

Marco Tognini  
Università degli Studi di Milano

Narrare di mostri.  
Media, non fiction ed ermeneutica

Abstract

Taking Giuseppe Culicchia's *Il tempo di vivere con te* as a starting point, this article aims to illustrate a trend in literary non-fiction: the representation of murders committed by individuals typically labeled as 'monsters' in the media. The analysis considers how media framing shapes public perception of these events, and it explores the implications of employing the term 'monster' within this context. Culicchia's work explicitly challenges this narrative, and I analyse how he constructs Walter Alasia's story. This investigation highlights two distinct forms of truth within the text: factual truth and interpretive truth. Finally, the article broadens the discussion to include other works and to address theoretical implications for non-fiction, comprehension, and hermeneutics.

1. *Cronaca nera, media e note ermeneutiche*

Il crescere in questi anni di podcast, video e show afferenti al *true crime* dimostra, se ce ne fosse bisogno, come la cronaca nera sia una passione italiana. La questione è interessante, in quanto non è per nulla scontato che fatti spesso macabri e sanguinosi attirino l'attenzione di migliaia o milioni di persone. In questo senso, che il repulsivo sia anche attrattivo lo notava già Platone, nel libro IV della *Repubblica*; l'aneddoto di Leonzio (439e-440a), che serve innanzitutto a mettere in luce la coesistenza di desideri differenti all'interno dell'anima, mostra come l'oggetto repulsivo eserciti sull'osservatore una sorta di "magnetismo paradossale" (Korsmeyer 2011, 3): non vorremmo guardare, ma una parte di noi non può fare a meno di gettare lo sguardo, anche solo con la coda dell'occhio. Alle volte, ancora, questo sguardo può essere dettato da un interesse quasi voyeuristico per le vittime o per il dolore dei loro cari; se prendiamo

per buona l'affermazione di Gottschall, "c'è poco mercato per le notizie in sé, e non c'è mai stato. C'è solo mercato per i drammi" (2021, 118). A ciò, si unisce il fascino del male che, nelle sue varie forme, esercita da sempre una certa attrattiva anche in campo narrativo: dalla fascinazione per *villain* machiavellici come Iago, fino ad arrivare a quei personaggi immorali tormentati di tanti romanzi o serie tv contemporanee, si pensi a Walter White di *Breaking Bad*, verso i quali il fruitore sperimenta una forma di *empatia negativa* (Ercolino, Fusillo 2022).<sup>1</sup>

Se osserviamo con occhio sociologico ciò che avviene attorno alla cronaca nera, possiamo notare come essa abbia la capacità di fungere da 'collante sociale', anche grazie al ruolo svolto dai media. In senso teorico, qualunque nuova tecnologia della comunicazione, dalla scrittura fino ad internet, contribuisce a un movimento dialettico di disaggregazione e riagggregazione di comunità (cfr. Giddens 1994); a partire almeno dalla diffusione dei giornali ad opera del "capitalismo a stampa", nei termini di Anderson, persone lontane, pur nella privacy della lettura silenziosa, sperimentano una "cerimonia di massa", poiché la stessa azione "viene replicata da migliaia (o milioni) di altri, [...] della cui identità non si ha la minima idea" (Anderson 2018).<sup>2</sup> Prende così forma una comunità 'virtuale' di lettori, o di spettatori nel caso dei media audiovisivi, che viene informata degli stessi fatti e sugli stessi argomenti. Pertanto, come nota Yves Citton parlando della vita politica, ma lo stesso vale per la cronaca, in considerazione del fatto che gli eventi di cronaca sono embrioni o esemplificazioni di temi di rilevanza politica,<sup>3</sup> "la nostra attenzione collettiva è inevitabilmente strutturata secondo meccanismi di agenda-setting che organizzano la selezione dei temi e fungono da attrattori attorno ai quali orbitano le conversazioni quotidiane e il dibattito sociale" (2017b, 42). I fatti di cronaca nera diventano così argomento del discorso sociale, occasione di dibattito e confronto nella cerchia degli interessati fino a divenire parte, con lo scorrere del tempo, della memoria collettiva.

---

1 Per una panoramica sul tema dei personaggi malvagi e una prospettiva empirica cfr. anche Salgaro, Wagner, Menninghaus 2021; sugli anteroi delle serie tv, cfr. Bernardelli 2016.

2 Cfr. anche Eisenstein 1986.

3 Scegliere di dare maggiore rilevanza a certe notizie a discapito di altre ha implicazioni sociali e politiche non secondarie. Divertente ma esemplificativo l'inciso di Daniele Giglioli: commentando l'allarmismo mediatico, diverso nei contenuti ma sempre uguale nella forma, Giglioli nota come vi sia stata anche l'epoca del "pitbull mordace (quest'ultimo, per inciso, nell'estate del 2004; dopo di allora hanno smesso di mordere)" (2014, 25). Sul *regime attenzionale* proprio dei mass media basato sull'*allerta*, cfr. Citton 2017.

Il ruolo dei media è poi di particolare interesse nel nostro discorso perché ci permette di evidenziare come, se adottiamo un approccio ermeneutico, a essere rilevanti siano, più che il fatto in sé, le narrazioni che lo avviluppano. Il punto da cui prende le mosse l'ermeneutica filosofica, notabilmente con Heidegger, è il riconoscimento della comprensione e dell'interpretazione come struttura fondamentale del nostro essere nel mondo. Lungi dall'essere un'azione secondaria, secondo uno schema 'percezione → interpretazione', per Heidegger l'interpretazione è consustanziale alla percezione. L'esperienza è perciò sempre mediata dal continuo interpretare e la vita stessa, nella sua totalità, è soggetta a costante reinterpretazione. A partire da questi presupposti, Hanna Meretoja (2018) ha definito il suo approccio alla narrazione come *ermeneutica narrativa*, in quanto considera la narrazione una pratica culturale attraverso la quale viene reinterpretata l'esperienza.

Nel suo libro, Meretoja considera essenzialmente le narrazioni in senso letterario, ma le intende anche nella maniera più ampia di narrazioni che circolano in una società. In un paio di passaggi, fa riferimento alle narrazioni dei media britannici sulla crisi dei migranti come esempio di fatti complessi interpretati tramite narrazioni. In primo luogo, ella osserva giustamente come già la scelta di un termine piuttosto che un altro indichi una prima forma di interpretazione: se l'interpretazione è linguistica e il linguaggio è interpretazione, parlare di "crisi dei migranti" anziché di "crisi dei rifugiati" [...] segnala un collegamento fra la crisi dei rifugiati e il più ampio tema della migrazione, che i media costruiscono come "problema migratorio" (Ibid.: 85). Del resto, il linguaggio è, nelle parole di Bachtin, una specifica "concezione del mondo" (2001, 79) e qualunque rappresentazione non può prescindere da una scelta linguistica che rimanda perciò a una visione del mondo. Inoltre, in conseguenza di questa imposizione discorsiva, la narrazione mediatica diventa una rete di significato che informa la nostra situazione ermeneutica e il paradigma interpretativo con cui pensiamo al fenomeno migratorio, in quanto "i modi socialmente prevalenti in cui si parla dei rifugiati incidono sulla nostra percezione" (Meretoja 2018, 58). L'interpretazione non è infatti mai individuale, poiché la precomprensione ermeneutica che si dà all'individuo deriva da un contesto che esiste, e può esistere, solo intersoggettivamente (Kögler 2014).

Tuttavia, l'ermeneutica tradizionale si configura essenzialmente come una filosofia ideale che, pur tenendo da conto e anzi mettendo in primo piano la storicità dell'essere umano, trascura di considerare le "condizioni materiali del

dialogo” (Luperini 1999, 43) per come si danno effettivamente nella società. Obiezioni di questo tipo sono state mosse sia da Luperini che da Meretoja, ma già Habermas criticava in questi termini la pretesa universalistica dell’ermeneutica gadameriana, rea di postulare una “situazione linguistica ideale” e di trascurare così i reali rapporti di potere che informano una “comunicazione sistematicamente deformata” (Habermas 1992, 163; 165). Pertanto, se seguiamo questi autori, dobbiamo riconoscere come le differenti narrazioni abbiano una portata differente a causa dell’importante sproporzione di forze in campo. Se le reti di significato sono ontologicamente parte della nostra relazione col mondo, diversa è la reale capacità di penetrazione delle varie voci nell’arena intersoggettiva, a causa di condizionamenti materiali e ideologici.

Se torniamo ora alla cronaca nera, nell’era della mediatizzazione di massa, nell’epoca in cui i processi e pure le indagini si fanno in TV o sul web, nell’epoca insomma dei *delitti in prima pagina* (Bruti-Liberati 2022), le narrazioni mediatiche informano la percezione e l’interpretazione dei fatti, innanzitutto attraverso la scelta di termini che, lungi dall’essere mere etichette, sono piuttosto veri e propri paradigmi interpretativi, specifici punti di vista sul mondo (Bachtin 2001), che sono più effettivi quanto più passano sotto traccia o vengono veicolati come letture ‘neutre’, meramente descrittive di un fatto.

## *2. Sbatti il mostro in prima pagina. Mostri e comune sentire*

A questo proposito, un termine molto diffuso nei casi di omicidi efferati è quello di ‘mostro’. Caso paradigmatico resta quello del *Mostro di Firenze*, nome che proprio i media hanno affibbiato al serial killer autore di otto duplici omicidi fra il 1968 e il 1985. Al di là di questo caso, in cui il termine si fa designatore rigido di un (presunto) serial killer, non è difficile richiamare alla mente casi in cui la parola viene usata come epiteto. Solo per segnalare qualche esempio recente, senza alcuna pretesa statistica e frutto di una banale ricerca sommaria su Internet, possiamo prendere un articolo<sup>4</sup> del 13 dicembre 2006 sulla strage di Erba, dal titolo emblematico: “Erba, il mostro è un altro”. O ancora, due casi che hanno sconvolto l’Italia nel 2023, a cominciare dall’omicidio di Giulia Tramontano e del bambino che portava in grembo da parte del fidanzato, il quale viene definito

---

<sup>4</sup> An., “Erba, il mostro è un altro.” *La Stampa*, 13 dicembre 2006.

‘mostro’ persino dalla madre;<sup>5</sup> e quello della morte di Giulia Cecchettin, uccisa dall’ex fidanzato Filippo Turetta: “Quel ‘bravo ragazzo’ descritto dalla famiglia si è trasformato in un mostro” è l’incipit di un articolo de *Il Mattino*, mentre il padre sostiene di aver avuto “un mostro in casa per 21 anni” (*Il Tempo*).<sup>6</sup>

Esempi di questo genere potrebbero moltiplicarsi; l’ultimo caso citato è particolarmente interessante perché ci fornisce uno spunto per approfondire la questione a cui siamo interessati, ovvero cosa si cela dietro la narrativa del ‘mostro’. È interessante perché, contro questa narrazione, sono sorte obiezioni, in particolare da posizioni in vario modo femministe; si è infatti detto, e scritto, che l’omicida non sarebbe un mostro, ma “un figlio sano del patriarcato, della cultura dello stupro”.<sup>7</sup> Questa, ad esempio, la posizione della sorella della vittima. Non ci interessa discutere del caso, né della verità di questa affermazione; ciò che però importa rilevare è come questa idea riconosca implicita nell’utilizzo del termine ‘mostro’ quella che potremmo definire una *assolutizzazione del male*, un male irrelato da tutto ciò che sta attorno, un qualcosa di *totalmente altro*.

Del resto, ‘mostro’ usato in questi termini è di per sé un’espressione metaforica, che compare sul dizionario fra i significati secondari: “nel linguaggio giornalistico, [...] chi ha commesso uno o più delitti particolarmente crudeli ed efferati” (Treccani). Visto il carattere figurato di questo significato, può essere produttivo vedere come la parola sia invece definita nei sensi primari. Il vocabolario Treccani pone innanzitutto in primo piano la presenza di “caratteristiche diverse da quelle che costituiscono la norma” (Ibid.): il mostro è quindi in primo luogo qualcosa di diverso, di alieno alla norma umana. Il secondo aspetto presente nella definizione sta nella fenomenologia della risposta di fronte all’essere mostruoso: si legge infatti che “il suo aspetto è [...] sgradevole, a volte spaventoso” (Ibid.), riferimenti che apparentano il mostro con il campo del *di-*

---

5 Pisa, “La madre di Alessandro Impagnatiello: ‘Mio figlio è un mostro’. ‘Avevo offerto ospitalità a Giulia, mi raccontò dei sospetti mostrandomi il corredo’”. *la Repubblica*, 2 giugno 2023.

6 An., “‘Filippo Turetta può uccidere altre donne’, il gip: ‘disumano con Giulia, deve restare in carcere’. Così ‘il bravo ragazzo’ è diventato un mostro”. *Il Mattino*, 21 novembre 2023; An., “Filippo Turetta, ‘un mostro in casa’: lo sfogo del padre a Quarto Grado”. *Il Tempo*, 24 novembre 2023.

7 Giusti, “Filippo Turetta ‘non è un mostro, è un figlio sano della società patriarcale che è preta della cultura dello stupro’: l’attacco di Elena Cecchettin”, *Il Gazzettino*, 20 novembre 2023.

*sgustoso*.<sup>8</sup> Come è stato da più parti notato, il disgusto è un'emozione primaria che sorge di fronte a un'ampia classe di elicitatori, dalle sostanze corporee espulse fino ai fatti immorali (cfr. McGinn 2011, 12). Nonostante alcuni studiosi ritengano il disgusto morale una forma di disgusto soltanto metaforica, una sorta di rabbia travestita, sembra ormai esservi sostanziale accordo nel sostenere che il disgusto abbia subito un processo di exattamento che ne ha esteso le funzioni dalla mera protezione corporea contro gli agenti patogeni fino a una più ampia funzione di igiene anche morale (Rozin, Haidt, McCauley 2016). In questo senso, il disgusto, nello specifico il *disgusto morale*, ha una funzione distanzian- te, di rifiuto della contaminazione; mentre la rabbia predispone a un'azione di risposta, il disgusto predispone all'evitamento, al distanziamento rispetto all'oggetto disgustoso. Nel caso del disgusto morale, questo allontanamento ha sia una dimensione individuale, sia una più propriamente sociale. Il mostro viene allora *precompreso* come disgustoso e, per questo, allontanato, messo da parte. Significativo è allora anche l'uso del termine che si fa in biologia, in cui il mostro è un "individuo animale o vegetale che presenta gravi anomalie a volte incompatibili con la vita"<sup>9</sup> o, potremmo dire, uscendo dal campo biologico, anomalie incompatibili con la vita sociale.

Il mostro è quindi qualcuno che non appartiene alla nostra società, ci è radicalmente estraneo, non conosce la possibilità né della redenzione, né della pietà, né tantomeno la possibilità di una qualche forma di comprensione. In questa "morale da mostri", come l'ha definita Daniele Giglioli, i carnefici sono "sostanzializzati in profili che li identificano" e, di conseguenza, sono spogliati della "storia singola", di quell'"intreccio a volte inestricabile di causalità e casualità, vicende individuali e circostanze culturali" (2014, 24). In quanto tali, in quanto mostri, essi abitano un "regime di eccezionalità" (Donnarumma 2019, 8) che ci è estraneo e con il quale non intendiamo contaminarci. Qui sta la funzione rassicurante, quasi catartica, del paradigma del 'mostro', nel riconoscere l'assoluta differenza fra l'altro, radicalmente estraneo perché non umano, e noi

---

8 Ho più ampiamente discusso della funzione morale del disgusto, anche in relazione alla ricezione della letteratura, in Tognini 2023, al quale mi permetto di rimandare per un approfondimento.

9 Questa definizione è presa dal dizionario integrato di Google, fornito anche per la versione italiana da Oxford Languages; per accedere, è sufficiente una semplice ricerca dal motore. Molto simile la definizione anche nella versione inglese dell'*Oxford English Dictionary*, per cui si veda l'accezione 3.a della voce "Monster" (*Oxford English Dictionary* 2024).

stessi: “Che se ne stiano fuori, lontani, radicalmente altri da noi altri, i normali”, sintetizza Giglioli prestando la sua voce ai ‘normali’; “noi che non coviamo nell’inconscio alcuna pulsione distruttiva e non abbiamo mai sentito neanche una volta la tentazione della sopraffazione” (2014, 24). Questi noi altri abitano quella sorta di *comune sentire* morale di cui ha parlato Donnarumma, una serie di valori fintamente universali, in realtà ideologicamente determinati. Il comune sentire, nella sua richiesta “di denunciare il male, di non farsene partecipi, di tenerlo a distanza, di non lasciarsene compromettere e contagiare” (Donnarumma 2019, 8) allontana il mostro, che è potenzialmente pericoloso per la sanità morale del singolo e della società, la quale si riconosce moralmente coesa per differenza, nel suo essere *diversa da*. Il comune sentire risponde “no” alla domanda che pone Dominique Viart nel suo saggio sulla *legittimità* della scrittura *de terrain*, ovvero se sia moralmente ammissibile intrattenersi, come ha fatto la scrittrice belga Nicole Malinconi, con un personaggio come Michelle Martin, moglie del pedofilo e assassino Dutroux (Viart 2020, 108). Come scrive Donnarumma, “il comune sentire vieta appunto che si empatizzi con un serial killer, con un misogino, con un pedofilo o con un membro delle SS” (2019, 8).

L’ultimo tassello da aggiungere riguarda poi, nuovamente, la questione delle reti di significato e della possibilità delle narrazioni. Nell’arena intersoggettiva dei discorsi, ciò che accade col mostro è lo stesso che accade, secondo Giglioli, col terrorista: “dire terrorista significa togliere la parola, creare un’area di interdetto, un punto cieco nella catena del linguaggio, una zona morta nel flusso della comunicazione” (2018). Il mostro è dunque ipostatizzato nel suo profilo, sciolto dai legami, e qualunque tentativo di spiegazione suo, o degli altri per lui, rischia di essere tacciato di complicità. Il mostro subisce una sorta di *reductio ad Hitlerum*, cosicché la vicenda diviene “refrattaria a ogni tentativo di comprensione”, in quanto esso incarna “un ‘male assoluto’ su cui ogni riflessione di merito va rigettata come sospetta, e che sollecita solo una concorde avversione” (Zhok 2020, 317).

Riprendendo la conclusione del paragrafo precedente, possiamo osservare come ciò sia il risultato di strutture ideologiche e/o materiali, che determinano quali voci possano entrare nel discorso sociale. Solitamente, infatti, c’è chi racconta e chi è raccontato e non sempre si dà anche la possibilità inversa. Eppure, la storia della letteratura è ricca di racconti di ‘subalterni’, i quali sono figure sempre diverse a seconda della situazione e della configurazione ideologica. Nel presente lavoro, vorremmo soffermarci su quella che ci pare essere una ten-

denza diffusa della non fiction contemporanea, ovvero la rappresentazione in forma narrativa di vicende riguardanti persone che i media e il comune sentire etichettano come *mostri*. Come punto di partenza, abbiamo scelto un testo di Giuseppe Culicchia, *Il tempo di vivere con te* (2021).<sup>10</sup> Forse meno ovvio rispetto ad altri casi più famosi ed emblematici, il libro di Culicchia ci permetterà di riflettere su tendenze e aspetti più generali.

### 3. “Una storia lunga e difficile da raccontare”: lo statuto della narrazione

A un certo punto del racconto, Culicchia narra di essere entrato con i figli nella vecchia casa del cugino Walter e della zia Ada per la prima volta dopo tanti anni. Quando i figli gli chiedono chi siano il cugino Walter e la zia Ada, lo scrittore risponde: “È una storia lunga e difficile da raccontare. Siete ancora piccoli perché possa farlo. Ma arriverà il momento” (*Tdv*, 139). Il lettore, che di fronte a questa scena si trova ormai quasi alla fine del libro, può percepire come l’età dei figli sia quasi una scusa sull’impossibilità di raccontare la vicenda a cui si fa riferimento. “A un tratto mi sono reso conto che non riuscivo a parlare” (*Ibid.*), prosegue Culicchia. L’afonia nel mondo narrato diventa un segnale metalettico, emblema di una più radicale impossibilità del racconto. Ci sono voluti infatti 40 anni dai tempi dei fatti a Culicchia per poter narrare la vicenda, quella vicenda che, a suo dire, è ciò che lo ha spinto a scrivere; *Il tempo di vivere con te* è il tentativo di dare voce a questo desiderio antico, oltre che il tentativo di tener fede a una promessa.<sup>11</sup>

Il libro è infatti la storia di Walter, cugino dello scrittore, quasi un fratello maggiore di nove anni più grande. Ma, come si vede dai tanti nomi e soprannomi che nel corso della narrazione gli vengono affibbiati, Walter è una persona dall’identità plurivoca; ogni nome ne identifica una caratteristica o, meglio, un ruolo sociale. Così, per la famiglia è “sempre stato Walter” (*Ibid.*: 13); per Giuseppe, quando giocano nei prati agli indiani e i cowboy, è Nuvola Rossa, nome di un guerriero apache; per i compagni delle Brigate Rosse, è invece Luca. Ma Walter è anche Walter Giuseppe Alasia, membro delle Brigate Rosse che morì,

---

10 D’ora in avanti citato come *Tdv*.

11 Questo ciò che racconta l’autore, in un articolo scritto in occasione dell’uscita del libro (2021b).

dopo aver ucciso uno o due poliziotti, in circostanze poco chiare la notte fra il 14 e il 15 dicembre 1976, all'età di 20 anni. Attraverso la narrazione, lo scrittore intende in qualche modo rivivere l'epoca felice vissuta col cugino, tratteggiarne la figura attingendo dalle sue memorie e utilizzando alcune fotografie come attivatori della memoria. La prima parte è dunque maggiormente intimistica, familiare; come scrive Culicchia in apertura del quarto capitolo: "Non è ancora il momento di raccontare quel 15 dicembre 1976, e quel che ne seguirà. No. È questo il tempo di vivere con te. Ancora un poco. Almeno nello spazio di queste pagine" (Ibid.: 30). In essa, si scorge il tentativo di prolungare la vita e l'esperienza di Walter Alasia nella scrittura, mettendo su carta i ricordi di quel ragazzo che, per il cugino più piccolo, rappresentava una figura esemplare, un modello di comportamento.

D'altra parte, a quel 15 dicembre si dovrà senz'altro arrivare, sia perché è quella la data cruciale nella vita di entrambi, sia perché Walter si trova sempre più immerso nella vita politica, che per lui consiste essenzialmente nella militanza nelle Brigate Rosse. A una prima parte dunque più intimistica, segue, senza soluzione di continuità, una seconda in cui si ricostruiscono i fatti precedenti e successivi la morte di Alasia.<sup>12</sup> È qui che, come diremo meglio più avanti, alle molteplici identità a cui si è fatto riferimento sopra, a Walter viene assegnata una nuova identità, l'identità di *mostro*. È in questa seconda parte, di cui la prima è necessaria preparazione, che assistiamo a una forma di contro-narrazione dialogica in cui lo scrittore dà (indirettamente) voce al mostro, al terrorista, al quale il comune sentire nega il diritto di parola. È su questa parte che ci concentreremo.

Può essere intanto utile soffermarsi sullo statuto di genere del racconto, nella convinzione che una sua comprensione possa avere una significativa valenza ermeneutica. Non ci interessa quindi una definizione essenzialista, quanto intendere i generi più come prototipi (Ballerio 2021), come paradigmi entro i quali si muove la scrittura. Innanzitutto, l'opera appartiene alla galassia della non fiction, un'etichetta notoriamente difficile da precisare, che identifica opere anche molto distanti accomunate dal fatto di raccontare storie realmente accadute attraverso gli strumenti e le strategie della narrativa finzionale. Tuttavia, da un punto di vista ermeneutico, la categoria di non fiction risulta non

---

12 Invero, la distinzione non si presenta al lettore in maniera così netta nel testo; tuttavia, i due filoni sono riconoscibili, seppur integrati.

sufficiente. Può allora essere produttivo considerare lo spunto di Laurent Demanze, il quale ha parlato di un *paradigma dell'inchiesta* a cui afferirebbero alcune scritture contemporanee di non fiction. In queste scritture, che “si avventurano sul crinale delle scienze sociali e del giornalismo”, il tipo di sapere che viene proposto è “un sapere incarnato e non un resoconto neutrale di una fattualità opaca” (2020, 68); così facendo, esse si emancipano da un modello di oggettività<sup>13</sup> che era proprio delle scienze sociali, o almeno di certi loro paradigmi, accettando e anzi valorizzando la parzialità della posizione del soggetto.

Il paradigma dell'inchiesta è innanzitutto un paradigma etico e soprattutto epistemologico che può trovare un manifesto nelle parole che chiudono il prologo di *Limonov*, quando Carrère, dopo aver suggerito che la storia di Limonov potrebbe raccontare qualcosa di ognuno di noi, dichiara: “*Quelque chose, oui, mais quoi? Je commence ce livre pour l'apprendre*” (Carrère 2011). L'inchiesta è dunque uno strumento attraverso il quale indagare il reale, poiché si tratta di articolare un “sapere che non è costruito”, di scoprire insomma attraverso la scrittura e l'indagine preparatoria qualcosa che non è pre-dato, ragion per cui il mondo indagato nel testo “non è oggetto di una tesi” (Viart 2020, 123-124), bensì campo da esplorare. A testimoniare il desiderio di svelamento, vi è poi un altro elemento tipico di queste scritture, un vero e proprio “prurito documentario”, che consiste nell'inserimento di “informazioni a carattere tecnico, geografico, linguistico, o più sovente storico, che sembrano pervase da una certa ‘oggettività’” (Perez 2020, 56), le quali ancorano la narrazione al reale tramite il riferimento. Cedendo la parola ai documenti, l'autore rende “il racconto [...] plurivoco per statuto” (Donnarumma 2014, 123), moltiplicando quindi le voci presenti.

Ora, a partire da questi punti teorici proviamo a comprendere in cosa *Il tempo di vivere con te* assomigli e si differenzi dai modelli enunciati. All'interno di questo genere di scritture, Viart distingue fra cinque categorie: raccolte di forme di discorso, percorsi in un territorio sociale, esplorazioni di un evento particolare, di esistenze influenzate dalla Storia e del quotidiano. Nel caso di Culicchia, ci muoviamo, data la porosità dei confini categoriali, fra queste ultime tre in un'esplorazione mossa dal “desiderio di ricostruire una vita” (De-

---

13 Inevitabile quantomeno richiamare la *querelle* ‘virtuale’ fra Carrère e il modello capotiano, di cui si racconta in *Capote, Romand e io* (2017) dello stesso scrittore francese. Cfr. anche Mongelli 2021; Tognini 2023b.

manze 2020, 71). Anche la prima parte del libro, dedicata alla quotidianità del rapporto fra Walter e Giuseppe, presenta spesso esperienze che sono rilette, a posteriori, secondo la coscienza del Culicchia autore, alla luce dell'evento determinante la vita dei due. Così, una normale giornata passata insieme a giocare a indiani e cowboy è raccontata attraverso il filtro della militanza nelle BR e la luger giocattolo, che per il Giuseppe bambino era soltanto una pistola giocattolo, diviene ora contigua alla "pistola come quella ma vera" con cui Walter si era esercitato e a quella che "impugner[à] [...] di lì a poche settimane facendo irruzione a Milano in un circolo culturale" (*TdV*, 83). E la morte, simulata, di Walter con cui si conclude il gioco al grido esultante di Giuseppe (*Ibid.*: 84), diviene invece presagio, nella mente del lettore, di quell'altra morte, vera, con cui si chiuderà l'infanzia di Giuseppe.

Nella seconda parte, invece, a predominare sono la componente di esplorazione dell'evento particolare, il 15 dicembre 1976, e l'insistenza sull'esistenza di Alasia come influenzata dalla storia. Particolarmente pregnante ci sembra l'etichetta che dà Demanze alle esplorazioni biografiche, definite "ricostruzioni di puzzle esistenziali" (2020, 71). L'idea di puzzle è produttiva innanzitutto nel suo senso di mistero e di enigma, poiché tipicamente queste narrazioni non mirano alla mera ricostruzione fattuale, ma alla risposta di alcune domande esistenziali, a misteri riguardanti la persona oggetto della narrazione. Essa indica inoltre, contiguamente a ciò, la necessità di ricostruire, *pezzo per pezzo*, la vicenda di questi personaggi; i frammenti di cui sono composte le loro vite sembrano però, molto spesso, difficili da conciliare, impossibili da leggere nei termini di una stessa identità. Inoltre, di nuovo tipicamente, queste vicende esistenziali sono costellate di momenti ciechi, di pezzi del puzzle mancanti che diventano, pertanto, anche buchi narrativi destinati, per vari motivi, a restare tali.<sup>14</sup>

Così, nel caso di Culicchia, almeno per la seconda parte della narrazione, sembra che le domande fondamentali che ci, e si, pone siano essenzialmente due, correlate: innanzitutto, perché Walter Alasia quella notte abbia deciso di sparare, di uccidere ed essere ucciso. Inoltre, più ampiamente, come sia stato possibile che sia diventato un brigatista. Se, in questo, il libro si avvicina dunque al paradigma dell'inchiesta, a mio avviso sono due gli aspetti che lo allontanano. Innanzitutto, da un punto di vista del metodo, non si può proprio par-

---

14 Si pensi, come esempio forse paradigmatico, ai giorni di vuoto nell'esistenza di Dora Bruder raccontata nel libro di Patrick Modiano (1997).

lare di un'inchiesta sul campo perché, anche evidentemente per il tanto tempo passato, Culicchia non prende contatto con persone informate sui fatti, non va sui luoghi dell'accaduto, non adotta, insomma, una postura da osservatore partecipante. Inoltre, in conseguenza di ciò e diversamente da quanto scriveva Viart, la scrittura di Culicchia non assume una funzione di scoperta, di esplorazione di un ignoto; piuttosto, se forse non è corretto parlare di 'romanzo a tesi', la narrazione sembra assumere uno statuto *performativo*, di azione sui lettori. Non si intende con questo sostenere che non si dia uno svelamento di una qualche forma di verità, semplicemente è uno svelamento di qualcosa che a Culicchia era presente già prima di digitare la prima lettera del testo, una 'verità' che può divenire ora intersoggettiva.

Per affermare questa sua verità, che sarà oggetto del prossimo paragrafo, Culicchia fa ampio uso della pratica del montaggio. Non è un caso che, rispetto alla prima parte in cui domina il ruolo della memoria, nella seconda abbondino i documenti, che diventano pervasivi nella narrazione. Agendo più da storico che da antropologo, Culicchia giunge a raccontare le vicende intorno alla morte di Walter Alasia, utilizzando i documenti per avvalorare la sua ipotesi, per avvalorare quindi la sua verità. Essi rendono sì il racconto *plurivoco*, ma non *dialogico* nel senso in cui Bachtin legge Dostoevskij. Il testo appartiene piuttosto a quella linea *monologica* del romanzo in cui vi è una "ideale unicità di accento dell'opera" (Bachtin 2002, 108-109); ogni voce diversa da quella dell'autore sarà sempre ricompresa nella sua visione del mondo, oppure sarà "negat[a] polemicamente" con la conseguenza di perdere "la [sua] diretta significatività" (Ibid.: 105). Tuttavia, questo non significa che non si dia una qualche forma di dialogo. L'opera di Culicchia, infatti, ha come sfondo dialogico esplicito la rete di significato del comune sentire che identifica Walter Alasia attraverso la categoria di *mostro*.

#### 4. *Regimi di verità: (contro)narrazioni fattuali e interpretanti*

La centralità della narrazione mediatica è tematicamente rilevante nel testo di Culicchia,<sup>15</sup> dove i media assumono un duplice ruolo di primo piano. Innanzitutto, il narratore insiste a più riprese sul senso di incomprendimento provato,

---

15 Sul ruolo di mediazione dei media in alcune opere in cui viene rappresentato il terrorismo, con un accenno anche a un altro libro di Culicchia, si veda Simonetti 2011.

da bambino, nel ritrovarsi a guardare la foto del cugino Walter in televisione, nell'identità, per tutti nuova, di brigatista. Inoltre, ed è ciò che più ci interessa, in quanto veicolo di una determinata lettura del fatto di sangue: la voce mediatica è lo sfondo dialogizzante con cui dialoga polemicamente la voce dell'autore.

L'operazione di verità attorno a cui si muove il testo si pone infatti su due piani contigui, ma i cui regimi di verità sono ben distinti. In primo luogo, siamo di fronte a un piano meramente fattuale, un tentativo di stabilire (o ristabilire) *come sono andate veramente le cose* quella notte, nel senso di quale sia stata l'esatta catena degli eventi. In secondo luogo, come anticipato, su un piano maggiormente interpretativo, vi è invece il tentativo di determinare come si sia potuti giungere a questo. Su entrambi i piani, si può parlare di un tentativo di contronarrazione che ha come bersaglio polemico la lettura mediatica.

Per quanto riguarda il piano fattuale, il discorso è maggiormente cronachistico. Pertanto, Culicchia sceglie di raccontare l'episodio attraverso l'utilizzo di una serie di documenti e di fonti, tentando di veicolare questi passaggi della narrazione secondo uno statuto di oggettività. In questo modo, utilizzando altri documenti, lo scrittore "tende a moltiplicare le marche di responsabilità" (Donnarumma 2014, 123), garantendo che quanto afferma non è frutto della sua parzialità soggettiva, ma frutto di ricostruzioni altrui sapientemente affiancate. Nello specifico, fa ampio ricorso a un libro del 1978 di Giorgio Manzini, *Indagine su un brigatista rosso. La storia di Walter Alasia*, dal quale recupera anche le testimonianze dei membri della famiglia di Walter sui fatti della notte. In queste fasi della narrazione, l'autore fa un passo indietro, limitandosi a organizzare le voci altrui alle quali delega l'onere del racconto; nel complesso, le parole di Manzini e le testimonianze di madre, padre e fratello di Alasia divengono vere e proprie narrazioni incassate che forniscono ognuna un resoconto complementare dello stesso episodio, reso così multiprospetticamente. Oltre a Manzini, che scrive due anni dopo il fatto, altre tre pagine della narrazione sono dall'autore affidate a giornali usciti nei giorni immediatamente successivi il fatto, in particolare con due articoli tratti da *Lotta continua* e dal *Manifesto* (TdV, 127-130).

A questo livello, l'aspetto performativo della narrazione consiste nel voler convincere il lettore, tramite le varie testimonianze, fra le quali la più significativa è forse quella dei barellieri (Ibid.: 130), che Walter Alasia non sia morto durante lo scontro a fuoco coi poliziotti, ma sia stato successivamente freddato: "E poi lì fuori in cortile arriva un altro poliziotto, e ti fredda sparandoti un colpo al cuore. Per simulare una sparatoria, esplose altri colpi" (Ibid.: 126).

All'opposto, invece, si pone il giornalismo di quei giorni:

Oppure scrivono che quando ti sei reso conto di non avere più possibilità di fuga ti sei finto morto, gettandoti a terra e non muovendoti più: “Ma appena gli uomini della Questura gli si avvicinano, ecco che improvvisamente spara: è solo un miracolo se non succede una strage. Più pronto e preciso dei suoi colleghi, un poliziotto spara dalla scala. E Alasia è freddato” (Ibid.: 126-127).

Tuttavia, come osservato sulla scorta di Bachtin, queste idee divergenti dalla voce autoriale non assumono una diretta significatività; in altre parole, il lettore non si trova di fronte a un dialogo di voci poste sullo stesso piano. Lo sfondo dialogico della narrazione mediatica è assunto dall'autore esclusivamente come bersaglio polemico. In questo, l'autore si pone nelle vesti di storico per ristabilire una verità a suo dire inquinata dal racconto giornalistico. Ma fino a questo punto, restiamo a livello di storia e di cronaca, mentre il discorso più interessante è quello sul piano interpretativo.

Da questo punto di vista, è rilevante vedere qualche passaggio in cui nel racconto entra la narrazione giornalistica. All'identità plurivoca di Walter, si somma ora una nuova identità che ingloba e cancella tutte le altre, l'identità del *mostro*. I giornali, afferma Culicchia, “scrivono di tutto. Scrivono che eri un mostro” (Ibid.: 126), come parte di una narrazione di “criminalizzazione” (Ibid.: 137) di cui è stato oggetto anche il funerale. Del resto, che questo sentimento sia spinto dai giornali e diventi un comune sentire morale è evidente da un passaggio esemplificativo, in cui si racconta di un incontro in metropolitana fra la madre di Alasia e una donna: “Lei è Ada Alasia, vero? Lo sa che ha messo al mondo un mostro? Hanno fatto bene ad ammazzarlo come un cane, suo figlio. Quell'assassino” (Ibid.: 117). Questo inserto permette all'autore di articolare *l'opinione comune*, un atteggiamento verbale di una data cerchia che mostra un punto di vista e una valutazione corrente (Bachtin 2001, 109). E, nel racconto, il compito di afferrare e articolare questo sentimento generale è lasciato alle parole della fidanzata brigatista del ragazzo, pronunciate al processo del 1984: “Il brigatista doveva essere presentato come una specie di mostro, un individuo senza radici e senza ragioni, senza legami e senza valori positivi. [...] Non è stato sepolto né come un mostro né come un orfano” (*TdV*, 136-137).

È proprio contro questa lettura del *mostro*, dell'individuo sradicato, privato della sua storia singola e di quell'*intreccio a volte inestricabile di causalità e casualità*, per usare ancora le parole di Giglioli, che Culicchia propone una

sua lettura della vicenda, contro quel comune sentire per il quale il mostro è semplicemente tale, è punto cieco del discorso. Sono essenzialmente due le proposte che riscontriamo. Innanzitutto, l'autore cerca di fornire una spiegazione, presumibilmente in primo luogo a se stesso, o al Giuseppe undicenne incredulo davanti alla TV, su come mai Walter abbia deciso di sparare. Inoltre, contiguo a ciò, prova a comprendere come a quella situazione si sia arrivati. Diversamente dal piano della verità fattuale, nel quale l'autore presenta i fatti come oggettivamente accaduti, qui siamo invece nel campo dell'interpretazione, di una verità parziale e incarnata nel suo autore.

Converrà subito dire quale sia la risposta di Culicchia, almeno alla prima domanda, per poi mostrare con quali strategie narrative giunge a proporre questa versione: "L'unica ragione che mi do: non volevi essere preso prigioniero. [...] È per questo che quella mattina hai sparato" (Ibid.: 134). La risposta dello scrittore è dunque che il cugino abbia voluto evitare a tutti i costi l'arresto. Per provare a supportare questa sua ipotesi, non potendosi ovviamente avvalere di altro genere di prove, Culicchia tratteggia il ritratto di Alasia in questa direzione, delineandolo soprattutto a partire da altri documenti, in questo caso articoli e libri che Alasia leggeva. Così, si ha per esempio uno stralcio preso da un'autobiografia di George Jackson, rivoluzionario americano membro delle Pantere Nere, dove si legge che il carcere "si profila, né più né meno, come la fase finale di una sequela di umiliazioni"; nella prefazione al testo, inoltre, si racconta che Jackson "era rinchiuso in una cella d'isolamento per almeno ventitré ore e mezza al giorno, circondato da urla rauche che non smettevano mai" (Ibid.: 89). Ancora, si ha la testimonianza di Corrado Stajano, tratta dal suo *Il sovversivo*, in cui si racconta della morte in carcere di Franco Serrantini, anarchico, e della successiva perizia, che riscontra, fra le altre, alcune ferite dovute a "corpi contundenti naturali" (Ibid.: 90). Nel successivo passaggio, in una forma fra il monologo narrato e il commento autoriale, si legge: "Naturali? Che significa quella parola. Significa calci. Pugni" (Ibid.). E ancora, nelle pagine appena precedenti il racconto della notte del 15 dicembre, Culicchia ipotizza, ma con tono di certezza, i pensieri di Alasia: "Tu di certo la sera del 14 dicembre quando infine vai a letto pensi all'uccisione di Zicchitella, avvenuta in mattinata" (Ibid.: 104). A questa frase, segue l'insero di un lungo articolo proprio di Zicchitella, uscito su *Anarchismo* nell'ottobre dello stesso anno, in cui denuncia gli abusi subiti nel carcere di Lecce. Infine, vengono citate anche due persone morte in carcere in Germania, Ulrike Meinhof e Holger Meins.

Questi ritratti sono dunque ripresi da Culicchia per avvalorare la sua idea secondo cui lo scopo principale di Alasia era di non farsi arrestare, una decisione che, secondo lo scrittore, il cugino aveva maturato in maniera conscia negli ultimi mesi. “Tu che ami sopra ogni cosa la libertà, decidi che non ti farai prendere vivo” (Ibid.: 89). Questa frase, che sembra in qualche modo ricalcare il dantesco, e poi foscoliano, “libertà, va cercando, ch’è sì cara come sa chi per lei vita rifiuta”, è, in sintesi, la proposta dello scrittore, la sua verità soggettiva sull’accaduto. Un aspetto che ritorna anche nella conversazione fra la madre di Alasia e il sostituto procuratore Alessandrini, il quale, secondo il racconto della donna, avrebbe dichiarato: “E comunque ringrazi che suo figlio è morto, perché non sarebbe più stato buono nemmeno per il manicomio” (Ibid.: 131). A cui seguono una serie di altre informazioni su nuovi suicidi sospetti nelle carceri tedesche, suggellata da una domanda, laconica, del narratore: “Come non chiedersi se questa è la giustizia di uno Stato che si definisce democratico?” (Ibid.).<sup>16</sup> Ancora una volta, dunque, l’uso dei documenti orchestrato dall’autore mostra come spesso, nella non fiction, “la ‘verità’ [...] non si dà se non dentro la riscrittura e l’assemblaggio” (Mongelli 2021, 119).

Resta ora l’ultimo aspetto, ovvero come si sia arrivati al 15 dicembre. Anche qui, il tentativo è quello di restituire un quadro più completo degli eventi pur nella consapevolezza di non poter giungere a una verità ultima, come testimoniano frasi quali “nessuno saprà mai che cosa ti è saltato per la testa in quelle ultime settimane di vita” (*TdV*, 99). In questo senso, due sono forse le strategie principali di *demonstrificazione*.

In primo luogo, attraverso la narrazione, al tempo presente, dei tempi passati assieme da Giuseppe e Walter, secondo la prospettiva e i modi linguistici che ricalcano quelli del bambino. Adottando la prospettiva del bambino, al lettore, che ha una precomprensione di Walter Alasia come brigatista, assassino e mostro, è proposta un’esperienza di straniamento, che defamiliarizza questa precomprensione.<sup>17</sup> In questo modo, il lettore affronta una riumanizzazione di

---

16 Una riflessione, quella sul rapporto fra giustizia e stato democratico, centrale anche in un altro recente libro non finzionale, *V13: Chronique judiciaire* di Carrère (2022).

17 Caracciolo, parlando di *climate change fiction*, sostiene qualcosa di simile: “Il dispositivo narrativo della focalizzazione tramite un bambino può giocare un ruolo importante nel destabilizzare o nello ‘straniare’ certe assunzioni intorno al futuro che potrebbero invece apparire autoevidenti a un pubblico adulto” (2022, 150). Cfr. anche Caracciolo 2014 per un’esperienza straniante quando i narratori sono bambini con disturbi legati allo sviluppo.

Walter, una figura lontana da qualsiasi mostruosità, ma anzi ragazzo gioviale e benvenuto da tutti. Non è forse quindi un caso che un *refrain* della prima parte della narrazione sia la frase “ecco com’è che sei fatto, Walter” (Ibid.: 45; 51; e a p. 53, con *variatio* “ecco com’è che sei fatto”), che sembra voler significare ‘ecco com’è che sei fatto *per davvero*’.

In secondo luogo, la ricostruzione delle vicende biografiche e storiche contribuisce a inserire i fatti del 15 dicembre e la militanza di Alasia in un quadro di ragioni più ampio, secondo modalità che si avvicinano più alla saggistica storica che alla letteratura. Così, viene ricostruita una serie di fatti occorsi, i quali non hanno un legame, almeno non diretto, con Walter Alasia e sempre a mo’ di saggio più che di opera letteraria, nel finale, oltre alla bibliografia delle opere citate, vi è anche un elenco tratto da Wikipedia con le vittime delle Brigate Rosse.

Piuttosto esemplare è il racconto delle fasi di poco precedenti all’arrivo a casa Alasia della polizia. Walter è rappresentato a letto e l’autore riformula i suoi pensieri, per forza di cose ipotetici, attraverso una psiconarrazione anaforica, utilizzando per ben venti volte il verbo “pensi”; parallelamente, mentre si parla dei circa quaranta poliziotti arrivati per arrestarlo, viene utilizzata la stessa struttura anaforica, con una ripetizione per quindici volte dello stesso verbo, questa volta alla terza plurale, “pensano”. Pensieri diversi, dunque, ma, nella proposta formale di Culicchia, parte di una stessa struttura che accomuna tutti i personaggi della vicenda. Inoltre, è spia significativa anche l’utilizzo di due termini rivelatori: si parla infatti di una “tragedia che sta andando in scena nel Paese” e di un “meccanismo che sta per divorare anche te [cioè Walter ndr]” (Ibid.: 102; 103). In questo modo, Walter viene presentato non come un mostro, non come un individuo non umano, ma come il personaggio di una *tragedia*, appunto, le cui forze non sono interamente nelle sue mani. Una forza che lo trascende, iniziata anni prima; il meccanismo che lo divora è qualcosa di cui non è padrone. Significativa è, in questa interpretazione, la scelta di citare sia in esergo, sia nel racconto di ciò che accadde quella notte, una frase dalla *Locomotiva* di Guccini: “Non so che cosa accadde perché prese la decisione forse una rabbia antica generazioni senza nome che urlarono vendetta gli accecarono il cuore dimenticò pietà scordo la sua bontà” (Ibid.: III-II2).

Non dunque qualcosa di individuale, ma qualcosa che trascende, che tanto avvicina questa interpretazione a ciò che si legge in *In Cold Blood*, in cui si parla del gesto di Perry come di “an impersonal act”, poiché le “victims might as well have been killed by lightning” (Capote 1992). Proponiamo questo pa-

rallelismo in maniera non casuale, non come mera comunanza, ma in quanto foriero di senso per la comprensione non solo del testo di Capote, ma anche di quello di Culicchia, soprattutto se scegliamo di prendere sul serio la metafora del *fulmine*. Come un fulmine risulta infatti essere una improvvisa scarica di energia elettrica accumulatasi in precedenza, una scarica la cui destinazione non è determinata, allo stesso modo, sono forze precedenti che in Perry e in Alasia, oltre che nel protagonista della *Locomotiva*, si sprigionano in maniera *impersonale* sulla famiglia Clutter e sui poliziotti. È anche per questo che, al di là delle perplessità di qualche recensore,<sup>18</sup> nel racconto non ci può essere spazio per le vittime, perché il tentativo di comprensione dell'accaduto non passa attraverso di loro, la cui sola colpa è stata quella di trovarsi sulla traiettoria di questa scarica preesistente i due assassini. In tutto ciò, dunque, Walter assume a figura quasi esemplare, emblema in senso storico-sociale di una temperie culturale e politica, un “figlio del suo tempo e di Sesto San Giovanni [... che] ha respirato da sempre quest'atmosfera” (*TdV*, 136), come ebbe modo di dire la sua fidanzata del tempo.

Beninteso, non si tratta di rinunciare alle distinzioni, di “perdere di vista i confini” e di far saltare “la distinzione tra gli assassini e i lavoratori”, come lamentano Urbinati e Termini rispondendo all'articolo di Culicchia che anticipava l'uscita del libro (2021). Certo, il crinale etico è sottile, ma nel libro non vi è alcun tentativo di *giustificare* Alasia e nemmeno di provare ad asserirne una qualche forma di innocenza. Pur all'interno di un *meccanismo tragico*, l'individuo ha sempre uno spazio di possibilità in cui scegliere; questo, infatti, il senso profondo delle domande dell'autore: “Che cos'hai fatto, Walter? Che cosa hai fatto alle famiglie, ai figli di Bazzega e Padovani [...]? Che cosa hai fatto a tua madre?” (*TdV*, 133). Il sussurro di dolore, espresso ormai dalla prospettiva di un uomo che, per età, potrebbe essere il padre di Walter, è indice dell'impossibilità di una totale comprensione, dell'impossibilità di sciogliere il mistero che accompagna l'esistenza, ma anche del rimpianto per quella scelta scellerata, per ciò che è stato e ciò che avrebbe potuto essere, per un “sacrificio inutile” e per “tutto quel sangue e quel dolore che non [sono] serviti a niente” (*Ibid.*).

---

18 “Dei due poliziotti uccisi dal cugino, Walter Alasia, tre striminzite [*sic!*] righe a pagina 133. Dei figli lasciati a crescer da soli grazie al nostro Walter altre tre striminzite [*sic!*] righe poco più avanti. [...] Sarebbe bastato poco, poche parole, un capitolo dedicato ai poliziotti ed ai famigliari per poter leggere il libro serenamente dargli credibilità e considerare gli eventi narrati parte della nostra storia”, si legge in una recensione negativa su Ibs.it (23 marzo 2021).

## 5. *La non fiction e un'(est)etica della comprensione*

Le opere di non fiction incentrate su protagonisti di delitti si muovono sempre su un sottile crinale etico. Lo sa bene Carrère, che all'interno de *L'Adversaire* racconta di essersi vergognato nei confronti dei suoi figli e della madre di Florence solo per il fatto di stare “de l'autre côté” (2000, 49),<sup>19</sup> quella di Romand. Come sfondo dialogico, vi è sempre quello che abbiamo definito un comune sentire, il quale alle volte emerge in primo piano come voce altrui nelle parole o nei pensieri di un pubblico ministero (*L'Adversaire*), di un detective (*In Cold Blood*), dei media o di una sconosciuta in metropolitana in Culicchia. Pur utilizzando strumenti narrativi radicalmente differenti, quello che tutte queste opere hanno in comune è il tentativo di giungere a comprensioni più profonde delle vicende che narrano, nella convinzione, condivisa dagli autori, *contra* Primo Levi, che comprendere non significa giustificare.

È la stessa convinzione che, ancora agli albori della non fiction, muove anche Meyer Levin, il quale dichiara, a conclusione della prefazione a *Compulsion*: “La massima secondo la quale capire equivale a perdonare non mi convince” (2017, 16).<sup>20</sup> Da questa esigenza etica della comprensione discende dunque l'intenzione della scrittura, ritenuta la forma epistemologica privilegiata per afferrare i fatti umani; scrive appunto ancora Levin: “Le perizie psichiatriche nell'ambito di questo processo furono estese, innovative e spesso molto acute, ma dopo tanto

---

19 “J'aurais pu, en tendant le bras, toucher son épaule, mais un abîme me séparait d'elle, qui n'était pas seulement l'intolérable intensité de sa souffrance. Ce n'est pas à elle et aux siens que j'avais écrit, mais à celui qui avait détruit leurs vies. C'est à lui que je croyais devoir des égards parce que, voulant raconter cette histoire, je la considérais comme son histoire. C'est avec son avocat que je déjeunais. J'étais de l'autre côté” (Carrère 2000, 48-49).

20 Una riflessione più ampia e strutturata, sulla quale l'autore torna a più riprese, si trova anche ne *L'impostore*, di Javier Cercas. Qui la frase di Primo Levi viene esplicitamente citata e discussa, inserita in un dialogo che coinvolge numerose voci, fra le quali quella di Teresa Sala, figlia di un deportato a Mauthausen: “Non era la lettera di una donna indignata, ma piuttosto imbarazzata e mortificata; diceva: ‘Non credo che dovremmo cercare di capire i motivi dell'impostura del signor Marco’; diceva anche: ‘Soffermarci a cercare giustificazioni per il suo comportamento significa non comprendere e disprezzare l'eredità dei deportati’” (2017, 16). E poco sotto: “Capire significa giustificare? mi ero domandato anni prima, quando avevo letto la frase di Levi, e mi domandai allora, quando lessi la lettera di Teresa Sala. Non è invece nostro dovere? Non è indispensabile cercare di capire la confusa diversità della realtà, da ciò che è più nobile a ciò che è più abietto?” (Ibid.: 16-17).

tempo si può forse cercare una spiegazione più completa” (Ibid.). È questo che lo spinge a scrivere, a più di vent’anni dai fatti, un libro in cui tenta di offrire una ricostruzione “più completa” di quanto altre scienze umane possano fare,<sup>21</sup> certo conscio che quella rappresentata sarà la sua realtà, non una assoluta.

Nel caso di Culicchia, non siamo di fronte solo a un evento di cronaca, ma anche a un evento storico dalla portata sociale e soprattutto politica, parte di un periodo “che resta, per buona parte, una questione ancora non del tutto risolta” (Ward 2017, 3); ed è chiaro come, sia sul momento che poi negli anni successivi, molte letture siano influenzate da scopi in qualche modo propagandistici. Tuttavia, che si tratti di cronaca o che si tratti di storia, è sempre bene diffidare dalla narrazione del *mostro* di cui fa uso il comune sentire. Lungi dall’essere un uso mediatico sensazionalista, la narrazione del mostro resta tuttora pervasiva nella società, se è vero che, sempre nella risposta a Culicchia citata poco sopra, Urbinati e Termini scrivono che “si prova un disagio profondo nel vedere associato Adolf Hitler alle Brigate rosse per ridare normalità ad entrambi con l’intento di restituire loro dignità umana”, in quanto Hitler altro non sarebbe che una “deviazione dell’umanità” (2021).<sup>22</sup> Ma continuare a trattare Hitler come devianza non aiuta di certo a una comprensione di come si sia arrivati agli orrori del nazismo, posto che essi sono un prodotto umano derivante dalla china scivolosa degli eventi e non un evento fuori dalla storia o frutto della follia, di un singolo o di un popolo. Ha invece ragione Giglioli quando scrive, a proposito delle tante celebrazioni pubbliche in memoria di fatti passati, che il vero pericolo sarebbe “isola[re] gli eventi dalla catena del loro accadere, ipostatizza[rli] in valori invece che spiegarli come fatti [...]: non chi non ricorda, ma chi non *capisce* il passato è condannato a ripeterlo” (2014, 16).

Per questo, nonostante la non fiction sia spesso associata alla parola ‘verità’, la parola che forse più ne cattura l’essenza è invece *comprensione*. Non è infatti tanto la verità dei fatti ciò a cui mirano gli autori; la verità fattuale è, se mai, una precondizione di una più ampia comprensione,<sup>23</sup> che si realizza poi nell’allarga-

---

21 Cfr. anche Carrère 2000, 42.

22 “Nella seconda metà del Novecento Hitler e il nazismo sono stati narrativamente costruiti non come un ordinario evento storico, ma come un evento limite, una sorta di follia di massa” (Zhok 2020, 317).

23 Sull’insufficienza dei fatti, Mongelli 2021, 119; Tognini 2023b. Paradigmatiche, anche in questo caso, le parole di Carrère: “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*» (2000, 35, corsivo mio).

mento della visione (morale) del fruitore. Intendeva forse questo Meyer Levin, quando scriveva: “Non posso sapere se la mia spiegazione sia letteralmente corretta, ma spero abbia una sua qualità poetica” (2017, 16).

Possiamo insomma osservare come quello che si propongono queste opere, contro la narrazione del mostro, sia di reinserire la persona all'interno di quelle dinamiche di forze e relazioni storico-sociali che ne determinano il suo *essere nel mondo*. E, a ben vedere, questo è quello che fa più ampiamente la letteratura: presentarci una vita informata dalla narrazione e metterci di fronte alla *difficoltà della realtà* (Diamond 2003; cfr. anche Caracciolo 2023), anche e soprattutto in senso etico, per portarci ad un allargamento della coscienza morale. Questo poi non significa accettare o registrare la ‘verità’ del testo letterario, ma partecipare a un’esperienza di verità, nella forma di un dialogo, che non lascia intatto chi la compie. L’esperienza dell’arte, scriveva Gadamer, “è un’esperienza che modifica colui che la fa” (2016, 229). Per questo, l’ermeneutica ci consente di rendere conto di ciò che è la nostra esperienza della letteratura, perché il suo concetto di verità si risolve in quello di comprensione, la quale procede per ampliamento progressivo e fusione di orizzonti, senza l’aspirazione ad avere l’ultima parola (Gadamer 2016; cfr. Di Cesare 2007). In questo modo, siamo in grado di rendere ragione della complessità del mondo della vita e della realtà etica, oltre che della necessità di proseguire costantemente quel dialogo che si configura come origine e compito (Danani 2022) della nostra esistenza.

Infine, è forse proprio questo l’insegnamento principale che ci giunge dall’ermeneutica, e da un approccio ermeneutico alla narrazione: mentre la narrativa del mostro è un punto cieco che ipostatizza fatti, persone o valori, estromettendoli da qualunque possibilità di dialogo e intesa intersoggettiva, la letteratura, anche giocando su un crinale etico, reinserisce il fatto, la persona, all’interno di una realtà, riconsegnandoli così alla possibilità di un dialogo sociale, nella convinzione che valga sempre la pena tentare di avvicinarsi a una comprensione sul terreno del linguaggio (Ballerio 2023, 219). Contro i punti ciechi del discorso e ponendo la verità come fine sempre dilazionato e non come ipostatizzazione, l’ermeneutica ci insegna che nel linguaggio si può sempre e continuamente tentare di articolare, di articolare, di articolare...

## Bibliografia

An. 2006. “Erba, il mostro è un altro.” *La Stampa*, 13 dicembre. <https://www.lastampa.it/cronaca/2006/12/13/news/erba-il-mostro-e-un-altro-1.37142124/> (ultimo accesso 28/10/2024).

An. 2023. “Filippo Turetta può uccidere altre donne”, il gip: ‘disumano con Giulia, deve restare in carcere’. Così ‘il bravo ragazzo’ è diventato un mostro.” *Il Mattino*, 21 novembre. [https://www.ilmattino.it/primopiano/cronaca/filippo\\_turetta\\_ultime\\_notizie\\_genitori\\_famiglia\\_carcere\\_puo\\_uccidere\\_ancora\\_chi\\_e\\_ergastolo\\_cosa\\_rischia\\_ora\\_giulia\\_cicchettin-7769365.html](https://www.ilmattino.it/primopiano/cronaca/filippo_turetta_ultime_notizie_genitori_famiglia_carcere_puo_uccidere_ancora_chi_e_ergastolo_cosa_rischia_ora_giulia_cicchettin-7769365.html) (ultimo accesso 28/10/2024).

An. 2023. “Filippo Turetta, ‘un mostro in casa’: lo sfogo del padre a Quarto Grado.” *Il Tempo*, 24 novembre. <https://www.iltempo.it/attualita/2023/11/24/news/quarto-grado-padre-filippo-turetta-un-mostro-in-casa-giulia-cicchettin-37650322/> (ultimo accesso 28/10/2024).

Anderson, Benedict. 2018. *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*. Tradotto da Marco Vignale. Roma-Bari: Laterza. Ed. digitale.

Bachtin, Michail M. 2001. “La parola nel romanzo.” In Id. *Estetica e romanzo*. Tradotto da Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi.

Bachtin, Michail M. 2002. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Tradotto da Giuseppe Garritano. Torino: Einaudi.

Ballerio, Stefano. 2021. “I generi letterari.” In *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, a cura di Stefania Sini e Franca Sinopoli, 23-31. Milano: Pearson.

Ballerio, Stefano. 2023. “L’autore ineffabile. *Good Old Neon* e i paradossi del linguaggio.” In *Celui qui parle, c’est aussi important! Forme e declinazioni della funzione-autore tra linguistica, filologia e letteratura*, a cura di Dario Capelli, Bianca Del Buono, Elena Gallo e Elena Pepponi, 203-219. Trieste: Edizioni Università di Trieste.

Bernardelli, Andrea. 2016. “Etica criminale. Le trasformazioni della figura dell’antieroe nella serialità televisiva.” *Between* 6, no. 11.

Bruti Liberati, Edmondo. 2022. *Delitti in prima pagina. La giustizia nella società dell’informazione*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

- Capote, Truman. 1992. *In Cold Blood*. New York: Random House. Ed. digitale.
- Caracciolo, Marco. 2014. "Two child narrators: Defamiliarization, empathy, and reader-response in Mark Haddon's *The Curious Incident* and Emma Donoghue's *Room*." *Semiotica* 2014, no. 202: 183-205.
- Caracciolo, Marco. 2022. "Child Minds at the End of the World." *Environmental Humanities* 14, no.1: 145-161.
- Caracciolo, Marco. 2023. "Etica del racconto e metafore per la complessità." Tradotto da Marco Tognini. In *Morale della favola*, a cura di Stefano Ballerio, 155-183. Milano: Biblion.
- Carrère, Emmanuel. 2000. *L'Adversaire*. Paris: P.O.L.
- Carrère, Emmanuel. 2011. *Limonov*. Paris: P.O.L. Ed. digitale.
- Carrère, Emmanuel. 2017. "Capote, Romand e io." In Id. *Propizio è avere ove recarsi*. Tradotto da Francesco Bergamasco, 207-213. Milano: Adelphi.
- Carrère, Emmanuel. 2022. *V13: Chronique judiciaire*. Paris: P.O.L.
- Cercas, Javier. 2017. *L'impostore*. Tradotto da Bruno Arpaia. Milano: Guanda.
- Citton, Yves. 2017. "Restructuring the Attention Economy: Literary Interpretation as an Antidote to Mass Media Distraction." In *Economics and Literature. A Comparative and Interdisciplinary Approach*, a cura di Çınla Akdere e Christine Baron, chap. 15. London: Routledge.
- Citton, Yves. 2017b. *The Ecology of Attention*. Tradotto da Barnaby Norman. Cambridge: Polity Press.
- Culicchia, Giuseppe. 2021. *Il tempo di vivere con te*. Milano: Mondadori.
- Culicchia, Giuseppe 2021b. "Un cugino nelle Brigate rosse, ma per me non era un mostro." *Domani*, 1 febbraio. <https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/un-cugino-nelle-brigate-rosse-ma-per-me-non-era-un-mostro-qdq3nl9w> (ultimo accesso: 28/10/2024).
- Danani, Carla. 2022. "Hans Georg Gadamer: *Philia*, la comunità ermeneutica." *La società degli individui* 74, no. 2: 134-146.
- Demanze, Laurent. 2020. "Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur. Enjeux formels et épistémologiques de l'enquête." In *Territoires de la non-fi-*

*ction. Cartographie d'un genre émergent*, a cura di Alexandre Gefen, 68-81. Leiden – Boston: Brill – Rodopi.

Di Cesare, Donatella. 2007. *Gadamer*. Bologna: il Mulino.

Diamond, Cora. 2003. "The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy." *Partial Answers* 1, no. 2: 1-26.

Donnarumma, Raffaele. 2014. *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*. Bologna: il Mulino.

Donnarumma, Raffaele. 2019. "Presentazione." *Allegoria* 80: 7-11.

Eisenstein, Elizabeth L. 1986. *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*. Tradotto da Davide Panzieri. Bologna: il Mulino.

Ercolino, Stefano, Fusillo, Massimo. 2022. *Empatia negativa. Il punto di vista del male*. Milano: Bompiani.

Gadamer, Hans-Georg. 2016. *Verità e metodo*. Tradotto da Gianni Vattimo. Milano: Bompiani.

Giddens, Anthony. 1994. *Le conseguenze della modernità. Fiducia e rischi, sicurezza e pericolo*. Tradotto da Marco Guani. Bologna: il Mulino.

Giglioli, Daniele. 2014. *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*. Milano: Nottetempo.

Giglioli, Daniele. 2018. *All'ordine del giorno è il terrore. I cattivi pensieri della democrazia*. Milano: Il Saggiatore. Ed. digitale.

Giusti, Marta. 2023. "Filippo Turetta 'non è un mostro, è un figlio sano della società patriarcale che è pregna della cultura dello stupro': l'attacco di Elena Cecchetti." *Il Gazzettino*, 20 novembre. [https://www.ilgazzettino.it/nord-dest/venezia/filippo\\_turetta\\_mostro\\_stupro\\_elena\\_cicchettin\\_cosa\\_ha\\_detto-7767099.html](https://www.ilgazzettino.it/nord-dest/venezia/filippo_turetta_mostro_stupro_elena_cicchettin_cosa_ha_detto-7767099.html) (ultimo accesso 28/10/2024).

Gottschall, Jonathan. 2021. *Il lato oscuro delle storie. Come lo storytelling cementa le società e talvolta le distrugge*. Tradotto da Giuliana Olivero. Torino: Bollati Boringhieri.

Habermas, Jürgen. 1992. "La pretesa di universalità dell'ermeneutica." In *Ermeneutica e critica dell'ideologia*, a cura di Graziano Ripanti, 131-167. Brescia: Queriniana.

- Kögler, Hans-Herbert. 2014. "Ethics and Community." In *The Routledge Companion to Hermeneutics*, a cura di Jeff Malpas e Hans Helmuth, cap. 24 Gander. London: Routledge.
- Korsmeyer, Caroline. 2011. *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*. New York: Oxford UP.
- Levin, Meyer. 2017. *Compulsion*. Tradotto da Gianni Pannofino. Milano: Adelphi.
- Luperini, Romano. 1999. *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*. Roma-Bari: Laterza.
- McGinn, Colin. 2011. *The Meaning of Disgust*. New York: Oxford UP.
- Meretoja, Hanna. 2018. *The Ethics of Storytelling. Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*. New York: Oxford UP.
- Modiano, Patrick. 1997. *Dora Bruder*. Paris: Gallimard.
- Mongelli, Marco. 2021. "Non fiction e new journalism." In *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di Riccardo Castellana, 115-133. Roma: Carocci.
- Oxford English Dictionary*. 2024. "Monster. N., Adv., & Adj." Oxford UP. <https://doi.org/10.1093/OED/3193780999> (ultimo accesso 28/10/2024)
- Perez, Claude. 2020. "Subjectiver le document?" In *Territoires de la non-fiction*, 55-67. Op. cit.
- Pisa, Massimo. 2023. "La madre di Alessandro Impagnatiello: 'Mio figlio è un mostro'. 'Avevo offerto ospitalità a Giulia, mi raccontò dei sospetti mostrandomi il corredo'." *la Repubblica*, 2 giugno 2023. [https://milano.repubblica.it/cronaca/2023/06/02/news/suocera\\_giulia\\_tramontano\\_omicidio\\_alessandro\\_impagnatiello-402914974/](https://milano.repubblica.it/cronaca/2023/06/02/news/suocera_giulia_tramontano_omicidio_alessandro_impagnatiello-402914974/) (ultimo accesso 28/10/2024).
- Rozin, Paul, Haidt, Jonathan e Clark R. McCauley. 2016. "Disgust." In *Handbook of Emotions*, a cura di Lisa Feldman Barrett, Michael Lewis e Jeannette M. Haviland-Jones, 815-834. New York: The Guilford Press.
- Salgaro, Massimo, Wagner, Valentin, e Winfried Menninghaus. 2021. "A good, a bad, and an evil character: Who renders a novel most enjoyable?" *Poetics* 87: 1-12.

Simonetti, Gianluigi. 2011. "Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero." *Allegoria* 64: 97-124.

Tognini, Marco. 2023. "Quelle cose che non voglio leggere, perché non voglio nemmeno immaginarle". Disgusto, etica e interpretazione a partire dalla ricezione delle *Ripetizioni*." *Comparatismi*: 8 393-411.

Tognini, Marco. 2023b. "Tecnicamente e moralmente, le due cose vanno di pari passo". Note (est)etiche sulla non fiction." In *Etica e didattica della letteratura. Le responsabilità della 'fictio' nella 'post-truth era'*, a cura di Luca Mendrino, Rita Nicolì e Donatella Nisi, 302-312. Lecce: Salento University Publishing.

Treccani. "Mostro". <https://www.treccani.it/vocabolario/mostro/> (ultimo accesso 28/10/2024).

Urbinati, Nadia, Termini, Valeria. 2021. "nd". *Domani*. <https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/un-cugino-nelle-brigate-rosse-ma-per-me-non-era-un-mostro-qdq3nl9w> (ultimo accesso: 28/10/2024).

Viart, Dominique. 2020. "Légitimité et illégitimité des écrivains de terrain." In *Territoires de la non-fiction*, 107-131. Op. cit.

Ward, David. 2017. *Contemporary Italian Narrative and 1970s Terrorism. Stranger than Fact*. London: Palgrave Macmillan.

Zhok, Andrea. 2020. *Critica della ragione liberale. Una filosofia della storia corrente*. Milano: Meltemi.

Marco Tognini è dottorando in Critica letteraria e letterature comparate presso l'Università degli Studi di Milano. Nel 2023 ha svolto un soggiorno di ricerca presso la Ghent University. Nel suo progetto di ricerca, *Una repubblica letteraria digitale*, studia le trasformazioni della sfera letteraria nel contesto digitale. Altri suoi interessi riguardano la letteratura contemporanea, le relazioni fra etica e letteratura e l'ermeneutica. È autore di contributi di stampo teorico e comparatistico e ha curato, insieme a Stefano Ballerio, il numero monografico di «Enthymema» *La letteratura e la rete. Alleanze, antagonismi, strategie* (2022).