perlomeno, è stato l’evento di questa natura che ha avuto il maggiore impatto sull’opinione pubblica della capitale, suscitando una vera e propria agitazione e scatenando i commenti più disparati. A parte la spettacolarità dell’evento in sé, ciò era dovuto soprattutto al fatto che alcuni dei suoi protagonisti erano personaggi noti in città, per i loro rapporti più o meno equivoci con alcuni elementi appartenenti alla borghesia locale» (Gil Llamas 1955: 124).

grande accoglienza e un certo *boom* nei media audiovisivi, il successo di questi casi di cronaca è aumentato in questo periodo grazie a due eventi: il primo, il crimine popolare di Puerto Hurraco, un massacro avvenuto il 26 agosto 1990, nel comune di Benquerencia de la Serena (Badajoz), in cui i fratelli Izquierdo uccisero brutalmente nove membri della famiglia Cabanillas con cui avevano avuto forti dissidi per anni<sup>5</sup>. Il secondo e più mediatico dei casi è stato poi senza ombra di dubbio il caso Alcàsser<sup>6</sup>, avvenuto nel 1992, quando tre giovani ragazze – Miriam, Toñi e Desiré – furono selvaggiamente assassinate. Il *reality show* televisivo dilagò con numerosi programmi sensazionalistici attraverso speculazioni e frivolezze di ogni genere. Queste atrocità hanno avuto alcuni interessanti contributi letterari, come *Desde las tinieblas* (1997)<sup>7</sup>, di Joan M. Oleaque, un saggio a metà strada tra la testimonianza e il documentario in cui la giornalista descrive minuziosamente quei macabri omicidi e le successive indagini, rivelando informazioni ancora ignote, che hanno segnato una svolta nel modo di fare giornalismo nel Paese. Oggi, è bene ricordare che sul mercato spagnolo esistono numerose raccolte letterarie di di *non fiction* criminale<sup>8</sup>. In Spagna esistono molti testi letterari dedicati a diversi casi di *crime fiction*, oltre a nuove piattaforme audiovisive che hanno mostrato interesse per questo sottogenere<sup>9</sup>. Dal nuovo millennio, è diventato un fenomeno editoriale con un forte impegno sociale. All'interno di questa nuova varietà narrativa, sono numerosi gli scrittori che si sono cimentati nella docufiction, con nomi come Javier Cercas, Ignacio Martín de Pisón, Alfons Cervera, Andrés Trapiello e, come vedremo

---

<sup>5</sup> Questo evento è stato portato sul grande schermo con il titolo *El 7º día* (2004), diretto da Carlos Saura.

<sup>6</sup> Ha ottenuto diversi adattamenti cinematografici come *Il delitto di Peñasca* di Jaime Najarro e serie televisive come *Las niñas* (2018) di Manuel Giménez de Llano e *El caso Alcàsser* (2019) di Ramon Campos e Iías León Siminiani.

<sup>7</sup> Ha ricevuto il Premio Octavi Pallissa per la saggistica e nel 2003 ha vinto il Premio internazionale Rodolfo Walsh per la migliore opera di saggistica.

<sup>8</sup> *Narrativa senza limiti* di RBA e “Sin Ficción” di Alrevés sono degni di nota.

<sup>9</sup> Buoni esempi sono *El caso Asunta* (Netflix), *Muerte en León* (HBO), *Crimis* (TV3) e anche l'ascesa della radio.

più avanti, lo stesso Lorenzo Silva, ma va segnalata anche l'ascesa dell'autofiction, che presenta un tipo di narrazione autobiografica, che "finisce per essere una testimonianza o un frammento di vita, in cui l'io dell'autore mantiene il proprio nome e la propria persona narrativa, ma non sempre vuole vedere il proprio io dissolto in specchi rotti o in *corps morcelés*" (Pozuelo Yvancos: 2022: 680) come nel caso di Marta Sanz, Sergio del Molino o Miguel Ángel Hernández. Un genere multiforme con numerose varianti e formati, che analizzeremo nelle pagine che seguono.

*Il caso de El Solitario: una linea sottile tra finzione e realtà*

*El Solitario, el caso del criminal que mantuvo a España en vilo* (2020) appartiene al genere della *non fiction* ma è anche una *graphic novel* illustrata, un ibrido che potrebbe essere classificato come "romanzo giornalistico". Gli autori sono Lorenzo Silva e il giornalista Manuel Marlasca (Madrid, 1966), cronista di nera per diversi media; Silva è dei narratori più solidi dell'attuale letteratura spagnola, padre letterario della saga poliziesca che ha per protagonisti la *guardia civil* Rubén Bevilacqua e il tenente Virginia Chamorro (Madrid, 1967). La pubblicazione nasce da un progetto editoriale che ha incluso le illustrazioni di Cristóbal Fortúnez (Santiago de Compostela, 1980), ispirate alla documentazione del caso – rapporti, riassunti, fotografie e immagini delle telecamere della banca – che accompagnano visivamente la storia. Questi disegni bicolori combinano in questo caso il blu e il giallo.

Abbiamo scelto la storia del *Solitario* per diversi motivi. Il primo è che il Solitario è già stato condannato per diversi casi e non vi era più alcun limite legale alla pubblicazione. A volte, quando si scrive di crimini effettivamente avvenuti, si può scoprire di aver scritto qualcosa su una condanna e che poi la Corte Suprema arriva e la cambia.

C'era poi un'altra potente ragione, ovvero la caratterizzazione di questo solitario. Era un personaggio che sembrava molto appro-

priato per iniziare con questo formato, perché la sua personalità e il suo modo di agire lo rendevano facile per un libro illustrato (Tobajas 2020).

*El solitario* si colloca a metà strada tra la narrativizzazione e l'estetizzazione del reale, in quanto mostra una solida base documentale, unita alla qualità letteraria che ogni testo deve avere per suscitare un certo piacere estetico (Genette 1993: 87). In questo modo, il processo di scrittura del *Solitario* segue molto da vicino l'ingranaggio narrativo del nuovo giornalismo adottando una tecnica realistica, la fedeltà nella costruzione delle scene, la riproduzione di parte dei dialoghi e offrendo anche un resoconto di gesti quotidiani, abitudini, maniere, costumi e stili... (Wolfe 2017: 50-51).

Divisa in otto capitoli, la trama ruota attorno alla figura di Jaime Giménez Arbe<sup>10</sup>, soprannominato “El Solitario”, un criminale che, tra il 1994 e il 2017, ha seminato il panico e rapinato a mano armata più di trenta filiali bancarie spagnole. Il suo *modus operandi* era dei più bizzarri, in quanto agiva travestito con barbe, baffi e parrucche, e è stato all'origine di diverse sparatorie e di fughe nel corso delle quali ha persino ucciso tre poliziotti. *El Solitario* è una biofiction (Buisine 1991: 76) che ricostruisce cronologicamente questo vero e proprio racconto criminale, nonché la cronaca della caccia e della cattura di questo pericoloso, vanitoso, violento e spietato delinquente, che fu per anni uno dei peggiori incubi delle forze dell'ordine.

Al di là della trama, *El solitario* offre anche una quantità di documenti che, alla voce “caso chiuso”, riportano una cronologia e una mappa dei luoghi esatti delle trentasei rapine a lui attribuite, e spie-

---

<sup>10</sup> Per quanto abbia compiuto diversi crimini in questi anni, Giménez Arbe aveva in realtà già dei precedenti penali. Il suo primo arresto risale agli anni Settanta, quando aveva solo sedici anni. Fu arrestato insieme al fratello Álvaro, e all'ex batterista del gruppo *Burning*, José Antonio Martín Gardoqui. Anni dopo venne arrestato a Londra e a Malmö per traffico di droga, e nel 1978 venne arrestato dalla Brigata Investigativa Criminale con trecento false prescrizioni di Maxibamato. Negli anni '80 fu perseguito per un presunto accoltellamento in un locale notturno.

gano anche alcune delle frasi violente e strazianti che il rapinatore pronunciò ad alcuni impiegati della filiale: tra queste, “faccia di culo, mettiti giù e dammi i soldi”, “stronzo, perché mi guardi? Non guardarmi, dammi i soldi”, “andiamo alla cassa o ti faccio secco”, “dove sono i soldi, altrimenti ammazzo qualcuno” e molte altre che mostrano il carattere estremamente violento del protagonista. Allo stesso modo, vengono spiegati l'esatto ammontare del bottino ottenuto da ogni colpo e le diverse targhe dei veicoli utilizzati per commettere queste atrocità.

Alla lettura di queste informazioni attendibili, si può affermare che *El solitario* è un racconto testimoniale e romanzesco, essendo appunto «un genere con regole proprie che si caratterizza fondamentalmente per l'ibridazione discorsiva, la marginalità rispetto ai canoni della scrittura, la non appartenenza a nessuna categoria esatta prestabilita». (García 1999: 52). Prevale quindi la volontà di narrare l'insieme degli eventi accaduti, quello che Mas'ud Zavarzadeh chiama un «actema» (Zavarzadeh 1976: 116), cioè un interesse che non risiede in ciò che accadrà, ma è generato dal modo in cui questi eventi vengono descritti, in cui quelle azioni tragiche si intrecciano con la riproduzione dei dialoghi del protagonista nei momenti in cui ha commesso buona parte dei suoi crimini.

Un'altra delle intenzioni di Silva e Marlasca era poi anche quella di demistificare il personaggio, dal momento che «la maggior parte dei criminali sono persone deprimenti, molto dannose, con enormi carenze, e più avviliti che carismatiche» e anche di raccontare «le vicende delle vittime, delle rapine, delle forse dell'ordine uccise e le indagini della polizia e della Guardia Civil» (Tobajas 2020). Infatti, uno degli scopi della pubblicazione non era solo quello di far conoscere la figura di un personaggio tanto caricaturale, ma soprattutto di rendere omaggio alle vittime che subirono quegli atroci attacchi, per ricordare e rievocare quei fatti così tragici. Nell'epilogo, entrambi gli autori ringraziano il ruolo di alcuni testimoni, e soprattutto dei protagonisti dell'arresto dell'omicida, il commissario Emilio Alcázar e del colonnello Cortés, di cui ricordano che «né l'uno né l'altro si sono mai sentiti a proprio agio nel ruolo di protagonisti».

Per questo motivo, *El solitario* si propone di raccontare dettagliatamente la sua vita di rapinatore di banche. In ordine cronologico, la prima parte narra l'esordio del rapinatore, che risale al 2 maggio 1994 a Viveiro<sup>11</sup>, in provincia di Lugo, dove il ladro saccheggia la sua prima filiale del Banco Exterior de España. Vennero poi altre rapine, con un bottino cospicuo, fino a che, nella città di Zafra (Badajoz), dove, con una rapina di quasi quattordici milioni di pesetas, scatenò la prima sparatoria con le forze di sicurezza dello Stato. A questa seguirono numerose altre rapine in tutto il Paese, in regioni come La Rioja, Castilla-La Mancha, Aragona, Galizia e Murcia, che lo trasformarono nel nemico numero uno delle forze dell'ordine. Dopo diverse fughe riuscite, nel 2000 si verificò un'altra svolta decisiva di questa epopea: *il rapinatore solitario* rapinò la filiale della Caja Rural de San Isidro a La Vall d'Uixó (Castellón), portando con sé un ingente bottino, ma quel giorno, nel corso di un'intensa sparatoria con la polizia, un membro delle forze dell'ordine rimase ucciso.

Nessuno ha saputo dire quanto sia durata la sparatoria. Forse un paio di minuti, tre al massimo. Quando il fuoco cessò, nelle strade di La Vall d'Uixó rimasero le tracce della battaglia. Più di due milioni di pesetas sparse per terra, 63 cartucce delle pistole dei poliziotti e 21 bossoli sputati dalle tre armi usate dal criminale, che testimoniavano la sua abilità nel dosare il fuoco. Una ventina di auto sono state colpite dai proiettili e diversi negozi e case sono stati perforati dai proiettili. Miracolosamente, nessun residente è rimasto ferito. L'agente Manuel Ferrandís, quarantanovenne e padre di tre figli, è stato colpito alla testa. Per qualche tempo non si è saputo da dove provenisse il proiettile che lo ha ucciso. Alla fine, la giustizia ha stabilito che il proiettile è stato sparato dalla pistola di un collega, che ha sparato contro Solitario senza rendersi conto che Ferrandís era sulla sua linea di tiro (Silva e Marlasca 2020: 41).

---

<sup>11</sup> Va notato che già un anno prima, ad Ademuz, nella provincia di Valencia, era stato visto accompagnato, forse dal fratello, mentre prendeva quasi mezzo milione di pesetas. Quella fu l'unica volta in cui agì accompagnato.

Così, nella seconda parte della narrazione, Silva e Marlasca mostrano come si sono svolte la ricerca, l'inseguimento e il successivo arresto del criminale. Prima, vengono narrate altre rapine del protagonista, in cui altre guardie civili muoiono tragiche in circostanze. Si tratta di Juan Antonio Palmero Benítez, di 29 anni, e José Antonio Vidal, di 31, mitragliati a sangue freddo a Castejón (Navarra) dopo una rapina fallita da *El Solitario* a La Rioja. Le immagini sono raccapriccianti, poiché i corpi sono stati trovati cuciti insieme con i proiettili, con le cinture di sicurezza allacciate e le teste coperte di sangue sul volante e sul cruscotto. I sospetti iniziali che gli omicidi fossero stati commessi dal gruppo terroristico ETA furono presto fuggati e si arrivò alla certezza che crimine era stato commesso ancora una volta da *El Solitario*. Più tardi, quasi due anni dopo l'omicidio delle due *guardias civiles*, il rapinatore tornerà a delinquere in modo costante – otto attacchi in tredici mesi – sempre in diverse filiali, pur cominciando a dare segni di indebolimento e a commettere alcuni gravi errori. Tra questi, la perdita di cartucce o la scelta errata di alcune filiali circondate dalla polizia. Inoltre, cambierà il suo modus operandi usando una parrucca diversa, un berretto con una piccola visiera e un pizzetto finto. Gradualmente, il protagonista diventava sempre più prevedibile e perdeva la sua capacità di sorprendere.

Di conseguenza, la terza e ultima parte del libro serve agli autori per raccontare in dettaglio l'esito della storia. Dopo oltre dodici anni di ricerche e pedinamenti, la polizia spagnola riesce ad arrestarlo con la stretta collaborazione della polizia locale portoghese. È il 23 luglio 2007 a Figueira da Foz (Coimbra), dove un gruppo di agenti d'élite e di guardie civili mimetizzate aspetta con impazienza che lui agisca. Prima di entrare nella filiale, *El Solitario*, vestito di nuovo con un pizzetto finto, una giacca che spunta dal gilet e una valigetta in mano, viene circondato da una mezza dozzina di agenti. In meno di qualche secondo – otto poliziotti per la precisione – gli piombano addosso e lo mettono a terra, strappandogli tutte le armi che ha con sé. Dopo l'arresto, si ubriaca di parole, di gesti di sfida, di sorrisi con il pollice alzato, quasi voglia passare per un guerrigliero rivoluzionario. Ripete spesso «non sono un rapinatore comune, sono un espropriatore di

banche». Pochi giorni dopo, nella sua abitazione verranno ritrovati l'arma del delitto, targhe di auto false e quaderni con personaggi dei cartoni animati in cui teneva un diario dei preparativi per ciascuna delle rapine. Jaime Giménez Arbe è stato processato e condannato e oggi possiamo affermare che

è stato in prigione per un tempo quasi pari a quello trascorso a rapinare banche. Le sue molteplici condanne sono una garanzia che non sarà rilasciato fino a quando non avrà almeno settant'anni. Ogni volta che ne ha l'occasione, continua a recitare il suo ruolo di istrionico personaggio sopra le righe, anche se il tempo ha offuscato la sua figura, cosa che deve accettare a malincuore visto quanto gli piaceva sentirsi protagonista (Silva e Marlasca 2020: 173).

In breve, *El Solitario* rivela uno dei capitoli più sinistri della storia del crimine in Spagna. È uno di quei libri che dimostrano l'attualità e l'ascesa della *non fiction* criminale, che si sta consolidando nel Paese con un gran numero di case editrici, collezioni specializzate, autori che la coltivano e lettori che la consumano voracemente. Una letteratura vicina alla vita reale, perché, come dice il giornalista argentino Javier Sinay, chi ha bisogno della fiction con tutte queste storie vere?





## BIBLIOGRAFIA *NON FICTION*<sup>1</sup>

A cura di

Federica Gianni

[Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France]

e Elettra Danese

[Università del Salento, Italia]

1. OPERE DI <i>NON FICTION</i> IN AREA ROMANZA	431
2. OPERE DI <i>NON FICTION</i> IN ALTRE AREE GEOGRAFICHE	445
3. ALTRE OPERE LETTERARIE, CINEMATOGRAFICHE E MUSICALI	446
4. STUDI CRITICI <i>NON FICTION</i>	448
5. STUDI CRITICI DIVISI PER AREA GEOGRAFICA E PER TIPOLOGIA:	459
5.1 ITALIA	459
5.2 FRANCIA	462
5.3 AMERICA LATINA E SPAGNA	468
6. STUDI LETTERARI	471
7. SCIENZE UMANE	478

### 1. OPERE DI *NON FICTION* IN AREA ROMANZA

Acevedo Díaz, Eduardo (1991), *Ismael*, Montevideo, Ediciones de Cultura Hispánica, [1<sup>a</sup> ed. 1991].

—— (1890), *Nativa*, Montevideo, Barreiro y Ramos.

—— (1893), *Grito de Gloria*, Montevideo, Barreiro y Ramos.

—— (1943), *Lanza y sable*, Montevideo, Claudio García, La Bolsa de los Libros [1<sup>a</sup> éd. 1914].

Achúgar, Hugo (2000), *Falsas memorias (Blanca Luz Brum)*, Montevideo, Trilce.

Aguilar Camín, Héctor (1991), *La guerra de Galio*, México, Cal y Arena.

---

<sup>1</sup> La Bibliografia di questo volume registra, a parte qualche rara eccezione, tutti e solo i testi citati nel volume stesso.

- Alcoba, Laura (2007), *Mèneges*, Paris, Gallimard, trad. sp. Leopoldo Brizuela (2008), *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Edhasa.
- (2007), *Manèges. Petite histoire argentine*, Paris, Gallimard.
- (2013), *Le Bleu des abeilles*, Paris, Gallimard.
- (2017), *La Danse de l'araignée*, Paris, Gallimard.
- Alfaro, Hugo (1972), *Reportajes a la realidad*, Montevideo, Biblioteca de Marcha.
- (1970), *Ver para querer*, Montevideo, Biblioteca de Marcha.
- (1994), *Por la vereda del sol*, Montevideo, Ediciones de Brecha.
- Alleg, Henri (1958), *La Question*, Paris, Minuit.
- Alvarado, Elvia, Benjamin, Medea (1989), *Don't be Afraid, Gringo: a Honduran Woman Speaks from the Heart*, New York, Herper.
- Albinati, Edoardo (2016), *La scuola cattolica*, Milano, Rizzoli.
- Antelme, Robert (1947), *L'Espèce humaine*, Paris, Éditions de la Cité universelle (trad. it. Vittorini, Ginetta: *La specie umana*, Torino, Einaudi 1969).
- Arbasino, Alberto (1980), *Un paese senza*, Milano, Garzanti.
- Artières, Philippe (2011), *La Vie écrite. Thérèse de Lisieux*, Paris, Les Belles Lettres.
- (2013), *Vie et mort de Paul Gény*, Paris, Seuil.
- (2014), *Rêves d'histoire. Pour une histoire de l'ordinaire*, Paris, Éditions Verticales.
- Artières Philippe e Kalifa Dominique (2017), *Vidal, Le tueur de femmes. Une biographie sociale*, Lagrasse, Verdier, [1<sup>a</sup> ed. 2001].
- Aubenas, Florence (2005), *La Méprise: l'affaire d'Outreau*, Paris, Seuil.
- (2010), *Le Quai de Ouistreham*, Paris, L'Olivier.
- (2021), *L'Inconnu de la Poste*, Paris, L'Olivier.
- Audeguy, Stéphane (2009), *In Memoriam*, Paris, le Promeneur/Gallimard.
- Audoin-Rouzeau, Stéphane (2013), *Quelle histoire. Un récit de filiation (1914-2014)*, Paris, Gallimard-Seuil.
- Augé, Marc (1986), *Un Ethnologue dans le métro*, Paris, Seuil.
- Azuola, Mariano (1911), *Andrés Pérez, maderista*, México, Editorial Botas.
- (1916), *Los de abajo*, El Paso, Texas, Imprenta de El Paso del Norte; poi (1958), Mexico, Fondo de Cultura Económica.
- Baccino Ponce de León, Napoleón (2002), *El regreso de Martín Aquino*, Montevideo, LN.
- Bailly, Jean-Christophe (2011), *Le Dépaysement, Voyages en France*, Paris, Seuil.
- Balzerani, Barbara (1998), *Compagna luna*, Milano, Feltrinelli.
- Bayen, Bruno (1992), *Hernando Colon. Enquête sur un bâtard*. Paris, Seuil.
- Bajani, Andrea (2006), *Mi Spezzo Ma Non m'impiego*, Torino, Einaudi.

- Barrios, Domitila, Viezzer Moema (1978), *Si me permiten hablar: testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*, México, Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1970), *L'Empire des signes*, Paris, Seuil.
- Bartolo, Duilio; Bocca, Giorgio; Boneschi, Luca; Cederna, Camilla; Del Bosco, Marcello; Fini, Marco; Manzini, Giorgio; Nozza, Marco; Pansa, Giampaolo; Rea, Ermanno; Selmi, Aristide; Stajano, Corrado (2019), *Le bombe di Milano*, Milano, Rizzoli [1ª ed. *Le bombe di Milano. Testimonianze*, Parma, Guanda 1971].
- Bastide, Karine e Détrez, Christine (2020), *Nos mères*, Paris, La Découverte.
- Benedetti, Mario (1982), *Primavera con una esquina rota*, México, Nueva Imagen.
- Bernheim, Emmanuèle (2013), *Tout s'est bien passé*, Paris, Gallimard.
- Bettin, Gianfranco (1992), *L'erede. Pietro Maso, una storia dal vero*, Milano, Feltrinelli.
- 2007, *Eredi: da Pietro Maso a Erika e Omar*, Milano, Feltrinelli.
- Bey, Maïssa (2002), *Entendez-vous dans les montagnes*, La Tour-d'Aigues, éditions de l'Aube.
- Birenbaum, Guy (2015), *Vous m'avez manqué, Histoire d'une dépression française*, Paris, Les Arènes.
- Bisama, Álvaro (2012), *Ruido*, Santiago de Chile, Aguilar Chilena de Ediciones.
- Bizot, François (2011), *Le Silence du bourreau*, Paris, Flammarion.
- Becker, Emma (2019), *La Maison*, Paris, Flammarion.
- Bégout, Bruce (2004), *L'Éblouissement des bords de route*, Paris, Verticales.
- Berichá – Esperanza Aguablanca (1992), *Tengo los pies en la cabeza*, Bogotá, Los cuatro elementos.
- Bergounioux, Pierre (1995), *Miette*, Paris, Gallimard.
- Bergounioux, Pierre (2007), *Les Forges de Syam*, Lagrasse, Verdier [1ª ed 2001].
- Bertina, Arno (2008), *Ma Solitude s'appelle Brando*, Paris, Verticales.
- (2020), *L'Age de la première passe*, Paris, Verticales.
- (2021), *Ceux qui trop supportent*, Paris, Verticales.
- Binet, Laurent (2009), *HHhH*, Paris, Grasset.
- Blonde, Didier (2015), *Leila Mahi, 1932*, Paris Gallimard.
- Bon, François (1992), *Temps machine*, Lagrasse, Verdier.
- (1995), *C'était toute une vie*, Lagrasse, Verdier.
- (1997), *Prison*, Lagrasse, Verdier.
- (2000), *Paysage fer*, Lagrasse, Verdier.
- (2001), *Mécanique*, Lagrasse, Verdier.
- (2004), *Daewoo*, Paris, Fayard.
- (2012), *Autobiographie des objets*, Paris, Seuil.

- Bonasso, Miguel (1984), *Recuerdo de la muerte*, Buenos Aires, Bruguera.
- Borer, Alain (1984), *Rimbaud en Abyssinie*, Paris, Seuil.
- Boucheron, Patrick (2008), *Léonard et Machiavel*, Lagrasse, Verdier.
- Boujut, Michel (1998), *Le Jeune homme en colère*, Paris, Arléa.
- Bouvier, Nicolas (1963), *L'Usage du monde*, Genève, Droz.
- Broggi, Paolo (2019), *Pinelli. L'innocente Che Cadde Giù*, Roma, Castelveccchi.
- Burgos, Elisabeth (1983), *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Guatemala, Arcoiris.
- Burko-Falcman, Berthe (2007), *Un prénom républicain*, Paris, Seuil.
- Buisine, Alain (1991), *Proust. Samedi 27 novembre 1909*, Paris, Lattès.
- Butazzoni, Fernando (2017), *Una historia americana*, Montevideo, Penguin Random House.
- (2020), *Los que nunca olvidarán*, Montevideo, Penguin Random House.
- Caligaris, Nicole (2013), *Le Paradis entre les jambes*, Paris, éditions Verticales.
- Caparrós, Martín e Anguita, Eduardo (1997) *La voluntad Tomo 1. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*, Buenos Aires, Norma.
- (1998), *La voluntad Tomos 2 y 3. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*, Buenos Aires, Norma.
- Carrère, Emmanuel (2000), *L'Adversaire*, Paris, P.O.L.
- (2007), *Un roman russe*, Paris, P.O.L.
- (2009), *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L.
- (2011), *Limonov*, Paris, P.O.L.
- (2020) *Yoga*, Paris, P.O.L.
- (2022), *V 13*, Paris, P.O.L.
- Carlotto, Massimo (1998), *Le irregolari. Buenos Aires Horror Tour*, Roma, E/O.
- Castañeda, Salvador (1980), *Por qué no dijiste todo*, México, Grijalbo.
- (1991), *Los diques del tiempo (diario desde la cárcel)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Caycedo, Germán Castro (1996), *La bruja. Caos, política y demonio*, Colombia, Planeta.
- Cederna, Camilla (1971), *Pinelli. Una finestra sulla strage*, Milano, Feltrinelli.
- (1978), *Giovanni Leone: La carriera di un Presidente*, Milano, Feltrinelli.
- Celati, Gianni (1984), *Verso la foce. Reportage per un amico fotografo*, in *Viaggio in Italia*, (a cura di) Luigi Ghirri, Gianni Leone, Enzo Velati, il Quadrante, Alessandria.
- (1989), *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano.
- (1991), *Strada provinciale delle anime*, regia e sceneggiatura di Celati, Gianni, Pierrot e la Rosa / Rai Tre.

- (1998) *Avventure in Africa*, Milano, Feltrinelli.
- Cerami, Vincenzo (1996), *Fattacci. Il racconto di quattro delitti italiani*, Torino, Einaudi.
- (1996). *Consigli a un giovane scrittore: narrativa, cinema, teatro, radio*, Torino, Einaudi.
- (1997), *Fattacci*, Torino, Einaudi.
- Cercas, Javier (2017), *El monarca de las sombras*, Barcelona, Random House.
- Chaillou, Michel (1998), *La France fugitive*, Paris, Fayard.
- Chauvier, Éric (2006), *Anthropologie*, Paris, Allia.
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP 1984), *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires, EUDEBA.
- Commengé, Béatrice (2007), *En face du Jardin. Six jours dans la vie de Rainer Maria Rilke*, Paris, Flammarion.
- Cosnay, Marie (2011), *Chagrin et néant*, Saussines, Cadex Éditions, [1<sup>a</sup> ed. 2009].
- (2011), *Comment on expulse: responsabilités en miettes*, Vulaines sur Seine, Éditions du Croquant.
- Costamagna, Alejandra (1997), *En voz baja*, Santiago de Chile, Lom.
- Courtaud, Pierre (1993), *Tombeau de Raymond Roussel*, Paris, l'Incertain.
- Covacich, Mauro (1993), *Storie di pazzi e di normali*, Roma, Theoria.
- Dalton, Roque (1982), *Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador*, San Salvador, Editorial Universitaria Centroamericana.
- Danièle, Sallenave (2012), *Sibir. Moscou-Vladivostok*, Paris, Gallimard.
- Deaglio, Enrico (1991), *La banalità del bene*, Milano, Feltrinelli.
- (2009), *Patria 1978-2008*, Milano, Il Saggiatore.
- (2010), *Patria 1978-2010*, Milano, Il Saggiatore.
- (2017), *Patria 1967-1977*, Milano, Feltrinelli.
- (2019), *La Bomba. Cinquant'anni Di Piazza Fontana*, Milano, Feltrinelli.
- (2020), *Patria 2010-2020*, Milano, Feltrinelli.
- (2023), *C'era una volta in Italia. Gli anni Sessanta*, Milano, Feltrinelli.
- de Beauvoir, Simone (1964), *Une mort très douce*, Paris, Gallimard.
- Degroote, Ludovic (2009), *Un petit viol / Un autre petit viol*, Seyssel, Champ Vallon.
- de Kérangal, Maylis (2019), *Kiruna*, Lille, La Contre-Allée.
- Delbo, Charlotte (1965), *Le Convoi du 24 janvier*, Paris, Minuit.
- (1965), *Auschwitz et après I: Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit.
- (1970), *Auschwitz et après II: La Connaissance inutile*, Paris, Minuit.
- (1971), *Auschwitz et après III: Mesure de nos jours*, Paris, Minuit.

- Del Moral Tejada, Agustín (1997), *Nuestra alma melancólica en conserva*, México, Universidad Veracruzana.
- Delay, Florence (1994), *Catalina, Enquête*, Paris, Seuil.
- De Mattos, Tomás (1988), *¡Bernabé, Bernabé!*, Montevideo, Banda Oriental.
- Depardon, Raymond (2016), *Les habitants*, Paris, Seuil.
- Desbiolles, Maryline (2007), *C'est pourtant pas la guerre*, Paris, Seuil.
- Desbiolles Maryline (2022), *Charbons ardents*, Paris, Seuil.
- Détrez, Christine (2021), *Pour te ressembler*, Paris, Denoël.
- Déville, Patrick (2004), *Pura Vida: Vie & Mort de William Walker*, Paris, Seuil.
- (2009), *Equatoria*, Paris, Seuil.
- (2012), *Peste & Choléra*, Paris, Seuil.
- (2014), *Viva*, Paris, Seuil.
- (2017), *Taba-Tabá*, Paris, Seuil.
- (2019), *Amazonia*, Paris, Seuil.
- (2021), *Fenua*, Paris, Seuil.
- Djébar, Assia (1995), *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel.
- d'Eramo, Luce (1979), *Deviazione*, Milano, Mondadori.
- Díaz, José Pedro (1964), *Los fuegos de San Telmo*, Montevideo, Arca editorial.
- Di Giovanni, Edoardo M., Ligini, Marco (a cura di) (2000), *La strage di Stato. Controinchiesta*, Roma, Odradek, 2000, [1ª ed. 1970].
- Divry Sophie (2020), *Cinq mains coupées*, Paris, Seuil.
- Domínguez, Carlos María (1997), *El bastardo (La vida de Roberto de las Carreras y su madre Clara)*, Montevideo, Cal y Canto.
- Duhon, Christine (1990), *Une année amoureuse de Virginia Woolf*, Paris, Olivier Orban.
- Duras, Marguerite (1984), *L'amant*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (1985), *La Douleur*, Paris, P.O.L.
- Eltit, Diamela (1989), *El padre mío*, Santiago de Chile, F. Zegers.
- (2005), *Puño y letra*, Santiago de Chile, Seix Barral.
- Eribon, Didier (2009), *Retour à Reims*, Paris, Fayard.
- Ernaux, Annie (1983), *La Place*, Paris, Gallimard.
- (1987), *Une femme*, Paris, Gallimard.
- (1991), *Passion simple*, Paris, Gallimard.
- (1993), *Journal du dehors*, Paris, Gallimard.
- (2000), *L'Évènement*, Paris, Gallimard.
- (2000), *La Vie extérieure*, Paris, Gallimard.
- (2008), *Les Années*, Paris, Gallimard.
- (2014), *Regarde les lumières mon amour*, Paris, Seuil.

- Falco, Giorgio (2017), *Ipotesi di una sconfitta*, Torino, Einaudi.
- Fajardo, Heraclio, *Camila O'Gorman* (1862), Buenos Aires, Imprenta Argentina del Nacional [1<sup>e</sup> éd. 1856].
- Fallarás, Cristina (2018), *Honrarás a tu padre y a tu madre*, Barcelona, Anagrama.
- Fénéon, Félix, *Nouvelles en trois lignes*, [1<sup>a</sup> ed. 1906] dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1948.
- Fenzi, Enrico (1987), *Armi e bagagli. Un diario delle Brigate rosse*, Genova, Costa & Nolan.
- Fernandez, Dominique (2012), *Transsibérien*, Paris, Grasset.
- Fernández, Nona (2012), *Fuenzalida*, Santiago de Chile, Random House.
- (2018), *Chilean Electric*, Barcelona, Editorial Minúscula.
- Flem, Lydia (2009), *Comment je me suis séparée de ma fille et de mon quasi-fils*, Paris, Seuil.
- (2016), *Je me souviens de l'imperméable rouge que Je portais l'été de mes vingt ans*, Paris, Seuil.
- Fontana, Hugo (2001), *La piel del otro. La novela de Héctor Amodio Pérez*, Montevideo, Cal y Canto.
- Forest, Philippe (2007), *Tous les enfants sauf un*, Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel (2016), *Vies des hommes infâmes*, in *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, [1<sup>a</sup> ed. 1977].
- Franchini, Antonio (2001), *L'abusivo*, Venezia, Marsilio.
- Fuentes, Carlos (1958), *La región más transparente*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Gaillard, Yann (1968), *Vies des morts illustres*, Paris, Christian Bourgois.
- (1988), *Morts des morts illustres*, Paris, Christian Bourgois.
- Galeano, Edoardo (1978), *Días y noches de amor y de guerra*, México, Laia.
- (1982, 1984, 1986), *Memoria del fuego* (3 voll.), México, Siglo XXI editores.
- Galeano, Eduardo (1989), *El libro de los abrazos*, Madrid, Siglo XXI de España.
- Galeano, Eduardo (1995), *El fútbol a sol y sombra*, Madrid, Siglo XXI de España.
- Galeano, Eduardo (2013), *Ventanas*, Caracas, Fundación Editorial El Perro y la Rana.
- Garat, Anne-Marie (2011), *Photos de famille*, Arles, Actes Sud.
- Garcin, Christian (2002), *Itinéraire chinois (une énigme)*, Montmorillon, L'Escampette.
- (2008), *Du Baïkal au Gobi*, Montmorillon, L'Escampette.

- (2011), *En descendant les fleuves*, Paris, Stock.
- (2014), *Riesco, Patagonie*, Béthune, LeLab.
- (2015), *Le Lausanne-Moscou-Pékin*, Genève, La Baconnière.
- Garcin, Christian e Faye, Éric (2021), *Patagonie, dernier refuge*, Paris, Stock.
- Garcin, Christian e Viel, Tanguy (2019), *Travelling*, Paris, Lattès.
- Garcin, Jérôme (2011), *Olivier*, Paris, Gallimard.
- Gaudy, Hélène (2017), *Une île une forteresse*, Paris, Arles, Actes Sud, [I<sup>a</sup> ed. 2015].
- (2019), *Un monde sans rivage*, Arles, Actes Sud.
- Gelman, Juan e La Madrid, Mara (1997), *Ni el flaco perdón de Dios*, Buenos Aires, Planeta.
- Germain, Sylvie (2011), *Le monde sans vous*, Paris, Albin Michel.
- Gide, André (1924), *Souvenirs de la cour d'assises*, Paris, Gallimard.
- (1930), *La Séquestrée de Poitiers*, Paris, Gallimard.
- (1969), *Ne jugez pas*, Paris, Gallimard.
- (1977), *L'Affaire Redureau*, Paris, Gallimard, [I<sup>a</sup> ed. 1930].
- Gilio, María Esther (1970), *La guerrilla tupamara*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Glockner, Fritz (1997), *Veinte de Cobre. Memoria de la clandestinidad*, México, Joaquín Mortiz.
- Goethe, Johann Wolfgang (1985) *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori [I<sup>a</sup> ed. 1816].
- Goldschmidt, Georges-Arthur (1986), *Un jardin en Allemagne*, Paris, Seuil.
- (1999), *La Traversée des fleuves*, Paris, Seuil.
- Goux, Jean-Paul (1986), *Mémoires de l'enclave*, Paris, Mazarine.
- Grumberg, Jean-Claude (2021), *Jacqueline Jacqueline*, Paris, Seuil.
- Guibert, Hervé (1990), *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard.
- Guzmán, Martín Luis (1928), *El águila y la serpiente*, Madrid, Aguilar; poi (2016) México, Academia Mexicana de la Lengua.
- Harchi, Kaoutar (2021), *Comme nous existons. Récit*, Arles, Actes Sud.
- Hatzfeld Jean (2000), *Récits des marais rwandais: Dans le nu de la vie*, Paris, Seuil.
- (2003) *Une saison de machettes*, Paris, Seuil.
- (2007) *La Stratégie des antilopes*, Paris, Seuil.
- (2014), *Englebert des collines*, Paris, Gallimard.
- (2015), *Un papa de sang*, Paris, Gallimard.
- Holguín, Teodoroescu, Iliana (2020), *Aller avec la chance*, Paris, Stock.
- Jablonka, Ivan (2012), *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, Paris, Seuil.
- (2015), *La Petite femelle*, Paris, Julliard.

- (2021), *Un garçon comme vous et moi*, Paris, Seuil.
- Jaenada, Philippe (2017), *La Serpe*, Paris, Julliard.
- (2021), *Au printemps des monstres*, Paris, Miallet Barrault.
- (2022), *Sans preuve et sans aveu*, Paris, Miallet Barrault.
- Jauffret, Régis (2012), *Claustria*, Paris, Seuil.
- (2020), *Papa*, Paris, Seuil.
- (2022), *Microfictions 2022*, Paris, Gallimard.
- Juliet, Charles (1995), *Lambeaux*, Paris, P.O.L.
- Klüger, Ruth (1992), *Weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen, Wallstein; trad. it. Andreina Lavagetto (1995), *Vivere ancora: storia di una giovinezza*, Torino, Einaudi.
- Kofman, Sarah (1987), *Paroles suffoquées*, Paris, Galilée.
- Korman, Cloé (2020), *Tu ressembles à une juive*, Paris, Seuil.
- Lacarrière, Jacques (1993), *Chemin faisant*, Paris, Fayard.
- Laclavetine, Jean-Marie (2019), *Une amie de la famille*, Paris, Gallimard.
- (2021), *La Vie des morts*, Paris, Gallimard.
- Lagioia, Nicola (2020), *La città dei vivi*, Torino, Einaudi.
- Larrañaga Dámaso Antonio (1997), *Viaje de Montevideo a Paysandú*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental [1<sup>a</sup> éd. 1815].
- Leclair, Bertrand (2010), *L'in vraisemblable histoire de Georges Pessant*, Paris, Flammarion.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave (2004), *L'Africain*, Paris, Mercure de France.
- Lefebvre, Camille (2022), *À l'ombre de l'histoire des autres*, Paris, EHESS.
- Le Goff, Jacques (1996), *Saint Louis*, Paris, Gallimard.
- Leiris, Michel (1934), *L'Afrique fantôme*, Paris, NRF.
- (1939) *L'Age d'homme*, Paris, Gallimard.
- (1948-1976) *La Règle du Jeu* Paris, Gallimard.
- Levi, Primo (1958), *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, [1<sup>a</sup> ed. 1947], trad. française Schruoffeneger, Martine (1987), *Si c'est un homme*, Paris, Julliard.
- (1986), *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi.
- Lévi-Strauss, Claude (1955), *Tristes tropiques*, Paris, Plon.
- Leverero, Mario (2005) *La novela luminosa*, Montevideo, Alfaguara.
- Linhart, Robert (1978), *L'Établi*, Paris, Minuit.
- Levaray, Jean-Pierre (2005) *Putain d'usine*, Marseille, Agone.
- Liscano, Carlos (2001), *El furgón de los locos*, Montevideo, Planeta.
- Loridan, Evans, Marceline, Inandiak, Élisabeth D. (2008), *Ma vie balagan*, Paris, Robert Laffont.

- Loridan, Evans, Marceline, Perrignon, Judith (2015), *Et tu n'es pas revenu*, Paris, Grasset.
- (2018), *L'Amour après*, Paris, Grasset.
- Louis, Édouard (2014), *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Seuil.
- (2021), *Changer: méthode*, Paris, Seuil.
- Louis-Combet, Claude (1979) *Marinus et Marina*, Paris, Flammarion.
- (1995), *Blesse, ronce noire*, Paris, José Corti.
- Lucbert, Sandra (2020), *Personne ne sort les fusils*, Paris, Seuil.
- Macé, Gérard (1991), *Vies antérieures*, Paris, Gallimard.
- (2003), *L'Age de fer*, La Pionnière (avec L'École des Beaux-Arts), Saint-Étienne.
- Magris, Claudio (1986), *Danubio*, Milano, Garzanti.
- Malinconci, Nicole (1985), *Hôpital silence*, Paris, Minuit.
- (2008), *Vous vous appelez Michèle Martin*, Paris, Denoël.
- Malraux, André (1967), *Antimémoires* Paris, Gallimard.
- (1976) *Le Miroir des limbes*, Paris, Gallimard.
- Martínez Moreno, Carlos (1974), *Tierra en la boca*, Buenos Aires, Losada.
- (1981), *El color que el infierno me escondiera*, México, Nueva Imagen.
- Martínez, Tomás Eloy (1996), *Las memorias del general*, Buenos Aires, Planeta.
- (2004), *La pasión según Trelew*, Buenos Aires, Aguilar, puis (2009), *La pasión según Trelew*, Buenos Aires, Alfaguara [1<sup>a</sup> ed. 1973].
- Maspero, François e Frantz Anaïs (1990), *Les passagers du Roissy-Express*, Paris, Seuil.
- Maura, Juan Francisco (2003), «Introduction», in Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, Madrid, Cátedra.
- Maurel, Micheline (1957), *Un camp très ordinaire*, Paris, Minuit.
- Mella, Daniel (2016), *El hermano mayor*, Montevideo, HUM.
- Melliti, Mohsen (1992), *Pantanella: canto lungo la strada*, trad. it. Ruocco, Marco, Roma, Edizioni Lavoro.
- Mauriès, Patrick (1988), *Vies oubliées*, Paris, Rivages.
- Mertens, Pierre (1987), *Les Éblouissements*, Paris, Seuil.
- Menchú Tum, Rigoberta, Burgos, Elisabeth (1998), *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, Barcellona, Seix Barral.
- Michon, Pierre (1984), *Vies minuscules*, Paris, Gallimard.
- (1988), *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Verdier.
- (1990), *Maîtres et Serviteurs*, Lagrasse, Verdier.
- (1991), *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard.
- Modiano Patrick (1997), *Dora Bruder*, Paris, Gallimard.

- Montemayor, Carlos (1970), *Las llaves de Urgell*, México, Siglo XXI Editores.
- (2020), *Guerra en el paraíso*, México, Fondo de Cultura Económica, [1ª ed. 1991]; trad. it. Sichel, Silvia (1999), *Guerra nel paradiso*, Milano, Tropea.
- (1999), *La guerrilla recurrente*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- (2003), *Las armas del alba*, México, Joaquín Mortiz.
- (2007), *La fuga*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (2010), *Las mujeres del alba*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Montes, Graciela (1986), *Los derechos de todos*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho.
- (1996), *El golpe y los chicos*, Gramón-Colihue.
- Montseny, Federica (1987), *Mis primeros cuarenta años*, Barcelona, Planeta.
- Mukaganasa, Yolande (1997), *La Mort ne veut pas de moi*, Paris, Robert Laffont.
- (1999), *N'aie pas peur de savoir*, Paris, Robert Laffont.
- Mukasonga, Scholastique (2006), *Inyenzi ou les Cafards*, Paris, Gallimard.
- (2008), *La Femme aux pieds nus*, Paris, Gallimard.
- Muñoz, Francisco Varona, *Fundación de Popayán* (13/01/2010), <https://www.proclamadelcauca.com/fundacion-de-popayan/>.
- Nimier, Marie (2019), *Confidences*, Paris, Gallimard.
- (2004), *La Reine du silence*, Paris, Gallimard.
- Offenstadt, Nicolas (2019) *Urbex RDA*, Paris, Albin Michel.
- Orecchio, Davide (2011), *Città distrutte. Sei biografie infedeli*, Roma, Gaffi.
- Ortese, Anna Maria (1953), *Il mare non bagna Napoli*, Torino, Einaudi.
- Padura, Leonardo (2019), *La novela de mi vida*, Madrid, Tusquets [1e. éd.: 2001]
- Pascarella, Selene (2019), *Pozzi: il diavolo a Bitonto*, Roma, Alegre.
- Pasi, Paolo (2019), *Pinelli. Una Storia*, Milano, Eleuthera.
- Pecoraro, Francesca (2019), *Lo stradone*, Firenze, Ponte alle Grazie.
- Perec, Georges (1973), *La Boutique obscure. 124 rêves*, Paris, Denoël.
- (1974), *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée.
- (1975), *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël.
- (1978), *Je me souviens. Les choses communes I*, Paris, Hachette littérature.
- (1982), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, [1ª ed. 1975].
- Perec, Georges e Bober, Robert (1980), *Récits de Ellis Island*, Paris, P.O.L.
- Pérez, Mariana Eva (2012), *Diario de una princesa montonera*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

- Piccinni, Flavia (2020), *Sarah: la ragazza di Avetrana*. Roma, Fandango.
- Pinelli, Licia, Scaramucci, Piero (2019), *Una Storia Quasi Soltanto Mia*, Milano, Feltrinelli.
- Pither, Carole (2003), *Un camion dans la tête*, Paris, Payot.
- Ponthus, Joseph (2019), *À la ligne: feuillets d'usine*, Paris, La table ronde.
- Poniatowska, Elena (1969), *Hasta no verte Jesús mío*, México, Ediciones Era.
- Prego Gadea, Omar (1996), *Delmira*, Madrid, AlfaguaraRama, Angel, *Tierra sin mapa* (1959), Montevideo, Arca editorial.
- Quignard, Pascal (1990), *Albucius*, Paris, P.O.L.
- Quintín Lame, Manuel (2004), *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas*, Popayán, Universidad del Cauca, Universidad del Valle.
- Ramondino, Fabrizia (2000), *Passaggio a Trieste*, Torino, Einaudi.
- Ramos, Agustín (1979), *Al cielo por asalto*, Madrid, México Era.
- Ravey, Yves (2003), *Le Drap*, Paris, Minuit.
- Raymond, Jean (1989), *La Dernière Nuit d'André Chénier*, Paris, Albin Michel.
- Rea, Ermanno (1992), *L'ultima lezione. La solitudine di Federico Caffè scomparso e mai ritrovato*, Torino, Einaudi.
- (1995), *Mistero napoletano. Vita e passione di una comunista negli anni della guerra fredda*, Torino, Einaudi.
- (2002), *La dismissione*, Milano, Rizzoli.
- Rithy Panh, Bataille, Christophe (2012), *L'Élimination*, Paris, Grasset.
- (2012), *L'Image manquante*, Paris, Grasset.
- (2020), *La Paix avec les morts*, Paris, Grasset.
- Rolin, Jean (1995), *Zones*, Paris, Gallimard.
- (1996), *L'Organisation*, Paris, Gallimard.
- (1999), *Traverse*, Paris, Seuil.
- (2000), *Campagnes*, Paris, La Table ronde.
- (2001), *La Clôture*, Paris, P.O.L.
- (2003), *Chrétiens*, Paris, P.O.L.
- (2005), *Terminal frigo*, Paris, P.O.L.
- (2009), *Un chien mort après lui*, Paris, P.O.L.
- (2009), *Le Dépaysement*, Paris; P.O.L.
- (2019), *Crac*, Paris, P.O.L.
- (2020), *Le Pont de Bezons*, Paris, P.O.L.
- (2022), *La Traversée de Bondoufle*, Paris, P.O.L.
- Rolin, Olivier (2010), *Bakou, derniers jours*, Paris, Le Seuil.
- (2011), *Sibérie*, Paris, Inculte.
- (2014), *Solovki, la bibliothèque perdue*, Marseille, Le bec en l'air.

- (2014), *Le Météorologue*, Paris, Seuil.
- Rosencof, Mauricio (2000), *Las cartas que no llegaron*, Montevideo, Alfaguara.
- (1991), *El bataraz*, Montevideo, Alfaguara.
- Rosenthal, Olivia (2007), *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Verticales.
- (2008), *Viande froide*, Paris, Cent-Quatre éditions/ Nouvelles Éditions Lignes.
- (2010), *Maison d'arrêt Paris Santé* (brano musicale), in *L'impossible photographie: les prisons parisiennes 1851-2010*, Paris-Musées.
- (2012), *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Verticales.
- Rouaud, Jean (1990), *Les Champs d'honneur*, Paris, Minuit.
- Rousset, David (1946), *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Éditions du Pavois, trad. it. Lamberti, Lucia (1997), *L'universo concentrationario*, Milano, Baldini & Castoldi.
- (1947), *Les Jours de notre mort*, Paris, Éditions du Pavois.
- Rubinstein, Marianne (2002), *Tout le monde n'a pas la chance d'être orphelin*, Paris, Verticales.
- (2009), *C'est maintenant du passé*, Paris, Verticales.
- Sánchez Albornoz, Nicolás (2004), *Cárceles y exilios*, Barcelona, Anagrama.
- Salazar Mallén, Rubén (1982), *La sangre vacía*, México, Ediciones Oasis.
- Salcedo Ramos, Alberto (2015), *La eterna parranda*, Bogotá, Debolsillo.
- Sapienza, Goliarda (1983), *L'università di Rebibbia*, Rizzoli, Milano.
- (2010), *Io, Jean Gabin*, Torino, Einaudi.
- (2011), *Il vizio di parlare a me stessa. Taccuini 1976-1989*, (a cura di) Rispoli, Gaia, Torino, Einaudi.
- (2013), *La mia parte di gioia. Taccuini 1989-1992*, (a cura di) Rispoli, Gaia, Torino, Einaudi.
- (2013), *Le certezze del dubbio*, Torino, Einaudi, [I<sup>a</sup> ed. 1987].
- (2015), *Appuntamento a Positano*, Einaudi, Torino.
- (2019), *Lettera aperta*, Milano, La nave di Teseo, [I<sup>a</sup> ed. 1967].
- (2019), *Il filo di mezzogiorno*, Milano, La nave di Teseo, [I<sup>a</sup> ed. 1969].
- (2021), *Lettere e biglietti*, (a cura di) Angelo Pellegrino, Milano, La nave di Teseo.
- Sarraute, Nathalie (1983), *Enfance*, Paris, Folio.
- Sartre, Jean-Paul (1947), *Baudelaire*, Paris, Gallimard.
- (1964), *Les Mots*, Paris, Gallimard.
- (1971-72), *l'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard.
- Saviane, Sergio (1964), *I misteri di Alleghè*, Milano, Mondadori.
- Saviano, Roberto (2006), *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori.

- Schinca, Milton (1976-1997) *Boulevard Sarandí. Memoria anecdótica de Montevideo* (5 voll.), Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Schneider, Michel (1988), *Glenn Gould, piano solo*, Paris, Gallimard.
- (2003), *Morts imaginaires*, Paris, Grasset.
- Schwartz, Violaine (2019) *Papiers*, Paris, P.O.L.
- Schwob, Marcel (1896) *Vies imaginaires*, Paris, Flammarion.
- Sciascia, Leonardo (1964), *Morte dell'inquisitore*, Roma-Bari, Laterza.
- (1975), *La scomparsa di Majorana*, Torino, Einaudi.
- (1978), *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio.
- Sebbar, Leïla (2003), *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard.
- Séonnet, Michel (2007), *La Marque du père*, Paris, Gallimard.
- Semprún, Jorge (1980), *Quel beau dimanche*, Paris, Grasset.
- (1994), *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard.
- Severini, Marco (2020) *Licia. Storia della prima italiana che denunciò un questore*, Milano, Il Saggiatore.
- Sigaud, Dominique (2015), *Tendres rumeurs*, Paris, Les Éditions du Sonneur.
- Simon, Claude (1987), *Histoire*, Paris, Minuit.
- Soler, Jordi (2005), *Los rojos de ultramar*, Madrid, Alfaguara.
- Sonnet, Martine (2008) *Atelier 62*, Cognac, Le temps qu'il fait.
- (2011), *Montparnasse monde*, Cognac, Le temps qu'il fait.
- Sorman Joy (2011), *Paris Gare du Nord*, Paris, Gallimard.
- (2016), *L'Inhabitable*, Paris, Gallimard.
- (2021), *A la folie*, Paris, Flammarion.
- Sortino, Paolo (2011), *Elisabeth*, Torino, Einaudi.
- Springora, Vanessa (2020), *Le Consentement*, Paris, Grasset.
- Strand, Paul e Zavattini, Cesare (1955), *Un paese*, Torino, Einaudi.
- Stajano, Corrado (1975), *Il sovversivo. Vita e morte dell'anarchico Serantini*, Torino, Einaudi.
- (1979), *Africo. Una cronaca italiana di governanti e governati, di mafia, di potere e di lotta*, Torino, Einaudi.
- (1982), *L'Italia nichilista. Il caso di Marco Donat Cattin, la rivolta, il potere*, Milano, Mondadori.
- (1992) *Il sovversivo. L'Italia nichilista. Storie di una società ferita*, Torino, Einaudi.
- (1993), *Un eroe borghese. Il caso di Giorgio Ambrosoli assassinato dalla mafia politica*, Torino, Einaudi.
- Tesson, Sylvain (2001), *La chevauchée des steppes*, Paris, Robert Laffont.
- (2016), *Sur les chemins noirs*, Paris, Gallimard.

- (2019), *La Panthère des neiges*, Paris, Gallimard.
- Trassard, Jean-Loup (1992), *Campagnes de Russie*, Paris, Gallimard.
- Trevisan, Vitaliano (2016), *Works*, Torino, Einaudi.
- (2022), *Black Tulips*, Torino, Einaudi.
- Tuena, Fillippo (2001), *Michelangelo. La grande ombra*, Roma, Fazi.
- (2007), *Ultimo parallelo*, Milano, Rizzoli.
- Vasset, Philippe (2007), *Un livre blanc*, Paris, Fayard.
- (2018) *Une vie en l'air*, Paris, Fayard.
- Vergara Cerón, Carlos (1958), *Los Pubenenses*, Popayán, Talleres Editoriales del Departamento.
- Veronesi, Sandro (1992), *Cronache italiane*, Milano, Mondadori.
- (1992), *Occhio per occhio: la pena di morte in quattro storie*, Milano, Mondadori.
- Volpi, Jorge (2018) *Una novela criminal*, México, Alfaguara.
- Yourcenar, Marguerite (1974), *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard.
- (1977), *Archives du nord*, Paris, Gallimard.
- Walsh, Rodolfo (1994), *Operación masacre* (Prólogo de Osvaldo Bayer), Buenos Aires, Planeta Argentina, [1ª ed. 1957]; trad. italiana Rolla, Elena (2021), *Operazione massacro*, Roma, La Nuova Frontiera.
- Wajsbrot, Cécile (2004), *Beaune la Rolande*, Paris, Zulma.
- (2011), *L'Hydre de Lerne*, Paris, Denoël.
- Weitzmann, Marc (2000), *Mariage mixte*, Paris, Stock.
- Wiesel, Elie (1958), *La Nuit*, Paris, Minuit.
- Wieviorka, Annette (2021), *Mes années chinoises*, Paris, Stock.
- (2022), *Tombeaux. Autobiographie de ma famille*, Paris, Seuil.
- Wu Ming 1 (2016), *Un viaggio che non promettiamo breve. Venticinque anni di lotte No Tav*, Torino, Einaudi.
- Zola, Émile (1987), *Carnets d'enquête. Une ethnologie inédite de la France*, Paris, Plon.
- Zúñiga, Diego (2009), *La camanchaca*, Santiago de Chile, La Calabaza del Diablo.

## 2. OPERE DI NON FICTION IN ALTRE AREE GEOGRAFICHE

- Alexiević, Svetlana (2003), *Ragazzi di zinco*, trad. it. Sergio Repetti, Roma, E/O [1ª ed. russa 1991].

— *Preghiera per Černobyl* (2002), trad. it. Sergio Repetti, Roma, E/O [I<sup>a</sup> ed. russa 1997].

Bugliosi, Vincent & Curt, Gentry (1974), *Helter Skelter: The True Story of the Manson Murders*, New York, Norton; trad. it. Piccato, Aldo (2006) *Helter Skelter – Storia del caso Charles Manson*, Milano, Mondadori.

Capote, Truman (1966), *In Cold Blood, A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*, New York, Random House [I<sup>a</sup> ed. 1965]; I<sup>a</sup> trad. it. M. Ricci Dettore (1966), *A sangue freddo*, Milano, Garzanti.

Levin, Meyer (1956), *Compulsion*. New York, Simon and Schuster, trad. it., Panofino, Gianni (2017), *Compulsion*, Milano, Adelphi, 2017.

Mailer, Norman (1968), *The Armies of the Night. History as a Novel, the Novel as History*, New York, The New American Library; I<sup>a</sup> trad. it. Capriolo, Ettore (1968), *Le armate della notte*, Milano, Mondadori.

— (1979). *The Executioner's Song*, Boston, Little Brown; trad. it. trad. it. Capriolo, Ettore (1981), *Il Canto del boia*, Milano, Mondadori.

Rule, Ann (1980), *The Stranger beside Me*, New York, Norton, trad. it. Togliani, Maddalena (2002), *Un estraneo al mio fianco*, Milano, Longanesi.

Walraff, Günter (1985), *Ganz Unten*, Frankfurt, Büchergilde Gutenberg; trad. it. P. Moro (1986), *Faccia da turco. «Un infiltrato speciale» nell'inferno degli immigrati*, Salerno, Tullio Pironti.

### 3. ALTRE OPERE LETTERARIE, CINEMATOGRAFICHE E MUSICALI

Alter, Ethan. 1998, *Benigni Outlook: Italian Comic Breaks New Ground with Bittersweet Holocaust Tale*, in «Film Journal International» vol. 101 n. 11, pp. 22-26.

Altman, Robert (1992), *The Players*, trad. it. *I protagonisti*.

— (1993), *Short Cuts*, trad. it. *America oggi*.

Angelier, François et François Bou (2012), *Dictionnaire des Assassins et des meurtriers*, Calmann-Lévy.

Battiato, Franco (1991), *Povera Patria*, in Franco Battiato, *Come un cammello in una grondaia*.

Blanchot, Maurice (1983), *Après coup*, Paris, Minuit.

- Bon, François (1993), *Temps machine*, Lagrasse, Verdier.
- Calvino, Italo (1993), *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori [1<sup>a</sup> ed. Torino, Einaudi 1947, la *Prefazione* sarà aggiunta nell'edizione Einaudi del 1964].
- Capote, Truman (1956), *The Muses Are Heard*, New York, Random House.
- Carrère, Emmanuel (2003), *Retour à Kotelnitch*, Paris, Les films de Tournelles (poi in DVD Diaphana 2005).
- *Le soldat perdu* (dans l'émission "Envoyé Spécial", France 2) (poi nel DVD *Retour à Kotelnitch*, Diaphana 2005).
- Celati, Gianni (1978), *Lunario del paradiso*, Einaudi, Torino.
- (2016), *Romanzi, cronache e racconti*, (a cura di) Nunzia Palmieri, Mondadori, Milano.
- Chateaubriand, François-René de (1963), *Préface à L'itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Les Productions de Paris, [1<sup>a</sup> ed. 1811].
- Chevillard, Éric (2005), *Oreille rouge*, Paris, Minuit.
- Cipriani, Claudia (2019), *Pino – Vita accidentale di un anarchico*, Ghio film.
- Clarke, Gerald (1988), *Capote: A biography*, Hamish Hamilton, London, trad. it. Schenoni, Luigi (1989), *Truman Capote. Una biografia*, Milano, Sperling & Kupfer.
- Constain, Juan Esteban (2022), *Cartas abiertas*, Bogotá, Literatura Random House.
- de Kerangal Maylis (2016), *Tangente vers l'Est*, Paris, Verticales.
- Delfini, Antonio (2008), *Autore ignoto presenta*, (a cura di) Gianni Celati, Einaudi, Torino.
- Dobrovsky, Serge (1977), *Fils*, Paris, Galilée.
- Énard, Mathias (2011), *L'Alcool et la Nostalgie*, Arles, Actes Sud.
- Ferrario, Davide (2003) *Mondonuovo*, Movie Movie.
- Ferreri, Marco (1973), *La grande abbuffata*.
- Flem, Lydia (2011), *La Reine Alice*, Paris, Seuil.
- Fo, Dario (2004), *Morte accidentale di un anarchico*, Torino, Einaudi [1<sup>a</sup> ed. 1970].
- Gide, André (1925), *Les faux monnayeurs*, 1925, Gallimard, Paris.
- Gil Llamas, Tomás (1955), *Brigada criminal*. Barcelona, Editorial Planeta.
- Ginzburg, Natalia (1973), *Caro Michele*, Mondadori, Milano.
- Jouve, Pierre Jean (1928), *Aventures de Catherine C.: Hécate*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française.
- (1931), *Vagadu*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française.

Lanzmann, Claude (1985), *Shoah*, documentario.  
 — (1997), *Un vivant qui passe*, documentario.  
 — (2013) *Le dernier des injustes*, documentario.  
 — (2013) *Un vivant qui passe. Auschwitz 1943 - Theresienstadt 1944*, Paris, Folio.  
 Levi, Primo (1982), *Se non ora quando?*, Einaudi, Torino.

Mauriac, Claude (1974-1988), *Le temps immobile*, Paris, Grasset.

Nizan, Paul (1933), *Antoine Bloyé*, Paris, Grasset.

Noguez, Dominique (2000), *Le Grantécivain & autres textes*, Paris, Gallimard.

Oleaque, Joan M. (2002), *Des de la tenebra. Un descens al cas Alcàsser*, Barcelona, Empúries. Pérez Galdós, Benito (2002). *El crimen de la calle de Fuencarral*, Madrid, Lengua de Trapo. Tobajas, María, *Manuel desmitifica la figura de El solitario*, in «ActúAragon», 11 agosto 2020, <https://actuaragon.es/manuel-marlasca-queriamos-desmitificar-la-figura-de-el-solitario/>.

Patty, Pravo (1973), *Pazza idea* (testo Maurizio Monti, Cesare Gigli, Paolo Dosena; musica Giovanni Ullu).

Payeras, Mario (1980), *Los días de la selva*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas.

Perec, Georges (1965), *Les Choses, Une histoire des années soixante*, Paris, Julliard.

— (1978), *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette.

Pinelli, Claudia, Pinelli, Silvia, Cipriani, Claudia, Volpati, Niccolò (2021), *Pino. Vita accidentale di un anarchico*, Milano, Milieu.

Plutarco, *Vite parallele*, trad. it. Carena, Carlo (1980), Torino, Einaudi; trad. fr. Ozanam Anne-Marie (2001), Paris, Gallimard.

Proust, Marcel (2001), *Contre Sainte-Beuve* Paris, Gallimard, [1ª ed. 1954].

Sapienza, Goliarda (2008), *L'arte della gioia*, Torino, Einaudi, [1ª ed. 1998].

Wajcman, Gérard (1986), *L'interdit*, Paris, Denoël.

Walsh, Rodolfo, *Carta abierta de un escritor a la Junta militar*, Buenos Aires, 24 marzo 1977, <https://www.cels.org.ar/common/documentos/CARTAA-BIERTARODOLFOWALSH.pdf>.

#### 4. STUDI CRITICI NON FICTION

Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

- Alison, James (2020), *The Documentary Imagination in Twentieth-Century French Literature: Writing with Facts*, Oxford, Oxford University Press.
- Alison, James e Reig, Christophe (a cura di) (2014), *Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Amar, Sánchez e Ana, María (1992), *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Andrigo, Mariagiovanna (2016), *Goliarda Sapienza's Permanent Autobiography*, in Bazzoni, Alberica, Bond, Emma, Wehling-Giorgi, Katrin (a cura di), *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationships with Italian and European Culture*, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press.
- Anguita, Eduardo e Cecchini, Daniel, *El último "fusilador" de la masacre de Trelew que amasó una fortuna y tiene una vida de lujo en Miami*, in «Infobae», 24 agosto 2021, <https://www.infobae.com/sociedad/2021/08/24/el-ultimo-fusilador-de-la-masacre-de-trelew-que-amasa-una-fortuna-y-tiene-una-vida-de-lujo-en-miami/>.
- Arfuch, Leonora (2013), *Autobiografía y ficción. Escritura en los límites*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Aubry-Maurici, Marine (2021), *Essai et non-fiction au XXIe siècle: réflexions comparatistes à partir du domaine italien*, in Daros, Philippe, Gefen, Alexandre, e Prsotojevic, Alexandre (a cura di), *La non-fiction, un genre mondial?*, Bern, Peter Lang, pp. 55-66.
- Baghetti, Carlo (2017), *Confini mobili della modalità non-fiction. Ermanno Rea, Mistero napoletano e La comunista*, in Andrea Rondini, *Pianeta non-fiction, «Heteroglossia»*, pp. 145-170.
- (2017), *La dismissione di Ermanno Rea: opera-ponte dal postmoderno alla non-fiction*, in Pirvu, Elena (a cura di) (2017), *Presente e futuro della lingua e letteratura italiana: problemi, metodi, ricerche*, Firenze, Franco Cesati, pp. 433-444.
- (2019), *Alle origini della non-fiction italiana. L'ultima lezione di Ermanno Rea*, in Baghetti, Carlo, Comberati, Daniele, *Contro la finzione. Percorsi della non-fiction nella letteratura italiana contemporanea*, Verona, Ombrecorte, pp. 34-49.
- Baghetti, Carlo e Comberati, Daniele (2019), *Contro la finzione. Percorsi della non-fiction nella letteratura italiana contemporanea*, Verona, Ombrecorte.
- Baqué, Dominique (2004), *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion.
- Barzun, Jacques. (1956), *Proust's Way*, in «The Griffin», n. 5/6, pp. 4-13.
- Bazzoni, Alberica (2016), *Pirandello's Legacy in the Narrative Writings of Goliarda Sapienza*, in «Pirandello Studies», n. 36, pp. 111-126.

- Beaudorre, Philippe, Rabaté, Dominique e Viart, Dominique (2007) (a cura di), *Littérature et sociologie*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Beevor Antony (2011/3), *La fiction et les faits. Périls de la "faction"*, in «Le Débat», n. 165, pp. 26-40.
- Bertoni, Clotilde, Montanari, Tomaso, Simonetti, Gianluigi (2020) (a cura di), *Caccia alla volpe. Nel labirinto della non-fiction*, in «Between», n. 19, pp. 458-478.
- Bessière, Jean (2006), *L'œuvre document et la communication de l'ignorance d'une archéologie (Daniel Defoe) et d'une illustration (Norman Mailer)*, in Jean-François Chevrier, e Philippe Roussin, (a cura di) (2006), *Des faits et des gestes. Le parti-pris du document*, 2, «Communications», n. 79, pp. 319-335.
- Beverly, John e Zimmermann, Mark (1990), *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin, Texas University Press.
- Beverly, John (2004), *Testimonio: On the Politics of Truth*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Boucharenc Myriam, Martens, David e Van Nuijs, Laurence (2011) (a cura di), *Croisées de la fiction. Journalisme et littérature*, in «Interférences littéraires/ Littéraire interférentes», n. 7.
- Boucharenc, Myriam (2004), *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Ville-neuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Boucharenc, Myriam (2005) (a cura di), *L'Universal reportage*, in «Mélusine», n. 25.
- Boynnton, Robert (2005), *The New New Journalism: Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*, New York, Vintage.
- Bryant, Marsha (a cura di) (1996), *Photo-Textualities, Reading Photographs and Literature*, Newark, University of Delaware Press.
- Buisine, Alain (1991), *Biofictions*, in «Revue des Sciences Humaines», n. 224, pp. 7-13.
- Caballé, Anna (1995), *Narcisos de Tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX y XX)*, Málaga, Megazul.
- Caillet, Aline e Pouillaude, Frédéric (2017), *L'hypothèse d'un art documentaire*, in «Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques», pp. 7-25.
- Caligaris, Nicole, *Medium is Mess*, "Inventaire/invention", Paris, Gallimard 2007.
- Campbell, Kate (2000) (a cura di), *Journalism, Literature and Modernity: From Hazlitt to Modernism*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Campuzano, Luisa (2017), *El canon fue tomado por asalto: el testimonio y el premio Casa de las Américas*, in Marzia Rosti, e Valentina Peleari (a cura di), *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio: perspectivas socio-juridicas*, Milano, Ledizioni, pp. 193-209.

- Caplán, Raúl (2022), *Introducción. Territorios de la no ficción hispanoamericana contemporánea*, in Raúl Caplán, (a cura di), *Écritures de non fiction en Amérique latine XXe-XXIe siècles*, France, Édition des archives contemporaines, pp. 1-10, <https://eac.ac/publications/9782813004062>.
- Carrión, Jorge (2012), *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, Barcellona, Anagrama.
- Cercas, Javier (2016), *El punto ciego: le conferenze Weidenfeld 2015*, Barcellona, Random House, trad. it. Arpaia, Bruno (2016), *Il punto cieco*, Parma, Guanda.
- Castellana, Riccardo (2011) (a cura di), *Fiction e non fiction: storia, teorie e forme*, Roma, Carocci.
- Chávez-Díaz, Liliana (2016), *Recordar, registrar y reescribir*, «América. Cahiers du Criccal», n. 4, <http://journals.openedition.org/america/1559>.
- Chevrier, Jean-François et Roussin, Philippe (2001) (a cura di), *Le parti pris du document*, in «Communications», n. 71.
- Chevrier, Jean-François et Roussin, Philippe (2006) (a cura di), *Des faits et des gestes. Le parti-pris du document, 2*, in «Communications», n. 79.
- Cohn, Dorrit (1999), *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Connery, Thomas B. (1992) (a cura di), *A Sourcebook of American Literary Journalism: Representative Writers in an Emerging Genre*, New York, Greenwood Press.
- Contarini, Silvia, De Paulis-D'Alembert, Maria Pia e Tosatti, Ada (2016) (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa.
- Coste, Florent (2017), *Propositions pour une littérature d'investigation*, in «Journal des anthropologues», n. 148-149, pp. 43-62, <https://journals.openedition.org/jda/6582>.
- Curatolo, Bruno et Schaffner, Alain (2010) (a cura di), *La Chronique journalistique des écrivains*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon.
- Daros, Philippe, Gefen, Alexandre e Prstojevic, Alexandre (2021) (a cura di), *La non-fiction: un genre mondial?*, in «Compar(a)ison», n. 36.
- Davis, Lennard J. (1996), *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- Demanze, Laurent (2019), *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, José Corti.
- Dion, Robert (2018), «*Parcours de vies: la collection 'l'Un et l'Autre'*», *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

- Dion, Robert et Fortier France (2004), «Baudelaire narré: Sartre et Bernard-Henri Lévy», *Otrante. Art et littérature fantastiques*, n° 16, Paris, Éditions Kimé, automne 2004, 53-68.
- Dion, Robert et Fortier Frances (2010) *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'université de Montréal.
- Dion, Robert et Regard Frédéric (2013) (a cura di), *Les Nouvelles Écritures biographiques. La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*, Lyon, ENS Éditions.
- Doctorow, Edgar Lawrence (1977), *False Documents*, in «American Review», n. 26, pp. 215-232.
- Edith, Negrín (2001), *El edén subvertido. "Guerra en el Paraíso" de Carlos Montemayor*, in «Anuario de Letras», vol. 39, pp. 313-342.
- Edwards, Paul (2008), *Soleil noir: photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Estrada, Oswaldo (2009), *La imaginación novelesca. Bernal Díaz entre géneros y épocas*, Madrid, Iberoamericana.
- Foley, Barbara (1986), *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca, Cornell University Press.
- Fortini, Laura (2021), *Scrittrici italiane: dai corpi reclusi ai corpi liberati*, in Francesco Fiorentino, e Marina Guglielmi (a cura di), *Spazi chiusi. Prigionieri, manicomio, confinamenti*, «Between», vol. XI, n. 22, pp. 49-66.
- Foster, Hal (2005), *Portrait de l'artiste en ethnographe*, in *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avantgarde*, Bruxelles, La Lettre volée, pp. 213-247.
- García, Romina Laura (1999), «*Novela de no-ficción*»: polémica en torno a un concepto contradictorio, in «Revista Letras», n. 51, pp. 41-53, <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/18957/12275>.
- Gefen, Alexandre e Audet, René (2002) (a cura di), *Frontières de la fiction*, Québec, Éditions Nota Bene.
- Gefen, Alexandre (2012), *Au pluriel du singulier: la fiction biographique*, in «Critique», n. 781-782 (juin-juillet), pp. 565-575.
- (2020) (a cura di), *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, Amsterdam, Brill Rodopi.
- Genette, Gérard (2005), *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, [1<sup>a</sup> ed. 1991].
- Ginzburg, Carlo (2006), *Il filo e le tracce: vero falso finto*, Milano, Feltrinelli.
- Hamburger, Kate (1957), *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett, trad. it. Caramegli, Eleonora (2015), Bologna, Pendragon.

- *Logique des genres littéraires* [1977], Paris, Seuil, 1986.
- Hammond, Will e Steward, Dan (2008) (a cura di), *Verbatim verbatim. Contemporary Documentary Theatre*, Londres, Oberon.
- Hartsock, John C. (2000), *A History of American Literary Journalism: The Emergence of a Modern Narrative Form*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- Heinich, Nathalie (2007), *La fiction comme document: régimes d'énonciation, régimes d'interprétation*, in Baudorre, Philippe, Rabaté, Dominique e Viart, Dominique (a cura di), «Littérature et sociologie», pp. 49-60.
- Heller, Leonid (2001), *Le Mirage du vrai: remarques sur la littérature factographique en Russie*, in «Communications», n. 71, pp. 143-177.
- Heyne, Eric (1987), *Toward a Theory of Literary Nonfiction*, in «Modern Fiction Studies», vol. 33, n. 3, pp. 479-490.
- Hollowell, John (1977), *Fact & Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Jablonka, Ivan (2014), *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil.
- Jeannelle, Jean-Louis (2004), *L'acheminement vers le réel. Pour une étude des genres factuels: le cas de Mémoires*, in «Poétique», n. 139, pp. 279-297.
- (2007), *Littératures factuelles: les problèmes*, in «Fabula», [https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Lit%26eacute%3Bratures\\_factuelles%3A\\_les\\_prob%26egrave%3Bmes](https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Lit%26eacute%3Bratures_factuelles%3A_les_prob%26egrave%3Bmes).
- (2008), *Écrire ses Mémoires au XXe siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard.
- Keeble, Richard e Wheeler, Sharon (2007), *The Journalistic Imagination: Literary Journalists from Defoe to Capote and Carter*, Londres & New York, Routledge.
- Klein, Paula (2019), *Poéticas del archivo: el 'giro documental' en la narrativa rio-platense reciente*, in «Cuadernos LIRICO», n. 20, <https://journals.openedition.org/lirico/8605>.
- Lacoste, Charlotte (2019), *Ne pas (se) raconter d'histoires*, in Petitjean, Armand (a cura di), *Le récit en questions*, «Pratiques», n. 181-182, pp. 7-25, <https://journals.openedition.org/pratiques/6157>.
- Lang, Luc (2011), *Délit de fiction: la littérature, pourquoi?*, Paris, Gallimard.
- Langbaum, Robert (1966), *Capote's Nonfiction Novel*, in «The American Scholar», vol. 35, n. 3, pp. 570, 572-580.
- Langlet, Irène (2015), *L'abeille et la balance: penser l'essai*, Paris, Garnier.

- Lavocat, Françoise (2016), *Fait et fiction. Pour une frontière*, Parigi, Seuil.
- Lehman, Daniel W. (1997), *Matters of Fact. Reading Non-Fiction over the Edge*, Columbus, Ohio State University Press.
- Lejeune, Philippe (1971), *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin.
- (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Lescot, David (2008), *Un théâtre presque documentaire*, in «Théâtre/Public», n. 188, pp. 48-49.
- Lodge, David (1969), *The Novelist at the Crossroads*, in «Critical Quarterly», vol. 11, n. 2, pp. 105-132, poi in Id. (1986), in *The Novelist at the Crossroads: and other essays on fiction and criticism*, Londres e New York, Ark Paperbacks, pp. 3-34, [I<sup>a</sup> ed. 1971].
- Lounsberry, Barbara (1990), *The Art of Fact: Contemporary Artists of Nonfiction*, Westport, Greenwood Press.
- Louvel, Liliane (1998), *L'Œil du texte, Texte et image dans la littérature anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- (2002), *Textel/image: images à lire, textes à voir* (Convegno a Cerisy, 2003), Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Louvel, Liliane e Scepi, Henry (2005) (a cura di), *Textel/image: nouveaux problèmes* (Convegno a Cerisy, 2003), Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Marchese, Lorenzo (2019), *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet.
- Mariani, Anna Maria (2011), *Sull'autobiografia contemporanea*, Roma, Carocci.
- Martínez Rubio, José (2014), *Periodismo y literatura: cruce de discursos en la novela hispánica contemporánea*, in «Revista Alba de América», vol. 34, n. 64-65, pp. 201-216, [https://www.academia.edu/12790556/Periodismo\\_y\\_literatura\\_cruce\\_de\\_discursos\\_en\\_la\\_novela\\_hispánica\\_contemporánea\\_Revista\\_Alba\\_de\\_América](https://www.academia.edu/12790556/Periodismo_y_literatura_cruce_de_discursos_en_la_novela_hispánica_contemporánea_Revista_Alba_de_América).
- Martínez, Tomás Eloy (2004), *Ficción, historia, periodismo: límites y márgenes*, in «Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos», n. 1, pp. 7-16.
- Menton, Seymour (1993), *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Métais-Chastanier, Barbara, *Témoigner pour le réel*, in Boudier, Marion, Chemaïma, Simon, Diaz, Sylvain e Métais-Chastanier, Barbara (a cura di), *Mettre en scène l'événement*, «Agôn», n.1, <https://journals.openedition.org/agon/1787>.
- Meuret, Isabelle (2012), *Le Journalisme littéraire à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle: regards croisés entre mondes anglophone et francophone*, in «CONTEXTES. Revue de

- sociologie de la littérature», n. 11, <https://journals.openedition.org/contextes/5376>.
- Milanesi, Claudio (2016), *La svolta narrativa di Piazza Fontana*, in Andrea Rondini (dir.), *Pianeta non-fiction*, «Heteroglossia», n. 14, pp. 83-104.
- Milanesi, Claudio e Barrientos Tecún, Dante (2019) (a cura di), *Territoires de la non-fiction*, «Cahiers d'études romanes», n. 38.
- Molloy, Sylvia (2001), *Acto de presencia. La scrittura autobiografica in Ispanoamericana*, Messico, Fondo de Cultura Económica, [I<sup>a</sup> ed. 1996].
- Mongelli, Marco (2015), *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», n. 4, pp. 165-185.
- Montier, Jean-Pierre, Louvel, Liliane, Méaux, Danièle e Ortel, Philippe (2008) (a cura di), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Montoya, Rigoberto Gil (2019), *Realidades urbanas y marginalidades históricas: la no-ficción como documento polifónico de una memoria de la violencia en Colombia*, in *Tiempo y relato: consideraciones interdisciplinarias sobre las fronteras con la historiografía*, Memorias XIX Congreso Colombiano de Historia (Armenia 1 al 4 de octubre 2019).
- Morales, Dionicio (1995), *Carlos Montemayor: la gran novela mexicana es la novela política*, in *La palabra y la imagen*, Messico, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 85-98.
- Morales, Mario Roberto (2000), *Entre la verdad y la alucinación: novela y testimonio en Centroamérica*, in Román-Lagunas, Jorge (a cura di), «Visiones y revisiones de la Literatura Centroamericana», Guatemala, Editorial Oscar de León Palacios, vol. 3.
- Nash, Mark (2007), *Experiments with Truth: The Documentary Turn*, in «Anglistica 11», n. 1-2, pp. 33-40.
- (2008), *Reality in the Age of Aesthetics*, in «Frieze», n. 114, <https://www.frieze.com/article/reality-age-aesthetics>.
- Neyret, Juan Pablo (2010), *El valor del testimonio y el testimonio del valor: La pasión según Trelew de Tomás Eloy Martínez*, in «Derecom», n. 1.
- Norman, Buford (2001) (a cura di), *The Documentary Impulse in French Literature*, Amsterdam e Atlanta, Rodopi.
- Nünning, Ansgar (1993), *Mapping the Field of Hybrid New Genres in the Contemporary Novel: A Critique of Lars Ole Sauerberg, Fact into Fiction and a Survey of Other Recent Approaches to the Relationship Between «Fact» and «Fiction»*, in «Orbis Litterarum», vol. 48, n. 3, pp. 281-305.

- Ortel, Philippe (2002), *La Littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*, Paris, Chambon.
- Ovalle, Camilo Vicente (2022), [*Tiempo suspendido*] *Una historia de la desaparición forzada en México, 1940-1980*, México, Bonilla Artigas Editores.
- Pafundo, Vanessa, *Trastornos del género en la obra narrativa de Tomás Eloy Martínez* (VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, 7 al 9 maggio 2012 - La Plata), in «Memoria Académica», [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trad\\_eventos/ev.2476/ev.2476.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trad_eventos/ev.2476/ev.2476.pdf).
- Palumbo Mosca, Raffaello (2011), *Narrazioni spurie: letteratura della realtà nell'Italia contemporanea*, in «MLN», vol. 126, n. 1, pp. 200-223, [https://www.academia.edu/78774215/Narrazioni\\_spurie\\_letteratura\\_della\\_realt%C3%A0\\_nell'Italia\\_contemporanea](https://www.academia.edu/78774215/Narrazioni_spurie_letteratura_della_realt%C3%A0_nell'Italia_contemporanea).
- (2014), *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi.
- (2020), *L'affaire Moro, Whitehead e Manzoni*, in «L'ospite ingrato», n. 7, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/laffaire-moro-whitehead-e-manzoniunaletturaraffaello-palumbo-mosca/>.
- (2021), *La non-fiction*, in Riccardo Castellana (a cura di), *Fiction e non-fiction*, Roma, Carocci, pp. 135-156.
- (2023), *Che cos'è la non fiction*, Roma, Carocci.
- Pérez Stadelmann, Cristina, “*Carlos Montemayor: no soy un escritor que resuelva todo en su gabinete*”, in «El Buhó», 14 maggio 1995, p. 1.
- Pérez, Claude, Jousset, Philippe e Flicker, Corinne (2012), *Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)* (Atti del convegno ANR/Histoire des idées de littérature, Aix en Provence, 22 - 23 marzo 2012), <http://www.fabula.org/colloques/sommaire1730.php>.
- Peris Blanes, Jaume (2015), *Il premio Testimonio della Casa delle Americhe. Conversazione cruzada con Jorge Fornet, Luisa Campuzano e Victorio García*, in «Kamchatka», n. 6, pp. 191-249.
- Piemme, Jean-Marie e Lemaire, Véronique (2011) (a cura di), *Usages du «document»: les écritures théâtrales entre réel et fiction*, in «Études théâtrales», n. 50.
- Plimpton, George, *The Story Behind a Nonfiction Novel*, in «The New York Times», 16 gennaio 1966, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html?r=1>.
- Pozuelo Yvancos, José María (2006), *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.
- Puerta Molina (2017), Andrés Alexander, *Crónica latinoamericana: ¿Existe un Boom de la no ficción?*, in «Estudios sobre el Mensaje Periodístico», v. 23, n. 1, pp. 165-178.

- Ricciardi, Stefania (2011), *Gli artifici della non-fiction: la messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa.
- Rodríguez Lozano, Miguel (1998), "Entre la historia y la ficción": un acercamiento a *Guerra en el paraíso de Carlos Montemayor*", in *Desde afuera: narrativa mexicana contemporánea*, México, Abraxas.
- Rondini, Andrea (2017) (a cura di), *Pianeta non-fiction*, «Heteroglossia», n. 14.
- Ruffel, Lionel (2012), *Un réalisme contemporain: les narrations documentaires*, in «Littérature», n. 166, pp. 13-25.
- Ryan, Marie-Laure (2006), *Avatars of Story*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Samoyault, Tiphaine (2012), *Du goût de l'archive au souci du document*, in «Littérature», n. 166, pp. 3-6.
- Sauerberg, Lars Ole (1991), *Fact into Fiction. Documentary Realism in the Contemporary Novel*, New York, Palgrave Macmillan.
- Schaeffer, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil.
- Scholes, Robert, Phelan, James et Kellogg, Robert (2006), *The Nature of Narrative, nouvelle édition revue et augmentée*, New York, Oxford University Press.
- Serkowska, Hanna (2011) (a cura di), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa.
- Shields, David (2010), *Reality Hunger: A Manifesto*, New York, Alfred A. Knopf.
- Simonetti, Gianluigi (2021), *La realtà inventata. Un sopralluogo nel non-fiction novel*, in «Rivista Scuola Ticinese», pp. 23-28.
- Sims, Norman (1995), *Literary Journalism: A New Collection of the Best American Nonfiction*, New York, Ballantine Books.
- Sims, Norman (2007), *True Stories: A Century of Literary Journalism*, Evanston, Northwestern University Press.
- (2009), *The Problem and the Promise of Literary Journalism Studies*, in «Literary Journalism Studies», n. 1, pp. 7-16.
- Sims, Norman e Kramer, Mark (1990) (a cura di), *Literary Journalism in the Twentieth Century*, New York, Oxford University Press.
- Siti, Walter (2018), *Ma è vero o è bello?*, in «L'età del ferro», n. 1, pp. 10-19.
- Somigli, Luca (2013) (a cura di), *Negli archivi e per le strade: il ritorno alla realtà narrativa di inizio millennio*, Roma, Aracne.
- Strejilevich, Nora (2006), *El arte de no olvidar: Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*, Buenos Aires, Catálogos.
- Szukala, Wiosna (2013), *Búsqueda de la 'verdad' ausente en la actual novela híbrida*, in «Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y

- antropológicos», n. 17, pp. 60-76, <http://itinerarios.uw.edu.pl/busqueda-de-la-verdad-ausente-en-la-actual-novela-hibrida>.
- Tejero Yosovitch, Yael Natalia (2019), *Miradas sobre el territorio. Crónicas de Leila Guerriero y María Sonia Cristoff*, Milanese, Claudio e Barrientos Tecún, Dante (a cura di), *Territoires de la non fiction*, in «*Cahiers d'études romanes*», n. 38, pp. 67-101.
- Thérénty, Marie Eve (2007), *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au dix-neuvième siècle*, Paris, Seuil.
- Toker, Leona (1997), *Toward a Poetics of Documentary Prose – from the Perspective of Gulag Testimonies*, in «*Poetics Today*», vol. 18, n. 2, pp. 187-222.
- Valverde, Lucie (2014), *Le rapport entre fiction et réalité dans l'œuvre de Tomás Eloy Martínez ou le pouvoir des mots dans les rapports de force*. Thèse de doctorat, Littératures. Université d'Angers, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01093137>.
- Ventura, Laura, *Tomás Eloy Martínez: una pasión que burló los límites de la ficción y la realidad*, in «*La Nación*», 16 luglio 2014, <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/tomas-elay-martinez-unapasion--que-burlo-los-limites-de-la-ficcion-y-la-realidad-nid1710254/>.
- Viart, Dominique & Alison James (2019), *Les Littératures de terrain*, in Schentjes, Pierre (2019), *Littératures de terrain*, «*Revue de Fixxion française contemporaine*», n. 18, pp. 1-13.
- Villoro, Juan (2006), *La crónica, ornitorrinco de la prosa*, in «*La Nación*», n. 22, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa-nid773985/>.
- Wall-Romana, Christophe (2013), *Cinipoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York, Fordham University Press.
- Weiss, Peter (1967), *Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Viet Nam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika die Grundlagen der Revolution zu vernichten*, Frankfurt, Suhrkamp, trad. it Pizzetti, Ippolito (1968), *Discorso sul Viet Nam*, Torino, Einaudi.
- Wieviorka, Annette (2016), *Javier Cercas, la quête de vérité*, in «*L'Histoire*», n. 427, pp. 30-31.
- Wolfe, Tom e Johnson, Edward Warren (1973) (a cura di), *The New Journalism*, New York, Harper & Row., trad. sp., Guarner, José Luis (2017), *El Nuevo Periodismo*, Barcelona, Anagrama.

- Zavarzadeh, Mas'ud (1976), *The Mythopoeic Reality. The Postwar American Non-fiction Novel*, Chicago, University of Illinois Press.
- Zenetti, Marie-Jeanne e Bloomfield, Camille (2012) (a cura di), *Usages du document en littérature*, in «Littérature», n. 166.
- Zenetti, Marie-Jeanne (2013), *Factographies: 'l'autre': littérature factuelle* in *Frontières de la non-fiction*, James, Alison e Reig, Christophe (a cura di), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 25-34.
- (2014), *Factographies, L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Garnier.
- , «L'effet de document»: *diffractions d'un réalisme contemporain*, in Aline Caillet e Frédéric Pouillaude (a cura di) (2017), *Un art documentaire: enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 67-78.
- Zilliacus, Clas (1979), *Radical Naturalism: First-Person Documentary Literature*, in «Comparative Literature», vol. 31, pp. 97-112.

## 5. STUDI CRITICI DIVISI PER AREA GEOGRAFICA E PER TIPOLOGIA

### 5.1 ITALIA

#### *Storia contro storia memoria*

- Ceserani, Remo (2011), *Il caso di un montaggio di cronache, ricordi, documenti interpretazioni della realtà che sembrano costruire un romanzo italiano: "Patria" di Enrico Deaglio*, in Hanna Serkowska (2011) (a cura di), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, pp. 81-94.

- Milanesi, Claudio (2016), *La svolta narrativa di Piazza Fontana*, in Andrea Rondini (a cura di), *Pianeta non-fiction*, «Heteroglossia», n. 14, pp. 83-104.
- (2023) *Frammenti di storie. Enrico Deaglio tra giallo politico e non fiction*, Lanciano, Carabba.

- Wu Ming (2009), *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi.

#### *Inchiesta/controinformazione*

- Faienza, Lucia (2020), *Dal nero al vero. Figure e temi del poliziesco nella narrativa italiana di non-fiction*, Milano-Udine, Mimesis.

Mongelli, Marco (2021), *Non-fiction novel e New Journalism*, in Castellana, Riccardo (a cura di), *Fiction e non-fiction*, Roma, Carocci, pp. 115-134.

### *L'altrove e il viaggio*

Barron, Patrick (2007), *Gianni Celati Poetic's Prose. Physical, marginal, spatial*, in «Italice», n. 2-3, pp. 323-44.

Buford, Bill (1984) *Editorial*, in *Travel Writing*, «Granta», n. 10, p. 7.

Del Giudice, Daniele (2007), *Prefazione*, in Magris, Claudio, *Danubio*, Torino, Utet, pp. 7-15.

Ghirri, Luigi (1986) *Fotografia e rappresentazione dell'esterno*, in Bizzarri, Giulio e Bronzoni, Eleonora (a cura di) *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*, Milano, Feltrinelli, pp. IX-XI.

Pellegrini, Ernestina (2003), *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris*, Bergamo, Moretti&Vitali.

### *Fatti di cronaca*

Bertoni, Clotilde (2009), *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci.

Serafini, Carlo (2011) (a cura di), *Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento*, Roma, Bulzoni.

——— (2014-2020), *Parola di scrittore. Altri studi su letteratura e giornalismo*, vol. 2, Roma, Bulzoni.

Tirinanzi De Medici, Carlo (2015), *Fatti, politica, fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: Presente e Piove all'insù*, in «Betwe-en», n. 10, pp. 1-27.

### *Biografia/autobiografia*

Andrigo, Mariagiovanna (2012), *L'evoluzione autobiografica di Goliarda Sapienza: stile e contenuti*, in Providenti, Giovanna (a cura di), *Quel sogno d'essere di*

- Goliarda Sapienza. Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, Roma, Aracne, pp. 117-130.
- Battistini, Andrea (2008), *Il riflesso nello «specchio d'un'acqua in tempesta». Forme e modi delle autobiografie novecentesche* in Dolfi, Anna, Turi, Nicola, Sacchetti, Rodolfo (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Pisa, ETS, pp. 57-75.
- Foà, Simona (1997), *L'autobiografia femminile. Breve percorso storico e bibliografico*, in Rino, Caputo e Matteo, Monaco (a cura di), *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, Roma, Bulzoni, pp. 177-189.
- Kornacka, Barbara (2017), *Femminilità liberata ne "L'università di Rebibbia" di Goliarda Sapienza*, in Milagro, Martín-Clavijo (a cura di), *Escrituras autobiográficas y canon literario*, Sevilla, Benilde, pp. 233-256.
- Guglielminetti, Marziano (1977) *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi.
- (1986), *Biografia e autobiografia*, in *Letteratura italiana*, diretta da Asor Rosa, Alberto, vol. V, *Le questioni*, Torino, Einaudi, pp. 829-886.
- Marchese, Lorenzo (2021), *L'autofiction*, in Castellana, Riccardo (a cura di), *Fiction e non-fiction. Storia, teorie e forme.*, Roma, Carocci pp. 183-204.
- (2017), Genealogia dell'autofinzione italiana, in «Il Verri», n. 64, pp. 40-59.
- (2014), *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa.
- Pellegrino, Angelo (2019), *Ritratto di Goliarda Sapienza*, Milano, La Vita Felice.
- Rizzarelli, Maria (2021), 'Un presentimento di quasi libertà'. *Rebibbia secondo Goliarda Sapienza*, in «Between», n. 11, pp. 172-190.
- Scarfone, Gloria (2018), *Goliarda Sapienza. Un'autrice ai margini del sistema letterario*, Massa, Transeuropa.
- Trevisan, Alessandra (2018), 'Fermare la fantasia'. *Leggere L'università di Rebibbia di Goliarda Sapienza attraverso lettere e documenti inediti*, in «Diacritica», n. 24, <https://diacritica.it/letture-critiche/fermare-la-fantasia-leggere-luniver-sita-di-rebibbia-di-goliarda-sapienza-attraverso-lettere-e-documenti-inediti.html#markerref-3879-40>.

— (2018), *Goliarda Sapienza atipica 'giornalista militante'*, in «Italianistica debrecensis», n. 24, pp. 19-214.

## 5.2 FRANCIA

### *Mémoire / Témoignages*

Coquio, Catherine (2015), *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah: le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen.

Cru, Jean-Norton (1993), *Témoins: essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, [1<sup>a</sup> ed. 1929].

— *Du témoignage*, Paris, Gallimard, 1930.

Dayan Rosenman, Anny (2007), *Les Alphabets de la Shoah. Survivre, Témoigner, écrire*, Paris, CNRS.

Dresden, Sem (1997), *Extermination et littérature. Les récits de la Shoah*, trad. fr. Marlyse Lescot, Paris, Nathan, [1<sup>a</sup> ed. 1991].

Jeannelle, Jean-Louis (2004), *L'acheminement vers le réel. Pour une étude des genres factuels: le cas de Mémoires*, in «Poétique», n. 139, pp. 279-297.

Jeannelle, Jean-Louis (2008), *Écrire ses Mémoires au XXe siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard.

Lejeune Philippe (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil.

Mesnard, Philippe (2007), *Témoignage en résistance*, Paris, Stock.

Parrau, Alain (1995), *Écrire les camps*, Paris, Belin.

Perec, Georges (1996), *Robert Antelme ou la vérité de la littérature*, in *Textes inédits sur L'Espèce humaine. Essais et témoignages*, Paris, Gallimard, pp. 173-190.

Trevisan, Carine (2001), *Les Fables du deuil. La Grande Guerre: mort et écriture*, Paris, PUF.

Viart, Dominique (2009), *Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine*, in Viart, Dominique (a cura di), *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, vol. X, Caen: Lettres Modernes, Minard, pp. 11-39.

Viart, Dominique e Demanze, Laurent (2012) (a cura di), *Fins de la littérature: Historicité de la littérature contemporaine*, vol. 2, Paris, Armand Colin.

Wieviorka, Annette (1998), *L'Ère du témoin*, Paris, Plon.

### *Ecritures des vies*

Barthes, Roland (1975) *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.

Boyer-Weinmann, Martine (2005), *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon.

Demanze, Laurent (2021), *Pierre Michon. L'envers de l'histoire*, Paris, José Corti.

Dion, Robert e Fortier, Frances (2010), *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'université de Montréal.

Dion, Robert e Regard, Frédéric (2013) (a cura di), *Les Nouvelles Écritures biographiques. La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*, Lyon, ENS Éditions.

Gefen, Alexandre (2015), *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, Paris, les Impressions nouvelles.

Madeleine-Perdrillat, Alain (2002), *Pierre Michon et les maîtres anciens*, in Agnès Castiglione (a cura di), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 39-44.

Madelénat, Daniel (1984), *La Biographie*, Paris, Presses universitaires de France.

Modiano, Patrick (1977) *Livret de famille*, Paris, Gallimard.

Monluçon, Anne-Marie e Salha, Agathe (2007) (a cura di), *Fictions biographiques. XIXe-XXIe siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.

Sartre, Jean-Paul (1971-72), *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard (coll. «Bibliothèque de Philosophie»).

Viart, Dominique (2001), *Essais-fictions: les biographies (ré-)inventées*, in Dambre, Marc e Gosselin-Noat, Monique (a cura di), *l'Éclatement des genres au XXe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 319-330.

— (2001B) (a cura di), *Paradoxes du biographique*, in «Revue des sciences humaines», n. 263.

— (2001C) «Dis-moi qui te hante», *Paradoxes du biographique*, *Revue des sciences humaines*, n° 263 (luglio-settembre 2001), pp. 7-33.

*Récits de filiation*

- Carrère, Emmanuel (2016), *Quarante ans avec Perec*, in Claude Burgelin, Maryline Heck e Christelle Reggiani (a cura di), *Cahier de l'Herne*, «Georges Perec», Paris, Éditions de l'Herne, pp. 97-98.
- Clément, Murielle-Lucie e van Wasemael, Sabine (2008) (a cura di), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles*, Paris, L'Harmattan.
- Demanze, Laurent (2008), *Encres orphelines: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, Paris, Éditions José Corti.
- Demanze, Laurent et Lapointe, Emmanuelle (2009) (a cura di), *Figures de l'héritier dans le roman contemporain* in «Études françaises», n. 45.
- Gefen, Alexandre (2018), *Réparer le monde. La littérature devant le XXIe siècle*, Paris, José Corti.
- Larroux, Guy (2020), *Et moi avec eux. Le récit de filiation contemporain*, Genève, La Baconnière.
- Ledoux-Beaugrand, Évelyne (2013), *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ éditeur.
- Trévisan, Carine (2011) (a cura di), *Transmissions et filiations*, in «Revue des Sciences humaines», n. 301.
- Viart, Dominique (1999), *Filiations littéraires*, in Jan Baetens e Dominique Viart (a cura di), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris/ Caen, Lettres Modernes Minard, p. 115-139.
- (2009) *Le silence des pères au principe du récit de filiation*, Études Françaises, n° 45, 3, pp. 95-112.
- (2011), *Le récit de filiation: éthique de la restitution contre devoir de mémoire dans la littérature contemporaine*, in Martens, David, Chelebourg, Christian e Wathee-Delmotte, Myriam (a cura di), *Héritage, transmission, filiation. Configurations littéraires XVIIIe-XXIe*, Louvain, Presses universitaires de Louvain la Neuve, p. 199-212.
- (2020), *Les Récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire*, in «Cahiers ERTA», n. 19, pp. 9-40.

*Récits de voyage*

- Antoine, Philippe (2010) (a cura di), *Voyages de la lenteur*, Caen, Lettres Modernes Minard.

- Antoine, Philippe e Gomez-Géraud, Marie-Christine (2001) (a cura di), *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne.
- Antoine Philippe, Chaudet Chloé, Louÿs, Gilles e Moussa, Sarga (2021) (a cura di), *La littérature de voyage aujourd'hui. Héritages et reconfigurations*, Caen, Lettres Modernes Minard.
- Augé, Marc (1992), *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil.
- Berchet, Jean-Claude (1985), *Le Voyage en Orient. Anthologie de voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, Paris, Laffont.
- Bricco, Elisa, Gaboriaud, Marie e Rolla, Chiara (2021) (a cura di), *Christian Garcin. Une esthétique du dépaysement*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- Collective, *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Complexe, 1992.
- Debaene, Vincent (2010), *L'adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard.
- Doiron, Normand (1995), *L'Art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*, Paris, Klincksieck.
- Forsdick Charles, Anna-Louise Milne e Jean-Marc Moura (2018) (a cura di), *L'ailleurs par temps de mondialisation*, in «Fixxion», n° 16.
- Gomez-Géraud, Marie-Christine (1997) (a cura di), *Les modèles du récit de voyage*, Nanterre, Presses de l'Université de Paris Nanterre.
- Grenier, Philippe (2013), *Histoires du bout du monde*, Bruxelles, Nevicata.
- Le Huenen, Roland (1990), *Qu'est-ce qu'un récit de voyage?*, in Marie-Christine Gomez-Géraud (a cura di), *Les modèles du récit de voyage*, «Littérales», n. 7, pp. 11-27.
- (2015), *Le récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne.
- Louÿs, Gilles (2019) (a cura di), *Voyages extrêmes*, Caen, Lettres Modernes Minard.
- Mecke, Jochen et Donnarieix, Anne-Sophie (a cura di) (2020), *La délocalisation du roman. Esthétiques néo-exotiques et redéfinition des espaces*, Berlin, Peter Lang.
- Pasquali, Adrien (1994), *Le tour des horizons. Critique et récits de voyages*, Paris, Klincksieck.

Segalen, Victor (1974), *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Paris, Fata morgana.

Thouroude, Guillaume (2017), *La pluralité des mondes. Le récit de voyage de 1945 à nos jours*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne.

### *Faits divers*

André Emmanuelle, Boyer-Weinmann, Martine e Kuntz, Hélène (2008) (a cura di), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, Paris, Le Manuscrit.

Barthes, Roland (2002), *Structure du fait divers*, in *Essais critiques, Œuvres complètes II*, Éric Marty (a cura di), Paris, Seuil, p. 442-451 [1<sup>a</sup> ed. 1962].

Carroy, Jacqueline e Renneville, Marc (2022), *Mourir d'amour. Autopsie d'un imaginaire criminel*, Paris, La Découverte.

Curatolo, Bruno e Schaffner, Alain (a cura di) (2010), *La Chronique journalistique des écrivains*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon.

Dion, Robert (2018), *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

Foucault, Michel (1973), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère. Un cas de parricide au XIXe siècle*, Paris, Gallimard.

Hamon, Philippe (1997), *Fait divers et littérature*, in «Romantisme», n. 97, pp. 7-15.

Huy, Minh Tran (2017), *Les Écrivains et le fait divers: une autre histoire de la littérature*, Paris, Flammarion.

Jablonka, Ivan (2014), *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil.

Merleau-Ponty, Maurice (1960), *Signes*, Paris, Gallimard.

Perrot, Michèle (1983), *Fait divers et histoire au XIXe siècle*, in «Annales», n. 4, pp. 911-919.

Viard, Dominique (2013), *Écrire le présent: «une littérature Immédiate»?», in *Écrire le présent*, Rubino, Gianfranco (a cura di), Paris, Armand Colin, pp. 17-36.*

- Zenetti, Marie-Jeanne (2014), *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier.
- (2017), "L'effet de document": *diffractions d'un réalisme contemporain*, in Caillet, Aline e Pouillaude, Frédéric (a cura di), *Un art documentaire: enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 67-78.

### *Littératures de terrain*

- Alison, James e Viart, Dominique (2019) (a cura di), *Littératures de terrain*, in «Fixxion XX-XXI», n. 18, <http://revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/28>.
- Augé, Marc (1994), *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier.
- Bensa, Alban e Pouillon, François (2012) (a cura di), *Terrains d'écrivains. Littérature et ethnographie*, Toulouse, Anacharsis.
- Bloomfield, Camille e Zenetti, Marie-Jeanne (2012) (a cura di), *Usages du document en littérature*, in «Littérature», n. 166.
- Bourdieu, Pierre (2003), *L'objectivation participante*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 150, pp. 43-58.
- Cefäi, Daniel (2003), *L'Enquête de terrain*, Paris, La découverte.
- Chauvier, Eric (2004), *Profession anthropologue*, Bordeaux, William Blake & Cie.
- Chauvier, Eric (2011), *Anthropologie de l'ordinaire, Une conversion du regard*, Toulouse, Anacharsis.
- Coste, Florent (2017), *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques.
- (2017), *Propositions pour une littérature d'investigation*, in «Journal des anthropologues», n. 148-149, pp. 43-62, <https://journals.openedition.org/jda/6582>.
- Demanze, Laurent (2019), *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, José Corti.
- Demanze, Laurent e Rabaté, Dominique (2018) (a cura di), *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel*, Paris, P.O.L.
- Devevey, Eléonore (2021), *Terrains d'entente. Anthropologues et écrivains dans la seconde moitié du XXe siècle*, Dijon, Presses du réel.
- Fassin, Didier e Bensa, Alban (2008) (a cura di), *Les Politiques de l'enquête. Epreuves ethnographiques*, Paris, La découverte.

- Ghasarian, Christian (2002) (a cura di), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Paris, Armand Colin.
- Goulet, Jean -Guy A. (2011), *Trois manières d'être sur le terrain: une brève histoire des conceptions de l'intersubjectivité*, in «Anthropologie et Sociétés», n. 35, pp. 107-125.
- Olivier de Sardan, Jean-Pierre (1995), *La politique du terrain*, in «Enquête», n. 1, <http://journals.openedition.org/enquete/263>.
- Roussigné, Mathilde (2020), *À l'épreuve du terrain. Pratiques et imaginaires littéraires contemporains*, Thèse soutenue à l'Université Paris 8.
- Russo, Adélaïde e Viart, Dominique (2016) (a cura di), *Les savoirs littéraires*, in «Revue des Sciences Humaines», n. 324.
- Viart, Dominique (2016), *Fieldwork in Contemporary French Literature*, in Russo, Adélaïde e Viart, Dominique (a cura di) *Literature and alternative Knowledges. Taking Stock – II / Faire le point – II*, in «Contemporary French & Francophone Studies», vol. 20, n. 4-5, pp. 569-580.
- Viart, Dominique (2018), *Les Littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine*, in Wesley, Bernabé e Bouliane, Claudia (a cura di), *Repenser le réalisme*, «Cahier ReMix», n. 7, 2018, <https://oic.uqam.ca/publications/article/les-litteratures-de-terrain-enquetes-et-investigations-en-litterature-francaise-contemporaine>.

### 5.3 AMERICA LATINA E SPAGNA

#### *Documenti, cronache, testimonianze*

- Acedo Alonso, Noémi (2017), *El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía*, in «Latinoamérica», México, n. 64, pp. 39-69.
- Aguado, Txetxu (2010), *Tiempo de ausencias y vacíos. Escrituras de memoria e identidad*, Bilbao, Deusto Publicaciones.
- Alzugarat, Alfredo (a cura di.) (2018) “Galeano”, *Revista de la Biblioteca Nacional*, n° 14.
- Castañón, Adolfo (2010), *Carlos Montemayor: Guerra en el paraíso*, in «Revista de la Universidad de México», n. 74, pp. 12-13, <https://www.revistadelau->

- niversidad.mx/articulos/e2f2d1ab-1a9d-4df9-bcc6-106d7061b9b2/carlos-montemayor-guerra-en-el-paraiso.
- Caplán, Raúl (1996), "Eduardo Galeano y la revolución cubana", «Cuadernos Angers-La Plata», año 1, n° 1, La Plata, pp. 43-51.
- (2002), *Galeano, Eduardo, Días y noches de amor y de guerra*, Madrid, Alianza, [1ª ed.: 1978].
- *Cuba sí, a pesar de los pesares y aunque a veces duele*, «Galeano, Revista de la Biblioteca Nacional», n. 14, pp. 173-185.
- Courtés, Joseph (1997), *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, Madrid, Gredos.
- García, Niño Arturo E. (2014) *El cuarteto de la guerrilla de Carlos Montemayor o de cómo la imaginación de la realidad devino aporte historiográfico*, in «Pacarina del Sur», n. 18, [http://pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/886-el-cuarteto-de-la-guerrilla-de-carlos-montemayor-o-de-como-la-imaginacion-de-la-realidad-devino-aporte-historiografico#\\_edn1](http://pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/886-el-cuarteto-de-la-guerrilla-de-carlos-montemayor-o-de-como-la-imaginacion-de-la-realidad-devino-aporte-historiografico#_edn1) - <http://pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/886-el-cuarteto-de-la-guerrilla-de-carlos-montemayor-o-de-como-la-imaginacion-de-la-realidad-devino-aporte-historiografico>.
- García, Victoria (2012), *Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración histórica del género*, in «EX LIBRIS», n. 1, pp. 371-389.
- (2016), *Testimonio y ficción en la Argentina de la postdictadura: los relatos del sobreviviente-testigo*, in «Revista Chilena de Literatura», n. 93, pp. 73-100, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/revchilenalit.93.73>.
- (2017), *Literatura testimonial en la Argentina: un itinerario histórico (1957-2012)*, in «Cuadernos del CILHA», n. 26, v. 18, pp. 11-43.
- (2020), *Del sonido del Pueblo a los ecos del pasado. Las versiones de La pasión según Trelew, de Tomás Eloy Martínez (1973-2009)*, in «Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana», vol. 8, n. 5, pp. 395-433, [https://www.researchgate.net/publication/348259029\\_Del\\_sonido\\_del\\_Pueblo\\_a\\_los\\_ecos\\_del\\_pasado\\_Las\\_versiones\\_de\\_La\\_pasion\\_segun\\_Trelew\\_de\\_Tomas\\_Eloy\\_Martinez\\_1973-2009](https://www.researchgate.net/publication/348259029_Del_sonido_del_Pueblo_a_los_ecos_del_pasado_Las_versiones_de_La_pasion_segun_Trelew_de_Tomas_Eloy_Martinez_1973-2009).
- Harald Wentzlaff-Eggebert, *Biografía de un cimarrón, ¿historia de la vida de un esclavo negro fugitivo, estudio etnográfico o manipulación de la opinión pública?*, in Dietrich Briesemeister, Claudia Hammerschmidt, Hubert Pöppel (a cura di), *Del placer y del esfuerzo de la lectura: interpretaciones de la literatura española e hispanoamericana: con ocasión de sus 65 años*, Iberoamericana Ver-ruert, Madrid, pp. 345-368.

- Lara-Martinez, Rafael (2005), *Indigenismo y encubrimiento testimonial. El 32 según "Miguel Mármol. Manuscrito. 37 páginas" de Roque Dalton*, in «Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos», n. 11.
- (2007), *Del dictado. Miguel Mármol, Roque Dalton y 1932, del cuaderno (1966) a la novela verdad (1972)*, San Salvador, Don Bosco.
- Long, Ryan e Montemayor, Carlos (2006), *An Interview with Carlos Montemayor*, in «World Literature Today», n. 2, vol. 80, pp. 38-41, <https://www.jstor.org/stable/4015887>.
- Kovacik, Fabián (2015), *Galeano. La biografía. Buenos Aires*, Vergara.
- Klein, Paula (2019), *Poéticas del archivo: el 'giro documental' en la narrativa rioplatense reciente*, in «Cuadernos LIRICO», n. 20, <https://journals.openedition.org/lirico/8605>.
- Mackebach, Werner (2001), *Realidad y ficción en el testimonio centroamericano*, in «Istmo». Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos», 2, s.p., [www.wooster.edu/istmo/articulos/realidad.html](http://www.wooster.edu/istmo/articulos/realidad.html).
- (2015), *El testimonio centroamericano contemporáneo entre la epopeya y la parodia*, in Peris Blanes, Jaume e Palazòn, Gema (a cura di), *Avatares del testimonio en América Latina*, «Kamchatka, Revista de análisis cultural», n. 6, pp. 409-434.
- Mitidieri Pereira, André Luis e dos Santos, Nadson Vinícius, *Tomás Eloy Martínez e o testemunho de Trelew: dos perdidos numa guerra suja*, in «Revista Landa», vol. 2, n. 1, pp. 41- 59, <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/176080>.
- Moraña, Mabel (2013), *Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX*, in Pizarro, Ana (a cura di), *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, pp. 113-150.
- Palaversich, Diana (1995), *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*, Madrid, Vervuert.
- Peris Blanes, Jaume (2015) (a cura di), “El premio Testimonio de Casa de las Américas. Conversación cruzada con Jorge Fornet, Luisa Campuzano y Victoria García”, *Kamchatka*, n° 6, 12/ 2015, pp.191-249.
- Pittaluga, Roberto (2006), *La memoria según Trelew*, in «Sociohistórica», n. 19-20, pp. 81-111.
- Riccio, Alessandra (1990), *Miguel Barnet y el pacto testimonial*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», vol. XXXII, n. 2, pp. 592-603.

- Silva, Lorenzo e Marlasca, Manuel (2020). *El solitario. El caso del criminal que mantuvo a España en vilo*, Barcelona, Penguin Random House.
- (2000), recensione a *Les Conspiraterus* di Jorge Ibargüengoitia e *Guerrea au Paradis* di Carlos Montemayor, in «Esprit», n. 270, pp. 198-200.
- Sklodovska, Elzbieta (1992), *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*, New York, Peter Lang.

Verani, Hugo, *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguayana (1920-1995)*, Montevideo, Trilce, 1996.

### *No ficción infantil y memoria*

- Micheletto, Karina, *El relato del golpe, para niños*, in «Página12», 23 marzo 2006, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-2079-2006-03-23.html>.
- Nofal, Rossana (2003), *Los domicilios de la memoria en la literatura infantil argentina: un aporte a la discusión*, in «Espéculo, Revista de estudios literarios», n. 23, <https://biblioteca.org.ar/libros/151956.pdf>.

## 6. STUDI LETTERARI

- Agamben, Giorgio (1998), *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Aguado, Txetxu (2010), *Tiempo de ausencias y vacíos. Escrituras de memoria e identidad*, Bilbao, Deusto Publicaciones.
- Alazet, Bernard e Blot-Labarrère, Christiane (2005) (a cura di), *Cahier Marguerite Duras*, Paris, l'Herne.
- Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Albertani, Claudio (2018), *Mario Payeras: literatura y revolución*, in *Mario Payeras, Fragmento sobre la poesía, las ballenas y la música*, Guatemala, Catafíxia Editorial, pp. 131-142.
- Algirdas, Julius Greimas (1989), *Del Sentido II*, Madrid, Gredos.
- Arias, Arturo (2015), “Los fusiles de octubre de Mario Payeras: el postmortem de la Revolución”, in <http://www.literaturaguatemalteca.org/payeras3.html>, 3 ottobre 2015.
- Austin, John Langshaw e Urmson James Opie (1962), *How to Do Things with*

- Words. *The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, London, Clarendon Press.
- Bachtin, Michail (1999), *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- Barbalato, Beatrice (2006), *Sul palco c'è l'autore: scrivere, filmare, interpretare: Carmelo Bene, Gianni Celati, Ascanio Celestini, Vincenzo Cerami, Roberto de Simone, Mario Martone*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain.
- (2009), *Sisifo felice. Vincenzo Cerami, drammaturgo*, Bruxelles, P.I.E. - P. Lang.
- Barbalato, Beatrice e Cerami, Vincenzo (2005), *Le récit et la scène*, Louvain, Presses universitaire de Louvain.
- Barrientos Tecún, Dante (2016), *El bestiario en la literatura centroamericana. Mario Payeras (Guatemala, 1940-995): El mundo como flor y como invento (1996)*, in «Revista Cultura de Guatemala, Enfoques humanísticos», *Francisco Albizúrez Palma: presencia y legado en las letras*, Guatemala, URL, Editorial Cara Parens.
- Barrientos 1994, Alfonso Enrique, *Enrique Gómez Carrillo*, Guatemala, Tipografía Nacional, [1ª ed. 1959].
- Barthes, Roland (1968), *L'effet de réel*, in «Communications», n. 11, pp. 84-89.
- (1994), *La mort de l'auteur* in *Œuvres complètes (1966-1973)*, II, Paris, Seuil, [1ª ed. 1967].
- (2002), *La Chambre claire*, in *Œuvres Complètes V*, Marty, Éric (a cura di), Paris, Seuil, [1ª ed. 1980].
- (2015), *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, éditions du Seuil.
- Bazzocchi, Marco Antonio (2021), *Cento anni di letteratura italiana:1910-2010*, Torino, Einaudi.
- Begoña, Pulido Herráez (2006), *Poéticas de la novela histórica contemporánea*, México, UNAM.
- Benjamin, Walter (1982), *Das Passagen-Werk*, Frankfurt, Suhrkamp; trad. fr. Laco-  
ste, Jean (1982), *Paris capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, Paris, édi-  
tions du Cerf; trad. it. Carchia, Gianni e al. (1986), *Parigi, capitale del XIX se-  
colo. Progetti appunti e materiali 1927-1940*, Torino, Einaudi, pp. XXII-1136.
- Bertoni, Federico (1996), *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Firen-  
ze, La Nuova Italia.
- Bhabha, Homi (2006), *The Location of Culture*, Londra/New York: Rutledge.
- Blanchot, Maurice (1980), *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard.
- Booth, Wayne Clayson (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/London, Univer-  
sity of Chicago Press.

- Caballé, Anna (1995), *Narcisos de Tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX y XX)*, Málaga, Megazul.
- Casadei, Alberto (2007), *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino.
- Cercas Javier (2016), *El punto ciego*, Barcelona, Random House, trad. it. Arpaia, Bruno (2016), *Il punto cieco*, Parma, Guanda.
- Chatman, Seymour Benjamin (1990), *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press.
- Chillón, Albert (1999), *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Claude, Bremond (1976), *La lógica de los posibles narrativos*, en *Análisis estructural del relato*, Huelva, Ediciones Niebla.
- Cohn, Dorrit (2000) *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, [1ª ed. 1999], trad. fr., Claude Hary-Schaeffer (2001), *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil.
- Colonna, Vincent (2004), *Autofiction et autres Mythomanies littéraires*, Paris, Tristram.
- Contarini, Silvia e de Paulis-Dalembert, Maria Pia (2016), *Nuovi realismi: il caso italiano: definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa.
- Delgado Aburto, Leonel (2002), *Márgenes recorridos. Appunti sui processi culturali e sulla letteratura nicaraguense del XX secolo*, Managua, Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica.
- Darriuscq, Marie (1996), *L'Autofiction, un genre pas sérieux*, in «Poétique», n. 107, pp. 369-380.
- Donnarumma, Raffaele (2014), *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino.
- Donnarumma, Raffaele, Policastro, Gilda e Taviani, Giovanna (2008) (a cura di), *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, in «Allegoria», vol. XX, n. 57.
- Doubrovsky, Serge (1980), *L'initiative aux maux: écrire sa psychanalyse*, poi in *Parcours critique*, Paris, Galilée, [1ª ed. 1979].
- Doubrovsky, Serge (1988), *Autobiographie/Vérité/psychanalyse* poi in *Doubrovsky Serge Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, [1ª ed. 1980].
- Drucaroff, Elsa (2011), *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé.
- Duras, Marguerite (2016), *Le Dernier des métiers. (Entretiens 1962-1991)*, Paris, Seuil.

- Elizondo Oviedo, María Verónica (2013), *Escritura y Testimonio. La construcción del archivo en Puño y Letra de Diamela Eltit*, in «Anales de Literatura Hispanoamericana», vol. 42, pp. 107-118.
- Ernaux, Annie (1993), *Vers un je transpersonnel*, in «RITM», n. 6, pp. 219-221.
- Estrada, Oswaldo (2009), *La imaginación novelesca. Bernal Díaz entre géneros y épocas*, Madrid, Iberoamericana.
- Gasparini, Philippe (2009), *De quoi l'autofiction est-elle le nom?*, in «autofiction.org», <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>.
- Gefen, Alexandre (2018), *Réparer le monde. La littérature devant le XXIe siècle*, Paris, José Corti.
- Giglioli, Daniele (2011), *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
- Gilard, Jacques (1982), *Recensione a Los días de la selva compte-rendu di Mario Pa-yeras*, in «Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien», n. 38, pp. 210-212, [https://www.persee.fr/doc/carav\\_0008-0152\\_1982\\_num\\_38\\_1\\_1608\\_r1\\_0210\\_0000\\_1](https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1982_num_38_1_1608_r1_0210_0000_1).
- Gili, Jean Antoine (2014), *Hommage à Vincenzo Cerami (1940-2013), héritier de Pasolini et de Totó*, in «Positif», n. 635, 1952.
- Grossi, Paolo e Zinato, Emanuele (2020), *L'estremo contemporaneo: letteratura italiana 2000-2020*, Rome, Treccani.
- Gonzalez Martel, Juan Manuel (2000), *Enrique Gómez Carrillo. Obra literaria y producción periodística en libro*, Guatemala, Tipografía Nacional.
- Hamon, Philippe (1984), *Texte et idéologie*, Paris, PUF.
- Hassan, Ihab (1986), *Pluralism in Postmodern Perspective*, in «Critical Inquiry», vol. XII, n. 3, pp. 503-520.
- Jacques, Fontanille (2017), *Formas de vida*, Lima, Universidad de Lima Fondo Editorial.
- Jozami, Eduardo, Walsh, Rodolfo (2006), *La palabra y la acción*, Buenos Aires, Norma.
- Lejeune, Philippe (1971), *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin.
- (1996), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil [1ª ed.1975].
- Lessana, Marie-Magdeleine (1999) (a cura di), *Dits à la télévision: entretiens avec Pierre Dumayet / Marguerite Duras*, Paris, EPEL.
- Liano, Dante (1980), *La crítica literaria*, Guatemala, Editorial Universitaria.
- Lindo Fuentes, Héctor, Ching, Erick e Lara-Martínez, Rafael (2010), *Recordan-*

- do 1932: la Matanza, Roque Dalton y la política de la memoria histórica*, San Salvador, FLACSO.
- López Tiol, Irma (2010), *Mario Payeras: un heterodoxo en flor*, in «Tema y variaciones de literatura: los heterodoxos de la literatura hispanoamericana. Los narradores», n. 34, pp. 83-97.
- Luperini, Romano (2005), *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida.
- Maingueneau, Dominique (1993), *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod.
- Malrieu, Denise e Rastier, François (2001), *Genres et variations morphosyntaxiques*, in «Traitement automatique des langues», vol. 42, n. 2, pp. 548-577.
- Mariátegui, José Carlos (1997), *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Matus, Álvaro e Eltit, Diamela (2005), *Escritora de avanzada*, «Revista de Libros de El Mercurio», <http://www.lettras.mysite.com/de190106.htm>.
- Mbembe, Achille (2006), *Necropolitique*, in «Raison Politique», n. 21, pp. 29-60.
- McCaughan, Michael (2002), *True Crimes: Rodolfo Walsh and the Role of the Intellectual in Latin American Politics*, London, Latin Amer Bureau.
- Meizoz, Jérôme (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition.
- Mejía Burgos, Otto (2016), *Un mito fundacional, prologo di Rafael Lara-Martínez*, San Salvador, Universidad Don Bosco, [1ª ed. 1932].
- Oviedo, José Miguel (2001) *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Universidad textos.
- Pachón, Ximena (2014), *Los Guambianos y la Ampliación de la frontera indígena, en Chantal Chaillavet, Ximena Pachón, Frontera y poblamiento: estudios de historia y antropología de Colombia y Ecuador*, Lima, Institut français d'études andines, <https://books.openedition.org/ifea/2487?lang=it>.
- Pagès-Pindon, Joëlle (2012), *Marguerite Duras, l'écriture illimitée*, Paris, Ellipses.
- Palma, Ricardo (2000), Villanes Cairo, Carlos (a cura di), *Tradiciones peruanas*, Madrid, Cátedra.
- Pastor, Beatriz (1988), *Discorso narrativo della conquista. Mitificazione y emergencia*, Hannover, Ediciones del Norte, [1ª ed 1983].
- Pavel, Thomas (1986), *Fictional Worlds*, Cambridge, MA, Harvard University Press; trad. it. Andrea Carosso (1992), *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, trad. fr. (1988), *L'Univers de la fiction*, Paris, Seuil.

- Pech, Thierry (2000), *L'épreuve du jugement: Les "Souvenirs de la cour d'assises" d'André Gide*, in «Esprit», n. 262 (3/4), pp. 58-70.
- Pinto Soria, Julio C. (1999), *Orígenes y destino de las revoluciones latinoamericanas: Ernesto "Che" Guevara, Mario Payeras y Guatemala*, in «Mesoamérica», vol. 38, n. 20, pp. 102-133.
- Pozuelo Yvancos, José María (2006), *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.
- (2022), *Autofiguraciones: de la ficción al pacto de no ficción*, in «Revista Signa», n. 31, pp. 673-696.
- Pupo Walker, Enrique (1982), *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Madrid, Gredos.
- (2018), *La Passion de l'impossible. Une histoire du récit au XXe siècle*, Paris, éditions Corti.
- Rabaté, Dominique (2015), *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence.
- (2018), *La Passion de l'impossible. Une histoire du récit au XXe siècle*, Paris, Corti.
- Richard, Nelly (2011), *Lo político y lo crítico en el arte. Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*, Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, pp. 37-53.
- Ricoeur, Paul (1983-85), *Temps et récit*, Paris, Seuil, vol. 3.
- Robert, Marthe (1972), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard.
- Rorty, Richard (a cura di) (1967), *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press.
- Ross, Charlotte (2012), *Goliarda Sapienza's Eccentric Interruptions: Multiple selves, gender ambiguities and disrupted desires*, in «Altrellettere», pp. 25-47.
- Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo Pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.
- Sartre, Jean Paul (1948), *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, trad. it. di Domenico Tarizzo e al. (2002) *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore [1ª ed. 1960].
- Schaeffer, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil.
- Searle, John R. (1979), *Expression and Meaning*, trad. fr. Joëlle Proust (1982), *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit.
- (1982), *Le statut logique du discours de la fiction, Sens et expression* [1979], Paris, Minuit.

- Segalen, Victor (1974), *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Paris, Fata morgana.
- Serrano Orejuela, Eduardo (2004), *Crítica de la omnisciencia narrativa, en Memorias Tendencias y perspectivas del análisis del discurso en Colombia*, Medellín, Universidad de Medellín.
- Sheringham, Michael (2006), *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press.
- Simonetti, Gianluigi (2018), *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino.
- Sotomayor-Miletti, Aurea María (2012), *Juzgar un juicio o las roturas de lo que se cose con afán (Puño y letra, de Diamela Eltit)*, in «Revista Iberoamericana», vol. LXXVIII, n. 241, pp. 1013-1026.
- Tirinzani De Medici, Carlo (2018), *Il romanzo italiano contemporaneo: dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci.
- Vaillant, Alain (2010), *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin.
- Viart, Dominique (2013), *Écrire le présent: une "littérature immédiate"?* (introduzione), in Viart, Dominique e Rubino, Gianfranco (a cura di), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, pp. 17-36.
- Viart, Dominique e Demanze, Laurent (2012) (a cura di), *Fins de la littérature*, II, Paris, Armand Colin.
- Viart, Dominique e Vercier, Bruno (2008), *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas [1ª ed. 2005].
- Vilain, Philippe (2009), *L'autofiction en théorie*, Chatou, Les Éditions de la transparence.
- Warhol, Robyn R. (1986), *Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot*, in «PMLA», vol. 101, n. 5, pp. 811-818.
- Wolf, Nelly (1995), *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz.
- Wu Ming (2009), *New Italian epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi.
- Zavala, Iris M. (1989) (a cura di), *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial.
- Zavala, Magda (1990), *La nueva novela centroamericana. Estudio de las tendencias más relevantes del género a la luz de diez novelas del período 1970-1985*, Tesi di dottorato, Louvain, Université Catholique de Louvain.

## 7. SCIENZE UMANE

Abraham, Nicolas e Torok, Maria (1978), *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion.  
 Augé, Marc (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil; trad. it. di Rolland, Dominique e Milani, Carlo (2009), *Nonluoghi*, Milano, Eleuthera.

Barthes, Roland (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil. Trad. it. di Lidia Lonzi (1989), *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi.

Bégout, Bruce (2010), *La découverte du quotidien*, Paris, Allia.

Benedetti, Carla (2011), *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza.

Bourdieu, Pierre (1992), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.

Céfaï, Daniel (2003), *L'Enquête de terrain*, Paris, La découverte.

Celati, Gianni (2004), *Il mio incontro con Cesare Zavattini*, in Gianolio, Alfredo (a cura di), *Pedinando Zavattini. Immagini e testimonianze dal Cerreto al Po*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, pp. 7-9.

——— (2008), *Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa*, in Belpoliti, Marco e Sironi, Marco (a cura di), *Gianni Celati*, in «Riga», n. 28, pp. 25-37.

——— (2011), *Conversazioni del vento volatore*, Roma, Quodlibet.

——— (2019), *Quando ho visto Nel corso del tempo*, in Belpoliti, Marco, Sironi, Marco e Stefi, Anna (a cura di), *Gianni Celati*, «Riga», n. 40, pp. 305-308.

Clifford, James e Marcus, George E. (1986) (a cura di), *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, Berkeley, University of California Press.

Corbin, Alain (1998), *La Vie retrouvée de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu, 1798-1876*, Paris, Flammarion.

Crenzel, Emilio (2008), *La Historia Política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Cru, Jean-Norton (1930), *Du témoignage*, Paris, Gallimard.

——— (2006), *Témoins*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, [I<sup>a</sup> ed. 1929].

Danto, Arthur. C. (2008), *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Roma-Bari, Laterza [I<sup>a</sup> ed. 1981].

de Certeau, Michel (1990), *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, [I<sup>a</sup> ed. 1980].

de Gaulejac, Vincent (2003), *Malaise dans la transmission*, in «Empan», n. 50, pp. 32-37.

- De Riz, Liliana (2000), *Historia Argentina. La política en suspenso (1966/1976)*, Buenos Aires, Paidós.
- Debaene, Vincent (2010), *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard.
- Debray, Régis (2001), *Malaise dans la transmission*, in «Cahiers de médiologie», n. 11, pp. 16-33.
- Didi-Huberman, Georges (2004), *Images malgré tout*, Paris, Minuit.
- Ercolino, Stefano e Fusillo, Massimo (2022), *Empatia negativa*, Milano, Bompiani.
- Favret-Saada, Jeanne (1977), *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard; trad. it. di Alcesti, Tarchetti (2014), *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi.
- (1977), *La vie des hommes infâmes*, in «Cahiers du chemin», n. 29, pp. 12-29.
- Freud, Sigmund (1973), «Le roman familial des névrosés» (1909), trad. fr. Jean Laplanche, in *Névrose, psychose et perversion*, PUF; trad. it. Musatti, Cesare et a. (2016), *Ossessione, nevrosi e perversione*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Fukuyama, Francis (1992), *The End of History and the Last Man*, New York, Free Press; trad. it. Delfo Ceni (1996) *La fine della storia e l'ultimo uomo*, Milano, Rizzoli [I<sup>a</sup> ed. 1992].
- Ginzburg, Carlo (1976), *Il formaggio e i vermi: il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi.
- Hall, Stuart (1997), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage Publications & Open University.
- Hartog, François (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil.
- Hirsch, Marianne (2012), *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University.
- (2014), *Postmémoire*, in «Témoigner. Entre histoire et mémoire», n. 118, pp. 205-206.
- Jablonka, Ivan (2016), Le troisième continent, «Feuilleton», *Pour une littérature du réel*, n. 18, pp. 38-45.
- Jelin, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.

- Lacan, Jacques (1966), *Écrits*, Paris, Seuil, trad. it. Contri, Giacomo, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1996.
- Lahire, Bernard (2006), *La Condition littéraire*, Paris, La découverte.
- Lefebvre, Henri (1981), *Critique de la vie quotidienne*, vol. III, Paris, L'Arche.
- Levi, Giovanni (1989), *Les Usages de la biographie*, in «Annales ESC», vol. 44, n. 6, pp. 1325-1336.
- Levi, Primo (1986), *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi.
- Loeza, Soledad (2010), *Modernización autoritaria. A la sombra de la superpotencia, 1944-1968*, in Villegas, Daniel Cosío (a cura di), *Nueva historia general de México*, México, El Colegio de México, pp. 653-698, [1ª ed. 1976].
- Luzzatto, Sergio (2014), *Storia comune. Nuovi interventi*, Roma, manifestolibri.
- Lytard, Jean-François (1979), *La Condition post-moderne*, Paris, Minit, trad. it. di Carlo Formenti (1981), *La Condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli.
- Marcoaldi, Franco (1989), *Le virgole di Celati*, «La Repubblica», 11 novembre 1989.
- Mira Delli-Zotti, Guillermo (2009), *Genealogía de la violencia en la Argentina de los años 70*, in «HAOL», n. 20, pp. 49-59.
- Momigliano, Arnaldo (1971), *The Development of Greek Biography*, Cambridge, (Mass.), Harvard University Press; trad. it. Donini, Guido (1974), *Lo sviluppo della biografia greca*, Torino, Einaudi.
- Moresco, Antonio e Voltolini, Dario (2003) (a cura di), *Scrivere sul fronte occidentale*, Feltrinelli, Milano.
- Nora, Pierre (1984-1992) (a cura di), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.
- Novaro, Marcos (2010), *Historia de la Argentina (1955-2010)*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Rosenblum, Rachel (2019), *Mourir d'écrire? Shoah, traumas extrêmes et psychanalyse des survivants*, Paris, PUF.
- Rousseau, Frédéric (2003), *Le Procès des témoins de la Grande guerre. L'Affaire Norton Cru*, Paris, Seuil.
- Sartre, Jean-Paul (1964), *Situations V*, Paris, Gallimard.
- Stern, Anne-Lise (2004), *Le Savoir-Déporté. Camps, Histoire, Psychanalyse*, Paris, Seuil.
- Tisseron, Serge (2011), *Les Secrets de famille*, Paris, PUF.
- Todorov, Tzvetan (1991), *Les morales de l'histoire*, Paris, Grasset.

- Traverso, Enzo (2020), *Passés singuliers. Le "Je" dans l'écriture de l'histoire*, Montréal, Lux Éditeur; trad. it. Luca Falaschi (2022), *La tirannide dell'io. Scrivere il passato in prima persona*, Roma-Bari, Laterza.
- Waldman, Gilda (2006), *La ¿cultura de la memoria? Problemas y reflexiones*, in «Política y Cultura», n. 26, pp. 11-34.
- White, Hayden (1973), *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, trad. it. Pasquale Vitulano (2019), *Metastoria: retorica e storia*, Milano, Mimesis.
- Wieviorka, Annette (2002), *L'Ère du témoin*, Paris, Hachette.



## INDICE DEI NOMI

- Abad Faciolince, Héctor 372  
Abraham, Nicolas 168, 174, 478  
Acero, Laura 372  
Acosta de Samper, Soledad 371  
Adler, Hans Günter 244, 244n  
Adorno, Theodor W. 133  
Agamben, Giorgio 307, 471  
Aguablanca-Berichá, Esperanza 372, 433  
Aguado, Txetxu 401, 403, 468, 471  
Aguilar Camín, Héctor 342, 431  
Albinati, Edoardo 68, 432, 457  
Alcoba, Laura 150, 394, 432  
Alexievitch, Svetlana 244, 447  
Alighieri, Dante 80, 97, 461  
Alonso Acedo, Noemi 255n, 258, 319n, 320, 468  
Altman, Robert 62, 446  
Alvarado, Elvia 304, 432  
Amar Sanchez, Ana Maria 277, 449  
Amelio, Gianni 64  
Andagoya, Licenciado Pascual de 369, 378, 380  
Anguita, Eduardo 279n, 394, 434, 449  
Antelme, Robert 12, 133, 144, 146, 147 e n, 148 e n, 149n, 154, 155, 156 e n, 157 e n, 158 e n, 432, 462  
Antolín, Matías 421  
Appelfeld, Aharon 245  
Aragón, Arcesio 368  
Aragon, Louis 241  
Arbasino, Alberto 61, 432  
Arendt, Hannah 222  
Aristotele 89, 90, 109  
Arroyo Arboleda, Enrique 368-369  
Artières, Philippe 141, 166, 212-214 e n, 216 e n, 217n, 236, 240, 432  
Assmann, Jan 144  
Aubenas, Florence 129 e n, 234, 235, 265, 432  
Aubrey, John 136, 183  
Aubry-Morici, Marine 318-319, 449  
Audoin-Rouzeau, Stéphane 141 e n, 167, 432  
Augé, Marc 141, 163, 203, 232, 432, 465, 467, 478  
Austin, John Langshaw 43, 471  
Azuela, Mariano 12 e n, 432  
Bachelier, Christian 242  
Bacon, Francis 222  
Baghetti, Carlo 17, 28n, 29, 63, 70, 449, 486  
Bajani, Andrea 45, 432

- Bachtin, Mikhail (Bajtín, Mijaíl) 365, 472
- Balzac, Honoré de 129, 209, 210, 228
- Balzerani, Barbara 102, 432
- Baqué, Dominique 362 e n, 449
- Barjonet, Aurélie 17, 134, 143-159, 486
- Barnet, Miguel 258, 290, 292
- Barraza Tafur, Johanna 372
- Barrios, Domitila 293, 304, 433
- Barrios, Fernando Gutiérrez 343
- Barron, Patrick 112, 460
- Barthes, Roland 12, 71, 130, 138, 141, 177, 194, 211, 213n, 216 e n, 232, 433, 463, 466, 472, 478
- Barzun, Jacques 24, 449
- Basilico, Gabriele 106
- Bataille, Christophe 149, 442
- Bataille, Georges 222
- Battiato, Franco 61, 446
- Battistini, Andrea 80, 82n, 461
- Bayen, Bruno 228, 432
- Bégout, Bruce 232 e n, 242, 433, 478
- Béhar, Henri 219
- Beinstingel, Thierry 151
- Bellocchio, Marco 64
- Benedetti, Carla 23, 478
- Benedetti, Mario 284, 288, 433, 469, 487
- Benjamin, Medea 384, 472
- Benjamin, Walter 210, 454
- Beradt, Charlotte 245
- Bergounioux, Pierre 140, 162, 164, 167, 235, 433, 464
- Berichá (Esperanza Aguablanca) 372, 378, 433
- Bernheim, Emmanuèle 152, 433
- Bertina, Arno 163, 234, 235, 241, 433
- Bertoni, Clotilde 24, 27n, 29, 450, 460
- Bertoni, Federico 22, 81, 472
- Bettin, Gianfranco 28, 55, 66-67, 433
- Beverley, John 259, 305, 310, 313 e n, 450
- Birenbaum, Guy 152, 433
- Bizot, François 150, 433
- Blanchot, Maurice 134n, 146, 158, 447, 472
- Blonde, Didier 236, 433
- Boatti, Giorgio 55
- Bobin, Christian 180
- Bocca, Giorgio 44, 54-55, 433
- Bon, François 134, 139, 151, 162-164, 174, 232-233, 235, 433, 447
- Bonasso, Miguel 259, 393, 434
- Bonnet, Piedad 372
- Booth, Wayne Clayton 38, 472
- Borer, Alain 227, 230, 434
- Borges, Jorge Luis 205-206 e n, 475
- Boucheron, Patrick 141, 240, 434
- Bougainville, Louis-Antoine de 193
- Boujut, Michel 236, 434
- Bourdieu, Pierre 130, 140, 229n, 467, 478
- Bouvier, Nicolas 194, 196-197, 434
- Brecht, Bertolt 133
- Breslin, Jimmy 418
- Broggi, Paolo 34, 434
- Buford, Bill 112, 460
- Bugliosi, Vincent 67, 446
- Buisine, Alain 178, 182n, 424, 434, 440
- Burgos, Elizabeth 292, 304, 396, 434, 422
- Burnett, William R. 417
- Butor, Michel 131
- Caballé, Anna 404, 450, 473
- Caballero Holguín, Antonio 372
- Cain, James M. 417
- Caligaris, Nicole 17, 209, 217-225 e n, 434, 450

- Calvino, Italo 59, 81, 447  
 Caparrós, Martín 265, 383, 394, 434  
 Capelli, Luciano 106  
 Caplán, Raúl 17, 283, 262, 293n, 451, 469, 486  
 Capote, Truman 11, 14, 24-27 e n, 31, 51, 67, 77, 129, 212, 236, 265, 292, 383, 418, 446-447, 453, 456  
 Carlotto, Massimo 28, 434  
 Carrère, Emmanuel 17, 129, 139, 161, 162, 167-175 e n, 212, 214-216, 234, 236, 239 e n, 434, 447, 464, 467  
 Cartier, Jacques 193  
 Casadei, Alberto 63, 473  
 Casanova, Julián 412  
 Casas, Ana 411-412, 414  
 Castañeda, Salvador 342, 434  
 Castañón, Adolfo 336, 345, 347, 468  
 Castellanos, Juan de 370  
 Castrillón Arboleda, Diego 369  
 Castro Caycedo, Germán 371, 374, 434  
 Cayrol, Jean 133, 146n  
 Cederna, Camilla 29, 31-36, 38-39, 41-47, 54-55, 59, 433, 434  
 Cecchini, Daniel 279n, 449  
 Celan, Paul 204  
 Celati, Gianni 29-32, 105-121 e n, 434, 447, 460, 472, 478, 480  
 Cendrars, Blaise 198  
 Cerami, Vincenzo 29-30, 32, 63-66 e n, 68-77, 435, 472, 474  
 Cercas, Javier 212, 265, 405-409, 411, 422, 435, 451, 458, 473  
 Cervera, Alfons 422  
 Ceserani, Remo 55-57, 60, 459  
 Chateaubriand, François-René de 126, 192, 193-194 e n, 199, 447  
 Chatman, Seymour Benjamin 38-39n, 473  
 Chatwin, Bruce 204  
 Chauvier, Eric 141, 236, 238-240 e n, 435, 467  
 Chavez-Diaz, Liliana 451  
 Chevillard, Éric 198 e n, 447  
 Ching, Erick 302 e n, 309-310 e n, 474  
 Cipriani, Claudia 34, 447, 448  
 Citti, Sergio 64  
 Cixous, Hélène 130  
 Clarke, Gerald 25, 447  
 Claro 242  
 Colon, Hernando 228, 432  
 Constaín, Juan Esteban 366, 447  
 Contarini, Silvia 17, 23n, 63, 451, 473  
 Cook, Thomas 193  
 Coquiu, Chaterine 145, 159, 242, 462  
 Costa, Pedro 420 e n,  
 Coste, Florent 265-266, 362  
 Cournut, Bérengère 192  
 Covacich, Mauro 28, 82, 435  
 Cru, Jean-Norton 133, 145-148, 462, 478, 480  
 Cusset, Catherine 132  
 d'Eramo, Luce 95n, 102, 436  
 d'Ormesson, Jean 130  
 Dalton, Roque 301-307 e n, 309-311 e n, 435, 470, 475  
 Danto, Arthur C. 31, 478  
 Darío, Rubén 261  
 Darrieussecq, Marie 132 e n, 473  
 David-Néel, Alexandra 194  
 de Beauvoir, Simone 138, 152n, 435  
 De Benito Mesa 414  
 de Kerangal, Maylis 198, 235, 241, 435, 447  
 De Medici, Carlo Tirinanzi 28, 63, 460, 477

- De Paulis-D'Alembert, Maria Pia 23n, 451, 473  
 de' Pazzi, Maria Maddalena 103  
 Deaglio, Enrico 29, 31-32, 34, 49-50, 55-58, 60-62, 435, 459, 485  
 Debaene, Vincent 141, 167, 194n, 234, 465, 479  
 Del Giudice, Daniele 115, 460  
 del Molino, Sergio 423  
 Del Moral Tejada, Agustín 342, 436  
 del Paso, Fernando 335  
 Delaume, Chloé 132  
 Delay, Florence 180, 228, 436  
 Delbo, Charlotte 12, 133, 143n, 148 e n, 204, 435  
 Deleuze, Gilles 119, 130, 240  
 Delfini, Antonio 118-119, 447  
 Dellit, Reinhard 112  
 Demanze, Laurent 17, 135, 161, 163n, 167n, 228, 266, 451, 463, 464, 467, 477, 487  
 Depardon, Raymond 233, 436  
 Derrida, Jacques 131, 240, 403  
 Desbiolles, Maryline 232-233, 436  
 Détrez, Christine 167, 433, 436  
 De Riz, Liliana 270n, 479  
 Deville, Patrick 138-139, 192, 201, 230 e n, 240, 436  
 Didion, Joan 265, 418  
 Dion, Robert 17, 137, 177-178 e n, 180n, 211, 451, 452, 463, 466, 488  
 Donnarieix, Anne-Sophie 17, 137, 191, 195n, 204n, 465, 488  
 Donnarumma, Raffaele 23n, 28, 30, 63, 91n, 473  
 Dostoevskij, Fedor 74, 86, 95n, 229  
 Doubrovsky, Serge 90, 131 e n, 161, 447, 473  
 Douglas, Mary 222  
 Dresden, Sem 145, 149, 462  
 Drndic, Dasa 245  
 Duras, Marguerite 17, 130, 143, 145, 154-159 e n, 436, 471, 473, 474, 475  
 Eberhardt, Isabelle 194, 199  
 Eltit, Diamela 267, 349-366 e n, 438, 474, 475, 477  
 Énard, Mathias 198, 242, 447  
 Enzensberger, Hans Magnus 222  
 Ercolino, Stefano 27, 479  
 Eribon, Didier 140, 152, 436  
 Ernaux, Annie 130, 134-136, 140, 151-153 e n, 155, 162, 164, 167, 232, 239, 436, 474  
 Erodoto 11, 30, 117  
 Eschilo 30  
 España, Gonzalo 372  
 Falco, Giorgio 28, 437  
 Fallarás, Cristina 401, 410-414, 437  
 Favret-Saada, Jeanne 141, 240, 479  
 Faye, Éric 17, 191, 197, 200n, 438  
 Fénéon, Félix 211, 437  
 Fenzi, Enrico 102, 437  
 Ferrante, Elena 59  
 Ferreri, Marco 59, 447  
 Flaubert, Gustave 25, 138, 162, 178n, 209, 443, 463  
 Fo, Dario 34, 447  
 Foà, Simona 83 e n, 461  
 Fontanille, Jacques 374, 474  
 Forest, Philippe 131, 152, 437, 438  
 Fortini, Laura 102 e n, 452  
 Foucault, Michel 87, 130, 140, 169, 178, 184n, 211, 213, 232, 240, 437, 466, 479  
 Franchini, Antonio 66, 70, 437, 457  
 Frantz, Anaik 197, 227, 440

- Fuentes, Carlos 12, 437  
 Fukuyama, Francis 23, 479  
 Fusillo, Massimo 27, 479
- Gaetano, Rino 59  
 Gajani, Carlo 106, 114  
 Galeano, Eduardo 256, 283, 286-300, 308n, 437, 468, 469, 470, 487  
 Galperín, Karina 281  
 Galvis, Silvia 372  
 Garat, Anne-Marie 164, 437  
 García Lorca, Federico 355  
 García Márquez, Gabriel 255, 265, 299, 329n, 371  
 García Niño 337, 469  
 García Usta, Jorge 372  
 García, Romina Laura 452  
 Garcia, Victoria 469  
 Garcin, Christian 17, 191, 197, 199-207 e n, 437, 438, 465  
 Garcin, Jérôme 152  
 Garrone, Matteo 68  
 Gasparini, Philippe 132, 474  
 Gatti, Gabriel 412  
 Gaudy, Hélène 17, 192, 227, 241-247 e n, 438  
 Gefen, Alexandre 28n, 128n, 169, 175, 182 e n, 266, 362, 449, 451, 452, 463, 464, 474  
 Gelman, Juan 293, 394, 438  
 Genet, Jean 95, 138, 162, 490  
 Genette, Gérard 265, 424, 452  
 Germain, Sylvie 180, 198, 438  
 Ghirri, Luigi 105, 109-111, 116, 120-121, 434, 460  
 Gide, André 67, 138, 194, 210-211, 438, 447, 476  
 Giglioli, Daniele 30, 474  
 Gil de Llamas, Tomás 421
- Gil, Violeta 405  
 Ginz, Petr 245  
 Ginzburg, Carlo 50, 75, 141, 452, 479  
 Ginzburg, Natalia 59, 447  
 Giono, Jean 67, 138  
 Glockner, Fritz 342, 438  
 Goethe, Johann Wolfgang 105, 438  
 Goldschmidt, Georges-Arthur 150, 244-245, 247, 438  
 Gomez Carrillo, Enrique 261  
 González, Cecilia 281-282  
 González, Fernando 372  
 González, Tomás 372  
 González de Cascorro, Raúl 292  
 González Luna, Ana María 17, 256, 335, 489  
 González Martel, Juan Manuel 262, 474  
 González Pinzon, Blanca Yaneth 485  
 Goux, Jean-Paul 134, 235, 438  
 Gramsci, Antonio 81, 102  
 Grendi, Edouardo 141  
 Grossi, Paolo 63, 474  
 Grumberg, Jean-Claude 152, 438  
 Guerra, Tonino 114  
 Guglielminetti, Marziano 80n, 82n, 461  
 Guibert, Hervé 152, 438  
 Guidi, Guido 105  
 Gutiérrez Nájera, Manuel 261  
 Gutiérrez Girardot, Rafael 372  
 Guzman, Martin Luis 12, 438
- Halbwachs, Maurice 134  
 Hall, Stuart 34, 479  
 Hammett, Dashiell 417  
 Harchi, Kaoutar 152, 438  
 Hartog, François 162, 479  
 Hatzfeld, Jean 129, 234, 438

- Hernández Martín, Maximiliano 311  
 Hernández Pachón, Eliana 372  
 Hernández, Miguel Ángel 423  
 Herr, Michael 418  
 Herráez Pulido, Begoña 332, 472  
 Hirsch, Marianne 242
- Irving, Washington 192
- Jablonka, Ivan 49, 141 e n, 151, 167, 212, 214, 240, 242, 438, 453, 466, 479  
 Jauffret, Régis 162, 212, 215e n, 439  
 Jiménez, Daniel 405  
 Jodice, Mimmo 105  
 José de Caldas, Francisco 372  
 Jouve, Pierre Jean 229, 447  
 Jozami, Eduardo 303, 474  
 Juliet, Charles 174, 439
- Kafka, Franz 199, 202  
 Kalifa, Dominique 212, 216-217e n, 432  
 Koestler, Arthur 24  
 Kolinka, Ginette 244, 246  
 Kolmer, Felix 244  
 Kraus, Otto B. 245
- La Madrid, Mara 394, 438  
 Lacan, Jacques 127, 131, 480  
 Lacarrière, Jacques 197, 439  
 Laclavetine, Jean-Marie 152, 439  
 Lagioia, Nicola 68, 69, 439  
 Lamartine, Alphonse de 192, 202  
 Lame, Manuel Quintín 372, 377 e n, 442  
 Langbaum, Robert 26-27, 453  
 Langlet, Irène 329, 453  
 Lanzmann, Claude 133, 145, 245, 448
- Lara-Martínez, Rafael 302 e n, 304-306 e n, 308-311 e n, 313, 315, 470, 474, 475  
 Lara, Patricia 372  
 Larnaudie, Mathieu 241  
 Larroux, Guy 163, 464  
 Laurens, Camille 132  
 Lavocat, Françoise 24, 126, 454  
 Le Goff, Jacques 179, 439  
 Lefebvre, Camille 167, 439  
 Lefebvre, Henri 232 e n, 480  
 Leiris, Michel 130, 194, 439  
 Lejeune, Philippe 88n, 130, 165, 179, 454, 462, 474  
 León, Pedro Cieza de 369  
 Levaray, Jean-Pierre 134, 439  
 Levi, Giovanni 141, 179, 480  
 Levi, Primo 11, 53, 81, 133, 145, 147-148, 204, 395, 439, 448, 480, 491  
 Lévi-Strauss, Claude 194, 238, 439  
 Levin, Meyer 26, 67, 446  
 Lewis, Óscar 292, 303  
 Lindo Fuentes, Héctor 302, 474  
 Lindo, Elvira 405  
 Linhart, Robert 134, 143n, 151, 439  
 Long, Ryan 302 e n, 308n, 310n, 474, 491  
 Loraux, Nicole 223  
 Loti, Pierre 194  
 Louis-Combet, Claude 131, 137, 180 e n, 440  
 Louis, Édouard 140, 152, 167, 440  
 Lucarelli, Carlo 69  
 Lucbert, Sandra 235, 440  
 Lucot, Hubert 131  
 Luperini, Romano 23, 475
- Macé, Gérard 137, 182n, 235, 440, 464

- Mackenbach, Werner 255 e n, 259, 319n, 320, 470  
Madelénat, Daniel 179 e n, 181, 183-184, 463  
Magris, Claudio 115, 440, 460  
Mailer, Norman 12, 14, 26, 51-52, 67, 128, 265, 418, 446, 450  
Malinconi, Nicole 233, 236, 440  
Malraux, André 130, 240, 440  
Mansilla, Eduarda 383  
Marcandier, Christine 17, 138, 209, 490  
Marchese, Lorenzo 16, 17, 21, 26, 44, 66, 79, 81, 118n, 128n, 454, 461, 491  
Marcoaldi, Franco 107, 480  
Mariátegui, José Carlos 285, 310, 475  
Marin, Biagio 115  
Mármol, Miguel 301-308 e n, 310-316, 435, 470  
Martí, José 261  
Martínez de Pisòn, Ignacio 407  
Martínez, Tomás Eloy 259, 267, 269, 270 e n, 271-281, 284, 302, 383, 440, 454, 455, 456, 458, 469, 470  
Martínez Rubio, José 407, 408, 454  
Maspero, François 197, 227, 230, 440  
Mate, Reyes 404  
Matus, Alvaro 352, 356, 475  
Mauriac, Claude 129, 448  
Mauriac, François 138  
Maurois, André 178 e n, 369  
Maya, Rafael 368  
McCaughan, Michael 303, 475  
McCausland, Ernesto 372  
Meizoz, Jérôme 353, 475  
Mejía Burgos, Otto 302, 475  
Melandri, Enzo 111  
Melliti, Mohsen 45, 440  
Memmi, Albert 223 e n  
Menchú, Rigoberta 258, 291-293, 304, 434, 440  
Menéndez Flores, Javier 421  
Menéndez Salmón, Ricardo 405  
Menton, Seymour 335, 454  
Merleau-Ponty, Maurice 138, 214, 466  
Michaux, Henri 194, 199  
Michon, Pierre 135, 136, 137, 140, 162, 164, 177, 179-180, 182n-189 e n, 440, 463, 464  
Milanesi, Claudio 11, 17, 28n, 70, 128n, 264, 455, 458, 459, 485, 486, 490  
Millet, Richard 180  
Mira Delli-Zotti, Guillermo 269, 480, 480  
Miralles, Melchor 421  
Mitidieri Pereira, André Luis 470  
Modiano, Patrick 130, 141, 236, 240, 440, 463  
Molano, Alfredo 371, 376 e n  
Momigliano, Arnaldo 79, 480  
Mongelli, Marco 26n, 418, 455, 460  
Monlucon, Anne-Marie 137  
Montanelli, Indro 44  
Montejo, Esteban 293, 303  
Montemayor, Carlos 335, 336, 337, 339, 340-348, 441, 452, 455, 456, 457, 468, 469, 470, 471  
Montes, Graciela 262, 383-393, 395-399  
Montseny, Federica 402, 441  
Morales, Mario Roberto 258, 259, 320, 455  
Moresco, Antonio 23, 480  
Morin, Edgar 130  
Morra, Isabella di 103  
Mukasonga, Scholastique 150, 441  
Múnera, Alfonso 372  
Mutis, Álvaro 372

- Nadson, Vinícius do Santos 470  
 Nariño, Antonio 372  
 Nazi, Stefano 69  
 Negrín, Edith 343, 452  
 Nerval, Gérard de 192, 194  
 Neyret, Juan Pablo 455  
 Nimier, Marie 162, 233, 441  
 Nofal, Rossana 471, 387  
 Noguez, Dominique 179, 448  
 Nora, Pierre 130, 145, 163, 480  
 Novaro, Marcos 480  
  
 Offenstadt, Nicolas 141, 240, 441  
 Oleaque, Joan M. 422, 448  
 Orecchio, Davide 28, 441  
 Ortese, Anna Maria 29, 441  
 Ospina, William 371  
  
 Pafundo, Vanessa 456  
 Palumbo Mosca, Raffaello 30 e n, 32, 63, 66-67, 456  
 Panh, Rithy 149, 150, 442  
 Pansa, Giampaolo 34, 44, 54, 433  
 Pascarella, Selene 68, 441  
 Pasi, Paolo 34, 441  
 Pasolini, Pier Paolo 64, 115, 474  
 Pater, Walter 136  
 Payeras, Mario 254, 292, 317-319, 324-333 e n, 448, 471, 472, 474, 475, 476  
 Paz Otero, Gerardo 369  
 Pecoraro, Francesco 28, 441  
 Pérahia, Victor 244  
 Perec, Georges 130, 134, 144, e n, 146, 151, 162, 171, 172, 173, e n, 198, 230, 232, 490  
 Pérez Abellán, Francisco 421  
 Pérez Galdós, Benito 419, 420, 448  
 Pérez, Mariana Eva 394, 441  
 Perlasca, Giorgio 50  
  
 Perrot, Michelle 209, 466  
 Piccinni, Flavia 68, 442  
 Piccolo, Francesco 59  
 Picolo, Menego 115  
 Pinelli, Claudia 34, 448  
 Pinelli, Giuseppe 31-36, 37, 39, 40-44, 46-47  
 Pinelli, Licia 32, 41, 442  
 Pinelli, Silvia 34  
 Pither, Carole 197, 442  
 Pittaluga, Roberto 273n, 470  
 Plimpton, George 24, 25, 456  
 Plutarco 136, 140, 169, 182, 184 e n, 448  
 Polo, Marco 11, 192  
 Poniatowska, Elena 12n, 265, 442  
 Ponthus, Joseph 130, 151, 442  
 Prats González, Carlos 353  
 Proust, Marcel 177 e n, 202, 448  
 Puech, Jean-Benoit 137  
 Pujadas, Mariano 280  
  
 Quintana, Pilar 372  
 Quintín, Manuel 372, 377 e n, 442  
 Quiroga, Horacio 298, 317  
  
 Rama, Ángel 275, 284  
 Ramondino, Fabrizia 103, 442  
 Ramos, Agustín 341, 442  
 Raspail, Jean 204  
 Rea, Ermanno 29, 54, 67, 70, 433, 442, 449  
 Regard, Frédéric 177 e n, 452, 463  
 Reguera, Galder 405  
 Restrepo, Laura 372  
 Reyes, Emma 372  
 Ricciardi, Stefania 63, 457  
 Riccio, Alessandra 303, 470  
 Richards, Nelly 350

- Ricoeur, Paul 229, 357, 476  
 Rivera, José Eustacio 372  
 Robbe-Grillet, Alain 131  
 Robin, Patrick 140  
 Rodríguez Lozano, Miquel 344, 457  
 Rohe, Oliver 242  
 Rolin, Jean 129, 151n, 196, 197, 442  
 Rolin, Olivier 198, 236  
 Romain, Jules 138  
 Ronca, Jan 245  
 Rosenthal, Olivia 233, 443  
 Rosero, Evelio 372  
 Rossel, Maurice 245  
 Rouaud, Jean 135, 162, 166, 167, 443  
 Rousseau, Jean-Jacques 11, 90, 145n, 147 e n, 161  
 Rousset, David 12, 133, 143n, 147, 443  
 Rubinstein, Marianne 166, 242, 443  
 Rubio, Martínez 407, 408, 454  
 Ruffel, Lionel 128n, 265, 352, 362, 457  
 Rule, Ann 67, 446  
 Rütten, Christine 245
- Sade, Marquis de 222  
 Salazar Mallén, Rubén 342, 443  
 Salcedo Ramos, Alberto 371, 379, 443  
 Salha, Agathe 137, 463, 487  
 Sánchez Albornoz, Nicolás 402, 443  
 Sánchez Soler, Mariano 421  
 Sánchez, Ana María 277  
 Sanz, Marta 423  
 Sapienza, Goliarda 29, 31, 79, 80, 103 e n, 443, 448, 449, 460, 461, 462, 476  
 Sarlo, Beatriz 257, 399, 476  
 Sarmiento, Domingo Faustino 383  
 Sarraute, Nathalie 130, 443
- Sartre, Jean-Paul 22, 130, 178, 194, 241, 443, 463, 476, 480  
 Saviane, Sergio 53, 443  
 Saviano, Roberto 29, 66, 443  
 Scaramucci, Piero 34, 442  
 Scaramuzza, Sebastiano 115  
 Schaeffer, Jean Marie 126 e n, 457, 476  
 Schneider, Michel 180  
 Schwob, Marcel 136, 182, 183, 444  
 Sciascia, Leonardo 30 e n, 444  
 Searle, John 126 e n, 476  
 Sebald, W.G. 245  
 Sebbar, Leïla 150, 166, 171  
 Sender, Ramon J. 419  
 Séonnet, Michel 168, 444  
 Serkowska, Hanna 63, 457, 459  
 Severini, Marco 34, 444  
 Shan, Nava 245  
 Sheringham, Michael 232n, 477  
 Siciliano, Enzo 100  
 Silva, Darío 372  
 Silva, Lorenzo 417, 423, 425-428, 471  
 Simanca Pushaina, Estercilia 372  
 Simon, Claude 164, 167, 444  
 Simón, Fray Pedro 444  
 Simonetti, Gianluigi 24n, 26, 28, 63, 450, 457, 477  
 Sinay, Javier 428  
 Sironi, Alberto 112, 478  
 Snow, Charles Percy 24  
 Sofri, Adriano 55  
 Soler, Jordi 405-410, 413, 444  
 Somigli, Luca 63, 457  
 Sonnet, Martine 135, 141 e n, 167, 231, 235, 444  
 Soriano, Osvaldo 279  
 Sorman, Joy 231, 234-235, 241, 242, 444

- Sortino, Paolo 68, 444  
 Sotomayor-Miletti, Aurea María 351n, 355, 358, 477  
 Spoladori, Simone 69  
 Springora, Vanessa 154, 444  
 Stadelman, Pérez 336, 456  
 Stajano, Corrado 12, 29, 34, 44, 54-55, 433, 444  
 Stendhal 138, 209  
 Strand, Paul 116-117, 236, 444  
 Strejilevich, Nora 457  
 Svetonio 136  
 Szukala, Wiosna 457
- Talese, Gay 25, 418  
 Tanizaki, Junichiro 220  
 Tejada Cano, Luis 372  
 Teodorescu, Ilian Holguín 197, 198n, 438  
 Terzani, Tiziano 44  
 Tesson, Sylvain 196-197, 444  
 Thevet, André 193  
 Thompson, Hunter S. 128, 235, 265, 417  
 Thompson, Jim 417  
 Todorov, Tzvetan 193, 480  
 Tom, Wolfe 26, 128, 265, 417, 418, 424, 458  
 Torok, Maria 168, 174, 478  
 Torres, Diego de 372  
 Toynbee, Arnold 127  
 Trapiello, Andrés 422  
 Trassard, Jean-Loup 197, 445  
 Trevisan, Alessandra 100n, 461  
 Trevisan, Carine 148n, 462, 464  
 Trevisan, Vitaliano 28, 445  
 Triana, Miguel 372  
 Trincia, Pablo 69  
 Troyat, Henri 178
- Tuena, Filippo 28, 445
- Urmson, Jamie Opie 43, 471
- Valencia, Cristian 372  
 Valéry, Paul 130, 136, 202  
 Vallejo, Fernando 372  
 Valverde, Lucie 458  
 Van Gogh, Vincent 183-186, 188 e n  
 Vasset, Philippe 141, 197, 231, 239 e n, 445  
 Vázquez, Juan Gabriel 372  
 Velasco, Padre 369  
 Ventura, Laura 281, 458  
 Vergara Cerón, Carlos 253, 365-368, 370, 374-380 e n, 445  
 Verne, Jules 200, 204  
 Veronesi, Sandro 28, 68, 70, 445  
 Viart, Dominique 12n, 16, 17, 125, 128n, 130, 135, 136, 143, 161, 163-165 e n, 171n, 174 e n, 180 e n, 212, 215, 227 e n, 230, 265, 450, 453, 458, 462, 463, 464, 466, 467, 468, 477, 492  
 Viau, Susana 278, 279  
 Vicente Ovalle, Camilo 338, 456  
 Vidal, José Antonio 427  
 Vidal, Velia 372  
 Viel, Tanguy 17, 191, 197, 200 e n, 201 e n, 203, 204n, 206n, 207n, 438  
 Viezzer, Moema 304, 433  
 Vilain, Philippe 132 e n, 477  
 Volpati, Niccolò 34, 448  
 Voltolini, Dario 23, 480
- Wajcman, Gérard 133, 244, 448  
 Wajsbrot, Cécile 146, 152, 445  
 Waldman, Gilda 336, 338, 481  
 Walsh, Rodolfo 11, 26, 51, 52, 259, 263-264, 273, 275-277, 280-281,

292, 303, 383, 388-390, 417, 422n,  
445, 448, 449, 474, 475, 486, 489

Weissová, Helga 244

Weitzmann, Marc 213 e n, 445

Wenders, Wim 119

White, Hayden 127, 216, 229, 481

Wierviorka, Annette 242

Wittgenstein, Ludwig 110

Wolfe, Tom 26, 128, 265, 417, 418,  
424, 458

Wu Ming 23, 53, 67, 459, 477

Wu Ming 1 28, 445

Ybarra, Gabriela 405

Yourcenar, Marguerite 130, 445

Yvancos, Pozuelo 404, 423, 456, 476

Zanca, William M. 116, 117

Zavala, Iris M. 258, 261, 320, 477

Zavarzadeh, Mas'ud 24, 425, 459

Zavattini, Cesare 116, 117, 444

Zenetti, Marie-Jeanne 128, 214, 215,  
265, 266, 459

Zinato, Emanuele 63, 474

Zola, Émilie 129, 138, 162, 209, 228,  
445, 486



## NOTE BIOGRAFICHE DEGLI AUTORI

CLAUDIO MILANESI, formatosi alla microstoria all'Università di Bologna negli anni Settanta, ha poi studiato storia della medicina all'École Pratique des Hautes Études alla Sorbona. Ordinario di letteratura italiana, si è occupato di letteratura e medicina, romanzo storico, letteratura di viaggio, letteratura popolare, *noir* e *non fiction*. È stato direttore del CAER (Centre Aixois d'Études Romanes) all'Università di Aix-Marseille e vi dirige i *Cahiers d'Études Romanes*. Ha pubblicato *Mort apparente, mort intermédiaire. Médecine et mentalités au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Payot 1991 e *Frammenti di storie minime. Enrico Deaglio tra giallo politico e non fiction*, Lanciano, Carabba 2022.

LUIS FERNANDO ARÉVALO VIVEROS, dottore di ricerca in Lingue, Letterature e Civiltà Romanze, è docente alla Scuola di Lingue dell'Universidad Industrial de Santander (Bucaramanga, Colombia) e direttore del Cuynaco, gruppo di ricerca su *Cultura y Narración en Colombia*. Ha pubblicato recentemente «¿Competencias blandas? Observación crítica desde la investigación sobre competencias y actuaciones profesionales», in Blanca Yaneth González Pinzón et al., *De la educación superior a los entornos profesionales: aprendizajes emergentes del estudio de prácticas y pasantías*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia 2023, pp. 69–90, e «Negación de la identidad discursiva, violencia y criminalidad: aproximación semiótica e interdisciplinaria», in *Escritos*, 2021, Vol. 29, n. 63, pp. 307-325.

CARLO BAGHETTI è ricercatore a contratto presso il CNRS e s'interessa alle narrazioni culturali del lavoro, in particolare in letteratura, cinema e serie tv. Ha pubblicato articoli e curato alcuni volumi sull'argomento, come *Italian Industrial Literature and Film* (Lausanne, Peter Lang 2021). Di prossima pubblicazione è la monografia *Labour narratives. Il caso letterario italiano* (Lausanne, Peter Lang 2024) in cui si pongono le basi teoriche per un'indagine approfondita del lavoro a partire dalle forme narrative. Nel 2018, presso l'Università di Aix-Marseille, ha fondato, e da allora co-dirige, l'*Observatoire Européen des Récits du Travail* (OBERT).

AURÉLIE BARJONET è docente di letteratura comparata presso l'Università di Versailles St-Quentin, Paris-Saclay. È specialista della letteratura memoriale, e più in particolare di quella scritta dai non testimoni, nonché di Emile Zola e della sua ricezione. È autrice di *L'Ère des non-témoins. La littérature des "petits-enfants de la Shoah"* (Paris, Kimé 2022) e ha curato su questo tema, assieme a L. Razinsky, *Writing the Holocaust Today. Critical Perspectives on Jonathan Littell's* (Rodopi, 2012). È in corso di stampa (Paris, Hermann) un suo studio su *The Lost* di Daniel Mendelsohn.

DANTE BARRIENTOS TECÚN è ordinario di studi latino-americani all'Università di Aix-Marseille, e vicedirettore del Centre Aixois d'Études Romanes (CAER). I suoi interessi di ricerca comprendono il noir e la saggistica, nonché la poesia, la narrativa e il teatro dell'America centrale e latina. Ha pubblicato numerosi saggi in Europa e in America Latina. Ha curato, assieme a Claudio Milanese, il n° 38 dei *Cahiers d'études Romanes*, 38, 2019 intitolato *Territoires de la non fiction*, e con Maud Gaultier, il n° 48 della stessa rivista, dedicato a R. Walsh: *Aux commencements des écritures du réel. Rodolfo Walsh, 1927-1977*, *Cahiers d'études Romanes*, 48, 2024.

RAÚL CAPLÁN, professore di letteratura ispano-americana all'Università Grenoble-Alpes (Francia), è autore di una tesi di dottorato sulla rivoluzione cubana nella letteratura ispano-americana (1959-1992). Ha

scritto numerosi articoli sulla narrativa uruguayana contemporanea (Benedetti, Buttazoni, Galeano, Levrero, Liscano, Rosencof, Trías...). Recentemente, ha pubblicato *Escrituras de no ficción en América latina (siglos XX y XXI)* (Paris, EAC 2023) e, assieme a Erich Fisbach, *Esthétiques de la déconstruction mémorielle dans le Cône Sud* (Rennes, PUR 2020).

ELETTRA DANESE, laureata in Letteratura italiana contemporanea all'Università del Salento, dopo un tirocinio al CAER (Aix-Marseille Université), ne sta svolgendo un secondo come *Management assistant Italian culture* all'università di Leiden. Ha pubblicato, assieme a Davide Dobjani, «L'esprit de l'escalier. Per una storia di un falso detto d'autore», *Lingue e Linguaggi*, vol. 64, 2024, pp. 171-187, e «“Il nome invisibile”: Leone Ginzburg e l'editoria italiana. Conversazione con Domenico Scarpa», *Quaderni del PENS*, vol. 4, 2021, pp. 81-94.

LAURENT DEMANZE, ordinario di letteratura contemporanea all'Université Grenoble Alpes dal 2018, dopo aver insegnato all'ENS di Lione, è ora responsabile del centro É.CRI.RE dell'UMR Litt&Arts. Dirige la collana «Écritures contemporaines» con Marinella Termite, oltre che la rivista *Recherches et travaux* con Agathe Salha. È autore di cinque saggi, tutti pubblicati presso José Corti, tra cui *Encres orphelines* (Paris, José Corti 2008) sulla narrazione della filiazione e *Un nouvel âge de l'enquête* (Paris, José Corti 2019), che analizza la nuova *non fiction*.

NICOLETTA DI CIOLLA è stata *Principal Lecturer* alla Manchester Metropolitan University dal 1991 al 2021, e attualmente insegna al CoRiS, Università di Roma Sapienza. Suoi saggi su scrittrici italiane contemporanee e sul giallo/noir sono stati pubblicati in Inghilterra, Stati Uniti, Canada e Francia. Ha curato, con Mirna Cicioni, un volume di saggi sul giallo (*Differences, Deceits and Desires: Murder and Mayhem in Contemporary Italian Crime Fiction*, Newark, University of Delaware Press 2008), ed è autrice della monografia *Uncertain Justice: Crimes and Retribution in Contemporary Italian Crime Fiction* (Newcastle, Cambridge Scholars Publishing 2010).

ROBERT DION, ordinario di letteratura francese e del Québec presso l'Université du Québec, Montréal, si interessa di finzioni contemporanee, biografie letterarie e scritture delle persone reali, ricerca che ha portato alla pubblicazione di *Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, Presses de l'Université de Montréal 2018. L'ultima opera collettiva pubblicata sotto la sua co-direzione (con Andrée Mercier) si intitola *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, Presses de l'Université de Montréal 2019. Attualmente conduce una ricerca sul personaggio secondario nella narrativa contemporanea.

ANNE-SOPHIE DONNARIEIX è docente di letteratura francese presso l'Università di Saarland in Germania. Ha dedicato il suo primo libro agli usi dell'irrazionale nella narrativa (*Puissances de l'ombre. Le surnaturel du roman contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion 2022) e ha curato, assieme a J. Mecke, un volume sul rapporto con "l'altrove" nel romanzo contemporaneo (*La délocalisation du roman*, Lausanne, Peter Lang 2020). Attualmente, prepara un progetto di ricerca sui processi di auto-esoticizzazione nella letteratura spagnola di viaggio dal 1870 al 1930.

ERICH FISBACH è professore emerito all'Università di Angers. Formatosi all'École Normale Supérieure de Saint-Cloud, è specialista della letteratura ispano-americana contemporanea, in particolare boliviana e argentina, alla quale ha dedicato numerose pubblicazioni. Ha curato il primo volume pubblicato in Francia dedicato all'opera di Edmundo Paz Soldán, *Tradition et modernité dans l'œuvre d'Edmundo Paz Soldán* (Angers, Presses Universitaires d'Angers 2010). Nel 2020 ha co-diretto, assieme a Raúl Caplán, *Esthétiques de la déconstruction mémorielle dans le Cône Sud* (Rennes, PUR 2020).

UGO FRACASSA è docente al Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Roma Tre dove dirige, dal 2018, la scuola estiva *In Teoria. Percorsi transdisciplinari*. Suoi articoli sono pubblicati, in riviste e in opere enciclopediche, in Italia e all'estero. Nel 2012 ha pubblicato

*Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia* (Roma, Perrone 2012). L'ultima raccolta di saggi, dal titolo *Il testo visibile. Lo spazio dell'interpretazione tra parola e immagine* (Roma, Perrone 2021), indaga la dialettica tra letteratura e arti visive.

MAUD GAULTIER è docente all'Università di Aix-Marseille (Francia). È autrice di articoli in riviste francesi e internazionali. La sua ricerca si concentra sulla letteratura argentina e latinoamericana, con particolare attenzione alla *non fiction* e alla narrativa poliziesca, nonché ai libri per bambini e ragazzi. Attualmente studia temi della memoria nella letteratura per bambini e giovani adulti. Recentemente ha curato assieme a Dante Barrientos il numero 48 dei *Cahiers d'études Romanes* dedicato a R. Walsh, intitolato *Aux commencements des écritures du réel, Rodolfo Walsh (1927-1977)*, Presses Universitaires de Provence 2024.

FEDERICA GIANNI insegna lingua e cultura italiana in una scuola di Marsiglia. Nel 2023 si è addottorata in letteratura italiana contemporanea alla Sapienza di Roma, in cotutela con l'Università Paris Nanterre, con una tesi sulla biofiction dal titolo: *Vite uniche, molteplici, possibili: la biofiction italiana degli anni Zero*. Si occupa principalmente di *non fiction* e scritture ibride nella narrativa italiana del XX-XXIesimo secolo. Nel 2023 ha pubblicato «*Il volto della maschera. La biofiction Bela Lugosi di Edgardo Franzosini*», *Finzioni*, vol. 3, 5, 2023, pp. 62-74.

ANA MARÍA GONZALEZ LUNA C. è docente di lingua, traduzione e linguistica spagnola presso la Scuola di Economia dell'Università degli Studi di Milano – Bicocca. Si dedica allo studio della letteratura messicana contemporanea sulla violenza, la migrazione e i diritti umani, con particolare attenzione al rapporto tra fiction e *non fiction*. Ha pubblicato «*La crónica periodística como escritura de resistencia en Daniela Rea*», in Cathy Fourez e Michèle Guillemont, *Arts et journalisme. Une rencontre à l'épreuve du réel*, Bruxelles, Peter Lang 2020, pp. 239-261 e «*Monstruos putas o victimas. La representación literaria de la mujer criminal en dos autoras mexicanas contemporáneas: Brenda*

*Navarro y Norma Lazo*», in Ana Maria Gonzales Luna, Lucia Raphael de la Madrid, Lucia Melgar Palocios (a cura di), *Pensar la justicia con perspectiva de género*, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Jurídicas, Mexico 2023, pp. 61-80.

PAULA KLEIN è scrittrice e docente universitaria. Laureata in lettere all'Università di Buenos Aires, dopo un master ottenuto all'École des Hautes Études en Sciences sociales (Parigi), e un dottorato in letteratura comparata all'Università di Poitiers, insegna letteratura ispanoamericana all'Università di Clermont Auvergne (Francia). La sua ricerca si concentra sulla letteratura documentaria e sui legami tra fiction e non fiction nella narrativa contemporanea. Ha pubblicato recentemente *Petites mémoires et écriture du quotidien. Cortázar, Perec et leurs échos contemporains*, Paris, Classiques Garnier 2021 e il suo secondo romanzo *Las brujas de Monte Verità*, Barcellona, Lumen 2023.

PIERLUIGI LANFRANCHI è storico delle religioni e insegna letteratura greca all'Università di Aix-Marseille. Si interessa alla ricezione dell'antico nella cultura contemporanea. Ha curato con Claudio Milanese e Matthew Graves il volume *Bob Dylan and Myth/Bob Dylan et le mythe*, Aix-en-Provence, PUP 2023. È autore della non fiction novel *Acheronta movebo. Le vite ritrovate di Franziska e Charles Maylan*, Roma, Castelvecchi, 2017.

CHRISTINE MARCANDIER è docente di letteratura francese all'Università di Aix-Marseille e direttrice della collana *La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle* delle Editions du Seuil. Recentemente ha pubblicato diversi articoli sui fatti di cronaca: «Genet et l'Éros Détective: Pilorge, Weidmann», Criminocorpus, *Détective, histoire, imaginaire, médiapoétique d'un hebdomadaire de fait divers (1928-1940)*, 2018, «La rubrique 'fait divers'» in Marie-Eve Tèrenty e Sylvain Venaire (a cura di), *Le Monde à la une. Une histoire de la presse par ses rubriques* (Paris, Anamosa, 2021) e «Pas d'histoires. Pour une poétique du fait divers chez Jean Echenoz», in Johan Farber (a cura di), *Cahiers de l'Herne. Jean Echenoz*, Paris, Editions de l'Herne 2022).

LORENZO MARCHESE è ricercatore in letterature comparate presso l'Università di Palermo. Fra i suoi interessi ci sono le forme di confine fra finzione e storiografia (autofiction, *non fiction*, biofiction), Primo Levi, Cesare Pavese, l'ecologia letteraria. Collabora con la pagina culturale del quotidiano "Il Tirreno" e con la rivista online "Snaporaz". Ha pubblicato i saggi *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo* (Massa, Transeuropa 2014) e *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?* (Macerata, Quodlibet 2019).

ÀLEX MARTÍN ESCRIBÀ è docente presso l'Università di Salamanca e co-direttore del *Congreso de Novela y Cine Negro* di Salamanca. Parte della sua attività di ricerca si concentra sull'analisi del noir e del poliziesco, argomento sul quale ha pubblicato diversi saggi, articoli in monografie e riviste scientifiche. È critico letterario in diversi media e attualmente è direttore della collana di romanzi noir in catalano *crims. cat* della casa editrice Clandestina. Tra le sue pubblicazioni troviamo *Rafael Tasis, novel·lista policíac* (Barcelona, Alrevés 2015) e *Interrogatoris. Gènere negre i memòria* (Barcelona, Ed. Clandestina 2023).

ANDREA PEZZÈ insegna letterature ispanoamericane presso l'Università di Napoli L'Orientale. PhD della stessa università, ha lavorato all'Università di Coimbra con una borsa di studio post-dottorato. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla letteratura poliziesca, la fantascienza e l'horror in America Latina. Tra le sue pubblicazioni, *Delirios panópticos y resistencia* (Ciudad de Guatemala, Sophos Editorial 2018) e *Políticas del cuerpo en los géneros masivos de entre siglos (América Latina, s. XIX-XX)*, *Cuadernos De Literatura*, (22), Buenos Aires, 2023.

JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO è docente di teoria letteraria e letteratura comparata all'Università di Salamanca, dove co-dirige il *Congreso de Novela y Cine Negro* e dirige il gruppo di ricerca *Los Internacionales y la Guerra Civil española: literatura, compromiso y memoria*. È autore, tra altre cose, di *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración* (Barcelona, Montesinos 2017) e *Arde Madrid. Narrativa y Guerra Civil* (Sevilla, Espuela de Plata 2020).

NICOLETTA VALLORANI è professoressa di letteratura Inglese e di studi culturali presso l'Università degli Studi di Milano. Ha al suo attivo pubblicazioni sul colonialismo e postcolonialismo, sulle geografie urbane e sulle intersezioni tra *crime fiction* e *migration*. Di recente, ha pubblicato «Crime Fiction and the Future», in Allan, J., Guldall, J., King, S., Pepper, A. (a cura di), *The Routledge Companion to Crime Fiction*, London, Routledge 2019. Con Simona Bertacco, è autrice di un volume su traduzione e migrazione, con introduzione di Homi K. Bhabha (*The Relocation of Culture*, London, Bloomsbury 2021), e, con la medesima co-autrice e William Boelhower, sta curando il *Bloomsbury Handbook of Literature & Migration*.

DOMINIQUE VIART è membro dell'Institut Universitaire de France, e professore emerito dell'Université Paris Nanterre. Direttore dell'*Observatoire des écritures contemporaines françaises et francophones* e della *Revue des Sciences Humaines*, ha promosso la ricerca francese sulla letteratura contemporanea, individuando alcune delle sue forme principali in relazione alle scienze sociali (narrazioni di filiazione, finzioni critiche, romanzi storici, *littérature de terrain*, ecc.). È autore di *La Littérature française au présent* (Paris, Bordas 2008), e ha curato *Littératures de terrain (Fixxion XX-XXI, 18, 2018)* oltre ad aver pubblicato numerosi studi su scrittori contemporanei.





## TESTI E RICERCHE

### *Studi di cultura francese e italiana*

U. PEROLINO, L. MARTINELLI, A. GIACONE, M. MAFFIOLETTI (a cura di), *Francia e Italia (1956-1967). Lingua, letteratura, cultura*, 1<sup>a</sup> ed. 2016, p. 204, € 15,00, ISBN 978-88-6344-378-3

CLAUDIO VINTI, *La monnaie de l'absolu. Jean-Luc Godard. Du musée de l'imaginaire au musée du réel*, 1<sup>a</sup> ed. 2017, p. 156, € 14,00, ISBN 978-88-6344-481-0

MATTEO MOCA, *Figure del surrealismo italiano. Savinio, Delfini, Landolfi*, 1<sup>a</sup> ed. 2020, p. 340, € 25,00, ISBN 978-88-6344-555-8

GIULIANO ROSSI, *Outrepasser l'humain: la traduzione dei neologismi nelle versioni francesi del Paradiso di Dante*, 1<sup>a</sup> ed. 2020, p. 136, € 18,00, ISBN 978-88-6344-600-5

HONORÉ DE BALZAC, *Passione nel deserto* seguito da *Cenno biografico e storico sul signor Martin e altri testi*, 1<sup>a</sup> ed. 2021, p. 252, € 20,00, ISBN 978-88-6344-623-4

STEFANIA SEGATORI, «Nessuna parola inutile». *Poesia, prosa e teatro nella vita di Elena Bono*, 1<sup>a</sup> ed. 2022, p. 308, € 26,00, ISBN 978-88-6344-676-0

CLAUDIO MILANESI, *Frammenti di storie minime. Enrico Deaglio tra giallo politico e non fiction*, 1<sup>a</sup> ed. 2022, p. 110, € 20,00, ISBN 978-88-6344-693-7

CLAUDIO VINTI, *Una traduzione inedita delle opere di Molière*, 1<sup>a</sup> ed. 2024, 2 voll., p. 1306, € 60,00, ISBN 978-88-6344-770-5

Finito di stampare nel mese di novembre 2024  
da *Bibliografica*  
Castel Frentano (Ch)

per conto della  
Casa Editrice Carabba srl Lanciano  
Variante Frentana C.da Gaeta, 37  
Tel. e Fax 0872.717250  
[www.editricecarabba.it](http://www.editricecarabba.it)  
[info@editricecarabba.it](mailto:info@editricecarabba.it)



Il termine *non fiction* identifica storicamente un fenomeno letterario apparso negli anni '60, collegato al *new journalism*, e che contamina ormai tutte le forme del racconto.

La *non fiction* risponde a un bisogno di realtà. Investiti dai nuovi media, dalla stampa controllata dal potere finanziario e dai governi autoritari, immersi nel flusso dei social e delle *fake news*, i lettori tornano a cercare la verità nella parola, in "romanzi" che raccontano storie vere, fatti avvenuti, personaggi reali, in luoghi e tempi definiti.

La *non fiction* cerca la verità del presente, ma anche la memoria, l'io, le vite degli altri, i segreti dei paesi lontani e la parte ignota di quelli vicini. La natura, i confini e le forme della *non fiction* in Italia, Francia, Spagna e America Latina sono studiati attraverso venti opere rappresentative selezionate da un'équipe di specialisti di questa scrittura della realtà, che è il fenomeno narrativo più rappresentativo degli ultimi anni.

In copertina: Gérard Schlosser, Pozzo (2013), particolare.



€ 26,00

C  
A  
R  
A  
B  
B  
A  
  
t  
e  
s  
t  
i  
  
e  
  
r  
i  
c  
e  
r  
c  
h  
e