

# True, False, Fictive. *The adversary* by Emmanuel Carrère and the Ambiguity of the Non-fiction novel

---

Federico Fastelli

## Abstract

The essay deals with the ambiguity of the contemporary non-fiction novel, taking the cue from *The adversary* by Carrère and its relation with *In cold Blood* by Truman Capote, the masterpiece of non-fictional novels. *In cold Blood* – I argue – we can identify a change in the perception of the dialectic link between truth and literature, and on the latter's tasks. I argue that this change relies upon a particular mix-up of reality and truth.

## Keywords

Non-fiction novel; Emmanuel Carrère; Truman Capote; Realism; Truth



Vero, falso, finto.  
*L'adversaire* di Emmanuel Carrère e  
l'ambiguità del romanzo non-  
finzionale

Federico Fastelli

Sono trascorsi circa tredici anni da quando Carlo Ginzburg concludeva la sua introduzione a *Il filo e le tracce* affermando che «il vero è un punto di arrivo, non un punto di partenza» (Ginzburg 2006: 13), e che il lavoro dello storico e quello del poeta, sebbene operino in maniera differente, condividono lo stesso impegno di districare l'intreccio di vero falso e finto, che, scrive, «è la trama del nostro stare al mondo» (*ibid.*). Tredici anni, questi che ci separano dalle parole del grande studioso, nei quali è difficile non rilevare una sempre maggiore 'liquidità', come si è soliti dire, dei rapporti tra verità e finzione, nonché, almeno apparentemente, un esplodere di finzioni che pretendono di essere vere, e cioè essenzialmente, secondo la terminologia ginzburgiana, di falsi. L'offerta narrativa della contemporaneità, che è ciò che qui c'interessa, abbonda per esempio di «format ibridi». Luca Mastrantonio, in un suo studio recente, elenca formati narrativi che «mescolano letteratura e giornalismo (*non fiction novel*), marketing e politica (*storytelling*) autobiografia e fiction (*autofiction*), documentario e fiction (*docufiction*), informazione e intrattenimento (*infotainment*), pubblicità e cinema (*product placement*), pubblicità e arte contemporanea (*emotional marketing*), pubblicità e giornalismo (contenuti sponsorizzati e *native advertising*), informazione e propaganda (*fake news*), discografia e tv (*talent show*), vita privata e pubblica (*social network*), consumo e produzione (*fan fiction*), oltre a

format che riproducono la realtà (*reality*)» (Mastrantonio 2018: 20). Che tali formati abbiano una vita più o meno episodica, e che le etichette che usiamo nelle nostre tassonomie spieghino poi effettivamente insieme di fenomeni reali, poco importa. Possiamo pensare tutto ciò come il sintomo di una stretta contemporaneità che in pratica sostanzia il seguente paradosso: man mano che il nostro rapporto con la realtà diventa più prospettivista, la narrazione al contrario cerca di ancorarsi al reale. Man mano che la vita si *finzionalizza*, la fiction si *definzionalizza*.

Marc Augé (1992) ha mostrato da diverso tempo i meccanismi di quella che definisce come messa in finzione della realtà, per cui sappiamo bene che la verità di ciò che un soggetto ha vissuto (o non ha vissuto) e persino quella di sé stesso come soggetto si trovano spesso trasposte nell' autorappresentazione di sé che i media contemporanei e i social network richiedono. Allo stesso tempo, in ambito letterario, si assiste ad un procedimento apparentemente inverso, ma in sostanza molto simile, che potremmo chiamare messa in realtà della finzione: il romanzo, improvvisamente bisognoso di giustificare la propria esistenza, un po' come alle proprie origini, cela o confonde la natura finzionale che lo contraddistingue, autenticando la narrazione sotto il segno di una nuova referenzialità. Ciò avviene, come è noto, attraverso la messa in trama di materiali reali, o supposti tali, secondo una pratica che possiede, in verità, una genealogia antica e autorevole.

Vorrei brevemente provare a muovermi attorno a questo ordine di problemi a partire da quello che è ormai un classico del cosiddetto non-fiction novel o romanzo documentario, o, ancora, romanzo verità, degli ultimi anni, e cioè *L'Avversario* (*L'Adversaire*) di Emmanuel Carrère, pubblicato nel 2000 per l'editore P.O.L, e che qui possiamo leggere nella traduzione di Eliana Vicari Fabbris per Adelphi (2013). La mia idea è, lo dico subito, che *L'Avversario* vada considerato come una sorta di meta-non-fiction novel, se mi si passa l'espressione, e questo dovrebbe giustificare la scelta di metterlo al centro di un discorso assai più generale.

Quando, nel gennaio del 1993, Carrère legge su *Libération* i primi articoli di Florence Aubenas sulla strage della famiglia Romand, pensa subito di scriverci un romanzo, o comunque così dichiara nel 2006, nel

saggio autobiografico “Capote, Romand e io”, uscito su *Télérama* sei anni dopo la pubblicazione del romanzo. Lo stesso testo del 2000 è costellato di riferimenti ad un interesse quasi teleologico per la vicenda, e penso a frasi del tipo: «se ero diventato scrittore, era per scrivere quel libro [*J’avais écrit ce pour quoi j’étais devenu écrivain*]» (Carrère 2013: 31). Viene spontaneo chiedersi perché quella vicenda diventa immediatamente un’ossessione, e perché, retrospettivamente, Carrère si sente in dovere di ribadirlo.

In primo luogo, è probabile che in nessun’altro episodio di cronaca nera, almeno recentemente, lo scrittore potesse ritrovare tematizzata la complessità e la drammaticità dell’intreccio tra vero falso e finto quanto la strage della famiglia Romand. La storia è assai nota: nel gennaio del 1993, Jean-Claude Romand, da tutti creduto un mite e benestante ricercatore medico presso l’Organizzazione Mondiale della Sanità, uccide la moglie (colpendola con un corpo contundente, probabilmente un mattarello) i due figli (a colpi di fucile), i suoi anziani genitori (stessa sorte dei figli), e persino gli amatissimi cani di famiglia. Poi dà fuoco alla sua abitazione dopo aver ingerito del Nembutal, ma sopravvive. Le indagini sveleranno una incredibile verità, o, se preferite, una paradossale menzogna: Jean-Claude non faceva né il medico né il ricercatore. Non era neanche laureato: da studente aveva detto di aver superato un esame al quale non si era mai presentato. Carrère sintetizza la vicenda già in un articolo datato 20 giugno 1996, con queste parole, che cito dalla raccolta *Propizio è avere ove recarsi*, nella traduzione di Francesco Bergamasco:

Romand non ha passato gli esami di giugno, è stato rimandato alla sessione di settembre, ma gli mancano soltanto tre punti per essere ammesso al terzo anno. È allora che cade dalle scale. Frattura del polso. Atto mancato o no, chi potrà mai saperlo? Fatto sta che Romand non si presenta all’esame [...]. Bugia [*mensonge*] veniale, infantile: non sa, allora, che segnerà il destino suo e quello dei suoi cari, della sua futura moglie, dei loro figli non ancora nati». (Carrère 2017: 87-88)

E continua, Carrère, poco più sotto:

quando è diventato impossibile per lui tornare indietro? Non lo sappiamo; sappiamo soltanto che non ha potuto farlo. Ormai la sua vita inizia a correre [*se dérouler*] su due livelli, la finzione [*fiction*] che tutti prendono per realtà [*réalité*] e la realtà [*réalité*] che non è reale [*réelle*] per nessuno, nemmeno per lui» (*ibid.*: 88).

Per i lunghi diciotto anni che seguirono, Romand riuscì ad ingannare tutti, costruendo la sua intera esistenza, il suo matrimonio, la sua paternità, su questa menzogna. L'elevato tenore di vita della famiglia Romand era possibile grazie al fatto che parenti e amici, e più tardi persino l'amante di Jean-Claude affidassero al presunto medico ingenti somme di denaro perché questi potesse investirle in maniera più fruttuosa, considerando le sue conoscenze altolocate, e la sua proverbiale saggezza.

L'interesse per la vicenda di Romand è triplice. Da una parte riguarda, in un senso assai classico, il polo verità-finzione, dal momento che, come dice in un'intervista lo stesso Carrère, se uno scrittore si fosse inventato una storia del genere, l'editore probabilmente gliel'avrebbe rifiutata perché inverosimile. Viene in mente, a dimostrazione delle ragioni di Carrère, la strategia paratestuale inversa adottata per esempio da alcuni film dei fratelli Coen, per cui il falso ancoraggio verbale 'questa è una storia vera' tende a rendere più credibile una finzione altrimenti inverosimile. In questo senso, è chiaro che la vicenda diventa paradigma di una realtà pazzesca ma pur sempre verificabile, documentata, capace quindi di saziare quella *fame di realtà*, per citare il titolo della fortunata raccolta di aforismi (perché di questo e di nulla di più si tratta) pubblicata da David Shields nel 2010 – fame di realtà cui l'ipertrofia dello *storytelling* contemporaneo ha ormai ben abituato il nostro metabolismo intellettuale.

Da un'altra parte, la vicenda Romand interessa il polo verità-falsità, poiché al centro vi troviamo non solo un'incredibile menzogna, ma un personaggio intrappolato nella propria abitudine a mentire.

Romand è un mentitore seriale e questo rende complesso, come nel più celebre dei paradossi, decidere se e quando dica la verità. Cito un brano particolarmente indicativo:

quando gli hanno dimostrato che non era ricercatore all'OMS, ha dichiarato di lavorare come consulente scientifico per una certa South Arab United qualcosa, una società con sede in quai des Barges a Ginevra. Hanno verificato: in quai des Barges non esisteva nessuna South Arab United qualcosa. Costretto a cedere su questo punto, si è inventato subito qualcos'altro. Per sette ore di interrogatorio ha lottato con le unghie e con i denti [*piéd à piéd*] contro l'evidenza. Alla fine, per stanchezza o perché il suo avvocato lo ha convinto che in futuro quell'assurdo sistema di difesa gli avrebbe nuociuto, ha confessato [*il a avoué*]» (Carrère 2013: 138).

Nelle diverse fasi del processo, che Carrère segue di persona, e che utilizza nel romanzo come linee guida dell'intreccio in cui riorganizzare la fabula della vicenda, Romand si distingue per un «contegno calmo, ponderato, un'attenzione quasi ossequiosa verso le aspettative dell'interlocutore» (*ibid.*: 139), accompagnati da una totale incapacità di esternare i propri sentimenti. Quando confessa, si limita a ricostruire freddamente i fatti: ciò fa di Jean-Claude un personaggio impenetrabile e in sostanza rende l'intero romanzo – di più – l'intera inchiesta di Carrère una interrogazione generale sulla verità. L'obiettivo, dichiarato più volte dallo scrittore, non è dunque – converrà tenerlo a mente – una semplice ricostruzione dei fatti:

anche se avessi condotto un'inchiesta [*enquête*] per conto mio, anche se fossi riuscito ad aggirare il segreto istruttorio, avrei portato alla luce soltanto dei fatti. I particolari [*le détail*] delle appropriazioni indebite di Romand, il modo in cui, un anno dopo l'altro, aveva organizzato la sua doppia vita, il ruolo svolto da Tizio e da Caio, erano tutte cose che avrei saputo al momento opportuno, 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 ufficio, giornate che non trascorrevano, come si era ipotizzato inizialmente, trafficando armi o segreti industriali, ma camminando nei boschi» (*ibid.*: 29).

La verità che Carrère ha in mente non è di ordine referenziale. Come richiamato anche dal titolo, che fa esplicito e dichiarato riferimento ad uno dei molti nomi di Satana, il rapporto tra vero e falso si intreccia con una interrogazione generale su bene e male.

Il terzo polo di interesse della terribile vicenda Romand riguarda infine la dialettica tra finzione e falsità, che, ovviamente, non sono affatto la stessa cosa, anche se spesso tendiamo a confonderle, specie parlando di letteratura. Per diciotto anni Romand ha vissuto una vita simulata. Come può un romanzo non-finzionale riuscire a tenere conto di un'esistenza finzionale, penetrarla così profondamente da riuscire a rappresentarla senza limitarsi a ricostruirne gli eventi? E quindi qual è il punto di vista adatto a narrare una vicenda nella quale l'obiettività della narrazione non è comunque pensabile? Se il livello di verità della simulazione è irriscattabile (cfr. Pavel 1986), cosa succede se si cerca di rappresentare in letteratura una vita simulata non-finzionale? E, infine, un'ultima interrogazione, che in un certo senso le riassume tutte: cosa c'è di vero in una vita simulata? Una vita simulata è semplicemente falsa, oppure la sua finzione dà comunque accesso a qualcosa di vero (se non rispetto alla vita sociale, almeno in quella affettiva)?

Lo scrittore è tornato spesso sulla difficoltà di portare a termine il suo lavoro, la cui stesura, del resto, è durata ben sette anni. In "Capote, Romand e io", scrive di aver esplorato i luoghi di Romand, aver incontrato i suoi amici, aver spulciato gli atti dell'istruttoria e, ancora, aver preso centinaia di pagine di appunti, scritto e riscritto più volte l'inizio del racconto da angolazioni diverse. L'idea iniziale è quella di imitare lo stile del Capote di *A sangue freddo* (1965), romanzo che continuava a leggere e rileggere, almeno una volta l'anno. Se per un verso, il capolavoro dell'americano lo impressionava per solidità dell'impianto e, parole sue, per «la cristallina limpidezza della prosa» (Carrère 2017: 211), dall'altro iniziava progressivamente a intendere quell'approccio «volutamente impersonale [*impersonnelle*]» come



fondato a propria volta su un inganno. Secondo Carrère, infatti, Capote si sarebbe ripromesso, per amor di Flaubert, di scrivere anche lui un libro in cui l'autore fosse, «come Dio, dovunque e in nessun luogo» (*ibid.*). In questo senso egli riuscì a cancellare completamente dalla storia la sua ingombrante presenza, ma così facendo finì per tradire l'altro suo obiettivo di ordine estetico, ovvero sia lo «scrupoloso rispetto della verità» (*ibid.*): Capote «sceglie di ignorare il paradosso ben noto di ogni esperimento scientifico: la presenza dell'osservatore modifica inevitabilmente il fenomeno osservato – e nella fattispecie egli era molto di più di un osservatore: era un protagonista [*un acteur de premier plan*]» (*ibid.*).

In realtà le cose non sono così semplici, ma è ben noto che «il discepolo», come ha detto una volta George Steiner, «fugge o tradisce per salvare la propria identità dal carisma intollerabile del maestro» (Steiner 2018: 118). Anzitutto, il raggiunto punto di equilibrio tra l'orizzontale oggettività dei fatti e la verticale soggettività di chi li racconta è esattamente la riforma principale di Capote rispetto alla tradizione del reportage narrativo, come spiega egregiamente Gigliola Nocera nell'introduzione al Meridiano Mondadori a sua cura (1999). La messa in letteratura del reportage passa in *A sangue freddo* attraverso una manomissione del patto autobiografico che aveva informato tutte le esperienze precedenti di giornalismo letterario. Come dichiara lo stesso Capote in *Musica per camaleonti*,

il giornalismo inteso come arte era un territorio pressoché vergine, per il semplice motivo che ben pochi veri scrittori [*literary artists*] si erano dedicati al giornalismo narrativo, o quando l'avevano fatto era stato sotto forma di diari di viaggio [*travel essays*] o di autobiografia [*autobiography*] (Capote 1999: 844).

Per questo motivo, la principale difficoltà incontrata da Capote nella stesura della sua opera fu proprio lasciarsene completamente fuori. Se di solito il cronista usa sé stesso come personaggio-testimone per assicurarsi credibilità, la scommessa qui è esattamente quella di trasferire tale credibilità alla costruzione letteraria e non ai meri fatti

che la informano. Presentare un reportage giornalistico che rinunci a narrare l'inchiesta per trasformarsi in romanzo è in tal senso un'operazione di ordine stilistico che infonde *suspense* al genere narrativo, il reportage, che storicamente ne possiede meno, secondo una prassi (che con ogni probabilità Capote non conosceva) già sperimentata da Rodolfo Walsh nel suo capolavoro *Operación Masacre* (1957). Vorrei ricordare, a scanso di equivoci, che il reportage narrativo non nasce per raccontare qualcosa di ignoto, ma che anzi la sua funzione primaria è quella di approfondire notizie già note, conducendo il lettore al centro delle stesse. Inoltre, come qualsiasi giornalista sa bene, il reportage narrativo è già, di per sé, il risultato dell'incontro tra fiction e non-fiction. Il reportage nasce esattamente quando la fiction estende il proprio dominio sulle news, ovvero quando la scrittura giornalistica si arricchisce della volontà di restituire atmosfere, sensazioni ed emozioni, ponendosi, perciò, a ridosso della scrittura letteraria. Al contrario di ciò che il buon senso ci suggerisce, insomma, spettacolarizzazione, deformazione, invenzione, strumentalizzazione dell'informazione sono pratiche vecchie quanto l'informazione stessa, e di certo non riguardano esclusivamente l'epoca di internet. Già nei primi anni Sessanta, del resto, si poteva accertare l'esistenza di pseudo-eventi creati per e dai media contemporanei, la cui attività, come spiegava allora Daniel Boorstin (cfr. 1962), aveva un peso sulla realtà, ben al di là del proprio valore di verità.

Ciò che invece mi pare profondamente mutato è l'atteggiamento millenarista e atterrito del lettore (più in generale del fruitore) odierno. L'epoca delle *fake news*, per usare un'orrenda definizione molto di moda, confonde infatti troppo spesso due categorie incongrue come realtà e verità, e questo, sì, appare inedito. Tale confusione dipende almeno in parte dall'abitudine sempre meno critica ad un uso sineddotico del concetto di verità. Tzvetan Todorov (cfr. in particolare 2007) ha mostrato forse più chiaramente di chiunque altro in che modo la modernità che segue la Rivoluzione francese distingue, da una parte, le opinioni e i valori che appartengono alla volontà dell'individuo e il cui orizzonte è il bene. Dall'altra parte, gli oggetti della conoscenza il cui orizzonte è il vero. La letteratura, si sa, occupa una posizione

particolare: ad essa pertiene, come nel caso della scienza, la ricerca del vero. Ma a differenza della scienza, che persegue una verità d'adeguamento o corrispondenza, una verità cioè verificabile, misurabile, la verità della letteratura, come quella della testimonianza, è una verità di rivelazione, o interpersonale. Tale verità si intreccia profondamente con i sentimenti, le opinioni e i giudizi di una data comunità, e rispetto ad essi esercita la propria influenza e la propria seduzione, così che il contenuto morale, etico, esistenziale si fa anche politico nel momento stesso della sua socializzazione. La verità di rivelazione e interpersonale, proprio per questa sua particolare condizione, tende nella modernità ad una sorta di spostamento verso il polo dell'opinione, mentre la verità di corrispondenza finisce per rappresentare la verità *tout court*. Se la descrizione del mondo fatta dalla scienza diventa il mondo stesso, la sua verità prende il posto della realtà, facendoci intendere che un saggio scientifico (non-fiction) sull'educazione, siccome è portatore di verità referenziale, non solo è più 'vero' di un romanzo di formazione (fiction), ma è, *absit iniura verbis*, più vicino al 'reale'. Ovviamente, chi si occupa di letteratura sa bene che entrambe sono forme di rappresentazione della realtà il cui grado di verità è dato, nel primo caso, dalla verifica misurabile delle affermazioni proposte rispetto ai fatti analizzati, e nel secondo dalla capacità di comunicare in maniera esemplare la condizione e la natura di un soggetto o di una specifica situazione o di un mondo. Come direbbe Hemingway, scrivere bene letteratura significa «scrivere vero»: «se un uomo inventa una storia, essa sarà vera in proporzione alla conoscenza della vita che egli ha e alla sua coscienziosità nel lavoro; sicché quando egli inventa qualcosa, è come se fosse veramente accaduta» (Hemingway 1977: 222).

In ogni caso, se intendiamo con non-fiction novel un sotto-genere specifico del genere romanzo, dobbiamo anche assumere che esso trae il suo valore di verità non dalla nostra possibilità di verificare ciò che racconta, ma dalla sua capacità di comunicarci, in maniera esemplare, qualcosa (una verità!) sugli esseri umani e sulla loro esistenza. Il fatto che il non-fiction novel utilizzi eventi reali per la propria narrazione, insomma, non lo rende 'più vero' e non ne fa una rappresentazione

della realtà 'più reale' (o peggio realistica) di quanto faccia il romanzo totalmente finzionale. Forse, superare i problemi di ordine immediatamente referenziale per porre piuttosto l'accento su quelli di carattere relazionale potrebbe avere un effetto benefico sull'interpretazione di questi fenomeni, come in fondo la critica marxista ci ha sempre indicato, da Lenin in poi. Fare attenzione alla capacità di un'opera di scomporre il reale nel campo di relazioni dinamiche che lo costituiscono e trovare, in dialettica con il presente, il modo (dinamico, anch'esso) di rappresentarle definisce ancora, a mio avviso, quel concetto 'impossibile' (cfr. Siti 2013) e onnipresente che è il realismo<sup>1</sup>. Di contro, mi pare che la fattualità, se piace il paradosso, non sia in sé realistica, almeno per i casi che qui c'interessano.

È già stato ampiamente dimostrato, ben prima che in Italia si sviluppasse un dibattito agguerrito sull'argomento<sup>2</sup>, che il non-fiction novel (così come il New Journalism) nasce proprio in relazione alla condizione di rottura tra la realtà e la sua rappresentazione, e dunque in reazione alla crisi del realismo moderno (cfr. almeno Hellmann 1981 e Lodge 1993). John Barth, Thomas Pynchon e gli altri scrittori del primo post-modernismo statunitense esordiscono più o meno nello stesso periodo. Non sono affatto certo, contrariamente alle opinioni più diffuse, che il non-fiction novel costituisca oggi (come negli anni Sessanta) una modalità di ritorno 'alla realtà', dopo decenni di astrazioni disimpegnate ed autoreferenziali. L'interesse della generazione di Carrère per la narrazione non-finzionale è certamente un indicatore da analizzare con la massima serietà, e del resto la critica lo sta facendo con ben altra intelligenza e autorevolezza rispetto a questa superficiale incursione (cfr. almeno Pellini 2011, Mazzarella 2011, Tirinanzi de Medici 2012, Siti 2013, Donnarumma 2011 e 2014, Simonetti 2018). Tuttavia, continuo ad avere più di qualche difficoltà a

---

<sup>1</sup> Sul questo, naturalmente, il rimando è a Federico Bertoni (2007).

<sup>2</sup> Mi riferisco al noto dibattito innescato nel 2008 dalla pubblicazione del n. 57 (gennaio-giugno) della rivista *Allegoria*, dal titolo *Ritorno alla realtà? narrativa e cinema alla fine del postmoderno*. Per una ricostruzione esaustiva delle diverse posizioni cfr. Ganeri (2011).

stabilire che cosa sia la realtà a cui i romanzieri tornerebbero o dovrebbero tornare, e credo di poter condividere questo sentimento con numerosi altri lettori (cfr. Cortellessa 2008, Giglioli 2008). Inoltre, tale interesse mi pare piuttosto la conseguenza di un prospettivismo tanto egemone da non doversi più preoccupare della natura di fatto problematica della rappresentazione. L'idea secondo la quale la propensione metatestuale e sperimentale dei decenni scorsi fosse una forma di disinteresse nei confronti della realtà (o del reale!) appare fondata su una semplificazione del rapporto che la letteratura intesse con il mondo, come se mimesi, realismo e fattualità coincidessero tutti nel medesimo punto. I cosiddetti scrittori postmodernisti non cercano forse di rendere conto del mondo in cui vivono, dei cambiamenti economici, politici e sociali intervenuti nella propria epoca, tematizzando la difficoltà e l'artificialità con cui la letteratura può rappresentarlo? Non si tratta forse di mostrare l'insufficienza delle convenzioni con cui l'arte moderna lo aveva in precedenza rappresentato? E il loro non è quindi un modo di scomporre il reale nelle proprie relazioni dinamiche e di renderlo attraverso delle forme che tengano conto di tale dinamismo?

Durante una pausa dalla scrittura di queste pagine, qualche minuto fa, ho assistito ad un dialogo interessante tra un paio di studentesse. Una delle due raccontava di aver visto un film (o un episodio di una serie tv, non ho capito bene) 'bellissimo'. La storia riguardava un serial killer che avrebbe ucciso trenta donne negli Stati Uniti e che avrebbe celato per anni la propria identità, spacciandosi per qualcun altro. Il trasporto emotivo per il racconto non era condiviso dalla seconda. Non mi sembra niente di che, sembrava dire con lo sguardo. All'affermazione provvidenziale che la vicenda era tratta da una storia vera, l'ascoltatrice scettica ha affermato: «ma non è possibile che tutte queste storie siano tratte da una storia vera!». Poi, la prima, con Wikipedia alla mano, ha dimostrato le sue ragioni: si trattava di un film (o di una serie tv) tratto da una storia vera. «Va bene», ha risposto la seconda, «se dici che è così bello, lo guarderò». Ecco: più che un rinnovato interesse per la realtà, credo si tratti essenzialmente (talvolta inconsapevolmente) di una strategia di giustificazione che riguarda sia

la fruizione e che la produzione di storie. Strategia che nel secondo caso, come ammette anche Raffaele Donnarumma, modifica l'atteggiamento ricettivo del fruitore. «Sapere che una storia», scrive in *Ipermodernità*, «è tratta da una storia vera (o meglio reale) o è, tout court, una storia vera (o meglio reale) non ci è affatto indifferente: altrimenti non sarebbe, questa, un'etichetta così diffusa» (2014: 177). Ciò avviene, se colgo nel segno, perché essa incontra (e, dal mio punto di vista, blandisce) il nostro senso comune: «per quanto possa essere screditata filosoficamente la nozione di verità come corrispondenza» prosegue infatti Donnarumma «essa continua a guidare la nostra pratica quotidiana» (*ibid.*). Non ci sono dubbi, ma la questione, se si conviene su questo punto, riguarda allora la natura della verità letteraria, che viene così sovrapposta, in maniera a mio avviso incongrua, a quella di un sapere di ordine scientifico-referenziale. E la conseguenza logica che sovrintende questo sentire comune è l'appiattimento di ciò che è memorabile su ciò che è vero (referenzialmente) e, in maniera inconfessabile, per convesso, di ciò che è insignificante su ciò che è finzionale (ma che potrebbe essere vero in senso di rivelazione). Questo, però, è davvero un altro discorso.

Tornando a noi, l'ipotesi critica di Carrère, al contrario della sua prassi narrativa, mi pare tenga volontariamente e arbitrariamente in scarsa considerazione l'importanza del termine *novel*, di cui *non-fiction* è in sostanza una specificazione. Credere che *A sangue freddo* possa veramente risolversi nel confronto tra i fatti e la loro rappresentazione, o che comunque fosse questo uno degli obiettivi primari di Capote, è chiaramente strumentale: detronizza il padre, reo di aver assolutizzato il proprio punto di vista, ma spiega poco della sua opera. Si pensi al finale del romanzo, nel quale leggiamo di un incontro fortuito diversi anni dopo gli eventi narrati tra Al Dewey, il poliziotto che aveva seguito le indagini della spaventosa strage della famiglia Clutter, e Susan Kidwell, la migliore amica di Nancy Clutter, una delle vittime. Si tratta dell'unica scena totalmente finzionale della narrazione, e del resto, proprio per tale motivo è stata spesso criticata. Racconta il biografo Gerald Clarke che

come al solito Truman si era angustiato per il finale, soffrendo tanto per l'indecisione che per un crampo alla mano fu costretto a scrivere a macchina. Doveva concludere con l'esecuzione, si chiese, oppure avrebbe dovuto terminare con una scena più lieta? Scelse quest'ultimo canovaccio [*scenario*], ma poiché gli avvenimenti non gli avevano fornito una scena più serena fu costretto ad inventare [*to make one up*]» (Clarke 1993: 291).

L'urgenza di Capote, evidentemente, era di ordine squisitamente letterario. La verità espressa in quelle pagine, lungi dal configurarsi come verità di ordine documentario, ricadeva in pieno sotto l'insegna della 'rivelazione'. Nonostante le note dichiarazioni di poetica dello scrittore, che vantava la sua abilità di basarsi solo su fatti veri, il valore letterario di *A sangue freddo* potrebbe trovare una sintesi efficace in una frase forse un po' trita, che nulla ha a che fare con l'ordine referenziale, essendo la sua portata dichiaratamente universale: «la vita continua anche in mezzo alla morte» (*ibid.*). Tale verità, infatti, si palesa proprio in quel finale che riscrive retroattivamente il significato complessivo della vicenda, come ci ha insegnato a suo tempo Peter Brooks (1984).

Il rimprovero che Carrère muove al maestro statunitense mi pare particolarmente ambiguo proprio in quanto lo stesso Carrère, nel suo romanzo, tenta di mostrarci la complessità di un soggetto e di un mondo ben al di là (e coerentemente con i compiti di verità riservati alla letteratura) di una verificabilità di quanto espone: il vero e il falso, abbiamo già detto, si confondono costantemente con il bene e con il male. Per far ciò, egli soffre, a propria volta, nel cercare la giusta collocazione al proprio io, allo sguardo di sé come scrittore rispetto alla vicenda. La differenza è che Carrère opterà per una soluzione opposta a quella di Capote. In una lettera a Romand datata 21 novembre 1996 e inclusa nell'*Avversario*, scrive:

sono passati tre mesi da quando ho cominciato a scrivere. A differenza di quanto pensavo all'inizio, il problema per me non è reperire informazioni, ma trovare una mia collocazione rispetto alla sua storia. Quando mi sono messo al lavoro, credevo di poter

eludere il problema cucendo insieme pezzo per pezzo tutto quello che sapevo e sforzandomi di restare obiettivo. Ma in una vicenda come questa l'obiettività è una mera illusione. Dovevo scegliere un punto di vista» (Carrère 2013: 157).

Pensa allora di raccontare la vicenda in prima persona, ma si rende presto conto di non trovare le frasi giuste, proprio perché quell'io suona falso alle proprie stesse orecchie. Accantona il lavoro per quasi due anni, ma la vicenda Romand, come qualsiasi revenant, non smette di tornare a tormentarlo. Decide infine, per liberarsi da quel fantasma, di scrivere un breve resoconto su ciò che tutta quella storia avesse significato per lui, o almeno così dichiara nel saggio del 2006. Solo questo tentativo gli fornisce le parole giuste per lo strepitoso attacco del romanzo: «la mattina del 9 gennaio 1993, mentre Jean-Claude Romand uccideva sua moglie e i suoi figli, io ero a una riunione all'asilo di Gabriel, il mio figlio maggiore, insieme a tutta la mia famiglia» (*ibid.*: 9).

L'occultamento della distanza tra il Carrère autore e il Carrère narratore è essenziale al suo progetto, perché è attraverso il patto autobiografico che lo scrittore sottoscrive implicitamente un rapporto di totale onestà con il lettore. In primo luogo ciò avviene con la dichiarazione della propria posizione rispetto alla vicenda e al suo protagonista. In un articolo su *The Journalist and the murder* di Janet Malcolm (1990), pubblicato nel 2013 su *Le Monde des livres* e compreso in *Propizio è avere ove recarsi*, Carrère teorizza la questione. Janet Malcolm, nel suo libro, racconta la storia dello scrittore Joe McGinnis, autore del non-fiction novel *Fatal Vision* (1983). *Fatal vision* narra la vicenda di un ufficiale medico, Jeff MacDonald, che nel 1970 viene accusato di aver ucciso la moglie incinta e le due figlie. Tutti gli indizi sono contro di lui, ma l'uomo si dichiara innocente. McGinnis firma un contratto con l'accusato e con un editore per poter raccontare la storia del medico in un libro, i cui proventi andranno divisi tra scrittore e protagonista. In un primo momento lo scrittore si dice convinto dell'innocenza dell'accusato, e stringe con lui un rapporto di amicizia. Quando però esce il libro, MacDonald scopre con suo grande



disappunto di essere stato descritto come un sociopatico, sicuramente colpevole degli omicidi che gli sono imputati. Il medico querela lo scrittore. L'interesse di Malcolm dipende dal fatto che lei stessa, dopo la pubblicazione di *In the Freud Archives* (1984), è stata querelata dallo psicologo protagonista della vicenda. La riflessione della scrittrice riguarda allora la legittimità della scrittura non-finzionale. Secondo Malcolm l'attività giornalistica è di per sé 'moralmente indifendibile'<sup>3</sup>: il giornalista programmaticamente sfrutta le debolezze del prossimo per guadagnarsi la sua fiducia, e inevitabilmente lo tradisce. Carrère, che pure considera *The Journalist and the murder* uno dei migliori racconti di non-fiction di sempre, non è d'accordo con la tesi di fondo:

sono del mestiere, da quindici anni scrivo libri di non-fiction che parlano [*rendent compte*] di fatti reali [*de faits réels*] e descrivono persone reali [*des personnes réelles*], più o meno famose [*connues ou inconnues*], più o meno vicine a me; ne ho ferite alcune, senz'altro, ma ritengo di non averne mai ingannata [*trompé*] alcuna (Carrère 2017: 382).

Per Carrère esiste un limite che distingue lo scrittore non-finzionale onesto da quello disonesto. Non si tratta, come indicano alcuni, di discriminare tra il giornalista, sempre «frettoloso, superficiale, privo di scrupoli» (*ibid.*: 383), e lo scrittore, che per propria natura sarebbe «nobile, profondo, tormentato dagli scrupoli morali» (*ibid.*). Piuttosto occorre distinguere tra «gli autori che credono di essere al di sopra di ciò che raccontano e quelli che accettano la scomoda idea di essere parte in causa [*partie prenante*]» (*ibid.*). La scrittura non-finzionale è insomma disonesta quando il narratore si ritaglia il ruolo di «testimone imparziale e costernato» (*ibid.*). Chi racconta una storia del genere ne diventa inevitabilmente personaggio, fallibile esattamente come tutti gli altri. Così, nell'*Avversario*, Carrère

---

<sup>3</sup> "Every journalist who is not too stupid or too full of himself to notice what is going on knows that what he does is morally indefensible" (Malcolm 1990: 9).

non solo rivela al lettore il proprio rapporto (a dir poco ambivalente) con Romand. Ma pure inserisce un apparato documentario – per esempio parte del carteggio – che ne dimostra l'autenticità. Questa strategia retorica, come è evidente, si fonda su un'astuzia. Dichiarare la parzialità prospettica da cui sono raccontati gli eventi significa anche definire morfologicamente la propria opera come un racconto fattuale (cfr. Lejeune 1975). Rispetto alla tradizione capotiana, si assiste al ripristino delle modalità narrative del reportage classico: se in *A sangue freddo* l'aspetto non-finzionale non è esplicitato dalla narrazione, né è narrata l'inchiesta condotta dello scrittore-cronista, nell'*Avversario* il contenuto testuale dichiara dal di dentro, cioè finzionalmente, la propria natura non-finzionale. La trama alterna così la vicenda di Romand (spesso narrata, guarda caso, dall'esterno, come se il narratore di questi brani fosse eterodiegetico, alla Capote) con l'inchiesta condotta dal Carrère personaggio, i suoi dubbi, le sue difficoltà. Non è dalla narrazione dell'inchiesta e dunque dal collegamento con la fattualità degli eventi sia biografici che processuali del caso Romand che Carrère fa derivare quella verità che Capote a suo avviso aveva mancato. È piuttosto l'effetto testimonianza', secondo la definizione che Giuliana Benvenuti ha usato per il caso di Roberto Saviano, nel suo ultimo, bellissimo lavoro (2018), a fissare attraverso l'io autobiografico una vera e propria saldatura tra verità e realtà. Il meccanismo restituisce un reportage (dunque non-fiction) finzionale, il cui valore non è dato dall'accuratezza dell'indagine (dalla sua verificabilità), bensì dall'onestà con cui la sua prospettiva parziale è dichiarata e resa nota al lettore. La principale differenza tra un vero reportage e un romanzo che ne cannibalizza la struttura come *L'avversario* sta proprio nella rappresentazione dell'io. Nel secondo caso, infatti l'io narrante è mostrato come autocosciente, problematico, totalmente impegnato in una riflessione meta-non-finzionale, se così posso dire, che diventa, in sorprendente continuità con le caratteristiche più peculiari del romanzo postmodernista, il vero nucleo significativo della narrazione. Così, mentre Capote occulta il proprio punto di vista, assolutizzandolo, per mettere al centro della trama una vicenda fattuale, Carrère, non diversamente da Norman Mailer o da Hunter Thompson, mette al

centro della trama una vicenda autobiografica, per relativizzare il processo di messa in intreccio dei fatti. Se *A sangue freddo* appare come un romanzo, e soltanto un confronto extratestuale può mostrarne la natura non-finzionale, *L'avversario* appare invece come un reportage, e soltanto una lettura non ingenua può mostrarne la natura di romanzo.

Il differente approccio tra Capote e Carrère indica certamente un cambiamento nella percezione del rapporto tra verità e letteratura, e sui compiti di quest'ultima, ma non segna a mio avviso una frattura teorica rispetto alla complessa dialettica tra la realtà e la sua rappresentazione letteraria<sup>4</sup>. La postmodernità ci ha abituato al fatto che ognuno di noi diventa testimone di avvenimenti, eventi e situazioni che – ci ha insegnato a suo tempo Giorgio Agamben (1979) – non si convertono più in esperienza. La stretta contemporaneità, che, se dobbiamo optare per un'etichetta, potremmo chiamare surmodernità, come fa Augè, costruisce su tale condizione il proprio immaginario. L'«ansia socioculturale di dover dare necessariamente un senso agli eventi di un presente che, in tempi brevissimi, diventa non solo passato, ma storia» (Colonna 2010: 13), e la progressiva individualizzazione dei riferimenti in ambito di conoscenza, che conduce alla formalizzazione di personali costellazioni private, sono, mi pare, urgenze molto più avvertibili nell'opera di Carrère che non in quella di Capote. Ma pure esse sembrano in palese continuità con le condizioni poste dall'epoca postmoderna. La riabilitazione del patto autobiografico in tanta narrativa non-fictional contemporanea appare infatti come la risposta, spesso particolarmente opaca, a tali condizioni. Come nella *Lettera rubata*, qui la frattura tra realtà e rappresentazione della realtà è posta talmente in primo piano ed è talmente anticata da apparire nuovamente invisibile, anche se ce l'abbiamo davanti agli occhi. Ciò che il romanzo postmodernista tematizzava come nucleo significativo del proprio contenuto narrativo, adesso costituisce la premessa metodologica dell'enunciazione. L'idea che quell'io

---

<sup>4</sup> La tesi, di fatto, è già presente in maniera più o meno esplicita in Bertoni 2009, Pellini 2011 e Mazzarella 2011.

autobiografico, da solo, possa fornire dall'interno della narrazione una sorta di libretto di istruzioni su come debba essere interpretato il rapporto tra il contenuto narrativo e la realtà si basa, evidentemente, sulla bizzarra confusione tra reale e vero. Resta quindi da chiedersi se districare la trama di vero falso finto, cioè della trama del nostro stare al mondo, sia ancora il compito della letteratura, oltre che della storia, o se invece quella 'realtà che non è reale per nessuno', non sia, per gli scrittori della generazione di Carrère, e per quelli delle generazioni successive, nient'altro che un espediente capace di giustificare una nostra solipsistica funzione testimoniale rispetto alle cose che accadono, e che – questo è il punto – non sappiamo più, oggi come nel 1965, convertire in esperienza.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Infanzia e storia*, Torino, Einaudi, 1979.
- Augé, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Parigi, Seuil, 1992
- Benvenuti, Giuliana, *Il Brand Gomorra. Dal romanzo alla serie tv*, Bologna, il Mulino, 2018.
- Bertoni, Clotilde, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009
- Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- Boorstin, Daniel J., *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*, New York, Atheneum, 1962.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* (1984), Cambridge MA, Harvard University Press, 1992.
- Capote, Truman, *In Cold Blood* (1965), trad. it. Maria Paola Dèttore, *A sangue freddo*, in *Romanzi e racconti*, Ed. Gigliola Nocera, Milano, Mondadori, 1999: 433-837.
- Capote, Truman, *Music for Chamaleons* (1980), trad. it. Maria Paola Dèttore, *Musica per camaleonti*, in *Romanzi e racconti*, Ed. igliola Nocera, Milano, Mondadori, 1999: 839-1110.
- Carrère, Emmanuel, *L'adversaire* (2000), trad. it. Eliana Vicari Fabbris, *L'avversario*, Milano, Adelphi, 2013.
- Carrère, Emmanuel, *Il est avantageux d'avoir où aller* (2016), trad. it. Francesco Bergamasco, *Propizio è avere ove racarsi*, Milano, Adelphi, 2017.
- Clarke, Gerald, *Capote* (1988), trad. it. Luigi Schenoni, *Truman Capote*, Milano, Sperling, 1993.
- Colonna, Roberto, *L'essere contro l'umano*, Napoli, Edises, 2010.
- Cortellessa, Andrea, "Reale, troppo reale: ritratto di una generazione traumatizzata senza evento traumatico. Ovvero: come mai gli scrittori si trasformano in reporter?", *Specchio* (inserto de *La Stampa*), novembre 2008: 2-3.
- Donnarumma, Raffaele, "Angosce di derealizzazione. Fiction e non-fiction nella narrativa italiana di oggi", *Finzione cronaca realtà*.

- Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Ed. Hanna Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011: 23-50.
- Donnarumma, Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.
- Ganeri, Margherita, "Reazioni allergiche al concetto di realtà. Il dibattito intorno al numero 57 di «Allegoria»", *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Ed. Hanna Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011: 51-68.
- Giglioli, Daniele, "Esserci o non esserci", *Specchio* (inserto de *La Stampa*), novembre 2008: 13-14.
- Ginzburg, Carlo, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Hellmann, John, *Fables of Fact. The New Journalism as New Fiction*, Chicago, University of Illinois Press, 1981.
- Hemingway, Ernst, *By-line Ernest Hemingway* (1967), trad. it. Ettore Capriolo e Giorgio Monicelli, *Dal nostro inviato Ernest Hemingway*, Milano, Mondadori, 1977.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Parigi, Seuil, 1975.
- Lodge, David, *The Art of Fiction. Illustrated from Classic and Modern Texts*, New York, Viking Penguin, 1992.
- Malcolm, Janet, *In the Freud archives*, New York, Knopf, 1984.
- Malcolm, Janet, *The Journalist and the murder*, New York, Knopf, 1990.
- Mastrantonio, Luca, *Emulazioni pericolose*, Torino, Einaudi, 2018.
- Mazzarella, Arturo, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- McGinniss, Joe, *Fatal Vision*, New York, Penguin, 1983.
- Nocera, Gigliola, *Uno, centro, mille Sud*, in Truman Capote, *Romanzi e racconti*, a cura di Gigliola Nocera, Milano, Mondadori, 1999, pp. XLVII-LXXVIII.
- Pavel, Thomas, *Fictional Worlds*, Cambridge MA, Harvard university Press, 1986.
- Pellini, Pierluigi, "Lo scrittore come intellettuale. Dall'affaire Dreyfus all'affaire Saviano: modelli e stereotipi", *Allegoria*, 63 (2011): 135-163.

- Shields, David, *Reality Hunger: A Manifesto*, New York, Knopf, 2010.  
Siti, Walter, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, nottetempo, 2013.  
Simonetti, Gianluigi, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018.  
Steiner, George, *Lessons of the masters* (2003), trad. it. Francesca Santovetti e Stefano Velotti, *La lezione dei maestri*, Milano, Garzanti, 2018.  
Tirinzani De Medici, Carlo, *Il vero e il convenzionale*, Torino, Utet, 2012.  
Todorov, Tzvetan, *La Littérature en peril*, Parigi, Flammarion, 2007.  
Walsh, Rodolfo, *Operación Masacre*, Buenos Aires, Sigla, 1957.

## **L'autore**

### **Federico Fastelli**

Insegna Letterature comparate all'Università di Firenze. Tra le sue pubblicazioni: *Dall'avanguardia all'eresia. L'opera poetica di Elio Pagliarani* (Firenze 2011), *Il Nuovo Romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità* (Firenze 2013), *Epica dell'ottobre. John Reed, la rivoluzione e il mito dei Dieci giorni che sconvolsero il mondo* (Bologna 2018), *L'intervista letteraria. Teoria e storia di un genere trascurato* (Roma 2019).

Email: federico.fastelli@unifi.it

## **L'articolo**

Data invio: 31/05/2019

Data accettazione: 30/10/2019

Data pubblicazione: 30/11/2019

Federico Fastelli, *Vero, falso, finto. L'adversaire di Emmanuel Carrère e l'ambiguità del romanzo non-finzionale*

## **Come citare questo articolo**

Fastelli, Federico, "Vero, falso, finto. *L'adversaire* di Emmanuel Carrère e l'ambiguità del romanzo non-finzionale", *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, Eds. R. Galvagno - M. Rizzarelli - M. Schilirò - A. Scuderi, *Between*, IX.18 (2019), <http://betweenjournal.it/>