

LETTERATURE COMPARATE

a cura di Ernestina Pellegrini

Sul dibattito intorno alla non-fiction

LUCA MASTRANTONIO, *Emulazioni pericolose*, Torino, Einaudi 2018 («Passaggi Einaudi»), pp. 220, € 17,00, e-book € 9,99.

SERGIO LUZZATTO, *Max Fox o le relazioni pericolose*, Torino, Einaudi 2019 («Frontiere»), pp. 320, € 20,00.

LORENZO MARCHESE, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet 2019 («Quodlibet Studio – Scienze della cultura»), pp. 304, € 24,00.

La questione della finzionalità, apparentemente, è vecchia quanto la cultura occidentale. Dipende, come è noto, dallo statuto stesso dell'espressione letteraria, il cui campo, lo affermava già Aristotele, è il regno della possibilità. La letteratura, lo sanno tutti, finge. Ed ha sempre avuto questa speciale licenza: la giustificazione di cosa un testo letterario dice – ammesso che si possa poi sapere, come ha scritto una volta Umberto Eco, cosa sia la 'cosa' che dice e anche cosa significa 'dire' – non risiede nella sua verificabilità. Perciò la rappresentazione letteraria ha destato il sospetto della Legge e quello dell'Ideologia, da Platone in giù, praticamente in ogni epoca: i letterati e gli scrittori sono potenzialmente pericolosi. Possono corrompere con il loro potere retorico, deviare lo sprovveduto cittadino dalla via del bene e da quella del vero, che, come è noto, per qualche millennio hanno coinciso. La questione dello statuto della finzionalità che è al centro del dibattito critico degli ultimi vent'anni, tuttavia, ha poco a che vedere con questa atavica diffidenza del potere per i poeti. Per certi versi, anzi, dipende proprio dal tramonto di quel potere corruttivo e deviante, o meglio da una sorta di riflesso involontario del campo letterario a fronte di una perdita di prestigio e di egemonia nella costruzione dell'immaginario rispetto ad altri media. Così, per il bisogno di riaffermare una qualche funzione socialmente e politicamente rilevante, secondo una sorta di 'ritorno alla realtà', come è stato detto da molti (tra i più convincenti e metodologicamente agguerriti si deve senz'altro segnalare Raffaele Donnarumma), la letteratura contemporanea sembra allontanarsi dalle astrazioni formali e metanarrative che avevano caratterizzato l'epoca postmoderna, rifiutando dunque l'«ineffettualità dell'arte (che è artificio)», come ha scritto Gianluigi Simonetti, per riappropriarsi di un mandato etico e pragmatico, ma anche, in alcuni casi, di un appeal che le 'storie vere' sembrano garantire

rispetto a un pubblico assuefatto dalle innumerevoli narrazioni della nostra contemporaneità. Ma è poi così vero?

L'offerta narrativa della contemporaneità abbonda certamente di forme ibride. Lo sostiene Luca Mastrantonio in un suo bel saggio del 2018, dall'indicativo titolo di *Emulazioni pericolose. L'influenza della finzione sulla realtà*. Il grande potere dello storytelling è confermato dal fatto che sempre più spesso la fattualità diviene mero materiale da utilizzare all'interno di collaudati meccanismi finzionali. Scrive Mastrantonio:

nel grande palinsesto delle storie abbondano i format ibridi, che mescolano letteratura e giornalismo (non fiction novel), marketing e politica (storytelling) autobiografia e fiction (autofiction), documentario e fiction (docufiction), informazione e intrattenimento (infotainment), pubblicità e cinema (product placement), pubblicità e arte contemporanea (viral marketing, emotional marketing), pubblicità e giornalismo (contenuti sponsorizzati e native advertising), informazione e propaganda (fake news), discografia e tv (talent show), vita privata e pubblica (social network), consumo e produzione (prosumerism, karaoke, fan fiction), oltre a format che riproducono la realtà (reality). (p. 20).

L'idea alla base dello studio è che se l'emulazione della fiction, nella modernità, ha sempre avuto conseguenze potenzialmente disastrose sulla realtà – come dimostrano fenomeni come il wertherismo – ciò vale a maggior ragione nell'epoca strettamente contemporanea, dove fiction e realtà tendono a sfumare sempre più i propri contorni, e dove media assai più pervasivi e ad ampia diffusione, come il cinema e le serie tv, dilatano l'audience dei possibili emuli.

In effetti, proprio mentre la realtà tende a manifestarsi in chiave più prospettivista (Augé chiama giustamente questo fenomeno «messa in finzione della realtà»), la narrazione sembra alla ricerca di un punto di ancoraggio e di referenza (e dunque compie il processo inverso: una sorta di messa in realtà della finzione). Se, infatti, la vita, attraverso il web e i social network, si finzionalizza creando dei doppi o degli avatar che, come ha detto una volta Thomas Mitchell, potrebbero poi tornare a perseguitarci, la fiction prova a definzionalizzarsi, e ciò spiega l'enorme successo della cosiddetta narrazione non-finzionale: una letteratura giustificata da un mandato chiaro, e sorretta da precise intenzioni che l'autore stesso, sottoforma di narratore e personaggio principale delle proprie storie, si sforza di chiarire dall'interno dell'opera.

Comunque sia, fenomeni di emulazione pericolosa indotti dal potere dello storytelling, pur tipici del mondo moderno, diciamo dal tardo Settecento ad oggi, negli ultimi vent'anni appaiono inediti per diffusione e impatto

sociale. E lo dice chiaramente Mastrantonio, che di mestiere fa il giornalista: una parte considerevole della responsabilità di questo fenomeno è imputabile al mondo dell'informazione. Non è un problema che riguarda, allora, le opere, quanto piuttosto il loro uso. Una risposta sensata a questo stato di cose non può certo essere il ricorso alla censura: stabilire quali storie si possono raccontare e magari anche come si debba farlo è certo insostenibile. Ma tra la posizione moralista (per giunta inefficace) dei censori e quella assai più diffusa dell'intellettuale o del giornalista nichilista, per cui ogni storia infine è catartica, secondo Mastrantonio si dovrebbe approdare ad una zona intermedia, nella quale, soprattutto colui che fa informazione, dovrebbe avere piena coscienza del potere dello storytelling e dunque della necessità morale di utilizzarlo con cura.

Al netto del buon senso di Mastrantonio, che certamente non si può non condividere, soprattutto considerando le reazioni suscitate da alcune campagne stampa o da alcuni servizi di noti programmi televisivi, le cose non sono così facilmente dirimibili. Anzitutto, c'è da dire che tra le news, che per ragioni sensazionalistiche si colorano di dettagli e congegni narrativi desunti dalla finzione, e la fiction, che si presenta sempre più spesso con il marker del vero, si ingenerano ormai numerosi cortocircuiti. L'esempio, evocato dallo stesso Mastrantonio, e ormai paradigmatico sia per gli studi di critica letteraria che per quelli di storia del giornalismo, è costituito da *Gomorra* di Roberto Saviano. Il dibattito attorno all'opera dello scrittore campano – ormai è cosa nota – si è sovente polarizzato soprattutto sulla sua natura apparentemente ibrida. *Gomorra* sembra rinunciare in maniera programmatica ad una chiara scelta tra le modalità narrative e il mandato storico del reportage e quelli invece propri della fiction. Come ha scritto Pierluigi Pellini, in un saggio per molti versi risolutivo (*Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi*, «Allegoria», 63, 2011, pp. 135-163), e nel quale vengono intelligentemente ricapitolate le principali posizioni di chi si è espresso sul caso, da Alessandro Dal Lago a Raffaele Donnarumma, da Gilda Policastro ad Antonio Tricomi, da Antonio Pascale ad Arturo Mazzeola, un giudizio equilibrato sull'opera di Saviano, al netto pure di alcune giuste riserve legate soprattutto all'ambigua rappresentazione di sé che l'autore promuove in televisione, dovrebbe esercitarsi sull'«efficacia performativa della parola» (p. 151) sul «valore civile del libro» (*ibid.*) e sull'«impegno dell'autore» (*ibid.*). In questo senso potremmo considerare la docufiction o la narrazione non-finzionale come la forma simbolica della nostra contemporaneità. Ciò, naturalmente, significa anche assumerne i molti aspetti di ambiguità sia come un dato di poetica, sia come qualità ricevuta dai tempi, per così dire, ovvero come il precipitato storico di ciò che Mazzeola ha chiamato «il peso

ricattatorio esercitato dalla cronaca» (*Poetiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Bollati Boringhieri 2011, p. 53).

Tuttavia è lo stesso Saviano a promuovere *Gomorra* come espressione di un nuovo «realismo engagé», sottacendo di fatto i due elementi che, come giustamente spiega Pellini, ne «costituiscono le peculiarità più interessanti» (Pellini 2011, p. 151), e cioè il legame simbolico tra il potere rappresentato dalla camorra e la logica generale del liberismo senza regole che caratterizza i nostri tempi, nonché «la struttura dispersiva, accumulativa, policentrica di un racconto che non ha trama avvincente né eroi votati all'esemplarità» (*ibid.*).

Il motivo di questa insistenza e allo stesso tempo dell'interesse di una parte maggioritaria della critica per gli aspetti ambigui dello statuto dell'opera hanno a che fare con un'istanza etica. Credo sia la posizione del testimone a tenere il centro della discussione: da una parte l'idea, piuttosto superficiale, di tornare alla realtà attraverso una sorta di sforzo di volontà, rappresentato essenzialmente da un patto autobiografico che dovrebbe fornire dall'interno della narrazione una sorta di libretto di istruzioni su come debba essere interpretato il rapporto tra il contenuto narrativo e la realtà; dall'altra quella altrettanto frettolosa di poter separare col coltello finzione e non-finzione. È già stato ampiamente dimostrato, ben prima che in Italia si sviluppasse un dibattito agguerrito sull'argomento, che il non-fiction novel (così come il New Journalism) nasce proprio in relazione alla condizione di rottura tra la realtà e la sua rappresentazione, e dunque in reazione alla crisi del realismo moderno. John Barth, Thomas Pynchon e gli altri scrittori del primo post-modernismo statunitense esordiscono più o meno nello stesso periodo. Come ho avuto già modo di ribadire in diverse occasioni, non sono affatto certo che il non-fiction novel costituisca una modalità di ritorno 'alla realtà' dopo decenni di astrazioni disimpegnate ed autoreferenziali.

D'altro canto, l'intera tradizione del giornalismo moderno, dalla Penny Press, alla nascita di generi come il reportage e l'intervista, è, possiamo dire, una storia di ibridazione, di interscambio e di contatto con i meccanismi narrativi della fiction. Per esempio, il New Journalism, che molto spesso viene indicato, a mio avviso impropriamente, come antecedente illustre della produzione di Saviano, denunciava e decostruiva esattamente i fondamenti stessi di quella tradizione, evidenziandone gli aspetti arbitrari e quelli ideologici, e ponendosi così molto spesso (senz'altro nei casi più riusciti, a mia opinione) come una forma di meta-giornalismo.

Il problema mi pare allora dipendere dal fatto che l'epoca delle *fake news*, per usare un'orrenda definizione molto di moda, confonde troppo spesso due categorie incongrue come realtà e verità, e questo, sì, appare inedito rispetto al passato. Ciò che sembra profondamente mutato rispetto a qualche decennio fa è l'atteggiamento millenarista e atterrito del lettore

(più in generale del fruitore) odierno di fronte alla constatazione che non solo la verità ha o può avere la struttura della finzione (come ci ha insegnato Lacan), ma soprattutto che la finzione appartiene alla realtà tanto quanto ciò che è vero. È probabile che tale confusione dipenda almeno in parte dall'abitudine sempre meno critica ad un uso sineddotico del concetto di verità. Tzvetan Todorov ha mostrato forse più chiaramente di chiunque altro in che modo la modernità che segue la Rivoluzione francese distingue, da una parte, le opinioni e i valori che appartengono alla volontà dell'individuo e il cui orizzonte è il bene. Dall'altra parte, gli oggetti della conoscenza il cui orizzonte è il vero. La letteratura, si sa, occupa una posizione particolare: ad essa pertiene, come nel caso della scienza, la ricerca del vero. Ma a differenza della scienza, che persegue una verità d'adeguamento o corrispondenza, una verità cioè verificabile, misurabile, la verità della letteratura, come quella della testimonianza, è una verità di rivelazione, o interpersonale. Tale verità si intreccia profondamente con i sentimenti, le opinioni e i giudizi di una data comunità, e rispetto ad essi esercita la propria influenza e la propria seduzione, così che il contenuto morale, etico, esistenziale si fa anche politico nel momento stesso della sua socializzazione. La verità di rivelazione e interpersonale, proprio per questa sua particolare condizione, tende nella modernità ad una sorta di spostamento verso il polo dell'opinione, mentre la verità di corrispondenza finisce per rappresentare la verità *tout court*. Se la descrizione del mondo fatta dalla scienza diventa il mondo stesso, la sua verità prende il posto della realtà, facendoci intendere che un saggio scientifico (non-fiction) è più 'vero' di un romanzo (fiction). Ovviamente, chi si occupa di letteratura sa bene che entrambe sono forme di rappresentazione della realtà il cui grado di verità è dato, nel primo caso, dalla verifica misurabile delle affermazioni proposte rispetto ai fatti analizzati, e nel secondo dalla capacità di comunicare in maniera esemplare la condizione e la natura di un soggetto o di una specifica situazione o di un mondo. Ma questo discernimento, in fondo assai semplice, appare sempre più difficile da applicare rigidamente.

Lo dimostra il caso del recente lavoro di Sergio Luzzatto, *Max Fox o le relazioni pericolose*, pubblicato da Einaudi nel 2019, e l'acceso dibattito che ha suscitato. Luzzatto è uno storico molto noto. In *Max Fox* accantona i metodi della sua professione e costruisce una sorta di non-fiction novel che ha tutti i crismi dell'inchiesta giornalistica, ma che si propone, con tanto di modelli autodenunciati (per la verità piuttosto impegnativi) come Emmanuel Carrère e Javier Cercas, come un pezzo di letteratura, un romanzo. Non è ben chiaro in questo caso, come in molti altri della nostra storia recente, dove si debba posizionare il confine, perché, se di sicuro non si tratta di un lavoro da storico – e su questo tutti coloro che sono intervenuti sul

lavoro concordano – pure resta ambigua la sostanza letteraria che continua a stridere con una costruzione tipicamente giornalistica.

Intanto l'opera è narrata in prima persona, ed insiste su un recente fatto di cronaca, l'impresa criminale di Marino Massimo De Caro, noto come il «mostro dei Girolamini». La vicenda, di per sé paradossale e al tempo stesso emblematica di certi meccanismi gestionali e politici del Belpaese, inizia nel 2011, quando De Caro viene nominato Direttore della biblioteca statale dei Girolamini di Napoli. Sprovvisto anche solo di una laurea, ma supportato politicamente dall'allora Ministro dei Beni Culturali Giancarlo Galan, e dall'onorevole Marcello Dell'Utri, De Caro avvia un vero e proprio saccheggio dell'ingente patrimonio librario di una delle biblioteche più importanti d'Italia, alimentando un commercio illegale di dimensioni internazionali, attraverso il quale svende e smembra un cospicuo numero dei preziosi volumi della biblioteca. Il 30 marzo 2012, lo storico dell'arte Tomaso Montanari denuncia sul «Fatto quotidiano» lo stato di degrado della biblioteca dei Girolamini, dando avvio ad una battaglia sia giornalistica (con testate che difendono ed altre che attaccano le scelte del ministero) sia politica, che, dopo una raccolta di firme promossa da Francesco Caglioti per sollecitare il ministero alla rimozione di De Caro, si conclude in tribunale. Il procuratore aggiunto Giovanni Melillo, infatti, ordina il sequestro della biblioteca e l'arresto di De Caro, che sarà poi condannato, da reo confesso, a sette anni di reclusione.

L'opera di Luzzatto inizia venerdì 20 novembre 2015, a distanza, quindi, dagli eventi veri e propri, e dopo la pronuncia definitiva della condanna. Luzzatto incontra di persona De Caro, per un'intervista. Da quel momento in poi intesserà un fitto dialogo con il 'bibliotecario-ladro', incontrandolo in molti meeting su skype, dove appunto il nickname di De Caro, assai significativo, è Max Fox. Come nei modelli di Carrère e di Cercas la dialettica tra i due interlocutori si fa biografia del personaggio al centro della vicenda, ma anche autobiografia dello stesso autore-narratore, in un confronto attraverso cui la morale e anche le sicurezze dell'io vengono tentate, messe alla prova, sconvolte dall'antieroe del caso. La dinamica è ormai in un certo senso classica: se ne può apprezzare tutta la conturbante ambiguità in capolavori come *L'avversario* o *Limonov* di Carrère e ne *L'impostore* di Cercas, molte volte evocato da Luzzatto stesso. Il fascino del male, del resto, è sempre esistito: chi non ha sognato, almeno una volta nella vita, che il gatto Tom si mangiasse l'odioso topolino Jerry, nel classico di Hanna e Barbera? Ma qui non si parla di cartoni animati o di gatti e topi: dal momento che Luzzatto sembra subire il fascino e l'intraprendenza senza limiti morali del suo antieroe, sulla liceità dell'operazione sono stati formulati pareri piuttosto contrastanti, alcuni molto duri nei confronti dell'autore, altri invece aperti

ad accogliere l'opera nel campo letterario, con giudizi più o meno buoni.

In una recensione del 24 febbraio 2019, per esempio, Gianluigi Simonetti riconduce l'opera sotto il pieno dominio della letteratura: la verità espressa da *Max Fox* è una verità letteraria, lontana da qualsiasi dovere documentario dello storico, e in linea con i modelli della narrazione non-finzionale. A tal proposito, il critico evoca anche il nome del maestro e iniziatore del genere, Truman Capote. In realtà, l'operazione di Capote resta piuttosto differente da quella della non-fiction contemporanea, cui pure Max Fox potrebbe appartenere: in primo luogo Capote si discosta dalla tradizione formale del giornalismo artistico, che pure aveva avuto i suoi eccellenti interpreti letterari, da Hemingway a George Orwell, sopprimendo il segno più identificativo del genere, e cioè il patto autobiografico, e approdando dunque ad una narrazione flaubertiana, con un narratore esterno, di fatto onnisciente. In secondo luogo, si colloca pienamente nell'ambito del *novel*, dal momento che l'indagine giornalistica fatta di interviste, di incontri e di ricerche non è narrata, ma fornisce semplicemente i materiali da riassembleare nel plot romanzesco. Infine, si riserva il diritto tipicamente letterario di palese e chiarissima invenzione, come dimostra lo splendido flashforward totalmente finzionale con cui conclude il romanzo, e ciò proprio perché l'obiettivo non è (e non deve sembrare) quello di informare su un certo avvenimento, ma quello di trasmettere una verità palesemente letteraria, e cioè di rivelazione o interpersonale.

Di opinione contraria a Simonetti è Tomaso Montanari, che interviene di nuovo sulla vicenda dopo la pubblicazione del volume, il 5 marzo dello stesso 2019. Nella sua recensione condanna senza mezze misure quello che considera un tentativo di riabilitazione della figura di De Caro. L'opera, a suo avviso, è il frutto assai ambiguo di un lavoro da storico che rinnega la storiografia. Un «lavoro da scrivania», volto semplicemente a dimostrare che la storia del presente non è possibile e che la verità e la realtà sono approdi irraggiungibili, nient'altro che meri riflessi, mille volte rimbalzati da specchio a specchio. Montanari, insomma, non ne riconosce lo statuto di letterarietà.

Nel numero 10 di «Between» Clotilde Bertoni e Niccolò Scaffai riprendono queste due posizioni, per certi versi opposte, nella loro rubrica Campo aperto (*Caccia alla volpe: nel labirinto della non-fiction*, «Between», 10, 19, pp. 459-478), e promuovono un nuovo dialogo tra Simonetti e Montanari. Lo scambio tra i due intellettuali è certamente foriero di numerosi spunti di riflessione per chi vuole attraversare quello che i curatori appunto chiamano il labirinto della non-fiction.

Simonetti ribadisce lo statuto a suo avviso eminentemente letterario di *Max Fox*, e precisa il suo giudizio di valore: sebbene non raggiunga la

qualità dei romanzi di Carrère o di Cercas o quella inarrivabile di Capote, il libro di Luzzatto sul piano letterario funziona. È in particolare la simmetria che si crea tra l'io 'colto', 'integrato' e 'rispettoso' e la sua 'nemesi' 'spregiudicata', 'ignorante' e 'manipolatrice', ovvero la sfumatura dei confini tra il bene e il male che ne consegue, a rappresentare il maggior pregio della narrazione. Come è proprio della letteratura, infatti, l'ambiguità del giudizio morale è funzionale ad un'idea complessa di umanità, rispetto alla quale il buono invidia sempre qualcosa al cattivo e viceversa. Forse, in questo senso, *Max Fox* è addirittura troppo timido, per Simonetti. Non porta, infatti, alle estreme conseguenze questa sua costitutiva ambiguità.

Montanari, nella sua risposta, si dice contrario ad attribuire una patente di letterarietà ad un'operazione ambigua anche da un punto di vista editoriale: Luzzatto è infatti legato all'editore Einaudi come storico. Avrebbe quindi sfruttato il suo nome, la sua posizione per promuovere un testo che di fatto ripulisce l'immagine di un truffatore, che proprio grazie a Max Fox può addirittura autodefinirsi un «Robin Book».

Su un punto, Montanari e Simonetti sembrano però convenire: alla letteratura spetta il diritto statutario di mischiare verità e finzione, di mettere insieme luci ed ombre degli uomini e tutta l'ambiguità di cui è permeata la vita umana. Resterebbe da stabilire che cosa sia letteratura e cosa no.

Nelle conclusioni della rubrica, tratte in maniera molto acuta da Clotilde Bertoni, l'operazione di Luzzatto viene incorniciata all'interno di una tendenza narrativa di lungo corso: «quella a evitare l'interpretazione autonoma di eventi e personaggi autentici, per ricalcarne invece immagini preconfezionate – spesso forgiate dai diretti interessati, non di rado già circolanti nelle leggende popolari o nella vulgata giornalistica – che anziché ricreare la realtà la manomettono, anziché sprigionare sensi imponderabili, la serrano in un senso fazioso e monocorde» (p. 473). Al di là dello statuto di *Max Fox*, forse è proprio la rinuncia ad un'indagine seria, da storico o da giornalista, da parte del suo autore, ad aver limitato la riuscita dell'opera. Non basta infatti arrogarsi il diritto di indipendenza dai lacci dell'etica per produrre arte, e d'altro canto, se la produzione didascalica e propagandistica di buoni sentimenti non conduce certo a risultati artistici elevanti non è fatto detto che i buoni sentimenti in sé debbano considerarsi incompatibili con l'arte. *Max Fox* è quindi un'occasione mancata: un'indagine più approfondita su chi, cosa e perché hanno sorretto e sponsorizzato la figura di De Caro sarebbe stata utile non soltanto come azione etica e politica, ma anche come messaggio all'attuale produzione di letteratura non-finzionale, sovente arenata in «ricostruzioni molto tendenziose e di amoralità molto a buon mercato» (p. 476).

Al fondo di tutti i ragionamenti innescati dall'opera di Luzzatto resta, mi pare, una qualche difficoltà a discriminare tra scritture letterarie e scrit-

ture che pur non essendo frutto del lavoro professionale dello storico, o di un'altra figura di studioso volto all'individuazione di una verità verificabile, comunque non possono definirsi letterarie. Ciò avviene, probabilmente, perché il romanzo contemporaneo di autori come Carrère o come Saviano sembra cannibalizzare i meccanismi e il linguaggio del reportage giornalistico, e viene spesso letto e percepito come tale. Questo fenomeno, che non riguarda il modello Capote (il quale del proprio reportage si serve *ex post*, e che dal reportage tradizionale intende proprio allontanarsi), né, per altre ragioni, il modello del New Journalism (che produce effettivamente dei reportage, per quanto polemici e stravaganti ci possano sembrare), pone molte difficoltà ermeneutiche, almeno apparentemente nuove.

Se ne è in qualche modo accorto il critico Lorenzo Marchese, non soltanto nella sua recensione di *Max Fox* («Allegoria», 81, 2020) – nella quale giustamente sottolinea che il conflitto tra il mandato letterario e la struttura giornalistica finisce per spuntare le armi sia alla letteratura che all'eventuale finalità reportistica – ma soprattutto nel ricco saggio pubblicato da Quodlibet nel 2019, dal bel titolo *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*. Si tratta probabilmente dello studio più completo sull'argomento, una sorta di anatomia del genere, con particolare riferimento alla produzione letteraria contemporanea in lingua italiana. Anzitutto, Marchese affronta un problema nomenclativo. Non-fiction è infatti un termine pseudoconcettuale (p. 11), sebbene sia ormai invalsa una distinzione con la fiction che, in maniera fin troppo semplicistica, vuole quest'ultima come una narrazione di fantasia, e la prima come una narrazione documentaria. In realtà il termine non-fiction, in ambito anglosassone indica tutto ciò che non è letteratura d'invenzione, dai saggi, ai manuali, dai trattati ai documentari.

Ora, ciò che caratterizza la stretta contemporaneità letteraria è un movimento doppio che per un verso relativizza la posizione dello storico come inquirente privilegiato di una verità verificabile, affiancandogli figure assai più disinvolute come quelle degli scrittori non finzionali; per l'altro mostra che la credibilità della letteratura d'invenzione deflette rispetto alla coerenza veridittiva imposta dall'io autobiografico – inquirente, narratore e personaggio allo stesso tempo – quando si interessa e dunque racconta storie fattuali. Il termine non-fiction, tanto in voga negli ultimi venti anni, pur provenendo da antecedenti illustri, tra cui l'immane Capote e i *new journalists*, riassume quindi questa tendenza e può essere scomposto in forme ibride che derivano da quattro tipologie testuali: gli scritti di viaggio, il saggio narrativo, il reportage o l'inchiesta e, infine, la biografia. Per ognuna Marchese dà una convincente descrizione formale, proponendo opportunamente una serie di esempi tratti da alcuni tra i migliori narratori italiani contemporanei, da Saviano a Genna, da Pascale a Janeczek, da Trevi a Covacich. Infine, forte di

questa scomposizione, trae una serie di opposizioni binarie che costituiscono in un certo senso l'ossatura del discorso narrativo non-finzionale, continuamente in tensione tra trasparenza e autenticità, parzialità e menzogna, opposizione e conciliazione, impotenza e espiazione.

Va probabilmente compresa entro tali coordinate questa attuale produzione creativa etichettata al negativo, come sottolinea Marchese. E occorre, altrettanto probabilmente, ridiscuterne i rapporti con la storiografia e soprattutto con il giornalismo. Ma, forse, il dibattito potrebbe trovare giovamento da un discorso critico diverso, capace di mirare a quella che un tempo si chiamava dimensione dialettica. In altre parole, potremmo spostare l'attenzione dalle questioni referenziali a quelle di carattere relazionale, ovvero mostrare in che modo queste opere sono capaci di scomporre il reale nel campo delle relazioni dinamiche che lo costituiscono e, allo stesso tempo, in che modo esse le rappresentano attraverso una forma, a propria volta, ovviamente, dinamica. Si vedrebbe allora che l'idea secondo la quale la propensione metatestuale e sperimentale dei decenni scorsi fosse soltanto una forma di disinteresse nei confronti della realtà poggia sull'attuale semplificazione del rapporto che la letteratura intesse con il mondo, come se mimesi, realismo e fattualità coincidessero tutti nel medesimo punto. Si vedrebbe che i cosiddetti scrittori postmodernisti cercavano anch'essi di rendere conto del mondo in cui vivevano, dei cambiamenti economici, politici e sociali intervenuti nella propria epoca, tematizzando la difficoltà e l'artificialità con cui la letteratura poteva rappresentarli. Si vedrebbe che l'evidenziazione dell'insufficienza delle convenzioni con cui l'arte moderna lo aveva in precedenza rappresentato era un modo di scomporre il reale nelle proprie relazioni dinamiche e di renderlo attraverso forme che volevano tener conto di tale dinamismo. E si vedrebbe infine che la fattualità non è mai in sé realistica e che in fondo ciò che il romanzo postmodernista tematizzava come nucleo significativo del proprio contenuto narrativo, costituisce per gli scrittori contemporanei di non-fiction semplicemente la premessa metodologica (spesso rimossa, più o meno consapevolmente) della loro enunciazione. Nella non-fiction, in fin dei conti, la frattura tra realtà e rappresentazione della realtà è posta talmente in primo piano ed è talmente anticata (il patto autobiografico, addirittura!) da apparire nuovamente invisibile, anche se ce l'abbiamo davanti agli occhi, un po' come la *Lettera rubata* del nostro Edgar Allan Poe.