

The absence of the narrator as a “reality revealing” device in Adelchi Battista’s novel The silent voice of *Io sono la guerra*

Allegra Tagliani

Abstract

In his 2012 novel *Io sono la guerra* Adelchi Battista tries to eliminate the voice of the narrator in order to create an impersonal narrative that should allow history to ‘speak by itself’ through the documents the author integrates in the novel. The present contribution aims to analyze the novel from two different but closely linked perspectives. On the one hand, this analysis will focus on the author’s formal and stylistic choices – mainly on impersonality – in the light of the recent ever-growing demand for ‘true stories’. On the other hand, the choice of many authors nowadays to write historical novels in which there is no clear distinction between fictional elements (‘when’ and ‘if’ they are present anyway) and documented facts poses many problems in regard to the readers’ response to these texts. The analysis will try to tackle difficult questions such as: what is the relationship (if there is one) between the way these popular novels are constructed and the way the readers perceive their reality?

Keywords

Historical novel; Impersonality; Narrator; Reality; Fiction

L'assenza del narratore come dispositivo di "validazione del reale" nel romanzo di Adelchi Battista *La voce silente di Io sono la guerra*

Allegra Tagliani

Introduzione

Il rapporto fra realtà e 'fiction', ossia fra «realtà, verità e linguaggio» (Benvenuti 2009: 133), impegna il dibattito critico ormai da decenni in un confronto interdisciplinare ancora molto vivo. Situandosi all'interno di questo dibattito, il presente contributo si propone di concentrare l'analisi su *Io sono la guerra*, romanzo storico (o neostorico o dopostorico) scritto nel 2012 da Adelchi Battista, muovendosi su due piani diversi ma interconnessi. Da un lato, l'analisi si soffermerà sulle strategie stilistiche e formali messe in atto dall'autore, scelto come campione della tendenza al racconto di 'storie vere' che già da qualche anno si dimostra punto di incontro privilegiato fra gli sforzi dell'industria editoriale e i gusti del grande pubblico. In particolare, nello specifico del romanzo storico, questa propensione alle 'storie vere' in molti casi ha rappresentato uno scarto effettivo, anche di natura formale rispetto, alla tradizione del genere. I testi che oggi affollano gli scaffali delle librerie¹ sono

¹ In ambito italiano possiamo ricordare *Le rondini di Montecassino* di Helena Janeczek (2010) o *Il tempo migliore della nostra vita* di Antonio Scurati (2015); e in ambito internazionale *Soldados de Salamina* di Javier Cercas (2001), *HHhH* di Laurent Binet (2010) e la lista potrebbe ovviamente continuare a lungo. I testi menzionati, pur derivati da contesti diversissimi fra loro, sono tutti accomunati dal tentativo di scrittori nati ben dopo i fatti narrati di

caratterizzati da una ridottissima presenza di elementi fittivi e da una marcata «resistenza alla finzionalizzazione dei fatti reali del passato [espressa] spesso nel trattamento poco mediato delle fonti, raccolte e esibite nel testo sotto forma di inserti» (Piga Bruni 2018: 35). *Io sono la guerra*, oltre ad inserirsi in questo filone estremamente prolifico della narrativa – non solo italiana –, si caratterizza per essersi avvicinato ad un limite estremo di questa «resistenza» e rappresenta per questo un esempio interessante delle possibili strategie adottate dai romanzieri contemporanei.

L'altro piano dell'analisi sarà rappresentato dai problemi legati alla ricezione di testi costruiti come *Io sono la guerra*. Se sul versante della scrittura, infatti, è facile decodificare le tecniche e smascherare, in un certo senso, tutti quegli stratagemmi testuali, stilistici o retorici, che gli autori disseminano nei romanzi per convincere il lettore di trovarsi di fronte ad una storia realmente accaduta – e per assicurarlo, per di più, che è accaduta "esattamente così come viene raccontata" nel libro che ha fra le mani –, forse più complesse e altrettanto interessanti da considerare sono le implicazioni di questa prassi nella ricezione del testo. Sarà ponendosi in questa prospettiva che la seconda parte del contributo tenterà di muoversi a partire da quesiti di non facile risposta come, ad esempio: di che natura è il rapporto che si instaura fra il testo, per come è costruito e pubblicizzato, e il modo in cui il lettore costruisce la sua realtà? Quale posto occupano romanzi programmaticamente costruiti per essere recepiti come 'nonfiction' nella pratica di tracciare i confini fra realtà e finzione nell'immaginario collettivo? Qual è il valore politico di testi che si giocano sul confine fra realtà e finzione? Domande così complesse non possono purtroppo trovare risposta nel contesto di questo contributo, il cui scopo si limita al tentativo di evidenziare come *Io sono la guerra* possa dimostrarsi un esempio interessante per identificare pregi e difetti di una narrazione, quella che il romanzo contemporaneo fa della storia, sempre più liminare.

interrogarsi sul futuro alla luce della relazione fra presente e passato fondando la propria narrazione su un'imponente ricerca documentale.

Il romanzo di Adelchi Battista si dimostra infatti un terreno fertile su cui indagare poiché, come si vedrà, è sintomo evidente di una tendenza ben precisa all'appiattimento dell'elemento finzionale della narrativa sul piano della certezza documentale, da più parti riconosciuta nelle recenti narrazioni che pongono al loro centro la Storia. Da un lato, infatti, per esplicita intenzione del suo autore, espressa in un'intervista a Federico Bertoni per *TransPostCross*, il romanzo si propone di colmare un vuoto, non tanto nella storiografia ufficiale quanto nella conoscenza del lettore (e cittadino) medio, che Battista vede fondarsi «sulla confusione generalizzata, sull'accavallamento e sulla moltiplicazione delle fonti, sul difficile ristabilimento di una qualche verità» (Bertoni 2014: 2). Dall'altro, la strategia formale che mette in campo per colmare questo vuoto è interessante di per sé perché poggia sulla programmatica eliminazione della voce narrante e sulle possibili conseguenze estreme dell'idea più ingenua del realismo letterario, cioè che i fatti possano mostrarsi da soli, liberi da ogni mediazione. È Verga ad esplicitare questa visione nell'introduzione al racconto *L'amante di Gramigna* (1880) quando parla dell'apice della forma romanzo come di un testo in cui «la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*» (Verga 1983: 192). Mentre l'idea di realismo letterario propugnata da Verga non ha nulla di ingenuo, ma anzi è espressione di una scrittura raffinata e di un'elaborazione concettuale molto complessa, nel corso del tempo l'espressione per cui l'opera dovrebbe «farsi da sé» ha prestato il fianco a letture anche estremamente semplicistiche, che si sono articolate attorno al tentativo di eliminazione di quanti più marcatori di finzionalità possibili. Nel caso qui in esame, Battista, palesando il limite della metafora dello «schermo trasparente» (Zola 1908: 13) – a sua volta figlia di una lettura troppo letterale dell'idea zoliana – tramite il ricorso all'impersonalità evidenzia la frattura avvenuta nell'immaginario collettivo fra realtà e rappresentazione che Scurati correttamente attribuisce in prima istanza alla televisione, centro privilegiato del «regime di sovranità assoluta del referente» (2006: 52). È proprio all'interno di questa frattura che si apre il dibattito circa quello che Battista ha definito un vero e proprio «dovere civile» (Bertoni 2014: 2)

degli autori nei confronti tanto del pubblico quanto della Storia e delle fonti, ed è in questa frattura che si articolano anche sia il dibattito su realtà e 'fiction' nella letteratura e nella società contemporanea che quello sullo statuto dell'opera narrativa. Di nuovo: pur nella consapevolezza che non sarà possibile articolare a pieno né dare risposta concreta a tutti i quesiti menzionati – che rappresentano uno dei terreni più fertili di un dibattito accademico trasversale che ha coinvolto numerose discipline e animato molti scambi interessantissimi negli ultimi anni – il presente contributo cercherà almeno di evidenziare quanto, di queste fondamentali questioni, può essere rintracciato in un'opera tutto sommato poco frequentata dalla critica come *Io sono la guerra*.

Soglie, strategia comunicative e stratagemmi testuali

Sulla copertina del libro prima ancora del titolo, che si trova nella parte inferiore, sotto il nome dell'autore, si legge: «Il romanzo che inventa il nuovo modo di raccontare la storia».

Io sono la guerra, opera prima dello scrittore molisano, è animato da un chiaro intento antiromanzesco che si percepisce immediatamente sfogliando le pagine del libro. La storia è molto semplice e, allo stesso tempo, alquanto complessa: la narrazione si concentra sulle congiure di palazzo che, nei trentatré giorni precedenti il 25 Luglio 1943, hanno portato alla caduta del governo Mussolini e alla conclusione del regime fascista in Italia. Battista sceglie di raccontare questo lasso di tempo, breve eppure incredibilmente denso, attraverso un ricorso quasi spasmodico al documento, integrato nel corpo del testo trascritto in corsivo, e seguendo un rigido ordine cronologico: ogni capitolo reca in calce, a mo' di titolo, la data del giorno a cui è dedicato e contiene un resoconto fattuale, che l'autore vorrebbe estremamente puntuale, di tutti gli avvenimenti legati alla caduta di Mussolini avvenuti sia in Italia che negli altri maggiori teatri bellici. Ogni sezione interna al capitolo è graficamente separata dalle altre con l'uso di tre asterischi; le descrizioni sono quasi del tutto assenti così come gli spazi di commento fra una scena e l'altra. Il tema principale del romanzo, come si diceva, è la caduta

Allegra Tagliani, *L'assenza del narratore come dispositivo di validazione del reale nel romanzo di Adelchi Battista. La voce silente di Io sono la guerra*

di un governo e la narrazione è evidentemente animata da un «forte impulso risarcitorio» (Giglioli 2011: 47) reso evidente dal confronto che il lettore non può evitare di stabilire fra i fatti riferiti dal racconto di Battista e la sua stessa quotidianità: pochi mesi prima della pubblicazione del romanzo, infatti, in Italia si assisteva alla fine di un altro governo, il IV a guida Berlusconi. Il messaggio che il lettore coglie dalla lettura di questo libro, per dirla con Giglioli, è dunque molto semplice: «Se siamo così c'è una ragione» (*ibid.*).

Il «nuovo modo di raccontare la storia» reclamizzato dalla copertina e messo in campo da Battista si articola su due piani paralleli: il primo pertiene agli elementi paratestuali, esterni alla narrazione vera e propria; il secondo, a dispositivi formali narratologici relativi, in particolare, all'ambito della voce. Ma procediamo con ordine e iniziamo a considerare il romanzo partendo dalle sue soglie.



1. Elaborazione da una fotografia © Corbis. Art director: Francesca Leoneschi theWorldofDOT

In copertina appare la fotografia di un uomo in uniforme il cui volto è reso irriconoscibile da un effetto deformante². I toni molto scuri della

² Non è stato possibile rintracciare informazioni più dettagliate sul soggetto della fotografia ma, ad un'analisi superficiale, l'uniforme indossata non sembra appartenere alle forze italiane.

composizione, la posizione dell'uomo – di tre quarti e a braccia conserte – e il fatto che non sia possibile distinguerne i tratti somatici sono elementi che, nel complesso, suscitano nel lettore la sensazione di trovarsi di fronte ad un'apparizione quasi fantasmatica vagamente inquietante. Oltre al titolo del libro e al nome di autore ed editore, abbiamo già registrato la presenza di un messaggio importante rivolto al possibile lettore. La confusione programmatica fra i piani della realtà – che nel nostro caso è sinonimo di Storia – e della finzione, che caratterizza una fetta sempre crescente di quel quadro a cui si è accennato in precedenza, ha senza dubbio il suo primo e forse più grande promotore in operazioni di marketing pubblicitario di questo tipo. Ma il messaggio in copertina è funzionale tanto a stimolare la curiosità del lettore quanto ad introdurlo su un terreno accidentato. La 'réclame' serve per avvisare il lettore che sta per incontrare qualcosa di nuovo nel panorama delle narrazioni finzionali ad argomento storico: l'annuncio – che acquista grande rilievo anche grazie alla posizione occupata nella composizione grafica della copertina, decentrato ma pur sempre in alto e inscritto nell'ombra del volto deformato, in modo da attirare subito lo sguardo – avvisa il pubblico che questo 'romanzo' ha inventato un nuovo modo, una nuova forma, non di scrivere la narrativa ad argomento storico ma la Storia. Il lettore, dunque, si trova immediatamente spaesato perché da un lato è cosciente che il patto di lettura implicito di ogni romanzo – quando non diversamente indicato, come nel caso della 'nonfiction' – è che si tratti di un'opera di 'fiction'; dall'altro, però, è invitato a considerare questo specifico romanzo come diverso dagli altri perché è stato capace di inventare un nuovo modo di presentare qualcosa di reale, cioè la Storia, e in particolare un momento della sua storia nazionale che assomiglia molto al presente che sta vivendo.

Aprondo il libro, poi, secondo una prassi ormai diffusissima in gran parte della narrativa – non solo storica –, si trova un'avvertenza posizionata al di sotto del colophon che recita:

I fatti narrati di seguito sono realmente accaduti. L'autore ha ritenuto necessarie alcune *minime* modifiche per renderne più

agevole la comprensione. Di conseguenza ha apposto al lavoro di ricostruzione la dicitura "romanzo". Tutti i documenti originali sono riportati in corsivo. (Battista 2012) (corsivo mio)

Avvertenze di questo tipo sono diventate ormai il pane quotidiano di un pubblico trasversale perché si trovano, più o meno simili nella forma e quasi del tutto identiche nel contenuto, tanto in opere letterarie quanto in film e serie tv. Ciò che questo esempio in particolare vuole comunicare è che, aprendo il libro che ci si trova fra le mani, si sta implicitamente siglando un patto narrativo diverso da quello previsto dal romanzo tradizionale, anche quello storico, e che si può tradurre all'incirca così: "il libro che stai per leggere non è frutto della fantasia dell'autore; al massimo, sei di fronte alla sua rielaborazione di fatti che però sono realmente accaduti e il grado di falsificazione della narrazione è talmente basso che sei liberissimo di pensare di non trovarti di fronte ad un romanzo, anche se, per convenzione, siamo obbligati a chiamarlo così".

Diciture come questa, se da un lato rispondono alla martellante richiesta di 'storie vere' da parte del pubblico, dall'altra rimarkano la propensione di quello stesso pubblico a lasciarsi trascinare in un territorio nel quale non si distingue più fra ciò che è realmente accaduto, ciò che è storicamente vero, e ciò che, invece, vuole solo presentarsi come tale, per di più sottolineando l'evidenza di un avvenuto mutamento di paradigma nel rapporto che si instaura con il patto di lettura fra autore, narratore e lettore.

Indifferenza tra realtà e finzione, relativismo, scetticismo, nichilismo [...] sono moneta corrente nel discorso dei media, della pubblicità e del marketing, in nome di un pirronismo generalizzato in cui tutto è costruzione, invenzione, discorso inteso come intreccio, infondato ma efficace, tra relazioni di potere e relazioni di sapere: un discorso non più basato sul valore di verità degli enunciati che presuppone, ma sull'efficacia performativa dell'assenso che ottiene. [...] Ed è in questa terra di nessuno che prosperano gli esperimenti del cosiddetto «nuovo romanzo storico» italiano. (Giglioli 2012: 942-3).

Quello che emerge dal romanzo di Battista, filtrato anche da espedienti pubblicitari come 'réclame' e avvertenza, è un realismo che non si riconosce come convenzione stilistica, «spazio di transizione tra universi non omogenei» (Bertoni 2007: 311), ma vuole spacciarsi per mimesi autentica fra realtà e letteratura, evidenziando una cognizione troppo letterale e ingenua dell'idea verghiana di una storia che dovrebbe «farsi da sé». I fatti sono realmente accaduti, le modifiche o le aggiunte finzionali, quando presenti, sono solo minime e l'autore è stato costretto ad inserirle affinché il lettore potesse più facilmente comprendere la complessità di quanto si sta per rivelargli; ma ancora più importante di tutto questo è notare come 'romanzo' sia solo una dicitura resa obbligatoria dalle modifiche, solo un'etichetta virgolettata imposta da altri, dall'esterno – in particolare dall'industria editoriale e dalle logiche di marketing –, ad un testo che invece si riconosce come accurata ricostruzione dei fatti. Battista non introduce personaggi immaginari né approfondisce particolarmente la psiche di quelli reali che presenta: tutti i soggetti, anche quelli minori, sono realmente esistiti; tutti gli episodi raccontati sono realmente avvenuti. La struttura utilizzata per presentare i trentatré capitoli di cui si compone il romanzo richiama subito alla mente la serie televisiva *24*, famosa per la narrazione degli eventi quasi in tempo reale³. Il rapporto che il testo di Battista instaura con la sua appartenenza al genere romanzo è, però, quanto meno complicato: se da un lato sembra volerla nascondere – perché impossibilitato a negarla apertamente –, dall'altro è proprio un elemento romanzesco a definirne la particolarità e a scandirne l'andamento interno. Sono i dialoghi, infatti, a connotare chiaramente *Io sono la guerra* come romanzo e a rappresentarne a tutti gli effetti la vera e propria spina

³ Nonostante l'opera in esame sia un romanzo è un dato significativo, quantomeno di come la genesi del testo sia da porsi a cavallo fra medium diversi, il fatto che grazie alla peculiarità della sua architettura interna l'esempio di riferimento più vicino sia una serie televisiva. Non sarà affatto superfluo sottolineare, allora, che Adelchi Battista è scrittore teatrale e radiofonico ancora prima di essere romanziere, e che, inoltre, ha ricoperto vari ruoli in diverse produzioni televisive.

dorsale. Dal punto di vista narratologico, infatti, l'intera struttura si regge sulla successione di 'scene' ed ellissi temporali che scandiscono il passaggio da una sequenza all'altra, da un giorno all'altro. Alle parti di testo dialogate si alternano le sezioni in corsivo, trascrizioni di documenti reperiti dall'autore in vari archivi italiani e stranieri, e riproduzioni fotografiche del materiale originale; la successione di questi elementi è tanto serrata da non lasciare spazio alla rielaborazione delle informazioni apprese, né per i personaggi, quando presenti, né tantomeno per i lettori. A titolo puramente esemplificativo dell'articolazione del romanzo, si vedano alcuni estratti dal capitolo *Martedì 29 giugno 1943*:

Alla piattaforma numero 7, nella base di Peenemünde, tutto è pronto per il 39° lancio sperimentale dell'Aggregat 4. Himmler è presente e con lui diverse altre personalità del Reich. [...]

Telegramma cifrato massima segretezza

Da: Ministero Aeronautica Inglese

A: Churchill, Washington, Algeri

(trasmesso a Eisenhower via ETOUSA – 3619)

Reputiamo che sarebbe imprudente affermare che i nostri obiettivi iniziali si trovano nella periferia di Roma, visto che ciò potrebbe inutilmente legarci le mani in attacchi successivi. [...]

Rapporto del Responsabile della V Zona OVRA – Riservatissimo

Ministro Interno – B428 – Fascicolo 209

Lo spirito pubblico siciliano si è ulteriormente abbassato per via dei continui devastanti bombardamenti nemici. [...]

A Birkenau arriva il convoglio numero 39 dal RSHA di Berlino con a bordo 346 persone. Internati 117 uomini, che ricevono i numeri da 126990 a 127106, 93 donne, da 47507 a 47599. Le 136 persone rimanenti vengono indirizzate alla camera del nuovo Krematorium III. [...]

A mezzogiorno in punto il segretario del PNF Scorza fa rapporto a Mussolini.

«Duce, siete contento dei giornali?»

«Sembra sia andata bene Scorza.»

«Grazie, Duce. C'era anche Grandi.»

[...] (Battista 2012: 76-9)

Si vede, dunque, che *Io sono la guerra* è costruito su un'assoluta preponderanza del metodo scenico, uno 'showing' che si oppone molto nettamente al 'telling' come modalità narrativa. Azioni, dialoghi e documenti sono mostrati quasi come se fossero 'in presa diretta', privi di un vero commento anche solo da parte dei protagonisti, colti mentre reagiscono agli eventi man mano che accadono quindi impossibilitati ad offrire al lettore un qualsivoglia spazio di riflessione che oltrepassi l'orizzonte dell'immediato presente. Ed è proprio su questa assenza di commento e sullo stratagemma testuale di usare in modo così estensivo ed intensivo il metodo scenico che mi vorrei soffermare perché il principio su cui si regge il «nuovo modo per raccontare la storia» promossa dalla copertina del romanzo è l'impersonalità.

La voce silente di *Io sono la guerra*

Il romanzo, come è facile immaginare, risulta tutto sommato frammentario e discontinuo e il lettore fatica, soprattutto nella prima parte, ad identificare i filoni narrativi principali; i materiali raccolti e gli episodi raccontati – o, meglio, mostrati – appartengono ad un orizzonte geografico piuttosto ampio e coinvolgono numerosi personaggi che a volte appaiono solo una volta nell'intera narrazione. L'impressione dominante, nelle prime fasi di lettura, è quella di essere una mosca che si sposta di stanza in stanza lungo tutti i maggiori teatri di guerra trovandosi ad origliare frammenti di conversazioni avvenute più di settant'anni prima senza riuscire a formarsi un'immagine chiara del contesto di riferimento. Ad amplificare questa sensazione, e a complicare la lettura, è senza dubbio la scelta di Battista di elidere quanto più possibile la voce narrante. L'autore fa tutto ciò che è in suo

potere, infatti, per eliminare qualunque tipo di istanza narrante, tanto che si può dire di essere in presenza di un racconto in cui la voce è sostanzialmente assente. È grazie a questo scarto formale che Battista si distanzia un po' dai canoni della narrativa contemporanea – certo almeno da quella italiana –, caratterizzata spesso proprio dalla presenza di una voce narrante talmente invasiva da essere sì «garanzia di veridicità» (che è poi la sua funzione primaria), ma anche «ingombrante filtro soggettivo» (Simonetti 2018: 91). In un momento in cui, per dirla con Simonetti «a proliferare sono i tratti di autenticazione, in una esibita ricerca continua di qui-e-ora», e in cui il focus narrativo si situa «sull' "è successo veramente", e sull' "è successo a me"» (*ibid.*), Battista cerca, all'opposto, di slegare il testo da quello specifico mediatore del discorso che è il narratore. In altre parole, mentre tanti dicono "io solo ho l'autorità di raccontare i fatti perché io solo ne sono stato protagonista/testimone", in questo caso l'autore propone un romanzo⁴ in cui sembra che non ci sia nessuno a parlare e che i fatti si raccontino da sé. Torneremo in seguito sulle vere implicazioni dell'impersonalità di Battista, per ora proseguiamo con l'analisi del romanzo.

A ben vedere, infatti, si potrebbe obiettare che di narratori ne esistano almeno due e il primo è senza dubbio lo stesso autore. Per quanto Battista cerchi di eliminare ogni voce dal testo, compresa – e in prima istanza – proprio la sua, la struttura che crea è basata su un vastissimo lavoro di montaggio. La necessità di selezionare fra la mole di documenti disponibili quali inserire nella narrazione, di decidere che sequenze ricostruire e in quale ordine, infine, disporre tutto il materiale raccolto e creato sono operazioni che traspaiono chiaramente dal romanzo e rendono palese la presenza dell'autore nel testo sotto forma di guida per il lettore. L'immagine che questo si fa di Adelchi Battista, per come traspare dalla narrazione, una figura che appare quasi controluce e che, pur restando silenziosa, è chiaramente intuibile,

⁴ In realtà i romanzi sono due: *L'estate degli inganni* (2015), vero e proprio seguito di *Io sono la guerra*, riprende il racconto e si focalizza su ciò che accade in Italia dall'instaurazione del governo Badoglio sino all'Armistizio.

potrebbe richiamare alla mente quella funzione testuale scarsamente considerata che è l'autore implicito. E non c'è forse altro modo di indicare la presenza/assenza di Battista nel testo, ben percepita eppure silente, se non pensando a questa interfaccia testuale dell'autore. Se normalmente questa nozione puramente teorica può, a ragione, dirsi superflua (Genette 1987: 124) in questo caso siamo forse di fronte ad un'eccezione: in assenza di un narratore a cui fare riferimento il lettore è spinto ad identificare la figura che intuisce dietro il montaggio con Adelchi Battista in persona, ma il modo in cui il testo è costruito lascia totalmente in mano al lettore ogni valutazione, giudizio o riflessione, sia sugli eventi di cui legge che su chi si suppone glieli stia presentando, generando interpretazioni anche molto differenti fra loro. A complicare la questione c'è poi anche il fatto che, in effetti, la narrazione non è del tutto esente da brevi commenti, notazioni o frammenti descrittivi e introspettivi che vanno per forza attribuiti ad un'istanza che assume su di sé l'onere del raccontare.

Sul registro principale dei rom del campo di Birkenau, alla pagina 244, l'addetto alle trascrizioni con teutonica diligenza scrive: [...]. (Battista 2012: 11)

«Farinacci, adesso mi pare che stai esagerando!»

Gli occhi spalancati, uniti all'espressione digrignante e a quel modo di sporgere le labbra, farebbero paura a chiunque. [...] Ma in qualche luogo recondito della mente un tarlo gli si è insediato per sempre: forse Mussolini non è più in grado di assolvere il grave compito di guidare i destini della nazione. (*Ibid.*: 62-3)

Anche la principessa Maria José ha deciso di visitare i luoghi colpiti dal bombardamento. Il suo arrivo viene salutato in maniera molto diversa da quello del re: non ci sono acclamazioni di giubilo, ma un silenzio composto e dignitoso: tante donne l'avvicinano, l'accompagnano lungo via dei Sardi, nel ventre molle del quartiere, a via dei Marrucini, dove tutto è in rovina e gli incendi sono ancora alti. (*Ibid.*: 327)

Si spalancano le finestre d'Italia. Ovunque si sentono urla: «Viva il re, viva Badoglio!». Poi le strade vengono inondate di gente, bandiere; si addobbano i negozi, le botteghe, le auto, i camion. Si formano caroselli, si suonano i clacson, si accendono fuochi. Roma non è più oscurata. Migliaia di finestra aperte illuminano i vicoli, le vie, le piazze, gli stradoni. La gente si è riversata ovunque. Cantano, ballano, simulano scene di passione, ridono, gridano come pazzi. La gioia è incontenibile. (*Ibid.*: 511)

Sebbene, dunque, l'impersonalità sia il tratto distintivo del romanzo, in realtà esiste un narratore nel testo e, accantonata l'ipotesi che si tratti direttamente di Adelchi Battista, possiamo pensarlo come extradiegetico e onnisciente. In ultima analisi, è proprio la tensione generata da questa presenza/assenza della voce che permette a Battista di giungere il più vicino possibile a scrivere un romanzo storico in cui la Storia 'si mostri da sé' senza la necessità di inserirsi o di comprendere al suo interno una trama appositamente inventata.

La trama [...], intesa come luogo della fiction pura, che muove gli oggetti e le persone create ad arte dallo scrittore, mi interessa meno. Molto più affascinanti le ramificazioni minori della realtà, i personaggi secondari ma realmente vissuti. (Bertoni 2014: 5)

Scrivere un romanzo storico solidamente documentale — inserti fotografici e trascrizioni in corsivo abbondano, soprattutto nella prima parte — dove sia per di più assente la principale marca della finzione letteraria, la voce narrante, è una strategia funzionale a creare un testo di narrativa che però sia potenzialmente assimilabile alla sfera d'influenza della 'nonfiction'. *Io sono la guerra* quindi, rientra pienamente nel novero di quelle narrazioni che Benvenuti ha definito neostoriche.

Rispetto al romanzo storico, le nuove forme di narrazione finzionale della storia [...], mettono in atto un "patto narrativo" che non permette al lettore di separare eventi immaginari ed eventi reali, vita e finzione, e così eludono le distinzioni nette fra verità,

mito, ideologia, illusione. [...] I nuovi generi danno origine, al contrario, a forme di commistione che prevedono la sospensione della distinzione fra il reale e l'immaginario [...] e si fondano su una funzione referenziale depotenziata, mescolando, attraverso un montaggio che colloca i materiali sullo stesso piano [...] fonti d'archivio e scene ricreate [...]. L'utilizzo del montaggio serve ad annullare la distinzione tra fatto reale e creazione immaginaria in modo da proporre un *mélange* nel quale eventi conosciuti attraverso prove storiche, eventi basati su congetture ed eventi creati per sostenere l'intreccio e dare compattezza alla narrazione sono collocati esattamente sullo stesso piano, risultando indistinguibili. (2012: 14-15)

Questioni aperte

La scelta di Battista di puntare sull'impersonalità ha anche diverse implicazioni di altro ordine. È facile, infatti, leggere in questa strategia una di quelle «convenzioni formali, marche linguistiche, scelte tematiche» (Simonetti 2018: 91) che rientrano fra gli "effetti di realtà" utili a rendere il piano finzionale e quello fattuale quasi indistinguibili.

La difficoltà programmatica nel discernere realtà e finzione è una delle marche principali, se non addirittura il tratto più evidente, di molte delle narrazioni ad argomento storico più interessanti pubblicate negli anni Zero. Si tratta di una postura che molti autori hanno derivato direttamente dalla Ur-tesi del postmodernismo filosofico, come l'ha definita Ferraris (2012; 11), ovvero l'assunto nietzschiano secondo il quale, parafrasando, non esistono fatti ma solo interpretazioni. Tuttavia, il problema non investe solo la letteratura — con tutte le conseguenze che ne derivano legate, ad esempio, al proliferare di sottogeneri dallo statuto ibrido come la 'fact-fiction' o il 'docu-drama' — ma coinvolge la percezione del singolo individuo all'interno della società nel suo complesso, tanto nella sfera dell'intrattenimento quanto in quella politica.

Che una cosa sia vera o no, talvolta conta meno del modo in cui è raccontata: lo *storytelling* è la chiave del moderno marketing

economico, politico e culturale. Le conseguenze di questa situazione sono gravi. Le nostre scelte più vitali per le collettività cui apparteniamo si fanno indifferenti alla realtà o meno dell'informazione che abbiamo e del nostro sapere sul mondo. La postura scettica che ci caratterizza un po' tutti da qualche decennio – e che non ci fa mai credere fino in fondo a quanto ascoltiamo o vediamo, soprattutto quando sappiamo o intuiamo che le informazioni ci vengono da un qualche potere costituito – non ci protegge però da una credulità diffusa nei confronti di qualunque discorso che emani da un testimone “comune” con cui ci possiamo identificare. (Martinat 2013: 6)

Il romanziere, in particolare quello che si occupa di Storia o di attualità, viene spesso assimilato proprio a questo «testimone comune» col quale il lettore sente di potersi identificare, soprattutto in nome del fatto che considera lo scrittore di narrativa slegato da qualsiasi forma di potere, disinteressato, perciò, a promuovere una versione degli avvenimenti rispetto ad un'altra. Lo stesso privilegio non sempre si accorda invece allo storico, spesso considerato con sospetto perché lavora di concerto ad istituzioni o accademie percepite come centro di poteri non meglio identificati «intenzionati a manipolare la realtà» (Martinat 2013: 10).

Il rischio insito in questo atteggiamento fintamente disincantato del pubblico, però, è molto grave perché si potrebbe finire col pretendere di imparare la Storia dalla letteratura (*ibid.*: 47) o, più in generale, dalla 'fiction' – sia essa in forma di romanzo, film o, più recentemente e con ottimi risultati di pubblico, di serie tv. Rischio enormemente accentuato quando si consideri un romanzo come quello in esame. *Io sono la guerra* ha alla base un intento apertamente didattico e divulgativo, evidente in dichiarazioni come questa: «ho sentito come un dovere sociale il tracciare un sentiero entro il quale difendersi, una strada lastricata di fatti incontrovertibili su cui camminare con un minimo di stabilità» (Bertoni 2014: 2). Tracciare un sentiero di fatti incontrovertibili, però, non è compito della letteratura, e l'idea che sottende il principio di realismo portato avanti da Battista, che consiste nel lasciare che la Storia

'si mostri da sé', mentre richiama alla mente lo schermo trasparente teorizzato (e smascherato come illusione) da Zola, ricorda anche una delle principali cause registrate da Scurati per l'ormai famosa 'inesperienza' dell'uomo contemporaneo. In *La letteratura dell'inesperienza* l'autore parla della frattura avvenuta nell'immaginario collettivo fra realtà e rappresentazione, palesata dal flusso continuo di immagini televisive che hanno generato un «regime di sovranità assoluta del referente» (2006: 52). La realtà, veicolata dall'immediatezza garantita dal mezzo televisivo, sembra davvero potersi mostrare da sé, all'interno di un'«*ideologia dell'autenticismo*» (*ibid.*: 53) che percepisce ogni mediazione come inutile quando non – ed è questo il caso più frequente – dannosa (perché ovviamente bugiarda). Restando all'interno del paradigma televisivo, continua Scurati, è proprio in questo regime ideologico che si registra la suprema contraddizione dell'immagine, la quale si rivela infine per ciò che è: un'immagine della realtà appunto, ma non la realtà stessa. *Io sono la guerra* rientra pienamente nel perimetro di questa «*ideologia dell'autenticismo*» traslata in ambito letterario: nel momento in cui manifesta la sua idea di realismo con l'esibizione del documento e l'assenza di un narratore che ne medi la ricezione da parte del lettore, di fatto tradisce la sua natura di artefatto finzionale attraverso l'eco di una voce, percepita chiara quand'anche distante, e nell'uso di una tecnica fortemente soggettiva come il montaggio. In altre parole, il romanzo di Battista cerca di accantonare la sua dimensione finzionale ricorrendo al paradigma dell'impersonalità ma, così facendo, a causa dell'uso intensivo di montaggio e dialoghi per forza immaginati dall'autore, tradisce la sua origine prettamente narrativa. Quella stessa mediazione che il romanzo di Battista ha cercato di eliminare è però, al contrario, la più grande forza della storiografia, intesa come genere letterario frutto dell'approfondito lavoro di ricerca e studio delle fonti, che manifesta il suo 'unicum' proprio nella capacità interpretativa.

Resta da notare, poi, che il rischio che una cosa (il romanzo) venga scambiato per un'altra (la storiografia), è reso ancora più cogente da un'altra considerazione a proposito del riscontro del genere storico nel grande pubblico. Mentre si prospetta sempre più prossima la scomparsa

dei testimoni diretti, e l'insegnamento scolastico della Storia subisce un progressivo appiattimento sul passato recente «con un teleologismo sospetto e pericoloso» e «abbandona qualunque possibilità di analisi critica» (Martinat 2013: 94), ci si avvia molto velocemente verso un'epoca in cui l'immaginario collettivo sarà popolato più dai resoconti finzionali degli eventi che non dagli eventi stessi o, almeno, da loro accurati rapporti storiografici. Detto in modo diverso, siamo sempre più vicini al rischio che la memoria collettiva venga saturata da narrazioni finzionali del passato, trasmesse costantemente in tv o al cinema o trovate fra gli scaffali delle 'novità' nelle librerie, invece che da elaborazioni accurate frutto del lavoro di ricerca degli storici di professione appresa in contesti educativi istituzionali.

Questo nuovo tipo di realismo imperante nella narrativa, che sembra creato appositamente per placare e allo stesso tempo alimentare la richiesta quasi ossessiva di storie vere da parte del pubblico, reca al suo interno un altro azzardo non trascurabile, quello di un lento ma costante inaridimento formale. Dice bene, in questo senso, Simonetti:

Se si accetta l'idea che la mimesi debba essere una trascrizione fedele di quello che ci è successo, e in nome di questa fedeltà si rinuncia o si limita la quantità e la qualità dei collegamenti e dei livelli di senso; se si pensa che la denuncia vibrante, la protesta contro l'ingiustizia sociale, la condanna anche della propria miseria personale (male pubblico e male privato fusi insieme), innestati in una cornice documentaria, esauriscano i compiti dello scrittore; se si pensa che uno stile responsabile e morale, antiretorico o inventivo, sia già di per sé un atto politico, e quindi un esempio di sano realismo, se si pensa questo io credo che non si esca da una interpretazione molto limitata e po' perbenista del realismo stesso. (2012: 119)

Il dittico di Battista è un chiaro esempio di adesione a questa «interpretazione limitata e un po' perbenista» di realismo. Nonostante questo, *Io sono la guerra*, forse più ancora del suo seguito *L'estate degli inganni*, è un romanzo interessante perché riesce a porsi di taglio rispetto

a molte questioni relative al romanzo storico tradizionale e alle sue modulazioni più contemporanee, cioè il romanzo neo- e quello dopostorico. Se, infatti, grazie alla massiccia presenza dei dialoghi – che per quanto verosimili restano inventati – è facile identificarlo come un «componimento misto di storia ed invenzione», secondo la definizione data da Manzoni (1845) alla quale si rifà Battista (Bertoni 2014: 2,6), tramite l'uso del montaggio e la stipula di un 'patto narrativo' che ha come fine quello di confondere in modo irrimediabile la distinzione fra realtà e finzione si riconoscono chiaramente nel testo i tratti del romanzo neostorico. D'altra parte, però, *Io sono la guerra* si pone anche, e con precisione, all'intersezione fra due tipologie di romanzi che Scurati, rifacendosi a Pasolini, ha chiamato dopostorici e che fa rientrare nel novero della letteratura dell'inesperienza. Si tratta, come ormai è noto, di romanzi in qualche modo intrappolati fra la percezione di un necessario recupero del sentimento della Storia, che deve inevitabilmente passare attraverso il sistema di legittimazione più importante del Novecento ovvero la testimonianza, e il banale dato biografico che sancisce l'impossibilità per gli autori contemporanei di avere avuto esperienza della Storia che vogliono raccontare. Questi testi sono schiacciati dal loro peso, in un certo senso, perché «non posseggono [...] la sola forma di autorità a parlare che essi stessi riconoscono» (Scurati 2017: 6), cioè appunto la legittimazione al racconto che deriva dall'aver assistito o partecipato, quandanche indirettamente, agli eventi. Il metodo scelto per sopperire all'assenza di questa ratifica in moltissimi casi è l'uso intensivo dell'archivio. Nel caso di Battista, inoltre, *Io sono la guerra* non si limita a presentare documenti e fotografie giustapposti in un rigoroso ordine cronologico di facile comprensione per i suoi lettori, ma rimarca ulteriormente la propria appartenenza all'orizzonte dell'inesperienza e della dopostoria proprio grazie allo stratagemma dell'impersonalità. Abolendo il ruolo del narratore il messaggio implicito che la voce silente di *Io sono la guerra* trasmette ai suoi lettori diventa: "Siccome non ero presente durante i fatti narrati non ho il diritto di prendere la parola e li racconterò nell'unico modo che mi è concesso: tramite documenti e ricostruzioni".

Il romanzo di Battista presenta anche un'altra caratteristica tipica dei romanzi dopostorici cioè quel «netto rifiuto della messa in scena romanzesca» che diviene un modo per risolvere il proprio «disagio della memoria» (Scurati 2017: 9), come evidenziato fra i primi da Binet in *HHhH* (2010). Tuttavia è di nuovo l'impersonalità a segnare lo scarto fra *Io sono la guerra* e i romanzi a cui potrebbe essere avvicinato appartenenti al genere, se di genere si può parlare, dopostorico (lo stesso romanzo di Binet, ad esempio) così come a quello neostorico (animato da un impulso negromantico e, di solito, orientato verso il dissepellimento di vicende passate sotto silenzio nel racconto storiografico ufficiale come, ad esempio, *Le rondini di Montecassino* di Janeczek). Infatti, dove altri scrittori per ovviare alla necessità di raccontare una storia alla quale non hanno partecipato scelgono di mettere comunque la propria voce o, in alcuni casi più estremi, la trasposizione finzionale di se stessi al servizio della Storia tematizzando le fasi di ricerca e la scrittura stessa dei testi, trasformandola così sia in soggetto della narrazione che oggetto della ricerca documentaria messa in scena, e sdoppiando di fatto il racconto in due unità che si interrogano a vicenda, Battista tenta al contrario di scomparire dal testo e limita la sua presenza alle operazioni di montaggio che, insieme ai dialoghi, ne costituiscono l'ossatura.

Il romanzo di Battista si pone dunque in una posizione liminare tanto al discorso neostorico quanto a quello dopostorico ma, allo stesso tempo, come abbiamo visto, partecipa di entrambi, rendendo impossibile definire con precisione la sua appartenenza all'una o all'altra corrente. Nonostante questo, o forse proprio 'in forza' di questa indole ibrida e meticciosa, *Io sono la guerra* potrebbe permettere di approfondire un dialogo sul rischio che entrambe le strade intraprese dal romanzo storico fin qui descritte incarnano e comportano per la narrativa, il rischio, cioè, di smarrire una delle sue caratteristiche principali:

Prove, documenti e autocertificazioni diventano il bagaglio obbligatorio di cui deve munirsi ogni narratore che voglia presentarsi come credibile. Tanto credibile da risultare addirittura tautologico, da sottrarre alla letteratura la sua caratteristica più

pregnante: quella *vis imaginativa* che, dal Medioevo fino a tutto l'Ottocento europeo, viene rivendicata come il prolungamento della ragione, anzi come il suo compiuto dispiegamento, in grado di raffigurare – di mettere in immagine, appunto – le inesauribili ramificazioni del possibile che la realtà contiene al proprio interno. (Mazzarella 2013: 3)

Eppure, uno spiraglio che lasci intravedere una nuova direzione può forse essere trovato proprio alle soglie estreme di questo romanzo, nella copertina da cui è iniziata l'analisi. Appurato, infatti, che la caratteristica fondamentale del testo è il tentativo di soppressione della voce narrante in quanto primo marcatore di finzionalità nella narrazione e, soprattutto, in nome di una suprema inesperienza dei fatti raccontati, come d'altra parte sembra evocare anche visivamente il volto sfigurato dell'uomo in copertina, può forse valere la pena chiedersi a chi appartiene la voce che si assume la responsabilità di dire «Io sono la guerra» e aprire così un dialogo più approfondito sulle istanze narranti presenti nei romanzi contemporanei che affrontano la storia.

Allegra Tagliani, *L'assenza del narratore come dispositivo di validazione del reale nel romanzo di Adelchi Battista. La voce silente di Io sono la guerra*

Bibliografia

- Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Parigi, Seuil, 1984, trad. it. *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988.
- Battista, Adelchi, *Io sono la guerra*, Milano, Rizzoli, 2012.
- Id., *L'estate degli inganni*, Milano, Rizzoli, 2015.
- Benjamin, Walter, *Il narratore: considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Torino, Einaudi, 2011.
- Id., *Sul concetto di storia*, Eds. Gianfranco Bonola - Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997.
- Benvenuti, Giuliana, "A proposito del dibattito sulla narrazione della storia", *Intersezioni*, 1 (2009): 131-48.
- Id., *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carrocci Editore, 2012.
- Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- Id., "La parola agli scrittori: cinque domande su letteratura e storia", *Letteratura e storia. Storia e letteratura*, Eds. Federico Bertoni - Donata Meneghelli, *Transpostcross*, 4.1 (2014), http://www.transpostcross.it/index.php?option=com_content&view=article&id=112:adelchi-battista&catid=25:la-parola-agli-scrittori-cinque-domande-su-letteratura-e-storia&Itemid=122, online (ultimo accesso 10/05/2019).
- Id., *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carrocci Editore, 2018.
- Bertoni, Federico - Emanuela Piga (eds), "Tavola rotonda con Wu Ming", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi - F. Bertoni - E. Piga - L. Raimondi - G. Tinelli, *Between*, 5.10 (2015), <http://www.betweenjournal.it/>, online (ultimo accesso 10/05/2019).
- Binet, Laurent, *HHhH. Himmlers Hirn heißt Heydrich*, Parigi, Gasset, 2010, trad.it. *HHhH. Il cervello di Himmler si chiama Heydrich*, Torino, Einaudi, 2014.

- Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago-Londra, University of Chicago Press, 1961, trad. it. *Retorica della narrativa*, Firenze, La nuova Italia, 1996.
- Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*, Barcellona, Tusquets Editore, 2001, trad.it., *Soldati di Salamina*, Parma, Guanda, 2004.
- De Certau, Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Parigi, Gallimard, 1982, trad. it. *La scrittura della storia*, Milano, Jaka Book, 2006.
- Demaria, Cristina, “«Documentary turn»? la cultura visuale, il documentario e la testimonianza del «reale»”, *Studi Culturali*, 2 (2011): 155-76.
- Domenichelli, Mario, “L’immaginario reticolare: memoria personale, memoria culturale e tematologia”, *Allegoria*, 58 (2008): 34-48.
- Id., *Lo scriba e l’oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell’epoca borghese*, Pisa, ETS, 2011.
- Donnarumma, Raffaele, “Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi”, *Allegoria*, 57 (2008): 26-54.
- Id., *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Ferraris, Maurizio, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Editore Laterza, 2012.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Parigi, Seuil, 1972, trad.it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- Id., *Nouveau discours du récit*, Parigi, Seuil, 1983, trad.it. *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987.
- Id., *Seuils*, Parigi, Seuil, 1987, trad.it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- Giglioli, Daniele, *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Id., “Dams: guida dello studente”, *Atlante della letteratura italiana. III Dal Romanticismo ai giorni nostri*, Eds. Luzzatto Sergio - Gabriele Pedullà, Einaudi, Torino, 2012: 938-943.
- Id., “La città senza nome. Eclissi del conflitto e dispositivi di impotenza”, *L’immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi - F. Bertoni - E. Piga - L. Raimondi - G. Tinelli, *Between*, 5.10 (2015), <http://www.betweenjournal.it/>, online (ultimo accesso 10/05/2019).

Allegra Tagliani, *L'assenza del narratore come dispositivo di validazione del reale nel romanzo di Adelchi Battista. La voce silente di Io sono la guerra*

- Ginzburg, Carlo, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976.
- Id., *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- Janeczek, Helena, *Le rondini di Montecassino*, Parma, Guanda, 2010.
- Lavagetto, Mario (ed.), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari, Editore Laterza, 1996.
- Martinat, Monica, *Tra storia e fiction. Il racconto della realtà nel mondo contemporaneo*, Milano, Et. al., 2013.
- Mazzarella, Arturo, "Politiche dell'irrealtà. Sulle nuove frontiere del realismo letterario", *Le parole e le cose*, 14.01.2013, <http://www.leparoleelecose.it/?p=8280>, online (ultimo accesso 06/05/2019).
- Meneghelli, Donata, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Milano, Morellini Editore, 2013.
- Piga Bruni, Emanuela, "Dalla storia alla letteratura: Il ritorno del sommerso nel campo di battaglia del testo letterario", Eds. Federico Bertoni – Donata Meneghelli, *Letteratura e storia, Storia e letteratura, Transpostcross*, IV.1 (2014) [http://www.transpostcross.it/index.php?option=com_content&view=article&id=106:dalla-storia-alla-letteratura&catid=11:saggi&Itemid=10,%20online%20\(ultimo%20accesso%2010/05/2019\)](http://www.transpostcross.it/index.php?option=com_content&view=article&id=106:dalla-storia-alla-letteratura&catid=11:saggi&Itemid=10,%20online%20(ultimo%20accesso%2010/05/2019)), online (ultimo accesso 10/05/2019).
- Id. *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Milano, Mimesis Edizioni, 2018.
- Putnam, Hilary, *Reason, Truth and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, trad. it. *Ragione, verità e storia*, Milano, Il Saggiatore, 1994.
- Scurati, Antonio, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.
- Id., *Gli anni che non stiamo vivendo. Il tempo della cronaca*, Bompiani, Milano, 2010.
- Id., *Il tempo migliore della nostra vita*, Bompiani, Milano, 2015.
- Id., "Letteratura dell'inesperienza. Il romanzo della Dopostoria", *Le parole e le cose*, 21.06.2017, <http://www.leparoleelecose.it/?p=28081>, online (ultimo accesso 07/06/2019).

- Shield, David, *Reality Hunger. A Manifesto*, New York, Knopf, 2000.
- Simonetti, Gianluigi, "I nuovi assetti della letteratura italiana: 1996-2006", *Allegoria*, 57 (2008): 95-136.
- Id., "Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il postmoderno", *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, 1 (2012): 113-120.
- Id., *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.
- Siti, Walter, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013.
- Todorov, Tzvetan, *Les morales de l'histoire*, Parigi, Grasset, 1993, trad. it. *Le morali della storia*, Torino, Einaudi, 1995.
- Topolski, Jerzy, *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, Milano, Mondadori, 1997.
- Verga, Giovanni, *L'amante di Gramigna* (1880), *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, vol. I, 1983.
- Zola, Émile, *Correspondance. Les lettres et les arts*, Parigi, Charpentier, 1908.
- White, Hayden, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimora e Londra, The John Hopkins University Press, 1975.
- Id., *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimora e Londra, The John Hopkins University Press, 1973, trad. it. *Retorica e storia*, Napoli, Guida, 1978.
- Id., *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimora e Londra, The John Hopkins University Press, 1999.
- Id., *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Ed. Edoardo Tortarolo, Roma, Carrocci, 2006.
- Wiewiorka, Annette, *L'era del testimone*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1998.
- Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

L'autrice

Allegra Tagliani

Allegra Tagliani, *L'assenza del narratore come dispositivo di validazione del reale nel romanzo di Adelchi Battista. La voce silente di Io sono la guerra*

Ha conseguito la Laurea magistrale in Italianistica, scienze letterarie, culture europee nel marzo 2017 presso l'Alma mater studiorum – Università di Bologna ed è attualmente dottoranda presso le Università di Siena e Universidade de Lisboa. Il suo progetto di ricerca è dedicato ai modi e alle forme in cui storia e finzione si intrecciano nel romanzo contemporaneo europeo e americano.

Email: allegra.tagliani@gmail.com

L'articolo

Data invio: 31/05/2019

Data accettazione: 31/10/2019

Data pubblicazione: 30/11/2019

Come citare questo articolo

Tagliani, Allegra, "L'assenza del narratore come dispositivo di validazione del reale nel romanzo di Adelchi Battista. La voce silente di *Io sono la guerra*", *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, Eds. R. Galvagno - M. Rizzarelli - M. Schilirò - A. Scuderi, *Between*, IX.18 (2019), <http://www.betweenjournal.it/>