

The Fritzl case: the literature as a tool for exploring the monstrous

Gerardo Iandoli

Abstract

The article analyses two novels that, through fiction, try to explore a crime story, the Fritzl case: *Elisabeth* by Paolo Sortino and *Claustria* by Régis Jauffret. The aim of the article is to show how the fictional narrative structure can help to reflect on actions that go far beyond the common norm. Through the “counterpart theory” of David Lewis, the article shows how these fictions create alternative worlds to the current one, adapting the factual data to their own narrative needs. From these “similar” worlds, but not “identical” to ours, the reader can draw a judgment not on the case itself, which remains inaccessible in its monstrosity, but on the relationship that everyone establishes with human action. The exceptional case, then, becomes a point from which to look at the possibilities of the human being in general, in order to develop a greater awareness of his own means. From all these considerations it turns out that literature can be a privileged tool for the individual’s ethical maturation.

Keywords

Sortino; Jauffret; Elisabeth; Claustria; Counterpart

Il caso Fritzl: la letteratura come strumento di esplorazione del mostruoso

Gerardo Iandoli

Il caso Fritzl

Nell'Aprile del 2008, nella città di Amstetten, in Austria, venne alla luce una storia aberrante: un padre, l'ingegnere Josef Fritzl, dal 1984, aveva rinchiuso sua figlia, Elisabeth, all'interno di un bunker costruito sotto la propria abitazione. La ragazza, che all'epoca aveva 18 anni, è stata costretta, per 24 anni, a subire ripetute violenze dal padre. Dai rapporti incestuosi sono nati sette figli, tre dei quali hanno condiviso la prigionia della madre. Uno, invece, è morto subito dopo la nascita (su questo aspetto l'accusa concentrerà l'attenzione, al fine di ottenere una condanna adeguata per Josef Fritzl, poiché il sistema giuridico austriaco non prevedeva pene severe per i reati di stupro e di incesto)¹. Il bunker è stato ampliato nel corso del tempo, raggiungendo l'ampiezza di circa 55 m² nel periodo della sua massima estensione. Il padre, per impedire ai figli di scappare, aveva rinforzato l'accesso al bunker con ben 8 porte, 2 delle quali in cemento armato. In più, per non destare sospetti, disse che la figlia era scappata di casa, facendo perdere le sue tracce: il

¹ Al riguardo, in *Claustria* di Régis Jauffret, uno dei due testi di cui si parlerà nel corso dell'articolo, si può leggere: «Les accusations de viol et d'inceste son anecdotiques dans nos contrées. Mais vous [Josef Fritzl] êtes accusé d'avoir laissé mourir un de vos fils» (Jauffret 2012: 73).

racconto soddisfò la cittadina, che mai si fece domande sulla scomparsa di Elisabeth².

Il caso, che ha scosso l'opinione pubblica mondiale, ha dato vita a numerose ricostruzioni e documentari. In questo articolo, però, ci si concentrerà solo sulle opere di finzione che fanno esplicito riferimento alla vicenda, mettendone in scena i protagonisti. Per tale motivo, non si è preso in considerazione *Room* (2010) di Emma Donoghue, poiché, nonostante la scoperta del caso sia stata la 'scintilla' che ha spinto la scrittrice a iniziare il suo romanzo, ella stessa ha dichiarato che: «To say *Room* is based on the Fritzl case is too strong [...]. I'd say it was triggered by it» (Crown 2010). Perciò, i testi presi in esame sono *Elisabeth* (2011) di Paolo Sortino e *Claustria* (2012) di Régis Jauffret. Entrambi non solo riprendono gran parte degli eventi così come sono stati narrati dalle inchieste giornalistiche, ma fanno anche esplicito riferimento alla famiglia Fritzl e alla cittadina di Amstetten. Ciononostante, entrambi gli autori, ad apertura dei loro testi, rivendicano la finzionalità delle proprie opere. Jauffret afferma: «Ce livre est un œuvre de fiction. Les propos, intensions, sentiments ou caractères prêtés aux personnages relèvent de l'imaginaire de l'auteur. Ils ne reflètent en aucun façon ceux de personnes existantes» (Jauffret 2012: 7). Lo stesso vale per Sortino: «Tra possibilità e scelta si muove ondivaga la totale libertà della *mia* Elisabeth e degli altri personaggi, per i quali ho inventato una vita che non vuole essere né migliore né peggiore di quella reale, ma solo possibile» (Sortino 2011)³.

La finzione in generale e il romanzo in particolare possono essere utili per analizzare i fatti di cronaca nera per vari motivi. Il primo è che la cronaca nera, già di per sé, ha stretti legami con la dimensione letteraria, poiché, come ha notato la critica Clotilde Bertoni, essa «è da un lato estremo contatto con la fattualità, dall'altro spinta a scavare oltre la sua superficie: istituisce quindi fra informazione giornalistica e immaginazione creativa un ponte resistentissimo» (2009: 29).

² Cfr. Visetti 2008a, 2008b.

³ Tale dichiarazione si trova in una *Avvertenza* che precede la numerazione stessa delle pagine del libro.

Il secondo è legato a un problema della struttura cronachistica stessa. Secondo lo storico Hayden White, essa «non giunge a una vera e propria conclusione ma semplicemente finisce; di solito manca di una conclusione che riassume il 'significato' della catena di eventi trattati» (White 1980: 52). Tale aspetto, oggi, viene sfruttato da ciò che la massmediologa Antonia Cava ha definito *noir tv*, la quale si giova della struttura aperta del fatto di cronaca nera per dare vita a un «caleidoscopio ininterrotto di testimonianze e immagini, di ricostruzioni dei reati ed ipotesi sugli assassini» (Cava 2013: 55). Così facendo, si aumenta il numero di prodotti televisivi da offrire al pubblico e si rende redditizia la tragedia. Questo eccesso di informazioni fa perdere al delitto la sua specificità e l'evento non viene più analizzato come «un evento-notizia in sé [...], ma come sezione di un *frame* dilatato nel tempo, seguendo una linea orizzontale tipica del racconto seriale» (Pascarella 2016: 85). A tutto ciò può essere contrapposta la struttura del romanzo, poiché «all novels imitate a world potentiality [...]. They have a fixation on the eidetic imagery of beginning, middle and end, potency and cause. Novels, then, have beginnings, ends, and potentiality, even if the world has not» (Kermode 1966: 138). Il romanzo, allora, può aiutare a contrastare la proliferazione di interpretazioni sul fatto delittuoso, poiché esso permette di costruire una struttura finita capace di restituire un significato ai fatti che compongono l'intera vicenda criminale, anche se non necessariamente veritiero. D'altronde questo aspetto, anche se in maniera perversa, viene colto da *Claustria*, in cui il personaggio dell'avvocato del padre sottolinea l'importanza di 'montare' ad arte la propria storia:

Dans un premier temps, il vaudrait mieux que vous vous consacriez exclusivement à la construction de votre histoire. Les faits sont les faits, mais il nous faut les traiter comme un simple matériau et les organiser au mieux de nos intérêts (Jauffret 2012: 75).

Un terzo motivo è legato al fatto che la finzione «è l'unico luogo conoscitivo in cui l'io di una terza persona può essere presentato nella

sua soggettività» (Hamburger 1957: 106): con queste parole, la filosofa e critica Käte Hamburger sostiene l'idea che soltanto la finzione può permettersi, attraverso l'uso dell'immaginazione, di descrivere in maniera diretta l'intimità di una terza persona, soprattutto in assenza di fonti come interviste o referti psicoanalitici. Nel caso in questione, poiché i protagonisti della vicenda sono troppo fragili per poter essere sottoposti al mondo dei *mass media*, lo Stato austriaco ha predisposto un meccanismo di protezione per impedire a chicchessia di invadere l'intimità della famiglia Fritzl⁴. Di fronte a tale situazione, una ricostruzione che voglia limitarsi ai dati verificabili, potrebbe descrivere soltanto i fatti esteriori. La finzione, al contrario, può essere lo strumento privilegiato per far affacciare chi legge, seppur in maniera del tutto ipotetica, sul mondo interiore delle vittime di Josef. E, di fatto, «Sortino – nota il critico Giacomo Raccis – predispone una «macchina trasfigurativa», capace di produrre immagini e, attraverso queste, di evocare il dolore e l'umanità del dolore stesso nella loro essenza più pura» (2012). A conferma di ciò, la voce narrante di *Elisabeth* parla di una «doppia realtà» (Sortino 2011: 207): una presente «fra quei muri» (la realtà esterna dei giornalisti) e un'altra rinchiusa «nei cuori degli emersi» (*ibid.*) (la realtà interna, ricostruita dai romanzieri).

Il presente articolo si pone l'obiettivo di analizzare i 'mondi interiori' progettati dai due romanzi e di ricostruire il significato che la messa in intrigo ha cercato di far emergere da tale fatto mostruoso. Si spera così di mostrare come il romanzo attui una forma di resistenza contro il linguaggio mediatico, che produce significati non per migliorare la conoscenza su di un determinato evento, ma per realizzare l'ennesimo racconto-prodotto da condividere con i consumatori⁵.

Controparti

Entrambi i romanzi, lo si è visto, si aprono con delle dichiarazioni di finzionalità: tutto ciò influenza fortemente il lettore poiché, come ha

⁴ Cfr. *la Repubblica* 2008.

⁵ Cfr. Salmon 2007.

notato la filosofa Stacie Friend, «classification as fiction or non-fiction, like classification in other genres or categories of art, influences the way we experience, understand and evaluate a work» (2012: 188). Quindi, il lettore nel caso della finzione si aspetterà un maggiore uso della fantasia, mentre nel caso della non-finzione, «an effort to be faithful to the facts; references to real people, places and events; assertions that convey the author's views; and so forth» (*ibid.*: 189). Alla luce di ciò, si può dire che il lettore, condizionato dalle 'avvertenze', viene indotto a ignorare le corrispondenze tra quanto narrato nel testo e quanto accaduto nel mondo reale o, quanto meno, a non considerare l'aderenza ai fatti come un valore. Il lettore si concentrerà maggiormente sulla coerenza interna del mondo (ri)creato nel testo.

Nonostante le dichiarazioni di finzionalità, non si può ignorare il fatto che i romanzieri condividano con i giornalisti almeno il punto di partenza: il reperimento dei dati che possano aiutare a ricostruire i fatti. È in questa fase che lo scrittore si trova di fronte alla lacuna che più lo concerne: l'assenza di informazioni sul mondo interiore delle vittime. Pertanto, è costretto a fare ciò che Carlo Ginzburg ha notato nel lavoro di Natalie Zemon Davies: integrare i dati di archivio inerenti a un determinato personaggio mettendoli a confronto con i dati sugli usi e costumi dell'epoca, così da legare «il caso specifico al contesto, inteso qui come luogo di possibilità storicamente determinate» (2006: 299). Ciononostante, l'intento resta arduo: il fatto è di una tale gravità ed eccezionalità da sfuggire a ogni logica di paragone. Jauffret lo dichiara apertamente: «Personne ne sait comment peut évoluer une mère quand on l'a laissée dans une oubliette pendant vingt-quatre ans. Je n'ai aucun élément de comparaison» (2012: 86). Allora, si può immaginare che ai romanzieri non resti che una soluzione: riflettere la propria esperienza umana in quella dei Fritzl. Sortino afferma di voler «costruire intorno al drammatico fatto di cronaca [...] uno schema utile a raccontare esperienze universali» (2011)⁶. Jauffret, da parte sua, parlando della vita nel sotterraneo, rievoca il mito platonico della caverna: «Des prisonniers qui ne verront jamais de la réalité que des ombres d'humains projetées

⁶ Questo passo è presente nell'*Avvertenza* già citata.

sur la paroi de la grotte où ils sont enchaînés. Dans le souterrain les enfants n'ont vu de l'extérieur que les images tombées du ciel qui leur parvenaient par le câble de l'antenne» (2012: 14).

I romanzieri devono discendere in una situazione dai contorni estremamente limitati, in maniera del tutto simile allo studioso di microstoria che cerca di ricostruire gli eventi legati a uno scenario molto ristretto. Ma se, come evidenzia Ginzburg, nella narrazione microstorica «la ricerca della verità [da parte dello studioso] divent[a] parte dell'esposizione della (necessariamente incompleta) verità raggiunta» (2006: 256), qui ci si trova di fronte a una situazione completamente opposta. Il romanziere deve mostrare il suo processo di perdita di verità, invertendo il percorso dell'uomo della caverna platonica. Per poter ricostruire questa storia, il narratore deve rinunciare alla sua conoscenza oggettiva, che osserva tale evento nella sua eccezionalità, per poter abbracciare la prospettiva interna delle vittime, per le quali tale eccezionalità è il loro vissuto quotidiano. Se il racconto storico deve tendere a una sempre maggiore consapevolezza sui fatti, la finzione può permettersi di invertire tale rotta. Lo scrittore può 'far finta' che tale mostruosità sia qualcosa di semplice, familiare. In sostanza, si può dire che la verità storica del caso Fritzl non può essere raggiunta attraverso una ricostruzione sempre più dettagliata dei fatti, ma attraverso la comprensione dello «smantellamento della coscienza» (Sortino 2011: 30) delle sue vittime: soltanto così si può tentare di capire quel senso di 'perdita esistenziale' che caratterizza la storia di una donna rinchiusa in un bunker per quasi un quarto di secolo.

A questo punto, viene in aiuto l'espressione francese per indicare la cronaca nera: *fait divers*. Il 'fatto diverso', cioè qualcosa di così eccezionale da assolutizzare il concetto di 'diverso', eliminando ogni termine di paragone (infatti, si è sempre diversi rispetto a qualcosa). Roland Barthes, al riguardo, ha scritto che l'essenza del *fait divers* «serait privative, il ne commencerait d'exister que là où le monde cesse d'être nommé» (1962: 442). Allora, affinché si possa tornare a nominare il mondo, nonostante le atrocità al suo interno, bisogna ripristinare un certo grado di 'familiare quotidianità': questi romanzi descrivono scene di vita familiare (sia nel senso di 'vita in famiglia' che in quello di eventi

facilmente riconoscibili alla media comune) all'interno di un contesto che di familiare non ha nulla. I testi, a tal proposito, presentano vari passaggi in cui la vita nel bunker viene descritta come qualcosa di banale: il fatto straordinario, assumendo i tratti del quotidiano, diventa allora più comprensibile. Ad esempio, il personaggio più mostruoso della vicenda, Josef Fritzl, viene descritto in entrambi i testi come un essere mediocre. In *Elisabeth*: «Il suo aspetto, i suoi vestiti, parlavano per lui: era un borghese, di quelli che scendevano nei quartieri bassi per disperazione» (Sortino 2011: 91); mentre in *Claustria*: «Il n'était ni schizophrène, ni paranoïaque, ni même dépressif. Un homme très banal, préoccupé surtout par l'avenir de ses investissements financiers. [...] Parfois, il me semblait qu'il ne comprenait pas bien ce qu'on lui reprochait. Il me disait qu'il avait travaillé dur toute sa vie pour que ses enfants ne manquent de rien» (Jaufret: 79).

Se si fa riferimento alla teoria dei *frame* si assume che «ogni nostra nuova esperienza viene compresa sulla base di un confronto con un modello stereotipico, derivato da esperienze simili registrate nella memoria: ogni nuova esperienza è valutata sulla base della sua conformità o difformità rispetto a uno schema pregresso» (Calabrese 2013: 29). Allora, l'inserimento di dati banali risulta essere un espediente retorico per permettere al pubblico di trovare degli appigli nel testo, dai quali successivamente esplorare i fatti mostruosi del caso. Cogliere il gesto quotidiano dà la possibilità a chi legge di mettere a confronto la scena del romanzo con altre innumerevoli scene simili. Inoltre, la 'quotidianità mostruosa' della famiglia Fritzl va a riconfigurare quanto si sa intorno a un determinato evento, poiché permette di rivedere il gesto banale sotto una nuova prospettiva, più 'oscura'.

I personaggi che compiono tali azioni, quindi, risultano essere la somma dell'eccezionalità del fatto di cronaca e della banalità della vita familiare di cui chiunque può fare esperienza. Utilizzando la terminologia del filosofo analitico David Lewis, si possono definire i personaggi di questi romanzi come delle controparti dei protagonisti reali della vicenda in questione. Se si prende in considerazione un individuo in un mondo W_1 , la sua controparte sarà l'individuo a lui più simile in un altro mondo W_2 . In quanto simili, questi individui saranno

uguali, *tranne che per alcuni aspetti*. Malgrado queste divergenze, ciò non impedirà a un terzo di riconoscere la somiglianza di tali individui⁷. Ad esempio, il personaggio-Elisabeth⁸ è simile alla vera Elisabeth, tranne che per quegli aspetti che non sono tratti direttamente dalle ricostruzioni giornalistiche. E, poiché «i mondi nascono dalla supposizione che un certo individuo abbia caratteristiche diverse da quelle che ha» (Voltolini 2010: 59), i dati aggiunti alla Elisabeth reale danno vita a una Elisabeth-personaggio e al suo mondo possibile, cioè il mondo in cui ella è reale e che è differente dal mondo in cui lo scrittore, chi legge e la vera Elisabeth vivono.

«I mondi possibili – mostra il logico Massimo Mugnai – vengono *stipulati*, non scoperti: essi vengono generati a partire dal mondo attuale, sulla base di ipotesi semplificatrici, relative a certe condizioni e a certi individui del *nostro* mondo» (2013: 164): la creazione di un mondo possibile, con l’inserimento di dati quotidiani all’interno di un contesto eccezionale, serve a semplificare l’evento, al fine di renderlo comprensibile. Di fronte a fatti così mostruosi, un certo grado di ‘diluizione’ del nero della cronaca permette al lettore di non ‘brancolare nel buio’. E poiché «un mondo possibile è dato dalle condizioni descrittive che ad esso associamo» (Kripke 1972: 46), bisogna riconoscere proprio in questo gesto – l’inserire fatti quotidiani all’interno di quelli mostruosi – il porre quelle condizioni descrittive che permettono ai romanzieri di immaginare un mondo possibile. Questi testi sembrano, infine, voler rispondere a questa domanda: «cosa accadrebbe a una famiglia tra il XX e il XXI secolo se dovesse affrontare le violenze del signor Fritzl?».

⁷ Cfr. Lewis 1968.

⁸ Il testo di Jauffret, seppur conservando il cognome Fritzl, cambia i nomi dei personaggi: pertanto, il personaggio di Elisabeth in *Claustria* prende il nome di Angelika.

Il piccolo mondo del bunker

Il caso Fritzl, per giunta, è esso stesso la storia della creazione di un mondo. Infatti, Josef Fritzl non fa nient'altro che costruire un altro mondo di dimensioni ridotte: non solo perché edifica il bunker, ma anche perché lo popola di abitanti da lui generati. Questo tema è interessante poiché, studiando il rapporto che la figlia prigioniera instaura con tale mondo in miniatura, si potrà ricostruire il mondo interiore che i due autori hanno immaginato per lei.

In entrambi i testi vengono sottolineate le manie di grandezza del signor Fritzl, il quale si considera come una sorta di essere divino. In Sortino si può leggere: «Accanto alla figlia avrebbe contemplato l'origine delle galassie e di ogni pulsante battito di vita, e più in là ancora si sarebbe spinto, fino a dentro l'occhio di Dio» (2011: 25); mentre in Jauffret: «Un inceste naturel, remontant jusqu'à l'origine biblique de l'humanité. Les enfants d'Adam et Ève s'accouplant à tire-larigot dans le louable but de propager l'espèce [...]. Une descendance sans une goutte de sang mêlé» (2012: 233). Josef è rappresentato come un dio crudele, il cui atto creativo non è un gesto d'amore, ma una maniera per contemplare la sua forza e le sue possibilità di predominio. Quest'uomo spinge alle estreme conseguenze la sua libertà, ignorando qualsiasi tipo di limite che può provenire dalla presenza dell'altro: per comprendere meglio tale figura, può essere utile introdurre le riflessioni del filosofo Luigi Pareyson, l'autore che nel Novecento ha affrontato, nell'ultima parte della sua carriera, il problema del male in Dio⁹. Il Dio di Pareyson è un essere tragico, perché conserva in esso «una duplicità non risolta» (1995: 298): egli «non è più generoso che collerico, né più terribile che misericordioso» (*ibid.*). Secondo il filosofo, essendo Dio il principio di ogni libertà, deve essere assolutamente libero: pertanto, Dio è colui che prima di tutto e prima di tutti si è trovato di fronte alla scelta tra il bene e il male. Pareyson, dalla sua prospettiva cristiana, 'salva' la figura

⁹ Per una contestualizzazione storica dell'importanza di Pareyson nell'ambito delle riflessioni sul tragico si rimanda a Garelli, Gentili 2010: 230-234.

divina affermando che in essa il male sia presente solo «come possibilità, anzi come possibilità vinta e superata». Dio, pur potendo scegliere il male, non l'ha fatto e ciononostante tale possibilità deve essere reale, affinché la sua scelta possa avere un senso. Chi legge, partecipando dall'interno alla storia dei Fritzl, si ritrova non solo di fronte all'oggettività del male che Josef incarna, ma anche al suo perverso 'amore' paterno e alle sue 'premure' nei confronti dei figli. Attraverso tale personaggio, questi romanzi attualizzano quella possibilità del male racchiusa in ogni gesto creativo e generativo, cercando di analizzarne le conseguenze. In Fritzl si può leggere un atteggiamento di segno contrario, rispetto alla creazione del dio cristiano descritta da Pareyson: «Creare significa rifare il vuoto: non il vuoto assoluto [...], ma *un* vuoto. Come ottenerlo? Ritirandosi. Per creare Dio deve ritirarsi, rattrappirsi, diminuirsi, decurtarsi. [...] Dio deve sacrificare una parte di sé per far essere gli altri, rinunciare alla sovrana pienezza per dar essere all'altro da sé» (1995: 315-316). Josef Fritzl è fin troppo presente nella sua opera, impedendo ai suoi figli di autodeterminarsi e costringendoli a dipendere da lui per sopravvivere: cibo, vestiti, medicinali, corrente, acqua, gas, tutto proviene dalla 'benevolenza' del dio che ha creato il bunker. Il suo è un simulacro¹⁰ della creazione, dove il mondo non è indipendente dal suo autore.

Per certi aspetti, il mondo del bunker è paragonabile ai mondi narrativi, i quali, come ha mostrato Umberto Eco, sono «*handicappati* e

¹⁰ Qui si usa il termine 'simulacro' secondo il significato del filosofo Alain Badiou. Nella sua visione etica, si definisce simulacro ogni evento che si mostra come 'nuovo e rivoluzionario', ma che in realtà riconferma gli stessi meccanismi di potere precedenti (cfr. Badiou 2003: 104-111). Nel caso del signor Fritzl, quest'evento che vorrebbe mostrarsi come un atto di amore radicale (in *Claustria* si legge, parlando del padre: «Le viol lui semblait la plus voluptueuse des façons d'aimer» (Jauffret 2012: 54). In Sortino, Josef rivolge tali parole alla figlia poco prima di rinchiuderla: «Monetina, papà è rinato. Non avrai più paura a causa sua. Sa di averti perduta molto tempo fa, ma stai certa che vi ritroverete e si starà insieme. Senza più dolore, tesoro. Senza più paura» (2011: 17), in realtà è una riproposizione estrema delle dinamiche della 'dominazione maschile' (cfr. Bourdieu 1998).

piccoli» (1990: 265). Per 'handicappato' si intende il fatto che ogni termine che appare in un testo non può essere dato per scontato, poiché il mondo narrativo non può fare affidamento sulla coerenza e la coesione che ha il mondo in cui noi tutti siamo immersi. Lo stesso accade nel mondo di Elisabeth: qualsiasi elemento, anche il più banale, come una carezza a un figlio o il televisore, non può essere più percepito da chi legge come familiare, a causa delle condizioni estreme alle quali la donna è sottoposta. E invece 'piccolo', semplicemente, significa che gran parte della comprensione testuale dipende dall'esperienza che si fa nel mondo esterno al testo. Così come la sopravvivenza di Elisabeth, lo si è visto, dipende da ciò che viene portato dall'esterno dal padre.

In sostanza, l'immergere i dati della banalità quotidiana all'interno del piccolo mondo mostruoso del bunker produce un effetto di 'straniamento', cioè «il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione» (Šklovskij 1929: 82). 'Oscuramento' che va inteso più in senso morale, che nel senso di uso di tecniche retoriche per rinnovare la percezione su di un fatto banale: la percezione cambia, allora, poiché il quotidiano viene fatto discendere nel mostruoso. Aumentare i tempi di percezione sul fatto raccontato significa far indugiare il pubblico su quanto detto, nella speranza di indurlo a riflettere sull'accaduto.

L'operazione di questi scrittori è radicale, poiché vogliono straniare il rapporto che ogni essere umano intesse col proprio mondo. Questo legame, che Martin Heidegger ha definito «*esser-già-in-un-mondo*» (1927: 275), indica il fatto che ogni essere umano è da sempre immerso in un mondo, il quale permette all'individuo un certo ventaglio di possibilità esistenziali. Pertanto, l'essere umano è sempre «l'essere-avanti-a-sé» (*ibid.*: 274): non è soltanto ciò che è adesso, ma anche tutti i suoi possibili che sono potenzialmente iscritti nel suo essere. È in questo preciso aspetto che la comparazione si fa interessante, poiché i due testi divergono in maniera sostanziale:

Elle s'efforçait de nier l'extérieur. Un lieu chimérique, une croyance, une superstition contre laquelle on doit lutter afin d'éviter de prendre son existence pour une illusion. Le Malheur de

se sentir exile, d'imaginer que sa vie est un supplice continuel, une punition qu'on n'a pas le courage d'interrompre en décidant d'arrêter de respire. Elle ne voulait plus entendre parler de ce passé qui continuait là-haut. (Jauffret 2012: 427)

Qui si assiste a una negazione del mondo esterno, come atto di protezione del sé, attraverso l'uso del linguaggio. Il filosofo Paolo Virno, che ha dedicato il suo *Saggio sulla negazione* all'importanza del segno 'non' per l'esistenza umana, afferma: «Lungi dal cancellare una volta per tutte la realtà spiacevole, l'enunciato negativo la incorpora, le dà un nome, ne fornisce la descrizione» (2013: 165). L'Angelika/Elisabeth di Jauffret è consapevole che il suo dolore deriva dalla lontananza dal mondo della superficie: tuttavia, negandolo, accetta il suo dolore e accoglie in sé il mondo che per lei è stato creato. È una figura passiva, che si lascia andare alle angherie del suo aguzzino.

In Sortino, invece, ci troviamo di fronte a un atteggiamento di segno contrario:

Se Elisabeth poté perfezionarsi fu perché quel mondo era perfetto. Le cose che si trovavano fuori dal bunker non esistevano più; o erano tutte lì raccolte oppure non erano mai esistite. Solo gli accadimenti percettibili dai suoi sensi ricadevano nella realtà. Se non udiva di persona le parole, allora erano menzogne. Col passare del tempo, la funzione che assumevano le cose era quella pura e semplice di appartenere all'ordine che lei stabiliva. La sorte migliore che poteva capitare a un oggetto era trovarsi nell'inventario di Elisabeth; questo significava ricevere un posto nell'esistenza. Quando, a forza di insistere, era riuscita a ottenere una penna per scarabocchiare qualcosa sul piccolo quaderno, creò due liste di cose, due colonne di oggetti che passava in rassegna ogni giorno: quella a fronte pagina le cose buone, l'altra, sul retro, delle cose cattive. (Sortino 2011: 82-83)

Il mondo di Elisabeth nel testo di Sortino è un mondo 'positivo': esso esiste attraverso un atto di nomina che afferma l'esistenza delle cose. In questo atteggiamento è riconoscibile quel potere della parola in

quanto verbo creatore, per il quale «le langage n'existe pas avant l'initiative personnelle qui le met en mouvement» (Gusdorf 1952: 37). Infatti, è come se «il n'existe pas de dernier mot dans l'affirmation personnelle avant le dernier moment de l'existence elle-même» (*ibid.*: 47). A differenza di Angelika, Elisabeth rivendica un certo grado di iniziativa, cioè «une intervention de l'agent de l'action dans le cours du monde, intervention qui cause effectivement des changements dans le monde» (Ricoeur 1990: 133).

Il confronto tra i due testi si muove intorno alla dicotomia negazione/affermazione. Angelika è un personaggio che *si abbandona* alla sua condizione, un annichilimento del sé così radicale da condurla non tanto a negare la sua vita, ma il fatto stesso di essere ancora in vita: «Le suicide aurait été une épreuve de plus, une décision à prendre, un effort de volonté qu'elle ne voulait pas s'infliger. Les plantes végètent, elles ne sont pas vraiment en vie. Elles n'éprouvent pas l'angoisse des lendemains de sécheresse qui les fera crever jaunies (Jaufret 2012: 416).

Nel secondo caso, la donna *reagisce* alla situazione: rivendica un certo grado di autonomia e soprattutto una certa possibilità di scelta, fino al punto di poter scindere ciò che è bene da ciò che è male. Gli oggetti che le vengono donati, o che ella esplicitamente richiede, diventano il suo modo per mantenere un certo grado di esistenza: «La tecnologia divenne un suo prolungamento, un'estensione fisiologica dei suoi arti. [...] Pensava al bunker come a una sua natura espansa, che per quanto ripiegata su se stessa, finiva per essere un sistema nervoso, un cervello intelligente» (Sortino 2011: 80). Se Angelika rinuncia a tutti i suoi possibili, in un rapporto col mondo di tipo negativo, Elisabeth, al contrario, cerca di conservare una minima libertà di scelta attraverso le limitate possibilità che gli oggetti quotidiani sono in grado di dare: «Gli elettrodomestici stavano alla vita di Elisabeth come le protesi al mutilato» (*ibid.*)

Il pessimismo e il tragico

Il rapporto che il personaggio-Elisabeth instaura col piccolo mondo del bunker ha permesso la comprensione della natura dei mondi interiori creati dagli autori. Ma, affinché si possa ricostruire il senso di queste storie, bisogna analizzare come tali mondi interiori si inscrivano all'interno della struttura crono-logica dei testi. Per fare ciò, si partirà dai finali. In primo luogo, perché soltanto con la fine della prigionia questa storia è emersa, così da poter essere raccontata. Ricostruire quel finale significa interpretare il senso della scoperta di un evento del genere. In secondo luogo – e questo dipende dalla forma narrativa stessa, perché il finale realizza il 'senso della vita' dei personaggi, senso che, secondo Walter Benjamin, può essere ricavato solo alla morte dell'individuo o «almeno in senso traslato: alla fine del romanzo» (1936: 265). Il romanzo, per il filosofo, permette di osservare in vita il senso ultimo che ogni essere vivente acquista nel momento della morte. In questo caso, la forma romanzo serve a 'far morire' l'Elisabeth prigioniera, al fine di ricavare un senso da una storia che come prima reazione getta chi la osserva nell'assurdo.

In *Claustria* Angelika, ritornata con la polizia nel bunker insieme al figlio Roman¹¹ (il più piccolo), ritrova la gabbia del canarino Titi. La gabbia, urtando contro il muro, si apre e permette all'uccello di liberarsi:

Le lendemain, il a volété au-dessus des policiers venus faire des relevés dans la cave. Angelika leur avait donné l'ordre de le retrouver. [...] Une longue chasse. L'oiseau ramené le soir à Roman. Il est rentré tout seul dans sa cage comme un mouton volage épuisé et joyeux de réintégrer le bercail (Jauffret 2012: 546).

La critica Christine Marcandier, parlando della struttura del romanzo, ha mostrato che «le temps est d'autant plus infini qu'il est cyclique, réitération de motifs (claustration, inceste et viol), répétition et retour du même (le monstrueux)» (2017). Il finale non fa nient'altro che

¹¹ Corrisponde al personaggio di Felix in *Elisabeth*.

rimarcare ciò: non si può uscire dal mostruoso (rappresentato dal bunker), così come il canarino ritorna deliberatamente nella sua gabbia. E in questo continuo ritornare al mostruoso è invischiata Angelika stessa:

Je lui ai déjà fait visiter six fois la maison. Elle va dans la chambre qu'elle habitait avant de vivre à la cave. [...] Je me demande ce qu'elle cherche, on dirait qu'elle est nostalgique de cette baraque. Pourtant, elle a assez dit que Fritzl l'avait tabassée toute son enfance et qu'il la violait en haut tout autant qu'en bas. Mais il faut bien s'imaginer qu'à un moment ou l'autre on a été heureux, autrement on ne tiendrait pas le coup (Jauffret 2012: 184-185).

Se per l'atteggiamento del padre è stato utile introdurre le riflessioni sul tragico di Pareyson, per analizzare la figlia si reputa opportuno fare riferimento alla «logique du pire» teorizzata dal filosofo Clément Rosset. Egli sostiene che, di fronte all'assurdità dell'esistenza, si possono assumere due atteggiamenti: quello pessimista e quello tragico. In questo paragrafo, si cercherà di mostrare come i due romanzi rappresentino, attraverso il personaggio-Elisabeth, queste due forme di esistenza. Quanto appena visto in Jauffret è il tipico atteggiamento del pessimista, per il quale il mondo «est constitué une fois pour toutes» (1971: 16). Non c'è nulla di nuovo da aggiungere, si può solo ripristinare il già stato. Ad esempio, parlando delle altre ragazze stuprate dal signor Fritzl, il testo afferma: «toutes ses victimes ressemblaient à sa fille. Dès que la puberté l'a sortie de son moule, elle est devenue la femme de sa vie» (Jauffret 2012: 188). Il destino di Angelika, quindi, era già segnato: così come il pessimista di Rosset esclama: «On n'en sort pas» (1971: 16), così né il canarino, né Angelika possono uscire dalla loro condizione.

Il finale di *Elisabeth*, invece, segue ben altro atteggiamento:

Il cristallo [della catenina al collo di Elisabeth] rimandò la luce intatta, assolutamente chiara del senso di tutto ciò che era stato: persino la morte del piccolo Michael [...], tutta la solitudine, la povertà, il timore di non riuscire a sopravvivere e poi la paura di

andare soli nel mondo, la disperazione e la mancanza di forze erano stati una volta su tutte il bene più grande. (Sortino 2011: 216)

Se il tempo di *Claustria* è quello ciclico del rituale, la struttura di *Elisabeth*, come ha notato Walter Siti, mostra «il desiderio di risalire sempre più indietro lungo i canali dell'essere fino all'uomo preistorico e fino a un paradossale eden» (2011). D'altronde, si è già avuto modo di vedere come questa storia sia una versione perversa della creazione: essa è «una volta su tutte», proprio come la Creazione biblica, che Paul Ricœur ha definito come un «*toujours déjà là*» (1998: 103). Bisogna concepire il racconto della prigionia come un tempo assoluto che affiancherà, ora e per sempre, quella «loro storia non [ancora] finita» (Sortino 2011: 215) che è la vita da liberati. La luce del cristallo che Elisabeth porta al collo è la rappresentazione di chi ha accettato di portare sempre con sé ciò che è stato¹²: Elisabeth è un'eroina tragica, per la quale «la dignité [est] d'approuver globalement ou de nier globalement, de vivre en le voulant ou de mourir en le voulant» (Rosset 1971: 47). Angelika è l'immagine dell'individuo intrappolato nel suo destino, mentre Elisabeth è l'immagine dell'individuo che, malgrado tutto, si ostina a voler continuare a vivere.

Conclusioni

Visto il tema trattato, questi romanzi sono stati oggetto di varie critiche. Ad esempio, il testo di Jauffret è stato accusato di essere «un ouvrage «voyeuriste», «bête» et gratuitement haineux envers les

¹² In un altro punto del testo, il ciondolo viene elevato a simbolo della prigionia di Elisabeth: «Quell'oggetto, una volta indossato, aveva la particolarità di non mostrare frontalmente la gemma, ma di tenerla sempre piegata su un lato. Era la metafora più esatta della vita che stavano facendo. Se quel luogo segreto, sotterraneo, aveva davvero una sua luce, essa s'intravedeva di profilo, nel taglio preciso che lo separava dal mondo, nel suo disegno restituito sul limitare delle ombre» (Sortino 2011: 124-125).

Autrichiens»¹³ (Gauquelin 2012). Ma, in sostanza, tutti questi commenti ruotano intorno a una domanda, la quale è stata posta esplicitamente dallo scrittore Christian Raimo, colui che ha recensito in maniera più dura il romanzo di Sortino: «chi mi dà la possibilità di appropriarmi della vita di un'altra persona, viva, di un nome, di una storia, senza chiederle il consenso?» (2011). A una domanda del genere non si può dare che una risposta parziale, forse anche non completamente soddisfacente, soprattutto nel poco spazio di un articolo. Eppure, è una domanda che non può essere ignorata.

Si proverà a rispondere affermando che i romanzieri non si appropriano di queste vite, né della loro storia, ma si occupano dei significati che queste vite e che queste storie possono veicolare. E, ritornando al celebre passo di Benjamin già citato, se il senso di una vita si acquisisce soltanto alla morte dell'individuo, allora il senso di una vita è sempre qualcosa che appartiene all'altro. Decidere di inserire delle controparti dei personaggi reali all'interno di un romanzo significa voler immortalare tali vite così come sono state vissute fino al momento della liberazione. Insomma: dare un senso compiuto alla porzione di vita passata in prigionia, affinché possa 'concludersi' così come accade a una vita quando muore. Per usare le parole di un filosofo, Vladimir Jankélévitch, che ha dedicato pagine importanti al concetto di morte, si può dire che in questi finali si schiude

¹³ L'ultima critica si riferisce al fatto che il testo è ricco di passaggi in cui si dà una rappresentazione piuttosto 'rude' degli austriaci, come ad esempio: «Une coutume éducative tenace en Autriche. Récemment encore, il n'était pas rare de voir dans un lieu public des parents jeter par terre un enfant désobéissant et s'acharner sur lui dans l'indifférence générale» (Jauffret 2012 : 46); «Vous savez très bien que chez nous l'inceste est une peccadille. Vous risquez trois ans de prison, et encore avec un très mauvais avocat» (*ibid.*: 89); «En Autriche, se fout complètement de la vérité. On veut juste trouver un compromis pour calmer le jeu, pour essayer d'arranger tout le monde» (*ibid.*: 168).

le mystérieux message rétrospectif de la mort, [le quel] est une allusion à quelque chose qui dépasse infiniment la routine quotidienne : non seulement la mort dégage et scelle la signification historique d'une biographie désormais achevée, mais encore elle aide les plus inconscients à prendre conscience de la gratuité et de l'étrangeté profonde de la vie, étrangeté et gratuité qui passeraient peut-être inaperçues du sens commun... s'il n'y avait, précisément, la mort. [...] La morte réveille tout à coup chez les survivants des facultés d'étonnement engourdies, endormies par la berceuse de la continuation quotidienne (Jankélévitch 1977: 674).

In questa 'uccisione romanzesca' della controparte si ripristina lo stupore che la 'familiarizzazione' della scrittura aveva cercato di assopire, per permettere l'avvicinamento di chi legge a un fatto così spaventoso. Nel caso in questione, l'atto di scrittura può essere considerato un'operazione ermeneutica sul senso dell'esistenza: studiare queste vite significa interpretare quella vita generale che noi tutti condividiamo. La forma romanzo, chiusa nel suo numero preciso di caratteri, permette una parziale risposta, risposta che, però, è sempre aperta verso l'esterno, così come questa storia di prigionia sembra voler dire.

Inoltre, le controparti hanno il compito di porre il lettore davanti a un'immagine del volto, dell'umanità, dei protagonisti reali che, per forza di cose, sono inaccessibili: «L'expression que le visage introduit dans le monde – dirrebbe Emmanuel Lévinas - ne défie pas la faiblesse de mes pouvoirs, mais mon pouvoir de pouvoir» (1971: 215). Di fronte all'altro, ogni essere umano è chiamato a riflettere sulle proprie possibilità, sui possibili esiti che le proprie scelte possono avere sul futuro, soprattutto nei confronti del prossimo.

Il lettore può fare 'sua' questa possibilità violenta, al fine di riflettere su tale orrore: egli attraversa un potenziale mondo mostruoso, nella speranza di sviluppare gli strumenti necessari affinché quest'ultimo non si realizzi mai più. D'altronde, riflettere sulle possibilità in proprio possesso significa riflettere anche su

quali di queste possibilità puntare: «l'esperienza di fronteggiare fittiziamente determinate situazioni, dedicarsi a determinate attività, avere o esprimere determinati sentimenti [...] in una fantasticheria [...] sono i mezzi attraverso i quali otteniamo una conoscenza più profonda della nostra situazione [...] o ci rendiamo conto di che effetto faccia passare attraverso determinate esperienze» (Walton 1990: 318).

Infine, il lettore è chiamato ad assumere una posizione etica non di fronte ai personaggi, bensì di fronte ai significati che questi romanzi hanno costruito: non si tratta di condannare il signor Fritzl o di provare pietà per Elisabeth, ma di reagire al pessimismo di *Claustria* o di mettere in crisi il tragico di *Elisabeth*. Questo perché, come ha mostrato la filosofa Carola Barbero, «la risposta emotiva dei fruitori [è] sempre diretta all'opera nel complesso [...], che si caratterizza come un oggetto di ordine superiore mai riducibile agli oggetti che lo compongono» (2010: 195). A essere giudicato, quindi, non è il personaggio, bensì la voce narrante che è il nucleo creatore del mondo possibile rappresentato nel testo. «Nel presente della lettura - ha affermato Ezio Raimondi - e nel suo campo di energia la distanza dal passato si afferma e insieme si nega, mentre si annuncia e s'impone il senso gagliardamente vitale di un'alterità che diventa vicinanza, nucleo intimo di una nuova esperienza che si arrischia nel flusso travagliato della storia» (2007: 71): se queste opere sono le trascrizioni delle letture che gli autori hanno fatto del caso Fritzl, allora bisogna dire che essi non si appropriano di una vita, ma si approssimano a una vita. Ci si avvicina, si tenta di avvicinarsi a questo altro che ha attraversato il mostruoso, perché il dolore di Elisabeth è qualcosa che ci riguarda. Non solo perché condividiamo con lei la stessa natura umana, ma anche perché, una volta scoperta questa storia, essa non può non interrogarci. Che si cerchi un senso, allora, nonostante tutto.

Bibliografia

- Badiou, Alain, *L'éthique*, Caen, Nous, 2003.
- Barbero, Carola, *Chi ha paura di Mr. Hyde?*, Genova, il Nuovo Melangolo, 2010.
- Barthes, Roland, *Structure du fait divers* (1962), dans Id., *Œuvres complètes II. 1962-1967*, Parigi, Gallimard, 2002.
- Benjamin, Walter, *Der Erzähler* (1936), trad. it. "Il narratore", *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995: 247-274.
- Bertoni, Clotilde, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.
- Bourdieu, Pierre, *La domination masculine* (1998), Parigi, Seuil, 2014.
- Calabrese, Stefano, *Retorica e scienze neurocognitive*, Roma, Carocci, 2013.
- Cava, Antonia, *Noir TV*, Milano, Franco Angeli, 2013
- Crown, Sarah, "Emma Donoghue: «To say Room is based on the Josef Fritzl case is too strong»", *The Guardian*, 13.08.2010, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2010/aug/13/emma-donoghue-room-josef-fritzl>, online (ultimo accesso 08/03/2019).
- Donoghue, Emma, *Room*, Londra, Pan Macmillan, 2010.
- Eco, Umberto, *I limiti dell'interpretazione* (1990), Milano, La Nave di Teseo, 2016.
- Friend, Stacie, "Fiction as a genre", *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. CXII/2, 2012, pp. 179-209.
- Garelli, Gianluca; Gentili, Carlo, *Il tragico*, Bologna, il Mulino, 2010.
- Gauquelin, Blaise, "Affaire Fritzl : Régis Jauffret se met l'Autriche à dos", *Libération*, 28.09.2012, https://www.liberation.fr/-planete/2012/09/28/affaire-fritzl-regis-jauffret-se-met-l-autriche-a-dos_849676, online (ultimo accesso 11/03/2019).
- Ginzburg, Carlo, *Il filo e le tracce* (2006), Milano, Feltrinelli, 2015.
- Gusdorf, Georges, *La parole* (1952), Parigi, PUF, 2007.
- Hamburger, Käte, *Die Logik der Dichtung* (1957), trad. it. *La logica della letteratura*, Bologna, Pendragon, 2015.
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit* (1927), trad. it. *Essere e tempo*, Milano, Mondadori, 2011.
- Jankélévitch, Vladimir, *La mort* (1977), Parigi, Flammarion, 2017.
- Jauffret, Régis, *Claustria* (2012), Parigi, Seuil, 2013.

- Kermode, Frank, *The sense of an ending* (1966), New York, Oxford University Press, 2000.
- Kripke, Saul, *Naming and Necessity* (1972), trad. it. *Nome e necessità*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1999.
- Lévinas, Emmanuel, *Totalité et Infini* (1971), Parigi, Librairie Générale Française, 2000.
- Lewis, David, "Counterpart Theory and Quantified Modal Logic", *The Journal of Philosophy*, Vol. 65/5, 1968, pp. 113-126.
- Marcandier, Christine, "Jaufret, *Claustria*: le fait divers, temps et récit", *Diacritik*, 27.07.2017, <https://diacritik.com/2017/07/27/jauffret-claustria-le-fait-divers-temps-et-recit-crimes-ecrits-3/>, online (ultimo accesso 10/03/2019).
- Mugnai, Massimo, *Possibile/Necessario*, Bologna, il Mulino, 2013.
- Pareyson, Luigi, *Ontologia della libertà* (1995), Torino, Einaudi, 2000.
- Pascarella, Selene, *Tabloid Inferno*, Roma, Alegre, 2016.
- Raccis, Giacomo, "La verità e la letteratura: "Elisabeth" di Paolo Sortino (2/a parte)", *La Balena Bianca*, 26.05.2012, <https://www.labalenabianca.com/2012/05/26/la-verita-e-la-letteratura-elisabeth-di-paolo-sortino-2a-parte/>, online (ultimo accesso 08/03/2019).
- Raimo, Christian, "Su Elisabeth di Paolo Sortino", *Minima&Moralia*, 25.05.2011, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/su-elisabeth-di-paolo-sortino/>, online (ultimo accesso 11/03/2019).
- Raimondi, Ezio, *Un'etica per il lettore* (2007), Bologna, il Mulino, 2014.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre* (1990), Parigi, Seuil, 2015.
- Id. "Penser la Création" in André LaCocque – Paul Ricœur, *Penser la Bible* (1998), Parigi, Seuil, 2003 : 56-104.
- Rosset, Clément, *Logique du pire* (1971), Parigi, PUF, 2013.
- Salmon, Christian, *Storytelling*, Parigi, La Découverte, 2007.
- Siti, Walter, "Elisabeth, così la cronaca diventa un mito greco", *La Stampa*, 10.05.2011, <https://www.lastampa.it/2011/05/10/cultura/-elisabeth-cosi-la-cronacadiventa-un-mito-greco-vVrsRPpDkhpgW-O97yo644L/pagina.html>, online (ultimo accesso 10/03/2019).

- Šklovskij, Viktor, *Iskusstvo kak priëm* (1929), trad. it. "L'arte come procedimento", *I formalisti russi*, Ed. Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968: 75-94.
- Sortino, Paolo, *Elisabeth*, Torino, Einaudi, 2011.
- Voltolini, Alberto, *Finzioni*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Virno, Paolo, *Saggio sulla negazione*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2013.
- Visetti, Giampaolo, "La storia di Josef, il diavolo di Amstetten", *la Repubblica*, 05.05.2008, <https://www.repubblica.it/2008/04/sezioni/esteri/austria-segregata/storia-di-josef/storia-di-josef.html>, online (ultimo accesso 08/03/2019).
- Id., "Austria, i verbali dell'orrore. «Per 24 anni prigioniera nel bunker»", *la Repubblica*, 06.05.2008, <https://www.repubblica.it/2008/04/sezioni/esteri/austriasegregata/reportage/reportage.html>, online (ultimo accesso 08/03/2019).
- Walton, Kendall, *Mimesis as Make-Believe* (1990), trad. it. *Mimesi come far finta*, Milano-Udine, Mimesis, 2011.
- White, Hayden, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality* (1980), trad. it. "Il valore della narrazione nella rappresentazione della realtà", *Forme di storia*, Ed. Edoardo Tortarolo, Roma, Carocci, 2006: 37-60.

Sitografia

- "Caccia alle foto delle vittime di Fritzl. Media scatenati per i figli dell'orco", *la Repubblica*, 02.05.2008, <https://www.repubblica.it/2008/04/sezioni/esteri/austria-segregata/soldi-per-foto/soldi-per-foto.html?ref=search>, online (ultimo accesso 08/03/2019).

L'autore

Gerardo Iandoli

Gerardo Iandoli (Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France) è dottorando e lettore del Département d'études italiennes, presso l'Università di Aix-Marseille. Si occupa di rappresentazioni della violenza nel romanzo italiano contemporaneo. Ha pubblicato, in italiano e in francese, articoli su Edoardo Albinati, Antonio Franchini, Gabriele Frasca, Selene Pascarella, Roberto Saviano, Wu Ming. Ha fatto parte del comitato organizzativo della prima *summer school* AIPI (Associazione Internazionale Professori di Italiano) sulle rappresentazioni del lavoro nella cultura italiana contemporanea. Ha pubblicato una raccolta di poesia, *Arrevuoto*, per l'editore Oèdipus a Marzo 2019.

Email: gerardo.iandoli@univ-amu.fr

L'articolo

Data invio: 31/05/2019

Data accettazione: 30/10/2019

Data pubblicazione: 30/11/2019

Come citare questo articolo

Iandoli, Gerardo, "Il caso Fritzl: la letteratura come strumento di esplorazione del mostruoso", *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, Eds. R. Galvagno – M. Rizzarelli – M. Schilirò – A. Scuderi, *Between*, IX.18 (2019), www.betweenjournal.it