

«Tecnicamente e moralmente, le due cose vanno di pari passo».
Note (est)etiche sulla non *fiction*

Marco Tognini*

1. Etica e didattica: riflessioni su un binomio complesso

Prima di entrare nel fulcro dell'argomento, vorrei provare a riflettere, senza pretesa di esaustività, sul binomio che dà il titolo al volume: etica e didattica. Il discorso può forse prendere le mosse da una (banale) constatazione, ovvero che insegnare letteratura, nel 2022, è tutt'altro che semplice. Per respingere eccessive «angosce apocalittiche»¹ e conseguenti illusioni retrospettive, sarà bene notare come facile non lo sia mai stato, in nessuna epoca. Tornando al presente, già Todorov nel 2007 parlava di una letteratura *in pericolo*². L'autore individuava tre ordini di problemi: l'eccessivo formalismo degli studi letterari, un marcato nichilismo e il solipsismo degli scrittori, con un conseguente distacco fra letteratura e mondo. La critica aveva una ricaduta anche a livello didattico, in quanto Todorov riconosceva come l'eccessivo formalismo in campo teorico andasse ad incidere sulle prassi d'insegnamento. Tuttavia, il teorico situava il fenomeno in una dimensione interna alla repubblica letteraria, senza cioè inserire il discorso in più ampie dinamiche extraletterarie di stampo etico e socio-politico.

A nostro avviso, per comprendere meglio la problematica bisognerebbe fare riferimento ad almeno due aspetti della contemporaneità. In primo luogo, la lettura viene affiancata da altre forme narrative o di intrattenimento, forse più compatibili con «l'ipercinesi della vita moderna»³; se ancora poco più di vent'anni fa il 'bersaglio' principale di Franzen poteva essere la televisione,

* Dottorando di ricerca in Scienze del patrimonio letterario, artistico e ambientale presso l'Università degli Studi di Milano.

¹ J. FRANZEN, *Qualche parola su questo libro*, in ID., *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore e la cultura di massa*, trad. it. di S. Pareschi, Torino, Einaudi, 2002, pp. 3-6: 4. Riprendiamo l'espressione di Franzen non per caso: essa è infatti riferita al sentimento provato dallo scrittore nel rendersi conto che le persone preferivano guardare la televisione anziché leggere Henry James.

² Cfr. T. TODOROV, *La letteratura in pericolo*, trad. it. di E. Lana, Milano, Garzanti, 2018.

³ J. FRANZEN, *Perché scrivere romanzi?*, in ID., *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore e la cultura di massa*, cit., pp. 55-96: 63.

oggi anch'essa sembra ormai superata⁴. Lungi dall'essere un mero problema di competizione (o di collaborazione) fra media, la questione assume rilevanza se ci concentriamo sulla dimensione dell'attenzione; non è chiaramente questo il luogo per approfondire il punto, basti dire che l'ipotesi è che la continua stimolazione a cui viene sottoposto il nostro cervello renda più complesso un ritorno alla condizione 'calma' del testo narrativo⁵.

A un livello ancora più generale, fra i motivi della marginalizzazione della letteratura non possiamo almeno non evidenziare il cambiamento di segno ideologico che il concetto stesso di educazione ha subito negli ultimi decenni. Sulla scorta dell'*imperialismo economico*, la formazione diviene una «modalità per mettersi all'altezza delle funzioni produttive future»⁶ e la letteratura viene sacrificata sull'altare dell'utilità e della creazione di *capitale umano*.

Un discorso che voglia sostenere il ruolo individuale e sociale della letteratura non può perciò prescindere da una più ampia riflessione sulla vita buona e sulla 'società ideale', com'era del resto già chiaro a Platone. Diventa dunque fondamentale riflettere sull'etica della letteratura, ovvero elaborare una visione teorica che sappia mettere in luce le motivazioni del leggere, indagare *perché e come* fare letteratura e, più ancora, *perché e come* fare letteratura *a scuola*. Pertanto, la didattica, intesa come proposta di metodi e strumenti, è sempre sussunta all'etica, o, meglio, a un'etica della letteratura, in quanto ha il compito di portare avanti una certa visione della letteratura, in vista di determinati fini e sulla base di dati presupposti teorici.

Giocando un po' con posizioni e preposizioni, possiamo anche ribaltare il legame, osservando come sia possibile assumere una prospettiva etica *nella* didattica della letteratura, focalizzando quindi lo sguardo su questioni etiche. Anche questa si rivela essere una scelta di campo che deriva, più o meno consapevolmente, da una precedente interrogazione sulle possibilità della letteratura; ricorda per esempio Noel Carroll come, in epoca di formalismo imperante, risultasse «ovvio che il fuoco appropriato dell'attenzione fossero quelli che venivano chiamati, in modo impreciso, problemi formali, piuttosto che questioni politiche o morali»⁷. Una visione (est)etica come quella formalista spoglia la letteratura delle sue relazioni con la dimensione morale e con il

⁴ È ironico notare come la televisione sia ormai considerata poco stimolante, tanto che spesso alla sua fruizione si affiancano altre attività (cfr. A. GAZZALEY, L.D. ROSEN, *The Distracted Mind. Ancient Brains in an High Tech World*, Cambridge-London, The MIT Press, 2016, p. 119).

⁵ A questo proposito, mi permetto di rimandare a M. TOGNINI, *Dalla carta agli schermi. Mappatura di alcuni nodi problematici nel dibattito sulla lettura*, in «Umanistica Digitale», 14, 2022, pp. 41-69.

⁶ A. ZHOK, *Critica della ragione liberale*, Milano, Meltemi, 2020, p. 119.

⁷ N. CARROLL, *Moderate Moralism*, in ID., *Beyond Aesthetics*, Cambridge, Cambridge UP, 2001, pp. 293-305: 294, (traduzione mia). Sul modo in cui è inteso il formalismo, cfr. ID., *Formalism*, in ID., *Art in Three Dimensions*, Oxford, Oxford UP, 2010, pp. 32-41.

mondo, con la conseguenza di *neutralizzarla*⁸. Preferiamo, perciò, vedere la letteratura come un tramite di conoscenza che, attraverso la fruizione (esperienziale) e la riflessione discorsiva, conduce a un allargamento all'altro e ritorno presso di sé⁹.

Pertanto, nel prosieguo del lavoro cercherò di fornire qualche spunto sull'etica *nella* letteratura e *della* letteratura in riferimento alla non *fiction*.

2. La non fiction: un problema (est)etico?

Se è notoriamente problematico definire la finzione, non è più semplice capire cosa sia la non *fiction*; per i presenti propositi, possiamo caratterizzarla come un'esperienza di scrittura ibrida che applica gli strumenti tipicamente utilizzati nelle opere di finzione a una materia narrativa di fatti realmente accaduti.

Nonostante la galassia di testi si sia poi espansa, andando a sfruttare tutte le potenzialità di questa mescolanza, possiamo ricondurne le origini negli USA degli anni '60, con le esperienze quasi parallele ma differenti di Truman Capote e del *New Journalism*. Ciò che accomuna queste due esperienze e buona parte della produzione di non *fiction* successiva è una diffidenza di fondo verso il romanzo, alle volte esplicitamente tematizzata dagli autori stessi all'interno delle opere, spesso dotate di una forte componente metanarrativa. Il romanzo assurge così a termine di paragone negativo, o per l'impossibilità di affibbiare una qualità romanzesca a una determinata materia narrativa¹⁰, o per una più profonda sfiducia «verso [la sua] artificiosità [e il] suo discorso finzionale»¹¹.

Diventa però interessante chiedersi il *perché* sia proprio negli anni '60 che questo nuovo filone cominci a prendere piede. Per quanto dare una risposta sia complesso, si possono segnalare alcuni punti, sempre a partire dalla contrapposizione al romanzo. In particolare, nell'introduzione all'antologia del 1973 intitolata *The New Journalism*, Wolfe riflette sul problema del realismo e rileva come i romanzieri abbiano abdicato alla funzione di rappresentare la realtà. Sono quelli gli anni in cui in America, ma anche in Europa, e particolarmente in Francia, andavano sviluppandosi nuovi modelli letterari del tutto lontani dal romanzo 'realista'; si pensi al postmodernismo, per cui John

⁸ Cfr. H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, trad. e a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 2016.

⁹ Anche qui ci possiamo rifare a Gadamer, che caratterizza in questi termini il modo della conoscenza umanistica di tendere all'universale (cfr. *ivi*). Cfr. anche R. RORTY, *Redemption from egotism: James and Proust as spiritual exercises*, in «Telos», 3, 2001, pp. 243-263.

¹⁰ È il caso, per esempio, di Annie Ernaux, la quale, volendo scrivere del padre, scopre che «il romanzo è impossibile», una forma narrativa impraticabile per riferire di una «vita sottomessa alla necessità» (A. ERNAUX, *Il posto*, trad. it. di L. Flabbi, Roma, L'Orma, 2014, p. 21).

¹¹ R. PALUMBO MOSCA, *La non fiction*, in R. CASTELLANA, a cura di, *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carocci, 2021, pp. 137-156: 138.

Barth teorizza l'impossibilità di scrivere come in passato¹² o, in campo teorico, allo strutturalismo, con la sua «rescissione dei riferimenti alla realtà»¹³ e il suo generale portato antimimetico¹⁴. Inoltre, un secondo punto forse cruciale era rilevato già nel 1958 da Norman Podhoretz, il quale situava il problema della finzione nel più ampio quadro della cultura americana:

Io vorrei suggerire che noi tutti, autori e scrittori allo stesso modo, abbiamo cominciato a sentirci a disagio con le forme letterarie tradizionali poiché non sembravano funzionali, destinate all'«uso», mentre un articolo di giornale soddisfa per sua natura questa precondizione¹⁵.

In altre parole, la cultura utilitarista bolla la lettura di opere di finzione come «inutile»¹⁶, come un lusso che, in un'America socialmente e politicamente fervente negli anni del Vietnam, di Martin Luther King, della Guerra Fredda, non ci si può più permettere. Soltanto una volta soddisfatta questa condizione necessaria di riferimento alla realtà, il testo sarà poi «libero di assimilare quanti «inutili» o «non-funzionali» elementi voglia»¹⁷.

Tuttavia, non sono i meri fatti ciò che, solitamente, gli scrittori di non *fiction* vanno a cercare. Anzi, dall'esempio del *New Journalism* fino alle tappe più recenti, i fatti non sono mai il fine ultimo dell'attenzione d'autore; l'istanza di partenza deriva dalla «perdita della fiducia nel ruolo testimoniale e investigativo del giornalista»¹⁸ che comporta un desiderio di andare «oltre il limite della referenzialità pura»¹⁹. Esempio, in questo senso, è il testo di Capote; *A sangue*

¹² Cfr. J. BARTH, *La letteratura dell'esaurimento*, trad. it. di P. Ludovici, in P. CARRAVETTA, P. SPEDICATO, a cura di, *Postmoderno e letteratura*, Milano, Bompiani, 1984.

¹³ S. BALLERIO, *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, Franco Angeli, 2013, p. 135.

¹⁴ Esempificativa la mancanza di riferimenti alla nozione di «personaggio» in *Figure III* di Genette, ma si vedano anche le riflessioni dello stesso Genette in *Verosimiglianza e motivazione* (cfr. G. GENETTE, *Verosimiglianza e motivazione*, in ID., *Figure II. La parola letteraria*, trad. it. di F. Madonia, Torino, Einaudi, 1972). Del resto, le coincidenze fra poetica postmoderna e teoria strutturalista, come pure fra quest'ultima e *nouveau roman*, non sono soltanto cronologiche.

¹⁵ N. PODHORETZ, *The Article as Art*, in R. WEBER, *The Literature of Fact. Literary Nonfiction in American Writing*, Athens, Ohio University Press, 1980, p. 7, (traduzione mia).

¹⁶ La contrapposizione fra utilitarismo e immaginazione letteraria non è nuova, come si vede in *Tempi difficili* di Dickens, costruito sulla dicotomia fra personaggi che incarnano una visione utilitaristica e altri immersi nelle storie. Cfr. M.C. NUSSBAUM, *Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile*, a cura di E. Greblo, Milano-Udine, Mimesis, 2012.

¹⁷ N. PODHORETZ, *The Article as Art*, cit., p. 7, (traduzione mia).

¹⁸ M. MONGELLI, *Nonfiction novel e New journalism*, in R. CASTELLANA, a cura di, *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, cit., pp. 115-133: 117.

¹⁹ C. BERTONI, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009, p. 57.

freddo non è un giallo e non intende nemmeno giungere a una mera ricostruzione degli eventi, ma punta a fornire una più profonda comprensione dell'omicidio, in quanto il delitto Clutter, nella sua dimensione fattuale, era stato già risolto dalla polizia. Nell'opera, dopo la confessione di Perry, si legge:

Ma le confessioni, sebbene rispondessero a tutti i come e i perché, non arrivavano mai a soddisfare la sua [di Dewey ndr] ricerca di un coerente piano criminale. Si trattava di un incidente psicologico, di un gesto virtualmente impersonale²⁰.

Allo stesso modo, anche Carrère nell'*Avversario* riflette sul suo interesse per i fatti:

Anche se avessi condotto un'inchiesta per conto mio [...], avrei portato alla luce soltanto dei fatti [...], ma non mi avrebbero rivelato nulla di quanto mi premeva davvero sapere: che cosa gli passasse per la testa durante le giornate in cui gli altri lo credevano in ufficio²¹.

L'inchiesta non mira dunque a ricostruire come si siano svolti gli eventi, quanto piuttosto a rispondere a una serie di domande sul protagonista, a cominciare da cosa ci fosse «dietro quella maschera»²².

Pertanto, se da un lato il desiderio è quello di superare la finzione per *ritornare alla realtà*, dall'altro vi è la convinzione che una scrittura meramente fattuale non sia in grado di portare alla luce ciò che lo scrittore intende scoprire²³. È da questa convinzione insieme etica ed epistemologica che deriva l'utilizzo di dispositivi narrativi tipici del romanzo, come un certo montaggio delle scene o l'uso di forme di referto dell'interiorità prima esclusive delle opere

²⁰ T. CAPOTE, *A sangue freddo*, Milano, Garzanti, 2019, p. 288.

²¹ E. CARRÈRE, *L'Avversario*, trad. it. di E. Vicari Fabris, Milano, Adelphi, 2013, p. 29. Dello stesso tenore le osservazioni in Capote, *Romand e io*: «La cosa che mi interessava era aprirmi un varco verso quell'uomo [...]. I fatti erano stati chiariti, accertati» (E. CARRÈRE, *Capote, Romand e io*, in ID., *Propizio è avere ove recarsi*, Milano, Adelphi, 2017, pp. 207-213: 209-210). Anche in altre sue opere questo scopo è manifesto; nel *Regno* l'autore dichiara di voler agire «diciamo da investigatore» per «girare di nuovo intorno a questo momento centrale della nostra storia, [...] al Nuovo Testamento» (E. CARRÈRE, *Il Regno*, trad. it. di F. Bergamasco, Milano, Adelphi, 2015, p. 105). Cfr. L. DEMANZE, *Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur. Enjeux formels et épistémologiques de l'enquête*, in A. GEFEN, a cura di, *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, Leiden-Boston, Brill Rodopi, 2020, pp. 68-81.

²² E. CARRÈRE, *Il caso Romand*, in ID., *Propizio è avere ove recarsi*, cit., pp. 85-96: 85.

²³ A partire da Capote, si impone la convinzione «che riferire semplicemente i fatti non sia più possibile e nemmeno sufficiente» (M. MONGELLI, *Nonfiction novel e New Journalism*, cit., p. 119).

di finzione²⁴, applicati ad una materia di fatti realmente accaduti. In questo senso, la scrittura può diventare uno strumento «per sottoporre a indagine etica la gamma dei significati possibili di accadimenti reali»²⁵ attraverso lo sguardo del romanziere.

Se questo è piuttosto evidente in Carrère, può sembrare differente la situazione di Capote, il cui obiettivo è prettamente estetico: fare del giornalismo una forma d'arte²⁶. Tuttavia, il portato etico della letteratura va oltre la mera intenzionalità autoriale; Flaubert, maestro di Capote, colui che più di tutti si è speso per far assurgere il romanzo allo status di opera d'arte e per separarlo dalla dimensione morale, non predicava il 'disimpegno', ma un nuovo modo di essere dell'artista, responsabile della forma del suo lavoro. Non per questo viene meno la possibilità di operare discorsi etici intorno ai testi. Inoltre, ogni scelta formale è anche una scelta etica, come vorrei osservare nel prossimo paragrafo.

3. *Nell'intimità con l'assassino: come porsi di fronte al male?*

Quando uno scrittore prende la parola ha responsabilità solo verso se stesso, il suo testo e i suoi lettori. Tuttavia, nel caso della non *fiction*, l'autore ha una forma di responsabilità anche verso le persone (e non personaggi) di cui si parla. Una responsabilità in primo luogo morale, oltre che, in qualche modo, giuridica. In *Vite che non sono la mia* Carrère rende esplicito questo punto, con un riferimento alla vicenda dell'*Avversario*:

Prima di pubblicarlo ho voluto farlo leggere ai diretti interessati. Lo avevo già fatto con Jean-Claude Romand, ma precisandogli che *L'Avversario* era chiuso e che non avrei più toccato una virgola. [...] Quando [Hélène] ha finito di leggere eravamo entrambi sollevati e ho mandato il testo a Étienne e a Patrice dicendogli il contrario di quello che avevo detto a Romand: potevano chiedermi di [...] cambiare quello che volevano²⁷.

Un problema simile, seppur diverso e ben più moralmente difficoltoso, si presentava dinnanzi a Capote; è noto infatti come egli si trovò di fronte al

²⁴ Cfr. D. COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

²⁵ R. PALUMBO MOSCA, *La non fiction*, cit., p. 132.

²⁶ «Mi sembrava che si potesse forzare il giornalismo, il *reportage*, a produrre una nuova forma d'arte» (G. PLIMPTON, *Truman Capote. Dove diversi amici, nemici, conoscenti e detrattori ricordano la sua vita turbolenta*, trad. it. di A. Bariffi, Milano, Garzanti, 2014, p. 187).

²⁷ E. CARRÈRE, *Vite che non sono la mia*, trad. it. di F. Di Lella, M.L. Vanorio, Milano, Adelphi, 2019, ed. digitale, p. 213.

«tormento [...] più crudele [...] che uno scrittore possa conoscere»²⁸, in quanto la pubblicazione della sua opera non poteva avvenire se non dopo l'esecuzione dei due assassini, con i quali, però, aveva nel frattempo stretto un rapporto di amicizia.

A quest'ultimo aspetto si lega un ulteriore problema morale, vale a dire la liceità dell'operazione di scrivere entrando in «intimità con l'assassino»²⁹. Se prendiamo le parole del pubblico ministero del processo Romand, riportate da Carrère, o i pensieri del detective Dewey che Capote riferisce³⁰, ci rendiamo conto di come il senso comune veda quantomeno in maniera problematica la compassione verso gli omicidi; e se anche il sentimento degli scrittori non è probabilmente definibile come compassione, il mettere in primo piano gli assassini tralasciando, di fatto, le vittime, può risultare un'operazione eticamente ambigua. Entrambi, infatti, hanno potuto costruire la loro narrazione solo dopo una costante e continua interazione con i colpevoli: principalmente epistolare, nel caso di Carrère, che racconta anche di essersi commosso a causa di una lettera di Romand³¹, più stretta e personale per Capote, soprattutto con Perry.

Tornando ai testi, si diceva come le vittime vengano pressoché tralasciate in entrambe le opere, tranne in qualche passaggio dove Capote presenta la famiglia Clutter, per situarla nella comunità di Holcomb. La scelta, tuttavia, deriva da una concezione ben precisa di ciò che i due autori andavano cercando: il senso profondo del delitto e dell'esperienza psichica degli omicidi in Capote, l'identità 'reale' e la percezione di Romand per Carrère. In entrambe queste ricerche, le vittime non sono interessanti, sono quasi degli accidenti. Anche mentre ci si concentra su qualche aspetto che riguarda il loro corpo, come quando Perry, durante la confessione, racconta di aver sistemato uno scatolone sotto Mr Clutter o di aver messo un cuscino sotto la testa di Kenyon³², non è per avere un *focus* sulle vittime, ma per meglio comprendere la psicologia e il motivo del gesto che l'assassino compirà di lì a poco.

Questa problematicità del rapporto con gli assassini emerge soprattutto nel punto fondamentale di divergenza fra Carrère e Capote: la postura assunta nei confronti della materia narrata. Il problema è innanzitutto extratestuale e concerne il modo in cui l'autore sceglie di condurre 'l'inchiesta', mentre, in secondo luogo, riguarda la postura assunta all'interno del testo.

²⁸ E. CARRÈRE, *Capote, Romand e io*, cit., p. 210.

²⁹ *Ivi*, p. 210.

³⁰ «“Vi parleranno di compassione. Quanto a me, la riservo alle vittime”» (E. CARRÈRE, *L'Avversario*, cit., p. 153); «La comprensione di Dewey, però, non era così profonda da lasciar spazio né al perdono né alla compassione. Sperava di vedere Perry e il suo compare impiccati» (T. CAPOTE, *A sangue freddo*, cit., p. 289).

³¹ Cfr. E. CARRÈRE, *L'Avversario*, cit., p. 161.

³² Cfr. T. CAPOTE, *A sangue freddo*, cit., pp. 283-284.

Per il primo aspetto, abbiamo notizia da Carrère stesso di come inizialmente egli volesse «recitare la parte del giornalista invadente ficcanaso», idea poi aborrita sia perché avrebbe illuminato *soltanto* i fatti, sia perché non riusciva a «immaginare [se] stesso mentre bloccav[a] con un piede le porte prima che le famiglie in lutto [glie]le sbattessero in faccia»³³; questa resistenza immaginativa, il rifiuto di proiettarsi in quella situazione, deriva da una sorta di freno morale, che impone allo scrittore un diverso modo di procedere. In particolare, il riferimento alla porta è foriero di senso; la porta è oggetto che apre e chiude un mondo, è il discrimine fra pubblico e privato. Inserire un ‘piede nella porta’ significa, nemmeno troppo metaforicamente, violare la dimensione intima della casa. Pertanto, la porta si configura come *velo di pudore* che lo scrittore sceglie di non attraversare.

Ciò diviene evidente se confrontiamo la scelta di Carrère con quella di Lagioia, che scrive di un omicidio in *La città di vivi*. L’autore racconta di essersi introdotto nel condominio di uno degli assassini insieme a una troupe televisiva: «un signore piuttosto anziano [...] svanì oltre la porta del proprio appartamento non appena [l]i vide» e, arrivati all’appartamento della madre di Manuel Foffo, suonarono il campanello, ma «la porta non si aprì»³⁴. Se prima era lo scrittore a fermarsi, in questo caso sono le ‘vittime’ a non aprire: la porta rappresenta il desiderio di ripararsi dalle intrusioni, tanto che i commenti delle persone fuori dal palazzo verso la troupe³⁵ risultano la versione solo più colorita del pensiero del lettore, che può riconoscere come indebita l’intrusione del romanziere³⁶.

In questo caso, Lagioia segue il modello di inchiesta ‘sul campo’; non a caso, Viart ha parlato, per altre opere, di una «*littérature de terrain*»³⁷. Il riferimento al campo è utile per capire la postura di Capote, il quale svolge un’operazione da etnografo, andando a insediarsi stabilmente presso la comunità di Holcomb, in Kansas. La similitudine con l’etnografia è rafforzata dalla distanza culturale fra lui, eccentrico newyorkese, e la comunità del Midwest. Una differenza, però, sta nel fatto che Capote preferì non usare quello

³³ E. CARRÈRE, *L’Avversario*, cit., p. 29. Cfr. ID., *Capote, Romand e io*, cit., p. 208.

³⁴ N. LAGIOIA, *La città dei vivi*, Torino, Einaudi, 2020, p. 175.

³⁵ Cfr. *ivi*, p. 174.

³⁶ Questo atteggiamento voyeuristico caratterizza il lavoro di Lagioia, che risulta a tratti sgradevole. Se in Capote il dettaglio è misurato e funzionale, in Lagioia sembra invece essere fine a se stesso. Il passaggio forse più evidente è la trascrizione di alcuni messaggi scambiati dalla vittima con la fidanzata: il loro linguaggio privato viene esposto al pubblico senza che ciò sembri comportare una migliore possibilità di comprensione della vicenda da parte del lettore (cfr. *ivi*, p. 157).

³⁷ Cfr. D. VIART, *Légitimité et illégitimité des écrivains de terrain*, in A. GEFEN, a cura di, *Territoires de la non-fiction. Cartographie d’un genre émergent*, cit., pp. 107-131: 110.

che è lo strumento per eccellenza dell'antropologo, il taccuino, in quanto pensava che potesse attirare la diffidenza degli abitanti. In ogni caso, Capote si pone come un *osservatore partecipante*.

Questa constatazione ci porta al punto più rilevante, ovvero la postura che l'autore assume *nel* testo. Il riferimento all'antropologia è infatti indirettamente ripreso, in maniera polemica, da Carrère, per notare come l'operazione di Capote si basi in realtà su un inganno; siccome «la presenza dell'osservatore modifica inevitabilmente il fenomeno osservato»³⁸, Capote avrebbe tradito il suo principio estetico di osservare scrupolosamente la verità³⁹. Si noti come seguire la verità sia considerato un principio estetico ma è, inevitabilmente, anche un principio etico; etica ed estetica viaggiano insieme, come dimostra di pensare ancora Carrère quando sostiene che la scelta di Capote sia dovuta non solo a ragioni estetiche, ma anche al fatto che «quella storia [fosse] troppo atroce per lui»⁴⁰: per ragioni, quindi, etiche. Capote, infatti, nella sua opera segue una postura di «stretta obbedienza flaubertiana»⁴¹, un narratore eterodiegetico che non si mostra mai, né come personaggio, né come testimone, nonostante, nei fatti, egli fosse entrambe le cose.

Che l'istanza flaubertiana sia un'istanza (est)etica è evidente dalle parole di Flaubert stesso, così come riportate da Ballerio: «Il romanzo non è stato [finora] che l'esposizione della personalità dell'autore», mentre è ora [1857] necessario che si proceda «come le scienze naturali, mediante l'imparzialità. Il poeta oggi deve provare simpatia per *tutto* e *tutti*, allo scopo di comprenderli e descriverli»⁴². L'estromissione dell'autore dall'opera è consonante con la ricerca di maggiore *verità* della rappresentazione artistica e con la possibilità, per il lettore, di meglio comprendere i personaggi e le vicende nella loro 'essenza', senza la mediazione ingombrante della voce dell'autore⁴³. Pertanto, per Capote, l'autore dev'essere, secondo la formula di Flaubert, *presente dappertutto e visibile da nessuna parte*: non visibile perché non dovrà far sentire la sua voce, ma presente ovunque nel modo in cui vengono rappresentati

³⁸ E. CARRÈRE, *Capote, Romand e io*, cit., p. 211.

³⁹ Cfr. *ivi*, 211. Era Capote a dichiarare di voler dar vita a una «forma narrativa che impiegasse tutte le tecniche dell'arte del romanzo pur rimanendo impeccabilmente veritiera» (G. PLIMPTON, *Truman Capote. Dove diversi amici, nemici, conoscenti e detrattori ricordano la sua vita turbolenta*, cit., p. 188).

⁴⁰ E. CARRÈRE, *Capote, Romand e io*, cit., p. 211.

⁴¹ ID., *Due mesi a leggere Balzac*, in ID., *Propizio è avere ove recarsi*, cit., pp. 97-110: 99.

⁴² S. BALLERIO, *Sul conto dell'autore*, cit., p. 74; Cfr. anche S. BALLERIO, «*Présent partout, et visible nulle part*». Note sulla poetica di Flaubert, in «Letteratura e Letterature», IX, 2015, pp. 139-148.

⁴³ «L'autore non dovrebbe apparire nel libro [...], tutto l'io-io-io si immischia dove proprio non dovrebbe» (G. PLIMPTON, *Truman Capote. Dove diversi amici, nemici, conoscenti e detrattori ricordano la sua vita turbolenta*, cit., p. 193).

gli eventi: «la ‘verità’ [...] non si dà se non dentro la riscrittura e l’assemblaggio»⁴⁴.

La mancanza di una voce autoriale (e autoritaria) fornisce al lettore una sostanziale autonomia ermeneutica. Sebbene la scelta del montaggio e delle parole non sia, e non possa essere, neutra, il lettore sarà chiamato a fare la sua parte nel processo dell’interpretazione. Per esempio, possiamo pensare che il modo in cui vengono riportati i fatti sia una presa di posizione etica contro la pena di morte; ma l’autore non si pronuncia mai in questa direzione, lasciando al lettore il compito di dare un senso al testo. Per quanto riguarda invece la veridicità fattuale, essa è garantita in sede paratestuale dall’autore, che sostiene di essersi affidato all’osservazione e ai documenti ufficiali⁴⁵.

Diverso è il caso di Carrère, che affida la garanzia di veridicità del discorso alla fiducia del lettore verso l’autore. È lui stesso a raccontare il suo travaglio alla ricerca di un modo in cui narrare il fatto. Se il primo passo è stato liberarsi dalla chimera dell’obiettività capotiana-flaubertiana, il secondo e più difficile è stato trovare un punto di vista: ancora una volta, la questione non è solo estetica, così come non è meramente etica, in quanto l’adozione di certi punti di vista, come quello di Luc o di Romand, si rivela «impossibile (tecnicamente e moralmente, le due cose vanno di pari passo)»⁴⁶. Questo dilemma verrà sciolto solo quando Carrère deciderà di adottare il proprio punto di vista, raccontando di Romand, di se stesso, dei loro legami.

Con questa scelta, Carrère si rivela più moderno del suo predecessore, accetta la relatività della sua coscienza e fornisce un resoconto dell’indagine intorno alle domande a cui, come abbiamo visto, tenta di rispondere. Tuttavia, il Carrère lettore ci fornisce un’indicazione rilevante sul Carrère scrittore; ragionando su Balzac, osserva come privilegio del romanziere sia pensare due cose contemporaneamente: per il romanziere, il principio di non contraddizione conosce una sospensione⁴⁷. Sulla stessa scia, anche Carrère si astiene dal prendersi l’ultima parola, come è evidente dal finale ‘aperto’ dell’*Avversario*: «Ormai sapevo che cosa accadeva nella sua testa durante le lunghe ore vuote [...]. Ma mi chiedevo: che cosa accade, adesso, nel suo cuore durante le ore notturne di veglia e di preghiera? [...] *Indecidibile*»⁴⁸. Seppur con strategie diverse, sia Carrère che Capote chiedono quindi l’intervento del lettore.

E, con un’osservazione sul lettore, ci avviamo a concludere. Ci si potrebbe

⁴⁴ M. MONGELLI, *Nonfiction novel e New Journalism*, cit., p. 119.

⁴⁵ Cfr. T. CAPOTE, *A sangue freddo*, cit., p. 5. Sull’uso dei documenti nella non fiction, cfr. C. PÉREZ, *Subjectiver le document?*, in A. GEFEN, a cura di, *Territoires de la non-fiction. Cartographie d’un genre émergent*, cit., pp. 55-67.

⁴⁶ E. CARRÈRE, *L’Avversario*, cit., 157.

⁴⁷ Cfr. ID., *Due mesi a leggere Balzac*, cit., p. 105.

⁴⁸ ID., *L’Avversario*, cit., p. 169.

infatti porre il problema del *perché* leggere la storia di Romand, di Perry e Dick, di Limonov, ecc.; insomma, quale tipo di esperienza attribuire alla lettura di non *fiction*? Lo statuto delle opere non finzionali tende verso la letterarietà, più che verso il giornalismo, anche in virtù della loro ‘lunga durata’: mentre un articolo di cronaca sarà subito passato, lo stesso non si può dire per la non *fiction*. Essa, pur trattando di persone realmente vissute, mira a uno statuto letterario anche in quanto punta a elaborare un senso e un’*esemplarità* estranei alla scrittura giornalistica. Le storie, i personaggi, si caratterizzano come *possibilità dell’esistenza*, esplorazioni di senso. Così, l’esperienza di lettura e il processo di interpretazione non comporteranno solo la conoscenza di una vita individuale, ma condurranno a qualcosa di più ampio. Il vero portato etico della non *fiction* sta dunque in questa dimensione esemplare, non in senso normativo, che condivide con la letteratura romanzesca.

Conviene allora chiudere citando ancora Carrère, che parla del suo personaggio forse più eccentrico, Limonov:

Ho pensato che la sua vita romanzesca e spericolata raccontasse qualcosa, non solamente di lui, non solamente della Russia, ma della storia di noi tutti quanti [...]. Qualcosa, d’accordo; ma cosa? Comincio questo libro per scoprirlo⁴⁹.

Pertanto, non resta al lettore che fare lo stesso: cominciare il libro per scoprirlo.

⁴⁹ ID., *Limonov*, trad. it. di F. Bergamasco, Milano, Adelphi, 2012, p. 29.