

“Les mots qu’il faut”: trovare le parole per narrare l’esperienza

Da qualche anno a questa parte lo statuto della realtà in cui vive l’uomo contemporaneo è tornato al centro di infervorati dibattiti teorici. L’accelerazione compulsiva dei processi del tardo capitalismo, *in primis* la mercificazione dei prodotti culturali, le inarrestabili rivoluzioni tecnologiche, le mutazioni dell’immaginario e la comparsa di nuove forme di partecipazione alla vita collettiva, interrogano le capacità di ‘lettura’ non solo delle figure istituzionalmente incaricate di interpretare i rivolgimenti sociali, ma anche della classe intellettuale, e più in particolare degli scrittori, che con tale materia si confrontano ai fini delle proprie elaborazioni estetiche. Di fronte a simili cambiamenti, che arrivano a coinvolgere tutti i livelli dell’esperienza, diverse sono le posizioni assunte da quanti, nei differenti campi del pensiero e dell’espressione artistica, hanno provato a mappare la situazione e a individuarne le linee di tendenza (cfr. Afribo-Zinato 2011; Policastro 2012: 55-87; Tirinanzi de Medici 2012: 3-21).

Semplificando al massimo il dibattito in corso, e con particolare occhio al terreno letterario, si possono individuare due contrapposti schieramenti. Da una parte, si trovano quanti, dando corso alle letture forti sulla società postmoderna (da Jameson a Baudrillard e Žižek), insistono sull’idea di una “fungibilità libera, oggettiva e impersonale del reale” (Policastro 2012, 55) e ipotizzano un’evoluzione coerente e lineare della natura de-realizzata dell’esperienza:¹ la mediazione dell’immaginario, di schemi figurali e immagini – quelle prodotte dai nuovi mezzi di comunicazione di massa –, diventa l’unica strategia in grado assicurare un senso all’esperienza dell’uomo, sì da condizionarne la stessa percezione del reale. Questa mediazione può essere alternativamente valore aggiunto di quell’esperienza o strumento di una messa a distanza che in definitiva impedisce l’adesione del soggetto alla realtà:² in ogni caso essa sposta definitivamente il *focus* dell’interesse dal reale al virtuale. Dall’altra parte, invece, stanno quanti, in nome di un rinnovato realismo, dichiarano l’esaurimento dell’epoca postmoderna e un graduale ma decisivo cam-

¹ Rientrano in questa linea l’orgogliosa difesa di Gianni Vattimo (2009 e 2012) nei confronti di una tradizione filosofica che ha fatto perno sul dispotismo dell’ermeneutica per sancire la ‘fine della realtà’, ma anche l’inesperienza oggetto delle considerazioni di Antonio Scurati (2006) e le ‘politiche dell’irrealtà’ trattate da Arturo Mazzarella (2011).

² Il riferimento è qui alla teoria dell’assenza di trauma proposta recentemente da Daniele Giglioli (2011).

biamento di paradigma.³ Provando a raccogliere le nuove sfide del mondo contemporaneo e rifiutando lo scacco che la liquida ambiguità tra reale e irreale inevitabilmente produce, queste letture affermano con convinzione l'idea che la realtà, fattuale, documentaria e materiale, sia tornata a fare 'resistenza' rispetto a quell'interpretazione che prima si credeva potesse esaurirne lo spazio: "in questa nuova fase la storia si è rimessa in moto, i conflitti prendono di nuovo a manifestarsi, l'attrito fra vita intellettuale e assetti politico-economici è tornato a essere produttivo" (Donnarumma 2011: 17). Per questa strada, più che per la prima, sembrano aprirsi nuove prospettive verso il futuro.

Un simile quadro, che nei suoi sommi riferimenti ha toccato prevalentemente la dimensione italiana, può inoltre essere esteso anche alla situazione d'Oltralpe, dove non si fa fatica a scorgere considerazioni e discussioni analoghe. Basti pensare, a titolo esemplificativo, che proprio la categoria di ipermodernità, su cui Raffaele Donnarumma ha impostato la propria lettura della narrativa contemporanea, prende origine dalle teorizzazioni di un gruppo di filosofi e sociologi francesi, da Paul Virilio a Gilles Lipovetsky (cfr. Donnarumma 2012: 18-21); e, d'altra parte, nonostante ciò, anche in Francia sembra che i conti con la postmodernità non siano ancora stati risolti definitivamente, se un illustre francesista come Gianfranco Rubino afferma che oggi il paradigma dell'*extrême contemporain* – periodo storico-letterario che comprende gli ultimi vent'anni – è ancora quello del postmoderno descritto da Jameson, caratterizzato dalla fine delle grandi narrazioni e dall'eclissarsi della Storia come processo e come racconto (incarnato nel teleologismo proprio della forma romanzo) (cfr. Rubino 2012: 8).

A riflettere il momento di passaggio tra diversi regimi della modernità, intervengono così, tanto nella produzione romanzesca italiana quanto in quella francese, tentativi di confrontarsi con la realtà che trovano analoghi centri di aggregazione, individuabili facilmente con una rapida ricognizione tematica e per generi. Occupano infatti una porzione significativa nel panorama letterario una serie di scritture che cercano di venire a capo del "conflitto esasperato... tra de-realizzazione delle rappresentazioni e insistita materialità della nostra esistenza" (Tirinzani de Medici 2012: 16), di quel rapporto tra scrittura e realtà complicatosi ormai al punto da far collassare lo stesso valore semantico di termini come 'verità' e 'finzione'. In particolare, ad attirare l'interesse e le sperimentazioni degli scrittori, sembra essere una realtà che assume le conformazioni di un'esperienza estrema, ai limiti del credibile e del dicibile, e che per questo prova a imporsi su qualsiasi tentativo di ridurla o tradurla in esperienza letteraria e testuale. Si tratta, appunto, di quelle 'scritture dell'estremo' descritte da Daniele Giglioli come emblematiche della narrativa italiana del nuovo millennio, e che anche nella produzione francese trovano uno spazio privilegiato. Al di là delle interpretazioni che si possono dare di questa recente tendenza, ad interessare qui sono le forme assunte da queste scritture, che sembrano declinare l'estremo secondo tre direttrici principali: da

³ Possiamo annoverare qui, pur in due diversi campi del sapere, tanto il richiamo all'"inmendabilità" della percezione come fondamento del 'nuovo realismo' invocato da Maurizio Ferraris (2012a e 2012b), quanto l'idea di 'ipermodernità' adottata da Raffaele Donnarumma nella lettura del romanzo contemporaneo.

una parte c'è la Storia, quella dei grandi conflitti e delle efferatezze che con essi sono venute, luogo di rimossi e di storie da recuperare (da *Dora Bruder* di Patrick Modiano a *HHhH* di Laurent Binet); da un'altra parte c'è la cronaca, bacino da cui la letteratura attinge da sempre, ma che assume oggi un fascino speciale, in quanto campo in cui si intrecciano la perturbazione della causalità da parte delle forze del caso (cfr. Barthes 1962) e la sua messa in scena mediatica, vere e proprie sfide a una scrittura chiamata a "snaturare la realtà per imporle un senso coerente" (Bertoni 2009: 80) (*Mariage mixte* di Marc Weitzmann o *Sévère* di Régis Jauffret); da un'altra parte ancora, infine, c'è la dimensione privata e scandalosa di un io che si muove nel terreno ambiguo dell'*autofiction*, dove si dispiega il "nuovo canone della sincerità allo stato randagio" (Zanotti 2011: 134) (da *Tom est mort* di Marie Darrieussecq a *La carte et le territoire* di Michel Houellebecq).

Senza pretendere di esaurire con queste categorie il territorio del romanzesco contemporaneo, e senza pensare di sequestrare questi tre campi del romanzo alla sola rappresentazione dell'estremo, è importante tuttavia indicare come queste formule, talora anche abilmente intrecciate (come nel caso di *L'adversaire* di Emmanuel Carrère), costituiscano delle testimonianze ineludibili della ridefinizione degli equilibri circa la portata conoscitiva della realtà del testo rispetto alla realtà 'materiale'. Testimonianze che possono essere ascritte ora al campo della smaterializzazione dell'esperienza dell'uomo, ora invece a quello di una rinnovata conflittualità con il mondo, dove all'ambiguità postmoderna si sostituisce un'ambivalenza che non rende più esercizio ozioso il tentativo di stabilire una verità (cfr. Donnarumma 2011: 28-29). È per questa strada che si muovono scritture che, pur consapevoli del ruolo che il concetto e la mediazione figurale hanno nella configurazione dell'esperienza contemporanea, ne rifiutano le pretese dogmatiche e universalizzanti, e provano, al contrario, a rifondare una dimensione di verità che faccia perno su categorie differenti rispetto a quelle messe in mora dalla furia postmoderna. Per questa via la letteratura riesce ristabilire un rapporto tensivo con la realtà.

Tra queste scritture si può sicuramente annoverare *Dans la foule* di Laurent Mauvignier. Pubblicato nel 2006, questo romanzo, il quinto dell'autore, mette in scena, nella prospettiva di quattro personaggi-testimoni, la tragedia che si consumò il 29 maggio 1985 a Bruxelles, quando, in occasione della finale di Coppa dei Campioni tra Juventus e Liverpool, il settore Z dello stadio Heysel crollò sotto il peso della carica dei tifosi inglesi, procurando la morte di 39 persone. Ripresa dalle telecamere di tutta Europa, accorse nella capitale belga per trasmettere "la partita del secolo"[16],⁴ la tragedia dell'Heysel passò rapidamente da episodio di cronaca a fatto storico, andandosi a insediare al centro dell'immaginario collettivo e sancendo inoltre, nell'interpretazione di molti, il passaggio a un nuovo paradigma dell'esperienza.

⁴ D'ora in poi i riferimenti testuali al romanzo saranno indicati con il numero di pagina tra parentesi quadre e in traduzione di chi scrive.

Eravamo in una dimensione nuova... come se il mondo esterno e la nostra intimità si stessero schiantando, con il rischio di diventare tutt'uno.

[...]

Seguimmo la partita senza sapere cosa stessimo guardando. Era la morte, ed era un gioco, ed era in qualche modo uno show televisivo [...] la prima notte in cui la morte e lo spettacolo salirono i gradini di una scala planetaria per mano. (Lagioia 2009: 56-58)

Così descrive quell'avvenimento il narratore di *Riportando tutto a casa*, romanzo generazionale di Nicola Lagioia. La riproduzione televisiva in diretta, infatti, cambia radicalmente la percezione del reale da parte dell'uomo occidentale: di fronte all'irruzione della realtà nella sua veste più spaventosa, l'individuo assume l'unica posizione che conosce e riconosce, quella dello 'spettatore'. Da quel momento l'esperienza della realtà viene sostituita dal suo ologramma televisivo [Video 1].



Video 1: Heysel: Le récit des événements 29/05/1985.

Se in Italia la morte di Alfredo Rampi nel pozzo artesiano di Vermicino, nel giugno 1981, aveva già anticipato i meccanismi perversi di questo nuovo regime di spettacolarizzazione del reale, la tragedia dello stadio Heysel, quattro anni dopo, estende all'intera comunità europea l'ingresso in un nuovo paradigma dell'esperienza, o meglio dell'inesperienza. La riproduzione televisiva dell'evento gli conferisce forma e senso, lo rende esperibile sottraendolo alla successione caotica di eventi che è il presente (e contro cui la cronaca oppone argini puntiformi): la capacità del *medium* di creare un racconto, per quanto abbozzato e incoerente, lo rende esperibile anche da chi, come testimone a distanza, lo osserverà adottando per comprenderlo le griglie proprie della narrazione televisiva. A partire da episodi come questi, si apre l'epoca della mediatizzazione dell'esperienza, dello *storytelling* come strategia consapevole di manipolazione della realtà (cfr. Salmon 2008), che trova un'emblematica manifestazione in quella mistificazione planetaria che fu la narrazione televisiva della Guerra del Golfo (cfr. Baudrillard 1996, Scurati 2003). Non si tratta più di una realtà che sorprende tutti irrompendo sullo schermo, stravolgendo i palinsesti e imponendo la propria imprevedibile presenza, ma di avvenimenti addomesticati allo scopo di una 'divulgazione' adeguata e funzionale a scopi ulteriori.

In questa prospettiva, com'è naturale, l'11 settembre 2001 rappresenta un passaggio storico decisivo. Secondo alcuni interpreti la rimozione di particolari scabrosi e truculenti dalle immagini dell'attentato alle Twin Towers o la loro assimilazione alle scene di catastrofici film hollywoodiani sarebbero la dimo-

strazione estrema di un Reale fattosi spettacolo televisivo, ennesima manifestazione di una 'passione per il Reale' che è 'passione per l'apparenza' (Žižek 2002: 11-37); per altri, invece, esso ha significato una cesura, la fine di un'epoca e l'inizio di un'altra, in cui la realtà torna a fare irruzione, in tutta la sua concretezza, nella vita di ogni uomo. "È mia convinzione che il postmoderno sia finito. È finito con l'attentato alle torri gemelle, con la guerra in Iraq, con l'esplosione di nuove contraddizioni. La contraddizione è di nuovo al centro della nostra vita" (Luperini 2005: 87). Come sostenuto anche da Romano Luperini, l'immagine trasmessa in diretta mondiale del Boeing 767 che si schianta contro la Torre sud del World Trade Center ricorda a tutti, testimoni diretti e spettatori, che la realtà ha un 'corpo' che non è possibile oscurare. Il reale riemerge dagli schermi di una televisione che ci aveva abituati a considerare ogni cosa come *fiction*: "i due aerei infilati nelle Torri Gemelle hanno avuto l'effetto di una sveglia. To', il mondo esiste ancora, gli uomini si sgrugnano tra loro, i cambiamenti epocali non sono una teoria" (Siti 2013: 65). La realtà propone immagini più forti di qualsiasi finzione, e le mostra senza commento, perché non ci sono parole che riescano a comprendere in un quadro di senso quello sta accadendo.

Accogliendo queste considerazioni, allora, la tragedia dell'Heysel, diversamente da quanto indicato sopra, assumerebbe un diverso ruolo di anticipazione, contro una pretesa e universalizzante de-realizzazione dell'esperienza nella civiltà postmoderna. E spostando il paragone tra questi due tragici episodi dal piano della Storia a quello delle sue rappresentazioni artistiche, si potrebbe avanzare un confronto di *Dans la foule*, più che con *L'uomo che cade* (2007) di Don DeLillo – come ha fatto Anaïs Boulard in un recente lavoro accademico non ancora pubblicato (2010) –, con *Troppo forte incredibilmente vicino* (2005) di Jonathan Safran Foer: in entrambi i casi la scrittura romanzesca si deve misurare con la sovraesposizione mediatica dell'evento e, al contempo, con la sua irriducibilità a un significato complessivo. La sfida è quella di recuperare il senso di un evento che si è smarrito tra i meandri di narrazioni ufficiali e ufficiose, smarcandolo e ricostruendolo, riconoscendo altrove i suoi presupposti. Tanto Mauvignier quanto Safran Foer optano per un richiamo solo allusivo alla tragedia collettiva: la cronaca di quei fatti è assente nel romanzo dello scrittore americano ed esplicitamente marginalizzata, come si vedrà, in quello francese; la dimensione privata, quella degli affetti, dei ricordi e della quotidianità più intima, diventa l'unica sui cui misurare il senso di una narrazione.

Come accadrà nel romanzo successivo, *Des hommes* (2009), che recupera il rimosso francese delle guerre d'Algeria, nel confronto con avvenimenti dotati di un valore storico preciso, Laurent Mauvignier decide di battere una strada mirata a ricostruire una verità che, per quanto parziale e soggettiva, sia in qualche modo 'verificabile'. E sarà un paradosso solo apparente che il luogo deputato a questo processo sia la finzione: contro l'ambiguo statuto di veridicità di quella che è stata definita una "svolta documentale" (Giglioli 2012: 284), il cortocircuito tra realtà e creazione artistica sposta il piano della verità su quello della letteratura. Le parole e le cose ritrovano così la smarrita dialettica e danno luogo a una contronarrazione. Mettendo in racconto un evento di cui non ha avuto esperienza diretta, Mauvignier opta per una

declinazione necessariamente originale della sua rappresentazione: la testimonianza rinuncia alla propria valenza storica, ma non al proprio ‘effetto di verità’, mostrando in vincoli di necessità che legano l’evento alla dimensione più profondamente umana, fatta di “biografemi anodini” (Viart 2012: 41) e dettagli apparentemente insignificanti. Quella che in *Des hommes* sarà un’interrogazione sulla dignità ‘degli uomini’, in *Dans la foule* è l’esplorazione della sfera chiusa dell’emotività, della memoria e dell’immaginazione nel momento in cui a colpirla è il trauma della violenza e della perdita. Non è certo un caso che nei primi romanzi l’attenzione di Mauvignier si fosse concentrata sulla dimensione più privata e intima del trauma (il suicidio di un ragazzo in *Loin d’eux*, 1999, e l’abbandono di una moglie in *Apprendre à finir*, 2000): l’interesse dello scrittore è di esplorare la tragedia ‘ad altezza d’uomo’, misurarne le ripercussioni nelle diverse ‘solitudini’ (cfr. Capone 2012), e la stessa istanza si conserva quando questa tragedia si proietta dal privato al collettivo: ‘*dans la foule*’ appunto.

Si tratta, prima ancora che di una scelta poetica, di una dimostrazione di onestà da parte di chi scrive. Laddove l’esperienza non può essere a portata di mano, lo scrittore deve cercare di riprodurne l’essenza attraverso gli strumenti di cui è in possesso:

E poi in che modo, noi, scrittori di quarant’anni, che non abbiamo potuto confrontarci direttamente con la guerra, ne siamo comunque attraversati, perché la guerra è legata alla letteratura. Come restituire un’esperienza collettiva, il pericolo reale, la morte, la minaccia, la paura, dal momento che possiamo conoscere solo il racconto di simili esperienze. L’interrogazione sullo scrivere, oggi, pone il problema [...] di restituire non l’esperienza del reale, che l’uomo non ha vissuto, ma la sensazione di tale esperienza, quel che io chiamo l’esperienza del sole. Questa esperienza si traduce semplicemente nel dire, io non conosco il sole, non so cosa sia, ma ne sento il calore sulla mia pelle, conosco l’accecamento che procura la sua luce. Il sole è là, nell’esperienza sensoriale che ne faccio. (Mauvignier-Pollentier 2008 – traduzione mia)



Video 2: Liverpool - Juventus - Heysel stadium – Finale Coppa dei Campioni 29/05/1985. Prepartita, telecronaca di Rai 2 commento di Bruno Pizzul.

A questo punto però, prima di procedere oltre, è bene entrare nel merito del romanzo e della sua architettura per vedere in che modo gli aspetti a cui sopra si è accennato trovino concreta rappresentazione [Video 2].

Due amici, Jeff e Tonino, un francese e un italiano emigrato in Francia, vanno a Bruxelles spinti dalla convinzione di poter trovare un modo per assistere alla finale di Coppa dei Campioni, anche a costo di rubare i biglietti; un giovane ragazzo di Liverpool, Geoff, spera di riscoprire il legame che lo unisce ai

due fratelli maggiori condividendo con loro il trionfo della propria squadra e comportandosi, sul loro esempio, da consumato *hooligan*; una coppia di belgi, Gabriel e Virginie, si ritrovano in mano due biglietti per la partita, regalo di amici per una promozione sul lavoro, e, presi da una generosa euforia, invitano

due stranieri sconosciuti – proprio Jeff e Tonino – a festeggiare insieme a loro; una coppia di italiani, Francesco e Tana, che hanno deciso di sposarsi lontano dall'affetto invadente dei propri familiari, ricevono come imprevisto regalo due biglietti per la partita che si terrà a Bruxelles, prima tappa del loro viaggio di nozze. Inevitabilmente, le vicende di questi otto personaggi nascono separate e finiscono per intrecciarsi intorno al buco nero di un'esperienza, la tragedia causata dal crollo di una tribuna dello stadio Heysel.

Il racconto di queste storie ci arriva dalle voci di Jeff, Geoff, Gabriel e Tana: nei loro monologhi interiori trovano spazio tutti gli avvenimenti, i dialoghi, le descrizioni e le percezioni, ma anche, bachtinianamente, le voci, le risposte e i discorsi degli altri.⁵ La "sottoconversazione" sarrautiana campeggia come orizzonte per i discorsi di questi personaggi, che affidano alle parole la riproduzione fenomenologica di un'esperienza fatta di cose, eventi, dialoghi e sentimenti ma anche di percezioni, ipotesi, ricordi e non detti. La realtà si trasforma in un inarrestabile flusso verbale, che si muove liberamente lungo la linea del tempo; i fatti riemergono disordinatamente, per frammenti, nelle ricostruzioni mentali ed 'emotive' dei quattro; i dati 'documentari', desunti da Mauvignier con un attento lavoro di ricerca, affiorano in maniera estemporanea, come potrebbero ricorrere nel discorso di chi non sa ancora che quello che si sta svolgendo davanti ai suoi occhi è destinato a passare drammaticamente alla storia. A interessare qui, infatti, non sono i dati in se stessi, ma i modi in cui emergono nel racconto: l'alternanza nella narrazione di presente, imperfetto, futuro e condizionale indica la precarietà di ogni discorso, l'incertezza e lo sgomento di fronte alla manifestazione del reale. Si potrebbe dire, con il filosofo Claude Romano (1998), che l'ordine dell'"*événementiel*", in cui l'evento si mostra incardinato a un preciso quadro storico-sociale, lascia spazio a quello dell'"*événemential*", centrato sulle ripercussioni dello stesso evento *in interiore homine*. Quelli dei quattro narratori, infatti, sono sì sguardi dall'interno degli avvenimenti, ma danno luogo anche a prospettive inevitabilmente arbitrarie e soggettive, e per questo anche ridondanti e ripetitive: la mente rielabora progressivamente quanto gli occhi vedono, attribuisce significati parziali continuamente ridiscussi. Ripercorrendo istante per istante quel fatidico giorno, in un esercizio di inesausta messa a fuoco, al centro dell'attenzione assurgono i dettagli minimi: un numero di telefono scritto a penna su una mano, una coda di cavallo riconosciuta in mezzo alla folla, la paura suscitata da una camera d'albergo rimasta vuota. La verità, proiettata sulle diverse vicende, si complica, si frammenta e si moltiplica.

È inevitabile, infatti, che il crollo dello stadio, con tutto quello che ne consegue, apra in ognuno un dramma, un percorso diverso. Per Gabriel la sera della tragedia coincide, quasi paradossalmente, con la fine della sua relazione con Virginie: accusata di essersi fatta complice di Jeff e Tonino, che gli hanno rubato i biglietti per la partita durante la serata di festeggiamenti, è senza di lei che Gabriel si reca allo sta-

⁵ Si tratterebbe di quello che Dominique Viart (cfr. Journée Laurent Mauvignier) ha definito "monologue de la restitution", in contrapposizione al "monologue de la clôture" (alla Joyce) e al "monologue de la friction" (alla Serrate).

dio nella speranza di incrociare i due ladri. Egli è il primo dei quattro narratori a testimoniare il crollo della tribuna e lo scoppio della follia negli istanti successivi: ma il suo pensiero, anche nei momenti di maggior panico, è rivolta sempre a Virginie, alla compromissione del loro rapporto dopo l'ennesima scenata di gelosia, alla sua assenza e alla sua presenza, quando la ragazza lo raggiunge. La cura, silenziosa e afflitta, con cui Gabriel decide di rimanere al fianco dei superstiti (Jeff, Tonino e Tana), non è dettata da un effettivo spirito di partecipazione alla loro vicenda, ma è solo il prodotto di un autoinflitto contrappasso, in cui l'egoismo dimostrato alla compagna si mischia con la buona sorte che gli ha fatto scampare quella tragedia.

L'inglese Geoff, tornato a Liverpool dai propri familiari, deve fare i conti con l'incapacità di riconoscersi nei comportamenti che l'hanno portato a prendere parte alla carica impazzita degli *hooligans* contro gli inermi tifosi juventini. La responsabilità delle proprie azioni deve però confrontarsi con quanto i familiari possono aver visto, o voluto vedere attraverso le immagini della televisione: tra ciò che è stato vissuto e ciò che è stato visto si profila lo spazio per una fuga irresponsabile. La decisione di abbandonare la fidanzata Elsie, pronta a rimproverarlo ma anche a perdonarlo, e di non rivelare agli amici più cari la propria presenza in quegli scontri, sono le azioni necessarie a chiudere nella menzogna e nell'oblio un frangente incomprensibile della propria vita.

Troppo forte per poter essere 'confessato' o troppo distante per poter davvero condizionare l'esistenza, per Geoff e Gabriel l'evento diventa il luogo di uno spazio vuoto, rompe dei legami e si impone con il proprio nero: a loro non rimane che fare come se niente fosse mai successo.

Pare che sia una credenza molto inglese e molto ottimista, in fondo, quella per cui si pensa che se non si parla mai di certe cose terribili, esse hanno, di per se stesse, la facoltà di sfumarsi e dissolversi nelle brume delle Midlands. Ecco, io vorrei proprio questo [245].

Nei monologhi di Jeff e Tana, invece, l'autore prova a delineare un diverso rapporto tra l'evento, l'esperienza e il ricordo. Nelle parole della ragazza la rappresentazione dell'accaduto coincide inevitabilmente con il dolore: Tana infatti perde nel crollo dello stadio Heysel il proprio marito (perdita che raddoppia lo smarrimento per la scomparsa del padre, mai risolta) e il suo monologo inizia esattamente nel momento in cui comincia a correre via dalle macerie e dai corpi, sola e ignara di quel che sarà di Francesco. Il suo discorso si apre con l'invocazione del nome del compagno e così proseguirà per tutto il periodo in cui il romanzo segue le sue vicende, ovvero fino a tre anni dai fatti. Il suo monologo coincide con una discesa agli inferi del lutto e dell'abbandono: alla confusione e all'incredulità iniziali, dovute allo smarrimento e alla velocità con cui gli eventi si sono prodotti, si sostituiscono progressivamente la rabbia e un'irrazionale pretesa di non rinunciare a nulla per quella morte. Fedele a questo voto, fatto a poche ore dalla morte del marito, Tana, una volta ritornata a casa, si abbandonerà, corpo e mente, a

un'inarrestabile dissoluzione, a una dissipazione morale che le permetta di non pensare più alla perdita (e di non ridursi, come la madre ha fatto per il padre, in un simbolo 'incarnato' del lutto).

A fare da contraltare a Tana, personaggio coinvolto più degli altri nel dramma dell'evento, c'è Jeff, che invece, pur essendo nello stadio al momento del crollo, recita la parte del testimone inerte e, paradossalmente, 'silenzioso': la sua voce si pone prima di tutto come strumento per raccontare il personaggio di Tonino, di cui subisce il magnetico carisma (e significativamente le affermazioni più importanti di Jeff vengono riportate nel discorso di Tana). È Tonino a scambiare sguardi maliziosi con Virginie; è Tonino a instaurare improvvisamente una conversazione con Tana; è Tonino che, invece di scappare, decide di tornare sui suoi passi e battersi contro i tifosi inglesi, fino a rimanere ferito; ed è sempre Tonino che, tre anni dopo i fatti, torna a Bruxelles in occasione del processo agli *hooligans*, nella speranza di riappropriarsi coscientemente delle sensazioni di quell'esperienza, e che decide poi di andare a trovare Tana in Italia. Di tutto questo Jeff si fa specchio, non nascondendo la propria subordinazione all'amico (rispetto al quale egli misura il valore della propria esperienza) e, anzi, mettendo in mostra una più generale remissività nei confronti della vita. Jeff è la figura di chi racconta con le parole degli altri e "assiste al mondo tenendosi ai margini" (426), sempre sull'orlo di un abisso che ha visto ma non conosciuto: è questo il dilemma di cui si fa portatore e che lo pone agli antipodi rispetto a Tana, che invece ha conosciuto l'abisso e cerca adesso in tutti i modi di fuggirlo. È proprio dalla loro impreveduta comunicazione che si apre una prospettiva di superamento del trauma, di riscatto della tragedia.

Tuttavia, anche per loro, l'oblio di quanto vissuto sembra imporsi come necessità primaria, all'indomani dei fatti: qualunque sia la ragione che motiva questa esigenza, il silenzio appare l'unica soluzione valida di fronte a un avvenimento che rigetta qualsiasi spiegazione, ma anche qualsiasi tipo di definizione.

Incredibile

Impensabile. Inimmaginabile.

Terrificante. Mostruoso. Disgustoso e poi dopo sarà il turno di atroce, di abominevole e delle lacrime negli occhi di Tonino, così, per tutti quegli aggettivi che si possono vomitare senza che dicano mai niente [193].

Le parole non fanno altro che tradire l'essenza di quello che realmente è stata l'esperienza di ciascuno. Paradossalmente però, l'impossibilità di attribuire un senso all'evento, di racchiuderlo all'interno di un discorso comprensibile, diventa l'oggetto di una rivendicazione da parte di Jeff e Tana (e indirettamente di Tonino), quasi l'unico modo per testimoniare l'effettiva natura degli avvenimenti contro i diversi tentativi di ricostruzione, inevitabilmente indebiti e fallaci. L'esperienza individuale si contrappone a qualsiasi narrazione 'esterna', *in primis* le narrazioni ufficiali, quelle della stampa e dei *media*. Lo scontro è evidente fin da subito: nel capitolo 4 – quello che racconta in 'presa diretta' il crollo della tribuna – la voce di un cronista radiofonico che sta commentando quel che avviene nello stadio viene



Video 3: Liverpool - Juventus - Heysel stadium – Finale Coppa dei Campioni 29/05/1985. Prepartita, telecronaca di rai 2 commento di Bruno Pizzul.

progressivamente sommersa dall'intreccio dei monologhi dei protagonisti, che quegli avvenimenti li stanno 'vivendo' [Video 3].

In particolare, è Tana il personaggio che mostra in maniera più chiara e al tempo stesso più sofferta la natura di questo conflitto. La sua posizione è quella di chi si sente minacciata dai diffusi tentativi di ri-narrazione, dall'arroganza con cui invadono l'intimità dei sopravvissuti, pretendendo di stabilire una verità indiscutibile, in quanto oggettiva, inscritta nei fatti e nelle immagini.

C'erano i giornali e la televisione. Giornalisti dietro ogni porta e microfoni minacciosi come armi spianate, macchine fotografiche, uomini con in mano taccuini; volevano cosa, sapere cosa, questi che ne sapevano più di chiunque altro, che hanno parlato e commentato; hanno scritto articoli, sollevato dibattiti, lanciato polemiche e i giornali pullulano di idee e parole d'ordine, di contestazioni e di cifre, mentre gli altri – noi, gli altri – avevamo il soffocamento come parola, l'attesa come grido, i tremori come decisione [330].

La parzialità, spesso in cattiva fede, imputabile alle narrazioni ufficiali non riguarda solo il fatto di non aver mostrato tutto quello che è avvenuto (cosa effettivamente verificatasi), ma anche di non poter penetrare la superficie delle immagini, l'apparenza degli eventi. La pretesa è di assorbire i fatti entro un superiore ordine di senso che dia loro spiegazione. È inevitabile che chi li ha vissuti in prima persona viva questi racconti come 'riduttivi', una "realtà impoverita" perché sottomessa al dogma della rappresentabilità (cfr. Siti 2006, 80). L'immagine non è ciò che salva la realtà da un flusso continuo che sfocia nell'oblio (cfr. Mazzarella 2011, 77), ma è ciò che la condanna a una forma e a un senso che non sono originariamente nelle cose. L'unico obiettivo perseguito da queste ricostruzioni è l'elaborazione del lutto per depotenziarne la portata, per disinnescarne l'eccezionalità, per superarne l'emergenza:

Mi sono ritrovata a essere la sola a stupirsi di aver vissuto l'apocalisse, e di arrivare a constatare poi che l'apocalisse non è altro che una crepa che non si vede, che non si sente, che non dice niente e non fa male a nessuno. Tutto è tornato calmo come la pace [337].

È la pace paradossale della televisione, della cronaca, dei giornali, che non possono attardarsi a considerare le ripercussioni di una tragedia sulla vita di chi era presente: "arrivate a comprendere che non siete stati calpestati dalla storia, ma solamente dall'attualità, e che questa non ha tempo per voi" [351]. Ma è anche la pace dei riti collettivi, attraverso i quali la società rielabora e archivia i propri lutti, fissa la propria memoria in simboli. A questi riti i superstiti sembrano ribellarsi. Tana avverte l'inutilità del funerale che celebra i 39 morti, ne misconosce la pretesa di uniformare il lutto, di ridurre le possibilità di reazione esclusivamente alle categorie del silenzio o della rabbia vendicativa.

A maggior ragione viene rifiutato, sia da Tana che da Tonino, il processo contro 25 *hooligans* accusati dell'intera tragedia (di questi, 14 verranno poi condannati a tre anni di reclusione). Riflessa nelle percezioni dei sopravvissuti, la pretesa di ricostruire la verità a partire da un ordine causale imposto agli eventi appare in tutta la sua fallacia: non si tratta solo dell'impossibilità di risarcire una perdita per mezzo dell'individuazione dei colpevoli, ma anche del fatto che non esistono prove – nel senso giuridico del termine – che siano in grado di rendere ragione delle responsabilità dell'accaduto. Anzi, proprio il principio di responsabilità, caposaldo di ogni procedimento giudiziario, sembra vacillare di fronte agli eventi di quel 29 maggio 1985: come dimostrare che fu proprio la spinta di quei 25 tifosi inglesi, e non delle altre centinaia di loro compagni, a procurare il crollo della tribuna? E perché non parlare piuttosto della capienza insufficiente dello stadio o dell'esubero di biglietti venduti dalle agenzie? Oppure dell'inefficienza delle forze dell'ordine, di cui tutti i commentatori parlarono all'indomani dei fatti? Sembra, poi, addirittura insignificante tentare di individuare un capro espiatorio valido per i lutti di tutti, dal momento che le responsabilità si moltiplicano e confondono man mano che si scende nelle esperienze individuali. Nel caso di Tana e Francesco, è possibile attribuire una colpa originaria ai parenti che hanno deciso di regalare loro i biglietti per la partita? Il raziocinio lo sconsiglierebbe, eppure, nel tumulto di sentimenti contrastanti che la morte suscita, anche questo viene preso in considerazione. E lo stesso vale per gli altri. Quanto è sensato il senso di colpa di Gabriel per aver scampato la tragedia grazie al furto dei biglietti di cui Jeff e Tonino si sono resi colpevoli? È possibile considerare come attenuante, nella vicenda di Geoff, l'essere cresciuto in una famiglia in cui tutti, dai genitori alle mogli, si sono piegati a una scandalosa sudditanza nei confronti della violenza e dell'arroganza dei due figli maggiori – tanto da non far neanche parola dell'accaduto al loro ritorno a casa?

"A Bruxelles ho capito che tutto sta in piedi per caso e coincidenze; è il caos a essere la norma, non il contrario" [342]. Dare forma agli avvenimenti, ignorando la casualità caotica e imprevedibile con cui si susseguono, significa tradirli, mistificarli: è quello che fa Geoff quando decide di continuare a vivere nella menzogna, fingendo di non aver preso parte a quegli eventi e associando il proprio racconto a quello degli altri 'spettatori'. Ne danno conferma, e *contrario*, le vicende degli altri personaggi, Tonino, Jeff e Tana. "Il trauma, è bene non dimenticarlo mai, non fa romanzo" (2009: 181): lo leggiamo in un romanzo di Antonio Scurati, *Il bambino che sognava la fine del mondo* (2009), incentrato sul rapporto tra esperienza e sua traduzione mediatica, ma lo possiamo affermare anche per questa vicenda. La memoria traumatica di questi personaggi si dimostra, coerentemente, non narrativa, ovvero eccedente qualsiasi struttura che possa comprenderla e darle significato. Rispettare la propria esperienza significa rifiutare di spiegarla. Le parole si dimostrano insufficienti a dire, a testimoniare, sono "gavette cave, nel cui ferro non fa altro che rimbombare il vuoto" [193], mancano inevitabilmente il 'corpo' di quello che vorrebbero pronunciare. Per questo, l'unico modo per continuare a vivere per Jeff, Tana e Tonino coincide con l'oblio: diversamente da quanto accade per Geoff e Gabriel, però, per loro dimenticare significa prima di

tutto confrontarsi con un bisogno di dire e raccontare che riguarda l'esterno, come si è visto, ma, in un certo senso, anche loro stessi (lo stesso bisogno che spinge ad esempio Tonino a tornare a Bruxelles). Quando, tre anni dopo quel 29 maggio 1985, i tre personaggi si ritrovano per un'inconsueta vacanza, aleggia su di loro la sensazione che ci sia da sciogliere un nodo, qualcosa che li trattiene, che non consente di essere spontanei. In particolare, Tana sembra completamente estranea agli altri due; nonostante un'impeccabile cortesia di facciata, pone una resistenza insormontabile e silenziosa: “come se fino a quel momento avesse temuto che uno di noi si lasciasse andare a parlare del nostro primo incontro, o di Francesco, o del processo, o di questo sentimento di ingiustizia che ancora incombe e incomberà ogni volta che semplicemente apriremo il giornale” [414]. Il timore è quello che la tragedia che malauguratamente li unisce venga rievocata, richiamata alla memoria, infrangendo la strategia di dimenticanza che tutti e tre, nelle rispettive solitudini, hanno portato avanti durante gli anni. Per non tradire bisogna osservare il silenzio:

L'impressione di un oblio, come un vestito dimenticato nello stadio e la cui assenza ci sarà ricordata ogni giorno, ogni minuto, invocando che gli si opponga un silenzio totale, un ripiegamento, uno sguardo senza rumore né testimoni, intento solamente a cercare quel che fa difetto, a sentire la mancanza e il bisogno [301].

A dispetto di questa indicazione, tuttavia, si noterà come, paradossalmente, la scrittura di Laurent Mauvignier, e con essa le voci dei suoi personaggi, si manifesti nel romanzo come un tutto pieno di parole. I personaggi portano avanti dei monologhi interminabili, che sembrano a tratti voler ricalcare esattamente l'esperienza vissuta. La voce e la parola, lungi dal porsi come luogo della messa a distanza, di un raffreddamento della materia calda del vissuto, diventano lo spazio in cui si dispiega un lavoro inesausto di rielaborazione, un movimento di esplorazione continua dell'oggetto, nel tentativo di mettere a fuoco ciò che non può che mostrarsi come spazio vuoto. La verbalizzazione dell'evento risulta inversamente proporzionale alla capacità di superarlo e riassorbirlo attraverso le parole: la sovrapproduzione verbale sortisce l'effetto di isolare e approfondire il buco nero dell'evento al centro del cuore e della mente di chi parla (cfr. Blanckeman in *Journée Laurent Mauvignier*). Tra parole e cose esiste “questa grande crepa che nulla riusciva a riempire” [316]: ma questa è una consapevolezza che i personaggi maturano gradualmente.

Come ha opportunamente osservato Johan Faerber, “per i protagonisti di Mauvignier, la lingua è un'improprietà continua, dove tutti i termini risultano impropri perché la parola scava ad ogni termine uno scarto tra sé e se stessa” (Faerber 2010: 267 – traduzione mia). Il discorso delle voci narranti si connota nei termini di un'inesausta, quanto fallimentare, ricerca delle “parole che ci vogliono”, “les mots qu'il faut”, come dichiarava emblematicamente un personaggio di *Loin d'eux*. Ogni parola pronunciata non fa che mettere in risalto la propria inadeguatezza a dire e, di contro, rende evidente la presenza di

una realtà, quella dell'esperienza, quella del trauma, irriducibile alla lingua, alla costruzione sintattica e semantica.

Sì, quello che vorrei è questo, vorrei tanto che trovasse le parole. Perché è proprio delle parole che avrebbe bisogno, di parole ben scelte, semplici, vere, dolci. Delle parole che mi tendano la mano per rimpiazzare gli uomini che sono morti [263-264].

Al troppo pieno delle parole che riempiono le pagine del libro si contrappone così il silenzio in cui è immersa l'esperienza vissuta.

Dopo aver respinto i tentativi di ricostruire gli avvenimenti dall'esterno, i personaggi si trovano a dover fare i conti con la rappresentazione che loro stessi se ne danno, nell'intimo della propria coscienza. L'inadeguatezza delle parole non esenta i testimoni e i sopravvissuti dal rischio di cristallizzare arbitrariamente l'evento. È questo movimento interiore che fa dire a Faerber che "c'è, in Mauvignier, un desiderio di rimandare la letteratura al proprio esterno" (Faerber 2010, 269 – traduzione mia). E questo "esterno" non è tanto il 'fuori' della Storia, della realtà effettivamente verificatasi, da cui tante scritture dell'estremo pretendono di ottenere credibilità,⁶ ma piuttosto una realtà che, con le sibilline parole di Ferraris, si mostra in termini di "opacità, resistenza, inintelligibilità, non-senso" (Ferraris 2012b: 164). Si tratta di una realtà che 'resiste' a qualsiasi tentativo di simbolizzazione, di narrazione arbitraria e parziale, ma che, allo stesso tempo, non lascia totalmente smarriti, perché è anche il non-detto a partire dal quale si può smentire ogni pretesa d'interpretazione arbitraria, di mistificazione.⁷ Si tratta, infine, di quello che Umberto Eco ha definito lo "zoccolo duro dell'essere" (2012: 107), ovvero ciò che non può essere definito con certezza, ma rispetto al quale è possibile misurare i limiti, che in questo caso sono limiti del linguaggio.

Quel nodo invisibile che teneva a distanza Jeff, Tonino e Tana, dopo le prime incertezze, si scioglie definitivamente: tutti e tre, ma soprattutto i due 'interlocutori', condividono l'esigenza di tacere, di omettere, di lasciar scivolare il trauma nel silenzio. Un silenzio che diventa l'unica misura per proteggere la verità di quell'esperienza, per salvarne l'essenza, per quanto dolorosa e inaccettabile essa sia. Per Jeff e Tana il silenzio e l'oblio si configurano allora come un 'superamento', una forma estrema di elaborazione (diversamente dalla rimozione praticata da Gabriel e Geoff, i quali, non casualmente, 'smettono di parlare' alla fine della seconda parte, lasciando la terza e ultima alle sole voci di Tana e Jeff). L'evento trau-

⁶ "Per gli scrittori, non da oggi ma tanto più oggi, è la contingenza di ciò che è 'fuori' i loro testi a conferire (o togliere) necessità a ciò che sta dentro" (Giglioli 2011, 77).

⁷ Proprio questa idea di "inemendabilità" della realtà, espressa da Ferraris, deve sgomberare il campo da qualsiasi possibile confusione con il Reale laciano (sul quale, per intendersi, si fonda la teoria dell'assenza di trauma di Daniele Giglioli): se è vero che entrambi si impongono per la loro refrattarietà alla simbolizzazione, è vero anche che la realtà a cui fa riferimento Ferraris, e che si sta provando a riportare al testo di Mauvignier, si mostra all'uomo sempre al di sopra della sua soglia di coscienza, cosicché anche la rimozione degli eventi a cui si orientano i personaggi del romanzo è sempre l'espressione di una loro consapevole volontà, non l'esito di un conflitto tra forze dell'inconscio.

matico è stato ridotto a un pleonasmo, qualcosa a cui si allude – perché condiziona inevitabilmente ogni gesto, ogni discorso –, ma che non c'è bisogno di pronunciare: lo spazio della parola adesso sarà la realtà. I loro discorsi condotti in forma di monologo diventano così il luogo di un apprendistato alla vita, o meglio, a un ritorno alla vita. La testimonianza perde il proprio fondamento storico per farsi condivisione di un'esperienza comune (cfr. Viart 2012: 47): gli interlocutori ipotetici e muti dei monologhi di Tana e Jeff possono diventare interlocutori effettivi, reali, protagonisti di un colloquio che ha finalmente la vita come orizzonte.

Non si tratta certo di un approdo stabile e pacificato; la violenza del mondo – quella violenza del quotidiano che altrove Mauvignier ha magistralmente rappresentato – non può essere in alcun modo disinnescata. Tuttavia, per questa strada, la scrittura torna a fare attrito sulla realtà, si ristabiliscono i termini di un conflitto in cui la letteratura può tornare a pronunciare la propria parola.

BIBLIOGRAFIA

- AFRIBO A.-ZINATO E. (a cura di) (2011), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma.
- BARTHES R. (1962), 'La struttura del fatto di cronaca', in Id., *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1976, pp. 290-300.
- BAUDRILLARD J. (1996), *Il delitto perfetto. La televisione ha cacciato la realtà* (1995), Raffaello Cortina, Milano.
- BERTONI C. (2009), *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma.
- CAPONE C. (2012), 'Seuls, les chœurs solitaires de Laurent Mauvignier', in MAJORANO M. (a cura di), *Nuove solitudini. Mutamenti delle relazioni nell'ultima narrativa francese*, Quodlibet, Macerata, pp. 99-113.
- DONNARUMMA R. (2007) 'Nuovi realismi e persistenze postmoderne', in *Allegoria*, 57, gennaio-giugno, pp. 26-54.
- DONNARUMMA R. (2011), 'Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno', in *Allegoria*, 64, luglio-dicembre, pp. 15-50.
- ECO U. (2012), 'Di un realismo negativo', in DE CARO M.-FERRARIS M. (a cura di), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Einaudi, Torino, pp. 91-112.
- FAERBER J. (2010), *L'exception démocratique de l'écriture*, in DAMBRE M.-GOLSAN R.J. (a cura di), *L'exception et la France contemporaine. Histoire, Modernité, Littérature*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 265-274.
- FERRARIS M. (2012a), *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari.
- FERRARIS M. (2012b), 'Esistere è resistere', in DE CARO M.-FERRARIS M. (a cura di), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Einaudi, Torino, pp. 139-165.
- GIGLIOLI D. (2011), *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata.
- GIGLIOLI D. (2012), 'Il buco e l'evento. Sul Taccuino siriano di Jonathan Littell,' in SCHIAVINI TREZZI J. (a cura di), *Mosaico francese. Studi in onore di Alberto Castoldi*, Moretti e Vitali, Bergamo, pp. 279-291.
- LAGIOIA N. (2009), *Riportando tutto a casa*, Einaudi, Torino.
- LUPERINI R. (2005), *La fine del postmoderno*, Guida Napoli.
- MAUVIGNIER L. (1999), *Loin d'eux*, Minuit, Paris; trad. it. *Lontano da loro*, Zandonai, Rovereto 2009.
- MAUVIGNIER L. (2000), *Apprendre à finir*, Minuit, Paris; trad. it. *La camera chiara*, Zandonai, Rovereto 2008.
- MAUVIGNIER L. (2006), *Dans la foule*, Minuit, Paris.
- MAUVIGNIER L. (2009), *Des hommes*, Minuit, Paris; trad. it. *Degli uomini*, Feltrinelli, Milano 2010

- MAZZARELLA A. (2011), *Politiche dell'irrealità. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu-Ghraib*, Bollati Boringhieri, Torino.
- POLICASTRO G. (2012), *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Carocci, Roma.
- ROMANO C. (1998), *L'événement et le monde*, Presses universitaires de France, Paris.
- RUBINO G. (a cura di) (2012), *Il romanzo francese contemporaneo*, Laterza, Roma-Bari.
- SAFRAN FOER J. (2005), *Troppo forte incredibilmente vicino*, Guanda, Parma.
- SALMON C. (2008), *Storytelling. La fabbrica delle storie* (2007), Fazi, Roma.
- SCURATI A. (2003), *Televisioni di guerra: il conflitto del Golfo come evento mediatico e il paradosso dello spettatore totale*, Ombre Corte, Verona.
- SCURATI A. (2006), *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano.
- SCURATI A. (2009), *Il bambino che sognava la fine del mondo*, Bompiani, Milano.
- SITI W. (2006), *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino.
- SITI W. (2013), *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma.
- TIRINANZI DE MEDICI C. (2012), *Il vero e il convenzionale*, UTET, Torino.
- VATTIMO G. (2009), *Addio alla verità*, Meltemi, Roma.
- VATTIMO G. (2012), *Della realtà. Fini della filosofia*, Garzanti, Milano.
- VIART D. (2012), 'Solitudes, similitudes: topiques contemporaines de la singularité', in MAJORANO M. (a cura di), *Nuove solitudini. Mutamenti delle relazioni nell'ultima narrativa francese*, Quodlibet, Macerata, pp. 33-47.
- ZANOTTI, P. (2011), *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Laterza, Roma-Bari.
- ŽIŽEK S. (2002), *Benvenuti nel deserto del reale*, Meltemi, Roma.

SITOGRAFIA

- BOULARD A. (2010), *Deux romans contemporains face à l'événement tragique: enjeux et modalités de la mise en fiction du réel*, <http://www.laurent-mauvignier.net/etudes.html>, 15 marzo 2013.
- MAUVIGNIER L.-POLLENTIER C. (2008), "Le temps d'un récit comme onde de choc du réel", http://www2.mfo.ac.uk/files/images/Reponses_Laurent_Mauvignier_o.pdf, 17 marzo 2013.
- Journée Laurent Mauvignier, *Regards croisés sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Tolosa 24 marzo 2011, alla quale hanno preso parte, tra gli altri, Bruno Blanckeman e Dominique Viart, http://www.dailymotion.com/video/xibnww_journee-laurent-mauvignier-1_creation#.UVL4XRyQWSo, 7 dicembre 2012.