Guido Scaravilli

AA.VV.
Fiction e non-fiction. Storia, teorie e forme
a cura di Riccardo Castellana
Roma
Carocci editore
2021
ISBN 978-88-290-0444-7

Riccardo Castellana, *Che cos'è la fiction?*
Riccardo Capoferro, *Le narrazioni pseudofattuali e le origini del novel*
Francesco De Cristofaro-Marco Viscardi, *L'ora della verità. Storia e romanzo nell'Ottocento*
Valeria Cavalloro, *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*
Marco Mongelli, *Nonfiction novel e New Journalism*
Raffaello Palumbo Mosca, *La non fiction*
Riccardo Castellana, *La biofiction*
Lorenzo Marchese, *L'autofiction*
Angela Condello-Tiziano Toracca, *La finzione giuridica e la finzione letteraria*

Sostenuto da solide competenze narratologiche, Riccardo Castellana, raffinato italianista, ha recentemente curato, per Carocci, *Fiction e non-fiction. Storia, teorie e forme.* Si tratta di una raccolta di nove saggi di diversi autori, imperniati sulla questione della contaminazione tra discorso finzionale e discorso fattuale nel dominio narrativo: dalle origini del *novel* alla contemporaneità *stricto sensu*. Il volume si contraddistingue per l'adozione di una prospettiva teorica rigorosa, essenziale per definire lo statuto della *fiction* e i suoi universali.
Tali questioni sono affrontate da Castellana nel primo capitolo. Rifacendosi alla teoria della mimesi di Kendall Walton, lo studioso chiarisce che lo scopo della *fiction* – il racconto (verbale) di fatti e personaggi immaginari – «non è […] di farci credere che una proposizione sul mondo reale sia *vera* […], e che quindi debba essere *creduta* tale, ma che una certa proposizione è *fittizia* e che quindi deve essere *immaginata*» (p. 16). Del resto un testo letterario non ha «l'*obbligo* di fare un riferimento puntuale e preciso a qualcosa che esiste nel mondo reale»: in esso convivono dialetticamente componenti finzionali e istanze di referenzialità (p. 20). È pertanto essenziale stabilire «le caratteristiche letterarie intrinseche» della narrativa di finzione (p. 21). Sulla base delle riflessioni contenute in un volume di Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction* (1999), Castellana individua dunque, per il racconto eterodiegetico ed omodiegetico (costitutivamente ambiguo), le prove di fittività. Tra esse, dirimente è la facoltà di accedere all'interiorità dei personaggi, possibilità interdetta allo storico che, nel fornire una spiegazione psicologica, è costretto a citare sempre le sue fonti. Segue la distinzione terminologica tra "finzionale" e "fittizio", e un paragrafo sull'effetto di «immersione» che la letteratura suscita nel lettore (Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999, p. 39; cit. a p. 39): un aspetto cruciale senza il quale non potrebbe intendersi l'incertezza tra *fact e fiction* su cui si fonda il romanzo realista sin dagli albori.
Su tale *topic* si sofferma il contributo di Riccardo Capoferro. Nell'Inghilterra sei e settecentesca, sostiene l'anglista, «la diffusione dell'empirismo moderno» diede vita a «continui esperimenti» – le «narrazioni "pseudofattuali"» o *factual fictions* – «dal cui magma sono poi emerse molte delle convenzioni del novel» (p. 44-45). Più in particolare, tale rivoluzione propiziò la diffusione di una nuova retorica, finalizzata a «marcare la verità empirica di un testo», garantendone così l'autenticità (pp. 46-47). Gli scrittori più consapevoli furono Daniel Defoe e Samuel Richardson, la cui

produzione è ripercorsa agilmente da Capoferro, che illustra la fenomenologia della commistione delle due sfere discorsive, insistendo sulla funzione del paratesto: esemplare il *Robinson Crusoe*, che prende spunto «da un fatto […] di "cronaca"», ma nel cui frontespizio «non c'è niente […] che dichiari in termini espliciti la natura romanzesca del racconto» (p. 49).
Nel terzo capitolo, Francesco De Cristofaro e Marco Viscardi riflettono sul romanzo storico. Si parte dall'atto fondativo di Walter Scott per arrivare alla «singolare autocoscienza» (p. 65) che il genere esibì *ab ovo* in Italia, con i dubbi intorno all'intrecciarsi dei piani di documento e invenzione che Alessandro Manzoni esplicitò nel saggio *Del romanzo storico* (1850); rovello autoanalitico cui non per caso seguì, con l'inserimento della *Storia della colonna infame* in appendice a *I promessi sposi*, lo scioglimento delle parte storica da quella finzionale. E ancora, compulsando le pagine del saggio, il lettore ripercorre l'evoluzione del romanzo storico nella penisola (dove in verità i dibattiti ebbero maggiore rilevanza delle realizzazioni estetiche) e in Francia: dal massimo fulgore negli anni della Restaurazione alla svolta successiva alla rivoluzione di luglio – tangibile nelle prove di Stendhal e Honoré de Balzac, quando fu necessario liberarsi delle oleografiche raffigurazioni del passato per interrogare, con nuovi dispositivi idonei all'impresa, la complessità della nascente società borghese; e infine la crisi del genere con *L'Éducation sentimentale* (1869).
Valeria Cavalloro scrive sul romanzo-saggio, sottolineando la forza di rottura che la commistione tra rappresentazione e pensiero ebbe nella seconda metà del XIX secolo, quando il romanzo-saggio comparve, mettendo in discussione le norme della narrativa occidentale. Tratto distintivo del genere è l'intrusività della voce narrante, che accorda un ruolo centrale alla riflessione, per mezzo della quale il narratore – o il personaggio-intellettuale – intrattiene un «*un dialogo con le altre forme di conoscenza*» (p. 98). Ma si tratta di una riflessione asistematica, che si presenta «come prodotto di un individuo biograficamente definito» (p. 101). Nello specifico, sono tre, secondo la studiosa, le possibilità con cui la presenza soggettiva si manifesta nel discorso saggistico: il «*dialogo tra eroi intellettuali*», tipico della narrativa polifonica di Fëdor Dostoevskij (p. 102); l'«*intromissione del narratore onnisciente*» (ad es. *Guerra e Pace*); il «*saggismo indiretto libero*», in cui la riflessione è affidata, come ne *L'uomo senza qualità*, «a un soggetto parlante su cui confluiscono le figure del narratore, del protagonista e dell'autore stesso» (p. 109).
I successivi contributi si concentrano sulla proliferazione, nella contemporaneità, di scritture nate sul crinale tra ciò che è finzione e ciò che non lo è. Marco Mongelli ricostruisce la storia del *nonfiction novel* nordamericano e dei suoi rapporti con il *New Journalism*: «le prime esperienze riconoscibili e consapevoli di scrittura ibrida, in cui […] le tecniche […] delle opere di finzione vengono applicate a un materiale fattuale […], per raccontare […] non una storia inventata, […] ma realmente accaduta» (p. 115). A inaugurare questa tendenza, nell'ambito del giornalismo, fu la prima raccolta di saggi di Tom Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* (1965); mentre per il *nonfiction novel* furono seminali due opere, rappresentative, a dire di Mongelli, di due linee estetiche distinte: quella 'flaubertiana' di Truman Capote, autore di *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences* (1865), racconto di un fatto di cronaca condotto da un narratore esterno, in cui lo scandaglio della mente dei due assassini ha una funzione primaria; e quella di Norman Mailer, che in *The Armies of the Night* (1968) si serve di un narratore che interviene scopertamente nella diegesi.
L'esperienza dei *New journalists* ha giocato un ruolo centrale per la letteratura di *non fiction* contemporanea italiana: un insieme di tipologie testuali eterogenee, di cui Raffaello Palumbo Mosca presenta, nel sesto capitolo, alcune declinazioni fondamentali. Rispetto al *non fiction novel* americano, emergono tre principali differenze: la predilezione per narratori testimoni o autori-personaggi esibizionistici, nonché «l'adozione di punti di vista situati, parziali» considerati più credibili perché «emotivamente coinvolti» (p. 139); la presenza di «finalità pratiche, morali, civili: in ogni caso extraletterarie» (Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 124-125; cit. a p. 142); il concepimento di

«narrazioni dallo statuto aletico sempre più ambiguo» (p. 139), di cui è emblematico il romanzo-verità di Roberto Saviano, *Gomorra* (2006).
Nel settimo capitolo Castellana offre un quadro esaustivo della *biofiction*: la «finzione narrativa […] in prosa […] incentrata sulla vita di una persona reale (distinta dall'autore) seguita nel suo intero sviluppo oppure ridotta a pochi momenti significativi» (p. 158). Con il consueto incedere cartesiano, il critico disegna uno schema di marca genettiana: distingue «le finzioni biografiche con narratore esterno» – le *eterobiofiction* – dalle *omobiofiction*, in cui vi è un narratore presente nella storia come personaggio (p. 162). Le *eterobiofiction* sono ulteriormente suddivise secondo il criterio della focalizzazione: *eterobiofiction* a focalizzazione zero, a focalizzazione interna fissa e a focalizzazione esterna (di rara evenienza). Nell'ambito dell'*omobiofiction*, se il narratore coincide con il biografato si ha *autobiofiction*, in caso contrario, *allobiofiction*. La seconda parte del saggio analizza l'evoluzione diacronica del genere biofinzionale: dal romanzo storico – suo progenitore – alla nascita della vera *biofiction*, con le *Vies imaginaires* di Marcel Schwob (1896), sino alla sua fioritura nella stagione postmoderna.
Nell'ottavo capitolo Lorenzo Marchese si interroga sull'*autofiction*, intendendo con il termine «un testo di aspetto autobiografico, segnato dalla coincidenza onomastica autore-narratore-personaggio», in cui però «la materia della storia» non corrisponde «alla realtà dei fatti avvenuti» (p. 183). L'*autofiction* nasce dall'unione dei patti di lettura di due modalità espressive di lunga durata: l'autobiografia – da cui desume «l'aspirazione a "confessare" […] il racconto della vita» – e la *fiction*, da cui «prende la licenza di mentire» (pp. 187-188). In effetti «la restituzione autentica di sé», riassume Marchese, è «per gli autofinzionalisti il prodotto di una poetica» illusionistica, fondata su un «uso paradossale delle retoriche di autenticità», mediante le quali essi tuttavia riportano «l'autore fisico al centro della scena» (p. 193). Nata in Francia con *Fils* di Serge Doubrovsky (1977) – testo altamente sperimentale – l'*autofiction* si è diffusa presto su scala globale, trovando interpreti autorevoli anche in Italia (tra cui Walter Siti).
Chiude il volume un denso saggio di Angela Condello e Tiziano Toracca, che si focalizza sui rapporti tra la finzione giuridica – tecnica adoperata sovente per motivare una decisione e legittimare un'argomentazione – e la finzione letteraria; confronto dalla notevole valenza euristica, mediante il quale sono ripresi circolarmente le questioni teoriche sollevate nel primo capitolo. Malgrado entrambe le forme discorsive si sottraggano, in modi molto diversi, al giudizio di verità e menzogna, il discrimine fondamentale risiede nel fatto che la *fictio iuris* è basata «sul principio del "come se"», cioè «ha natura ipotetico-comparativa e mira a produrre degli effetti nel mondo in maniera sistematica», mentre la seconda «è […] basata sul principio del "come", non ha natura ipotetico-comparativa e si origina in un atto creativo che ricade nel dominio dell'estetica» (p. 207).
La chiarezza didattica, coniugata in tutti i contributi all'originalità scientifica, rende il libro agevolmente fruibile, oltre per che per gli specialisti, anche per chi non abbia familiarità con il sapere narratologico. Sicché *Fiction e non-fiction. Storia, teorie e forme* costituisce un esempio di convergenza virtuosa tra teoria e storia letteraria: laddove la teoria non è un esercizio autoreferenziale, ma costituisce un momento fondamentale per illuminare la prassi, le sue norme implicite e i suoi segreti; un volume che dischiude nuove prospettive sul romanzo classico, ma che si rivela altresì uno strumento essenziale per approcciarsi alle ultime frontiere della narrativa, in cui la confusione dei linguaggi, di gran lunga superiore rispetto al passato, pare una risposta consapevole, da parte degli scrittori, a quella commistione pervasiva tra *fiction* e *non fiction* che si è insinuata subdolamente non solo nella letteratura, ma in ogni forma di espressione della società contemporanea.