

cahiers d'études romanes

nouvelle série, n° 48 (1/2024)



Aux commencements des écritures du réel

Rodolfo Walsh (Argentine, 1927-1977)



Centre Aixois
d'Études Romanes
Aix Marseille Université



Volume sous la direction de

Dante Barrientos Tecún et Maud Gaultier

Équipe éditoriale de ce numéro

Rodrigo Díaz Maldonado (Aix Marseille Université, CAER), Sara Carini (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan), Sandra Gondouin (Université de Rouen), Julio Zárate (Université Savoie Mont Blanc), Alba Lara (Université Paul Valéry Montpellier 3), Pierre Lopez (Aix Marseille Université, CAER), Gérard Gomez (Aix Marseille Université, CAER), Cecilia González (Université Bordeaux Montaigne), Julie Marchio (Aix Marseille Université, CAER), Marta Inés Waldegaray (Université de Reims Champagne-Ardenne), Mathieu Corp (Aix Marseille Université, CAER)

Cahiers d'études romanes
Aix Marseille Université

Direction
Claudio Milanese

Comité de rédaction

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Yannick Gouchan, Rodrigo Díaz Maldonado, Sophie Saffi

Équipe éditoriale

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Estelle Ceccarini, Maud Gaultier, Yannick Gouchan, Michel Jonin, Pierre Lopez, Stefano Magni, Estrella Massip, Claudio Milanese, Judith Obert, Ilaria Splendorini, Michela Toppiano, Claire Vialet

Comité de lecture

Aix Marseille Université

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Pascal Gandoulphe, Yannick Gouchan, Gérard Gómez, Colette Collomp, Stefano Magni, Claudio Milanese, Sophie Saffi, Brigitte Urbani

Autres universités

Silvia Contarini (Université Paris Ouest Nanterre La Défense, CRIX/Études Romanes), Christian Del Vento (Université Paris 3, CIRCE/LECEMO), Andrea Fabiano (Université Paris-Sorbonne, ELCI), Ugo Fracassa (Università Roma Tre), Monica Jansen (Universiteit Utrecht), Christian Lagarde (Université Perpignan Via Domitia, CRESEM/CRILAUP), Stéphanie Lanfranchi (ENS Lyon, Triangle), Dante Liano (Università Cattolica, Milano), Marc Marti (Université de Nice Sophia Antipolis, LIRCES), Alessandro Martini (Université Lyon 3, LUHCIE Grenoble Alpes), Philippe Merlo (Université Lumière Lyon 2, Passages XX-XXI), Philippe Meunier (Université Lumière Lyon 2, IHRIM), Ana Cecilia Ojeda (Universidad Industrial Santander, Bucaramanga), Matteo Palumbo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Nestor Ponce (Université Rennes 2, ERIMIT), Sébastien Rutes (Université de Lorraine, LIS), Niccolò Scaffai (Université de Lausanne), Franca Sinopoli (Università Roma La Sapienza), Arnaldo Soldani (Università di Verona), Mirko Tavosanis (Università di Pisa), Rubén Torres Martínez (UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México), Gianni Turchetta (Università degli Studi, Milano), Bart Van Den Bossche (Université de Louvain), Margherita Verdiramè (Università di Catania), Christilla Vasserot (Université Paris 3, CRICCAL)

Secrétariat de rédaction
Christine Carcassonne

© Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence créative Commons Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification 4.0 International CER

cahiers d'études romanes

48

Aux commencements des écritures du réel

Rodolfo Walsh

Argentine, 1927-1977

Centre aixois d'études romanes
CAER (EA 854)

2024

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Couverture : Rodolfo Walsh dans le « Delta del Tigre » années 1970. Domaine public.

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Aix-Marseille Université

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1

Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur <http://presses-universitaires.univ-amu.fr/editeur/pup>

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPUD <https://www.afpu-diffusion.fr>

DISTRIBUTION LIBRAIRIES : DILISCO Groupe Albin Michel

Sommaire

Dante Barrientos Tecún, Maud Gaultier	
Introduction	7

Relatos de investigación, estrategias del policial

Ezequiel De Rosso	
« Una casualidad manejada »	
Variaciones sobre el género policial en <i>¿Quién mató a Rosendo?</i>	17
Andrea Pezzè	
El género del que abomino	
Policial y política en la no-ficción de Rodolfo Walsh	33
José García-Romeu	
Narración y compromiso en <i>¿Quién mató a Rosendo?</i>	
de Rodolfo Walsh	51

Testimonio : escritura periodística y epistolar

Martín Lombardo	
El lugar del periodismo en Walsh y la noción de verdad	67
Emanuela Jossa	
Rodolfo Walsh y la cuestión palestina	85
Paula Klein	
Las “Cartas” de Rodolfo Walsh	
La verdad como ética, el testimonio como intervención	105

Recepción, adaptación y prolongaciones

- Erich Fisbach
Operación masacre, de un relato al otro,
de Rodolfo Walsh a Jorge Cedrón 123
- Sabine Schmitz
Modos de no-ficción en *RW. Rodolfo Walsh en historietas* (2016)
de Gonzalo Penas y CJ Camba 135
- Maud Gaultier
Operación masacre de Rodolfo Walsh
y *Carmel: ¿Quién mató a María Marta?* de Alejandro Hartmann
Narrativas argentinas de la no ficción,
de la excepción a la masificación 163
- Federica Gianni
Rodolfo Walsh
“L’anti-Borges” arrive in Italie 183

Débats critiques

Rubrique coordonnée par Carlo Baghetti

- Marzia Beltrami, Raffaello Palumbo Mosca, Riccardo Castellana
Recensioni a *Storiografie parallele. Che cos’è la non-fiction?*
di Lorenzo Marchese (Quodlibet, 2019) 201
- Marzia Beltrami, Riccardo Castellana, Raffaello Palumbo Mosca
Intervista a Lorenzo Marchese 207
- Sommaires des numéros précédents 219

Débats critiques

Rubrique coordonnée par Carlo Baghetti

Recensione a *Storiografie parallele. Che cos'è la non-fiction?*
di Lorenzo Marchese (Quodlibet, 2019)
di Marzia Belframì e Raffaello Palumbo Mosca

Il saggio di Lorenzo Marchese dedicato alla *non-fiction* contemporanea è articolato in quattro parti, di cui una introduttiva, due centrali e corpose, e una conclusiva. La prima parte (“Cos’è ciò che chiamiamo *non-fiction*?”) offre un’accurata disamina, sviluppata in senso sia storico che sincronico, dei significati con cui viene usata l’espressione *non-fiction* in diverse tradizioni nazionali, per approdare infine a una proposta di definizione circoscritta della *non-fiction* contemporanea come « un tipo di discorso narrativo che s’incarica di raccontare storie realmente accadute e documentabili (in particolare dalla cronaca recente) usando gli strumenti formali e le strategie retoriche della letteratura d’invenzione » e che, nel fare ciò, « si pone esplicitamente contro la storiografia contemporanea e fuori, al tempo stesso, dal romanzo » (p. 42). I due veti dirimenti della *non-fiction* si esprimono dunque contro la finzione (in ambito letterario) e contro l’obiettività (in ambito storico). A partire da questa definizione generale, il saggio esplora come testi di narrativa contemporanea aderiscano, forzino, e declinino questi principi con intenti ed esiti anche molto diversi. Il focus cronologico si concentra sull’ultimo trentennio, allineandosi a coloro che identificano negli anni Novanta uno spartiacque determinato da quello che è stato definito un “ritorno alla realtà”: non tanto perché questa prima fosse evasa, quanto perché da questo momento ci si riavvicina all’idea che la realtà possa essere accostata in maniera più diretta, senza (troppi) infingimenti.

La seconda parte del saggio (“La manipolazione dei discorsi”) esamina i diversi generi di partenza di molta parte della *non-fiction* contemporanea, identificandone quattro principali: la scrittura di viaggio, il saggio narrativo, il *reportage*, e la biografia. Mentre il generico concetto di ibridismo – da cui Marchese prende le distanze – impedisce di riconoscere e analizzare comparativamente i diversi intenti e le diverse genealogie delle contaminazioni tra tipi di discorso, è nella pratica della manipolazione, e nella rivendicazione di libertà operativa da parte degli autori ad essa sottintesa, che secondo Marchese consiste il *fil rouge* di molte dinamiche del campo letterario contemporaneo. Se le parti dedicate al *reportage* e alla biografia (cui Marchese aveva dedicato anche il precedente – e assai riuscito – *L’io possibile. L’autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*) sono quelle più complete, quella dedicata al saggio è forse la più problematicamente interessante. Marchese – che giustamente

distingue senza esitazione il saggio narrativo contemporaneo dal romanzo saggio novecentesco – discute e in ultima analisi rifiuta posizioni fortemente inclusive (come quella, ad esempio, di Salman Rushdie) senza, in fine, giungere ad una vera definizione. L'analisi – esaustiva e intelligentemente condotta – serve a mettere ulteriormente a fuoco la fondamentale qualità aporetica di una forma (il saggio, appunto) che presenta importanti elementi di continuità e insieme di rottura rispetto alle sue origini montaignane e le sue evoluzioni settecentesche e ottocentesche; una forma che, paradossalmente, sembra fare della metamorfosi la sua identità, chiamando così lo storico e il teorico a sempre nuove verifiche *in re*.

La terza parte elabora ulteriormente alcuni temi ricorrenti della *non-fiction* contemporanea, soffermandosi in particolare su: (a) trasparenza e autenticità, (b) parzialità e menzogna, (c) opposizione e conciliazione, (d) impotenza ed espiazione. Marchese sottolinea che attorno a questi temi raramente si definiscono tendenze univoche; si tratta più spesso di tensioni, tali per cui nella rosa dei testi si possono trovare atteggiamenti e posizioni anche opposte in risposta alle medesime questioni. Sia la seconda che la terza parte del saggio sono caratterizzate da un doppio andamento – saggistico e analitico –, che porta avanti contemporaneamente una discussione teorica attorno ai generi di partenza e alle tematiche chiave della *non-fiction*, e la lettura ravvicinata di singole opere. Questi testi non sono semplicemente portati ad esempio di situazioni teoriche: al contrario, vengono analizzati in dettaglio a sottolineare come di volta in volta essi aderiscano, smentiscano o complichino attraverso inedite sfumature le ipotesi di partenza.

Se da una parte questo impianto rende merito alla vastità di casi vagliati da Marchese e permette di contestualizzare in maniera critica e puntuale molti testi, dall'altra può rischiare talvolta di far perdere il filo del discorso generale. In quest'ottica, sarebbe forse stato utile avere una struttura paratestuale più articolata, capace di guidare i lettori attraverso l'argomentazione; per sopperire all'inconveniente, consigliamo di leggere la quarta, breve parte, “Storiografie parallele”, direttamente dopo la prima: questo permetterà al lettore di avere ben presenti le tesi di fondo del saggio, e usarle come punti di riferimento nell'esplorazione delle concrete articolazioni letterarie. In questa parte finale, per esempio, Marchese non solo riassume le caratteristiche della *non-fiction* contemporanea, ribadendone il posizionamento nel panorama letterario più ampio, ma isola tre ulteriori criteri cardine che la distinguono dal discorso storiografico e ne articolano, dunque, delle versioni “parallele”: il criterio autoptico, il criterio drammatico e il criterio tipico (pp. 275-278).

Il saggio di Marchese rappresenta un'aggiunta importante alla discussione in corso sullo stato della letteratura contemporanea. Grazie al suo doppio impianto il lavoro si presta, da una parte, ad una lettura continuata, che veicola l'argomentazione di fondo circa la natura della *non-fiction* come territorio ampio e variegato, segnato da linee di continuità ma anche da genealogie diverse, e che esprime non tanto un genere uniforme, quanto un « insieme di reazioni al modo di fare storia nel (e del) presente » (p. 31). Dall'altra, è un testo che si presta alla consultazione puntiforme, poiché le numerose analisi di singole opere offrono spunti critici e proposte di inquadramento (in aggiunta a una bibliografia aggiornata e puntuale) che possono fungere da utili punti di partenza per studiosi interessati a questioni o testi specifici.

Recensione a *Storiografie parallele. Che cos'è la non-fiction?*
di Lorenzo Marchese (Quodlibet, 2019)
di Riccardo Castellana

Il libro di Lorenzo Marchese offre un quadro ampio e intelligente di tutti quei generi letterari non interamente riconducibili né sotto l'insegna della fattualità (come la storiografia, biografia, autobiografia, cronaca giornalistica, ecc.) né sotto quella della finzionalità pura (romanzo e racconto d'invenzione), che dagli anni Ottanta in qua hanno caratterizzato gran parte della letteratura italiana (e non solo). Generi ibridi, come sono stati definiti da qualcuno, anche se l'autore rifiuta questa categoria, osservando che tutta la letteratura è da sempre frutto di contaminazione e di meticciamiento col mondo reale. Si tratta di un universo molto variegato, che comprende narrazioni derivanti dal *non-fiction* novel nordamericano (ma non sempre rapportabili, secondo Marchese, a quel modello), come *L'eredità* di Bettin o *Elisabeth* di Sortino, di rivisitazioni contemporanee del New Journalism come *Gomorra* di Saviano, di biografie non convenzionali come *L'abusivo* di Franchini, di reportage di viaggio e di altro ancora. Il termine *non-fiction* che compare nel sottotitolo è inteso dall'autore in un senso molto preciso, che è quello di discorso narrativo in cui l'uso di dispositivi formali ad alto o basso tasso di finzionalità veicola contenuti veri o che perlomeno ambiscono ad essere tali (p. 42). Funziona o no questa definizione? Sì, ma a patto di intendere la finzione della *non-fiction* in modo piuttosto flessibile: nell'ambito del reportage, per esempio, Marchese tende a considerare il carattere letterario (cioè "parallelo" alla scrittura storiografica propriamente detta) nella mescolanza dei codici, nel continuo esondare del discorso verso i territori dell'autobiografia o della divagazione saggistica, e soprattutto nello spostare l'accento dal mondo all'io che lo osserva, in un (paradossale) ritorno all'idea antica di storiografia come osservazione autopica e testimoniale del vero, laddove l'idea moderna di storiografia esige invece una postura impersonale e universale. Gli esiti, come mostra bene Marchese, possono essere diversissimi tra loro: dal narcisismo sempre più ingombrante (e irritante) di un Carrère al balbettio e alla fragilità esistenziale di Trevi e Franchini. Sarebbe peraltro interessante confrontare questo tipo di *non-fiction* con alcuni racconti storiografici degli ultimi anni (Jablonka, Luzzatto), alla luce di quanto sostiene lo storico Enzo Traverso in un libro recentissimo che, sin dal titolo (*La tirannide dell'io. Scrivere il passato in prima persona*, Laterza, 2022), non nasconde la propria diffidenza per simili operazioni.

Altre tipologie di scrittura prese in esame da Marchese (*La grande ombra* di Tuena, *Lezioni di tenebra* e *Le rondini di Montecassino* di Janeczek, *Il tempo*

migliore della nostra vita di Scurati), ma soprattutto quei testi che si rifanno in qualche modo a Capote e alla tradizione del *non-fiction* novel, adottando invece i tratti tipici del romanzo eterodiegetico ottocentesco: l'onniscienza psichica e la costruzione (fanzionale) dell'interiorità di un personaggio, la descrizione dettagliata di scenari che il narratore-testimone non può avere visto direttamente (ma che finge di aver visto), la resa *verbatim* di dialoghi che costui non può aver ascoltato con le proprie orecchie (ma che finge di aver ascoltato). Difficile dire quanto quelli che personalmente chiamerei "effetti di finzione" possano annullare (o attenuare) l'intenzione veridica e informativa dell'opera, e fino a che punto, all'opposto, li si possa considerare strumentali a uno *storytelling* e a una "drammatizzazione" che, di per sé, non richiederebbero al lettore di sospendere il transito di senso dalla pagina scritta al referente esterno. Tutto questo andrebbe valutato in termini di ricezione o di risposta estetica, mentre il libro si muove sul versante propriamente critico dell'analisi testuale e della ricostruzione storico-letteraria.

Se i risultati migliori dell'indagine sono ottenuti nelle pagine sul reportage, quelle sulle scritte biografiche pongono invece alcuni problemi di metodo solo parzialmente risolti. Respinta la nozione di biofiction (soprattutto nell'accezione invalsa nella critica letteraria francese, giustamente ritenuta dall'autore troppo ampia e in fin dei conti inutile), Marchese considera come *non-fiction* biografica solo ed esclusivamente quell'insieme di narrazioni di vite che non inventano fatti e che (a fortiori) non optano per la controfattualità esplicita (si pensi ai romanzi biografici di Mari) ma partono da una effettiva volontà informativa, per farne poi qualcosa di diverso dal semplice resoconto biografico (Echenoz, Franzosini, Franchini). Ma quanto, in verità, queste narrazioni sono lontane dal *non-fiction* novel e dal romanzo "puro"? E il libero accesso che il narratore si concede alla vita psichica dei biografati (l'interiorità inventata in *Elisabeth* di Sortino), la delega della narrazione a un personaggio (sia nella forma dell'autodiegesi che in quella allodiegetica: *Mi chiamo...* di Nove e *La grande ombra* di Tuena) e i mille espedienti di cui è capace la narrativa contemporanea (metalessi e parallelismi sono frequentissime, per es., in Echenoz e in Franzosini) non producono forse effetti di finzione che allentano le pretese di veridicità del genere biografico? E davvero (sul piano della percezione immediata da parte del lettore) l'invenzione dell'interiorità è qualcosa di diverso da quella di un fatto pseudo-oggettivo? Sono questioni sulle quali, forse, occorrerà riflettere ancora a lungo.

Considerando da una certa distanza l'arcipelago della *non-fiction*, grazie alla preziosa mappatura che ne fa in questo libro Lorenzo Marchese, si potrebbe in conclusione sostenere che le due isole maggiori di questa vasta area geografica

sembrano essere governate una dal principio della drammatizzazione e dello *storytelling*, l'altra da quello della finzione formale e della costruzione di una psichicità fittizia, sia essa funzionale alla resa di una verità più vera del vero oppure a una palese dichiarazione di artificialità (molto dipende in questo caso dall'atteggiamento e dalle competenze del lettore). Se questa impressione è vera, però, il termine *non-fiction* diventa una parola-ombrello, utile oggi per raccogliere fenomeni accomunati da deboli somiglianze di famiglia, ma passibile domani di nuove e più rigorose specificazioni.

Intervista a Lorenzo Marchese

Raffaello Palumbo Mosca: Fin dal principio del tuo libro, tu parli della *non-fiction* come di un « termine pseudoconcettuale », giustamente rimarcando come separare racconto di invenzione e racconto vero (o « storico ») sia un'operazione molto complessa e spesso fallimentare. Date queste premesse, credi che sia ancora utile parlare di *non-fiction* o, magari sulla falsariga di Roland Barthes, sarebbe più utile ritornare al concetto di *écriture*?

Lorenzo Marchese: Quando il 16 gennaio 1966 Truman Capote battezza la parola *non-fiction* (già usata in ordine sparso da pochi, come Jacques Barzun, ma di fatto un neologismo), lo fa in una circostanza pubblicitaria: nel passaggio di un'intervista rilasciata a George Plimpton, sulle pagine del « *New York Times Book Review*¹ », per lanciare il suo romanzo *In Cold Blood*, uscito l'anno prima a puntate sul « *New Yorker* » e in via di comparsa in volume. « Pseudoconcettuale » andrebbe quindi inteso in accezione neutra: dietro il neologismo di Capote non c'erano stratificazioni semantiche né motivazioni radicate nella storia del romanzo. C'era invece, anzitutto, il bisogno di smarcarsi dalla concorrenza segnalando la propria novità: dal romanzo *Compulsion* di Meyer Levin del 1956, a cui *In Cold Blood* viene paragonato per l'argomento di un delitto efferato a quattro mani, al *New Journalism* di Wolfe e soci, altrettanto sperimentale e fuori formato rispetto alla dimensione dell'articolo di giornale. L'impressione è che Capote si sia cimentato nell'impresa (che sapeva persa in partenza) di creare una categoria priva di retorica e di storia, usando « *non-fiction* » per definire *In Cold Blood* semplicemente come « qualcosa che non era fiction »: cioè, tradotto in linguaggio promozionale, qualcosa che non somigliava a niente e quindi meritava attenzione per la sua radicale novità. Oggi naturalmente sappiamo che la cosiddetta *non-fiction* non è la soluzione o il superamento della fiction, vi somiglia sotto molti aspetti, e anzi una narrazione fattuale appassionata, universale e manipolata è nata assieme al racconto storiografico, con Erodoto e i suoi successori. E sappiamo che, nonostante il tentativo impossibile di Capote di elaborare una schematizzazione priva di retorica, *non-fiction*, al di là di un'etichetta da libreria, è il nome che oggi quasi sessant'anni dopo diamo a un complesso di retoriche in continua trasformazione, capace di coprire con la sua ombra livelli semantici, discorsivi e figurali

¹ George Plimpton, Plimpton, « The Story Behind a Nonfiction Novel », *The New York Times*, 16 gennaio 1966, testo integrale: <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html?r=1>>, consultato il 5 ottobre 2023.

diversi. Tocca punti come il bisogno di trasparenza, la visione della cronaca come linguaggio archetipico per capire l'essere umano, la necessità di riattualizzare il passato attraverso “trame” e meccanismi di *storytelling* a noi comprensibili, l'« empatia negativa² » verso le zone d'ombra della realtà, la costruzione del senso sul « residuo fecale della storia³ », che è sì l'unico dato concreto che abbiamo a disposizione scrivendo storia, ma di senso « proprio » non ne ha.

Se ci si pensa, d'altronde, sulle discussioni e gli studi intorno a molti termini nati nell'improvvisazione e con pochissima sostanza « concettuale », a volte creati apposta con lo scopo di squalificare i suoi oggetti, si è costruita buona parte della storia della cultura, si sono formati interi settori di studi e – cosa ancora più importante – si sono indicate strade nuove a chi l'arte e la letteratura avevano in mente di farle, e non solo di commentarle. Mi riferisco a macro-categorie come Romanticismo, Impressionismo, Modernismo, a Medioevo (che, tutti i medievisti da Barbero in giù lo sanno, non indica *nulla* di univoco); all'evoluzione della categoria di « intellettuale » dalla fine dell'Ottocento francese a oggi, su cui ha riflettuto molto bene in Italia Pierluigi Pellini. Non vorrei esagerare coi paragoni, ma temo che molte nozioni astratte con cui si fa la teoria della letteratura siano per definizione « pseudoconcettuali ». Liberarsene è un'operazione salutare, a volte: ma si paga sempre a caro prezzo.

Ho iniziato a scrivere *Storiografie parallele* nel 2016 forte di un atteggiamento normativo che si ritrovava, molto di più, nel mio precedente libro sull'autofiction⁴, e che mi portava a fare ordine indicando cosa era per me autofiction e cosa autobiografia con una nettezza renitente alle sfumature (ma all'epoca la confusione era grande sotto il cielo e autofiction, come *non-fiction* ai tempi di Capote, era una parola usata per lo più in modo strumentale e arrembante da *editor* e autori). Iniziando il nuovo libro quindi mi trovavo davanti due strade: eliminare le categorie fiction e *non-fiction* con la motivazione (perfettamente sensata e da me condivisa) che fra storia vera e storia inventata non c'è una demarcazione netta, recuperando categorie come quella di Barthes, preferendo un approccio unificante fondato sulle affinità e scegliendo un'altra angolazione critica; oppure, cercare di capire se c'erano

2 Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Milano, Bompiani, 2022.

3 Carlo Emilio Gadda, « Un'opinione sul neorealismo », *I viaggi la morte* in *Opere* (a cura di Dante Isella), *Saggi giornali favole* volume I, Milano, Garzanti, 2008, p. 630.

4 Lorenzo Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014.

verità precise in quelle approssimazioni terminologiche, e provare a vedere se fiction e *non-fiction* potessero, una volta scomposte e riapplicate a continui *stress test*, essere ancora vitali per ridefinire il nostro rapporto con la realtà rappresentata, la ricerca di una verità personale e i limiti della ricostruzione storica. Con la prima strada avrei trovato un approdo abbastanza presto. Sono ancora convinto che la seconda strada faccia andare più lontano nella ricerca.

RPM: Anche in questo caso la mia domanda è molto generale: tu, mi pare giustamente, distingui nettamente l'esperienza del romanzo-saggio dal saggio narrativo odierno; vista l'enorme varietà degli esempi, dal libro di viaggio allo studio letterario vero e proprio, quale pensi che sia la qualità comune che permette tale definizione? Oppure anche quello di saggio narrativo è, esattamente come quello di *non-fiction*, semplicemente un « termine ombrello »?

LM: Scherzando appena, potrei dire che i « termini ombrello » hanno una grande utilità visto che, come indica l'analogia, ci « difendono » dalla pioggia dell'arbitrio interpretativo in cui tutto si equivale o, con lo stesso effetto, ogni oggetto artistico fa scuola a sé e quindi è impossibile trarne teorie generali. Tornando seri, col tempo ho concluso che la definizione di « saggio narrativo », abbozzata da Salman Rushdie, dominante in area anglosassone ma approfondita, nella bibliografia di studi italiani, da studiosi come Marine Aubry, è per certi versi lapalissiana. « Saggio narrativo » è come dire « romanzo psicologico », « poesia verticale » o « dramma ricco di pathos »: cioè, l'attributo posto in evidenza sottolinea una qualità intrinseca che, in dosi arbitrarie, sussiste già nei testi paradigmatici di questi macrogeneri. Come non esiste un romanzo moderno (quello chiamato *novel* in lingua inglese) che escluda del tutto la trattazione, o almeno la menzione, della vita interiore di uno o più personaggi; come non esiste, se non a prezzo di forzature integrali, un dramma senza « teatralità » e dimensione scenica; così, credo, ogni saggio da Montaigne in poi, con buona pace delle teorie di Adorno sulla forma del saggio, parte dall'esperienza personale per costruirvi teorie mobili sulla condizione umana e sul mondo circostante, e inoltre puntella le basi fragili della contingenza individuale con l'aneddoto, l'esempio della tradizione, il sentito dire, la generalizzazione dettata dall'esperienza altrui: tutte dimensioni che inevitabilmente si concretizzano in frammenti narrativi, spunti vissuti, vere e proprie storie. La differenza fra il saggio come forma e i saggi narrativi di questi anni non è qualitativa, ma dipende dalla quantità di materiale narrativo che alimenta il discorso di entrambi; il saggio narrativo sarebbe quindi un accrescimento del saggio classico, non uno scarto dalla sua tradizione.

Un discorso differente, e smisurato, andrebbe fatto quando si realizza che la letteratura di qualità oggi, a livello direi mondiale (che si prendano i premi

Nobel da Annie Ernaux in giù, o che si calcoli sociologicamente quali testi e autori ricorrono nel dibattito specialistico sulla letteratura), insegue una vocazione saggistica pronunciata e ha lasciato la narratività pura (il piacere di raccontare storie nella convinzione che valgano e « parlino » a sé stanti) alla produzione di consumo, ai media di maggiore impatto commerciale, ai *franchise* della Disney. In una conversazione di qualche anno fa, Guido Mazzoni ipotizzava che ci fosse un nesso fra l'astrazione crescente a tutti i livelli della vita associata, sempre più immateriale ed eterodiretta, e la propensione al discorso astratto e impersonale delle scritture più interessanti di questi anni: tesi difficile da dimostrare ma, per quanto mi riguarda, estremamente persuasiva.

Marzia Beltrami: Nel terzo capitolo, una delle costanti individuate tra i lavori di *non-fiction* è l'atteggiamento autoriale oscillante tra opposizione e conciliazione nei confronti della realtà, una dinamica che richiama direttamente la questione dell'impegno. Posto che nel saggio fai molti distinguo nel discutere i testi concreti, se dovessi fare un bilancio che tipo di impegno ti pare caratterizzi questi testi che mirano a ristabilire un diverso tipo di rapporto con il racconto della storia e con la realtà?

LM: Intanto bisogna precisare che la situazione da me analizzata è una fotografia, decisamente incompleta, che arriva fino al terzo trimestre del 2018. Da allora, il campo letterario si è trasformato a una velocità inattesa (cercherò di argomentarlo nella prossima risposta) e anche il rapporto della *non-fiction* con l'impegno è cambiato molto: la scrittura narrativa a vocazione veridica è sempre più immediata, diretta, resistente alle contraddizioni e chiara nei suoi scopi discorsivi, ma al tempo stesso potente e incline a disseminarsi e « ri-mediarsi⁵ » molto più di quanto succedeva nei libri di Covacich, Trevi, Janeczek che ho studiato io. Se dovessi scrivere *Storiografie parallele* oggi, una porzione significativa sarebbe dedicata a quelle forme narrative prosperate all'incrocio fra narrativa, manualistica di *self help* e *life narratives* esemplari: includerebbe autrici come Michela Murgia⁶ e Chiara Valerio⁷ nonché tutti i libri di Saviano dopo *Bacio feroce*⁸, in una lista ben più lunga, si soffermerebbe meglio sulle

5 Jay David Bolter, Walter Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione fra media vecchi e nuovi*, Bologna, Guerini e Associati, 2003.

6 Michela Murgia, Chiara Tagliaferri, *Morgana. Storie di ragazze che tua madre non approverebbe*, Milano, Mondadori, 2019; Michela Murgia, *Tre ciotole*, Milano, Mondadori, 2023.

7 Chiara Valerio, *Storia umana della matematica*, Torino, Einaudi, 2016; Chiara Valerio, *La tecnologia è religione*, Torino, Einaudi, 2023.

8 Roberto Saviano, *Gridalo*, Milano, Bompiani, 2020; Roberto Saviano, *Solo è il coraggio. Giovanni Falcone, il romanzo*, Milano, Bompiani, 2022.

implicazioni e sull'inconscio apolitico delle scritture dell'impegno contro cui ha scritto Walter Siti⁹, e forse dovrebbe sconfinare nelle scritture « di categoria » di giornalisti e storici che si dedicano a narrazioni di confine con l'*infotainment* (penso a due casi felici: Carlo Greppi, Sergio Luzzatto).

Vengo ai libri di cui mi sono occupato io. È vero che senza un certo disagio, nato dalla sensazione del proprio distacco dalla realtà su cui si fissa lo sguardo, non si scrive. Però guardando indietro mi sembra che tutti i libri di *Storiografie parallele* condividessero un malessere (anche non verbalizzato) nato da una certa inappartenenza alla cronaca che volevano raccontare (e in certi casi, penso a *Gomorra*, denunciare, svelare nel proprio scandalo). Spesso il pendolo fra opposizione e conciliazione, che nei casi più ambigui e riusciti che studiavo si individua *all'interno* del singolo libro, muove da questa inappartenenza. Partendo da lì, per sintetizzare, distinguerei fra il gruppo delle reazioni ironiche, rassegnate o rabbiose a questo malessere (Trevi, Franchini, Pascale, Cordelli), e l'insieme delle risposte eroiche, performative, vittimarie o sacrificali (ancora Saviano, Affinati, Arminio, per certi versi Tuena e Moresco).

MB: Questa perdita di credibilità della fiction, della sua capacità di « fare presa sulla realtà » – a cui la crescita della *non-fiction* è una risposta – ti pare sia una peculiarità del contesto italiano o un fenomeno più diffuso, anche se magari articolato diversamente in altre tradizioni nazionali?

LM: Mi pare che la perdita di credibilità della fiction (inversamente proporzionale alla sua proliferazione quantitativa) sia peculiare da molto tempo del mondo in cui viviamo, e che attraversi praticamente tutte le letterature nazionali, tanto che forse sarebbe il caso di cominciare a parlare di *non-fiction* global come si è parlato di « romanzo global¹⁰ » e di abbandonare, per quanto sia doloroso, l'idea che per capire questo fenomeno si debba ripercorrere una tradizione nazionale. Autori e autrici oggetto del mio libro, del resto, non si rifanno quasi mai alla *non-fiction* italiana del passato: Serao, Piovene, Parise, Cederna non sono i loro modelli. Più frequente che lo siano Capote, Mailer, Wallace, Carrère, magari in traduzione – o addirittura, per i più giovani, Michael Moore, i *mockumentary*, e così via.

In generale, lavorando sulla *non-fiction* mi sono concentrato sulla coda letteraria (cioè numericamente e simbolicamente non di grandissimo rilievo) di un fenomeno che ha le sue propaggini più redditizie in cinema e serie tv (i

9 Walter Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.

10 Filippo Pennacchio, *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Milano, Bibliion, 2018.

biopic, i film e le saghe storiche, le “storie vere”¹¹), nella narratività diffusa di influencer, youtuber e podcaster (quante storie di vita sotto forma di puntate e interviste stiamo ascoltando a ciclo continuo, ormai da anni?), nelle narrazioni che ormai fanno da architrave alla comunicazione politica, aziendale, pubblicitaria. Nel mio libro sono contento di parlare solo di letteratura: ma credo che la perdita di “presa” della fiction abbia una ragione generale. Lo *storytelling* contemporaneo, così dominante e atmosferico, parte e finisce su materiali storici scarsamente rielaborati perché per esso è scomodo, quasi uno sforzo superfluo, servirsi della fiction in senso stretto (inventare personaggi, fatti, luoghi che non esistono, concretizzare alterità). Quando si tratta di ottenere un voto, istituire un modello, vendere un prodotto, agevolare una transazione, la comunicazione narrativa deve essere diretta, deve funzionare come un riconoscimento felice e lineare che collega subito un artefatto narrativo a qualcosa di realmente esistente e subito rintracciabile (che sia il suo autore o un obiettivo comune), e la finzione è un passaggio in più, che inceppa con la sua complessità non necessaria il meccanismo. Ho l'impressione che oggi questa sia la « presa sulla realtà » a cui le storie vere in generale mirano: un rispecchiamento felice che consacra una comunicazione apparentemente diretta e non filtrata. In questo senso, la credibilità profonda della fiction per me rimane nel suo potere di non funzionare come uno specchio, ma come una finestra che ci permette di vedere mondi (anche nascosti) che prima non conosceamo: e ci sono ancora autori e autrici, sempre meno, che la vedono così.

Parallelamente, mi pare che la *non-fiction* di questi anni (anche in libri splendidi: penso a *V-13* di Carrère) tenda progressivamente a mandarci il riflesso della cronaca ricorrendo a immagini e categorie già raccontate da altri media (giornali, Internet, tv), o adattate a schemi già in nostro possesso: invece di reinterpretare, riscrive; piuttosto che forzare la realtà e toglierle qualcosa, raccoglie in ordine diverso il già noto e al più enfatizza, amplifica, rimette in circolo. A conferma, credo, sta il rafforzamento attuale del circuito potenzialmente ininterrotto fra libro e propaggini narrative transmediali: si pensi a libri, film e serie tv degli influencer, che hanno esordito come narratori di se stessi attraverso i prodotti sponsorizzati; alla divulgazione scientifica, forma narrativa strumentale che da qualche anno, presso le case di produzione audiovisiva, è la nuova base per realizzare storie più ampie (un avamposto di questo *trend* è *L'ordine del tempo*, film di Liliana Cavani che “adatta” un saggio del fisico

11 Uso la definizione data a suo tempo da Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 201-224.

Carlo Rovelli); ancora, si vedano *M.* di Scurati, opzionato come serie televisiva già all'uscita del primo volume, o *La città dei vivi* di Lagioia: romanzo – podcast d'autore – serie tv di Sky, tre prodotti diversi dallo stesso *pitch* nel giro di pochi anni.

Riccardo Castellana: Dalla tua idea della *non-fiction* italiana contemporanea escludi le memorie di Trevisan (*Works*), Falco (*Ipotesi di una sconfitta*) e Prunetti (*108 metri*), sostenendo che l'assenza totale di elementi di finzione e di drammatizzazione, « l'eclissi del soggetto narrato », lo sguardo spesso sociologico di questi autori è in conflitto con la tua idea di storiografia parallela. Non pensi che questa esclusione sia troppo drastica, anche considerando l'alto valore letterario di questi lavori? E dove collocheresti questi scritti lontanissimi tanto dal romanzo quanto dall'autobiografia classica?

LM: Sicuramente la mia esclusione è stata drastica. A ripensarci, il mio sguardo in *Storiografie parallele* escludeva, anche per ragioni di ordine mentale e per rimuovere le sovrapposizioni con l'autofiction, tutte le forme e i generi con un « io narrante » di aspetto autobiografico troppo marcato. Ma ciò non vuol dire che la *non-fiction* sia inconciliabile con una postura in senso ampio memoriale. Anzi, le « storie vere » in prima persona, da quando andavo scrivendo il libro, si sono moltiplicate diventando un settore significativo della narrativa italiana di oggi, e generando sotto-insiemi decisivi per la comprensione del contemporaneo. Penso al settore, ormai consistente, dei racconti sul dolore fisico e mentale, con in testa le « autopatografie¹² », genere preferenziale delle generazioni più giovani da Marta Zura-Puntaroni¹³ a Jonathan Bazzi¹⁴; penso alle memorie del lavoro e del precariato, su cui c'è una bibliografia ingente, e che includono di sicuro Prunetti (in questo senso, l'ho escluso troppo rapidamente dalla *non-fiction*), i libri « Solaris » di Vanni Santoni su *rave, writer*, giochi di ruolo¹⁵, e troppi altri.

Ciò premesso, sono ancora convinto che *Works* e *Ipotesi di una sconfitta* non accolgano facilmente la categoria di *non-fiction*, per un motivo elementare: non problematizzano in alcun modo l'invenzione o la distorsione fantastica

12 Michele Cometa (a cura di), *Autopatografie. Cura e narrazioni di sé*, Palermo, Palermo University Press, 2022.

13 Marta Zura-Puntaroni, *Grande era onirica*, Roma, minimum fax, 2017; Marta Zura-Puntaroni, *Noi non abbiamo colpa*, Roma, minimum fax, 2020.

14 Jonathan Bazzi, *Febbre*, Roma, Fandango Libri, 2019.

15 Vanni Santoni, *Muro di casse*, Roma/Bari, Laterza, 2015; Vanni Santoni, *La stanza profonda*, Roma-Bari, Laterza, 2017; Vanni Santoni, *Dilaga ovunque*, Roma/Bari, Laterza, 2023.

della realtà. Non significa che sia assente ogni elemento « finto » dai loro testi. Sarebbe ingenuo: descrivendo una cosa qualsiasi, inevitabilmente inventiamo, e dietro l'aspetto da resoconto parliamo di testi iper-elaborati e debitori a una lunga tradizione letteraria e della cultura visuale. Significa invece questo: è assente dal loro orizzonte una riflessione in tema, come hanno dimostrato i loro testi successivi, che oltrepassano con una certa indifferenza i confini mobili fra finzione e storiografia pur affrontando eventi davvero accaduti (l'incompiuto *Black Tulips* e *Flashover. Incendio a Venezia*)¹⁶. Il confronto con la cronaca non richiede l'intervento della fantasia, il fantasma della realtà non minaccia la consistenza dell'evento rappresentato. Tuttavia, lontani dal romanzo, questi libri (assieme a molti altri a « bassa finzionalità¹⁷ »: le prose di Andrea Inglese, *La verità e la biro* di Tiziano Scarpa¹⁸, e la lista è lunga) non sono a mio avviso neanche autobiografie. Troppo scarso il risalto dato all'eccezionalità e alla potenziale insondabilità dell'io, troppo evidenti lo studio sociologico, sovraperonale del protagonista-narratore, e l'attenzione al profilo pubblico degli individui, restituito per giunta con modalità assai frammentarie rispetto all'autobiografia. Anche per esigenza di non moltiplicare nozioni critiche oltre il necessario, io ricondurrei tutte queste scritture all'area della memorialistica. C'è poi, staccato, un versante di narrativa egoriferita che fa divulgazione intelligente e che ho già menzionato: pure lì, in libri come l'inchiesta su Caravaggio di Tommaso Pincio, i racconti botanici di Pascale e le microstorie pandemiche di Paolo Giordano¹⁹, non credo che la sfasatura di piani fra finzione e verità sia così decisiva, e quindi l'ho esclusa dal mio orizzonte. E pazienza se nel frattempo, nel volgere di cinque anni, è diventata la forma prioritaria, e più redditizia, di racconto per gli scrittori che non vogliono – o non possono – più inventare.

RC: Nella tua indagine ti concentri (giustamente) sui testi e sulle strutture narrative, ma non ignori la dimensione editoriale della questione, sottolineo-

16 Vitaliano Trevisan, *Black Tulips*, Torino, Einaudi, 2022; Giorgio Falco, Sabrina Ragucci, *Flashover. Incendio a Venezia*, Torino, Einaudi, 2020.

17 Concetto enucleato da Carlo Tirinanzi De Medici, « Fatti, politica, fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: *Presente e Piove all'insù* », *Between*, V, n° 10, 2015, p. 610.

18 Andrea Inglese, *Parigi è un desiderio*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2016; Andrea Inglese, *La vita adulta*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2021; Tiziano Scarpa, *La verità e la biro*, Torino, Einaudi, 2023.

19 Tommaso Pincio, *Il dono di saper vivere*, Torino, Einaudi, 2018; Antonio Pascale, Stefano Faravelli, *La foglia di fico. Storie di alberi, donne, uomini*, Torino, Einaudi, 2021; Paolo Giordano, *Le cose che non voglio dimenticare*, Torino, Einaudi, 2021.

ando il ruolo che piccole case editrici come Theoria e minimum fax (insieme alla collana « Contromano » di Laterza) hanno avuto nella diffusione della *non-fiction* in Italia. Quale è stato invece il ruolo di Mondadori e Einaudi, e di collane come « Strade blu » (*Gomorra*) o « Stile libero »? I grandi editori hanno fatto (o si sono messi a fare) *talent scouting*, hanno ignorato il fenomeno, oppure, come spesso succede, ne hanno solo approfittato, vampirizzando il lavoro dei piccoli? E quanto conta, oggi, la *non-fiction* nella borsa-valori letteraria? Come sono posizionati i suoi autori nel campo letterario contemporaneo?

LM: Per motivi anagrafici non ho visto nessuna di queste iniziative editoriali « in diretta », e quindi la mia ricostruzione storiografica potrebbe essere inaccurata. Mi sembra in sostanza che il ruolo di piccole case editrici come Theoria e minimum fax sia stato decisivo. Avrei dovuto aggiungere, al tempo, almeno L'ancora del Mediterraneo: un progetto editoriale incentrato sulla *non-fiction* e sulla pamphlettistica extra-canone, troppo sottovalutato se si pensa che ha permesso l'esordio ad Alessandro Zaccuri, Roberto Saviano, Antonio Pascale e Alessandro Leogrande. « Contromano », conservando fino alle soglie dell'oggi una precisa identità editoriale, ha permesso ad alcune figure cruciali della scena letteraria italiana di far zampillare una loro vena (a volte, la più profonda) nei dintorni del *reportage* e del saggio narrativo: Franco Arminio e Antonio Pascale, per esempio, che esordiscono negli anni Ottanta e Novanta²⁰ ma trovano lì una sponda importante per la definizione della loro identità pubblica a venire. E non dimentichiamoci, a riguardo, che uno pseudoromanzo senza invenzione come *I cani del nulla* poteva uscire senza troppi problemi nel 2003 per Stile Libero; ma i due successivi libri di Emanuele Trevi (i quali inaugurano la formula narrativa che poi indirizzerà il corso della sua opera fino a *Due vite* e *La casa del mago*)²¹ escono ancora per Contromano²², non per Einaudi. Qualcosa di simile vale per *Gomorra*, pubblicato, per altro con una tiratura iniziale piuttosto bassa, per « Strade blu »: una collana non certo incentrata sulla *non-fiction*, ma dedicata ad autori in media dotati di uno stile eccessivo e stravolto, nonché inquadrabili nelle categorie del *pulp* e del grottesco umoristico. Non va dimenticato che oltre a Saviano (incluso più per questo « taglio » abnorme della sua prosa che per la sua attitudine alla cronaca) la collana in

20 Franco Arminio, *Cimelio dei profili*, Catania, Lunario Nuovo, 1985; Antonio Pascale, *La città distratta*, Napoli, L'ancora del mediterraneo, 1999.

21 Emanuele Trevi, *Due vite*, Vicenza, Neri Pozza, 2020; Emanuele Trevi, *La casa del mago*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2023.

22 Emanuele Trevi, *Senza verso. Un'estate a Roma*, Roma-Bari, Laterza, 2004; Emanuele Trevi, *L'onda del porto. Un sogno fatto in Asia*, Roma/Bari, Laterza, 2005.

quel giro di anni include, per dire, autori statunitensi di fiction come Chuck Palahniuk e David Sedaris, e in Italia Giuseppe Genna. Non a caso, anche per le polemiche legate all'opportunità di pubblicare per Berlusconi durante la controversa fase di governo 2008-2011, Saviano passa a Feltrinelli per il suo successivo libro di *non-fiction*, *ZeroZeroZero*²³.

Nel complesso mi sembra chiaro che il *floruit* della *non-fiction* sia stato permesso da una piccola editoria intraprendente che ha agito in ordine sparso, e che poi i frutti siano stati raccolti, solo in anni recenti, dai grandi marchi che fino al primo decennio del 2000, magari per sbaglio o senza una strategia editoriale precisa, avevano pubblicato qualche titolo importante di *non-fiction*. Questo probabilmente è avvenuto a causa del nuovo indirizzamento dei gusti del grande pubblico, a sua volta influenzato da una serie di fattori culturali e medialti che ho cercato di esporre nella risposta n. 2 a Marzia Beltrami. Lo si vede anche in sintomi collaterali alla letteratura in senso forte, come ad esempio la distribuzione dei premi: stiamo andando verso il sorpasso, fra premiati e rose dei finalisti, della *non-fiction* sulla fiction pura²⁴, con un libro come *La Resistenza delle donne* (premio Campiello 2023) come ultimo provvisorio esponente della categoria.

Col passare degli anni, ho capito che, nello scrivere saggi, ho teso finora a concentrarmi in modo reattivo su quegli oggetti letterari che trovo icastici del presente ma che per certi versi mi respingono o non mi attraggono incondizionatamente – motivo per cui su Marcel Proust, Italo Svevo, *L'uomo senza qualità* o la grande poesia moderna non ho mai scritto una riga. Studiare la *non-fiction* voleva dire per me attraversarne in senso contrario le retoriche, demistificarne le ideologie inconsapevoli e indicare quanto di interessante e duraturo ci fosse in testi trascurati, magari non « perfetti » nella forma e straordinari nel contenuto: ho trovato qualche margine di movimento in questo tipo di analisi. Ma se dovessi riscrivere oggi *Storiografie parallele*, ho paura che avrebbe un

23 V. la lettera a Marina Berlusconi (allora presidente del gruppo Mondadori) in Roberto Saviano, « Il premier mi vuole zittire, ma sui clan non tacerò mai », *Repubblica*, 17 aprile 2010; il dibattito intenso, sviluppato sui principali *litblog* di allora (Nazione indiana, Giap, Lipperatura, Vibrisse bollettino), sull'opportunità politica di pubblicare i propri libri con un editore posseduto dall'allora Presidente del Consiglio, è arrivato fino ai quotidiani (Caterina Soffici, « Perché Saviano non lascia Mondadori? », *Il Fatto quotidiano*, 23 gennaio 2011); l'intervista della rottura di Marco Imarisio, « Saviano: "Mondadori, la proprietà non mi sopporta" », *Corriere della sera*, 26 gennaio 2011.

24 Su questo ha riflettuto, partendo dagli ultimi vent'anni di premio Strega, Gianluigi Simonetti, *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Roma, Nottetempo, 2023.

forte taglio militante e oppositivo, la *pars destruens* finirebbe per fagocitare il nucleo dei miei argomenti, e perciò forse desisterei dal concluderlo. A differenza dell'autofiction, che nei termini in cui l'avevamo interpretata io e altri studiosi (autobiografia palesemente inventata o distorta)²⁵ non è più in sostanza una forma viva da circa un decennio, la *non-fiction*, a un livello di diffusione, importanza pubblica e vendibilità, oggi è più forte che mai: né si vede il declino della sua fortuna. Ma temo che sul piano, immateriale e lentissimo, di ciò che non si vende e non entra nel circuito della comunicazione di massa, altri tipi di scrittura oggi siano più rilevanti, meno usurati.

25 Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità, op. cit.*; Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011; Raffaello Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014; Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018. Mi sembra sintomatico: nel saggio più recente in materia, che pure studia l'autofiction sul versante non del binomio storia-finzione ma delle manipolazioni del linguaggio e del discorso del soggetto (Giacomo Tinelli, *L'io di carta. L'autorappresentazione contemporanea: Walter Siti ed Emmanuel Carrère*, Milano, Il Verri, 2022), i campioni scelti risalgono a una ventina d'anni fa.

Maquette de couverture : Valérie Julia – PUP – Aix-en-Provence
Mise en page : AOC (Carcassonne)

Imprimé en France
Pôle des Systèmes d'Impression (PSI) Aix-Marseille Université

Dépôt légal 2^e trimestre 2024
ISBN 979-10-320-0520-0
ISSN 0180-684X