



La narrativizzazione soggettiva del fait-divers. Dalla novità di Carrère al manierismo intelligente di Luzzatto

di Maria Giovanna Stati
(Università degli Studi dell'Aquila)

TITLE: *The Subjective Narrativisation of fait-divers. From Carrère to Luzzatto*

ABSTRACT: Nel *L'Adversaire* (2000), Emmanuel Carrère ricostruisce la storia del pluriomicida Jean-Claude Romand inserendosi nella narrazione come personaggio che racconta, esplora e cerca di comprendere la vicenda, questionando sulle proprie sensazioni e sul proprio coinvolgimento empatico. Si tratta di un'operazione narrativa a lungo meditata, pensata come reazione alla scelta stilistica di Truman Capote in *In Cold Blood* (1966) e interpretabile come gesto attraverso cui problematizzare la cronaca e reagire all'angoscia di derealizzazione che attanaglia tanta letteratura contemporanea (Donnarumma 2014). A più di venti anni di distanza, il racconto soggettivo proposto da Carrère è diventato maniera, definendo un vero e proprio *topos* della *non-fiction* ipercontemporanea, esplicitamente replicato da *El impostor* (2014) di Javier Cercas e da *Max Fox o le relazioni pericolose* (2019) di Sergio Luzzatto. Attraverso l'analisi dei testi, il presente contributo intende ricostruire come le strategie narrative esemplificate in *L'Adversaire* finiscano per costituire un repertorio di tecniche che Cercas cerca ancora di discutere e a cui Luzzatto attinge quasi automaticamente, rivendicando un'ideale e rischiosa autonomia estetica.



ABSTRACT: In *L'Adversaire* (2000), Emmanuel Carrère reconstructs the story of the murderer Jean-Claude Romand, inserting himself into the narrative as a character who explores and seeks to understand the events, questioning his own feelings and empathetic involvement. This is a long-contemplated narrative operation, conceived as a reaction to Truman Capote's stylistic choice in *In Cold Blood* (1966) and interpreted as an act that problematizes reportage and responds to the anxiety of derealisation of contemporary literature (Donnarumma: 2014). More than twenty years later, the subjective account proposed by Carrère has become a mannerism, defining a true *topos* of contemporary non-fiction. This approach is explicitly replicated in *El impostor* (2014) by Javier Cercas and in *Max Fox o le relazioni pericolose* (2019) by Sergio Luzzatto. Through textual analysis, this contribution aims to reconstruct how the narrative strategies exemplified in *L'Adversaire* end up constituting a repertoire of techniques that Cercas still tries to discuss, and from which Luzzatto draws almost automatically, asserting an ideal and risky aesthetic autonomy.

PAROLE CHIAVE: *fait-divers*; non-fiction; Carrère; Cercas; Luzzatto; repertorio

KEY WORDS: *fait-divers*; non-fiction; Carrère; Cercas; Luzzatto; repertoire

INTRODUZIONE

La letteratura occidentale degli ultimi cinquant'anni si è confrontata in vario modo con la derealizzazione o il depotenziamento operati dalle narrazioni massmediatiche: il postmoderno ha esasperato le modalità discorsive di queste ultime attraverso la testualizzazione e la finzionalizzazione del mondo; la narrativa che Donnarumma definisce "ipermoderna"¹ ha cercato, invece, di resistere a questo processo di falsificazione, rivendicando il diritto di parlare seriamente della realtà (Donnarumma 143). Il sintomo più vistoso di questa seconda reazione è stato il recupero, a partire dagli anni Novanta del Novecento, di tecniche proprie del *novel* e in particolar modo di quella mimesi seria del quotidiano che ne aveva consentito l'ascesa nel XVIII secolo (Mazzoni

¹ Presa in prestito da Gilles Lipovetsky, ma debitamente specificata, l'espressione "ipermodernità" è utilizzata da Donnarumma per indicare la nuova fase culturale che si apre a metà degli anni Novanta del Novecento e che si distingue, senza fratture violente, dal postmoderno per un nuovo interesse nei confronti della realtà e per una ritrovata presa di parola sul presente. Da un punto di vista prettamente letterario, l'ipermodernità si contraddistingue per l'intenzione di non cedere alla finzionalizzazione operata dai media e fomentata dal postmodernismo e, quindi, per la volontà di distinguere tra *fiction* e *non-fiction*, per il proliferare di scritture testimoniali e documentarie, per il ritorno del soggettivismo e dello *storytelling* e per un recupero mediato del realismo di matrice ottocentesca. Lo studioso fa principalmente riferimento alla letteratura italiana, ma come vedremo queste peculiarità possono definire anche i testi di Carrère e Cercas.



355-364). Non si tratta di un ritorno ingenuo al realismo, ma di un recupero mediato, segnato dall'esperienza del postmoderno e dal confronto con gli stessi *mass-media*: il "realismo ipermoderno" (Donnarumma) o il "realismo dell'irrealtà" (Simonetti, *realismo*), pur volendo "strappare le cose al regno dei fantasmi, o scavalcare l'incubo della riduzione del mondo a favola" (Donnarumma 149-150), non pretende più di copiare fedelmente il mondo, ma, consapevole della propria parzialità in quanto costruzione letteraria, si propone come interpretazione soggettiva della realtà (Donnarumma 147).

L'uso del *fait-divers* nella narrativa contemporanea occidentale è coerente a queste due tensioni: da una parte, come già nell'Ottocento (Mazzoni 296), il fatto di cronaca offre l'occasione per parlare della realtà senza rinunciare all'eccezionalità interessante che tradizionalmente innesca la narrazione (Tadié Cerquiglini 321; Vercier, Viart 236-238); dall'altra, ciò che viene raccontato è fatto oggetto di una riflessione soggettiva, per cui il materiale narrativo è mediato da un 'io' che rielabora la vicenda a partire dalla propria percezione dell'evento. Dominique Viart, a tal proposito, ha parlato della preminenza del "discours du sujet" sull'evento (Vercier, Viart 238-239): più importante del fatto di cronaca, è il discorso costruito intorno a questo, la sua ricezione, interpretazione e restituzione. In tal senso, chi scrive rilegge il *fait-divers* a partire dal proprio sentire e restituisce l'evento come il sintomo di un preciso contesto storicossociale, insistendo sul suo portato universale.

Schematizzando, i *pattern* che spesso definiscono la narrativizzazione contemporanea del *fait-divers* sono il discorso del soggetto, il ridimensionamento dell'eccezionalità spettacolare dell'evento e l'interpretazione sociale dello stesso, e si traducono, a livello testuale, nella presenza intrusiva del narratore (spesso coincidente con l'autore), nella porosità tra l'esperienza di quest'ultimo e la vicenda raccontata e, infine, nella tipizzazione del personaggio protagonista, il quale, soprattutto nei casi di cronaca nera, passa dall'essere straordinariamente mostruoso a inquietantemente ordinario.

Soprattutto nella narrativa francese degli ultimi trent'anni, il *fait-divers* ha un ruolo fondamentale, costituendo non più soltanto l'innescio della narrazione, come avveniva nel romanzo ottocentesco, ma facendosi "materia stessa del racconto" (Lorandini 65; Tadié Cerquiglini).² Per la sua capacità autoriflessiva, *L'Adversaire* (2000) di Emmanuel Carrère è un testo esemplare,³ spesso utilizzato come modello nella *non-fiction* degli ultimi anni. Attraverso una analisi tematica e formale, nei prossimi paragrafi cercheremo di ragionare intorno a quella che Riccardo Castellana ha definito "funzione Carrère" (2019), prima osservando come l'autore francese costruisce e riflette sulla propria narrazione soggettiva e, poi, analizzando il recupero che Javier Cercas e Sergio Luzzatto

² Il già citato capitolo di Dominique Viart, *Fiction et fait divers*, fornisce, in tal senso, una esaustiva panoramica. Inoltre, che il rapporto tra cronaca e letteratura sia una delle questioni più dibattute dalla critica letteraria, non solo francese, degli ultimi anni sono la prova, per esempio, il saggio di Lorenzo Marchese o il più interdisciplinare secondo numero di «SigMa», a cura di Teresa M. Lussone e Gennaro Schiano.

³ Esemplare, ma non unico. L'uso del *fait divers* in *L'Adversaire*, infatti, è analogo a quello che ne fanno, in alcune loro opere, François Bon, Danièle Sallenave o Marc Witzmann per esempio; si rimanda ancora al capitolo di Viart.



fanno di quest'ultima. Vedremo come le strategie narrative utilizzate nell'*Adversaire* trovino una progressiva stabilizzazione nell'*Impostor* (2014) e in *Max Fox o le relazioni pericolose* (2019) - confermata, inoltre, anche da altri testi italiani, che recuperano fatti di cronaca attraverso la narrazione soggettiva esemplificata da Carrère. Più in generale, osserveremo come il rapporto tra cronaca e letteratura finisca per illuminare anche il rapporto tra letteratura ed etica, tra attrazione estetica e repulsione morale (Lussone 15): il recupero quasi automatico che Luzzatto fa di *L'Adversaire* non conferma soltanto la definizione di un repertorio ormai consolidato, ma rivendica anche una ambiguità squisitamente letteraria. Per una questione di spazio, non è possibile rendere conto esaustivamente delle opere prese in considerazione, che verranno quindi utilizzate come puntelli attraverso cui ricostruire una possibile storia della narrativizzazione contemporanea del *fait-divers*.

L'ADVERSAIRE DI EMMANUEL CARRÈRE

L'Adversaire racconta la storia di Jean-Claude Romand, il quale, nel gennaio del 1993, uccise genitori, moglie e figli, temendo che questi potessero scoprire la sua reale identità: per circa diciotto anni, l'uomo aveva mentito a proposito della sua professione, dicendosi ricercatore presso l'Organizzazione Mondiale della Sanità ma non avendo, di fatto, mai superato il secondo anno di medicina all'Università. La gestazione dell'opera è descritta da Emmanuel Carrère come "un long et lent cauchemar" (Carrère, *Regno* cap. 3 par. 39): lo scrittore si vergogna di essere affascinato da un crimine tanto efferato e impiega circa sette anni⁴ per trovare una forma letteraria adeguata. Inizialmente, *In Cold Blood* (1966) di Truman Capote si pone come modello incontrovertibile, ma, dopo solo pochi mesi, la narrazione extradiegetica a focalizzazione interna mobile che definisce l'opera risulta essere impraticabile per raccontare una storia in cui "Mais l'objectivité, dans une telle affaire, est un leurre" (Carrère, *Adversaire* 203). Carrère, alla fine, compie una scelta diametralmente opposta a quella dello scrittore americano, come dichiarato in copertina:

Je suis entré en relation avec lui, j'ai assisté à son procès. J'ai essayé de raconter précisément, jour après jour, cette vie de solitude, d'imposture et d'absence. D'imaginer ce qui tournait dans sa tête au long des heures vides, sans projet ni témoin, qu'il était supposé passer à son travail et passait en réalité sur des parkings d'autoroute ou dans les forêts du Jura. De comprendre, enfin, ce qui dans une expérience humaine aussi extrême m'a touché de si près et touche, je crois, chacun d'entre nous (Carrère, *Adversaire*).

⁴ Le informazioni a proposito della complessa genesi dell'*Adversaire* sono recuperabili nel testo stesso e nelle opere successive dell'autore, soprattutto nel *Regno*. Il 30 agosto 1993, Emmanuel Carrère scrive a Jean-Claude Romand per proporgli un libro sulla sua storia, ma non ricevendo risposta ripiegò sulla scrittura di un romanzo ispirato alla vicenda, *La settimana bianca* (1995), che convinse l'assassino ad accettare la proposta fatta dallo scrittore due anni dopo. A settembre del 1995 Carrère e Romand iniziano una fitta corrispondenza, ma l'anno successivo il primo rinuncia al progetto perché non riesca a trovare una forma letteraria convincente. Nel 1998, tuttavia, Carrère torna al progetto e nel 2000 pubblica *L'Adversaire*.



Se il punto di partenza ("raconter précisément") è lo stesso di *In Cold Blood*, la decisione di "imaginer" e "comprendre" a partire dalla propria esperienza rappresenta la grande novità dell'*Adversaire*. Alla narrazione impersonale di Capote, tesa a raccontare fattualmente la vicenda, Carrère aggiunge altre due linee narrative: quella empatica, volta a rappresentare il coinvolgimento emotivo dell'autore-narratore,⁵ e quella metanarrativa, che rende conto della stesura dell'opera. La figura autoriale non agisce più fuori dal testo, ma si palesa in quest'ultimo "dans un 'je' qui s'affirme en se réfléchissant" e che restituisce "le parcours tâtonnant de l'écriture" (Huglo par.1). Rivendicando, da una parte, la propria aderenza ai fatti, ma rifiutando, dall'altra, l'inchiesta giornalistica, anzi criticata e ridicolizzata ("j'ai pensé [...] jouer le reporter fouineur et qui s'incrute. Mais je me voyais mal coinçant mon pied dans les portes que des familles endeuillées voudraient me refermer au nez [...]. Surtout, je me suis rendu compte que ce n'était pas cela qui m'intéressait. L'enquête que j'aurais pu mener pour mon compte, l'instruction dont j'aurais pu essayer d'assouplir le secret n'allaient mettre au jour que des faits", *Adversaire* 34-35), Carrère scrive, infatti, un'opera dallo statuto ambiguo, a metà tra l'autobiografia e la biografia, che stravolge le convenzioni del *non-fiction novel* ("Mon problème n'est pas, comme je le pensais au début, l'information. Il est de trouver ma place face à votre [di Romand] histoire", *Adversaire* 203).

La narrazione soggettiva, a cui Carrère approda dopo anni di sperimentazione, risponde, sia, come spiega lo stesso autore, all'urgenza di comunicare apertamente il proprio coinvolgimento emotivo nella vicenda (Carrère, *Adversaire*; Capote; *Royaume* cap.3 par.39; *écrivain*), sia, come si evince dal testo stesso, al bisogno di contrastare il racconto sensazionalistico tipico dei *mass-media* e tornare a rappresentare seriamente la realtà. Liquidata la scioccante notizia del pluriomicidio in un capitolo significativamente extradiegetico,⁶ i tre narratori (empatico, metanarrativo e impersonale) lavorano di concerto per ricostruire dettagliatamente l'esistenza quotidiana e inaspettatamente normale di Romand e ridimensionare la sua eccezionalità posticcia. Attraverso il narratore empatico, immersivo nella sua capacità di vestire i panni dell'altro ed emotivo nel suo racconto sentimentalmente orientato, Carrère si propone come termine medio tra l'esperienza mostruosa del suo personaggio e il senso comune, rielaborando le emozioni del primo a partire dal proprio sentire:

[À Divonne] Il y a bien quelque chose qu'on appelle un lac, mais ce n'est qu'un petit plan d'eau devant lequel se trouve un parking où il stationnait souvent. J'y ai stationné, moi aussi. [...] J'ai relu la lettre qu'il m'avait écrite pour me guider, regardé le plan d'eau, suivi dans le ciel gris le vol d'oiseaux dont je ne connaissais pas les noms. [...] Il faisait froid. J'ai remis le contact pour avoir du chauffage. La soufflerie m'engourdissait. Je pensais au studio où je vais chaque matin après avoir conduit les enfants à l'école. Ce studio existe, on peut m'y rendre visite et m'y

⁵ La suddivisione in tre narratori differenti è abbozzata, sebbene non così schematicamente e non esattamente con le stesse caratteristiche da Marie-Pascale Huglo in *Hantise de la fiction dans L'Adversaire d'Emmanuel Carrère*.

⁶ Questo capitolo è anche il più antico dell'opera, essendo un residuo del tentativo di scrivere la storia attraverso il punto di vista di un amico di Romand e seguendo il modello di *A sangue freddo*. La prima versione può essere letta nel volume *Faire effraction dans le réel* (Carrère, version 267-271).



téléphoner. [...] Mais je sais ce que c'est de passer toutes ses journées sans témoin : les heures couché à regarder le plafond, la peur de ne plus exister. Je me demandais ce qu'il ressentait dans sa voiture. De la jouissance ? une jubilation ricanante à l'idée de tromper si magistralement son monde ? J'étais certain que non. De l'angoisse ? Est-ce qu'il imaginait comment tout cela se terminerait, de quelle façon éclaterait la vérité et ce qui se passerait ensuite ? Est-ce qu'il pleurerait, le front contre le volant ? Ou bien est-ce qu'il ne ressentait rien du tout ? Est-ce que, seul, il devenait une machine à conduire, à marcher, à lire, sans vraiment penser ni sentir, un docteur Romand résiduel et anesthésié ? (*Adversaire* 98-99).

La complessità perturbante dell'*affaire Romand* e, soprattutto, la quotidianità menzognera di quest'ultimo sono recuperate e rese comprensibili da un 'io' che mette a disposizione la propria emotività e la propria esperienza, che per primo è disposto a riconoscere una certa umanità nella vicenda scandalosa. In tal senso, anche il narratore impersonale e il narratore metanarrativo contribuiscono alla costruzione di uno spazio di condivisione. Il primo, contestualizzando l'esistenza di Romand attraverso un massiccio recupero biografico, ricolloca la vita di quest'ultimo all'interno di un orizzonte umano noto e condivisibile (Huglo par.19), consentendo a chi legge di "fait l'épreuve d'une empathie pour l'empathie de l'écrivain" (Rabaté 276): la bugia primordiale di Jean-Claude e la sua doppia vita sono rispettivamente paragonate alla celebre menzogna di Antoine Doinel in *Les Quatre Cents Coups* (75) e alla vicenda del protagonista di *L'emploi du temps* (100-101); la sua paternità è raccontata come non dissimile da quella di qualsiasi genitore ("Comme moi, comme Luc, comme tous les jeunes pères, Jean-Claude a acheté un appareil à la naissance de sa fille et photographié avec ferveur Caroline puis Antoine bébés, leurs biberons, leurs jeux dans le parc de bois, leurs premiers pas, le sourire de Florence penchée sur ses enfants et elle, à son tour, le photographiait, lui, tout fier de les porter, de les faire sauter dans ses bras, de leur donner leur bain", 89); la sua routine è spesso veicolata dall'uso del pronome impersonale francese, dal significato collettivo, 'on' ("On s'y calfeutre, on allume tôt, on surveille la grande rue derrière les rideaux de gaze et le brouillard", 59).

Il secondo, invece, commentando le varie fasi di scrittura dell'opera, veicola una posizione morale, capace di rendere eticamente affidabile la narrazione. Carrère dichiara sin da subito la difficoltà di confrontarsi con una vicenda tanto estrema ("Cette histoire et surtout mon intérêt pour elle me dégoûtaient plutôt", 40), ma giustifica il proprio progetto narrativo attraverso un'urgenza esplorativa, convinto che quanto è accaduto, "même l'excès du malheur et du mal, nous deviendra intelligible" (*Adversaire*, 44). La difficoltà di scrivere *L'Adversaire* è ampiamente tematizzata nel testo e riguarda sia le già citate questioni letterarie, sia la vergogna di essere attratto da una storia tanto estrema ("Et je me retrouvé choisi [...] par cette histoire atroce, entré en résonance avec l'homme qui avait fait ça. J'avais peur. Peur et honte", 46). Questo atteggiamento ambivalente mostrato dall'autore-narratore nei confronti del suo protagonista, allo stesso tempo compreso e disprezzato, è funzionale alla creazione di un'istanza narrativa moralmente affidabile che, lungi dall'essere scandalosa e scandalizzante, non solo è capace di discernere tanto l'atrocità che l'umanità del suo protagonista (*Adversaire* cap.14), ma vive in prima persona l'inquietudine di questa operazione di avvicinamento a cui chi legge è costretto ad assistere.



Queste tre voci narrative si alternano all'interno dell'opera e caratterizzano simultaneamente un personaggio e una situazione tipici: verificandosi all'interno di una quotidianità condivisibile e umana, la vicenda di Romand, come qualsiasi *fait-divers*, si scopre essere un "evento, che interrogato in un certo modo, può rivelare il mostruoso ordinario" (Tamassia 190). Più che la storia dell'*affaire Romand*, *L'Adversaire* racconta come Carrère si è confrontato con quest'ultimo, preferendo al sensazionalismo massmediatico l'inquietante capacità di indagine propria della letteratura: l'io, esplicitamente presente nel testo, si mette al servizio della narrazione per recuperare e rielaborare una realtà complessa e apparentemente inspiegabile.

EL IMPOSTOR DI JAVIER CERCAS

A differenza di quella originale (2014), l'edizione italiana dell'*Impostore* (2015) fornisce tre possibili categorizzazioni dell'opera: 'romanzo', scritto immediatamente sotto il titolo, "romanzo vero" e "mirabile opera di finzione" nella quarta di copertina. La finzione a cui allude quest'ultima, tuttavia, non è "frutto della fantasia dell'autore", ma va attribuita a Enric Marco, protagonista del libro, il quale per la più gran parte della sua esistenza ha finto di essere un superstite dei lager nazisti, arrivando a ricoprire, per questo motivo, la carica di Presidente dell'Amical de Mauthausen, associazione che raccoglie tutti i deportati spagnoli sopravvissuti ai campi di concentramento. Per quanto lo stesso autore riconosca la difficoltà quasi insormontabile di recuperare la vera storia del suo protagonista (Cercas, *impostor* cap.1, parte I e cap.6, parte 3), cancellata o irrimediabilmente corrotta da una menzogna trentennale, risulta tuttavia incongruo etichettare *El impostor* come romanzo a partire da questa finzione di secondo grado e ignorando la volontà anche documentaria di chi scrive.⁷ Allo stesso modo, però, è problematico parlare di biografia o storia vera *tout court*, sia perché la vita di Marco è raccontata a partire proprio dalla testimonianza non sempre verificabile di quest'ultimo, sia perché la vicenda è filtrata dalla soggettività di un narratore, coincidente con l'autore,⁸ che, lungi dall'essere un cronista oggettivo, si inserisce nella narrazione commentando attraverso il proprio privato gli eventi raccontati. La figura del narratore-autore, infatti, domina la narrazione al pari del protagonista: il testo si apre significativamente con l'"io" di Cercas e alterna i capitoli dedicati alla storia di Marco ai capitoli destinati al racconto di come l'autore ha approcciato questa vicenda e ha deciso di scriverne.

⁷ Nel 2016 Cercas accetta che *El impostor* possa essere considerato un romanzo nonostante "carece de ficción", tenendo conto "que en los últimos años se está aclimatando en muchos lugares un modelo más libre, más plural, más abierto y más flexible de novela, y que [...] sigue conquistando territorio nuevo" (punto cap. Epílogo. *Un arma de destrucción masiva*).

⁸ Come nell'*Adversaire*, la coincidenza anagrafica e biografica tra autore e narratore può essere verificata e non è stata smentita da Cercas.



La prossimità con *L'Adversaire*, già resa manifesta dalla scelta di una narrazione soggettiva e di un personaggio menzognero quanto Jean-Claude Romand,⁹ è esplicitata dallo stesso autore, che recupera la lezione di Carrère e di Capote per ragionare, a partire dalle loro diverse soluzioni narrative, su come raccontare la storia del proprio protagonista:

¿Tiene razón Carrère? ¿Se salvó él como persona, además de salvarse como escritor – *El adversario* es también una obra maestra—, al incluirse en su relato de la impostura criminal de Jean-Claude Romand? ¿Iba a salvarme yo, como escritor y como persona, si, ya que no podía hacer lo mismo que Dickens porque no podía cambiar ni embellecer la historia de Marco, al menos no hacía como Capote y no contaba en tercera sino en primera persona mi relación con el protagonista de mi libro, sin repudiar las dudas y los dilemas morales que enfrentaba al escribirlo, igual que había hecho Carrère? ¿No era el argumento de Carrère brillante y consolador pero falso, por no decir tramposo? ¿No era una forma de comprar legitimidad moral para autorizarse a hacer con Jean-Claude Romand lo que Capote había hecho con Dick Hickock y Perry Smith y lo que yo pretendía hacer con Enric Marco, y para hacerlo además con la conciencia limpia y sin perjuicios personales? ¿Bastaba reconocer la propia vileza para que ésta desapareciese o se convirtiese en decencia? ¿No había que asumir simplemente, honestamente, que, para escribir *A sangre fría* o *El adversario*, había que incurrir en algún tipo de aberración moral y por lo tanto había que condenarse? ¿Estaba yo dispuesto a condenarme a cambio de escribir una obra maestra, suponiendo que fuese capaz de escribir una obra maestra? En definitiva: ¿era posible escribir un libro sobre Enric Marco sin pactar con el diablo? (Cercas, *impostor* cap.3 parte II).

Cercas fa riferimento alla convinzione espressa da Carrère in un articolo pubblicato nel 2008 su "Telérama", per cui Capote non avrebbe inserito se stesso in *In Cold Blood* perché incapace di fare apertamente i conti con il proprio coinvolgimento empatico nella vicenda di Dick Hickock e Perry Smith (Carrère, *Capote*). Come abbiamo visto, spiegare la narrazione soggettiva di Carrère con la sola necessità di reagire eticamente allo scrittore americano sarebbe riduttivo. Ciò che ci interessa in questa sede, però, è notare come, anche nell'*Impostor*, la narrazione del *fait-divers* costringe chi scrive a ragionare a proposito della propria scrittura e sul repertorio *in fieri* che ha ereditato: come Carrère aveva questionato a proposito della narrazione extradiegetica di *In Cold Blood*, ora Cercas questiona su quella omodiegetica dell'*Adversaire*, che comunque decide di adottare. Lo scrittore spagnolo propone un racconto soggettivo innervato sugli stessi dubbi etici che avevano già preoccupato Carrère, ma riflette più esplicitamente sul rapporto tra l'eticità dello scrittore, attratto dal valore anche solo meramente narrativo del male, e la moralità dell'essere umano che presiede a quest'ultimo e prova repulsione nei confronti della vicenda scandalosa – una questione già centrale nel racconto *Il movente* del 1987 (Cinquegrani 68-77). *El impostor*, però, è più controllato dell'*Adversaire* e sembra verificare metodicamente le tecniche

⁹ Oltre al generico gesto del mentire, i due personaggi presentano delle precise coincidenze biografiche: Marco, come Romand, viene licenziato e non dice niente alla propria famiglia e allo stesso modo del suo corrispettivo francese finge ogni giorno di andare a lavoro, commettendo furti vari per sopperire all'assenza di uno stipendio. Alla fine, però, Marco viene scoperto e arrestato in tempi relativamente brevi.



inaugurate da quest'ultimo: i capitoli impersonali si alternano schematicamente a quelli empatici e metanarrativi, l'affinità con il proprio personaggio è misurata e subisce una graduale mutazione (dal disprezzo all'ammirazione), la tipizzazione di Marco è metodica e tradizionale.

Come Carrère, anche Cercas motiva la scrittura dell'*Impostor* attraverso un apparentemente inspiegabile coinvolgimento personale ("lo que ocurrió fue que concebí de inmediato la idea de escribir sobre él, como si sintiese que en Marco había algo que me atraía profundamente", *Impostor* cap.1 parte I), ma se nel testo francese questa perturbante prossimità con il proprio protagonista è debitamente costruita dall'autore, in quello spagnolo essa pare, al contrario, una condizione coatta, a cui il narratore vuole contemporaneamente cedere e resistere. Cercas sente, *malgré soi*, di condividere con Marco la stessa identità di impostore ("había elegido la literatura para llevar una existencia libre, feliz y auténtica y llevaba una existencia falsa, esclava e infeliz [...], pero en realidad no era más que un impostor", *Impostor*, cap.1 parte I) e, in quanto essere umano, cerca di respingere ed esorcizzare tale rivelazione, prima abbandonando più volte il progetto narrativo, poi riservando al suo protagonista un atteggiamento "frío, tenso, fiscalizador y reticente" (cap.6 parte III). In quanto scrittore, invece, Cercas riconosce in Marco un personaggio ideale e nella sua storia un richiamo quasi fatale e inderogabile ("me dije que quizá sólo un impostor podía contar la historia de otro impostor y que, si yo era de verdad un impostor, quizá nadie podía contar mejor que yo la historia de Marco", cap.3 parte I). Come Carrère, Cercas è mosso da sentimenti ambivalenti, debitamente distinti tra il Cercas-scrittore e il Cercas-essere umano, i quali trovano una soluzione di compromesso in un atteggiamento "hipócrita y ridícula, una pose filisteia de inquisidor o catequista que en más de una ocasión me llevó a exigirle a Marco que reconociese el daño que había causado con sus mentiras y se arrepintiese de ellas" (cap.6 parte III).

In un primo momento, la prossimità che Cercas riconosce con il suo protagonista non serve, come in Carrère, per ridurre l'eccezionalità di quest'ultimo, ma innesca, al contrario, una reazione di repulsione per cui Marco, lungi dall'essere mostrato nella sua umanità, è raccontato in quanto spettro perturbante a cui non bisogna assomigliare ("Soñaba a menudo con Marco, [...] me acusaba una y otra vez de ser un mentiroso y un farsante, de ser como él, de ser mucho peor que él, a veces incluso de ser él", cap.7 parte I). Cercas non rinuncia, tuttavia, alla tipizzazione del suo personaggio, la cui esistenza è interpretata come una sineddoche della storia di Spagna. In questo senso, lo scrittore spagnolo esegue alla lettera la caratterizzazione del tipo teorizzata da Lukács a partire da Scott e Balzac, per cui le storie private possono definirsi tipiche quando contengono ed esemplificano generali dinamiche storicosociali (Lukács 317-370). La vicenda di Marco, per quanto apparentemente singolare, è, a ben vedere, assolutamente coerente con il contesto storico all'interno del quale si è prodotta:

Marco se inventó un pasado (o lo adornó o lo maquilló) en un momento en que alrededor de él, en España, casi todo el mundo estaba adornando o maquillando su pasado, o inventándose; [...] al menos durante los años del cambio de la dictadura a la democracia, España fue un país tan narcisista como Marco (*Impostor* cap.9 parte II).



Tale processo di tipizzazione agisce anche sui capitoli metanarrativi: Cercas, con il procedere della narrazione, ridimensiona il proprio timore nei confronti di Marco e dissipa i propri dubbi morali, affermando, alla fine del testo, che “La verdad es que llegó un momento en que lo que sentí por él fue afecto, a ratos una especie de admiración que ni yo mismo sabía explicarme, y que me perturbaba” cap.6 parte III).

Come Carrère, Cercas mostra di vivere in prima persona le difficoltà del processo di avvicinamento a cui costringe chi legge, ma a differenza del primo propone una scrittura più controllata, forte del tentativo iniziale dell'autore francese: i tre narratori, comunque presenti, si alternano in maniera più schematica e la narrazione soggettiva, per quanto retoricamente messa in discussione, è accettata *a priori* e gestita quasi didascalicamente. La stessa tipizzazione del personaggio, e quindi la ricollocazione della sua vicenda all'interno di un orizzonte comune e condivisibile, è più graduale e tradizionale di quella di Carrère che, invece, più che dentro la Storia, reinserisce Romand all'interno di un più generico e complesso consorzio umano. L'affinità con Marco, i dubbi etici, l'abbandono e poi la ripresa del progetto narrativo, la tipizzazione del *fait-divers* sembrano definire un vero e proprio *topos* e la trasgressione, sottesa all'operazione dell'*Adversaire*, pare resistere solo a livello retorico, come convenzione e tema imprescindibili di questo tipo di *non-fiction*.

MAX FOX O LE RELAZIONI PERICOLOSE DI SERGIO LUZZATTO

Nel 2015 *El Impostor* viene tradotto in Italia e lo storico Sergio Luzzatto inizia a scrivere *Max Fox o le relazioni pericolose*, in cui racconta la storia di Massimo De Caro, anche noto come ‘il mostro dei Girolamini’. Nominato nel 2011 direttore della biblioteca più antica di Napoli, quella dei Girolamini appunto, De Caro viene arrestato l'anno successivo per aver prelevato migliaia di volumi con lo scopo di rivenderli nel mercato dell'antiquariato internazionale. L'indagine, partita con la denuncia di Filippo Maria Pontani e poi dello storico dell'arte Tomaso Montanari sul giornale “Il Fatto Quotidiano”, non rivela soltanto il furto sistematico ai danni della biblioteca dei padri oratoriani, ma smaschera anche una menzogna durata quindici anni: Massimo De Caro non è un professore e non è laureato, ma è stato, prima di essere ‘ladro di biblioteche’, un abile falsario di libri antichi, politicamente vicino tanto alla sinistra che alla destra italiane.

Il libro è pubblicato nel 2019 per Einaudi nella collana Frontiere, caratterizzata da testi prevalentemente saggistici, ma che presentano una narrazione di cifra letteraria; la copertina non reca alcuna etichetta di genere, né altre informazioni utili per costruire un orizzonte di attesa. Definire lo statuto dell'opera non è semplice, sia per la porosità della categoria a cui potrebbe appartenere (certamente la *non-fiction*, e più precisamente la *biofiction*), sia perché Luzzatto, storico di professione, ha pubblicato



fino a quel momento solo ed esclusivamente libri di storia,¹⁰ ed è presente nell'organico della casa editrice come studioso di storia moderna. È lo stesso narratore, ancora una volta identificabile con l'autore, che all'interno dell'opera riflette e fornisce informazione a proposito della natura di quest'ultima, rivelando una duplice consapevolezza, di storico e di aspirante romanziere. Luzzatto sa bene che non sta scrivendo "un vero libro di storia" (Luzzatto 28), anzitutto perché ritiene impossibile verificare rigorosamente la versione di De Caro e fare quella che i francesi chiamano *l'histoire du présent* ("La storia del presente non è nulla più che un ossimoro", Luzzatto 29); poi perché, scegliendo "di non far suonare – nella ricerca, e nel racconto – nessun'altra campana che quella di Massimo De Caro" (248), si costringe a quello che Cercas ha definito "il ricatto del testimone", per cui le ragioni dello storico sono annichilite dalla versione sedicente superiore di chi ha effettivamente assistito ai fatti (Cercas, *chantaje*). Al contrario, Luzzatto scrive che i suoi modelli sono "ambiziosamente letterari, più che disciplinatamente storiografici" (Luzzatto 250) e dichiara esplicitamente il proprio debito nei confronti di Carrère e Cercas.

L'Adversaire e *El Impostor* sono quasi giocosamente e sfacciatamente emulati: Luzzatto sceglie un protagonista che, come Romand e Marco,¹¹ è posseduto dal "demone della menzogna" (Luzzatto 27); ricorre, imitandole, alle formule utilizzate dallo scrittore francese ("io avrei bisogno soprattutto di quella fonte che è lei. Non tanto per capire meglio quello che ha fatto. Più che altro, per capire meglio quello che lei è", Luzzatto 5)¹²; descrive e caratterizza il severo Tomaso Montanari come il corrispettivo dell'altrettanto scrupoloso spagnolo Benito Bermejo. Si tratta, però, di un recupero solo formale, privo cioè della complessità etica e morale che caratterizzava la narrazione omodiegetica dell'*Adversaire* e dell'*Impostor*. Mentre Carrère e Cercas ragionano sul proprio gesto creativo, interrogandone la validità e valutandone la tenuta narrativa, Luzzatto, al contrario, accoglie questa eredità senza problematizzarla, replicando la narrazione soggettiva e le sue convenzioni come una sorta di *divertissement*: la scrittura di *Max Fox* è anzitutto un diversivo, una deviazione dalla più disciplinata e severa professione di storico ("Mi attirava la prospettiva di oltrepassare quella colonna d'Ercole della mia vita di zelante, altero, prevedibile studioso di storia", Luzzatto 33).

Il recupero quasi giocoso delle tecniche di Carrère emerge soprattutto nella costruzione dell'istanza narrativa e del rapporto che essa intrattiene con il proprio materiale. Come ha scritto Gianluigi Simonetti, rispetto ai suoi modelli, Luzzatto propone "un narratore che parla di sé in modo assai più sobrio, che si mette meno in

¹⁰ Anche *Una febbre del mondo* (2016), pur aspirando a una certa letterarietà e a farsi leggere come un romanzo, resta fedele alla disciplina storica di non inventare niente ed è costituito da brani estrapolati, non a caso, dal manuale *Dalle storie alla Storia* edito da Zanichelli.

¹¹ Come già nell'*Impostor*, alla somiglianza tra i testi concorre anche un'incredibile coincidenza biografica tra i vari protagonisti: anche Massimo De Caro, come Romand, alla fine della sua vicenda giudiziaria sviluppa un'inquietante spiritualità attraverso la quale autoassolversi; come Romand e Marco anche De Caro ha una parentesi da "piccolo imbroglione", è infatti denunciato per un furto all'Esselunga (Luzzatto 281-291).

¹² "quanto mi premeva davvero sapere: che cosa gli passasse per la testa durante le giornate in cui gli altri lo credevano in ufficio [...]. A questa domanda [...] non potevano rispondere né i testimoni, né il giudice istruttore, né le perizie psichiatriche, ma solo Romand" (Carrère, *Adversaire*, 29).



gioco" (Simonetti, *Caccia* 462), che, quindi, insiste meno sugli aspetti etici della propria scrittura, parla meno del proprio privato e istituisce un rapporto meno stringente tra la propria soggettività e quella del protagonista. Lungi dall'essere una necessità problematica come in Carrère o una tentazione diabolica come in Cercas, il rapporto di prossimità e di coinvolgimento emotivo tra autore-narratore e personaggio è, infatti, attivamente ricercato da Luzzatto come una *conditio sine qua non* per la scrittura del proprio testo ("Studiare la storia di Marino Massimo De Caro [...] avrebbe avuto senso unicamente se fossi riuscito a costruire con lui un rapporto diretto. [...] Il mio progetto avrebbe avuto senso unicamente se De Caro avesse accettato di diventare il mio impostore", Luzzatto 4) e privato di quello scrupolo etico che aveva portato i suoi predecessori a motivarlo o respingerlo esplicitamente. La simpatia provocatagli da De Caro, al contrario, è subito dichiarata nelle primissime pagine e accettata di buon grado ("Quantunque avessi raccomandato a me stesso di rimanere guardingo, il detenuto domiciliare mi ha ispirato un'immediata simpatia", Luzzatto 6), trasformandosi, verso la fine dell'opera, in affetto dichiarato ("Alla lunga, credo di poter dire, ho provato affetto per Massimo De Caro", Luzzatto 222). Allo stesso modo, i tentativi di distanziamento e la retorica del dissidio interiore, centrali in Cercas, si traducono in pallidi commenti il cui scopo principale è ribadire, invece, una presa di posizione sostanzialmente amorale ("Una volta di più, avverto il sollievo di essere uno storico anziché un giudice", Luzzatto 244).¹³

L'affinità tra autore-narratore e protagonista è più sfumata. A spingere Luzzatto verso De Caro non è un'inquietante sensazione di prossimità; al contrario, l'affinità tra i due non è mai esplicitamente dichiarata e sembra, piuttosto, emergere in un comune desiderio di evasione, soddisfatto attraverso una menzogna più o meno letteraria. Così come il protagonista, inventando il proprio *curriculum studiorum*, si emancipa prima dalla severità dei propri genitori e poi dalla diligenza che gli viene richiesta in quanto allievo carabiniere, l'autore-narratore, rifiutando di fare l'*histoire du présent* per scrivere un libro di letteratura, si svincola dalle norme storiografiche e dalla disciplina e la moralità oppressiva che gli richiede il suo lavoro di storico. A differenza di Carrère e Cercas, Luzzatto non sente di dover giustificare o spiegare la propria operazione perché la crede giustamente coerente al tipo di scrittura e di disciplina prescelti: la lezione dell'*Adversaire* risulta essere definitivamente assimilata. La stessa eccezionalità di Massimo De Caro non è esplicitamente ridotta dalla prossimità biografica di chi scrive, ma è ridimensionata attraverso un classico processo di tipizzazione, per cui l'esperienza del protagonista, come quella di Enric Marco, è interpretata e riproposta alla stregua di "un'autobiografia della nazione" (Luzzatto 29), come una storia, cioè, che parla anche "della Generazione Bim Bum Bam [...]: la generazione fattasi adulta in Italia al tempo della 'crisi delle ideologie' e della 'Milano da bere'" (Luzzatto 18). Alla fine, non solo De

¹³ La frase ricorre più volte con qualche variazione: "volevo aiutarlo a riconoscere la distanza che separa lo storico dal poliziotto, e più ancora dal giudice" (8); "Lo storico non è un giudice, sicché poco importa la mia opinione sulla verità o sulla falsità delle spiegazioni di De Caro" (188); "Lo storico non è un giudice, d'accordo. Ma lo storico non è neanche un fesso" (191); "Lo storico non è un giudice, per fortuna, e non è neppure un confessore" (222).



Caro è un “campione del nostro tempo” (Luzzatto 265), un prototipo informativo, ma la sua vicenda risulta squisitamente romanzesca, una “replica fuori tempo del Rosso e il nero, ma senza Julien Sorel” (265).

“UN'APOLOGIA, UNA DICHIARAZIONE D'AMORE, UN ATTO DI EMPATIA...”

In quanto “infraction à une norme (juridique, statistique, éthique, naturelle, logique, etc.)” e “événement exceptionnel, survenant de façon imprévisible dans le monde quotidien” (Hamon 7), il *fait-divers* presenta una natura paradossale, collocandosi, contemporaneamente, dentro e fuori una realtà condivisa. Se la letteratura del XIX secolo ha sfruttato questo dispositivo per il suo “caractère toujours-déjà romanesque” (Tadié Cerquiglini 321-323), utilizzandolo come pretesto narrativo debitamente occultato e rielaborato all'interno del testo, molta narrativa contemporanea, al contrario, recupera il *fait-divers* esibendolo all'interno dell'opera, con lo scopo non di evidenziarne la natura straordinaria, ma di esaltarne la capacità simbolica e rivelatoria (Viart 235-251; Brière 157-171). Il ricorso alla cronaca è spiegabile attraverso il desiderio di tanta letteratura contemporanea di interrogare e rappresentare seriamente la realtà; in tal senso ha ragione Castellana, ma anche Donnarumma è dello stesso avviso (Donnarumma 121), quando scrive che la narrativa ipermoderna, tornata a ragionare “su un nodo che il postmoderno aveva risolto gordianamente: quello del rapporto tra finzione e documento” (Castellana 149-150), utilizza quest'ultimo come elemento di mediazione tra scrittura e realtà: il *fait-divers* è l'aggancio a un mondo che esiste empiricamente e uno strumento attraverso cui raccontare “le contraddizioni del reale” (150). Ma il rapporto tra cronaca e letteratura testimonia anche l'attrazione, non recente ma antica e originale,¹⁴ di quest'ultima per l'abietto e per l'osceno, solitamente censurati e condannati nel discorso pubblico. Tornare complessivamente su questo aspetto ci consente di trarre alcune conclusioni interessanti.

Recuperando un'espressione utilizzata da Javier Cercas in un'intervista del 2015, Francesca Lorandini ha scritto che per Emmanuel Carrère mostrare “una verità morale”¹⁵ significa “cercare la realtà della realtà, utilizzare cioè le proprie conoscenze e la propria sensibilità per cogliere le ragioni di uno scarto, di una biforcazione improvvisa che ha fatto prendere agli eventi un determinato corso, che ha portato un uomo o una donna ad agire in un determinato modo” (73). Si tratta di un procedimento messo in atto da

¹⁴ Scriveva già Aristotele nella *Poetica*: «Anche si noti che le sue prime conoscenze l'uomo le acquista per via di imitazione; e che dei prodotti dell'imitazione si dilettono tutti. Una prova di ciò che dico è quel che succede nella comune esperienza: poiché quelle cose medesime le quali in natura non possiamo guardare senza disgusto, se invece le contempliamo nelle loro riproduzioni artistiche, massime se riprodotte il più realisticamente possibile, ci recano diletto; come per esempio le forme degli animali più spregevoli e dei cadaveri», IV, 1448b, 4-15, in M. Valgimigli (a cura di), *Poetica*, Bari, Laterza, 1964.

¹⁵ Con questa espressione lo scrittore spagnolo definisce “una verità a cui non si arriva attraverso l'esperienza o il giornalismo o lo studio storico”, ma a cui si può pervenire attraverso la letteratura, capace di “una finzione più vera della realtà”. Cercas ne parla in un'intervista rilasciata ad Alberto Garlini e citata da Lorandini: C. Bonvicini, A. Garlini, (2015), *L'arte di raccontare*, Roma, Nottetempo, 2015.



tutti e tre gli scrittori presi in considerazione: in *L'Adversaire*, *El impostor* e *Max Fox*, il narratore indaga l'esistenza del proprio personaggio problematico mostrandone l'inaspettata umanità e chiarendo le motivazioni mediocri, storicamente e socialmente determinate, che ne definiscono la vita mostruosamente eccezionale. Eppure abbiamo visto che Luzzatto sembra compiere questa operazione in maniera decisamente più sbrigativa e spregiudicata.

Da una parte, la marginalità che *Max Fox* accorda allo scrupolo morale, angosciosamente raccontato da *L'Adversaire* e retoricamente presente in *El impostor*, è la prova più eloquente di una tradizione definitivamente assestata: le strategie narrative, inizialmente trasgressive e potenzialmente immorali, inaugurate da Carrère, dopo essere state discusse da quest'ultimo e ulteriormente testate da Cercas, sono diventate un repertorio a cui Luzzatto – ma anche Edoardo Albinati con *La scuola cattolica* (2016), Nicola Lagioia con *La città dei vivi* (2020) e Walter Siti con *La natura è innocente* (2020), per restare in Italia – può attingere senza troppe esitazioni e con un certo automatismo, perché definitivamente collaudate e assimilate. Dall'altra, l'assenza di una approfondita discussione moraleggiante a proposito del proprio gesto narrativo rivela e si spiega con una precisa concezione della letteratura, orlandianamente intesa come formazione di compromesso: recuperando solo formalmente il *topos* del dissidio interiore e insistendo a più riprese sulla propria amoralità,¹⁶ Luzzatto rivendica l'unica morale consentita al romanzo, "che è quella di non dirci chi ha torto e chi ha ragione" (Simonetti, *Caccia* 469). Se Carrère e Cercas sono mossi anche da un intento di tipo etico – altra tendenza, questa, propriamente ipermoderna e legata al recupero del documento (Donnarumma) –, Luzzatto, forse proprio perché storico e non romanziere di professione, è invece attratto soprattutto da quell'ambiguità sommamente romanzesca proibita, per l'appunto, alle discipline storiche. La responsabilità etica richiesta a chi intende occuparsi di verità è, per questo, più o meno esplicitamente rifiutata a favore di quella che Tomaso Montanari ha definito con indignazione "un'operazione cinica" (Montanari, 466): *Max Fox* è, in modo piuttosto compiaciuto, "un libro (un'apologia, una dichiarazione d'amore, un atto di empatia...) per il saccheggiatore" (465). La parabola che abbiamo tentato di ricostruire attraverso *L'Adversaire*, *El impostor* e *Max Fox*, allora, non solo cerca di ricostruire il definirsi di un nuovo repertorio di tecniche per quanto riguarda l'uso contemporaneo del *fait-divers*, ma mostra anche, in controluce, il modo con cui la letteratura tenta oggi di raccontare la realtà, superando il clamore delle narrazioni massmediatiche e inoltrandosi, più o meno provocatoriamente, nei suoi spazi più ambigui e problematici.

¹⁶ "volevo aiutarlo a riconoscere la distanza che separa lo storico dal poliziotto, e più ancora dal Giudice", 8; "Lo storico non è un giudice, sicché poco importa la mia opinione sulla verità o sulla falsità delle spiegazioni di De Caro", 188; "Lo storico non è un giudice, d'accordo. Ma lo storico non è neanche un fesso", 191; "Lo storico non è un giudice, per fortuna, e non è neppure un confessore", 222; "Una volta di più, avverto il sollievo di essere uno storico anziché un giudice", 244.



BIBLIOGRAFIA

- Brière, Émilie. "Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis." *Études littéraires*, vol. 40, n. 3, 2009, pp.157-171.
- Carrère, Emmanuel. *L'Adversaire*, Edizione Kindle P. O. L, 2000.
- . "L'Adversaire (version alternative)." *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel*, cura di Laurent Demanze e Dominique Rabaté, P. O. L, 2018, pp. 262-271.
- . "Capote, Romand e io." *Propizio è avere ove recarsi*. Tradotto da Francesco Bergamasco, Edizione Kindle Adelphi, 2017.
- . "L'écrivain, les assassins et la petite dame au fond de la province." *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel*, a cura di Laurent Demanze e Dominique Rabaté, P. O. L, 2018, pp.536-541.
- . *Le Royaume*. Edizione Kindle P. O. L., 2014.
- Castellana, Riccardo. *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*. Carocci, 2019.
- Cercas, Javier. "El chantaje del testigo." *El País*, 26 dicembre 2010.
- . *El impostor*. Edizione Kindle Literatura Random House, 2015.
- . *L'impostore*. Tradotto da Bruno Arpaia, Guanda, 2015.
- . *El punto ciego*. Edizione Kindle Literatura Random House, 2016.
- Cinquegrani, Alessandro. "Impostori! Verità e menzogna nella narrativa contemporanea." *ODRADEK*, vol. 2, n.1, 2016, pp. 51-88.
- Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Il Mulino, 2014.
- Hamon, Philippe. "Introduction. Fait-divers et littérature." *Romantisme*, vol. XXVII, n. 97, 1997, pp. 7-16.
- Huglo, Marie Pascale. "Hantise de la fiction dans L'Adversaire d'Emmanuel Carrère." *Le sens du récit: Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*. Presses universitaires du Septentrion, 2007, pp.83-94.
- Lorandini, Francesca. "'Dire quelque chose de 'ma' vérité.' Emmanuel Carrère dalla cronaca al romanzo." *SigMa. Rivista di Letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo*, n. 2, 2018, pp. 63-85.
- Lukács, György. "La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici." *Il marxismo e critica letteraria*. Tradotto da Cesare Cases, Einaudi, 1964, pp.317-370.
- Lussone, Teresa M.. "Premessa." *SigMa. Rivista di Letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo*, n. 2, 2018, pp. 13-15.
- Luzzatto, Sergio. *Max Fox o le relazioni pericolose*. Einaudi, 2019.
- Marchese, Lorenzo. *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*. Quodlibet, 2019.
- Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Il Mulino, 2011.
- Montanari, Tomaso. "Caccia alla volpe: nel labirinto della non-fiction." *Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, a cura di C. Pieralli, T. Spagnoli, *Between*, vol. X, n. 19, 2020, pp. 458-477.
- Rabaté, Dominique. "Comprendre le pire. Réflexions sur les limites de l'empathie." *Empathie et esthétique*, a cura di A. Gefen, B. Bouilloux, Hermann, pp. 267-78.



Simonetti, Gianluigi. "Caccia alla volpe: nel labirinto della non-fiction." *Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, a cura di C. Pieralli, T. Spagnoli, *Between*, vol. X, n. 19, 2020, pp. 458-477.

---. "Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il Postmoderno." *CosMo*, n. 1, 2012, pp. 113-120.

Tadié, Jean-Yves, e Blanche Cerquiglini. *Le roman d'hier à demain*. Gallimard, 2012.

Tamassia, Paolo. "Documento e finzione nel romanzo. Il caso dell'Avversario di Emmanuel Carrère." *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2008, pp.187-98.

Viard Dominique, e Bruno Vercier. *La littérature française au présent*. Bordas, 2008.

Maria Giovanna Stati ha conseguito un dottorato in letterature comparate (XXXVI Ciclo) presso l'Università dell'Aquila con un progetto di tesi sulla caratterizzazione del personaggio nel romanzo ipercontemporaneo, studiato a partire dalla produzione letteraria di Walter Siti, Emmanuel Carrère e Bret Easton Ellis . Ha pubblicato sulla narrativa contemporanea, italiana e straniera, su "Contemporanea", "Costellazioni" e "SigMa".

<https://orcid.org/0009-0000-4135-3847>

mariagiovannastati@gmail.com