

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Letterature Moderne, Comparate e Postcoloniali

Ciclo XXVII

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F1

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/14

TITOLO TESI

Raccontare la storia al tempo delle crisi

Presentata da: Paolo La Valle

Coordinatore Dottorato

Silvia Albertazzi

Relatore

Federico Bertoni

Corelatore

Marco Presotto

Esame finale anno 2015

Indice

Introduzione	6
---------------------------	----------

Capitolo 1

La narrazione della storia nel mercato contemporaneo	16
---	-----------

1. L'arrivo del postmoderno: periodizzazioni e localizzazioni	16
1. 1 Jean-François Lyotard e la condizione postmoderna	21
1. 2 Interrogare <i>La Condition Postmoderne</i>	24
2. La logica culturale del tardo capitalismo	29
2.1 Il concetto di cultura (1)	32
2.2 Il concetto di cultura (2)	34
2.3 Il concetto di cultura (3)	37
2.4 Il dominio della cultura e la sua neutralizzazione	40
2.5 La perdita di profondità del passato	43
2.6 Mercato multinazionale e mappe di possibili resistenze	45
3 Diffusione e rielaborazioni del dibattito in Spagna, Portogallo e Italia	48
3.1 La ley del deseo	51
3.2 Onde o mar termina e a terra espera	61
3.3 Nomina nuda tenemos	67
3.4 Proposte per una riflessione sull'impegno	77
4. L'impegno ai tempi del tardo capitalismo	78
4.1 Conflitti nel campo letterario e nel campo politico	81
4. 2 La cattura della vita	87
4.3 Pratiche letterarie e cattura della vita	89
4.4 Le resistenze mondiali delle lettere	94
4.5 Schizofrenia e capitalismo	98
5 Autori in campo	100
5.1 Rafael Chirbes	100
5.1.1 Crematorio	106
5.1.2 La scomparsa dell'elefante	112

5.2 Mia Couto, le ragioni di un'inclusione.....	117
5.2.1 Un nazionalista postmoderno	120
5.2.2 Caminhos de Abril.....	124
5.2.3 <i>Vinte e Zinco</i>	126
5.3 Wu Ming.....	133
5.3.1 Un collettivo politico	135
5.3.2 La riappropriazione della storia.....	141
5.3.3 Il romanzo del mondo globalizzato	146

Capitolo 2

Intermezzo: uso e abuso della storia	155
1. Una forma critica	155
1.1 La politicità del postmodernismo secondo Linda Hutcheon	157
1.2 Uso e abuso della storia	159
1.3 Consumare la storia	161
1.4 Fuori dalla società dei simulacri?	164
2. Helder Marcedo, <i>Pedro e Paula</i>	166
2.1 La riscrittura dei testi letterari	168
2.2 La riscrittura della storia.....	174
2.3 La democrazia e il suo simulacro	181
3. Isaac Rosa, <i>¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!</i>	183
3.1 Riferimenti.....	186
3.2 Nascita del romanzo	188
3.3 Testi corrotti e non in <i>La malamemoria</i>	191
3.4 Il maledetto romanzo è un romanzo!	195
4. Tommaso de Lorenzis, Mauro Favale, <i>L'aspra stagione</i>	199
4. 1 Montaggio.....	204
4.2 1978-1982: l'aspra stagione	207
4.3 Ellissi e silenzi per identificare la storia dei vincitori	210

Capitolo 3

Il nodo della verità nella narrazione della storia	216
1. Nient'altro che la verità: origini e polarizzazioni.....	216

1. 1. Polarizzazioni del dibattito	218
1. 2. Ritorno a Nietzsche: Ginzburg	221
1. 3. Ritorno a Nietzsche: White.....	224
2. Tutto il potere al testo	226
2.1. Critiche e ambivalenze	231
2.2. La convergenza di storia e letteratura e il “concorso di verità”	233
3. I confini del lavoro dello storico.....	239
3.1. L'effetto di reale.....	240
3.2. La forma narrativa del sapere	242
3.3. Un pubblico specifico	245
4. La storia come limite e come possibilità	248
4.1. Foucault e l'archivio.....	249
4.2. Pratiche del nuovo storicismo.....	252
4.3. Le streghe che non siete riusciti a bruciare.....	256
5. Prima che tutto crolli	259
5.1. Il paradigma indiziario e la protesta morale	263
5.2. Revisionismo, relativismo, interpretazione	268
5.3. Vivere con Faurisson	271
6. La memoria come radicamento della storiografia	274
6.1. Cosa è e cosa non è la memoria collettiva.....	274
6.2. Conflitti, oblio, perdono	278
6.3. Letteratura, Storia, Memoria	282
7. Javier Cercas, <i>Anatomía de un instante</i>	283
7.1. La creazione dei personaggi alla prova della Transizione.....	287
7.2. Una storia fatta di eroi	292
7.3. La differenza tra prologo ed epilogo	297
8. Giancarlo De Cataldo, <i>Romanzo criminale</i>	303
8.1. La storia nella controstoria	309
8.2. La verità oltre i processi	314
8.4. Sbatti il Nero in prima pagina.....	322
9. João Tordo, <i>As três vidas</i>	324
9.1. Il vecchio	327

9.2. Equilibrismi	332
9.3. Segreti irrisolti	335
Conclusioni.....	338

Capitolo 4

Romanzo storico e stato-nazione nell'epoca del crollo	340
1. Il mondo nella letteratura.....	340
1.1 I conflitti della società all'interno del romanzo storico.....	341
1.2 Dallo stato al mondo.....	346
2. Lo Stato nel contesto neoliberale.....	349
2.1 Il sistema-mondo	349
2.2 Il sistema attuale come assemblaggio di elementi differenti.....	352
2.3 Cosa rimane dello Stato.....	356
3. L'immaginazione politica	359
3.1 Comunità immaginate.....	361
3.2 Tra disciplina ed emancipazione	365
3.3 La nazione come possibilità	368
3.4 La retorica anti-Stato	372
3.5 Un azzardo: sulle possibili e moribonde comunità nazionali	375
3.6 La mia patria è una patria che piange	380
4. Albert Sánchez Piñol, <i>Victus</i>	381
4.1 Un romanzo difficilmente classificabile.....	388
4.2 Contro la razionalità	393
5. Ascanio Celestini, <i>Pro Patria</i>	396
5.1 La punizione dei Padri.....	402
5.2 Negri matti africani nel cuore dello Stato.....	406
6. Miguel Real, <i>A voz da Terra</i>	409
6.1 Oltre il mito	413
6.2 Una modernità esemplare?	418
6.3 Una questione di fede	421
6.3 Conclusione: in fuga dall'Europa.....	424
Conclusione	426

Bibliografia 432

Introduzione

«Gentrifica-quê?»
Lisbona, scritta su muro

Per una serie di fortunate coincidenze, mi è capitato negli ultimi anni di partecipare ad eventi e situazioni che hanno avuto forte influenza sulla mia prospettiva: le manifestazioni di Lisbona contro la *troika* con l'inno portoghese intonato da bianchi e neri, le *acampadas* spagnole che mettono fino alla cosiddetta *Cultura de la Transición*¹, la violenta manifestazione di Roma del 14 dicembre 2010 con il *book bloc* di *Gomorra* tenuto al contrario, il braccio di ferro dell'inverno 2012-2013 tra il collettivo Bartleby e le istituzioni bolognesi, con la Scuola di Lettere schierata quasi unanimemente in prima fila attorno al proprio Rettore. Non si tratta di narrare le mille peripezie di un personaggio coinvolto nei grandi eventi della Storia, quanto piuttosto di assumersi una responsabilità e mettere sul tavolo una certa coerenza: dal momento che in questo lavoro si analizzano le posizioni di autori e critici anche in merito a temi immediatamente politici, credo sia necessario dichiarare fin da subito la mia. Tanto più che, sebbene non possano essere citati in bibliografia, gli eventi elencati possono essere considerati a loro volta autentici testi, su cui poi altri hanno ragionato e continueranno a ragionare. Consapevole di correre il rischio di un certo narcisismo, dichiaro fin da subito la mia parzialità, nella certezza che questo elemento sia elemento inscindibile dall'analisi.

Giravolte

Noi usiamo la Storia per estrarre le storie, nel senso che crediamo che la letteratura consiste nel raccontare storie che abbiano un capo, una coda e un intreccio in mezzo, abbiano dei personaggi, coinvolgano la gente. Tutte robe che nella letteratura italiana degli ultimi anni non si è fatta»²

Era ancora l'inizio del Duemila, *Q* aveva fatto il suo esordio nelle librerie italiane relativamente da poco tempo e la Storia non era ancora diventata il principale oggetto di

-
- 1 Guillem Martínez (a cura di), *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Debolsillo, Barcelona, 2012.
 - 2 Wu Ming 1, *Estratti dall'intervista-fiume di Wu Ming 1 alla rivista. Arranca. e al giornale Jungle World, Berlino, in un parco del quartiere Kreuzberg, 13 ottobre 2001*. Intervista e trascrizione di Stefania Maffei, in *Giap! Tre anni di narrazioni e movimenti. Storie per attraversare il deserto dagli autori di Q e 54*, Einaudi, Torino, 2003, p. 53.

attenzione della narrativa contemporanea. Non si sa se Wu Ming avranno mai commentato successo della loro intuizione, ma di certo la loro produzione reca i segni di un cambiamento, così come la decisione di chiudere il proprio percorso con *L'armata dei sonnambuli*, il quale rappresenta anche un «commiato dagli stilemi praticati fino ad ora»³. “Qualcosa è cambiato” negli ultimi anni se a fare un passo indietro sono i primi promotori del romanzo storico. D'altronde anche Javier Cercas, altro protagonista della letteratura legata alla narrazione della storia, nel suo ultimo libro, *El impostor*, indica la necessità di un cambio di percorso: dopo aver raccontato di reali e putativi, Cercas dà avvio al suo nuovo romanzo dichiarando il suo odio per la madre⁴. Tuttavia il problema di famiglia è solo un modo per entrare nella vicenda di Enric Marco, “l'impostore” della storia che per tutta la vita ha raccontato la realtà dei campi di concentramento, salvo, come si è recentemente scoperto, non esserci mai stato. Insomma, se la verità è maschia, la bugia è femmina, ma bisogna fare i conti che il lavoro dello scrittore (soprattutto quello di Cercas) è figlio della menzogna. Cosa succede dunque se chi racconta la Storia è un impostore? Forzando il suo discorso si potrebbe anche chiedere: chi ci guadagna? Un problema che si contorce su se stesso dal momento che, come sottolinea lo stesso Cercas in un'intervista di lancio del romanzo, «la memoria storica è diventata un affare»⁵. Ciò non sembra spaventare Miguel Real, capace di sfruttare ogni anniversario della storia portoghese per pubblicare un romanzo storico dedicato all'argomento. Un'operazione commerciale? Sì, ma i premi della critica ricevuti per *A voz da terra*, aprono una contraddizione: o i critici sono a loro volta del tutto succubi dei meccanismi del mercato, oppure il romanzo contiene elementi che meritano attenzione. Ma in quanti casi può valere questa ambivalenza?

Il fatto è che negli ultimi anni la Storia è diventata un polo magnetico, capace di attrarre esigenze e voci differenti, attorno alle quali si è via via articolata l'intera industria culturale, dal momento che non solo la letteratura, anche il fumetto, il teatro, il cinema, la televisione, hanno registrato un aumento esponenziale della produzione orientata a

3 Wu Ming, “Well done. Due parole su l’#Armatadeisonnambuli”, *Giap!*, 15/04/2014. Disponibile all'indirizzo: www.wumingfoundation.com/giap.

4 Javier Cercas, *El impostor*, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcellona, 2014.

5 Paula Corroto, “Javier Cercas: “El problema de la memoria histórica es que se convirtió en un negocio”, *El diario*, 13/11/2014.

questi temi. Definire i confini di questo fenomeno è dunque un'impresa particolarmente ardua.

Confini

Proviamo quindi a delineare il campo, partendo innanzitutto un piano geografico: l'obiettivo è quello di indagare il rapporto tra narrazione e storia nella letteratura contemporanea in Italia, Spagna e Portogallo. Da questo punto di vista i tre contesti presentano caratteristiche differenti fra loro, che diventano evidenti nel momento in cui si fa riferimento alla storia di questi Paesi, in particolar modo alla storia della seconda metà del Novecento. Proprio questa eredità sembra avere oggi un significato che le opere letterarie mettono in discussione: in maniera differente la Storia di ciascuno di questi tre Paesi interroga aspetti che sono condivisi della società europea contemporanea. Tuttavia il punto di riferimento nazionale è piuttosto labile, dal momento che già da tempo viene sottolineata la necessità di una revisione dei canoni letterari, che superi le barriere delle letterature nazionali (si pensi anche solo alle analisi di Pascale Casanova e di Gayatri Spivak). Da questo punto di vista il contesto portoghese offre una vasta gamma di autori da tempo affermati che mettono in crisi queste linee di demarcazione, aprendo il campo a dei “percorsi di identità” (secondo la formula di Ana Margarida Fonseca⁶), che possono essere investigati e soprattutto intrapresi. Questo senza dimenticare che, volenti o nolenti, siamo ormai in una tensione globale che si caratterizza per la sua ambiguità, tanto che Gayatri Spivak si riferisce ad un'idea di “planetarietà” da contrapporre ad una globalizzazione identificata come «l'imposizione dello stesso sistema di cambio ovunque»⁷.

Fallito il primo tentativo di circoscrivere l'ambito di ricerca, ci si appresta dunque a fallire una seconda volta, facendo riferimento alla dimensione temporale affermando che ci si propone di analizzare i romanzi a partire dalla fine della metà degli anni Novanta a oggi. Anche in questo caso la delimitazione è fin troppo vaga, per un motivo

6 Ana Margarida Fonseca, *Percursos da identidade. Representações da nação na literatura pós-colonial de língua portuguesa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2012.

7 Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a discipline* (2003), trad. it. *Morte di una disciplina*, Meltemi, Roma, 2003, p.91.

piuttosto ragionevole: prendendo ad esempio tre contesti differenti è difficile trovare una data di riferimento che li coinvolga tutti e tre. Sarebbe possibile prendere come punto di riferimento la data dell'11 settembre 2001 che effettivamente segna un mutamento anche in letteratura, dal momento che lo shock dell'evento interroga effettivamente gli autori letterari sul proprio ruolo nella società e dunque invitando ad un ragionamento sulla nozione di *impegno*. Tuttavia a ben guardare ci sono alcuni “eventi letterari” che anticipano un cambiamento: la pubblicazione di *Q*, di Luther Blisset, quella di *Soldados de Salamina*, di Javier Cercas, e il caso della collana *Caminhos de Abril*, i cui volumi vengono pubblicati in occasione del venticinquesimo anniversario dalla *Revolução dos Cravos*. In qualche modo questi tre eventi marcano un inizio di un'ondata letteraria che *sembra* tutt'oggi inarrestabile. Ciò non vuol dire negare quanto avvenuto prima e che viene individuato dagli stessi autori come origine di un nuovo tipo di letteratura: gli stessi Wu Ming fanno partire la periodizzazione del *New Italian Epic* dal 1993⁸, Miguel Real taglia con l'accetta definendo il periodo 1990-2010 come il ventennio della narrazione della storia⁹, infine il percorso letterario di Antonio Muñoz Molina ed Eduardo Mendoza suggerisce che in fondo la Storia è sempre stata oggetto delle attenzioni degli scrittori. Tuttavia “succede qualcosa” in quegli anni, forse l'onda lunga della caduta del muro di Berlino, forse il fatto che si comincia a fare i conti con la *nuova ragione del mondo*¹⁰ che si impone a partire degli anni Ottanta. Il risultato è che comunque, in quel momento, scrittori esordienti, scrittori noti e meno noti, iniziano a scrivere in un modo che sembra differente rispetto a quanto viene pubblicato nel contesto degli anni Novanta, e il mercato editoriale è disposto ad investire in questo senso.

Dopo due fallimenti, il terzo tentativo di delimitare la ricerca lo si dichiara già fallito prima ancora che venga enunciato: la formula “romanzo storico”, può essere utilizzato, ma non soddisfa del tutto l'esigenza di abbracciare interamente questo tipo di produzioni. Neanche la formula “*novela de memoria*”, ampiamente utilizzata in

8 Wu Ming, *NEW ITALIAN EPIC. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

9 Miguel Real, *O romance português contemporâneo. 1950-2010*, Caminho, Lisboa, 2012.

10 Pierre Dardot, Christian Laval, *La nouvelle raison du monde. Essais sur la société néolibérale* (2009), trad. it. *La nuova ragione del mondo. Critica della razionalità neoliberista*, DeriveApprodi, Roma, 2013.

contesto spagnolo, funziona. L'idea di una *historiografic metafiction*, proposta da Linda Hutcheon, sembra ancora la migliore, nonché una delle più accettate in ambito critico, ma è decisamente artificiale per poter essere utilizzata con agilità. La proposta di ragionare su un romanzo “neostorico”¹¹ sembra farsi carico di una sfida ancora in corso. In un moltiplicarsi di formule sparisce anche la parola “romanzo”: cos'è in fondo un testo come *Anatomía de un instante?* Un romanzo, una cronaca, una *docufiction*? Difficile dirlo, eppure rientra di diritto all'interno dell'immensa produzione a tema storico che ha caratterizzato gli ultimi anni.

Le tre crisi

Per affrontare l'amalgama di questioni che la recente produzione letteraria solleva è necessario fare qualche passo indietro, nel tentativo di non dare nulla per scontato e di recuperare, eventualmente, quanto si è perso. Per farlo si sono isolati tre direttrici principali che perimetrano l'analisi. Si tratta di tre temi sensibili, connessi tra loro, che comportano altrettanti momenti di cambiamento, connotati da blocchi, resistenze e interpretazioni contraddittorie: si sono così individuate tre differenti crisi.

Entrare nelle ramificazioni del concetto di “crisi”, comporterebbe un capitolo a sé, tanto più che questa parola è continuamente evocata. Avvalendosi dell'enciclopedia Treccani è possibile fornire un'indicazione generica, derivante dall'ambito medico, che definisca la crisi come una «repentina modificazione, in senso favorevole o anche sfavorevole, di stati morbosi». Una definizione ancora una volta insoddisfacente, ma che permette di fare piazza pulita di ogni giudizio negativo *a priori*: l'obiettivo infatti è quello di identificare ciascuno di questi cambiamenti, per quanto problematici, controversi e violenti possano essere, come spazi di possibilità. A partire da questa accezione si fa dunque riferimento alla crisi del rapporto tra letteratura e mercato, la crisi del concetto di verità e la crisi dello Stato-nazione. Le opere analizzate sono state selezionate in quanto ciascuna di esse permettere di mettere in evidenza tutte e tre queste tematiche: per questo motivo sono state escluse opere come *O remorso de baltazar serapião*, di Valter Hugo Mãe, in quanto in esso non è tratto un evento della storia nazionale; un romanzo come *Crematorio*, di Rafael Chirbes, per il riscontro che il libro ha avuto, è

¹¹ Giuliana Benvenuti, *Romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma, 2012.

preferito a *La larga marcha*; al contrario fare riferimento a *L'aspra stagione*, di Tommaso de Lorenzis e Mauro Favale, consente di mettere in evidenza come un determinato tipo di forme letterarie abbia smesso di essere fonte di dibattito.

La crisi del rapporto tra letteratura e mercato è analizzata attraverso due canali. Nel corso del primo capitolo il tema è analizzato a partire da un *excursus* nell'ambito della riflessione sul postmoderno, condotto principalmente attraverso le ricostruzioni di Perry Anderson (*The origins of postmodernism*) e Remo Ceserani (*Raccontare il postmoderno*), per approdare alla critica di Fredric Jameson, in particolare in *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, analizzando come quest'opera entri connessione e al contempo marchi una distanza rispetto ad altre analisi del sistema culturale, per come esso si definisce nella seconda metà del Ventesimo secolo. A partire da questo percorso si analizza come la riflessione postmoderna viene assorbita nei tre contesti geografici presi in esame. Facendo riferimento all'ambito sociologico, in particolare alle analisi di Bourdieu in *Les Règles de l'art*, si tratta quindi di mettere in evidenza i punti di tensione nel rapporto tra autore e mercato letterario. Si farà quindi un'analisi delle pratiche di Rafael Chirbes (facendo particolare riferimento al romanzo *Crematorio*), Mia Couto (*Vinte e Zinco*) e Wu Ming (54).

Nel secondo capitolo si sviluppa ulteriormente questa tematica, concentrandosi principalmente sui testi, interrogandosi, a partire dall'analisi di Linda Hutcheon, se e come le *historiographic metafiction* siano in grado di produrre una critica nei confronti del sistema culturale, soffermandosi su *Pedro e Paula*, di Helder Macedo, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, di Isaac Rosa e *L'aspra stagione*, di Tommaso de Lorenzis e Mauro Favale.

Le analisi di Linda Hutcheon, strettamente connesse agli studi di Hayden White, conducono al secondo capitolo dove si affronta il tema della crisi della storiografia analizzata alla luce dell'ampio dibattito attorno al concetto di “verità”. Attraverso le analisi di Jerzy Topolski (*Narrare la storia*) e Paul Ricoeur (*Le mémoire, l'histoire, l'oubli*) vengono delineate le diverse posizioni del dibattito. In particolare la polarizzazione delle posizioni tra Hayden White e Carlo Ginzburg, mette comunque in evidenza un'affinità tra letteratura e storia che deve essere continuamente interrogata, a maggior ragione nel contesto contemporaneo. L'idea è quindi che letteratura e storia, siano oggi ancora più contigue che in passato, comportando il rischio di un “concorso di

verità”. In questo quadro la letteratura può effettivamente rappresentare un modo per rileggere la Storia, ma in nessun caso si tratta un'operazione neutra. Per questo motivo è necessario prendere atto dei rischi che essa comporta, analizzando le relazioni di potere che determinano la narrazione della storia, in particolare attraverso le riflessioni Michel Foucault, Michel De Certeau, Stephen Greenblatt e Gayatri Spivak. Si fa inoltre riferimento alle conseguenze estreme della caduta del concetto di verità, particolarmente evidenti nel dibattito sulla memoria dei campi di sterminio contenute, analizzato attraverso gli interventi raccolti in *Germania. Il passato che non passa*, curato da Gian Enrico Rusconi, e alle analisi di Pierre Vidal-Naquet. Soffermandosi in particolar modo sull'utilizzo del materiale storico, si analizzano quindi *Anatomía de un instante*, di Javier Cercas, *Romanzo criminale*, di Giancarlo De Cataldo, e *As três vidas*, di João Tordo.

Infine, l'ultimo capitolo indaga la crisi dello Stato-nazione: mettendo a confronto le analisi di Lukács sul romanzo storico e quelle di Moretti sulle “opere mondo”, si si interroga su come nei testi letterari contemporanei il nodo della nazione rimandi ad un sistema che va ben al di là dei confini territoriali e culturali della nazione stessa. Per questo motivo si rende necessario innanzitutto un riaggiornamento delle analisi di Wallerstein (a cui Moretti fa riferimento) attraverso le riflessioni di Saskia Sassen e di Pierre Dardot e Christian Laval, rilevando come lo Stato-nazione, pur nell'epoca del neoliberalismo rappresenti un nodo decisivo del sistema globale. La questione deve però essere interrogata anche su un altro fronte, ossia quello dell'immaginario politico, a partire dalle analisi di Benedict Anderson, in *Imagined Communities*, per indagare successivamente il rapporto tra *narrazione e nazione* (dal titolo della raccolta curata da Homi K. Bhabha) si sia ulteriormente articolato nell'ultima fase del Ventesimo secolo, in particolar modo all'interno del contesto coloniale. Tuttavia questa critica non può essere applicata con eccessiva facilità nel contesto Europeo: in questo senso si tenta di situare un'analisi il più vicino possibile a quella proveniente dalla critica postcoloniale, facendo riferimento al contesto portoghese degli anni Ottanta, quando Eduardo Lourenço e José Saramago si interrogano sull'ingresso del Portogallo nella Comunità Economica Europea. A partire da questa impostazione i testi di *Victus*, di Albert Sánchez Piñol, *Pro Patria*, di Ascanio Celestini e *A voz da terra*, di Miguel Real, sono analizzati mettendo in evidenza come in essi l'immaginario nazionale possa essere

preludio per formare “altre comunità”.

In questo quadro è evidente che la crisi economica attuale rimane un riferimento sotto traccia, ad eccezione dell'ultimo capitolo in cui, attraverso le analisi di Dardot-Laval si interroga l'idea di “ritorno allo Stato”, emersa negli anni successivi al 2008. Tuttavia quanto avvenuto a partire dallo scoppio della bolla dei *subprime* non può essere interpretato come qualcosa di improvviso, bensì come l'esito di un processo di lunga durata che ha subito negli ultimi anni una violenta accelerazione. Ciò non significa negare il peso decisivo che alcuni eventi assumono, quanto piuttosto evitare affrontare le proprie responsabilità. In questo senso, analizzare le opere provenienti da tre contesti nazionali che non rappresentano dei motori trainanti del contesto europeo contemporaneo, né a livello politico, né tanto meno a livello economico, può porre le basi per pensare ad un'*altra Europa* e ad un *altro mondo*.

Fonti

Come è evidente scorrendo le date dei testi presenti in bibliografia, lo studio di testi così recenti comporta come il rischio che molte analisi dedicate all'argomento sono pubblicate *live*, nel momento in cui si sta lavorando. In questo senso, se all'inizio di questa ricerca (ottobre 2011) analizzare la letteratura contemporanea rappresentava un campo relativamente aperto, le maglie si sono drasticamente ridotte nel giro di pochi anni. Si è comunque tentato, fin dove è stato possibile, di continuare a seguire il dibattito nei tre paesi.

Lo stesso discorso vale per le opere letterarie, in particolare l'analisi di *Victus*, uscito nel 2012, ha rappresentato un'autentica sfida contro il tempo. Una sfida necessaria, visto il rilievo di quest'opera nel panorama sociale e letterario contemporaneo.

Un ulteriore rischio è che spesso si è costretti a lavorare su materiali non ancora selezionati o elaborati in ambito critico: diversi testi presi in esame in questo lavoro hanno ricevuto ben poche attenzioni da parte degli studiosi (*L'aspra stagione* e ancora di più *As Três vidas* e *A voz da terra*). Se da un lato ciò ha significato una grande libertà, dall'altro si è resa necessaria un'ampia ricerca all'interno di riviste accademiche, periodici, quotidiani¹², in particolare per quel che riguarda l'ambito portoghese. Per

¹² Una di queste ricerche è risultata seriamente compromessa dalla perdita di un file che catalogava gli

approfondire questo tipo di ricerche non si è esitato a utilizzare materiale disponibile *online*, come interviste su *youtube*, materiale radiofonico.

Vista la prospettiva esplicitamente politica di questo lavoro, ampio rilevanza è stata assunta dalle fonti “di movimento”, a cui in alcuni casi si è contribuito attivamente. In particolare, per l'impostazione del primo capitolo è stata decisiva l'incontro tenuto da Federico Bertoni e Donata Meneghelli nei locali di Bartleby (Bologna), intitolata *Letteratura e Politica*¹³. Altrettanto decisivo è stato il corso *Trencar la maquina, construir la democràcia*, organizzato dal collettivo *Fundaciò de los comunes* di Barcellona¹⁴.

Infine estremamente importante si è rivelata l'intervista a Wu Ming 4, condotta insieme a Cecilia Ghidotti.

Avvertenza

Dal momento che vengono indagati i testi di tre contesti nazionali differenti le citazioni sono in lingua italiana. Laddove possibile sono state fornite traduzioni disponibili, negli altri casi si è provveduto a fornire una traduzione. Per quel che riguarda le opere letterarie, il testo originale è comunque riportato in nota.

articoli sulla narrazione della storia pubblicati tra il 1998 e il 2003 nel *Jornal de Letras, Artes e Ideias*.

13 Federico Bertoni, Donata Meneghelli, *Lezioni contro lo sgombero - Letteratura e politica*, 6/12/2012, www.youtube.com.

14 Fundaciò de los Comunes, Nocciones Comunes, *Trencar la maquina, construir la democràcia*, 9/05/2014 – 5/07/2014. Disponibile all'indirizzo: <http://stupidcity.net/actividades/construirdemocracia>.

Capitolo 1

La narrazione della storia nel mercato contemporaneo

1. L'arrivo del postmoderno: periodizzazioni e localizzazioni

La parola "postmoderno" è una delle più dibattute degli ultimi cinquant'anni. Non solo le sue diverse derivazioni come *postmodernità* o *postmodernismo*, ma anche perché si tratta di un termine a cui si fa riferimento in discipline e contesti differenti tanto che risulta estremamente difficile tracciare una mappa degli usi che ne vengono fatti: dallo sport alla letteratura, dalla politica ai *media*, fino ai *gender studies*, si tratta di un concetto utilizzato in quasi tutti i campi del sapere. Inoltre del postmoderno si discute la durata, la data di inizio, la fine, le zone del pianeta all'interno delle quali è possibile riscontrarne le caratteristiche, nonché il fatto stesso che sia mai effettivamente esistito. Remo Ceserani delinea una genealogia del fenomeno, analizzando testi provenienti da diversi ambiti disciplinari. Tuttavia questo approccio non è sufficiente e, pur nella sua articolata analisi, continua a rimanere qualcosa di inafferrabile:

e tuttavia per noi, la cui vita da quel cambiamento è stata attraversata, sembra difficile tracciarne un disegno personale convincente, rapportarlo, sia pure in forma simbolica, a momenti speciali della memoria e a esperienze precise.¹⁵

Il passaggio a cui Ceserani si riferisce risale agli anni Cinquanta e coinvolge i mutamenti politici, culturali ed economici di una società in progressivo distacco dal periodo storico che la precedeva, laddove con quest'ultimo non va inteso esclusivamente lo scenario della guerra mondiale, bensì il tipo di società che si era instaurata e articolata a partire dalla modernità. Ceserani risale quindi ad un precedente passaggio epocale, quello tra Sette e Ottocento, sottolineando il cambiamento avvenuto a partire dalla rivoluzione industriale e dagli eventi della Rivoluzione francese. Ceserani riscontra una similitudine tra questo passaggio storico e quanto avvenuto negli anni Cinquanta, riferendosi in particolare ad un cambiamento nei modi di produzione in grado di generare ripercussioni destinate ad incidere profondamente sul tessuto sociale. L'ambito culturale è particolarmente interessato da questi mutamenti e, in virtù dello sviluppo tecnologico, la fotografia, il cinema, le arti visive acquisiscono un ruolo sempre più centrale nell'ambito della produzione artistica.

La periodizzazione di Ceserani può essere messa a confronto con quella dello statunitense Perry Anderson, il quale offre una ricostruzione circa l'origine del termine

¹⁵ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 13.

“postmoderno”, il cui uso risale addirittura agli anni Trenta del Ventesimo secolo, a Federico de Onís nella sua *Antología de la poesía Española e Hispanoamericana (1882-1932)*, del 1934. Inoltre Anderson individua nel 1968 il momento che segna la chiusura definitiva dell'epoca moderna. Secondo tale analisi il passaggio d'epoca sarebbe segnato da tre diversi fattori:

- 1) la fine del sistema borghese moderno;
- 2) l'evoluzione e l'espansione della tecnologia;
- 3) la scomparsa delle *antinomie* politiche, vale a dire la fine di un ordine sociale differente rispetto a quello esistente¹⁶.

Per quanto riguarda i primi due punti Anderson sostiene che, sebbene si tratti di processi aperti almeno dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, essi hanno impiegato molto tempo ad emergere e a svilupparsi. La fine delle *antinomie* si iscrive invece nella fine del movimento del 1968, cioè nel fallimento dei sogni rivoluzionari e dunque dei progetti alternativi al sistema capitalistico. Essa comporta dunque l'assorbimento dei conflitti, con conseguenze tanto dal punto di vista politico quanto dal punto di vista artistico; cambia quindi il sistema di valori che aveva permesso ad artisti come Rotchko (anarchico), Motherwell (comunista) e Pollock («un dannato stalinista»¹⁷) di portare avanti istanze di rottura con il sistema capitalistico attraverso il proprio lavoro artistico. Giunge quindi ad esaurimento il progetto sia estetico sia politico di un'intera generazione di artisti.

Secondo Maria Lozano Mijares, che a partire dall'ambito spagnolo assume la periodizzazione di Anderson, il postmoderno comporta un mutamento a livello di *episteme* in termini foucaultiani. Secondo una formula sintetica, a differenza di quanto sostenuto da Ceserani, gli anni Cinquanta rappresentano quindi:

il principio della fine della modernità, non l'inizio di un nuovo episteme postmoderno. Se la

16 Il termine "antinomie" è utilizzato in riferimento all'articolo all'analisi di Fredric Jameson in “The Antinomies of Postmodernity”, laddove con esso si indicano due differenti posizioni non conciliabili che, a differenza da ciò che avviene con le *contraddizioni*, sono inconciliabili e non possono essere superate. Cfr. Fredric Jameson, “The antinomies of Postmodernity”, in *The cultural turn. Selected writings on the Postmodern 1983-1993*, Verso, Londra-New York, 1998; Perry Anderson, *The Origins of Postmodernism*, Londra, Verso, 1998, pp. 136-137.

17 Perry Anderson, *The Origins of Postmodernism*, p. 83 (trad. mia).

analizziamo da un punto di vista *estetico*, l'arte negli anni cinquanta e all'inizio degli anni sessanta non rende evidente un cambio di episteme, bensì, di fatto, prosegue il sentiero aperto dalle avanguardie.¹⁸

Le diverse ricostruzioni sull'origine del postmoderno sono molto più concordi nel segnalare i testi fondamentali che hanno segnato l'inizio e lo sviluppo del dibattito, che ha come centro propulsore il contesto statunitense. Un ruolo decisivo viene giocato dall'architettura, a proposito della quale Ceserani utilizza la formula "postmoderno euforico", facendo riferimento soprattutto alla figura di Charles Jenks, il quale riscontra nel rifiuto del modernismo la possibilità di un'autentica «protesta sociale contro la distruzione delle culture locali a opera delle forze associate della razionalizzazione, della burocrazia, dei progetti urbanistici su vasta scala e, anche questo è vero, dello stile moderno internazionale»¹⁹. Jenks teorizza dunque «un'architettura che utilizza un ibrido tra sintassi moderna e storicista, richiamando entrambi per educare il gusto e la sensibilità popolare»²⁰. La volontà di un superamento rispetto alle forme del modernismo è elemento fondamentale anche nel campo della letteratura, dove emerge tanto la pervasività delle nuove forme commerciali (sospinte dal *boom* della produzione dell'immateriale), quanto l'impossibilità da parte delle forme delle avanguardie di confrontarsi e rovesciare i cambiamenti in atto, dal momento che esse vengono a loro volta incluse all'interno del sistema di produzione. Questo mutamento porta ad una ridefinizione del rapporto tra cultura alta e cultura bassa, nonché la necessità di sviluppare gli strumenti critici in grado di analizzare le produzioni culturali all'interno di questo nuovo contesto. Riferendosi ad un articolo di Leslie Fielder del 1969, pubblicato provocatoriamente sulla rivista *Playboy*, Susan Sontag afferma che egli:

lanciò un proclama contro l'elitismo della cultura letteraria imperante nelle università e nelle altre istituzioni americane, contro i critici formalisti e quelli marxisti (inevitabilmente ostili «a un'epoca di miti e passione, sentimentalità e fantasia»), e pronunciò per la prima volta e con aperto significato positivo la parola «postmoderno» riferendosi alla nuova atmosfera culturale degli anni sessanta. Quindi dichiarò che la critica doveva cessare di sostenere la distinzione fra arte elevata e arte di massa, doveva, cioè, divenire essa stessa

18 Maria del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, ArcoLibros, Madrid, 2007, p. 50.

19 In Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, p. 46.

20 Perry Anderson, *The Origins of Postmodernism*, p. 22.

pop.²¹

Cultura alta e cultura bassa, provocazione e stile, emancipazione e assorbimento sono polarità difficilmente analizzabili con gli strumenti critici classici. Al centro di queste tensioni rimane un rapporto con la modernità del tutto controverso dal momento che, mentre si reclama la necessità di un superamento, le forme del passato sono riutilizzate e risignificate, tanto che persino Ihab Hassan, indicato da Ceserani come uno dei precursori del postmodernismo, mette in evidenza «una forte volontà di recupero di alcuni elementi del moderno»²². Tuttavia nel corso degli anni l'entusiasmo dello stesso Hassan va scemando, portandolo a ripensare il fenomeno postmoderno e mettendo in discussione le possibilità aperte dal cambio di prospettiva avvenuto. Nel 1987 Hassan sottolinea infatti quello che viene da lui definito un cambio di direzione:

il fenomeno si è dimostrato differente da come mi aspettavo in origine, il suo tessuto culturale si è dimostrato più complesso. Questo giustifica meno ottimismo tecnologico, meno spinta utopica, rispetto a quella che io ho ipotizzato, sebbene il sogno di una tecnologia e la possibilità di un utopia rimanga al suo centro, inviolata [...]. Ma il postmodernismo in se è cambiato e ha preso, per come lo vedo io, una direzione sbagliata. Preso tra l'ideologica ferocia e la trivialità demistificante, preso nel suo proprio *kitsch*, il postmodernismo è diventato una sorta di presa in giro, la raffinata lascivia dei nostri piaceri rubati e del nostro triviale scetticismo.²³

All'interno di questo contesto, già di per sé complesso, non bisogna tralasciare di segnalare un elemento segnalato dallo stesso Ceserani che mette in discussione i confini geografici del dibattito. Pur sviluppandosi, almeno in origine, nel contesto nordamericano, la riflessione sul postmoderno ingloba e riarticola riflessioni che provengono dall'ambito francese: gli studi di Michel Foucault attorno al concetto di potere e gli studi decostruzionisti di Jaques Derrida entrano potentemente nel dibattito statunitense, probabilmente grazie anche alle visite dei due autori nelle università degli

21 Susan Sontag, *Cross the borders - Close the Gap* (1969), in Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, p. 32.

22 Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, p. 37.

23 Ihab Hassan, *The Postmodern Turn. Essay in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, 1987, p. xviii (trad. mia).

Stati Uniti (Berkeley nel caso di Foucault, Baltimora e Yale nel caso di Derrida). A loro si aggiunge Jean Baudrillard con le sue riflessioni in merito al concetto di simulacro, assolutamente centrale nelle analisi di Fredric Jameson. Sempre da un autore francese arriva il primo studio filosofico che adotta in maniera strutturata la nozione di postmoderno, vale a dire *La Condition Postmoderne* di François Lyotard, del 1979.

1. 1 Jean-François Lyotard e la condizione postmoderna

Come nel caso di Foucault e Derrida anche nel caso di Lyotard le sue riflessioni raggiungono un'ampia divulgazione in virtù di una visita in Nord America. Lyotard scrive infatti *La Condition Postmoderne* in occasione di una conferenza in Quebec. Sebbene il tema della conferenza riguardi la condizione del sapere nell'accademia, egli offre una riflessione che coinvolge l'intera sfera del sapere, dal campo del linguaggio fino alle questioni di ordine economico.

La sua analisi comporta una periodizzazione precisa: a partire dagli anni '50, con la fine della ricostruzione europea a seguito della Seconda Guerra Mondiale, si entra in una società che è possibile definire *post-industriale* (secondo un termine utilizzato, con accezione ampiamente negativa, da Daniel Bell) o *postmoderna*. In tale contesto il sapere scientifico perde tuttavia la sua base legittimante.

Lyotard fa uso di una lettura dell'attività umana secondo le categorie della scienza linguistica individuate da Wittgenstein a proposito dei *giochi linguistici*: essendo ogni attività sociale un'attività discorsiva, essa prevede regole stabilite da un contratto noto ai due "giocatori" (che sono definiti tali in quanto l'elemento agonistico è infatti centrale nel gioco linguistico). Ogni attività consiste dunque nella "mossa linguistica" di un giocatore, determinata in base alle regole che definiscono i limiti di ciò che è possibile. Lyotard applica queste riflessioni proponendo una differenza sostanziale tra il sapere scientifico e quello che definisce sapere "narrativo": mentre il primo è caratterizzato da una capacità esclusivamente *denotativa*, il secondo assume funzioni *normative* e *performative*, vale a dire in grado di stabilire (o cambiare) le regole stesse del gioco. Il sapere scientifico, di conseguenza, non ha la possibilità di influire sul gioco linguistico e pertanto ha bisogno di un sapere narrativo che lo sostenga e lo legittimi.

Tuttavia il rapido sviluppo tecnologico investe pienamente la possibilità della

circolazione del sapere, tanto che, afferma Lyotard,

questo rapporto tra la conoscenza ed i suoi fornitori ed utenti tende e tenderà a rivestire la forma di quello che intercorre fra la merce ed i suoi produttori e consumatori, vale a dire la forma valore. Il sapere viene e verrà prodotto per essere venduto, e viene e verrà consumato per essere valorizzato in un nuovo tipo di produzione: in entrambi i casi, per essere scambiato.²⁴

Calando quest'analisi all'interno del contesto politico a cui Lyotard fa riferimento il sapere risulta così uno degli elementi fondamentali all'interno degli scambi economici, su cui sempre di più si basa il sistema di gestione politico contemporaneo. È proprio chi ha la possibilità di permettersi quei mezzi di circolazione e di traduzione dei saperi che si dota anche delle possibilità non solo di verificare una prova (quindi il risultato di un enunciato denotativo), bensì anche di definire il motivo della rilevanza di una determinata informazione cambiando le regole del gioco (funzione “performativa”). Nelle parole di Lyotard, sapere e potere sono dunque «i due aspetti di una stessa domanda: chi decide cos'è il sapere, e chi cosa conviene decidere?»²⁵. La legittimazione del sapere rimane una questione legata al potere.

Se però la vita sociale è costituita da relazioni linguistiche, allora la società intera è costituita da formule discorsive che determinano le regole del possibile. Tali sono dunque le metanarrazioni.

Secondo Lyotard, fino agli anni Cinquanta le metanarrazioni possibili sono state due, antitetiche una rispetto all'altra, nonché antagonistiche. La prima di queste ha origine nel pensiero francese del XIX secolo, secondo cui la società è un «tutto organico che altrimenti cessa [...] di essere tale»²⁶. Si tratta di un principio di auto-regolazione, che deriva dal positivismo e che riarticola i possibili conflitti all'interno di un sistema comunque coerente: ogni elemento deve contribuire ad una regolazione *interna*, a patto che ciò non comporti la rottura dell'idea di totalità del sistema.

La seconda metanarrazione deriva dalla critica marxista e analizza la società divisa in

24 François Lyotard, *La Condition Postmoderne* (1979), trad. it. *La Condizione Postmoderna. Rapporto sul potere*, Feltrinelli, Milano, 1987, p. 12.

25 Ibid.

26 Ivi, p. 25.

due fazioni che si contendono il dominio. Lyotard sembra infatti rigettare la prospettiva di uno stato rivoluzionario anche a causa dal fallimento delle lotte dal '68 in avanti:

la trasformazione delle lotte e dei loro organismi in regolatori del sistema nei paesi a gestione liberale o liberale avanzata; il ritorno del modello totalizzante e dei suoi effetti totalitari, sotto il nome stesso del marxismo, nei paesi comunisti, dove le lotte in questione sono state semplicemente private del diritto di esistenza. Dovunque, sia pure a titoli diversi, la critica dell'economia politica (che era il sottotitolo del *Capitale* di Marx) e la critica della società alienata che ne era il correlato vengono utilizzate come elementi nella programmazione del sistema.²⁷

Nelle analisi di Lyotard, emerge dunque una critica al marxismo del Ventesimo secolo, rivolta contro quella che forse si può definire una “nostalgia” della prospettiva rivoluzionaria, specialmente da parte della cosiddetta Scuola di Francoforte. Una nostalgia porta infatti ad una «protesta di principio agitata in nome dell'uomo, o della ragione, o della creatività, oppure di qualche categoria sociale investita in extremis della funzione ormai improbabile di soggetto critico, come il terzo mondo o i giovani studenti»²⁸.

Le metanarrazioni risultano lontane dalla società per come essa è cambiata a partire dagli anni Cinquanta e non sono più in grado di regolare i giochi linguistici all'interno della società. Crollano dunque i miti su cui si poggiano queste differenti visioni: l'Idealismo tedesco, in quanto promotore di un'idea di progresso, e la Rivoluzione Francese, in quanto mito emancipativo dell'umanità. Tale delegittimazione ha una sua origine specifica:

siamo di fronte ad un processo di delegittimazione mosso dall'esigenza di legittimazione. La “crisi” del sapere scientifico, i cui sintomi si sono moltiplicati dalla fine del XIX secolo, non nasce dalla proliferazione delle discipline scientifiche che sarebbe a sua volta l'effetto del progresso delle tecniche e dell'espansione del capitalismo. Essa è il prodotto dell'erosione interna del principio di legittimazione.²⁹

27 Ivi, p. 28.

28 Ivi, p. 29.

29 Ivi, p. 71-72.

Tale meccanismo influisce sulle condizioni di sapere: crolla infatti l'idea che ci possa essere una totalità metadiscorsiva su cui i saperi possano trovare una loro legittimità. Un processo peraltro accelerato dalla moltiplicazione dei campi del sapere e che ha come conseguenza la messa in crisi del concetto di “verità” scientifica. Il nuovo modello di società postmoderna prevede infatti un’*automizzazione* dei soggetti in grado di porre le basi per micro-giochi linguistici (e quindi micro-patti sociali), nessuno dei quali è più in grado di imporre regole alla totalità dei soggetti. Nonostante questa frammentazione, esiste comunque una limitazione circa il grado di libertà all'interno dei giochi linguistici. Lyotard fa infatti riferimento alla “potenza”, ossia alla possibilità di accedere a nuovi dati e porre le basi per un discorso legittimante che, sebbene non possa essere totalizzante, diventa comunque la base per determinati sistemi. Nella società postmoderna la circolazione dei saperi non è dunque subordinata alla ricerca della “verità”, bensì all'accrescimento della “potenza” vale a dire della possibilità (data dai mezzi e dalle informazioni) di imporre una base legittimante. Il concetto di “potenza”, laddove quest'ultima assume una connotazione “performativa”, comporta la possibilità o meno di compiere “mosse” in grado di cambiare le regole del gioco linguistico.

Di fronte a questo scenario Lyotard propone la condivisione totale delle banche dati e delle informazioni. Non si tratta di un'alternativa al sistema, quanto piuttosto di una posta in gioco, un obiettivo da raggiungere in quanto: «l'informatizzazione della società [...] può divenire lo strumento “sognato” del controllo e della regolazione del sistema di mercato, esteso fino al sapere stesso e retto esclusivamente dal principio di performatività. Essa comporta allora inevitabilmente il terrore»³⁰.

1. 2 Interrogare La *Condition Postmoderne*

Il saggio di Lyotard può essere analizzato alla luce delle posizioni di altri studiosi del postmoderno, sebbene già in principio è possibile sottolineare una certa distanza storica delle sue riflessioni rispetto al contesto contemporaneo. L'analisi di Lyotard contribuisce a mettere in evidenza la crisi del pensiero marxista nell'epoca in cui le

³⁰ Ivi, p. 121.

forme del dominio capitalista cambiano, assumendo in maniera sempre più marcata una tensione globale. All'interno di questi mutamenti il marxismo nelle forme classiche non è più stato in grado di imporsi come modello alternativo. Tuttavia ciò non implica la sua fine in quanto meta narrazione; la storia dell'America Latina mostra come alcuni tentativi legati alla storia del marxismo siano stati portati avanti e in alcuni casi abbiano determinato, ovviamente non senza contraddizioni, dei momenti di rottura rispetto al sistema capitalistico. Si pensi ad esempio al Venezuela governato dal generale Hugo Chavez, per non citare i recenti avvenimenti in Spagna e in Grecia con la crescita dei partiti di Podemos e Syriza che recuperano esplicitamente l'ideologia marxista, raccogliendo la sfida di una sua rielaborazione. L'idea che esista una fine delle metanarrazioni è dunque messa in discussione a partire proprio dai processi storici. Un'altra nota, certamente marginale rispetto al saggio di Lyotard, è il riferimento ad una sua previsione:

nell'età postindustriale e post-moderna, la scienza conserverà e indubbiamente svilupperà ulteriormente la propria importanza nella dotazione di capacità produttive degli Stati-nazione. Questa situazione è anche uno dei motivi che fanno ritenere che il ritardo dei paesi in via di sviluppo non cesserà in avvenire di aggravarsi.³¹

Si tratta di uno dei pochi passaggi in cui Lyotard non sottolinea che gli stessi Stati-nazione, in virtù dei cambiamenti recenti, perderanno la loro egemonia nel controllo delle conoscenze. In realtà nel saggio lo Stato è letto come il soggetto detentore della possibilità di amministrare il sapere. Da questo punto di vista lo sviluppo del capitalismo ha confuso le carte, e se da una parte lo Stato-nazione rimane protagonista nel determinare la circolazione del sapere e la sua legittimità, dall'altra i soggetti coinvolti in questi processi si sono moltiplicati³², e non hanno dunque più bisogno della forma di legittimazione che le metanarrazioni potevano fornire.

Contro l'idea di una frammentazione così estrema Jürgen Habermas propone un ritorno alla modernità. Habermas interviene sul tema in occasione della consegna del Premio Adorno, nella città di Francoforte, dando un forte impulso alla diffusione del dibattito in

³¹ Ivi, p. 13.

³² Cfr. Saskia Sassen, *Cities in a world economy* (1994), trad. it. *Le città nell'economia globale*, Mulino, Bologna, 2004.

ambito europeo, a partire da una riflessione interna all'ambito della critica marxista. Tuttavia, con ogni probabilità il saggio non consiste in una risposta diretta a Lyotard, bensì all'esposizione di Charles Jenks alla Biennale di Venezia³³. Un secondo riferimento, in questo caso del tutto esplicito, è il pensiero neo-conservatorista di Daniel Bell, ideologo del pensiero sulla “società post-industriale” che dipinge la società contemporanea in termini assolutamente apocalittici, registrando l'emergere di un narcisismo senza limiti e la volontà di rigetto nei confronti della tradizione. Mentre la critica di Bell al postmoderno si contraddistingue per il suo approccio neoconservatore, quella di Habermas muove in direzione opposta, nel tentativo di recuperare i sogni di emancipazione che avevano contraddistinto le forme artistiche del passato. Habermas prende dunque come riferimento gli autori della modernità, da Baudelaire e Poe fino alle avanguardie, intese come movimenti in grado di rompere le norme della tradizione. Queste rappresentano il punto culminante nonché conclusivo di un percorso che è così giunto a compimento: nel momento del loro ingresso all'interno dell'industria culturale, le avanguardie non sono infatti più in grado di produrre quegli *shock* di cui un tempo erano state capaci. Al contrario, criticando Daniel Bell, Habermas sostiene che:

l'arte dell'avanguardia è entrata a far parte dei valori della vita di tutti i giorni e infetta la vita del mondo con la mentalità modernità. [...] Tuttavia, d'altra parte, questa stessa lettura rende evidente che l'impulso modernista si è definitivamente esaurito e l'avanguardia ha fatto il suo tempo, sebbene resista ancora, essa non rappresenta più una forza creativa³⁴

Ad essere superato non è solo un movimento artistico, bensì il tentativo di fare dell'arte un progetto politico legato alla contestazione delle norme.

Mentre la posizione di Bell è che tali spinte contestatarie siano a tutti gli effetti stati assunti dalla società contemporanea, che può pertanto segnare un passo successivo all'epoca moderna, Habermas sottolinea che c'è una distanza tra il progetto artistico delle avanguardie e ciò in cui esso si è tramutato. Le sperimentazioni delle avanguardie

33 Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, p. 37.

34 Habermas, *Modernity – an Incomplete Project*, in Seyla Benhabib and Maurizio Passerin D'Entreves (a cura di), *Habermas and the Unfinished project of modernity. Critical essays on the philosophical discourse of modernity*, Polity Press, Cambridge, 1996, p. 42 (trad. mia).

sono infatti legate a qualcosa che deriva dagli strati profondi della modernità, ossia dal progetto illuminista di emancipazione dell'essere umano, all'interno del quale risiede la chiave di lettura dell'epoca moderna. All'interno dell'epoca che Bell definisce “postindustriale”, tale progetto sembra essere scomparso.

Tanto nell'intervento di Francoforte, quanto nelle sue successive e più strutturate analisi, contenute in *Modern and Postmodern Architecture*, così come in *The Theory of Communicative Action* (1985), Habermas ritorna su un'idea di modernità che può e deve essere recuperata, in quanto progetto tradito nella sua applicazione materiale. In questo modo, sebbene il primo intervento di Habermas sul tema del postmoderno non rappresenti una risposta diretta a Lyotard, è certo che esso corrisponde ad una visione radicalmente differente del fenomeno.

È proprio riguardo al legame con il moderno che conviene tornare per sottolineare un secondo elemento del saggio di Lyotard: il posizionamento di quest'ultimo in merito al marxismo, praticamente opposto rispetto all'approccio di Habermas.

Negli anni precedenti al 1979, Lyotard vive diverse rotture con la sinistra francese e in questo senso la sua analisi può essere inscritta all'interno di un distacco dalla sua precedente esperienza politica. Ma è soprattutto alla Scuola di Francoforte che viene fatto riferimento polemico nella *Condition Postmoderne*. L'opposizione tra Habermas e Lyotard può quindi essere ricollegata ad una crisi della critica marxista, le cui letture non sono più in grado di affrontare lo sviluppo del capitalismo.

La crisi della critica marxista è uno dei nodi su cui si sviluppa la critica di Fredric Jameson contenuta nella prefazione all'edizione inglese de *La Condition Postmoderne*. Il saggio poteva apparire a Jameson un'autentica provocazione, dal momento che negli stessi anni in cui Lyotard proclamava la fine delle grandi narrazioni, riferendosi anche e soprattutto al comunismo, Jameson pubblicava *The Political Unconscious*, in cui si articolava una tesi praticamente opposta: «only Marxism can give us a adequate sense of the essential *mystery* of the cultural past»³⁵. Nella prefazione, Jameson riconosce a Lyotard il merito di aver esplicitato che “fare” scienza implica una legittimazione che non può essere data per scontata. Tuttavia, facendo riferimento alle analisi di Bell, Jameson arriva a chiedersi se non è forse il sapere stesso a essere diventato il centro

35 Fredric Jameson, *The political unconscious. Narrative as a socially symbolic act* (1981), trad. it, *L'inconscio politico. Il testo narrative come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano, 1990.

della produzione capitalista e se il tipo di sapere prodotto non comporti di per sé dei cambiamenti all'interno della società. Il dubbio viene quindi posto da Jameson all'interno di una riflessione sullo stato del marxismo:

le categorie sviluppate per l'analisi del capitalismo classico conservano ancora la loro validità e la loro capacità esplicativa nel momento in cui ci rivolgiamo alle società multinazionali e mediatiche di oggi, con le loro tecnologie avanzate?³⁶

Ciò che si domanda Jameson è dunque se gli strumenti classici del marxismo, compresi quelli della Scuola di Francoforte, a cui lui stesso ha dedicato parte della propria produzione critica, siano ancora in grado di analizzare dei cambiamenti della società; se la società divisa in classi sia ancora un sistema di rappresentazione valido; se la stessa teoria sul valore del lavoro non debba essere attualizzata in virtù della nuova articolazione del lavoro.

Va dato merito a Lyotard, sottolinea Jameson, di aver richiamato l'attenzione su quest'ultimo tema, dal momento che è proprio a partire dalle riflessioni sul modo di produzione che è possibile individuare le rotture rispetto al passato. Tuttavia, ciò che Lyotard affronta attraverso l'analisi dei giochi linguistici, in Jameson è analizzato attraverso la critica marxista, che invece Jameson utilizza spostando la riflessione dai “saperi” alla “cultura”, in quanto “produzione culturale” storicamente determinata e interna al sistema capitalista per come esso si articola nella seconda metà del secolo. È proprio nell'assenza di una critica che sappia coniugare l'analisi artistica e l'analisi politica che Jameson legge la difficoltà da parte di Lyotard di segnare una rottura tra moderno e postmoderno:

Lyotard è in realtà abbastanza restio nel porre la tappa postmodernista come un periodo distaccato dall'alto modernismo, senza evidenziare dunque una radicale rottura rispetto a quest'ultimo. Al contrario, identificando nel postmodernismo l'insoddisfazione rispetto alla disgregazione di questo o quello stile dell'alto modernismo [...], [Lyotard] ha caratterizzato il postmodernismo non come ciò che segue il modernismo e la sua particolare crisi di legittimazione, ma piuttosto come un momento ciclico che avviene prima di un *nuovo* modernismo in senso stretto.³⁷

36 Ibid.

37 Fredric Jameson, “Forward”, in François Lyotard, *The postmodern condition: a report on knowledge*,

È quindi possibile chiedersi, sulla scia di Jameson, se a sua volta Lyotard non chiami a sostegno della sua analisi una grande narrazione, vale a dire quella dell'inevitabile dominio del capitalismo contemporaneo. Come riporta Perry Anderson, pochi anni dopo aver scritto *La Condition Postmoderne*, Lyotard scrive il *Memorandum sur la légitimité* in cui dichiara:

il capitale non ha bisogno di legittimazione, non prescrive niente, nel senso stretto di un obbligo, non ha bisogno di porre alcuna regola normativa. È presente ovunque, ma più come necessità che come finalità.³⁸

Si tratta di una posizione che può essere analizzata con profondità storica. Se infatti, come suggerisce Perry Anderson, i vincoli stabiliti da Lyotard riguardo ai giochi linguistici impediscono il formarsi di un potere legittimante totalizzante, negli anni '80 il sistema capitalistico si impone come unica grande metanarrazione: la vittoria di Reagan alle elezioni statunitensi, il successo del neoliberismo, la sua riorganizzazione in termini di finanziarizzazione e il collasso dell'Unione Sovietica legittimano di fatto il capitalismo (di modello statunitense) come modello tendenzialmente espandibile a tutto il globo.

2. La logica culturale del tardo capitalismo

L'articolo di Fredric Jameson *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, segna uno spartiacque all'interno del dibattito sul postmoderno. L'articolo ha un percorso editoriale piuttosto complesso: pubblicato per la prima volta nel 1984 su *New Left Review*, viene poi inserito in un libro omonimo, di cui diventa il capitolo introduttivo. Il libro viene ulteriormente sviluppato in altri otto capitoli, in cui le tesi dell'articolo vengono riprese e ampliate; si aggiunge una lunga conclusione intitolata "Elaborazioni secondarie" che rappresenta un tentativo di sintesi di tutto il lavoro. A questo lavoro si affiancano una serie di saggi e testi paralleli, che articolano

Manchester University Press, Manchester, 1984, p. xvi (trad. mia).

38 Perry Anderson, *The Origin of Postmodernity*, p. 32.

ulteriormente le riflessioni di Jameson, molti dei quali vengono pubblicati nella raccolta *The cultural turn* (1998).

Attraverso l'analisi di numerose teorie di autori afferenti ad ambiti diversi, Jameson analizza il legame tra il sistema economico che è andato affermandosi a partire dalla fine della Seconda Guerra Mondiale e il campo della produzione culturale, interrogando tanto le pratiche degli artisti contemporanei quanto la ricezione dell'opera d'arte.

Sulla scia di Ceserani è possibile dunque proporre una distinzione dei diversi termini: laddove la parola “postmoderno” è riferita ad un sistema e ad un contesto culturale, «postmodernità [viene utilizzato] come nome inteso a definire un periodo storico e postmodernismo come movimento culturale e artistico fatto di programmi di poetica, pratiche retoriche e stilistiche»³⁹. Si tratta di una distinzione non sempre accettata in ambito critico e che tuttavia consente di distinguere diversi campi di riflessione all'interno dei dibattiti contraddittori che sono nati in merito a questi temi. I due termini sono assolutamente legati fra di loro: le pratiche postmoderniste possono essere ricollegate al contesto storico-economico in cui sorgono, così come lo è il ruolo che esse assumono all'interno del sistema culturale postmoderno. Segnalare questa differenza consente di porre l'accento su elementi differenti.

In questo caso ciò che si vuole indagare è prima di tutto il rapporto tra l'autore del prodotto artistico e il sistema all'interno del quale queste opere vengono prodotte e dunque, secondo le riflessioni di Jameson, il mercato nell'epoca del tardo capitalismo. L'analisi di Jameson offre numerosi spunti di riflessione riguardo alle problematiche relative al posizionamento di un autore, o più in generale di chi produce un oggetto culturale, all'interno del mercato. Si tratta di un'indagine che nel corso della sua carriera Jameson rivolge anche nei confronti del suo stesso ruolo di critico militante. Come sottolinea Steve Helmling a proposito del libro *Brecht and the method*:

è questo il suo sottotesto costante, la sua preoccupazione, addirittura si potrebbe dire la sua forma di “autocoscienza”, dal momento che si tratta della domanda centrale della stessa ambizione critica: che cosa la critica (ossia, il tentativo come quello di Jameson) può fare o essere nel nostro periodo storico? A quali successi può aspirare? Di quali fallimenti è responsabile nello specifico? Come la scrittura della critica, il suo status che consiste nell'essere “un tipo di scrittura”, si pone all'interno di questi problemi? Come, se proprio è

39 Giuliana Benvenuti, Remo Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 62.

possibile, “gli effetti testuali” possono avere effetto o partecipare nella dialettica dei processi storici che la critica vuole illuminare? Più nello specifico, per un Marxista critico, come può un critico “rivoluzionario” essere di successo in un periodo in cui la stessa rivoluzione sta fallendo?⁴⁰

Non è un caso che il saggio di Helmling termini la sua rassegna con una delle produzioni meno note di Jameson: un breve (relativamente alle altre sue produzioni) omaggio a Bertolt Brecht. Jameson definisce Brecht *utile*, «non solo per un incerto e possibile futuro, ma proprio adesso, nella situazione di una retorica, così fortemente legata al mercato, del dopoguerra-fredda, la quale è anche più anticomunista rispetto a quella dei bei vecchi tempi»⁴¹.

Tuttavia il quadro è totalmente cambiato, è avvenuto anzi un passaggio che marca una radicale differenza con il contesto precedente alla Seconda Guerra Mondiale. La periodizzazione utilizzata da Jameson guarda da vicino gli sviluppi tecnologici avvenuti nel corso del Novecento: anche in questo caso le analisi di Daniel Bell in merito alla società “post-industriale” vengono sottoposte a critica facendo ricorso agli studi di Ernest Mandel sul cambiamento dei modi di produzione e sulle sue conseguenze all'interno del sistema culturale.

Mandel individua tre stadi del capitalismo che si differenziano tra loro a seconda delle innovazioni tecnologiche e dei cambiamenti dei modi di produzione:

- la prima rottura risale al 1848 con l'invenzione della macchina a vapore;
- la seconda risale agli anni '90 del Diciannovesimo secolo ed è prodotta dall'invenzione del motore a combustione;
- la terza avviene negli anni '40 del Ventesimo secolo con la nascita della tecnologia elettronica e nucleare.

L'ultimo stadio viene definito “tardo capitalismo” e viene descritto come «uno stadio del capitalismo più *puro*»⁴². Esso comporta una rete di controllo burocratico («nelle sue

40 Steve Helmling, *The Success and the Failure of Fredric Jameson. Writing, the Sublime, and the Dialectic of Critique*, New York, State University of New York, 2001, p. 2 (trad. mia).

41 Fredric Jameson, *Brecht and Method*, Verso, Londra-New York, 1998, p. 1 (trad. mia).

42 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), trad. it. Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma, 2007, p. 17.

forme più terrificanti»⁴³, sottolinea Jameson) e lo stretto legame tra governo e sistema affaristico sovranazionale. Il tardo capitalismo è infatti caratterizzato da un mercato che supera i confini delle nazioni e che crea continui collegamenti fra nodi differenti, una rete che tende all'espansione tanto geografica quanto cognitiva, dal momento che arriva a coinvolgere tutti i settori della produzione materiale e immateriale. In questa forma di capitalismo saltano i parametri del marxismo classico: come è possibile immaginare la lotta di classe all'interno di una rete così espansa e così frammentata? Come è possibile analizzare una forma di imperialismo che si pone su un piano differente rispetto alla categoria di stato-nazione, pur senza che questo venga del tutto superato? Cosa vuol dire infine posizionarsi nella lotta politica contro un sistema che produce *commodities*, beni, piaceri?

2.1 Il concetto di cultura (1)

Il termine “cultura” assume dunque una connotazione più ampia rispetto al “sapere” utilizzato da Lyotard, maggiormente connesso al mondo accademico. Già a partire dal sottotitolo dell'articolo si mette in evidenza il rapporto tra il tardo capitalismo e la “logica culturale”, laddove attraverso questa formula si esprime l'esistenza di un meccanismo che è fondamento dell'intero sistema. La parola “cultura” assume dunque un significato legato in maniera indissolubile al modo di produzione assunto nel tardo capitalismo: «nessun modello soddisfacente di un dato modo di produzione può esistere senza una teoria dello storicamente e dialetticamente specifico ruolo della cultura all'interno di esso»⁴⁴.

Ogni campo dell'agire umano viene, nell'epoca del tardo capitalismo, incluso nell'etichetta “cultura” in quanto ogni attività viene a comporsi di informazioni, pratiche, relazioni che legano una qualsiasi attività ad una rete più ampia. Il concetto di cultura vede quindi «un'enorme dilatazione della sua sfera (quella delle merci), un'immensa e storicamente originale acculturazione del Reale»⁴⁵. Non solo quindi ciò

43 Ivi, p. 14.

44 Fredric Jameson, *Foreward*, in Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, p. xv (trad. mia).

45 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), trad. it. Fredric

che viene considerato cultura è oggi entrato nella sfera delle merci, ma è il Reale stesso che, vivendo un processo di “acculturazione”, entra a sua volta nel sistema del mercato. Come sottolineato anche con maggior decisione negli articoli contenuti in *The cultural turn*, la logica culturale del tardo capitalismo è quindi pienamente interna alle forme di un capitale finanziario e legata alle operazioni di speculazione che lo caratterizzano⁴⁶. Una società legata al mercato, quindi, che non è esente dal problema del controllo, sebbene non ci si possa riferire ad essa con la categoria di fascismo⁴⁷, dal momento che il sistema attuale si caratterizza per elementi differenti: a differenza dei blocchi creati dalle società fasciste, il libero accesso ai beni di consumo è un elemento caratteristico del tardo capitalismo, mediante cui il sistema si nutre e si rigenera in misura sempre maggiore. Il piacere del consumo è centrale nel sistema economico; la cultura stessa è infatti

un prodotto a sé e il mercato si è completamente trasformato nel surrogato di sé stesso, in una delle tante merci che contiene, mentre la modernità rappresentava ancora tendenzialmente la critica della merce, oltre che il tentativo di far sì che essa si trascendesse.⁴⁸

All'interno di questo cambiamento la rete, il *network*, diventa centrale: laddove Lyotard aveva descritto il mondo del sapere come un insieme di tante *enclave* (seppur mai fissate una volta per tutte), nell'ottica di Jameson, invece, ogni nodo è in connessione con altri diventando parte di un sistema che tende alla totalità. Come sottolinea Anderson, l'analisi di Jameson offre «un affresco incomparabilmente più ricco e più comprensivo di questa epoca rispetto a qualsiasi altro documento»⁴⁹. La “logica culturale” esprime dunque il modo in cui si articola il tardo capitalismo, vale a dire un sistema dal quale

Jameson, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma, 2007 p. 7.

46 Cfr., Fredric Jameson, “Culture and financial capital”, in *The cultural turn. Selected writings on the postmodern 1983-1998*, Verso, Londra-New York, 1998.

47 Jameson in questo caso fa riferimento all'opera di Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936)*, trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*, Einaudi, Torino, 2000.

48 Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, p. 6.

49 Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, p. 58.

non è possibile escludere alcun prodotto culturale, compreso quello in grado di esprimere una critica rispetto ad esso.

2.2 Il concetto di cultura (2)

Nell'analizzare la produzione culturale contemporanea, il riferimento più esplicito dell'analisi di Jameson è la Scuola di Francoforte (in particolare Adorno), rispetto alla quale emergono comunque differenze decisive.

Il rapporto con Adorno accompagna in realtà l'intera produzione di Jameson. In particolare, *Postmodernismo* presenta diverse affinità con *Dialektik der Aufklärung*, saggio che Adorno scrive a quattro mani con Max Horkheimer che articolano un ragionamento sul sistema capitalistico a partire da una convinzione principale: il pensiero critico, sviluppatosi a partire dall'Illuminismo, contiene in sé gli elementi di una "regressione" di cui bisogna prendere coscienza affinché essa possa essere contrastata. In questo senso Adorno e Horkheimer si riferiscono ad una *dialettica*: è necessario che l'Illuminismo neghi se stesso per riuscire a superare la regressione in atto. Tale regressione è, secondo i due studiosi, del tutto evidente all'interno della società dei consumi. Adorno e Horkheimer leggono, nella società a loro contemporanea, un totale appiattimento culturale quanto politico:

ogni settore è armonizzato in sé e tutti fra loro. Le manifestazioni estetiche anche degli opposti politici celebrano allo stesso modo l'elogio del ritmo d'acciaio. Le sedi decorative delle amministrazioni e mostre industriali sono poco diverse nei paesi autoritari e negli altri. I tersi e colossali palazzi che spuntano da tutte le parti rappresentano la pura razionalità priva di senso dei grandi cartelli internazionali a cui tendeva già la libera iniziativa scatenata, che ha, invece, i suoi monumenti nei tetri edifici circostanti- d'abitazione o d'affari- delle città desolate.⁵⁰

Il cinema e la radio sono gli strumenti che hanno reso possibile questo appiattimento, essendo utilizzati per diffondere l'ideologia di chi comanda con l'intento istruire le masse, le quali, al loro cospetto, sono del tutto inermi. Il pubblico rappresenta un agente

50 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, trad. it, *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, p. 130.

dal doppio volto di vittima e carnefice. Esso infatti viene manipolato dal sistema economico e culturale, eppure al contempo giustifica e a sua volta *legittima* i cambiamenti all'interno del mercato: «i *clichés* sarebbero scaturiti in origine dai bisogni dei consumatori: e solo per questo sarebbero accettati senza opposizione. Gli stessi tentativi di ribellione sono già previsti all'interno del sistema che, anzi, li sfrutta per imporre nuove regole. Nel caso dei film di Orson Welles, per esempio, Adorno e Horkheimer sottolineano come «tutte le violazioni degli usi del mestiere commesse da Orson Welles gli vengono perdonate, perché - scorrettezze calcolate - non fanno che confermare e rafforzare la validità del sistema»⁵¹.

La società massificata è dunque disciplinata nei suoi gusti, ciò che appare come differente è anzi precedentemente determinato da chi governa il mondo della cultura. La cultura di massa viene analizzata come uno strumento di controllo che Adorno e Horkheimer collegano al potere fascista, caratterizzato dall'uso di una propaganda che non consente in alcun modo lo sviluppo di un pensiero critico. L'unica via che Adorno e Horkheimer intravedono è la negazione di questo sistema e dei suoi strumenti, vale a dire una totale negazione della “cultura di massa”, per come essa si sta sviluppando nel secondo dopoguerra.

È in questo giudizio netto che l'analisi di Jameson si differenzia da quella contenuta nella *Dialektik*: leggendo le pagine di *Postmodernism*, si può avere l'impressione che la posizione di Jameson sia simile a quella di Horkheimer e Adorno. Tuttavia, in un'intervista riportata da Ceserani, Jameson esplicita un giudizio meno apocalittico di quanto possa emergere nelle pagine dell'articolo:

intendo proporre una posizione dialettica, nella quale il postmoderno non sia considerato né come un fenomeno immorale, frivolo e condannabile per la sua mancanza di dignitosa serietà, né come un fenomeno positivo in senso celebratorio alla McLuhan, quasi si trattasse dell'arrivo di una meravigliosa realtà utopica. [...] Pensa al suo carattere popolare e alla relativa democratizzazione che è richiesta da varie forme di postmoderno. Si tratta di un'esperienza culturale che risulta accessibile a molte più persone dei vecchi linguaggi modernisti.⁵²

51 Ivi, p. 139.

52 Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, p. 92-93.

Questa posizione di Jameson è in parte segno di un'epoca differente da quella vissuta da Adorno e Horkheimer, i quali scrivono la *Dialektik* all'inizio di quel cambiamento che, negli anni in cui *Postmodernism* viene scritto, è giunto alla sua maturazione: ciò che Mandel definisce “tardo capitalismo” nasce infatti in quegli stessi anni ed è frutto proprio dell'esplosione dell'industria culturale che diventa paradigma di tutta la produzione contemporanea. Il fatto che il giudizio di Jameson nei confronti dei fenomeni che analizza non assuma mai un taglio morale, marca una distanza rispetto alla maggior parte degli interventi sul postmoderno apparsi fino alla pubblicazione del suo articolo, che invece manifestavano un giudizio prevalentemente negativo.

In *Late Marxism. Adorno or the persistence of the dialectic*, Jameson analizza il suo modo di recuperare la filosofia di Adorno all'interno del contesto postmoderno:

Adorno non era poi così lontano dal mio pensiero quando suggerivo che i livelli del politico (gli eventi storici immediati), del sociale (la classe e la coscienza di classe) e dell'economico (il modo di produzione) stanno fra loro in una sorta di paradossale interdipendenza reciprocamente interdipendente.⁵³

In particolare Jameson sottolinea che l'originalità dell'opera di Adorno «consiste nell'accento da lui posto sulla presenza del tardo capitalismo inteso come una totalità all'interno delle forme medesime dei nostri concetti o delle stesse opere d'arte»⁵⁴.

Tuttavia l'analisi di Adorno si basa su una forte divisione tra Arte e la cultura di massa, che difficilmente può essere applicata al tardo capitalismo per come esso viene analizzato da Jameson: «in particolare la questione della ripetizione nella contemporanea cultura di massa non solo è divenuta un fenomeno più complicato e interessante di quello che Adorno e Horkheimer avevano in mente: sembrerebbe suggerire anche mediazioni di un tipo che essi non avrebbero potuto elaborare con la specificità della vita quotidiana nel tardo capitalismo»⁵⁵. Inevitabilmente, rimane nelle teorie di Adorno e Horkheimer uno sguardo legato alla modernità: mentre quindi nella società della cultura di massa Adorno non legge alcuna possibilità di emancipazione,

53 Fredric Jameson, *Late marxism, Adorno, or the Persistence of the Dialectic* (1990), trad. it. *Tardo marxismo. Adorno, il postmoderno e la dialettica*, Manifestolibri, Roma, 1994, p. 13.

54 Ivi, p. 14.

55 Ibid., pp. 167-168.

Jameson si mantiene su un piano più ambiguo, evidenziando la necessità di riformulare gli schemi attraverso cui viene letta la realtà.

Analizzando le posizioni di Habermas, Jameson sottolinea come la sua idea di un recupero del «potere utopico dell'*high modernism*»⁵⁶ segni una distanza rispetto alla *Dialettica*. Jameson in realtà non si smarca del tutto da Habermas, sottolineando però che la posizione di quest'ultimo deve essere inserita nel particolare contesto della Germania Federale, dove l'assalto alle posizioni di sinistra fa pensare ad una forma di nuovo McCarthysmo. Tuttavia proprio per questo motivo l'idea di Habermas non può essere generalizzata. Jameson sembra dunque dialogare con questa posizione, senza tuttavia presupporre un ritorno al modernismo, bensì riaffermando la capacità critica e (orgogliosamente) negativa dell'utopia. Non si tratta quindi di recuperare l'idea di un'utopia da realizzare, in quanto essa non sarebbe altro che merce, un altro prodotto interno alla logica culturale del tardo capitalismo. L'utopia di Jameson «non serve a immaginare un futuro diverso, ma a denunciare l'incapacità di farlo»⁵⁷, ossia a prendere coscienza del cambiamento avvenuto e della necessaria internità rispetto ad esso.

2.3 Il concetto di cultura (3)

Il secondo testo decisivo per l'analisi di ciò che Jameson intende per “cultura” all'interno del panorama postmoderno è senz'altro *La Société du Spectacle* di Guy Debord, a cui viene fatto riferimento tanto esplicito quanto implicito. Secondo le analisi di Debord lo spettacolo è il modo di produzione, che vede il mondo come una serie di rappresentazioni assolutamente integrate nella società capitalista. La stessa vita sociale diventa oggetto di una rappresentazione attraverso la quale essa si cristallizza, diventando innocua: «tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione»⁵⁸. Lo spettacolo fissa i rapporti sociali una volta per tutte e per questo motivo non si può dire che esso sia distaccato dalla vita reale, al contrario ne è

56 Fredric Jameson, “Theories of the postmodern”, in *The cultural turn. Selected writings on the postmodern 1983-1988*, Verso, Londra-New York, 1998, p. 25 (trad. mia).

57 Daniele Giglioli, “Postfazione”, in Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma, 2007, p. 432.

58 Guy Debord, *La société du spectacle* (1967), trad. it. *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai, 2005, p. 53.

produttore, dal momento che legittima e al contempo rinforza lo *status quo*, partecipando alla produzione di rapporti sociali secondo i criteri della società capitalista. Lo spettacolo diventa quindi un elemento di unificazione della società.

Il cambiamento della forma di produzione, che in teoria dovrebbe liberare le energie un tempo dedicate alla produzione industriale, viene analizzato da Debord come l'ingresso di una nuova forma di assoggettamento:

l'esperienza fondamentale, legata nelle società primitive a un lavoro principale, sta spostandosi al polo dello sviluppo del sistema, verso il non-lavoro, l'inattività. Ma questa inattività non è per nulla liberata dall'attività produttiva: dipende da essa, una sottomissione inquieta e ammirativa alle necessità e ai risultati della produzione: è essa stessa un prodotto della sua razionalità. Non ci può essere libertà al di fuori dell'attività, e nell'ambito dello spettacolo ogni attività è negata, esattamente come l'attività reale è stata integralmente captata per l'edificazione globale di questo risultato.⁵⁹

Le analisi di Debord individuano effettivamente un mutamento nei confronti del quale gli strumenti della critica marxista sembrano in difficoltà. Il lavoro immateriale, il ruolo dello spettatore-consumatore mettono in discussione le analisi riguardo al rapporto tra tempo e lavoro che Debord tenta di riarticolare in diversi frammenti. Allo stesso tempo sono ridefiniti i termini di una coscienza di classe, che deve ora riconoscere nello spettacolo «una guerra dell'oppio permanente per far accettare l'identificazione dei beni alle merci»⁶⁰. Lo spettacolo è una nuova merce che impedisce, di fatto, la lotta di classe, tanto che Debord arriva ad una critica che non lascia spazio ad ambiguità: la cultura viene totalmente assorbita da questa spettacolarizzazione della vita sociale e perde così ogni possibilità di agire in termini antagonisti rispetto ad una situazione di dominio. Essa è destinata a diventare un repertorio di archivio utilizzato per fare mostra della produzione artistica del passato *de-potenziata*, in quanto resa oggetto di consumo.

È evidente una certa affinità tra le riflessioni di Jameson e quelle di Debord, in particolare la “spettacolarizzazione” della società sembra avere molti punti in comune con il processo di “acculturazione del Reale” analizzato da Jameson. Tuttavia, laddove il giudizio di Debord sulla “società dello spettacolo” è un giudizio impietoso, Jameson

⁵⁹ Ivi, pp. 61-62.

⁶⁰ Ivi, p. 71.

si muove con maggiore circospezione, sottolineando la necessità di un ripensamento della stessa critica marxista, attraverso una nuova “cartografia cognitiva”, ossia «un’espressione in codice per designare la “coscienza di classe”»⁶¹.

Diverso è il caso della relazione con il pensiero di Jean Baudrillard, la cui opera deve comunque molto all’analisi di Debord. In particolare Jameson fa riferimento alle analisi contenute in *Simulacres et Simulation*, pubblicato nel 1981. Baudrillard, insieme agli altri filosofi della cosiddetta *French Theory*, mette in discussione il concetto di verità, riflettendo sul concetto di simulacro nell’età contemporanea. Sebbene egli non segua la periodizzazione di Mandel, è possibile trovare una certa affinità con i passaggi temporali da lui individuati e le rotture storiche che Jameson assume nel parlare di tardo capitalismo. Entrambi infatti pongono l’attenzione sull’esponenziale aumento della produzione e dei consumi della seconda metà del Novecento e sulle ripercussioni che queste comportano in campo culturale. L’età contemporanea è entrata in quello che Baudrillard definisce “il terzo ordine dei simulacri”, quello in cui la distanza tra la realtà e l’immaginario viene a crollare a causa dell’innovazione tecnologica e dello sviluppo della produzione. Secondo Baudrillard infatti con i cambiamenti della società contemporanea non si assiste più ad un processo di imitazione del “reale”, al contrario il simulacro diventa oggi una copia di altre rappresentazioni. La raffigurazione della realtà è quindi una *simulazione* che non ha una sua origine nella realtà, la quale, nel dominio della società dei simulacri, diviene *iperrealtà*. È ciò che Baudrillard definisce la “*precessions des simulacres*”, per cui i simulacri arrivano ad anticipare la realtà e a sostituirla:

la simulazione è caratterizzata dalla precession del modello, di tutti i modelli basati sui fatti - i modelli vengono prima, la loro circolazione, orbitale come quella delle bombe - costituisce il campo genuino e magnetico dell’evento. I fatti non hanno più una specifica traiettoria, sono nati dall’intersezione dei modelli, in un singolo fatto possono entrare tutti i modelli in una volta. Quest’anticipazione, la *precession*, questo circuito corto, questa confusione tra il fatto con il suo modello (niente più significati divergenti, niente più polarità dialettica, niente più elettricità negativa, implosione di poli antagonisti) è ciò che consente tutte le possibili interpretazioni, anche le più contraddittorie.⁶²

61 Fredric Jameson, *Postmodernismo, ovvero, La logica del culturale del tardo capitalismo*, pp. 414-415.

62 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Editions Galilée, Parigi, 1981, pp. 31-32.

Uno degli esempi riportati da Baudrillard per argomentare la sua tesi è quello della Guerra Fredda, descritta come uno scontro fra potenze che ha come arma principale la paura della guerra nucleare, usata come deterrente: «il miglior sistema di controllo mai esistito»⁶³. In questo senso, la sconfitta statunitense nella guerra del Vietnam è un simulacro di sconfitta, giunta al culmine di un conflitto che ha avuto come scopo quello di testare la posizione della Cina all'interno dell'ordine mondiale; con la normalizzazione dei rapporti tra Pechino e Washington, a guerra finita, si rende evidente che lo *status quo* non corre il pericolo di essere intaccato: «la guerra è finita “spontaneamente” quando questo obiettivo è stato raggiunto. È questo il motivo per cui essa è scesa di intensità ed è stata smobilitata così facilmente»⁶⁴. Il conflitto bellico diventa così un simulacro a cui assistere impotenti, una tesi che Baudrillard radicalizza ulteriormente con lo scoppio della Prima guerra del Golfo quando le immagini dei bombardamenti vengono trasmesse in diretta nei teleschermi di milioni di spettatori.

La televisione viene analizzata come il *medium* che più degli altri contribuisce ad esorcizzare la realtà. In particolare Baudrillard fa riferimento a *Holocaust*, la mini-serie televisiva dedicata alla Shoah, andata in onda per la prima volta negli Stati Uniti nel 1978. Secondo la sua analisi gli schermi della televisione riescono ad assorbire ogni eco dell'evento, inibendo la memoria: la rappresentazione non è dunque la premessa alla conoscenza, ma anzi è un suo deterrente, dal momento che ad essa si sostituisce «una qualche forma di buona coscienza estetica della catastrofe»⁶⁵.

L'analisi di Baudrillard è forse addirittura più radicale di quella di Debord in virtù del fatto che la sua analisi dei *media* non si ferma al generico riferimento allo “spettacolo”, ma che si declina in numerosissimi esempi che diventano per Jameson un punto di riferimento imprescindibile.

2.4 Il dominio della cultura e la sua neutralizzazione

Il sistema di dominio assunto dal tardo capitalismo travalica i confini delle nazioni, diventando così globale o, come viene detto in alcune pagine, «multinazionale», secondo una struttura capillare che, oltre ad allargarsi geograficamente, si espande a

63 Ivi, p. 58.

64 Ivi, p. 36.

65 Ivi, p. 63.

qualunque livello della produzione culturale. Si tratta di un sistema che Jameson definisce a più riprese “totale” e che coinvolge il mondo dell'arte: nel mondo delle merci il consumo della cultura segue le leggi del mercato, pertanto non è più possibile pensare ad una “sperimentazione” che non sia interna alle leggi del tardo capitalismo. All'interno di questo processo cambia anche il modo di leggere le opere del passato, la cui propensione eversiva viene a sua volta assorbita e neutralizzata. Anche in questo caso, sebbene in maniera differente da quanto sostenuto da Habermas, si dichiara concluso dunque il ruolo delle “avanguardie” che perdono il loro carattere critico nei confronti della società.

Il cambiamento che viene analizzato non incide infatti solo sull'opera d'arte in sé, ma comprende anche un processo di canonizzazione e assorbimento delle opere del passato, specialmente del modernismo, ossia di quelle opere che, scrive Jameson, avevano messo in crisi i canoni estetici della società. Si tratta di un processo di normalizzazione che coinvolge anche le opere del presente:

per quanto riguarda la rivolta postmoderna contro tutto ciò, bisogna comunque sottolineare che le sue caratteristiche offensive [...] non scandalizzano più nessuno e non solo vengono acetate con somma compiacenza, ma si sono a loro volta istituzionalizzate e uniformate alla cultura ufficiale della società occidentale⁶⁶

Jameson sviluppa parte della sua analisi sull'oggetto artistico a partire dalla contrapposizione tra un quadro già ampiamente canonizzato, *Les Souliers* di Van Gogh, e una litografia di Andy Warhol dal titolo *Diamond Dust Shoes*: “una questione di scarpe”, come sintetizza Ceserani.

Jameson sostiene che l'osservatore di oggi, abituato a fruire delle opere d'arte in quanto merce, è privo di una prospettiva storica che gli permetta di leggere nell'opera di Van Gogh ciò che leggevano i suoi contemporanei. Per farlo egli è infatti costretto a recuperare la storicità del quadro, ricostruendo i riferimenti storici a cui esso si lega. L'opera di Van Gogh reca in sé le tracce del lavoro contadino dando loro una vita che non gli appartiene, trascinandole fuori dal grigiore del loro contesto. Jameson mette in risalto così la funzione utopica dell'opera d'arte nell'età moderna. Tale funzione utopica

66 Fredric Jameson, *Postmoderno, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, p. 22.

risulta assente dalle opere contemporanee. L'opera d'arte contemporanea è del tutto piatta, legata ad un altro modo di produzione che ha fatto delle immagini pubblicitarie una delle sue forme di espressione. L'opera d'arte è dunque caratterizzata da una piattezza e da una mancanza di profondità, che sono i tratti distintivi della produzione culturale contemporanea, incapace di produrre quello *shock* attribuito invece alla produzione modernista. Le scarpe di Warhol «non ci parlano affatto», dall'opera d'arte non riesce a emergere alcuna critica, è avvenuta una «mutazione profonda, sia nel mondo oggettuale - diventato ormai un insieme di testi o di simulacri - sia nella disposizione del soggetto»⁶⁷. La produzione culturale è infatti incapace di rappresentare la realtà se non come forma di simulacro, ossia rappresentando qualcosa di già esistente e soprattutto che è già stato assorbito e non può in nessun modo costituire una rottura rispetto al sistema. Questo emerge con chiarezza quando ci si riferisce alla sfera del linguaggio, laddove proprio il modernismo era stato in grado di costruire una parodia del linguaggio ufficiale, imposto dalla società borghese. Se autori come Faulkner o Lawrence, attraverso i loro stili “inimitabili” avevano saputo infrangere una norma, oggi questo processo appare depotenziato proprio perché lo stile che fugge dalla norma, una volta promossa dall'esplosione della produzione, è diventata a sua volta maniera, copia di uno stile già visto:

in un salto dialettico della quantità in qualità, l'esplosione della letteratura moderna in una pletora di manierismi e di stili personali è stata seguita da una tale frammentazione linguistica della vita sociale, che la stessa norma si è eclissata: ridotta al discorso neutro e reificato dei media [...], discorso divenuto esso medesimo un idioletto tra i tanti. Gli stili modernisti diventano in tal modo codici postmodernisti.⁶⁸

L'aumento della produzione e il frammentarsi della società e della cultura in settori sempre più specialistici hanno imposto al linguaggio (nonché alla società stessa) un'eterogeneità tale che persino la lingua nazionale non è più un punto di riferimento, in quanto essa stessa è a sua volta frammentata. Ciò permette ai “padroni senza volto” di oggi (*faceless masters*) di continuare a governare senza per forza imporre il loro discorso (*speech*), bensì ponendosi al di sopra di questa moltiplicazione. Ogni tentativo

67 Ivi, p. 27.

68 Ivi, p. 34.

di parodia oggi appare privo di senso, dal momento che nel linguaggio non esiste più una norma unica che si impone sulle altre. Riprendere gli altri testi non ha dunque quel senso politico che caratterizzava il modernismo, si tratta di una «nuova mancanza di profondità che si estende sia alla “teoria” contemporanea sia a tutta una nuova cultura dell’immagine o del simulacro»⁶⁹. Ciò che era parodia diventa, nel postmoderno, il “*pastiche*”, ricordo svuotato dello spirito eversivo che aveva caratterizzato le pratiche moderniste:

il pastiche è l'imitazione di uno stile peculiare e unico, idiosincratico, è una maschera linguistica, un discorso in una lingua morta. Ma di questa mimica costituisce una pratica neutrale, senza nessuna delle motivazioni recondite della parodia, monca dell'impulso satirico, priva di comicità e della convinzione che accanto a una lingua anormale presa momentaneamente in prestito esista ancora una sana normalità linguistica. Il pastiche è dunque una parodia vuota.⁷⁰

2.5 La perdita di profondità del passato

La *piattezza* che Jameson individua come caratteristica della produzione culturale contemporanea coinvolge anche la temporalità, rendendo il passato un oggetto di consumo, da riprodurre e riproporre, in chiave nostalgica. Così come gli stili letterari, anche il passato è una fucina di oggetti da copiare: «quella che un tempo, nel romanzo storico così come lo definisce Lukács, era la genealogia organica del progetto collettivo borghese [...] è diventata nel frattempo una vasta collezione di immagini, un immenso simulacro fotografico»⁷¹.

A questo proposito Jameson riporta un'analisi di Linda Hutcheon, secondo la quale *Ragtime*, il romanzo di Doctorow, rappresenta un testo di contenuto critico in grado di mettere in scena i conflitti di classe attraverso le sue ricostruzioni storiche della società nella storia statunitense. Tuttavia, Jameson utilizza l'articolo di Hutcheon per articolare in maniera più decisa la sua riflessione: ad essersi persa è infatti la capacità da parte del lettore di assorbire gli elementi politici che l'analisi di Hutcheon mette in evidenza.

69 Ivi, p. 24.

70 Ivi, pp. 34-35.

71 Ivi, p. 35.

L'operazione di Doctorow può infatti essere interpretata secondo un altro schema:

lo si può riformulare come una versione classica dell' "esperienza della sconfitta" propria della sinistra novecentesca, cioè l'idea che la spolticizzazione del movimento operaio sia da imputare ai media o alla cultura in genere.⁷²

Ciò che Linda Hutcheon analizza come il contenuto del romanzo in realtà non è altro che qualcosa che «fluttua» al di sopra di esso, dal momento che *Ragtime* rappresenta un'idea del passato, che non riesce a ricollegarsi al presente. Contro la ricaduta all'interno dello stereotipo, Jameson suggerisce dunque un'altra lettura del romanzo che ne fa emergere il contenuto assente. Quello di Doctorow diventa non un romanzo "realista", bensì una forma di non-rappresentazione della storia: pur trattando della *working class* e di conflitto di classe, la narrazione diventa l'immagine fantasmatica (un oleogramma, secondo le parole di Jameson) di ciò che non esiste:

senza dubbio tutti i romanzi storici, a partire da quelli di Walter Scott, in un modo o in un altro implicano sempre una mobilitazione della conoscenza storica precedente acquisita generalmente mediante i manuali scolastici, concetti allo scopo di legittimare questa o quella tradizione nazionale [...]. Ma il procedimento di Doctorow sembra molto più estremo di questo; direi anzi che la designazione di entrambi i tipi di personaggi- nomi storici o ruoli familiari con l'iniziale maiuscola- opera efficacemente e sistematicamente per reificarli tutti e rende impossibile riceverne la rappresentazione senza l'interferenza di una conoscenza o di una *doxa* già acquisite.⁷³

La conflittualità stessa del tema del romanzo risulta infatti neutralizzata all'interno degli schemi (pacificatori) del tardo capitalismo. Per tale motivo il romanzo non permette di compiere il passaggio definitivo, vale a dire quello di legare il lettore ai soggetti che vengono rappresentati. Per riferirsi al passato scomparso l'unica possibilità che rimane è quella di ricorrere a immagini, simulacri, copie neutralizzate, depoliticizzate, commercializzate, alla "pop history": il romanzo contemporaneo non è più in grado di rappresentare il passato. Il reale, all'interno dei prodotti culturali, è irrepresentabile, e pertanto l'unica pratica possibile è quella di tracciarne i contorni, attraverso il

⁷² Ivi, p. 40.

⁷³ Ivi, pp. 40-41.

riferimento ad altre rappresentazioni, che poi possano essere reinterpretati. L'unica idea di “reale” che deriva dalla rappresentazione della storia è quella della consapevolezza dell'irrepresentabilità del reale stesso:

se qui resta un qualche realismo, si tratta di un “realismo” inteso come derivante dallo shock di aver compreso quello stato di reclusione, e di aver preso lentamente coscienza di una situazione storica nuova e originale, in cui siamo condannati a indagare la Storia per mezzo delle immagini e dei simulacri pop di quella storia, che come tale resta irraggiungibile per sempre.⁷⁴

2.6 Mercato multinazionale e mappe di possibili resistenze

Lo schema proposto da Jameson sembra dunque non lasciare vie d'uscita: la possibilità dell'intellettuale di prendere posizione contro il sistema si lega alla necessità di trovare nuovi schemi interpretativi capaci di far emergere l'inconscio latente delle produzioni culturali. Secondo l'analisi di Jameson, ogni presa di posizione critica si posiziona dunque all'interno del sistema, nei confronti del quale è difficile immaginare un rapporto di antagonismo, dal momento che ogni tipo di espressione si iscrive al suo interno.

Tale analisi è tanto più evidente se paragona la produzione artistica recente con quella del modernismo, al quale Jameson dedica diverse pagine di un articolo, scritto due anni prima della pubblicazione di *Postmodernism*:

Til vecchio o classic modernism era arte di opposizione, è emerso nella società degli affair nell'età d'oro come scandalo e offesa per l'orrore del pubblico della *middle class*, dissonante, bohemian, sessualmente schockante [...]. C'è veramente poco, sia per quell che riguarda le forme che per quell che riguarda i contenuti che la società contemporanea trova intollerabile e scandaloso.⁷⁵

C'è quindi, all'interno della teoria di Jameson, in particolar modo nella produzione degli anni '80, l'idea di impossibilità di una rottura della norma. È assolutamente difficile

74 Fredric Jameson, *Postmodernismo, ovvero, La logica del culturale del tardo capitalismo*, p. 42.

75 Fredric Jameson, “Postmodernism and Consumer Society”, in Fredric Jameson, *The Cultural Turn. Selected Writings on Postmodern 1983-1998*, Londra, Verso, 1998, p. 17 (trad. mia).

immaginare qualcosa di esterno al sistema che raggiunga gli stessi livelli di circolazione, anche se Jameson non esclude del tutto che queste possibilità di rottura, di shock, di scandalo, possano continuare a esistere:

C'è qualche piuttosto condivisione rispetto al fatto che il vecchio modernism funzionava contro la sua società in modi che erano descritto come critici, negative, contestatori, sovversivi, antagonisti. Si può affermare qualcosa del genere per il postmodernismo e i suoi movimenti sociali? Abbiamo visto che c'è un modo in cui il postmodernismo replica o reproduce- rinforza- la logica del capitalism dei consumi; la domanda più significati è se c'è anche un modo per resistere a questa logica. Ma è una domanda che dobbiamo tenere aperta.⁷⁶

Jameson fa riferimento ai lavori di Lukács e Brecht con l'intento di riattualizzare il rapporto tra il nuovo concetto di "cultura" da lui elaborato e la pedagogia politica. Questa relazione è possibile solo attraverso quella che viene definita una nuova "mappa cognitiva". Così come le mappe geografiche cambiano a seconda della tecnologia che viene utilizzata per la loro produzione, una nuova mappa postmoderna deve essere il frutto di nuovi strumenti di analisi per riuscire a fornire una lettura del presente. Ovviamente nessuna mappa può essere definita "veritiera", vale a dire che nessuna mappa può avere la pretesa di descrivere compiutamente il reale; gli strumenti e le misure che si utilizzano per disegnare la mappa sono sempre soggetti a modifiche e innovazioni, e pertanto la stessa rappresentazione del mondo è soggetta al mutamento. Tuttavia le innovazioni possono dare nuove coordinate alla visione della società e portare ad un livello più alto della sua comprensione, con lo scopo di:

Rendere possibile al soggetto individuale una rappresentazione situazionale di quella totalità più ampia, propriamente irrepresentabile che è l'insieme delle strutture sociali nel loro complesso.⁷⁷

Una nuova "mappa cognitiva" prevede dunque l'aggiornamento degli strumenti di riflessione afferenti alla tradizione marxista tanto da un punto di vista sociale quanto da un punto di vista spaziale, laddove il termine di riferimento (e quindi l'ottica da

⁷⁶ Ivi, p. 19.

⁷⁷ Fredric Jameson, *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, p.67.

assumere attraverso un nuovo tipo di analisi) è lo spazio del capitale multinazionale. La questione spaziale infatti è legata tanto al sistema del tardo capitalismo, quanto al dibattito sul postmoderno in sé: come più volte sottolineato, l'espansione del tardo capitalismo ha infatti come centro propulsivo il Nord America, ossia il luogo da cui nascono e si sviluppano le riflessioni e i dibattiti sul postmoderno, perlomeno in una fase iniziale. Tale elemento viene in alcuni casi letto come un difetto di Jameson il quale tenterebbe, senza riuscirci del tutto, di rielaborare all'intero della sfera isolata dell'accademia statunitense istanze e dibattiti provenienti dall'ambito europeo.

In realtà l'accademia statunitense e più in generale il contesto Nord Americano devono essere evidenziati come elementi centrali, essendo questi luoghi di propulsione di un dibattito che non sarebbe potuto nascere altrove. Si tratta infatti di un dato necessario a situare il dibattito sul postmoderno in uno dei suoi momenti di svolta. All'interno di questa centralità *geografica* della riflessione sul postmoderno, in piena esplosione del fenomeno neoliberista, nonché nella piena affermazione del dominio statunitense sulla società occidentale, Jameson individua il carattere transnazionale del capitalismo che lo obbliga, in diversi dei suoi interventi successivi, ad affrontare il problema della mappa "geografica" del mondo e di come il fenomeno postmoderno abbia toccato altre zone del pianeta.

All'interno dei fenomeni presi in esame, lo stesso colonialismo può essere rianalizzato all'interno della dinamica dello sviluppo capitalista:

se è il legame tra imperialismo e modernismo ad essere qui in questione (e tra imperialismo e il modernismo *occidentale*), allora chiaramente imperialismo deve significare l'imperialista dinamica dello stesso capitalismo e non le guerre di conquista dei vari antichi imperi.⁷⁸

In questa espansione tanto cognitiva quanto geografica, le maglie del sistema "totale" analizzato da Jameson si allargano a dismisura, lasciando la possibilità di individuare possibili resistenze e uno sviluppo differenziale del sistema del tardo capitalismo nelle altre zone del mondo.

Tuttavia rimane una questione aperta: in fondo *La condizione postmodern* e

78 Fredric Jameson, "Modernism and Imperialism", in Fredric Jameson, Terry Eagleton, Edward W. Said, *Nationalism, Colonialism and Literature*, University of Minnesota Press, 1990, p. 46.

Postmodernismo, ossia a tutt'oggi i due principali punti di riferimento all'interno dei dibattiti sul postmoderno, vengono pubblicati e raggiungono una vasta diffusione proprio in Nord America, in un contesto, quindi, registra l'esplosione del neoliberismo. Viene pertanto da chiedersi se fosse possibile, in quel contesto e in quel momento, produrre un "pensiero del fuori" rispetto al modello capitalistico, se fosse quindi possibile individuare delle resistenze nel campo dei saperi e della cultura esterne rispetto al sistema capitalistico, in grado da costituire l'embrione di un possibile sistema alternativo. Viene da chiedersi infine se questa genesi del discorso sul postmoderno, così strettamente legata all'espansione del dominio statunitense, non abbia giocato un ruolo importante nella diffusione che queste tematiche hanno incontrato in Europa e nei differenti blocchi che si sono prodotti nella loro ricezione.

3 Diffusione e rielaborazioni del dibattito in Spagna, Portogallo e Italia

Finora si è tentato di definire una genesi della riflessione sul postmoderno ponendo l'accento in particolare su alcuni elementi che ne hanno caratterizzato il dibattito, in particolar modo il cambio dei punti di riferimento nel momento in cui la produzione culturale si inserisce definitivamente all'interno della logica del tardo capitalismo e di un mercato che cambia i suoi modi di produzione, i suoi ritmi e le sue caratteristiche. Tuttavia, come già evidenziato, questi dibattiti si sviluppano per lo più sull'asse Francia- Stati Uniti, laddove il pensiero francese è legato alle riflessioni post-strutturaliste che trovano un'eco decisamente ampia nelle università statunitensi che in parte assorbono e rielaborano gli stimoli derivanti dagli studi di Foucault, Derrida e Baudrillard. Questi canali di sviluppo dei dibattiti fanno sì che in realtà i testi di riferimento che determinano la circolazione delle tematiche legate al postmoderno siano relativamente pochi: le riflessioni di Lyotard, Jameson e Habermas, così come le analisi di Linda Hutcheon sull'*historiographic metafiction*, tracciano le linee guida dei dibattiti nazionali in Italia, Spagna e Portogallo. Sebbene ciascuno di questi contesti presenti caratteristiche differenti, nei diversi dibattiti è possibile mettere in evidenza diverse caratteristiche comuni, prima fra tutte i blocchi che queste teorie incontrano. Si tratta di blocchi differenziali, ovviamente, rispetto a ciascuno dei tre contesti, eppure sempre caratterizzati da un certo livello di polemica, tanto che la parola "polemica" è spesso

utilizzata come sostituto della parola “dibattito”. Tali blocchi possono essere spiegati solo riferendosi ad un cambiamento sociale e politico che avviene nella seconda metà del Novecento e che non si riduce al contesto occidentale, ma comporta un riassetto degli stessi equilibri mondiali. Pur con le dovute differenze in Italia, Spagna e Portogallo gli anni Ottanta rappresentano un momento di distensione, dopo la tensione rivoluzionaria (e le rivoluzioni) che questi paesi hanno vissuto negli anni precedenti. L'onda lunga dei movimenti spagnoli che erode le basi del fascismo (all'incirca tra il 1969-1978⁷⁹), le guerre coloniali portoghesi il PREC⁸⁰ (1961-1976⁸¹), il “decennio caldo” italiano (1969-1978⁸²) rappresentano momenti di rottura di un equilibrio che viene ristabilito (violentemente, in tutti e tre i paesi) a partire dalla fine degli anni Settanta. In questi contesti storici, le polemiche sul postmoderno possono essere lette come sintomi di un passaggio storico in quel momento particolarmente difficile da analizzare e sul quale si comincia a riflettere più approfonditamente a partire dalla fine del secolo, attraverso processi di memoria in cui la letteratura e in particolare il romanzo storico hanno giocato e continuano a giocare un ruolo decisivo.

Gli anni Ottanta rappresentano di fatto un momento di diminuzione della tensione sociale all'interno dei tre paesi. Oggi è possibile leggere in questa fase il declino della critica marxista tradizionale e l'imporsi di un modello di sviluppo e di dominio economico, intimamente legato alle tematiche del postmoderno fin qui analizzate. Le riflessioni sul postmoderno si scontrano quindi con le resistenze di un modo di

79 Le data di inizio fa riferimento al momento di massima forza delle proteste operaie, mentre quella di fine si riferisce alla firma della Costituzione nel 1978.

80 Si tratta dell'acronimo di *Processo Revolucionario em Curso*, ossia il processo che si apre con la *Revolução dos Cravos* del 25 aprile 1974 e finisce con il 25 novembre del 1975 (pochi giorni dopo la morte di Franco, in Spagna), con un controgolpe che blocca di fatto il percorso verso la rivoluzione comunista. Come messo in evidenza nella raccolta *Revolução ou Transição?*, curata da Raquel Varela, la memoria del PREC è stata messa in secondo piano rispetto a quella dell'evento del *25 de abril*, sebbene questa formula sia maggiormente in grado di definire gli avvenimenti dell'epoca.

81 La data di inizio fa riferimento alla *Revolução dos Cravos*, mentre quella di fine fa riferimento alla firma della costituzione portoghese. In questo arco di tempo avvengono anche l'indipendenza di Angola e Mozambico, principali colonie portoghesi.

82 La data di inizio fa riferimento alle manifestazioni del movimento operaio, mentre quella di fine si riferisce alla omicidio di Aldo Moro, che può essere considerato simbolico per di una fase della storia italiana.

concepire la cultura legato ad un sistema che cambia in maniera rapida e radicale. All'interno del clima di pacificazione degli anni Ottanta, il tema della “conflittualità” del mondo culturale è uno dei nodi centrali della questione.

Sono soprattutto gli studi della critica postcoloniale e i più recenti *global studies* che nel corso degli anni '90 e nei primi anni del nuovo millennio pongono le basi per una rielaborazione delle analisi della critica postmoderna: i fenomeni di cambiamento delle città, le conseguenze dei processi di decolonizzazione, lo studio del ruolo del mercato all'interno del mondo saperi consentono di analizzare le nuove articolazioni delle forme di potere che le analisi di Jameson avevano in parte intercettato.

Le analisi di Zygmunt Bauman⁸³ consentono di mettere in luce alcune delle continuità delle società contemporanee con l'epoca della modernità. In particolare risulta decisivo il suo cambiamento di ottica: dopo avere inizialmente assunto la prospettiva postmoderna, Bauman utilizza la formula “modernità liquida” per riferirsi al contesto attuale, definendolo come uno “scioglimento” dei poteri della “modernità solida” precedente all'interno della società, che coinvolgono così tutti i settori della vita sociale, anche e soprattutto in termini di disciplina e controllo.

A queste analisi si affiancano quelle di altri studiosi che invitano ad un ripensamento delle tematiche postmoderne. In modi differenti Hal Foster, con *The return of the real* (1996), e Terry Eagleton, in particolare con *The illusions of postmodernism* (1998), contribuiscono a mettere in discussione il discorso di Jameson. Tuttavia a fare da spartiacque che segna l'inizio di un ripensamento delle teorie sul postmoderno è l'evento dell'11 settembre 2001 che apre uno squarcio nell'immaginario occidentale. Lo stesso Jean Baudrillard, infine, si confronta con esso in particolare negli articoli contenuti in *Power Inferno* (2003) dove viene analizzata una nuova forma di terrorismo che ha saputo introiettare le forme del potere dominante, e quindi della globalizzazione, imparando il linguaggio della spettacolarizzazione e dei media. Da questo momento in poi l'ordine del discorso nel dibattito sul postmoderno assume nuove connotazioni.

Tenendo sempre in conto le specificità di ciascun ambito, è all'interno di questo macro-contesto che il dibattito sul postmoderno viene assorbito e rielaborato nei tre paesi.

83 Cfr. Zyngmut Bauman, *Liquid Modernity* trad. it., *Modernità liquida*, Editori Laterza, Roma-Bari 2002.

3.1 La ley del deseo

Il dibattito sul postmoderno si articola in Spagna a partire dai primi anni Ottanta, pochi anni dopo la firma della costituzione spagnola. Il fallimento del golpe Tejero (febbraio 1981) diventa il simbolo di un'impossibile marcia indietro rispetto alla possibilità di instaurare un nuovo regime militare, dopo la fine del regime fascista, aprendo definitivamente ad una nuova fase sociale e politica. Parallelamente, la fine delle tensioni, secondo alcuni, è resa possibile solo grazie al cosiddetto “*pacto de olvido*”, una formula con cui è indicata una rimozione dei conflitti e delle ingiustizie che hanno caratterizzato gli anni del regime. Si tratta di un patto tutt'altro che simbolico e che penetra a livelli profondi della società: l'ostruzionismo riguardo alle richieste di individuazione e di apertura delle fosse comuni, l'ostruzionismo nei confronti della ricerca all'interno degli archivi al fine di ricostruire l'attività della polizia e, parallelamente, la bassa circolazione che avevano i testi che tematizzano queste ricerche al di fuori del settore accademico⁸⁴, costruiscono di fatto un blocco alla discussione che proviene da diversi livelli dalla società.

Tuttavia, come sottolinea lo storico Santos Juliá, il *pacto de olvido* non consiste in un silenzio sulla guerra civile, quanto piuttosto in una serie di politiche discorsive che affrontano il tema della memoria che, al contrario, è costantemente presente all'interno dei discorsi dei rappresentanti politici, nei quali la guerra civile spagnola è spesso descritta come uno scontro fratricida tra due fazioni opposte, che si conclude tragicamente con la vittoria di una sull'altra. Si assiste così ad un livellamento delle differenze tra le due fazioni in campo al fine di cementare le basi del nuovo stato spagnolo. Si tratta insomma di un'amnesia “*memoriosa*”⁸⁵ che gioca sulla paura del ritorno della guerra e che emerge con chiarezza fin dalle prime leggi di amnistia che vengono promulgate dopo la morte di Franco e che equiparano i “terroristi” in lotta contro la dittatura fascista ai “torturatori” del regime. Le innovazioni tecnologiche, le

84 Luís Castro, *Héroes y caídos. Políticas de la memoria de la España contemporánea*, Madrid, Libros de la catarata, 2008.

85 Si fa riferimento al concetto di “*amnistía memoriosa*” con cui Paloma Aguilar e Santos Juliá definiscono la legge di amnistia del 1977. Cfr. Josefina Cuesta, *La odisea de la memoria: historia de la memoria en España, siglo xx*, Madrid, Alianza, 2008.

nuove correnti artistiche e i mutamenti sociali in atto nel Paese di fatto accelerano questo passaggio storico.

Facendo riferimento all'analisi di Maria del Pilar Lozano Mijares in *La novela española posmoderna* (2007), che riprende l'impostazione di Jameson, è possibile battezzare come data di inizio della postmodernità in Spagna il 1968, l'anno della rivolta in Francia, nonché momento determinante per i movimenti antifascisti spagnoli, dal momento che proprio alla fine del decennio si registra il livello più alto di conflittualità sociale dall'inizio della dittatura⁸⁶. Tuttavia il dibattito sul postmoderno inizia solo a partire dagli anni '80, nel momento in cui la tensione nel paese e l'idea di “cambiamento” diventa centrale, tanto da divenire lo *slogan* con cui il partito socialista conduce la campagna elettorale del 1982 e conquistando la maggioranza.

Come sottolineato da Ana María Spitzmesser analizzando i romanzi di Antonio Muñoz Molina e Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza e Arturo Pérez-Reverte, le stesse opere scritte in questo ambito possono essere definite “romanzi del cambiamento”. Tuttavia si tratta anche del momento del disinganno rispetto alle speranze che si erano generate⁸⁷. In questo contesto, *Beatus Ille* (1986) di Muñoz Molina e *El pianista* (1985) di Manuel Vazquez Montalbán, tra i romanzi più noti di questa stagione letteraria, mostrano un approccio opposto rispetto alla rilettura del passato. Nel romanzo di Muñoz Molina è il passato che reclama la sua voce, attraverso la figura di Jacinto Solana, poeta repubblicano che si credeva giustiziato durante la guerra civile e che invece è artefice di un gioco di finzione che coinvolge il giovane Minaya, uno studente in fuga da Madrid dopo le proteste del '69. Nel corso della vicenda Minaya non solo scopre la verità su Solana, ma riesce a far luce anche sull'assassinio di Mariana, amante del poeta, uccisa durante una sparatoria. Tuttavia il romanzo mostra come, anche nel momento in cui viene riportata alla luce la verità, questa non basta a riscattare le tragedie del passato.

El pianista al contrario mette in scena un ricorso alla memoria a partire da una forte

86 Si vedano i libri di Xavier Domènech Sampere, in particolar modo *Lucha de clase, dictadura y democracia. 1939-1977: cambio político y movimiento obrero bajo el franquismo*, Icaria, Barcelona, 2012.

87 Ana María Spitzmesser, *Narrativa Posmoderna Española. Crónica de un desengaño*, Peter Lang Publishing, New York, 1999.

critica nei confronti della società contemporanea: la prima parte del romanzo è ambientata nel 1983, in un mondo da cui sembrano essere scomparsi i vinti e i vincitori, e in cui il pianista Alberto Rossell descrive il mondo della transizione come frutto di un cambiamento che porta all'eliminazione del passato:

- Cosa intendi per una passeggiata critica per le Ramblas?

- Si comincia dal MacDonald's che hanno aperto d'era il vecchio Canaletas. Potremmo fare lì una riflessione sulla degenerazione della gastronomia e la penetrazione nordamericana per mezzo dell'hamburger. A due passi da lì ci sono i capannelli dei *culés*⁸⁸ e si può meditare amaramente sulla perdita di segni di identità di un club come il Barcellona, in altri tempi avanguardia epica della Catalogna resistente. Poi si passa davanti al cinema Capitol, il vecchio Can Pistola, dove fanno vedere soltanto spazzatura porno o pseudoporno, per cui ci si può lamentare della corruzione della cultura di massa e la generale mancanza di informazione. In seguito il Moka messo a nuovo, fermata obbligatoria della *Via crucis* per considerare quel che si è fatto degli antichi caffè di un tempo, sostituiti dall'ambiguità formale dei locali d'oggi, per cui le farmacie sembrano caffè e i caffè... [...] In altri tempi questo inventario ci avrebbe riempito le vene di sangue rivoluzionario, dove oggi scorre soltanto⁸⁹

All'artista impegnato rimane esclusivamente la possibilità di godere dei cambiamenti avvenuti e di mettere da parte il passato per questo motivo l'autore compie un doppio

88 Nome per definire i gruppi di tifosi che si riunivano ad assistere alle partite di calcio del Barcelona.

89 Manuel Vázquez Montalbán, *Il pianista*, Sellerio Editore Palermo, Palermo, 1994, pp. 34-35; «- ¿Qué entiendes tú por un paseo crítico per las Ramblas?- Empezaríamos por la hamburguesería que han abierto en el viejo Canaletas. Podríamos hacer allí una reflexión sobre la degeneración de la gastronomía y la penetración cultural imperial norteamericana a través de la hamburguesa. A dos pasos están los corrillos de *culés* y podríamos meditar amargamente sobre la pérdida de señas de identidad de un club como el Barcelona, en otro tiempo vanguardia épica de la Catalunya resistente. Luego pasaremos ante el cine Capitol, el viejo Can Pistola, donde sólo proyectan basura porno o pseudoporno, con lo que podremos lamentarnos sobre la corrupción de la cultura de masas y la desinformación sexual generalizada. A continuación el reformado Moka, obligada parada en el *via crucis* para considerar el qué se hizo de los cafés de antaño, sustituidos por la ambigüedad formal de los establecimientos actuales en los que las farmacias parecen cafeterías y las cafeterías farmacias ...[...] Este inventario en otro tiempo nos hubiera llenado las venas de sangre revolucionaria y hoy nos las llena de horchata de chufa», Manuel Vázquez Montalbán, *El pianista*, Barcelona, Mondadori, 1996, p. 30-31.

passaggio all'indietro prima negli anni Quaranta, in pieno fascismo, e successivamente negli anni della Repubblica. In questo modo Vazquez Montalbán recupera una storia che, nel momento in cui viene scritto il romanzo, sembra essere ridotta ad un ricordo privo di legami con il presente. Il recupero di una memoria storica e il suo legame con il presente sono due tra le principali tensioni di una discussione ampia che si articola anche attraverso il dibattito sul postmoderno. Questo registra come centro geografico la città di Madrid, e si articola nelle pagine culturali del quotidiano *El País* e attraverso numerosi interventi pubblicati nella rivista *La Luna de Madrid*. Il dibattito esplose e diventa polemica a seguito del convegno “Nuevos narradores intentan definir la posmodernidad”⁹⁰, del 1984, nonché a seguito di alcuni interventi sul giornale *El País* che nello stesso anno fanno emergere l'esistenza di due fazioni opposte: da una parte i membri di una «sinistra storica»⁹¹, che vedono nel postmoderno una nuova svolta a destra di una società già dimentica del fascismo, e dall'altra quelli di una “nuova sinistra”, che leggono nei recenti cambiamenti la possibilità di un'emancipazione.

Queste diverse posizioni si legano dunque ad una società che sta già formulando un primo giudizio sulla Transizione democratica, che inevitabilmente ricade su una valutazione di diversi fenomeni artistici e culturali contemporanei. Primo tra tutti la Movida, intesa come fenomeno storicamente e geograficamente circoscritto che caratterizza la vita notturna di Madrid negli anni '80.

Javier Sábada, facendo riferimento al filosofo Eugénio Trias, prende le distanze dall'analisi di Habermas e legge nei cambiamenti all'interno del pensiero e delle forme culturali contemporanei una rottura rispetto alla modernità e l'impossibilità di un ritorno al passato. Alla luce di questa analisi, Sábada mette in luce le caratteristiche della Madrid degli anni '80:

sarebbe difficile negare i sintomi del postmodernismo a Madrid: cultura cibernetica, dove l'informazione si rinchiude in piccole macchine, l'apoteosi dei mille tipi di rock, l'inondazione dei video, l'assenza della politica nel suo aspetto classico, vestito alle spalle di una supposta armonia borghese, ecc. E legando questi segni esterni emergono due fenomeni tipicamente postmoderni. In primo luogo, una tecnologia che non tenta di

90 Gabriela Cañas, “Nuevos narradores intentan definir la posmodernidad”, *El País*, 15/03/1984.

91 La formula è coniata dal critico Jesús Ibanez nei primi articoli sul tema e viene assunta anche da Maria del Pilar Lozano Mijares, all'interno di *La Novela Española Postmoderna*.

realizzare valori (...); ossia una tecnologia che si slega da qualunque idea estetico-morale che possa farne da fondamento; e, in secondo luogo, la proliferazione di situazioni che almeno in apparenza sono radicalmente diverse: tutto il mondo può godere di qualunque cosa, tutto il mondo può imprigionarsi all'interno di qualunque cosa.⁹²

Nel commentare l'uso della parola “postmoderno”, anche Alfonso Sastre fa esplicito riferimento alla Movida, responsabile di distogliere l'attenzione da quanto sta avvenendo a livello politico. Il postmoderno sarebbe il sintomo della fine di ogni conflittualità, nonché l'accettazione acritica di ogni cambiamento:

[il termine “postmoderno”] nella sua accezione cultural-madrilena non sembra indicare altro che una certa ironica accettazione di tutte le tendenze, forme o possibilità culturali: la pacifica coesistenza del plurale e un certo orrore per l'attitudine seria, intendendo forse per serio quel discorso che pretende raggiungere una certa coerenza. Il rischio della feticizzazione del “ludico” non sembra spaventare, per ora, gli agenti madrileni dell'indeterminato fenomeno cultural che si tenta di nascondere con questo termine.⁹³

Quest'attitudine sarebbe anche alla base dell'accettazione dell'ingresso della Spagna nell'Unione Europea (ratificata nel 1986), un passaggio su cui non si registra un dibattito articolato. Nell'analisi di Sastre il postmoderno comporterebbe dunque un «sentimento di pacifismo a oltranza», secondo il quale, sostiene provocatoriamente Sastre, «è possibile risolvere tutto parlando»⁹⁴. In questo senso i cambiamenti contemporanei rappresentano l'accettazione di un nuovo dominio che viene imposto dall'alto, mentre la parola “postmodernità” è solamente «uno dei nomi dello spostamento a destra nella vita intellettuale degli ultimi anni»⁹⁵.

Di tutt'altra opinione è José Luís Brea, che legge nella postmodernità la fine della mito del progresso nato in epoca moderna. I miti del passato sono invece messi in discussione attraverso un gioco ludico, sintomo di una ribellione ad una forma di

92 Javier Sábada, *La posmodernidad existe*, in Juan Antonio Ramírez, Jesun Ibáñez, José Tono Martínez (a cura di), *La polémica de la posmodernidad*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1986, p. 177 (trad. mia).

93 Alfonso Sastre, *La posmodernidad como futura antigualla*, in José Tono Martínez (a cura di), *La polémica de la posmodernidad*, p. 244 (trad. mia).

94 Ivi, p. 247.

95 Ibid., p. 257.

pensiero che non si adatta più alla società contemporanea, e che per di più ha condotto alle numerose tragedie del Novecento⁹⁶.

L'analisi del postmoderno è dunque fortemente condizionata dall'elemento ludico su cui si concentrano molti dei commenti, tanto che spesso la parola “postmoderno” viene usata per indicare qualcosa di frivolo, privo di profondità e soprattutto di una critica nei confronti del sistema di potere. Si tratta di un giudizio che si riversa all'interno del campo letterario, dal momento che alcuni dei commentatori più noti assumono il fenomeno dell'industrializzazione del mondo della letteratura (e soprattutto la sua accelerazione) secondo un'ottica particolarmente negativa: l'intellettuale viene spesso visto come un soggetto attento unicamente alle esigenze del proprio pubblico, non più in grado di prendere posizione. Come scrive Jordi García, facendo riferimento ai numerosi romanzi storici che a partire dagli anni '80 hanno raccontato gli avvenimenti del Novecento spagnolo:

la critica del potere, l'articolazione di una coscienza critica e offensiva, la richiesta di un riferimento ideologico o il riferimento morale a forme di condotta pubblica o privata non sono state le sfere tematiche più frequentate. Quando lo sono state ha prevalso quasi sempre lo sguardo retrospettivo e l'ansia di fare un bilancio del passato, invece che auscultare il presente.⁹⁷

Ritornando ad una polemica tra Antonio Muñoz Molina e Camilo José Cela, García riporta quindi la critica di quest'ultimo e la sua definizione dei giovani scrittori in quanto “scrittori di catechismo”, incapaci di proporre una critica della società contemporanea.

Come scrive Maria Lozano Mijares, il fatto che il postmoderno sia stato de-rubricato in quanto un fenomeno “frivolo” ha comportato un'assenza di analisi critica sui testi; è infatti solo negli anni recenti che le tematiche legate al postmoderno tornano ad essere nuovamente analizzate e utilizzate per l'analisi letteraria. I riferimenti tuttavia

96 José Luis Brea, *Errar, para no hablar de la podmodernidad*, in José Tono Martínez, *La polémica de la posmodernidad*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1986.

97 Jordi Gracia, in José Carlos Mainer, Bernard Bessière, Jordi Gracia, *Estado Cultural y Posmodernidad Literaria*, in Francisco Rico (cur.), *Historia y crítica de la literatura española. Suplementos*, Crítica, Barcelona, 2000, p. 67

rimangono sempre quelli della critica statunitense: è il caso di Mercedes Juliá, con il saggio *Las Ruinas del Pasado, Aproximaciones a la Novela Historica Posmoderna*, così come della raccolta *La Memoria Novelada*, a cura di Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez, in cui si fa particolare riferimento alle analisi di Linda Hutcheon.

Come si può notare attraverso i titoli appena citati, il processo di analisi della postmodernità avviene in simultanea con un processo ben più ampio di messa in discussione del recente passato spagnolo, creando un forte legame tra i romanzi ed il dibattito che si sta articolando. Un processo a cui non è estranea la letteratura, dal momento che la maggior parte dei testi che vengono prodotti e che possono essere analizzati secondo una critica che fa propria l'ottica postmoderna, sono romanzi storici, o che comunque fanno riferimento agli avvenimenti storici avvenuti in Spagna nell'ultimo secolo. Ciò rimette in discussione, per lo meno negli autori più contemporanei, l'idea di un'assenza di una critica pienamente politica sul presente. Secondo la scrittrice Carme Riera, è anzi proprio a partire dalla letteratura che si è reso possibile un processo di rilettura degli anni del passato:

noi scrittori non abbiamo fatto altro che aprire, forse più che il resto dei cittadini, le porte della percezione a quegli aspetti che sono presenti e che ci preoccupano tutti, come la questione del dopoguerra e più concretamente della memoria storica, la cui legge era molto lontana. In quegli anni Aznar era il presidente del governo spagnolo e non era assolutamente interessato a fare giustizia con i vinti, né a restituire loro il proprio nome.⁹⁸

Carme Reira si riferisce in questo caso ad una specifica generazione di scrittori (che include tra gli altri Javier Cercas, Dulce Chacón, Rafael Chirbes, Almudena Grandes), nati quasi tutti tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Sessanta, che con l'inizio del nuovo millennio hanno dedicato diverse opere alla rilettura del passato spagnolo. Tuttavia l'esistenza di questi romanzi non elide il problema di una mancanza di una “coscienza critica e offensiva” all'interno delle opere prese in considerazione, che rimane infatti uno degli aspetti problematici della letteratura contemporanea, messo in evidenza specialmente da Rafael Chirbes. Ciononostante nella letteratura contemporanea si comincia a rivendicare, pur nelle opere interne al sistema di mercato

98 Carme Reira, *Sobre la memoria y la autoficción*, in Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (cur.), *La memoria novelada*, Peter Lang, Bern, 2012, p. 266 (trad. mia).

editoriale, la possibilità e la voglia di una presa di posizione. Negli ultimi anni, tale forma di impegno comincia anche ad essere analizzata con sguardo critico. Da questo punto di vista diventa fondamentale il percorso dell'analisi di Gonzalo Navajas, nelle sue analisi sul cinema e sulla letteratura spagnoli contemporanei. Dopo essersi rivelato uno dei più autorevoli studiosi delle forme della letteratura postmoderna⁹⁹, Navajas registra un progressivo svuotamento delle pratiche postmoderne e analizza un processo di cambiamento delle forme letterarie che può essere descritto facendo riferimento ad un'estetica "neomoderna", che prevede, in particolare, il recupero della tensione etica dell'opera d'arte. Ciò non implica tuttavia un nuovo rifiuto del postmoderno come sintomo di un pensiero "frivolo" e "acritico", anzi:

la postmodernità ha adottato la sua posizione di indeterminatezza inequivoca come un modo di preservazione per non incorrere negli errori di una prospettiva totalizzante e unificatrice che le premesse hegeliane, nelle loro varie versioni, comportano. La nuova estetica di affermazione parziale postmoderna non rifiuta né squalifica i presupposti postmoderni; al contrario, continua ad incorporarli ad una visione per cui essi sono da considerarsi innovazioni genuine e ancora oggi altamente significative.¹⁰⁰

Il percorso di Navajas (oggi docente in California e sempre vicino alla critica d'oltreoceano) si chiude con il volume *La narrativa española en la era global*, da lui stesso inteso come la tappa della sua riflessione sul postmoderno. Alla base dell'analisi di Navajas ci sono due elementi che segnano un cambiamento di cui tenere conto. Il principale è la prospettiva globale all'interno della quale i romanzi devono essere analizzati anche in virtù delle innovazioni nel mondo della letteratura, messe in atto dai processi di globalizzazione. Questa è considerata un fenomeno che se da un lato può comportare processi di omologazione della sfera culturale alla logica del mercato, dall'altro permette una messa in discussione dell'idea di canone letterario. Navajas afferma che è già evidente negli Stati Uniti:

99 Gonzalo Navajas, *Teoría y Práctica de la Novela Española Posmoderna*, Edicions del Mall, Barcellona, 1987.

100Gonzalo Navajas, *Más allá de la Posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, EUB, Barcelona, 1996, p. 20-21 (trad. mia).

perché la diversità etnica (indiana-europea-nera, in particolar modo) è stata una realtà incontestabile da secoli. Ciononostante, l'ambito europeo si è a sua volta aperto ad una nuova percezione, iniziando una progressiva decostruzione dei modi riduttivi che hanno permesso l'espansione della sua versione della civilizzazione che nel ventesimo secolo si sono dimostrati insufficienti o controproducenti.¹⁰¹

A partire da questo punto di vista, Navajas propone di mettere in discussione i modelli di analisi dati per acquisiti. Guardando alla letteratura, Navajas sottolinea che il ruolo dell'intellettuale contemporaneo non può assumere i connotati di resistenza diretta e frontale contro il potere che ha assunto in altri momenti della storia, e che anzi tale forma di militanza culturale può assumere i tratti feticisti di una funzione ormai esaurita. Il ruolo dell'autore impegnato non può dunque seguire un copione già scritto, ma deve essere ricercato all'interno di casi differenti e instabili.

Nel caso della letteratura spagnola l'esempio principale è quello di Antonio Muñoz Molina, uno scrittore attivo fin dagli anni del disimpegno della Movida madrilená. Navajas suggerisce come la pulsione etica di Molina non assuma una sola forma, ma debba essere ricondotta ad un percorso dell'autore in cui l'elemento etico è oggetto di un'incessante ricerca. Consapevole di non delineare un'analisi definitiva sulla postmodernità, Navajas si propone piuttosto di porre le basi per un'analisi della letteratura che metta da parte ogni tipo di lettura manichea.

In questo lavoro di rilettura e riconfigurazione del postmoderno, rientrano anche alcune analisi specifiche del contesto catalano che, pur non arrivando a incidere nel dibattito complessivo, segnano l'emergere di nuovi punti di vista il cui valore è prima di tutto politico, vista la forte repressione di cui la cultura e la lingua catalana erano oggetto durante il fascismo. Tale cambiamento politico fa sì che la lingua e la tradizione catalana, dopo essere state bandite per anni, vengano istituzionalizzate, il che comporta un cambiamento nell'approccio al catalanismo in generale, nonché la sua accettazione pur dentro i limiti imposti della costituzione spagnola. Un libro che consente di articolare un ragionamento su questi temi è *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intellectuals en la literatura catalana contemporània*, curato da Ramon Panyella e Jordi Marrugat. In particolare, l'articolo di Víctor Martínez-Gil, "Els

101Gonzalo Navajas, *La narrativa española en la era global. Imagen. Comunicación. Ficción*, EUB, Barcelona, 2002, p. 47 (trad. mia).

escriptors com a intellectuals postmodern”, prende le mosse dalle analisi di Lyotard e di Jameson per analizzare le opere di diversi autori catalani. Attraverso gli esempi degli scrittori Quim Monzò e Narcís Comadira, Panyella e Marrugat sottolineano come, sebbene le opere entrino all'interno di un sistema culturale del tardo capitalismo, affermare la necessità di un uso della lingua catalana permetta ancora di fare emergere le contraddizioni all'interno della società. Tuttavia, Víctor Martínez-Gil mette in evidenza alcune criticità del processo di istituzionalizzazione:

ci sono scrittori che hanno basato il proprio ruolo di interpreti compromettendosi con cause linguistiche e storiche o con gruppi minoritari della propria comunità, in un senso affermativo più tradizionale. (...) È stato in questo modo che si sono smontati i presupposti della normalizzazione culturale e linguistica e che ci si è voluti separare il punto di vista commerciale predominante negli anni ottanta, sebbene oggi anche un compromesso e un radicalismo apparente possono formare parte del circuito commerciale – tuttavia ciò significa inserirsi all'interno delle contraddizioni del discorso culturale attuale.¹⁰²

All'interno dello stesso libro di Martínez-Gil analizza il ruolo del romanzo storico catalano: utilizzando (e in parte criticando) le teorie di Jameson, sottolinea come questa forma narrativa, accompagnata da una sperimentazione linguistica, possa ancora assumere una valenza di rottura rispetto ad un particolare ordine discorsivo, mostrano l'esistenza di un punto di vista differente sulla storia che solo ora può essere raccontato¹⁰³.

Rifacendosi alla critica di Jameson, e proponendo la stessa periodizzazione utilizzata da Maria Lozano Mijares, Jordi Marrugat compie uno dei primi tentativi di delineare le specificità del contesto letterario catalano, attraverso le analisi del libro *Narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius* (2014)¹⁰⁴. Il criterio con cui è redatto il saggio è quello di dar voce ad una letteratura esclusivamente in lingua catalana, dando una centralità specialmente all'opera di Quim Monzò, ed escludendo

102 Víctor Martínez-Gil, *Els escriptors com a intel·lectuals postmoderns*, in Jordi Marrugat, Ramon Panyella (cur.), *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, L'Avenç, Barcelona, 2006, p. 310 (trad. mia).

103 Ibid..

104 Jordi Marrugat, *Narrativa catalana de la postmodernitat, Històries, formes i motius*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2014.

così le opere di Eduardo Mendoza, Javier Cercas, Manuel Vázquez Montalbán, ossia autori cresciuti in territorio catalano, ma che scelgono il castigliano come lingua letteraria.

Le analisi di questi ultimi anni assumono un ruolo centrale rispetto al dibattito sul postmoderno, che può ora essere analizzato di una rilettura del passato in cui la letteratura è assoluta protagonista.

3.2 Onde o mar termina e a terra espera

La storia portoghese presenta un elemento decisivo nel passaggio tra dittatura e democrazia: se in Spagna la fase della cosiddetta Transizione è stata comunque gestita dalla vecchia classe dirigente, pur minacciata dalle spinte dei movimenti antifascisti, nel caso portoghese avviene un autentico processo rivoluzionario che chiama in causa innanzitutto la guerra nelle colonie (che in base alle differenti ottiche viene definita “guerra coloniale”, “di liberazione” o “*de ultramar*”), iniziata in Angola nel 1961 e poi allargatasi a Mozambico e Guinea, e il golpe militare del 1974 che dà origine al cosiddetto PREC (*Processo Revolucionario em Curso*), un momento di forte partecipazione popolare¹⁰⁵ nella ridefinizione dello stato portoghese, la cui data di fine è riconducibile al 25 novembre 1975. La radicalità degli eventi e la necessità di riconfigurare l'identità del paese all'indomani della caduta del più duraturo regime fascista europeo, nonché del più longevo impero coloniale, fanno di questo passaggio un punto di riferimento per il cambiamento degli anni a seguire.

Tuttavia la fine dell'impero è un evento talmente significativo che la riflessione su di esso copre quasi per intero lo spazio della riflessione, che registra così una minore ricezione delle analisi di Lyotard e Jameson, così come delle critiche di Habermas. Al contrario di quanto avviene in Spagna, il processo di cambiamento culturale è totalmente incentrato su una rilettura ampia e partecipata della storia portoghese. Ciò non vuol dire che anche in Portogallo non avvenga un mutamento nella società e nel sistema culturale, ma più precisamente che si tratta di un processo che tarda più che altrove ad emergere.

¹⁰⁵Cfr., Raquel Varela, *História do Povo na revolução portuguesa. 1974-1975*, Lisboa, Bertrand Editora, 2014.

Il maggiore interprete di questo cambiamento, dal punto di vista della critica culturale, è probabilmente Eduardo Lourenço. Nel volume a lui dedicato in occasione degli ottant'anni, da parte della rivista *Colóquio/Letras*, Sérgio Quaresma mette in evidenza la capacità di Lourenço di connettere la cultura portoghese ad un contesto europeo più ampio. Tuttavia le sue analisi non possono essere immediatamente inserite nel filone del postmoderno, di cui comunque intercetta (e talvolta anticipa) alcune riflessioni. Questo ha probabilmente fatto sì che la critica di Lourenço sia poco conosciuta al di fuori del contesto portoghese e che la sua opera non venga presa come punto di riferimento per le analisi del periodo letterario postmoderno, sebbene egli stesso rilevi un mutamento che lo conduce a parlare di una «letteratura disinvolta»¹⁰⁶. Le influenze di Lourenço sono piuttosto da ricercare nel poststrutturalismo francese, in particolare nell'opera di Foucault (sua è infatti la prefazione alla prima edizione portoghese de *Les mots et les choses*).

A seguito della *Revolução dos Cravos*, Lourenço dichiara la necessità di immaginare un'identità nazionale «più ampia e diffusa, basata sulla lingua e sulla cultura»¹⁰⁷, senza per questo ricadere nella totale frammentazione postmoderna, o tentare di recuperare gli elementi del “progetto moderno”. Il mito della “modernità” è anzi aspramente criticato, in quanto espressione di una forma di intendere la storia culturale europea legata agli stati occidentali e quindi non è del tutto assimilabile al contesto portoghese, in quanto esso è espressione di un altro percorso sia storico che culturale. Nelle parole di Roberto Vecchi, «se la storia del Portogallo è sempre stata letta in una dialettica problematica tra l'Atlantico e l'Europa, tra la deriva imperiale e le radici continentali, Eduardo Lourenço tenta di pensarla nei suoi movimenti combinati e non disgiuntivi, nei suoi contrappunti, nei suoi condizionamenti e trasformazioni reciproche»¹⁰⁸.

Attraverso una riflessione che individua nella letteratura una fonte primaria per la definizione della “iperidentità” portoghese, Lourenço avvia un'analisi dei miti legati alla cultura e alla storia portoghese: il mito del sebastianismo, il mito della *saudade*, il mito

106Cfr. Ana Paula Arnaut, *Post-modernismo no romance português contemporâneo*, ed. Libreria Almedina, Coimbra, 2002, p. 82 (trad. mia).

107Sérgio Quaresma, *O papel das elites e o (ab)uso da História na construção labiríntica da identidade nacional*, da *Colóquio/Letras*, 2009, n.170, p. 157 (trad. mia).

108Roberto Vecchi, *O pensamento português, o crítico e a exceção*, in *Colóquio/Letras*, 2009, n. 171, p. 145 (trad. mia).

del “*quinto imperio*”, dell’impresa coloniale, il mito dell’Europa illuminista, sono così riletti alla luce dei testi letterari, con particolare riferimento agli autori del romanticismo e all’opera di Fernando Pessoa.

Dopo la rivoluzione del '74, Lourenço pubblica una serie di articoli che interrogano la società portoghese sui principali avvenimenti in atto. I suoi articoli più feroci sono raccolti all’interno di un’antologia, dal titolo *O fascismo nunca existiu*, in cui l’assenza di un giudizio sul passato, già all’indomani della rivoluzione, è un elemento contraddittorio, se si pensa all’ampia mole di scritti letterari sulla guerra coloniale che appaiono immediatamente dopo la sua fine. Eppure la letteratura sembra essere un campo a sé: l’ampia e collettiva rilettura del passato portoghese paiono infatti insufficienti a costruire una memoria critica e altrettanto attiva sull’oggi:

il traumatismo salutare e l’eccesso di lucidità non hanno avuto molto tempo per mettere radici. Alla rivoluzione nascente è mancata la pedagogia virile e veridica che avrebbe potuto convertire questo traumatismo in un ricordo fecondante. Si è persa l’occasione unica di un ripensamento collettivo di questo fenomeno storico-politico che è stato la vita reale del paese durante quasi mezzo secolo.¹⁰⁹

L’ingresso nella Cee rappresenta a sua volta un passaggio controverso, dal momento che il rischio è quello che l’Europa si converta in «un involucro vuoto, una realtà senza anima né memoria»¹¹⁰.

Anche José Saramago segnala l’assenza di una riflessione su quanto avviene in Portogallo a partire dalla seconda metà degli anni Settanta. *Levantado do chão* e *Memorial do convento*, rappresentano il tentativo di una riscrittura della storia portoghese, che tuttavia si scontra con l’oblio in cui sta cadendo il passato fascista. Questa situazione è denunciata con forza in *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) dove il protagonista, il poeta nato dalla fantasia di Fernando Pessoa, rivive le vicende di uno degli anni più drammatici del fascismo europeo, il 1936.

Pur non concentrandosi sull’analisi della società dello spettacolo e sul cambiamento nei

109Eduardo Lourenço, *O fascismo nunca existiu*, 25/01/1976, in Eduardo Lourenço, *O fascismo nunca existiu*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1976, p. 178 (trad. mia).

110Eduardo Lourenço, “Da Europa como cultura”, 1989, in Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa ou as duas razões*. Imprensa nacional- Casa da Moeda, Lisboa, 1994.

modi di produzione in atto, tanto Eduardo Lourenço quanto José Saramago individuano i cambiamenti che altrove sono analizzati attraverso una riflessione sul concetto di postmoderno. Oltre a loro i riferimenti sono piuttosto pochi. Fernando Guimarães, nel 1989, afferma che negli anni Ottanta «è arrivato nella letteratura il concetto del postmoderno»¹¹¹, nato in campo filosofico per esprimere la crisi del “senso della modernità”. Eduardo Prado Coelho, riferendosi al campo della poesia analizza: «a questa dispersione affabile, senza pulsioni evidenti di affermazione generazionale, né messaggi programmati, né entusiasmi eccessivi, possiamo dare il nome, disponibile e ambiguo come quasi tutti quelli che si trovano per simili funzioni, di postmodernità»¹¹². Mentre João Barrente scrive il suo “requiem per il postmoderno” ancora prima che in Portogallo nasca un vero e proprio dibattito, il postmoderno è infatti definito come un unicorno di cui tutti parlano ma che «non è mai stato visto nei boschi portoghesi»¹¹³. In realtà, come sottolinea Carlos Ceias, è la stessa struttura universitaria portoghese, a rendere difficile lo sviluppo di un dibattito su questi temi¹¹⁴. Per arrivare ad un uso argomentato e preciso di questa parola in Portogallo in ambito letterario è necessario attendere un articolo di Maria Alvira Seixo, *Narrativa e Ficção. Problemas de tempo e Espaço na Literatura Europeia do Pós-Modernismo*, del 1994¹¹⁵.

Il primo tentativo di sistematizzazione della letteratura portoghese attraverso la critica postmoderna è quello di Maria Fátima de Marinho, con il saggio *O romance histórico em Portugal* (1999). Nel capitolo intitolato “O romance histórico pós-moderno”, dove si fa particolare riferimento alle analisi di Linda Hutcheon in merito ai romanzi di Mario de Carvalho (in particolare *A paixão do Conde de Fróis*, 1986) e di José Saramago (*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, 1991).

Tuttavia il volume che pone definitivamente le basi per ripensare la letteratura contemporanea portoghese secondo una chiave di lettura postmoderna appare solamente

111 Fernando Guimarães, *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989, p. 157.

112 Eduardo Prado Coelho, “A poesia portuguesa contemporânea”, in *A noite do mundo*, Imprensa nacional- Casa da moeda, Lisboa, 1998, p.115.

113 João Barrente, *A razão transversal- requiem pelo pós-moderno*, in “Vértice”, 1990, p. 31.

114 Carlos Ceia, *O que é afinal o pós-modernismo?*, Edições Século XXI, Lisboa, 1998.

115 Maria Alvira Seixo, *Narrativa e Ficção. Problemas de tempo e Espaço na Literatura Europeia do Pós-Modernismo*, in *Colóquio/Letras*, 1994, n. 134.

nel 2002. Si tratta di *Post-modernismo no romance português*, di Ana Paula Arnaut: nato da una tesi di dottorato con un titolo significativamente più articolato (*O sócio-código post-modernista no romance português contemporâneo*), il libro mette in luce l'assenza di un dibattito sul postmoderno in Portogallo, benché gli scrittori abbiano assimilato alcuni dei tratti della scena postmoderna:

nonostante le affinità che, praticamente da sempre, possiamo riconoscere e stabilire fra la produzione e l'evoluzione culturali in Portogallo e quelle avvenute in altri paesi, europei e non, la verità è che, come verificheremo, il nostro scenario letterario non ha accolto studi sistematici su questa materia. Di conseguenza, se la lettura delle opere pubblicate essenzialmente nel pieno della decade degli anni sessanta comincia a permettere di intravedere una relazione, o meglio, un'assimilazione letteraria effettiva delle coordinate del postmodernismo, ciò che è certo è che la produzione saggistica portoghese sembra aver messo in secondo piano il dibattito che ha dominato, e ancora domina, la scena nordamericana.¹¹⁶

I testi presi in esame sono quasi tutti romanzi storici, anche perché è proprio il tema della ri-lettura della storia che è centrale nei romanzi scritti in Portogallo dopo la fine del regime e la caduta delle colonie. Il processo di critica del passato suggerito da Eduardo Lourenço è dunque più forte che mai proprio all'interno del campo letterario.

Ana Paula Arnaut analizza i testi della letteratura contemporanea attraverso le riflessioni di Lyotard e Jameson, individuando nel romanzo di José Cardoso Pires, *O Delfim* (1968) il testo che segna l'inizio della nuova produzione letteraria portoghese che prosegue con le opere di José Saramago, Mário Cláudio e Mário de Carvalho, arrivando a coprire almeno trent'anni di storia della letteratura portoghese.

Una diversa sistematizzazione della letteratura contemporanea è proposta da Miguel Real, autore di romanzi e critico piuttosto defilato rispetto all'ambiente accademico. Nel 2001 pubblica uno studio intitolato *A Geração de 90. Romance e sociedade no Portugal Contemporâneo*, in cui viene evidenziato uno stacco netto tra la letteratura degli anni '80 e quella degli anni successivi. A partire dagli anni '90, infatti, i nuovi scrittori mettono radicalmente da parte i temi della storia, delle guerre coloniali e soprattutto dell'impegno politico, in quanto qualcosa che appartiene al passato. Nell'articolo *A*

¹¹⁶Ana Paula Arnaut, *Post-modernismo no romance histórico português*, p. 15-16.

História não é uma coisa seria, Miguel Real sostiene che nel corso degli ultimi anni la letteratura, complice un'overdose di testi sulla rivoluzione e sul passato coloniale, emerga un rifiuto generalizzato nei confronti di una presa di posizione rispetto ai temi sociali del passato:

le polemiche che hanno alimentato la nostra Storia (nazionalista/a favore degli stranieri; atlantisti/europeisti; sebastianisti e messianisti/progressisti; rivoluzionario/conservatori) non hanno molto senso per questa nuova generazione, i cui testi non riflettono nessuno di questi temi e che così si osserva camminare sola, a costruire un sentiero già dentro l'Europa, e attraverso la globalizzazione, già dentro un mondo nuovo, che è nuovo solamente in quanto non è stato costruito, ossia, creandolo nei propri testi, stanno aiutando a farlo.¹¹⁷

Un secondo elemento che emerge nel saggio di Miguel Real riguarda le opere di autori provenienti da altri contesti: tra gli scrittori presi in esame egli include infatti autori come Mia Couto e Pepetela, provenienti dalle ex-colonie.

Anche lo studio di Roberto Vecchi permette di creare ponti tra contesti differenti, proponendo un approccio alla cultura e alla letteratura contemporanea portoghese che ha il suo baricentro il tema della guerra coloniale. Si tratta di una prospettiva che, seguendo la linea di Eduardo Lourenço, utilizza le recenti rappresentazioni letterarie della guerra coloniale per indagare l'identità portoghese che, lungi dall'essere qualcosa di definito in sé, si articola attraverso le relazioni storiche che il paese ha intessuto. Per quanto traumatica, la guerra *coloniale* «mina l'ontologia nazionale» facendo emergere la cosiddetta “eccezione atlantica” e imponendo quindi una «storia che non si lascia rinchiudere e scrivere in forme statiche e consequenziali»¹¹⁸.

Si tratta di una linea che si pone come base per uno studio comparativo dei testi in lingua portoghese, specialmente di quelli che provengono da paesi che si legano al portogallo attraverso la memoria della guerra. Da questo punto di vista è fondamentale lo studio di Ana Margarida Fonseca all'interno del volume *Percursos de Identidade* (2012), dove si mettono in relazione i romanzi di António Lobo Antunes, Helder

117Miguel Real, “Historia não é uma coisa seria”, in *Geração de 90. Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*, Campo de Letras, Porto, 2001, p. 131.

118Roberto Vecchi, *Exceção Atlântica. Pensar a literatura da guerra colonial*, Edições Afrontamento, Porto, 2010, p. 21.

Macedo, Mia Couto e Pepetela, proprio a partire dalla narrazione dell'impero e della guerra coloniale.

Recentemente Helena Buescu fa riferimento al concetto di “buon vicinato” recependo il dibattito sulla *world literature* (in particolare il riferimento è agli studi di David Damrosch e Pascale Casanova) e assumendo in pieno un'ottica post-nazionale, laddove la lingua portoghese diventa il principale ponte fra culture differenti, tra le quali è possibile tessere nuovi dialoghi:

si tratta di capire che la geometria degli incroci fra i tre concetti [lingua, letteratura e nazione] non può continuare a proiettarsi come un blocco, soprattutto in casi in cui, come nella letteratura in portoghese, la sua espressione coinvolge il riconoscimento di permeabilità attraverso manifestazioni transnazionali e anche transcontinentali.

[...]

Si tratta di una ricchezza, simbolicamente e storicamente eterogenea, che combina le eredità post-imperiali e post-coloniali nell'analisi di ciò che è scritto “in portoghese”, nei differenti continenti e nei differenti momenti storici.¹¹⁹

L'idea di inserire la letteratura in una serie di relazioni di carattere sovranazionale è dunque fortemente presente all'interno del contesto portoghese. Pur non registrando un dibattito particolarmente acceso sul postmoderno, diversi elementi decisivi sono comunque particolarmente presenti, sebbene non necessariamente articolati nelle posizioni espresse da Lyotard, Habermas e Jameson. Al contempo l'analisi del contesto portoghese consente di registrare elementi che altrove sono assenti, o taciuti.

3.3 Nomina nuda tenemos

Enrico Deaglio identifica il 1978 come l'anno di svolta a partire dalla quale si apre una nuova fase della storia italiana. In particolare si riferisce ai giorni del sequestro di Aldo Moro, scrivendo che «alcuni sostengono che l'Italia, intesa come Stato con tutto quello

¹¹⁹Carvalho Buescu, *Experiência do incomum e boa vizinhança. Literatura Comparada e Literatura-Mundo*, Porto Editora, Porto, 2013, p. 55.

che ne consegue, abbia cessato di esistere durante 33 giorni del sequestro di Aldo Moro»¹²⁰. Si tratta quindi di un evento investito di valore simbolico, una cesura che marca la fine di una stagione di tensioni rivoluzionarie e che cambia volto al Paese. Gli anni Ottanta coincidono così con una diminuzione della tensione sociale, durante i quali la rilettura del decennio appena trascorso è minima, se non addirittura inesistente. Rimane il fatto, simbolico anch'esso, che dei tre contesti analizzati l'Italia è l'unico caso in cui, alla fine di un periodo di violenze e tensione rivoluzionaria, non viene promulgata alcuna legge di amnistia. Prendendo in prestito l'immagine da un libro di Nanni Balestrini, è possibile dire che il dibattito sull'epoca di tensione appena conclusa non viene dimenticato, bensì diventa invisibile.

Come nel caso spagnolo questo contesto è assolutamente leggibile (seppur in controtelaio) nel dibattito sul postmoderno. Monica Jansen restituisce la complessità di un dibattito, iniziato alla metà degli anni Ottanta, attraverso i fitti riferimenti alle riviste specializzate. Una delle prerogative del contesto italiano è che esso si articola attraverso gli interventi di figure che sono riprese anche nel dibattito internazionale: oltre al già citato Remo Ceserani è il caso di Gianni Vattimo e Umberto Eco.

Secondo Alberto Casadei, proprio Umberto Eco rappresenta, insieme a Pier Vittorio Tondelli, il superamento di una stagione letteraria che si realizza nel rifiuto dei modelli dell'avanguardia e entra pienamente nel contesto della produzione culturale di massa¹²¹. Laddove Tondelli prende come riferimento la società in cui vive, Eco utilizza la sua conoscenza enciclopedica per riarticolare in chiave parodistica la forma del romanzo storico, in un meccanismo di *double-coding* che consente diversi livelli di lettura a seconda del lettore. Umberto Eco scrive così quello che Ceserani definisce la «prima, consapevole produzione di un romanzo postmoderno»¹²², *Il nome della rosa*, un'opera tutt'altro che immune rispetto ai processi di chiusura e di rimozione della storia fin qui analizzati nel contesto italiano: nella prima edizione la quarta di copertina reca una dicitura che divide in tre categorie i possibili lettori del romanzo:

la prima tipologia di lettori sarà avvinta dalla trama e dai colpi di scena e accetterà anche le lunghe discussioni libresche, i dialoghi filosofici, perché avvertirà che proprio in quelle

120 Enrico Deaglio, *Patria 1978-2008*, Il Saggiatore, Milano, 2009, p. 19.

121 Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2007.

122 Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, p. 181.

pagine svagate si annidano i segni, le tracce, i sintomi rivelatori. La seconda categoria si appassionerà al dibattito di idee e tenderà connessioni (*che l'autore si rifiuta di autorizzare*) con la nostra attualità. La terza si renderà conto che questo è un tessuto di altri testi, un 'giallo' di citazioni, un libro fatto di altri libri. [corsivo mio]

Il riferimento alla seconda categoria di lettori sembra in realtà uno dei paradossi di Umberto Eco, che ha sempre sottolineato la libera interpretazione dei testi letterari (anche all'interno di *I limiti dell'interpretazione*, 1990) e che si dimostra comunque consapevole che il proprio romanzo possa essere interpretato alla luce di un riferimento alle vicende degli anni Settanta. Lo stesso autore ammette peraltro di aver iniziato a scrivere il romanzo in risposta allo shock causatogli dal rapimento di Moro. Nonostante i ripetuti parallelismi¹²³ con quanto avvenuto nel decennio appena concluso, la decisione di "non autorizzare" un'interpretazione che sottolinei questo tipo di riferimenti rimane il segno di una rimozione e di un necessario ridimensionamento nel modo intendere politicamente la scrittura letteraria nell'epoca della cultura di massa.

Nelle *Postille a Il nome della rosa*, Eco insiste sul legame tra l'ironia e la narrazione postmoderna. Il gioco ironico è esemplificato attraverso il riferimento ai romanzi della collana rosa Liala:

penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle "ti amo disperatamente", perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: "Come direbbe Liala, ti amo disperatamente". [...] Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'ironia... Ma entrambi saranno riusciti ancora una volta a parlare d'amore.¹²⁴

Eco utilizza le fonti più disparate, da Wittgenstein a Conan Doyle, per costruire la trama di un'indagine poliziesca in una vicenda ambientata in epoca medievale. È attraverso questo gioco di riferimenti che costruisce un giallo che, utilizzando le parole dello stesso autore, è "piacevole" e al contempo problematizza il rapporto mimetico della scrittura della storia. È in questo modo che diventa possibile «trovare elementi di rottura e contestazione in opere che apparentemente si prestano ad un facile consumo,

123Francesca Bausi, *I due medioevi del Nome della rosa*, in "Semicerchio", 2011, n. 1.

124Umberto Eco, *Postille a Il Nome della Rosa*, in *Il nome della Rosa*, Bompiani, Milano, 1980, p. 529.

ed accorgersi al contrario che certe opere, che appaiono come provocatorie e fanno ancora saltare sulla sedia il pubblico, non contestano nulla».

Sul piano accademico il contesto è differente: laddove in letteratura è evidente una frattura rispetto alla stagione precedente, le discussioni a livello teorico mostrano cambiamenti molto meno netti. Nonostante la levatura internazionale di alcuni studiosi, le riflessioni sul postmoderno sono infatti sottoposte a blocchi in parte dovuti alla rigida struttura dell'accademia italiana. Come nel dibattito spagnolo anche nell'accademia italiana le tematiche del postmoderno sono spesso viste con sospetto, anche in riferimento al ruolo giocato dai *mass media*, assoluti protagonisti della società dello spettacolo e dei consumi.

Questo legame tra postmoderno e società dello spettacolo può essere letto secondo due linee differenti che Jansen individua a proposito delle teorie di Vattimo. Quest'ultimo legge nel postmoderno una crisi di legittimazione dei modelli interpretativi e dei miti della modernità. In particolar modo una crisi dell'idea di "verità" e di "progresso" che ha origine nell'opera di Nietzsche. A partire da questa lettura Vattimo individua una possibilità nella rottura del concetto delle categorie moderne. A differenza di Jameson, che vede nell'esplosione e nella varietà della produzione un sistema comunque regolato all'interno di una totalità rappresentata dal tardo capitalismo, Vattimo individua nel contesto postmoderno una "liberazione delle differenze" che si pone come base di una possibilità emancipativa. In questo senso, il postmoderno non ha nulla del carattere omologante che Adorno riscontra nella cultura di massa. Al contrario si assiste ad un passaggio dall'utopia *unitaria* all'*eterotopia*, ossia una «presa di parola da parte di molti sistemi di riconoscimento comunitario, di molteplici comunità che si manifestano, esprimono, riconoscono in modelli formali e miti differenti»¹²⁵. Secondo questa lettura i *media* assumono un ruolo, per quanto ambiguo, decisivo:

è vero che, da un lato, i mass media tendono a creare omologazione e uniformità nella cultura collettiva, ma è visibile chiaramente anche il fenomeno opposto: proprio nella società in cui è più alto ed esteso il potere pervasivo dei media, minoranze e subculture di ogni tipo acquistano visibilità, fosse pure soltanto per corrispondere alle esigenze del mercato, che ha continuamente bisogno di contenuti inediti, di novità.¹²⁶

125Giorgio Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 1989, p. 92

126Giorgio Vattimo, "Post-moderno, tecnologia, ontologia" (1990), in *Nichilismo ed emancipazione*.

Tuttavia nell'analisi di Vattimo questa possibilità emancipativa appare fin troppo alla portata di mano: ancora una volta la critica si divide infatti attorno al nodo della conflittualità rispetto al sistema di dominio. Seguendo e riarticlando le categorie individuate da Eco, Monica Jansen propone di etichettare Remo Ceserani un “integrato critico”, Giulio Ferroni un “apocalittico” e Romano Luperini un “apocalittico critico”. Mentre Ceserani propone infatti un atteggiamento di critica, ma al tempo stesso di consapevolezza del cambiamento storico, Giulio Ferroni rifiuta invece il pensiero postmoderno in quanto ritenuto vincolato ad una società che assorbe ogni tipo di contraddizione¹²⁷. Una critica simile a quella di Ferroni proviene da Romano Luperini che considera il postmodernismo l'ideologia dominante del presente¹²⁸. Di fronte ad un'ipotesi di fine delle avanguardie, come quella prospettata da Ceserani sulla scia di Jameson, Luperini mette invece in rilievo la spinta critica che il modernismo ha prodotto nei confronti del capitalismo nato dalla rivoluzione industriale. Il tentativo di Luperini è dunque quello di ripensare la storia della letteratura in base ai cambiamenti economici, come nel caso di *Il Novecento*. Tuttavia l'analisi in esso contenuta mette in evidenza delle questioni irrisolte: innanzitutto, l'analisi di Luperini prende atto dei cambiamenti economici, ma non li applica ad un'analisi dei meccanismi di mercato della letteratura; in secondo luogo, come sottolinea Jansen, l'analisi di Luperini rischia di risultare teleologica in quanto, reputando il postmoderno come una fase, entra in un'ottica di *fine* del postmoderno, tanto da spingere Jansen a chiedersi: «non celerà questa continua ricerca di nuove svolte storiche comunque un compulsivo bisogno di ritorno a una concezione progressiva della storia, anche se liberata dalla sua dimensione dialettica?»¹²⁹.

L'analisi di Luperini, in misura maggiore di quella di Ferroni, è destinata a lasciare segni di un rifiuto del postmoderno, che diventano ancor più evidenti in *La Fine del Postmoderno*, laddove questa non è intesa come la fine di un periodo o di un sistema, ma di un modo di pensare la società. Gli attentati dell'11 settembre 2001 sono qui letti

Etica, politica, diritto, Garzanti, Milano, 2003, p. 28.

127Monica Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2002, p. 170.

128Ivi., p. 178.

129Monica Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, p. 181.

come un evento che simboleggia un violento “ritorno alla realtà”, dopo una fase di “ilare nichilismo”. Un mutamento che tuttavia non è registrato all'interno della letteratura italiana. Questa lettura non è però priva di contraddizioni: uno degli elementi individuati da Luperini in merito all'urgenza di una risposta etica al «degrado di civiltà che stiamo vivendo»¹³⁰ è l'emergere di movimenti “noglobali”. Tuttavia lo stesso Luperini, denuncia che:

di quello che sta succedendo nel mondo o in Italia nella produzione letteraria non c'è quasi traccia. Gli esordienti che ogni anno si presentano a “Ricerca” si diletano in racconti ginecologici e ombelicali, a base di cazzo e di vomito; gli scrittori di mezza età si attardano in uno stanco postmodernismo manieristico.¹³¹

Luperini non accenna tuttavia al collettivo Wu Ming che non solo ha svolto il compito di “narrare” l'emergere di una protesta globale, ma, sebbene per un breve periodo, ha assunto una posizione di particolare rilievo all'interno dei movimenti. D'altronde è lo stesso Luperini a vedere nello stile narrativo di Wu Ming un ricorso ai temi della storia e della politica «un modo per conquistare un posto sul mercato»¹³².

Pochi anni dopo Luperini registra tuttavia dei mutamenti, sottolineando un ritorno all'etica che se su un piano internazionale rimanda alle opere di Philip Roth e Don DeLillo, in Italia trova riscontro nelle opere di Roberto Saviano, Nicola Lagioia, Silvia Ballestra. Luperini sostiene così che la letteratura rechi il segno e sia a sua volta portatrice di un nuovo cambiamento storico:

un semplice restauro di forme desuete sarebbe solo un artificio rassicurante: di quelli che da sempre richiede l'industria culturale. Se parliamo di "ritorno alla realtà" è perché si affacciano nuove realtà che non possono essere rappresentate con strumenti legati a momenti storici così diversi dal nostro.¹³³

130Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2005, p. 20.

131Ivi., p. 126.

132Romano Luperini, “Commento a 54”, *Giap!*, 08/05/2002, disponibile all'indirizzo: <http://www.wumingfoundation.com>.

133Estratto da un'intervista di Andrea Cortellessa a Romano Luperini, “Scrittori con i piedi per terra. Dialogo sul neo-neorealismo dopo il trionfo di *Gomorra* a Cannes”, *La Stampa*, 30/05/2008.

È dunque attraverso questo ritorno alla realtà che si può nuovamente parlare di impegno e superare l'*impasse* nata con la fine delle avanguardie. Si tratta di una posizione che viene argomentata anche all'interno della rivista *Allegoria*, in un numero dedicato al "Ritorno alla realtà".

Su questa stessa rivista che si sviluppa l'ultima polemica italiana sul postmoderno, attraverso uno scambio di articoli tra Remo Ceserani e Raffaele Donnarumma. Il dibattito si articola questa volta attorno al concetto di "ipermodernità", un termine ripreso dalle analisi Gilles Lipovetsky e riarticolato da Donnarumma¹³⁴ alla luce di una lettura di un'ipotesi di fine del postmoderno e delle possibili interpretazioni emancipative che esso supponeva: «il prefisso iper- depone così ogni possibile sfumatura celebrativa, e rivela il suo carico ansiogeno e intimidatorio»¹³⁵. Come Donnarumma stesso scrive nel suo recente libro *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea* (2014):

parlare di ipermodernità vuol dire svelare che il proclama postmoderno dell'uscita dalla logica moderna del nuovo è stato solo un desiderio o una velleità: a smentirlo, c'è un'inflazione di rincorse alla novità e al suo valore differenziale in molti ambiti dalla scienza al marketing, dalla moda alle arti, soprattutto figurative.¹³⁶

Questa impostazione consente dunque di recuperare la possibilità di porsi in maniera conflittuale rispetto ai meccanismi di potere, ora finalmente emersi con tutta la loro brutalità. E infatti il fondo di questa opzione è ancora una volta l'idea che il postmoderno rappresenti un disincanto nei confronti del potere e il riassorbimento di qualunque possibilità critica. Al contrario, «l'altra faccia del disagio ipermoderno [...] è

134«Non condivido in nulla l'orientamento liberal-ottimistico di Lipovetski [...] anzitutto perché rischia di falsare l'analisi. Quando si è trattato di battezzare il post-postmoderno, avevo bisogno di un nome che insistesse sulla persistenza della modernità e che insieme mi permettesse di collegarlo alla questione del realismo. Non c'erano moltissime alternative», Raffaele Donnarumma, *La fatica dei concetti. Ipermodernità, postmoderno, realismo*, in "In Between", 2014, vol. IV, n. 8, p. 1-2.

135Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in "Allegoria", 2001, n. 64, p. 8.

136Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014, p. 103.

una volontà etica che si muove con categoria meno sfuggenti di quelle postmoderne»¹³⁷. In questo modo, nelle opere analizzate, la “volontà etica” diventa l'elemento da prendere come punto di riferimento.

All'epoca dell'articolo su *Allegoria*, Ceserani critica l'analisi di Donnarumma prima di tutto nella scelta delle date di riferimento, proponendo dei criteri molto più “liquididi”, che consentono di ampliare l'orizzonte geografico dell'analisi e sottolineando come i processi che la critica postmoderna si siano sviluppati secondo diverse modalità e diverse intensità in tutto il globo. L'allargamento della mappa (non solo “cognitiva”, ma geografica) consente a Ceserani di mettere in evidenza alcuni fenomeni di resistenza o di impegno che vengono derubricati da Donnarumma:

per poter liquidare gran parte della produzione culturale, letteraria e cinematografica di quelli che ormai sono tre o quattro decenni, egli deve applicare una strategia riduttiva e semplificatoria, mettere da parte scrittori, registi, uomini di teatro che in America, in Francia, in Inghilterra, in Spagna, in Portogallo, in Irlanda, in India, in Giappone, nei Caraibi, in Sudamerica hanno cercato di rappresentare, con i mezzi più vari, con successo e insuccesso, con cedimenti alle mode e alle regole del mercato e nonostante le regole del mercato, le esperienze, i drammi, le frustrazioni derivanti dalla nuova condizione di vita.¹³⁸

Ceserani è anche autore, insieme a Giuliana Benvenuti, di *La letteratura nell'età globale* (2012)¹³⁹, laddove il termine “globale” è utilizzato in tutte le sue sfaccettature, facendo riferimento tanto al sistema del mercato, quanto alla *Weltliteratur*. L'analisi della letteratura nell'età globale presuppone infatti il superamento degli schemi classici dello studio della letteratura postulando dei confini delle letterature nazionali quanto la messa in crisi delle discipline tradizionali. La fruizione, l'attenzione alle lingue “minori”, l'eurocentrismo, i processi di standardizzazione all'interno del mercato e soprattutto la letteratura come strumento di egemonia sono problemi che vengono individuati come questioni centrali all'interno di questa nuova prospettiva. Il libro è quindi una ricognizione di come la letteratura è immaginata, fruita, tradotta, divulgata e studiata

137Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014, p. 106.

138Remo Ceserani, *La Maledizione degli “Ismi”*, in “Allegoria”, 2012, n. 65-66, p. 211.

139Giuliana Benvenuti, Remo Ceserani, *La letteratura nell'età globale*.

nella società globalizzata, rispondendo così alla necessità posta da Jameson di individuare altre mappe cognitive che rendano possibile una nuova forma di critica e una nuova forma di lotta all'interno del tardo capitalismo.

Un'ultima voce che definisce il contesto italiano, è l'intervento di Wu Ming 1 che nel suo *Memorandum sul New Italian Epic*¹⁴⁰ propone una prima ampia panoramica sulla letteratura italiana contemporanea, battendo così sul tempo i critici letterari. Anche da parte di Wu Ming 1 è enunciato un superamento del postmoderno simboleggiato dall'attacco al World Trade Center del 2001 che ha di fatto messo in crisi l'illusione di un occidente pacificato che ha superato le proprie contraddizioni e i propri conflitti. L'evento dimostra il fatto che la guerra (in tutta la sua materialità) è stata sempre presente non è mai terminata e che l'occidente ha solo solo allontanato temporaneamente il fronte dai propri confini. Riprendendo la poesia iniziale del romanzo *54*, Wu Ming 1 sostiene che:

a conti fatti, l'impulso che sta alla base di tutti i libri di cui ho parlato può leggersi in questa frase: "Gli stolti chiamavano pace il semplice allontanarsi del fronte".

Non fingiamo che il fronte di questa guerra sia lontano.

Non chiamiamo questa finzione "pace".

Noi non siamo in pace.

La letteratura non deve, non deve mai, non deve mai credersi in pace.¹⁴¹

Secondo Wu Ming 1, dunque, in molti autori è possibile riscontrare una fiducia nel ruolo della parola dopo il suo svuotamento in epoca postmoderna. Il recupero di una funzione della parola può essere riassunto facendo ancora una volta riferimento alle *Postille a Il Nome della Rosa* e alla citazione sopra riportata:

oggi la via d'uscita è sostituire la premessa e spostare l'accento su quel che importa davvero: "Nonostante Liala, ti amo disperatamente". Il cliché è evocato e subito messo da

140Il saggio viene pubblicato in tre versioni: la prima di questa appare sul sito di Carmilla, www.carmillaonline.com, il 24 aprile del 2008. L'ultima versione è pubblicata per Einaudi nel 2009 ed è firmata a nome di tutto il collettivo.

141Wu Ming, *NEW ITALIAN EPIC. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino, 2009, p. 60.

parte, la dichiarazione d'amore inizia a ricaricarsi di senso.¹⁴²

Questa dichiarazione di fiducia nei confronti della parola non è una leggerezza: essa proviene proprio da parte di chi (pochi mesi dopo lo stesso *Memorandum*) più di altri ha messo in discussione il proprio ruolo di narratori, sottolineando il pericolo di un uso del mito e riconoscendo gli errori commessi nel percorso che condusse alle drammatiche vicende di Genova nel 2001¹⁴³. La responsabilità di una presa di parola è dunque connotata da rischi di cui gli stessi autori devono prendere coscienza.

Tuttavia il *Memorandum* presenta numerose contraddizioni, a partire dal fatto che molte delle caratteristiche dei testi del *New Italian Epic* descritte sono in realtà assolutamente riconducibili alle pratiche postmoderne. L'impressione è che, più che postulare un superamento del postmoderno, Wu Ming metta in discussione un'intera stagione della letteratura italiana degli anni Novanta e un'attitudine politica di cui la letteratura (soprattutto quella italiana) è ed è stata partecipe. Da questo punto di vista, paradossalmente, le riflessioni di Luperini e Wu Ming coincidono. Tuttavia nel *Memorandum* emergono due elementi che non consentono questa sovrapposizione: innanzitutto la scelta di non inserire giudizi di valore sulle opere, sebbene in controtuce affiori un giudizio, anche particolarmente netto, su parte della letteratura degli anni Novanta responsabile di aver fatto diventare “maniera”, l'ironia postmoderna; in secondo luogo il *Memorandum* assume un valore innovativo nel momento in cui si ritorna al nodo dei modi di produzione: grazie alla sua diffusione *online* (a cui contribuisce la decennale esperienza del collettivo Wu Ming nell'uso dei nuovi *media*) il saggio si presenta infatti come una piattaforma che consente una presa di parola ampia e trasversale che non coinvolge solo critici letterari, ma anche un pubblico molto più allargato che si fa parte attiva del dibattito, annullando (o quantomeno mettendo in crisi) la distinzione tra intellettuale e lettore. Al *Memorandum* fanno seguito tre anni di interventi da parte di critici, autori e lettori. In questo modo, pur nella sua problematicità, il saggio consente un tentativo “performativo” di riscrittura e riappropriazione della letteratura in Italia.

142Ivi, p. 24.

143Wu Ming, *Spettri di Münster all'alba*, in *Giap. L'archivio e la strada. Scritti 2010-2012*, Simplicissimus Book Farm Srl, 2013.

3.4 Proposte per una riflessione sull'impegno

Negli ultimi paragrafi si è dedicata particolare attenzione al ritorno di un ruolo pienamente politico della parola, frutto di una rinnovata tensione all'impegno. Eppure esiste una sottile differenza tra una scrittura che si pone come portatrice di una connotazione politica e una scrittura che rifugge da questa caratterizzazione. Nel rifiuto delle avanguardie, così come nel rifiuto di una presa politica, nel rifiuto di una letteratura che si fa carico di un messaggio etico, esiste in realtà una presa di posizione. Paradossalmente esiste infatti una *politicità* del rifiuto di una presa di posizione che accomuna diversi scrittori a partire dalla seconda metà degli anni '80 fino alla fine degli anni '90. È possibile leggere un passo esemplificativo di questo meccanismo in un estratto di un libro di Luísa Costa Gomes, riportato da Miguel Real in *A Geração de 90*:

lettore! Questo libro non parla del *25 de Abril*. Non si riferisce all'11 marzo e si tiene lontano dal 25 novembre. Peggio, non menziona in nessuna pagina la guerra in Africa. Non riflette la nostra identità culturale come popolo, il nostro futuro come nazione, il nostro luogo nella comunità europea.

Sopporterà il lettore un libro così?

Dubito.

È stato all'ombra del beneficio di questo dubbio che l'ho scritto e che ora lo faccio pubblicare.¹⁴⁴

Sebbene queste parole si riferiscano al contesto letterario portoghese alla fine degli anni Ottanta, è possibile leggere in queste parole una presa di posizione che deve essere registrata. Si tratta di un rifiuto, da parte di una scrittrice, sì ad una forma di impegno letterario, ma anche al fatto che il mercato stesso ha richiesto e dato impulso a questo tipo di posizionamento. Registrare la *politicità* di questo rifiuto rende meno netti i

144«Leitor! Este livro não fala do 25 de Abril. Não se refere ao 11 de Março e está-se nas tintas para o 25 de Novembro. Pior, não menciona em lugar nenhum a guerra em África. Não reflecte sobre a nossa identidade cultural como povo, o nosso futuro como nação, o nosso lugar na comunidade europeia. Suportará o leitor um livro assim? Duvido. Foi à sombra do benefício dessa dúvida que o escrevi e agora dou a publicar», Luísa Costa Gomes, 1988, in Miguel Real, *A geração de 90*, Campo Letra, Porto, 2011, p. 92.

confini tra ciò che è considerato frivolo e ciò che si presenta come portatore di un'istanza politica.

Tale ambivalenza conduce ad una domanda a sua volta paradossale: esistono opere che sono portatrici di un messaggio politico e che possono essere considerate ampiamente incasellabili e funzionali ad un ordine politico?

Si tratta di una questione che assume una valenza centrale nel momento in cui, dalla fine degli anni Novanta in poi, l'elemento etico e politico torna ad essere un tema ripreso da molti autori. Questo cambiamento può essere letto secondo due linee legate fra di loro: si tratta di una caratteristica dei nuovi autori emergenti che scelgono di intendere politicamente il proprio ruolo nella società e quindi avanzare una critica rispetto ad essa? O si tratta a sua volta di una moda, di un marchio da applicare nelle fascette dei libri, nel tentativo di individuare e catturare una fetta di mercato?

Mantenendo l'ambiguità del fenomeno della commercializzazione della cultura, intercettata da tutti gli ambiti che si sono fin qui analizzati, diventa necessario chiedersi a questo punto cosa sia questo *impegno* a cui si è fatto tanto riferimento finora. Essendo questo un elemento discriminatorio, una linea di cesura tra modi differenti di intendere e classificare la letteratura, è il caso di dotarsi di strumenti, che siano aggiornati al contesto socio-politico contemporaneo.

4. L'impegno ai tempi del tardo capitalismo

Il tema dell'impegno politico viene spesso ricollegato a temi e forme di produzione culturale precedenti al periodo postmoderno. Allo stesso modo, l'interesse per le tematiche sociali e politiche che si può riscontrare in diversi ambiti letterari degli ultimi anni (in cui il tema della ri-lettura della Storia è centrale) viene spesso visto come un elemento che può mettere in risalto le differenze con la letteratura "disimpegnata" precedente. Entrambe queste prospettive semplificano molto i processi reali: non è sufficiente enunciare un'attenzione al sociale per affermare il proprio impegno, né tanto meno si può parlare di impegno solo nel momento in cui si mette da parte la maschera frivola e ludica e si assume una posizione *seria*. È chiaro che non sono queste le posizioni degli studiosi analizzati nelle pagine precedenti, tuttavia il rischio di essere

condotti a questi eccessi è piuttosto palpabile. Conviene quindi riflettere dalla posizione dell'intellettuale, tanto più che è la definizione stessa di “intellettuale” ad essere messa in discussione dai mutamenti recenti.

Proprio il ruolo dell'intellettuale è analizzato da Zygmunt Bauman come una contraddizione della modernità e in particolare dal “progetto” illuminista, che si prefigge una divulgazione della cultura a livello universale ma, nell'attesa del raggiungimento di questo obiettivo, impone regole attraverso un'*élite* intellettuale che agisce in nome del bene collettivo. Bauman analizza come, in epoca postmoderna, la classe intellettuale non ha più questo ruolo “legislatore”, diventando piuttosto un “interprete” dei fenomeni sociali¹⁴⁵.

Il cambiamento avvenuto in epoca postmoderna analizzato da Bauman è tanto più concreto se analizzato da un punto di vista sociologico, al fine di far emergere come sia avvenuta la recente erosione della figura dell'intellettuale impegnato. Al tema è dedicato il libro *Postmodern Impegno*, curato da Pierpaolo Antonello e Florian Mussgnug. Nel suo intervento dal titolo “Intellettuali liquidi o liquidazione?”, Remo Ceserani fa esplicito riferimento alle tesi di Bauman, riferendosi a come, nell'epoca in cui la cultura è entrata a far parte del mercato culturale, il ruolo dell'intellettuale sia entrato in declino. Ceserani sottolinea che si tratta di un ruolo in assoluto declino, a causa di diversi mutamenti:

anzitutto la composizione del pubblico: questo appare sempre più ampio e indifferenziato, sempre più dominato da una ideologia liberista e interclassista, tanto più forte e invasiva quanto più si fonda sulla proclamata fine delle ideologie. La tradizionale distinzione sociologica fra un pubblico *high-brow* e *low brow*, in cui si è inserito, erodendo pian piano la consistenza e l'esistenza stessa delle altre due categorie, il pubblico *middle-brow* sta lentamente scomparendo. Questo ampio e indifferenziato pubblico medio appare tanto meno capace di elaborare idee, valori, standard di comportamento morale collettivo, e anche di seguire modelli di comportamento offerti da persone di prestigio intellettuale, quanto più subisce le suggestioni e le logiche operative del mercato delle idee. L'intero mondo della produzione e comunicazione della cultura (l'industria culturale) è ormai governato dalle leggi del mercato, dal fenomeno delle mode, dalle forme stesse della comunicazione, una comunicazione simultanea e globale, che si manifesta con ondate di notizie che si accavallano, si concentrano per un certo periodo su un argomento [...], poi la

¹⁴⁵Zygmunt Bauman, *Postmodern Ethics*, Blackwell, Oxford, 1993.

scomparsa improvvisa di quell'argomento, sostituito di colpo da un altro argomento.

Le ragioni possono riguardare anche il modo stesso di operare degli intellettuali. Si può pensare al troppo frequente venir meno al loro ruolo nel periodo delle dittature (il 'tradimento' degli intellettuali), alle loro vicende non sempre lineari, ai cambiamenti di casacca, ai passaggi di campo, ai pentimenti.¹⁴⁶

Tuttavia le categorie utilizzate da Bauman e Ceserani risultano essere, ancora una volta, un nodo problematico: come sottolineato da Antonello e Mussgnug il postmodernismo è stato spesso interpretato come una sospensione della presa di posizione etica e politica, sebbene «ciò che il postmodernismo sfida non è l'*impegno* come tale, ma i suoi capisaldi essenzialisti, razionalisti e umanisti»¹⁴⁷. Antonello e Mussgnug rilevano un ulteriore punto di tensione nel rapporto tra pubblico e privato intesi come diverse sfere di messa in pratica dell'impegno, laddove la forma privata dell'impegno può essere letta come una conseguenza della frammentazione del mondo del lavoro. Tali letture implicano dunque un'analisi che rompe la forma monolitica con cui spesso ci si riferisce a questo concetto: in epoca postmoderna viene infatti a mancare una forma di impegno definita attraverso l'appartenenza o l'adesione di un soggetto ad una determinata sfera critica o ad un partito. Inoltre il problema si pone anche su un altro piano: nell'epoca dell'istruzione di massa chi è che può essere definito “intellettuale”? Il blogger, l'insegnante, il ricercatore, il giornalista, ma non solo, dal momento che, una volta assunta l'analisi di Jameson secondo cui ogni aspetto della vita rientra nella sfera della produzione culturale, i contorni della figura dell'intellettuale risultano assolutamente indefiniti. C'è anche da aggiungere che l'intellettuale ha ceduto ormai il suo ruolo rispetto alla politica: come ha recentemente sottolineato Enzo Traverso, egli non è più “organico” ai partiti, per come esso era inteso da parte di Gramsci. Al suo posto emergono figure mediatizzate, protagoniste del dibattito televisivo, oppure, l'altra faccia della medaglia, figure che si pongono come “esperti del potere”. In tutti gli altri casi, gli intellettuali emergono oggi come una figura “sotto-proletarizzate”, con un radicale cambiamento

146Remo Ceserani, “Intellettuali liquidi o in liquidazione?”, in Pierpaolo Antonello, Floriano Mussgnug (a cura di) *Postmodern Impegno. Ethics and commitment in contemporary Italian culture*, Oxford, Peter Lang, 2009, p. 34.

147Pierpaolo Antonello, Florian Mussgnug, “Introduction”, p. 1-29, in *Postmodern Impegno. Ethics and commitment in contemporary Italian culture*, Oxford, Peter Lang, 2009, p. 3.

rispetto al loro modo di situarsi:

il loro sguardo è cambiato, non è più esterno, nasce da un osservatorio che è sottoposto a tensioni sociali. Gli scioperi in Francia, in Italia e in altri paesi contro la riforma universitaria, con decine di migliaia di professori e ricercatori nelle strade sarebbero stati inimmaginabili qualche decennio fa. Ma la loro visibilità pubblica era dovuta al loro movimento collettivo, non alla loro singolarità, come avveniva per gli intellettuali classici.¹⁴⁸

Le forme dell'impegno intellettuale devono pertanto essere lette alla luce dei cambiamenti socio-economici avvenuti negli anni recenti, rilevando come la figura dell'intellettuale è *prodotta* e pertanto cosa vuol dire, dal suo punto di vista, assumere un approccio critico rispetto alla società che gli ha conferito questo ruolo, nonché quale sia la sua agibilità.

4.1 Conflitti nel campo letterario e nel campo politico

L'analisi di Pierre Bourdieu consente di disarticolare alcuni aspetti che emergono nell'analisi di Jameson, in particolare alla sua lettura del sistema culturale. Rispetto ad un capitalismo inteso come *network* totalizzante, le riflessioni di Bourdieu consentono di inserire delle differenziazioni, attraverso la nozione di *campo*:

un campo si definisce [...] definendo poste in gioco e interessi specifici, che sono irriducibili alle poste e agli interessi propri ad altri campi (un filosofo è indifferente a questioni che per un geografo sono invece essenziali) e che non sono percepiti da chi non è stato costruito per entrare in quel campo. Ogni categoria di interessi implica l'indifferenza ad altri interessi, altri investimenti, votati così a essere percepiti come assurdi, insensati, o sublimi o disinteressati.¹⁴⁹

Rivolgendo la sua attenzione alla letteratura, Bourdieu analizza come il campo letterario articoli un rapporto di relativa autonomia rispetto al potere sociale e politico, individualizzando nella Francia della seconda metà dell'Ottocento il contesto cruciale

¹⁴⁸Enzo Traverso, *Che fine hanno fatto gli intellettuali?*, Ombre Corte, Verona, 2014, pp. 49-50.

¹⁴⁹In Anna Boschetti, "Introduzione all'edizione italiana", in *Les règles de l'art* (1992), trad. it. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano, 2005, p.12.

per l'interpretazione di questo rapporto: all'interno di una società in cui la borghesia si è definitivamente affermata come la classe dominante, l'artista è più alle dipendenze di un mecenate o di un protettore che ne garantisce il reddito. Per sopravvivere lo scrittore deve quindi dedicarsi ad una serie di attività che gli attribuiscono un ruolo all'interno della società: scrittura sui giornali, critica, relazioni con altri scrittori. L'autonomia del campo letterario, invece di portare ad un'emancipazione degli scrittori, porta infatti ad una loro professionalizzazione e ad una “subordinazione strutturale” rispetto al potere politico ed economico.

Bourdieu ricostruisce così i rapporti in quello che si definisce come un mercato dei “beni simbolici”, laddove «il valore di mercato e quello propriamente simbolico rimangono relativamente indipendenti»¹⁵⁰. Il campo letterario ha quindi le sue regole non scritte e i suoi equilibri che determinano il valore dell'opera d'arte:

entrare in un campo di produzione culturale, acquisendo un diritto d'ingresso che consiste essenzialmente nell'acquisizione di un *codice specifico* di comportamento e d'espressione, vuol dire scoprire l'universo finito delle *libertà condizionate* e delle *potenzialità oggettive* che esso propone, problemi da risolvere, possibilità stilistiche o tematiche da sfruttare, contraddizioni da superare, persino rotture rivoluzionarie da operare.¹⁵¹

Ogni “ingresso” all'interno del campo letterario produce un mutamento nelle tensioni che lo costituiscono, i suoi equilibri non sono dunque stabiliti una volta per tutte, ma dipendono da molteplici relazioni in continuo mutamento. La rottura rispetto a questi equilibri può avvenire all'interno di una lotta per un cambiamento del gusto del momento (e quindi in nome di un cambiamento formale), o in conseguenza all'adozione di un differente modo di produzione dell'opera. In questo senso, scrive Bourdieu, la storia del campo letterario è una ciclica storia di lotte per il riconoscimento e il raggiungimento di una posizione dominante. Tuttavia le rotture rispetto ad un determinato equilibrio avvengono in relazione a determinate condizioni di possibilità, ossia «occorre che esse già esistano allo stato potenziale all'interno del sistema dei possibili già realizzati, come lacune strutturali che sembrano attendere e chiedere di

¹⁵⁰Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art* (1992), trad. it. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano, 2005, p. 206.

¹⁵¹Ivi, p. 312.

essere colmate»¹⁵². Ciò non esclude il fatto che il ruolo dello scrittore possa entrare in conflitto con il sistema editoriale o con il sistema politico in generale, ma che le sue pratiche debbano essere lette alla luce delle dinamiche del campo letterario: la stessa presa di posizione di Zola in favore di Dreyfus contro i rappresentanti dello Stato, che di fatto rappresenta il momento della “*invenzione dell'intellettuale*”, è resa possibile proprio dalle dinamiche connesse al campo letterario e in particolare grazie alla sua conquistata autonomia, in virtù della quale Zola interviene nel campo politico stesso, ma con armi che non sono quelle della politica»¹⁵³.

È anche attraverso questa analisi che è possibile leggere la recente ondata di romanzi storici e il parallelo ritorno alla necessità di un impegno sociale da parte degli scrittori. Una volta individuata l'assenza di impegno come una delle caratteristiche che ha segnato la letteratura a partire dagli anni Ottanta fino alla fine degli anni Novanta, la generazione di scrittori successiva ha espresso questo elemento come termine di rottura rispetto all'equilibrio esistente. Tuttavia è lecito chiedersi se questa forma di impegno non sia a sua volta stata assorbita all'interno degli equilibri del campo letterario, se quindi sia diventata quindi una condizione per la possibilità di ingresso, di divulgazione e di successo di diversi romanzi e diversi autori.

Secondo l'analisi di Bourdieu, il successo delle opere è un elemento che può essere letto come sintomo di tale fenomeno. La produzione di massa ha portato ad una distinzione, all'interno del campo, tra prodotti immediatamente consumabili (i cosiddetti *bestseller*) e i prodotti di *avanguardia*, un termine che Bourdieu utilizza ancora, sebbene non per indicare un movimento artistico storicamente determinato, bensì per riferirsi a quelle opere che provocano una rottura ed una ridefinizione dei rapporti all'interno del campo. Secondo tale distinzione, *bestseller* e prodotti di “avanguardia” prevedono un diverso tipo investimento da parte delle case editrici, obbligate a prevedere il tipo di consumo verrà fatto del libro che viene pubblicato. Da questo punto di vista non esiste alcuna garanzia al di fuori del successo già ottenuto:

il capitale “economico” non può assicurare I profitti specifici offerti dal campo- e nello stesso tempo I profitti “economici” che spesso ne derivano- se non riconvertendosi in

152Ibid.

153Ivi, p. 197.

capitale simbolico. La sola accumulazione legittima, per l'autore come per il critico, per il mercante di quadri come per l'editore o il direttore di teatro, consiste nel farsi un nome, un nome conosciuto e riconosciuto, vero e proprio capitale di consacrazione che implica il potere di consacrare gli oggetti (è l'effetto di marca o di firma) o persone (con la pubblicazione, la mostra ecc.), di dar quindi valore e di trarre profitti da tale operazione.¹⁵⁴

Ecco così che il nome di uno scrittore diventa un logo, un marchio di garanzia dall'enorme valore simbolico, spendibile sul mercato. Diventando un elemento che può facilitare la vendita del prodotto, la vita stessa di uno scrittore può essere messa a valore e sfruttata economicamente. Anche per questo motivo le rotture che Bourdieu individua all'interno del mondo dell'arte sono sempre legate ad una posizione economica, attraverso un meccanismo che marca un'opposizione tra arte e denaro: per questo motivo il soggetto che pratica la rottura è legato ad una "purezza" originaria, slegata dal coinvolgimento economico:

l'opposizione tra arte e denaro (il "commerciale") è il principio generatore della maggior parte dei giudizi che, in maniera di teatro, di cinema, di pittura, di letteratura, pretendono di stabilire la frontiera tra ciò che è arte e ciò che non lo è, tra l'arte "borghese" e l'arte "intellettuale", tra l'arte "tradizionale" e l'arte "d'avanguardia".¹⁵⁵

Fare parte delle avanguardie implica dunque la dichiarata appartenenza ad un tipo di arte slegata dal mondo del mercato, una convinzione priva di base dato che, sostiene Bourdieu, anche chi si dichiara esterno rispetto ad uno specifico sistema socio-economico è comunque determinato dallo stesso. Il campo letterario è dunque subordinato al campo politico, sebbene si tratti di un equilibrio che può essere rideterminato:

il livello d'autonomia di un campo di produzione culturale si rivela nel grado in cui il principio di gerarchizzazione esterno è subordinato al principio di gerarchizzazione interno: più l'autonomia è grande, più il rapporto di forze simbolico è favorevole ai produttori maggiormente indipendenti dalla domanda.¹⁵⁶

154Ivi, p. 215.

155Ivi, p. 231.

156Ivi, p. 291.

Tale relazione si gioca sull'opposizione tra autonomia (il grado di libertà da agenti esterni al campo letterario) e “eteronomia” (il grado di influenza degli agenti esterni). A queste questioni Bourdieu dedica diverse pagine, contenute nel *Post Scriptum* che chiude le pagine delle *Les Règles de l'art*. I produttori culturali contemporanei sono, secondo Bourdieu, sempre più alle prese con un rapporto di forza sfavorevole nei confronti del datore di lavoro:

i produttori legati a grandi burocrazie culturali (giornali, radio, televisione) sono sempre più costretti ad accettare e adottare norme e vincoli legati alle esigenze del mercato e, in particolare, alle pressioni più o meno forti e dirette degli inserzionisti; ed essi tendono, più o meno inconsciamente a costituire in misura universale dell'eccellenza intellettuale le forme dell'attività intellettuale alle quali le loro condizioni di lavoro li costringono (penso per esempio al *fast writing* e al *fast reading* che costituiscono spesso la legge della produzione e della critica giornalistiche).¹⁵⁷

Attraverso quest'ottica è possibile guardare ad alcuni casi avvenuti nel contesto portoghese degli ultimi anni, facendo riferimento all'abbandono della casa editrice Leya da parte di alcuni tra i più noti scrittori in lingua portoghese dell'ultimo decennio: si tratta di scrittori di fama internazionale come Richard Zimler, José Eduardo Agualusa, Mario de Carvalho, João Tordo, Miguel Sousa Tavares. Persino la moglie di Pilar del Rio, moglie di José Saramago, decide di ritirare le opere del marito defunto dal catalogo Leya¹⁵⁸. Intervistati sulle ragioni di questa decisione, la maggior parte di questi ha risposto in maniera evasiva sostenendo che la decisione di tale allontanamento è avvenuta in forma pacifica e di mutuo rispetto. Tuttavia Richard Zimler ha giustificato la sua scelta di lasciare il gruppo Leya dopo venti anni di collaborazione, sostenendo che non sentiva valorizzata dovutamente la sua presenza. Zimler ha così affermato di non sentirsi rispettato in quanto «scrittore che si guadagna da vivere con i propri libri». Secondo l'autore il problema con gli editori riguarda tanto il rapporto di lavoro, quanto le richieste formali di adattamento del testo secondo criteri commerciali, difficilmente negoziabili da parte dell'autore «a meno che non sia un autore già consacrato o un

¹⁵⁷Ivi, p. 434.

¹⁵⁸Isabel Coutinho, “José Eduardo Agualusa é o novo autor da Quezta!”, *Público*, 18/02/2013.

premio Nobel»¹⁵⁹:

gli autori avranno sempre di più questo problema. Ma è necessario dire che ci sono molte proposte da parte degli editori che sono pertinenti e giustificate. Non ho nulla in contrario a questi suggerimenti, a volte eccellenti, che hanno lo scopo di migliorare il libro. Oltretutto questo mi è già successo. Il problema sorge quando vogliono solo rendere il libro più commerciale. Comprendo che vogliono vendere libri. Ed è difficile conciliare questa necessità di creare un eccellente romanzo e al tempo stesso soddisfare criteri commerciali. A volte non è proprio possibile.¹⁶⁰

A partire da questa rottura Zimmler di avviare una collaborazione con una casa editrice relativamente minore, la Porto Editora.

La stessa scelta viene praticata da Miguel Sousa Tavares, il quale dichiara che la Leya ha «ucciso l'identità delle case editrici»¹⁶¹. In merito alle condizioni di lavoro con il gruppo Leya, Tavares ha dichiarato:

non ho mai accettato la proposta di pubblicare un romanzo ogni anno, così come non ho accettato l'ultima proposta della Leya che era di pagarmi immediatamente un anticipo molto cospicuo per un mio eventuale e futuro romanzo.¹⁶²

Sulla base di queste interviste, è dunque possibile ricostruire un'attività editoriale votata al successo commerciale dei suoi autori, che impone alti ritmi lavorativi (un romanzo l'anno) e caratteristiche formali che orientano l'opera in termini “commerciali”. Queste imposizioni si scontrano con un'opposizione individuale da parte degli autori che preferiscono una casa editrice meno potente ma che fornisce maggiori garanzie lavorative. Difficilmente è possibile definire questa scelta come una forma di “impegno”, tuttavia è innegabile che si tratti di una forma di “resistenza”, sebbene gestita in maniera assolutamente individuale.

Occorre però rilevare che queste tensioni emergono in un ambito specifico della

159Richard Zimmler, “Intervista”, *Jornale de Letras, Artes e Ideias*, 22\01\2014.

160Ivi.

161Isabel Coutinho, “Miguel Sousa Tavares abandonou o grupo Leya que não considera «vocado para a edição dos livros»”, *Público*, 23\01\2014.

162Ivi.

letteratura: Richard Zimler, Miguel Sousa Tavares, João Tordo, Mário de Carvalho, sono infatti autori diventati noti per i loro romanzi storici, uno dei filoni letterari in cui le case editrici hanno maggiormente investito negli ultimi anni, riscontrando un particolare interesse da parte del pubblico. Risulta quindi che proprio in quei settori più redditizi, i meccanismi di disciplina si fanno sentire con maggior decisione. Questi meccanismi disciplinanti rivelano però un'ulteriore conseguenza: attraverso l'imposizione di ritmi e norme formali le case editrici hanno il potere di influire sulle narrazioni a carattere storico, la qual cosa può comportare (come di fatto avviene) ampie ripercussioni per quel che riguarda il dibattito relativo alla narrazione Storia.

4. 2 La cattura della vita

Le analisi di Bourdieu sono un punto di riferimento per le riflessioni sul rapporto autore-mercato in ambito post-coloniale. Tali studi si riferiscono ad autori provenienti dalle ex-colonie (per lo più inglesi) e che sono ora al centro di una riflessione che investe la letteratura a livello mondiale.

Rilevando l'aumento esponenziale di studi, ricerche, cattedre, pubblicazioni riguardanti l'ambito post-coloniale e registrando la centralità che esso assume nel centro del mercato editoriale anglo-americano, Graham Huggan si chiede: «cosa avviene quando i prodotti marginali, esplicitamente valutati per le loro proprietà di 'resistenza', sono posti all'interno del *mainstream* come mezzi di una cultura che rinvigorisce il *mainstream*?»¹⁶³. L' "autenticità" dell'autore che proviene da un sistema esterno è un elemento che produce un nuovo immaginario "esotico", in grado quindi di restituire l'immagine dell'altro, riconducendolo però entro i canoni e i valori accettati dal lettore medio (in questo caso anglo-americano). Si tratterebbe così di una forma di addomesticamento degli elementi di *diversità*, disinnescando ogni elemento in grado di destabilizzare il sistema.

Eppure questo diventa spesso diventa la condizione per entrare all'interno del sistema di produzione letteraria. A partire da questa condizione l'attività dello scrittore postcoloniale consiste proprio nel prendere atto di quest'ambiguità, nel tentativo di rideterminarla a proprio favore. Da questo punto di vista il *postcolonialismo*, definito da

¹⁶³Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, Londra, Routledge, 2001, p. 28.

Huggan come ciò che «lavora verso la dissoluzione delle epistemologie imperiali e le strutture istituzionali»¹⁶⁴, non condivide con il postmodernismo la mancanza di un impegno politico. Riguardo alla definizione di quest'ultimo Huggan è infatti estremamente radicale:

il postcolonialismo [...] diventa un intellettualismo anti-coloniale che legge e valorizza i segni di una lotta sociale nelle faglie del testo culturale e letterario. Il postcolonialismo, in questo senso, condivide ovviamente parte della preoccupazione relativista del *postmodernismo*. Tuttavia, non condivide, o comunque non ambisce a farlo, quella mancanza di impegno del postmodernismo, la sua narcisista ossessione col gioco, o la sua cornice di riferimento eurocentrico.¹⁶⁵

L'analisi di Sarah Brouillette prosegue in linea con quella di Huggan, partendo dall'idea che l'elemento esotico sia a tutti gli effetti diventato un prodotto di consumo a disposizione di una comunità di lettori perfettamente individuati come una nicchia di mercato. La stessa identità dell'autore è oggetto di un'operazione commerciale: essere nati o provenire da un determinato luogo comporta dunque un riconoscimento a livello letterario e una spendibilità sul mercato. Brouillette arriva così a sostenere che l'attività dello scrittore di ambito postcoloniale consista esattamente nel prendere coscienza di questo elemento ed elaborare delle strategie al fine di produrne una decostruzione:

il successo della brandizzazione dell'autore è in parte attribuibile allo sviluppo dei *media* commerciali che promuovono l'espansione e la proliferazione dei molti modi in cui un libro può essere promosso. I pubblicitari hanno riscontrato la funzionalità e l'economicità di forme di pubblicità che si focalizza sugli autori.¹⁶⁶

L'autore in questo caso non emerge da un contesto neutrale, bensì da un contesto a sua volta costruito. Come scrive Brennan, ripreso da Brouillette, «provenire da “altrove” in questo senso è prima di tutto una sorta di passaporto letterario che identifica l'artista

¹⁶⁴ Ivi

¹⁶⁵Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, Londra, Routledge, 2001, p. 6 (trad. mia).

¹⁶⁶Sarah Brouillette, *Postcolonial writers and the Global Literary Marketplace*, New York, PalgraveMacMillan, 2007, p. 66 (trad. mia).

come qualcuno che proviene da una regione di sottosviluppo e di sofferenza»¹⁶⁷.

Senza addentrarsi eccessivamente in questo ambito (che ha caratteristiche specifiche che non possono essere del tutto fatte rientrare all'interno delle analisi fin qui condotte), è tuttavia possibile chiedersi se non vi sia qualcosa di simile tra questa messa in rilievo della vita dell'autore e alcuni fenomeni letterari che hanno interessato il campo della scrittura della storia. Se quindi l'uso dell'identità stessa di un autore in quanto *brand*, marchio utile per conquistare una fetta di mercato, non sia un meccanismo tipico nell'intero mercato letterario.

4.3 Pratiche letterarie e cattura della vita

Tra le pratiche letterarie maggiormente utilizzate nella letteratura contemporanea, un ruolo centrale viene giocato dalla sovraesposizione dell' "Io", basti pensare al successo della forma dell'*autofiction*. Il fatto che tale elemento diventi centrale nel mercato della letteratura porta la vita stessa dello scrittore a entrare in stretta relazione con la sua opera. Un fenomeno non necessariamente pericoloso, dal momento che, come si è visto brevemente attraverso la lente dell'analisi postcoloniale, diversi autori consapevoli di questo meccanismo adottano delle contromisure (testuali ed extra-testuali) al fine di usarlo strategicamente. Tuttavia non sempre è possibile.

Il caso di Roberto Saviano mette in evidenza l'altra faccia della medaglia di questo meccanismo: scrittore di fama internazionale grazie al successo di *Gomorra*, vive ora, proprio a causa del suo libro, in uno stato di costante controllo da parte della scorta. Daniele Giglioli, in *Senza Trauma*, fornisce una spiegazione del perché proprio il libro di Saviano abbia avuto conseguenze estreme:

a che si deve l'impatto di *Gomorra*? Non tanto alla perspicacia delle analisi sulla Camorra: i dati erano noti, la reazione affettiva ed etica che suscitano già ampiamente codificata. Né significa molto il fatto che anche Saviano abbia "mescolato i generi" e i toni- la lucidità dell'inchiesta sociologica, la partecipazione della testimonianza personale, lo stile *tough* di un certo noir. [...] Ma Saviano non si limita a questo: il suo "Io" ci disturba, ci ricatta, si commuove al posto nostro. Ma ancora più ci fa *preoccupare* per lui.

167 Sarah Brouillette, *Postcolonial writers and the Global Literary Marketplace*, New York, PalgraveMacMillan, 2007, p. 61 (trad. mia).

[...] Saviano ha dovuto insediarsi nell'unica macchina mitologica ancora in grado di ottemperare a questo compito, e cioè e quell'immaginario della vittima che è allo stato attuale dei fatti il più potente generatore di identità della coscienza contemporanea.¹⁶⁸

Un meccanismo che si lega tra l'altro alla forma della sua stessa opera, dal momento che: «le minacce cui si trova sottoposto sono una prosecuzione - non voluta, subita, infame, beninteso - di quella che è stata la scelta strategica più profonda e felice del suo libro, il punto d'incontro tra la sua esperienza e quella del lettore»¹⁶⁹.

Ponendo l'accento sul “immaginario della vittima”, Giglioli in realtà anticipa la tesi del suo saggio successivo, *Critica della vittima*, che unisce e amplifica la questione dell'identità in quanto attaccata, vittima di qualcosa, con l'effetto di rovesciare le parti e fare del proprio ruolo di vittima una condizione di potere. Il limite tra esposizione dell'identità e vittimismo diventa dunque labile e soprattutto contraddittorio, specie se ci si continua a focalizzare sul caso Saviano: il successo internazionale ha concesso visibilità allo scrittore, che è condizione necessaria per evitare l'uccisione da parte del clan della camorra. Maggiore è la visibilità di Saviano, minore è la forza della minaccia, dal momento che la sua morte potrebbe risultare un *boomerang* per la stessa camorra. La difesa fisica tuttavia non basta: affinché Saviano rimanga vivo deve avere una voce presente, deve essere sempre visibile. La collaborazione col giornale *La Repubblica*, con *L'Espresso*, il suo ruolo di autore nella trasmissione *Vieni Via con Me* hanno anche (non solo, ovviamente) la funzione di dare a Saviano la visibilità di cui ha bisogno per rimanere vivo. D'altro canto, è impossibile passare indenni attraverso questa disciplina della vita: negli articoli e nei monologhi della trasmissione, Saviano è costruito come l'intellettuale che ha scritto *Gomorra*, come l'immagine di se stesso. Il ruolo che gli viene attribuito è quello di uno scrittore in grado di dare un punto di vista etico, di prendere posizione nella lotta contro la mafia.

Invece di decostruire la propria immagine, Saviano veste a pieno il ruolo che gli viene attribuito. Per questo motivo è difficile discernere se le sue prese di posizione siano più legate alla presenza ossessiva della scorta e a come si è costruita la sua immagine mediatica, o se invece tra il suo ruolo e la sua persona vi sia totale sovrapposizione. Le due pagine di ringraziamenti alle forze dell'ordine di *Zero Zero Zero* possono essere

¹⁶⁸Daniele Giglioli, *Senza Trauma*, Quodlibet, Macerata, 2011, p. 60-61.

¹⁶⁹Ivi, p. 62.

lette secondo questa ambivalenza¹⁷⁰. C'è dunque da chiedersi se è possibile leggere secondo la stessa ottica la collaborazione con *La Repubblica*, o se le nette prese di posizione di Saviano contro le manifestazioni di piazza italiane¹⁷¹ ubbidiscano a una duplice costrizione, dovuta prima di tutto alla necessità di difendere le forze dell'ordine, ma anche alla fedeltà rispetto alle linee editoriali del gruppo Espresso.

Le risposte possono essere purtroppo solo speculative, sebbene sia un dato di fatto che le condizioni di vita di Saviano abbiano comportato, come sottolineato da Francesco Festa, un evidente «slittamento ermeneutico» che marca una differenza sostanziale rispetto a *Gomorra*¹⁷². Tuttavia si tratta delle stesse domande che ci si pone in letteratura quando ci si riferisce all'affidabilità del narratore, sebbene in pochi sembrano fare sconti rispetto alle sue prese di posizione, in particolare Alessandro Dal Lago, in *Eroi di carta* (pur secondo un'analisi ampiamente discutibile¹⁷³) e dalle stesse realtà di movimento¹⁷⁴. Il dispositivo vittimistico tuttavia è talmente forte che criticare Saviano pone una questione di legittimità: chi critica Saviano difficilmente è sottoposto al suo stesso tipo di ricatto. Non è un caso che a far saltare il dispositivo sia un'altra vittima, vale a dire Vittorio Arrigoni, il reporter noto per le sue cronache dalla Palestina sui bombardamenti israeliani e morto nel 2011 per mano di una cellula integralista salafita, che aveva aspramente criticato le posizioni dello scrittore a proposito dello Stato di

170Roberto Saviano, *Zero Zero Zero*, Feltrinelli, Milano, 2012, p. 441-442.

171Roberto Saviano, "Perché l'Italia non va in Piazza?", *L'Espresso*, 15/07/2013.

172«Vale la pena annotare uno slittamento ermeneutico tra una prima fase risalente a *Gomorra* e una seconda che culmina nel suo ultimo *Zero Zero Zero*. Nella prima, le informazioni utilizzate erano raccolte in prima persona, avvalorate dalla testimonianza diretta: "io lo so, io c'ero". Nell'ultima, il Saviano 2.0 monta informazioni di seconda mano, rilegittimando l'autorevolezza delle fonti ufficiali tipo rapporti di polizia», Francesco Festa, "Di Saviano e di altre narrazioni tossiche", *Euronomade*, www.euronomade.info.

173Pur non condividendo del tutto l'analisi degli autori, si segnala una recensione uscita sul blog di Carmilla, che sottolineando gli errori di Del Lago, si focalizza sull'operazione letteraria di *Gomorra*, mettendo implicitamente in evidenza la distanza rispetto alle successive prese di posizioni di Saviano, che infatti viene definito fin dal titolo "l'autore di *Gomorra*". Redazione Carmilla, "L'uomo che sparò all'autore di *Gomorra*", *Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione*, 22/06/2010, www.carmillaonline.com.

174In particolare si riporta una critica che arriva dagli ambienti del movimento No Tav: Maria Meleti, "Saviano non abita in Val Susa", *Infoaut*, 26/07/2013, www.infoaut.org.

Israele, espresse in una conferenza del 2010¹⁷⁵.

Il caso di Saviano è unico nel panorama italiano e non trova un corrispettivo nel contesto portoghese o spagnolo. Tuttavia in Spagna l'*autofiction* si lega comunque ad una discussione ampiamente dibattuta in ambito politico, ossia il tema della narrazione della storia: *Soldados de Salamina* di Javier Cercas, *La voz dormida* di Dulce Chacón, *La mitad del alma* di Carme Reira, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* di Isaac Rosa, *Mala gente que camina* di Benjamin Prado, *Pa negre* di Emili Teixidor, *Les veus del Panamo* di Jaume Cabrer (gli ultimi due in lingua catalana), sono i romanzi che fanno riferimento a quello che Manuel Alberca, analizzando proprio *Soldados de Salamina*, definisce un “patto ambiguo”¹⁷⁶ tra autore e lettore. Il fatto che così tanti scrittori, nati più o meno nello stesso periodo (la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Sessanta) arrivino al successo all'incirca negli stessi anni (inizio anni duemila) trattando lo stesso tema, utilizzando le stesse forme, rende molto sottile la differenza tra l'assunzione collettiva di una forma letteraria da parte di una generazione di autori e una “moda” richiesta dal mondo del mercato editoriale.

Tale esposizione dell'identità dell'autore diventa quindi sempre più centrale all'interno del mondo della letteratura, tanto da diventare la base per l'ideazione di un *talent-show*: *Masterpiece* è un format televisivo esclusivamente italiano, che può rappresentare un sunto e al contempo un possibile ulteriore sviluppo di tutti i fenomeni analizzati finora. Al programma partecipano aspiranti autori letterari in cerca di un editore che possa pubblicarne il romanzo. Nella prima stagione i giudici dello *show* sono Giancarlo de Cataldo, Andrea de Carlo e Taiye Selasi. Quest'ultima, nata a Londra da padre ghanese e madre nigeriana, è un'autrice pressoché sconosciuta in Italia fino a poco prima dell'inizio dello *show*, dal momento che il suo unico romanzo viene pubblicato in Italia

175L'episodio riguarda la partecipazione di Saviano all'iniziativa “Per la verità, per Israele”. Nel suo video- denuncia, Arrigoni mette in evidenza la contraddizioni tra *Gomorra* e le dichiarazioni dello scrittore al convegno su Israele, in particolare rispetto ad un passaggio in cui Saviano cita l'autobiografia di Shimon Peres: lo stesso autore che ha raccontato le stragi dei bambini sciolti nell'acido dal boss della camorra Brusca e nel dimenticare, nel suo intervento al convegno, quelli uccisi dal fosforo bianco Vittorio Arrigoni, *Gaza risponde a Roberto Saviano*, 12/12/2012, www.youtube.com.

176Manuel Barca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

solo nel 2013. I giudici sono chiamati a verificare le capacità autoriali dello scrittore oltre a valutarne il testo. Gli aspiranti scrittori vengono sottoposti a prove di scrittura (come ad esempio quelle di scrittura veloce), ma sono anche chiamati a sostenere la validità del proprio scritto di fronte all'editore (Elisabetta Sgarbi, presidente della casa editrice Bompiani). Tuttavia diversi elementi alimentano il sospetto che sia proprio l'identità dell'autore l'elemento su cui viene posto l'accento.

Il vincitore della prima stagione è Nikola Savic, serbo trasferitosi in Italia all'età di dodici anni: nonostante un percorso di studi che comprende una laurea in Scienze della Comunicazione, gli scritti di Savic sono colmi di errori grammaticali, di cui egli stesso si dichiara fiero. La conoscenza non del tutto solida della lingua italiana infatti sarebbe condizione per possedere un'aura “esotica” (con le dovute differenze rispetto ai meccanismi analizzati da Huggan). Lo stesso romanzo *Vita Migliore* (ora pubblicato da Bompiani) si lega alla biografia di Savic, in quanto il protagonista è un suo alter-ego di nome Deki, che ripercorre la storia recente della Jugoslavia dalla caduta del comunismo alla guerra dei Balcani.

Non si tratta di entrare nel merito della scelta del vincitore in quanto scrittore di qualità o meno, quanto piuttosto di mettere in evidenza il fatto che questa scelta corrisponda perfettamente ai meccanismi del mercato editoriale. Ad essere del tutto paradossale all'interno dei casi analizzati nell'ultimo paragrafo è che questa esposizione dell'identità autoriale ha come effetto quello di favorire la costruzione di un'immagine dell'autore in quanto eroe romantico, solitario e geniale: un'icona inaccettabile secondo tutti i punti di vista analizzati finora: se non bastassero infatti le analisi che mettono in evidenza il sistema di relazioni che conferisce valore ad un'opera (Bourdieu), se non bastasse un'analisi della società caratterizzata dall'educazione di massa che ridetermina la figura dell'intellettuale (Bauman-Ceserani) rimane comunque il fatto che un testo letterario si costruisce materialmente attraverso la collaborazione di diverse figure (l'agente, l'editor, e il traduttore, quando necessario) che passano immediatamente in secondo piano o addirittura scompaiono nel momento in cui l'opera appare sul mercato. A questo proposito, Sarah Brouillette, riferendosi agli scrittori di ambito postcoloniale, afferma che «essi sono solo una piccola parte del vasto e complesso meccanismo, tuttavia allo stesso tempo le loro figure di autori sono cruciali per il circuito promozionale necessario

al successo di un libro all'interno del mercato»¹⁷⁷.

La lettura dell'autore come eroe solitario è esattamente quella che Bourdieu si prefigge di decostuire attraverso il suo libro *Les Règles de l'Art*. Proprio gli strumenti della sociologia conferiscono all'analisi un senso del tutto politico:

cercare nella logica del campo letterario o del campo artistico [...] il principio dell'esistenza dell'opera d'arte nella sua dimensione storica, ma anche metastorica, significa trattare l'opera come un segno intenzionale orientato e regolato da qualcos'altro, di cui essa è anche un sintomo. [...] La rinuncia all'angelismo dell'interesse puro per la forma pura è il prezzo che occorre pagare per comprendere la logica di quegli universi sociali che, grazie all'alchimia sociale delle loro leggi storiche di funzionamento, riescono a estrarre dai conflitti spesso feroci delle passioni e degli interessi particolari l'essenza sublime dell'universale; per offrire, dunque, una visione più vera e, in definitiva, più rassicurante, in quanto meno sovrumana, delle conquiste più alte dell'attività umana.¹⁷⁸

Ignorare quest'analisi significa essere complice nella creazione di miti funzionali ad un sistema di potere. In sostituzione di questo continuo richiamo al supereroe letterario Bourdieu propone un radicale quanto impossibile cambio di prospettiva reclamando una presa di posizione collettiva da parte delle forze intellettuali per immaginarsi un "corporativismo universale". Ciò è possibile solamente se gli intellettuali sono in grado di liberarsi del mito dell'intellettuale "organico".

4.4 Le resistenze mondiali delle lettere

Il quadro delineato finora appare come una distopia di tipo nuovo. Tanto *1984* di Orwell, quanto *Brand New World* di Huxley, descrivevano una società con delle norme fisse che non potevano essere violate. Il modello di distopia in questo caso è ben differente, più riconducibile all'opera di José Saramago *A Caverna*, in cui il Centro di un enorme città offre tutti i piaceri della vita, sebbene si tratti di piaceri costruiti artificialmente, di cui il protagonista non riesce a godere.

Questi meccanismi sembrano ancora più invasivi se si fa riferimento alle analisi di

¹⁷⁷Sarah Brouillette, *Postcolonial Writers and the Global Literary Marketplace*, New York, PalgraveMacMillan, 2007 p. 67.

¹⁷⁸Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, p. 52.

Pascale Casanova all'interno di *La République Mondial des Lettres*. La sua analisi si articola non a partire dalla descrizione del contesto del mercato transnazionale, bensì a partire dal legame tra la letteratura e lo stato-nazione, per arrivare ad una riflessione che mette in relazione i diversi tipi di potere che agiscono sulla letteratura. L'analisi di Casanova mette in evidenza il ruolo di Parigi in quanto centro del mondo letterario nell'epoca moderna, almeno fino agli anni Sessanta del Ventesimo secolo. Sulla scia delle analisi di Bourdieu, Parigi viene considerato lo spazio in cui la letteratura si caratterizza come un campo autonomo, de-politicizzato e proprio per questo capace di attrarre scrittori da tutto il mondo. Parigi è infatti la meno “nazionale” delle città europee, il luogo dove la letteratura riesce a imporre le sue regole.

Il polo parigino entra dunque in competizione con la forma di dominio dello stato-nazione, un elemento determinante nel momento in cui, nel Diciannovesimo secolo, il rapporto tra letteratura e nazione si rinforza in virtù dell'ascesa dei nazionalismi e delle rivalità tra le nazioni europee. La distanza tra le nazioni viene resa esplicita attraverso l'uso istituzionalizzato della lingua che viene rivendicata come un elemento puramente nazionale. Allo stesso modo, le letterature cominciano a imporsi in quanto letterature “nazionali”.

Questo doppio sistema di riferimento ha delle implicazioni per quel che riguarda la critica stessa della letteratura: contestualizzare un autore vuol dire infatti porlo in relazione tanto con la tradizione del proprio paese, quanto con quella che viene definita “la repubblica delle lettere”, ossia lo spazio autonomo della letteratura. Come abbiamo visto con Bourdieu, l'autonomia del campo letterario è mutevole e, se nel Diciannovesimo secolo essa è molto ridotta, il quadro cambia pochi anni dopo:

poco a poco la letteratura si libera dal dominio originale delle istituzioni politiche e nazionali che ha contribuito a istituire e legittimare. L'insieme di ricorsi letterari specifici, che è allo stesso tempo l'invenzione e l'accumulazione dell'insieme di tecniche, di forme letterarie, di possibilità estetiche, di soluzioni narrative o formali (ciò che i formalisti russi definiscono i «procedimenti»), in sintesi, la storia specifica di ciascuna letteratura (più o meno distinta dalla storia nazionale, da cui non è deducibile), permette allo spazio letterario di acquisire un'autonomia progressiva, conquistare la propria indipendenza e le sue proprie leggi di funzionamento nelle nazioni politicamente definite.¹⁷⁹

179Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Edition du Seuil, Parigi, 1999, p. 58.

Questo sistema di doppio riferimento si complica con l'esplosione del mercato globale, che implica il moltiplicarsi dei centri di definizione e legittimazione dello spazio della letteratura: non solo Parigi, dunque, ma anche Londra e New York e, ancora più recentemente, Francoforte. La lingua inglese assume una posizione determinante, diventando una barriera all'entrata per l'accesso ai centri di Londra e New York, con conseguenze decisive per quel che riguarda la divulgazione delle opere. La posizione di forza dei centri di Londra e New York «minaccia seriamente l'autonomia di tutto lo spazio [letterario]»¹⁸⁰.

Pur in questo contesto, gli ambiti nazionali non svaniscono, essi anzi diventano i punti di riferimento per un sistema letterario interno che si occupa di produrre *bestseller* del tutto nazionali. Sulla base delle intuizioni di Bourdieu, Casanova definisce un rapporto triangolare che coinvolge tradizione nazionale, mercato internazionale e mercato nazionale:

il bestseller nazionale si adegua nel suo tema (tradizione o storia nazionale) e nella sua forma (accademica) alle aspettative e alle esigenze del successo commerciale. Gli scrittori nazionali si caratterizzano [...] per le grandi vendite nei propri paesi di origine, però anche per il fatto che sono ignorati dalle persone colte degli altri paesi: lo scrittore nazionale è colui che lavora per il mercato nazionale e in conformità con i canoni commerciali.¹⁸¹

Paradossalmente, dunque, l'internazionalizzazione del mercato e delle forme fa leva su meccanismi che ancora una volta richiamano i principi della nazione e che dunque riproducono quei dispositivi che ledono l'autonomia della letteratura. Anche in questo caso non esiste un "fuori" da un sistema di cattura, ogni presa di posizione può essere neutralizzata, riassorbita e diventare essa stessa un nuovo canone, una nuova forma di cattura. Il meccanismo appare del tutto inglobante: i meccanismi di dominio sembrano infatti assottigliare lo spazio di un'autonomia della letteratura o di una resistenza.

La polemica scatenata dalla scelta della Catalogna come nazione ospite della Fiera di Francoforte del 2007 mette in evidenza come il triplice rapporto mercato-nazione-letteratura possa causare profonde frizioni, chiamando in causa interessi diversi. La

180Ivi, p. 223.

181Ibid.

polemica nasce in virtù dell'iniziativa di numerosi scrittori catalani che accusano Josep Bargalló (esponente dell'Esquerra Republicana Catalana e presidente dell'Institut Ramon Llull) di fare un uso settario della cultura catalana, giocato innanzitutto in termini di esclusione rispetto alla letteratura in lingua castigliana. Ad un'intervista rilasciata a *El País*, Bargalló dichiara:

in questa fiera si vuole mostrare la letteratura che ci individua come catalani, quella che ci appartiene e che unisce i diversi territori di lingua catalana. La cultura catalana non è mai stata invitata prima e con tutta probabilità non lo sarà mai di nuovo. Ossia, per la cultura catalana il momento o era adesso o mai più. La letteratura spagnola è stata già ospite nel 2001 e in qualche modo lo sarà di nuovo nel 2010, quando l'Argentina sarà ospite d'onore.¹⁸²

Lo scrittore Quim Monzó, durante il discorso inaugurale, ha rivendicato la sua identità politica sottolineando il ruolo della cultura catalana in Europa nel corso dei secoli fino ad oggi, mettendo in relazione la storia della Catalogna con quella degli altri paesi europei¹⁸³. Eppure questa apertura dello sguardo nel discorso di Quim Monzó, nella città che rappresenta il centro dell'Europa finanziaria, all'interno della fiera editoriale più nota del continente, si basa su una chiusura che ha avuto un approccio nazionalista. Le politiche di Bargalló hanno infatti implicato l'esclusione della maggior parte dei più noti scrittori catalani, la molti dei quali (essendo Barcellona un centro editoriale tra i più influenti) sono noti a livello internazionale. Si tratta di Eduardo Mendoza, Enrique Vila-Matas, Juan Marsé, Javier Cercas, Ana María Matute e Carlos Ruiz-Zafón: scrittori che paradossalmente hanno contribuito ad aumentare la fama della Catalogna e in particolare di Barcellona in tutto il mondo. In questo modo viene oltretutto messa in discussione l'eredità di altri scrittori catalani di fama internazionale come Francisco González Ledesma o Félix de Azúa e soprattutto Manuel Vázquez Montalbán.

I numerosi scrittori che partecipano alla fiera¹⁸⁴ prendono dunque una posizione politica in merito allo scontro per il riconoscimento della cultura catalana. Una posizione

182 Carles Geli, "A Frankfurt le va la polémica", *El País*, Madrid, 7/10/2007.

183 Quim Monzó, "Discurso inaugural de la Feira del Libro de Frankfurt 2007", 10/10/2007, disponibile all'indirizzo: <http://addendaetcorrigenda.blogia.com>.

184 Efe, "Varios autores catalanes declinan acudir a la Fiera de Frankfurt", *El País*, 13/06/2007.

radicale in quanto manifesta una rottura contro lo stato delle cose a partire dai margini. Tuttavia tale rottura si manifesta entrando pienamente nei meccanismi del mercato. Si tratta dunque, ancora una volta, di un uso strumentale delle ambiguità, che presuppone una conoscenza e una capacità di dominio dei dispositivi disciplinanti del mercato letterario, nel tentativo opporsi rispetto altre forme di potere.

4.5 Schizofrenia e capitalismo

Finora abbiamo descritto i vari meccanismi con cui il mercato valorizza e cattura l'identità dello scrittore trasformandolo in *brand*. Abbiamo dunque evidenziato diversi modi con cui l'autore affronta questa situazione analizzando come possano essere messi in atto tentativi di resistenza, pur non senza ambiguità. Facendo riferimento alle analisi di Huggan e Brouillette si è analizzato come il *brand* dell'identità possa essere messo in discussione, utilizzando strumentalmente i dispositivi del mercato o tentando di forzarne i limiti. Tuttavia conviene rilevare anche un'opzione che muove in direzione opposta, facendo riferimento alle analisi di Deleuze e Guattari, che centrano la propria attenzione proprio sulla sottrazione dell'identità come forma di resistenza alle forme del capitalismo.

Nell'introduzione a *Mille Plateaux*, Deleuze e Guattari specificano che il problema risiede proprio nell' "io" che deve essere privato di sostanza in funzione di una moltiplicazione delle identità mai fissa. È opportuno dunque «non arrivare al punto in cui non si dice più: «Io», ma al punto in cui non ha più alcuna importanza dire: "Io". Non siamo più noi stessi. Ognuno riconoscerà i suoi. Siamo stati aiutati, aspirati, moltiplicati»¹⁸⁵. L'incontro tra identità differenti si articola attraverso una privazione di identità individuale e il suo risultato finale non si riduce ad una sommatoria delle identità stesse. Utilizzando la formula « $n - 1$ », Deleuze e Guattari indicano infatti la possibilità di costruire il molteplice sottraendo l'elemento che identifica il soggetto. L'individualità viene infatti vista come un nodo che intercetta stimoli e connessioni, ma li rende fissi, attraverso un meccanismo che blocca la possibilità di creare ulteriori connessioni. Per questo motivo, scrivono gli autori, lo stesso *Mille Plateaux* è un libro

185 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux* (1980), trad. it. *Mille Piani. Capitalismo e Schizofrenia*, Roma, Cooper & Castelvecchi, 2003, p. 48.

che non viene scritto da un unico soggetto (anzi, «ciascuno di noi era parecchi, si trattava già di molta gente»¹⁸⁶), ma soprattutto senza oggetto, senza dunque un tema specifico, vale a dire privo di un punto fisso che ne permetta l'identificazione. Deleuze e Guattari, anzi, negano che la propria stessa scrittura voglia esprimere dei significati, bensì fornire mappe a possibili percorsi futuri.

L'immagine utilizzata, che si contrappone alla fissità dell'albero, è dunque quella dei bulbi e dei semi la cui funzione è esattamente quella di diventare altro da quello che sono. Attingendo al campo semantico della botanica, Deleuze e Guattari utilizzano l'immagine del rizoma per definire la possibilità di cambiare costantemente la propria identità. Lo slogan “fare rizoma” a cui viene spesso affiancato il volume di *Mille Plateaux* identifica proprio la possibilità di creare concatenamenti, connessioni che rimandano ad altre connessioni e che possono essere continuamente spezzate, dal momento che la caratteristica principale del rizoma è proprio quella di non fissarsi mai, di non farsi mai “albero”, ma di proseguire nel movimento in continuazione. L'obiettivo del “fare rizoma” è la de-territorializzazione, la capacità di sfuggire ad un potere centrale che fissa ogni aspirazione di libertà e ogni possibilità di produrre desideri.

L'analisi di Deleuze-Guattari identifica quindi una scappatoia rispetto ai quei meccanismi che producono regole fisse: non solo lo Stato, la burocrazia, la tecnocrazia, ma anche la linguistica di Chomsky e la stessa forma-libro, sono dispositivi che gli autori individuano come responsabili di bloccare flussi invece che produrre una liberazione. In queste riflessioni esiste quindi una profonda critica alla società industriale e della cultura ad essa legata, in quanto produttrice di meccanismi normativi. Tuttavia, questa analisi non può essere vista nella prospettiva di una liberazione utopica. In una ricostruzione del contesto storico e sociale da cui proviene *Mille Plateaux*, Franco Berardi “Bifo” storicizza il testo di Deleuze-Guattari, rilevando in esso una prefigurazione delle forme del neoliberismo contemporaneo¹⁸⁷. Tra la produzione di “Rizoma” (diventato in seguito il capitolo introduttivo del volume) e i “piani” che

186 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Piani. Capitalismo e Schizofrenia*, Roma, Cooper & Castelveccchi, 2003, p. 48.

187 La lezione di Franco Berardi “Bifo” su *Mille Plateaux* ha avuto luogo all'interno del “Mille Piani - Reading group” che ha avuto luogo a Bologna, tra il 20\01 e il 21\03 2014. Franco “Bifo” Berardi, “Introduzione a *Mille Piani*”, *1000 piani*, 20/01/2014, <http://1000piani.wordpress.com>.

compongono l'intero volume trascorrono gli anni compresi tra il 1977 e il 1981, ossia gli anni, spiega Bifo, in cui il pensiero sul postmoderno viene rielaborato in ambito filosofico e in cui avvengono alcuni cambiamenti che marcano anche simbolicamente il passaggio di un'epoca (gli esempi da lui citati riguardano la creazione di una rete telefonica nazionale in Francia, la registrazione del marchio Apple da parte di Steve Jobs). Per tale motivo, *Mille Plateaux* non può essere letto come la creazione di un'utopia che descrive la possibile liberazione dalla società industriale. Piuttosto il libro può essere letto come una prefigurazione delle forme che il capitalismo sta assumendo, registrando come la de-territorializzazione, la capacità di creare connessioni, possa diventare a sua volta materiale di conquista da parte dei nuovi dispositivi capitalisti, che hanno fatto propria la capacità di de-territorializzazione e la capacità di legare il desiderio al profitto economico.

Eppure, pur essendo il libro di Deleuze-Guattari carico di questa ambiguità, nel tentativo di mantenere il *focus* della riflessione attorno al problema della cattura dell'identità dell'autore da parte del mercato, l'analisi di *Mille Plateaux* può essere ancora utilizzata come punto di riferimento per individuare eventuali vie di fuga o resistenze. Mutare costantemente, produrre nuovi incontri, mettere in discussione la propria identità, rielaborare le forme del proprio agire artistico: si tratta di azioni instabili in cui tuttavia è possibile rilevare percorsi di resistenza e di possibile *impegno* da parte degli scrittori.

5 Autori in campo

5.1 Rafael Chirbes

Rafael Chirbes ha avuto un percorso anomalo rispetto a quello degli scrittori che negli ultimi anni si sono dedicati al tema della storia e della memoria in Spagna: noto inizialmente soprattutto in Germania, Chirbes viene conosciuto dal grande pubblico spagnolo specialmente attraverso il romanzo *Crematorio* (2007), con cui vince il *Premio de la Crítica de narrativa castellana*. Dal libro inoltre è tratta anche una serie televisiva andata in onda per la prima volta nel 2011. Nel 2014 Chires torna a vincere il premio col romanzo *En la orilla*, il cui tema principale è la speculazione edilizia. In

questa occasione l'autore dichiara di sentirsi a disagio nel ricevere il riconoscimento, affermando di non voler essere considerato interno rispetto al sistema culturale e politico spagnolo che lui per primo critica nei suoi libri: «presto si saprà se sono una tigre o un gatto»¹⁸⁸, dichiara ai giornalisti.

Il suo percorso letterario inizia all'età di trentotto anni, nel 1987, con il romanzo *Mimoun*, ma è specialmente con il romanzo *La buena letra* (1992, recentemente ripubblicato in un volume unico con il romanzo successivo, *Los disparos del cazador*, del 1994) che la critica inizia ad interessarsi alla sua opera. Il secondo romanzo di Chirbes contiene infatti una delle frasi che sintetizzano la sua posizione rispetto al sistema culturale: sostenendo che «la bella scrittura è la maschera delle menzogne»¹⁸⁹, la protagonista del romanzo, Ana, esplicita una delle idee che accompagnano tutta l'opera e il pensiero dell'autore. Se infatti si vuole individuare un autore che assume una posizione marcatamente critica rispetto al sistema letterario, si tratta proprio di Rafael Chirbes: marxista convinto e attivista leninista negli anni '70 (a causa della sua militanza è peraltro incarcerato dal regime), Chirbes fa riferimento alla società dello spettacolo e alla società dei consumi in termini esclusivamente negativi, attraverso una lettura impietosa dei suoi lati positivi o delle possibili forme di resistenza. Al contrario, per Chirbes la cultura è una «forma di dominio [...] una forma di tappare la bocca all'altro»¹⁹⁰. Il mondo editoriale è assolutamente integrato nella logica del mercato come emerge dai grandi anticipi e dai contratti fortemente remunerativi di diversi scrittori. A questo riguardo Chirbes dichiara che la sua politica è quella di non accettare alcun anticipo per romanzi futuri, impone un rapporto di lavoro che ha molto in comune con le forme della speculazione, «come quella di chi compra e vende in borsa»¹⁹¹. In realtà tale atteggiamento sembra averlo posto in una posizione di forte autonomia rispetto ad altri scrittori dal momento che, nel corso dei più di vent'anni di relazione con la casa editrice Anagrama, gli ha permesso di non ricevere pressioni per la stesura di romanzi. Grazie a questo privilegio gli è stato dunque possibile dedicare quattro anni alla stesura

188Winston Manrique Sabogal, 'Chirbes gana el Nacional de la Narrativa por "En la orilla"', *El País*, 07/10/2014.

189Rafael Chirbes, *La buena letra*, Anagrama, Barcellona, 1992.

190Javier Rodríguez Marcos, "Las novelas se escriben contra la literatura", *El País*, 21/07/2003.

191Rafael Chirbes, "El escritor y el editor", in Rafael Chirbes, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Anagrama, Barcelona, 2010.

e alla revisione di *Crematorio*.

Secondo le sue parole, a mettere a rischio al lavoro dello scrittore, minacciandone l'autonomia, sono piuttosto «alcune seduzioni che arrivano fuori dal mondo editoriale» e che coinvolgono l'intero mondo della scrittura:

gli inviti ufficiali che mischiano i padroni dell'arte, spesso politici, con scrittori e che pongono relazioni a volte grate, ma sempre poco convenienti: tutti sappiamo che il potere tenta di trarre energia dagli artisti; se si partecipa a questi atti per cortesia e si comporta con l'auspicata naturalità, ci si trova convertiti in parte di una qualche *claque* che a questi piace trascinare con sé; in parte più o meno coperta dei suoi apparati di propaganda; lo scrittore finisce con l'esprimere alcune opinioni che il trattamento da parte di chi gli è vicino rende più leggere e, pertanto, molto lontane dalla radicalità di analisi che esige la scrittura.¹⁹²

Chirbes sceglie dunque di sottrarsi a questi ripetuti inviti. In particolare egli rinuncia alle celebrazioni della Prima Repubblica spagnola, nel 2006, denunciando un clima di ufficialità delle commemorazioni che ha avuto l'effetto di depotenziarne e semplificarne la memoria. Per questo motivo Chirbes, che non entra nel merito delle condizioni contrattuali degli altri scrittori, dimostra invece interesse per quel che riguarda i meccanismi di “neutralizzazione” della memoria, che hanno coinvolto e coinvolgono anche la letteratura. La critica di Chirbes si rivolge in particolare alla cosiddetta “Transizione” dal franchismo, che fino a pochi anni era ritenuta un processo “esemplare” dal ceto politico e da buona parte dei *media*. Secondo Chirbes nel periodo della Transizione si è consumato il tradimento di quegli ideali rivoluzionari¹⁹³ che avevano caratterizzato la resistenza al regime. Tale lettura, che Chirbes porta avanti e narra sin dai suoi primi romanzi, nel 2005 è stata anche causa anche di uno scontro pubblico con lo storico Manuel Pérez Ledesma, in un congresso intitolato *La transición de la dictadura franquista a la democracia*¹⁹⁴.

192Rafael Chirbes, “El escritor y el editor”, p. 289.

193Cfr. María-Teresa Ibañez Ehrlich, “Memoria y revolución: el desengaño de una quimera”, p. 59-80, in María-Teresa Ibañez Ehrlich (ed), *ensayos sobre Rafael Chirbes*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2006.

194Il congresso ha avuto luogo nel Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, nelle giornate del 20, 21 e 22 ottobre del 2005. Gli interventi di Chirbes e Ledesma non sono presenti negli atti pubblicati, a rendere noto il diverbio sono i giornali dell'epoca, tra i quali *El País*. Isabel Obiols, “Historiadores reunidos en el CCCB debaten sobre los pactos de la transición”, *El País*, 23/10/2005.

Secondo lo scrittore, la Transizione, tema centrale del romanzo *Los viejos amigos* (2003), ha avuto conseguenze anche all'interno del campo letterario:

il denaro perse la sua aura diabolica e la sua compagnia smise di dare fastidio agli intellettuali e agli artisti; e ciò che iniziò a distinguere una casa editrice dall'altra non fu la sua posizione riguardo al ruolo della cultura, bensì il migliore o peggiore «gusto letterario», il suo più o meno chiaro criterio di selezione dei cataloghi. Si arrivava così alla «normalità» installata in altri paesi europei, sebbene con alcune differenze, fra le quali forse si distacca, per la sua ripercussione posteriore, la maggior facilità con cui i gruppi editoriali, che finirono col convertirsi in gruppi mediatici, riuscirono a catturare in Spagna la quasi totalità degli scrittori, utilizzando come un sogno (evidentemente già fuori contesto) i tic residuali della ideologia della resistenza che nacque sotto il franchismo.¹⁹⁵

Un'analisi che coinvolge dunque l'intero sistema letterario, compresi i critici e commentatori che applaudono “quasi all'unanimità le nuove opere”, nonché l'intero sistema culturale che fa di uno scrittore un personaggio pubblico, in modo tale che il romanzo diventa «solo il supporto da cui inizia lo spettacolo», mentre «il bombardamento dei *media* permette di dirigere la sua lettura, ovviare alle interpretazioni o alle zone testuali inadeguate per la rappresentazione o addirittura rendere nulli i testi, che, al di fuori di queste poderose macchinerie, o contro di esse, tentano di aprirsi il passo attraverso *altri codici*»¹⁹⁶.

All'interno di questa analisi tanto storica quanto letteraria (contenuta nell'articolo *El novelista perplejo*, del 2002, e riaffermata nel 2010 dagli articoli contenuti nella raccolta *Por cuenta propia. Leer y escribir*) è possibile leggere la critica contro quegli autori che si rendono partecipi di una visione della storia complice dello *status quo*. Contro questa postura Chirbes dichiara che «il romanzo si scrive sempre contro la letteratura, che è ciò che esiste, ciò che è già stato stabilito»¹⁹⁷.

La memoria è dunque il centro della narrazione di Chirbes che prende come riferimento esplicito le *Tesi di Filosofia della Storia* di Benjamin per articolare una narrazione della

195Rafael Chirbes, “El novelista perplejo”, p. 13-36, in Rafael Chirbes, *El novelista perplejo*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 22.

196Rafael Chirbes, “El novelista perplejo”, p. 13-36, in Rafael Chirbes, *El novelista perplejo*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 24.

197Javier Rodríguez Marcos, “Las novelas se escriben contra la literatura”, *El País*, 21/07/2003.

storia di Spagna in contrasto con la narrazione egemone: «bisogna che ricostruire costantemente la narrazione, lottare per l'espulsione della narrazione canonica, non accettare mai la versione che ci viene offerta, in quanto si tratta comunque del bottino del vincitore, un frutto del saccheggio in cui bisogna cercare le tracce di sangue. Per questo bisogna continuare a costruire questa storia materialista che passa la narrazione a contropelo»¹⁹⁸. Questo spirito critico si rivela nel cosiddetto “effetto boomerang”, che lo scrittore evidenzia nei romanzi storici del Diciannovesimo secolo, attraverso cui si stabilisce una connessione tra gli eventi del passato ed il presente¹⁹⁹. È esattamente quest'ultima caratteristica ad essere assente dai testi di molti scrittori contemporanei: una lettura storica che non sottopone a critica lo stato attuale delle cose si rivela essere in realtà complice dell'ordine stabilito.

Nella sua opera Chirbes propone una lettura critica del passato focalizzandosi piuttosto su *come* gli avvenimenti del passato sono raccontati ed evidenziando le contraddizioni dei personaggi da lui descritti. Da questo punto di vista, un'aspra critica viene rivolta a quegli autori che hanno contribuito alla costruzione di una narrazione che ha reso i repubblicani esclusivamente delle vittime, senza mostrare la complessità degli eventi storici. Il continuo porre l'accento sull'aspetto sentimentale della storia, si dimostra tuttavia un meccanismo controproducente: «la compassione per le vittime ci riconferma nella nostra condizione umana e ci libera del peso della colpa e, soprattutto, della responsabilità della scelta²⁰⁰». Ciò non implica che non si debba distinguere tra i vincitori e gli sconfitti della Guerra civile, bensì si sottolinea il fatto che senza mettere in evidenza le contraddizioni della storia il rischio è di non affrontare questioni che sono tutt'oggi in sospeso.

Nella raccolta *Ensayos sobre Rafael Chirbes* (2006), Pedro Alonso analizza la trilogia composta da *La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000) e *Los viejos amigos* (2004) in cui si sviluppa una riscrittura della storia di Spagna a partire dagli anni

198Rafael Chirbes, “De que memoria hablamos”, in Carme Molinero (cur.), *La Transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, Península, Barcelona, 2006, p. 236.

199Chirbes assume implicitamente l'analisi di Lukács, facendo riferimento all'opera di Balzac e Tolstoj, nonché ai romanzi Benito Pérez Galdós.

200Rafael Chirbes, “Introducción: la estrategia del boomerang”, in Rafael Chirbes, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Anagrama, Barcelona, 2010, p. 18-19.

successivi alla Guerra Civile, fino agli anni Ottanta. A proposito di questi romanzi Alonso sottolinea che «i termini vincitori/sconfitti vengono riformulati, nel contesto del dopoguerra, in forma distinta. [...] Sia che provengano da uno schieramento o dall'altro, sono tutti perdenti»²⁰¹. Il riferimento al “essere perdenti” è dunque da intendersi al di fuori delle contrapposizioni storiche.

Attraverso uno stile che prende esplicitamente come punto di riferimento la scrittura di Proust, citato spesso all'interno dei suoi articoli, Chirbes sviluppa lunghi monologhi con focalizzazione interna che, messi in relazione uno con l'altro, evidenziano le contraddizioni, le menzogne e le meschinità di tutti i suoi personaggi. Il lettore è quindi obbligato a ricostruire le trame nascoste recuperando i riferimenti e i legami non sempre espliciti tra un personaggio e l'altro. A differenza di molti romanzi storici contemporanei, che giocano sull'elemento dell'avventura o dell'investigazione, i romanzi di Chirbes sono quasi del tutto privi di trama. I capitoli sono spesso composti da lunghi capitoli costituiti da un unico capoverso, in cui un narratore onnisciente (anche se in alcuni casi, molto rari, c'è un narratore interno) segue il filo del pensiero di un personaggio che dunque offre un punto di vista specifico sulla propria vita. Tutti i romanzi della trilogia affrontano il tema della memoria, anche quando le vicende sono collocate nel passato, come nel caso de *La caída de Madrid* in cui i monologhi dei personaggi si svolgono nella notte del 19 novembre 1975, nelle ore in cui muore Francisco Franco.

Proprio nell'analisi quest'ultimo romanzo, Ulrich Winter si riferisce allo stile di Chirbes come ad una “storia delle mentalità” che, combinata con una pluralità di prospettive, sfocia nel campo della storiografia:

nel recuperare l'epoca storica dall'economia sentimentale delle mentalità collettive e allo stesso tempo escludere dalla rappresentazione il mitico avvenimento storico-politico, la Guerra Civile, che, nonostante sembra aver dato vita o formato le mentalità collettive del dopoguerra, Chirbes arriva ad una vera decostruzione del fatto storico. Questa decostruzione può essere intesa come l'equivalente letterario di una delle mete più importanti della *nouvelle histoire*.²⁰²

201Mária-Teresa Ibañez Ehrlic (ed), *ensayos sobre Rafael Chirbes*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2006, p. 18.

202Ulrich Winter, “Adivinación hermenéutica, historia de las mentalidade y autenticidad. Acerca del

I romanzi di Rafael Chirbes interiorizzano «l'attitudine storiografica, senza smettere di essere letteratura»²⁰³. Attraverso le sue opere il concetto di *verità* storica è problematizzato: il punto di vista nella ricostruzione dei fatti è infatti sempre parziale in quanto riproduce una visione della storia del tutto soggettiva, strettamente connessa ai suoi personaggi e che impedisce la formulazione di giudizi univoci. In particolare questa lettura apre delle contraddizioni afferenti alla sfera della sinistra politica a cui lo stesso Chirbes appartiene. In questo modo egli articola un pensiero assolutamente autocritico: l'analisi dei voltaggiocchia della storia, le vicende dei “nipoti” degli sconfitti della guerra che diventano a loro volta “vincitori”, la costante lotta per il dominio della memoria, sono i nodi centrali nella poetica di Chirbes. Come sottolinea Ulrich Winter, “*izquierdismo* autocritico” assume una forma del tutto anti-narcisista che pone Chirbes su un piano differente rispetto alla produzione letteraria contemporanea. Il suo stile e le prese di posizione al di fuori del campo strettamente letterario lo rendono uno scrittore differente dagli altri: pur essendo partecipe dell'ondata che contribuisce a mettere in crisi la rappresentazione ufficiale della storia spagnola, Chirbes assume una posizione ai margini rispetto agli autori cui spesso si fa riferimento.

5.1.1 Crematorio

Come sottolinea Sabine Schmitz in un articolo su *La caída de Madrid*, i titoli dei libri di Chirbes contengono spesso un sottile gioco di riferimenti “ironico” rispetto al contenuto del romanzo, capace di creare connessioni inattese rispetto al contenuto del romanzo. E così *La caída de Madrid* non narra, come potrebbe pensare il lettore, la caduta di Madrid nel 1939 (l'evento che segna la fine della Guerra Civile), bensì le vicende della notte precedente la morte di Francisco Franco; *La larga marcha* non narra le vicende della Lunga Marcia guidata da Mao negli anni '30, bensì le vicende e i pensieri degli esponenti di tre generazioni, che si sviluppano dagli anni '40 agli anni '80; mentre il

estilo historiográfico de Rafael Chirbes”, in Mária-Teresa Ibañez Ehrlic (ed), *ensayos sobre Rafael Chirbes*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2006, p. 240.

203Ivi, p. 256.

titolo *Los viejos amigos* rappresenta un riferimento sarcastico alla relazione dei “vecchi amici” del romanzo, che in realtà provano sentimenti di amarezza e in alcuni casi di odio, l'uno nei confronti degli altri.

Anche nei confronti di *Crematorio* è possibile condurre una lettura analoga. Il titolo è prima di tutto un riferimento alla cremazione del corpo di Matías Bertomeu, protagonista assente del romanzo. Tuttavia è possibile leggere in esso un riferimento ai forni crematori dei campi di sterminio nazisti: si tratterebbe di un modo per comunicare al lettore che l'ordine sociale e politico che si stabilisce a seguito della fine del franchismo non è sintomo di un contesto di pace. Esso può anzi essere letto in continuità con i momenti di violenza che hanno contraddistinto il Ventesimo secolo. Ma il riferimento ai forni riguarda anche la cancellazione delle tracce del passato nel presente: il rimando più evidente si trova all'interno del monologo di Juan Mullor, studioso universitario impegnato a scrivere la biografia di un altro personaggio del libro, lo scrittore Federico Brouard, di cui registra gli sconclusionati aneddoti. È l'ultima occasione, dal momento che lo scrittore, malato di tumore, è già consapevole della propria morte ormai prossima:

Juan, mentre registra nella radio, pensa: Ti salverò per qualche tempo dalla gestapo del tempo, di distribuirò nei messaggi della rete, ti nasconderò nella penombra delle biblioteche, mostrerò il tuo volto nelle lezioni universitarie. Le famiglie benintenzionate di Amburgo, di Norimberga, di Monaco, della Parigi occupata, nascondevano una bambina ebrea nella cantina di casa per liberarla dalla soluzione finale. Soffriva la bambina durante qualche tempo, correndo di armadio in armadio, di cantina in cantina, fino a che non era più possibile nasconderla in casa. Così la portavano da un posto all'altro per qualche giorno- altri appartamenti, cantine, soffitte- prima di decidersi ad abbandonarla in qualche terra di nessuno, in qualche luogo solitario in cui la bambina non potesse compromettere nessuno: il giorno dopo, la bambina era arrestata e, poco dopo, gasata.²⁰⁴

204«Juan, mientras graba en el magnetofón, piensa: Te salvaré durante algún tiempo de la gestapo del tiempo, te distribuiré en los mensajes de la red, te esconderé en la penumbra de las bibliotecas, mostraré tu rostro en los cursillos universitarios. Las familias bienintencionadas de Hamburgo, de Núremberg, de Múnich, del Paris ocupado, escondían una niña judía en la despensa de casa para librarla de la solución final. Sufría la niña durante algún tiempo, corriendo de armario en armario, de sótano en sótano, hasta que resultaba ya imposible guardarla en casa. Entonces la llevaban de un sitio para otro durante algunos días- otros pisos, sótanos, buhardillas- antes de decidirse a abandonarla en alguna tierra de nadie, en algún lugar solitario en el que no comprometiera a nadie: al día siguiente, la niña era detenida y, poco después,

Un'azione del tutto vana, dunque, contro una «gestapo del tempo» che comunque sarà in grado di cancellare qualunque ricordo. E tuttavia non è solo la morte a cancellare le tracce del passato, si tratta al contrario di un meccanismo che coinvolge le vite stesse dei personaggi. Lo stesso Federico Brouard si vota all'autodistruzione trasformando la sua casa in una sorta di tomba all'interno della quale lasciarsi vivere nell'attesa che il tumore faccia il suo corso. Gli ultimi giorni della sua vita sono dedicati all'alcol, un'abitudine che ha in comune con l'amico Matías Bertomeu, a sua volta morto di cirrosi epatica. Nelle vite dei suoi personaggi riecheggia quindi una dichiarazione che Chirbes rilascia in un'intervista del 2003: «la metà della mia generazione è nei bar ad accolizzarsi, oppure a guardare le partite di calcio»²⁰⁵. Con i personaggi di Matías e Federico Chirbes condivide non solo l'età anagrafica, ma anche la lotta politica, di cui ora pagano le conseguenze. Entrambi infatti vengono raffigurati come due sconfitti politici, disperati, intrappolati dal loro passato.

Il percorso politico di Matías viene descritto tramite i monologhi di suo fratello Ruben: prima attivista stalinista, vicino alla lotta armata e successivamente militante del partito comunista. La sua militanza termina negli anni Ottanta quando abbandona il partito socialista a cui aveva brevemente aderito, dopo aver mosso feroci critiche contro di esso. Tuttavia, secondo Matías in quel particolare momento storico il partito socialista era diventato, secondo le sue parole, «l'unica sinistra possibile»²⁰⁶, identificabile con quella voglia di “cambiamento” che connota il momento storico dei primi anni Ottanta e che Matías condivide, pur con diverse reticenze. La sua rinuncia, tuttavia, è pienamente marcata da un senso di “disillusione” destinato a lasciare un segno indelebile nella sua vita futura. Dopo l'abbandono del partito Matías si ritira nei possedimenti della famiglia, dove si dedica al lavoro della terra. Si tratta tuttavia di una strategia resistenziale: la stessa terra da lui coltivata dà pochi frutti e perde valore di anno in anno, mentre Matías si dedica sempre di più all'alcol, fino alla sua morte. La militanza di Matías si rivela del tutto inutile: non solo non avviene il cambiamento

gaseada.», Rafael Chirbes, *Crematorio*, Anagrama, Barcelona, 2007, p. 342.

205Rafael Chirbes, in Javier Rodríguez Marcos, “Las novelas se escriben contra la literatura”, *El País*, 21/07/2003.

206«La única izquierda posible», Rafael Chirbes, *Crematorio*, Anagrama, Barcelona, p. 124.

politico a cui ha tanto aspirato, ma la sconfitta degli ideali da lui condivisi ha aperto le porte ad un modello di società che rinnega, contro il quale la lotta politica non sembra produrre alcun effetto.

Le vicende di Matías e Federico mostrano gli effetti della sconfitta di chi non è stato in grado di dare corpo ad una società differente. Si tratta infatti degli unici personaggi che hanno tentato di opporsi al vero protagonista del romanzo, l'architetto e imprenditore Ruben Bertomeu: per tutta la vita infatti Matías si è opposto alla cessione di terreni al fratello, organizzando proteste contro le sue attività di sfruttamento del territorio. Federico invece ha pubblicato un romanzo dove viene descritto un imprenditore senza scrupoli e accecato dal denaro, facilmente riconducibile alla figura di Ruben.

Ruben Bertomeu dipinge se stesso come il fratello responsabile che sempre ha dovuto occuparsi della famiglia, al contrario di Matías, il quale «non si è occupato mai di nessuno»²⁰⁷, neanche dell'anziana madre. Dopo aver collaborato con il partito comunista («chi non lo ha fatto», si chiede in uno dei suoi monologhi) a partire dagli anni della Transizione Ruben ha creato un impero turistico nella città immaginaria di Misent, una possibile Macondo spagnola²⁰⁸, un ambiente ristretto all'interno del quale tutto ciò che avviene è ricollegato ad un mondo e ad una storia ben più vasti. Tuttavia, a differenza di Macondo, i processi di modernizzazione non hanno nulla di «magico», essi hanno infatti trasformato la città in un polo turistico in cui regna la corruzione. Misent ha perso la propria identità, come sostiene Silvia, la figlia di Ruben, in una citazione nascosta del *Nome della Rosa*:

rimangono i nomi delle cose, come idee a cui aspiriamo. I nomi servono per ambientar avventure, per tirar fuori cose che abbiamo dentro e non sappiamo come esprimere, nomi di personaggi, di luoghi, città (ogni volta meno: le buone comunicazioni, la mondializzazione, pongono tutto a portata di mano, rendono tutto uguale, eliminano ogni fascino alle cose...²⁰⁹

207Rafael Chirbes, *Crematorio*, Anagrama, Barcelona, p. 178.

208Javier Rodríguez Marcos, “Posguerra, ciudad de vacaciones”, *El País*, 16/08/2013. La città di Misent appare anche nei romanzi *La buena letra* e *Los disparos del cazador*.

209«Quedan los nombres de las cosas, como ideas a las que aspiramos. Los nombres sirven para ambientar aventuras, para sacar [...] cosas que llevamos dentro y no sabemos cómo expresar, nombres de personajes, de lugares, ciudades (cada vez menos: las buenas comunicaciones, la mundialización, lo ponen todo al alcance de la mano, lo igualan todo, le quitan todo a la fascinación...», Rafael Chirbes, *Crematorio*, p. 192.

La citazione del *Nome della rosa*, così reinterpretata, conferisce un altro significato alle parole di Eco: la sempre maggiore distanza tra le parole e le cose viene ricollegata al rapido sviluppo economico e alle sue conseguenze.

Durante i numerosi diverbi tra padre e figlia, Ruben sottolinea come la critica di Silvia si scontri contro l'ammirazione di lei nei confronti delle grandi metropoli del mondo. Facendo riferimento al lavoro di restauratrice della figlia, Ruben afferma che Silvia «ha scelto di prendersi cura del passato, come se il passato di cui si prende cura non sia stato costruito distruggendo un passato anteriore»²¹⁰. Inoltre, pur criticando l'attività del padre, Silvia usufruisce pienamente della sua ricchezza senza per questo preoccuparsi di come egli abbia costruito il suo impero: i primi anni dell'attività di Ruben si legano infatti al commercio di droga che veniva importata dal Messico. A queste operazioni si affiancano gli incendi che Ramón Collado, il suo braccio destro, appiccava nella regione con lo scopo di distruggere la vegetazione e far abbassare così il prezzo dei terreni. Collado è anche il responsabile delle minacce e delle violenze nei confronti dei concorrenti di Ruben: l'ascesa al successo di quest'ultimo è condotta infatti anche attraverso una violenza gestita nel silenzio. Tuttavia, queste operazioni si interrompono nel momento in cui l'impero economico di Ruben si stabilizza e pertanto il ricorso alla violenza non sembra più necessario. Allo stesso modo si interrompe il rapporto con Traian, l'imprenditore russo gestore di un club di prostitute che in diversi casi, facendo leva sui suoi legami con la malavita, ha risolto i problemi di Ruben.

Nella fase successiva delle sue attività questo tipo di affari è del tutto assente. La sua nuova giovane fidanzata, Monica, è assolutamente ignara delle azioni portate avanti da Ruben per costruire il suo successo. Per Monica, Ruben rappresenta l'uomo che ha costruito e che è diventato importante per la sua personalità dominante; nulla, in ciò che lei vede, reca le tracce del passato. Ma nel giorno della morte di Matías i ricordi del passato assumono una loro consistenza, bloccando i pensieri di Ruben che così rinvia continuamente la sua telefonata a Collado, finito in ospedale con una parte del corpo ustionata dopo che la sua auto è stata data alle fiamme. Ruben rinvia anche la visita all'obitorio: «ti sto vedendo», pensa all'inizio del romanzo, immaginando il fratello steso

210«Ha elegido cuidar el pasado, como si el pasado que ella cuida no se hubiera hecho a costa de destruir el pasado anterior», Rafael Chirbes, *Crematorio*, p. 367

sul letto dell'obitorio, eppure non arriva mai a vedere mai il corpo del fratello, immettendosi nel traffico di Misent, piuttosto di raggiungere l'ospedale.

La presenza fantasmatica di Matías obbliga Ruben a pensare al suo passato. Non è un caso che il suo primo ricordo a proposito del fratello sia una lettura ad alta voce delle parole minacciose di Edmond Dantès: «voglio essere la Provvidenza perché ciò che di più grande e di più bello può fare un uomo è ricompensare e castigare». Il ricordo di Matías obbliga Ruben a ricordare i dissidi col fratello, accusato di aver proclamato per tutta la vita ideali che si sono rivelati del tutto vani, come dimostrato dai suoi insuccessi. Le posizioni di Matías sono quindi considerate una forma di egoismo e di narcisismo:

Matías non ha mai volto gettarsi in un fuoco, né ardere; il suo fuoco solo accendeva le parole che pronunciava ai banconi dei bar o nelle riunioni chiusi di fedeli disposti ad ammirarlo; il suo sangue aveva più alcol che emoglobina, più gin che cloratina. Le parole ardevano nell'aria per qualche secondo e poi cadevano convertite in cenere. Erano solo strategie dell'io.²¹¹

Giudicando gli altri Ruben arriva a relativizzare le sue scelte più controverse, dichiarandosi l'unico ad essere riuscito a dare uno sbocco agli ideali di un tempo: i bungalow e i palazzi che lui costruisce sulle rive del Mediterraneo sono dei sogni che finalmente diventano alla portata di tutti. Si tratta di un sistema di giustificazioni che Juan inquadra perfettamente quando afferma che Ruben descrive se stesso come una vittima incolpevole del capitalismo che lo ha spinto ad arricchirsi. Tuttavia, il discorso di Ruben si poggia sul confronto con le scelte e i percorsi degli altri: chi appartiene alla generazione successiva rispetto a quella di Ruben, non è infatti meno ipocrita di lui. Nella fattispecie non lo è Silvia, che non si è mai preoccupata di quale fosse l'origine della ricchezza del padre. Ma lo stesso discorso vale per Juan che tuttavia si dichiara consapevole di appartenere ad una generazione che non ha mai voluto cambiare il mondo.

211«Matías nunca quiso arrojarse en una hoguera, ni arder; su fuego sólo encendía las palabras que pronunciaba en las barras de los bares, o en cerradas reuniones de fieles dispuestos a admirarlo; su sangre llevaba más alcohol que hemoglobina, más ginebra que cloratina. Las palabras ardían en el aire durante algunos segundos, y luego caían convertidas en ceniza. Eran sólo estrategias del yo», Rafael Chirbes, *Crematorio*, p. 229.

È nel confronto con un personaggio a lui coetaneo che il carattere e le scelte di Ruben emergono in tutta la loro contraddittorietà: nonostante abbia scritto un romanzo contro Ruben, Federico Brouard, dichiara di non riuscire a provare odio nei suoi confronti, sottolineando al contrario come in realtà tanto lui quanto Ruben hanno iniziato da un principio comune, quello di superare il grigiore della propria vita e della propria città. Se Federico e Matías si sono resi conto di non poter cambiare il mondo come volevano, entrambi hanno comunque scelto un percorso che non ha dato alcun frutto tangibile, al contrario di Ruben che si è dimostrato aver saputo cambiare il mondo intorno a lui. Il fallimento di Federico e Matías è dunque l'altro volto del successo di Ruben che rappresenta la fine di ogni possibile ideale e di ogni lotta per mondo diverso da quello esistente: quello costruito da Ruben si rivela così l'unico mondo possibile.

Tuttavia qualcosa non torna: il discorso auto-assolutorio di Ruben comporta un prezzo da pagare che consiste nella cancellazione di parte di se stessi, come dimostra la scena con cui si conclude il romanzo. Per Ruben la figura di Matías rappresenta uno snodo della sua vita a cui egli si rifiuta di rinunciare, ostinandosi a lasciare aperta la possibilità di tornare indietro. Per questo motivo, nelle pagine finali del romanzo, Ruben sembra voler fermare il tempo. Ritardando il più possibile il suo arrivo in obitorio, Ruben immagina il corpo del fratello come un oggetto in esposizione all'interno di un museo: «adesso sei una installazione da museo contemporaneo, teso su un lenzuolo, su una lamina di metallo o su un tavolo di marmo²¹². Nelle righe che chiudono il romanzo Chirbes riprende dunque le stesse parole che lo hanno aperto, in una ripetizione che sembra congelare definitivamente il tempo, privandolo di un passato e di un futuro. Ruben non compie il passo finale di chiudere con il proprio passato perché sa che questo vuol dire perdere anche se stesso, dal momento che sa perfettamente che anche lui è destinato a diventare cenere e quindi scomparire per sempre. Si tratta dell'estrema resistenza di un personaggio che per non scendere a patti con se stesso rimanda continuamente il tempo dell'azione e, fissando il tempo, tenta di immortalarlo per sempre.

5.1.2 La scomparsa dell'elefante

212«Eres ahora una instalación de museo contemporáneo, tendido sobre una sábana, sobre una lámina de metal o sobre un mármol», Rafael Chirbes, *Crematorio*, Anagrama, Barcelona, p. 413.

“C'è un elefante in questa stanza” è un'espressione inglese, usata per indicare un argomento talmente ingombrante che per quanto ci si impegni non può essere evitato. Ignorare l'elefante è impossibile, eppure è ciò che si fa quando risulta troppo difficile affrontare il problema che esso rappresenta. Ci si concentra dunque su particolari meno evidenti, sebbene l'elefante si ostini a rimanere imperterrito al suo posto, nonché a barrire di tanto in tanto.

Più o meno è quanto avviene con la trasposizione di *Crematorio* in serie televisiva andata in onda nella primavera del 2011. Sotto la direzione di Jorge Sánchez-Cabezudo, affiancato nella sceneggiatura dal fratello Alberto, *Crematorio* assume una trama giudiziaria che narra lo svolgimento di un'inchiesta sul personaggio di Ruben Bertomeu, basando lo sviluppo narrativo su elementi del romanzo e che in effetti possono suggerire un simile sviluppo della trama. Nell'adattamento televisivo tutti questi elementi vengono messi in risalto e *Crematorio* viene quindi pubblicizzata come la “serie sulla corruzione” in grado di fornire “una visione della società spagnola contemporanea”.

Il personaggio di Ruben Bertomeu descritto da Chirbes è effettivamente un magnate della speculazione finanziaria in Spagna. Tuttavia la sua figura è inscritta all'interno di un processo storico che viene rimesso in discussione. Come scrive lo stesso Chirbes, Bertomeu è il perfetto «cliente della rivoluzione» che ha saputo nutrirsi degli ideali di resistenza per poi reinterpretarli a modo suo.

Inoltre il personaggio descritto del romanzo interroga direttamente il processo di memoria per come esso si sta configurando all'inizio degli anni Duemila, quando anche da parte delle istituzioni viene messo in moto un processo di rilettura della Storia spagnola che porta alla “Ley de Memoria Histórica” (2004), e le numerose dichiarazioni di José Zapatero che da primo ministro parla di suo nonno, capitano repubblicano fucilato nel 1936 dalle truppe fasciste. Si tratta della prima volta che un governo spagnolo rivendica con forza il proprio legame ideologico con chi ha combattuto in favore della Repubblica nella Guerra Civile e chi ha resistito durante il franchismo. In questo contesto il romanzo di Chirbes è in grado di spostare il fuoco dell'analisi, screditando le «credenziali di anti-franchismo» (espressione cara a Chirbes) utilizzate dal governo socialista in carica, come meccanismo di legittimazione delle proprie decisioni. Tuttavia tale complessità del tutto assente nella trasposizione televisiva del

romanzo.

La costruzione di una trama giudiziaria dà corpo ad alcuni elementi presenti nel testo di Chirbes, privandoli tuttavia di qualunque profondità storica. Scompaiono dunque le complessità che Chirbes evidenzia e che fanno riferimento ad una responsabilità collettiva che non è schiacciata sul presente, ma legata a processi storici che vengono messi in discussione. Senza addentrarsi eccessivamente nella struttura della trama della serie è sufficiente rendere conto di alcune scelte dello sceneggiatore e del regista che, poste a confronto con la struttura del romanzo, mostrano come sia mutato profondamente il senso dell'opera di Chirbes. Nella serie, infatti, Ruben Bertomeu appare come un personaggio del tutto risolto, abituato a pagare per risolvere i problemi che gli si pongono, mentre nel romanzo la sua preoccupazione è piuttosto quella di «comprare l'oblio» («*comprar el olvido*»²¹³, scrive Chirbes, rimanda esplicitamente al cosiddetto “pacto del olvido”).

In questo modo la complessità del suo personaggio è facilmente riconducibile al discorso della corruzione, che viene combattuta dai giudici che aprono un'inchiesta su di lui. Tuttavia il vero antagonista di Ruben è il russo Traian, suo storico collaboratore e punto di riferimento della mafia dell'est presente nella zona. Traian riesce a salvarsi dall'inchiesta giudiziaria perché privo di scrupoli. Anche in questo caso si tratta di un equilibrio che emerge anche nel libro, dove però la sua distanza tra i due non risiede nell'improvvisa filantropia di Bertomeu, all'improvviso contrario alla violenza, bensì nella convinzione che l'epoca in cui la violenza poteva condurre a dei risultati si è conclusa, aprendo le porte ad un'epoca in cui il commercio si basa sull'affidabilità e sulla trasparenza delle persone: la morale stessa è dunque ritenuta qualcosa di monetizzabile:

suppongo che, in Russia e in tutte quelle nazioni da cui ci si staccati, finirà col succedere la stessa cosa in pochi anni. Ora sono ancora nella fase dell'accumulazione primitiva, è il momento in cui le società hanno bisogno di divorare tutto. [...] In seguito finirà la permissività. Arriverà la tappa della morale pubblica.²¹⁴

213Rafael Chirbes, *Crematorio*, Anagrama, Barcelona, p. 121.

214«Supongo que, en Rusia y en todas esas naciones que se le han desagajado, acabará ocurriendo lo mismo dentro de unos años. Ahora aún están en la fase de acumulación primitiva, ese momento en el que las sociedades necesitan devorarlo todo. [...] Después se acabará la permisividad. Vendrá la etapa

Nel romanzo il personaggio di Traian parla solo attraverso i pensieri degli altri personaggi. È un'altra presenza fantasmatica e minacciosa che dal passato reclama un ruolo anche nel presente. Tuttavia il fatto che Traian scavalchi effettivamente l'ex compagno di affari nella presa di decisione è lasciato alla fantasia del lettore, che così rimane nel dubbio su quanto sia influente il potere di Ruben. Nella serie Traian arriva a minacciare Ruben con un monologo (presente anche nel romanzo) in cui riporta i racconti del nonno rumeno recatosi in Russia durante la rivoluzione:

mio padre mi raccontava ciò che diceva mio nonno, Diceva: due volte ci hanno invaso i tedeschi, i russo, chi non ci ha sconfitto, chi non ha stuprato le nostre donne, la Romania è un corridoio per cui ha circolato metà dell'Europa, in cui mezza Europa si è adagiata e si è accovacciata, ci hanno fottuto, ci hanno trattato di merda: greci, romani (lì sono stati Traiano e Aureliano; perché credi che mio nonno abbia messo il nome Traian a mio padre, e che io abbia ereditato il nome?) [...] A me non mi fotte nessuno²¹⁵

Tuttavia nel romanzo questo monologo viene rivolto a Yuri, un ragazzo che lavora per Traian. Il discorso si conclude così con una velata minaccia di quest'ultimo: «ci potremmo mangiare fra di noi, perché non abbiamo anima. Potremmo mangiarci fra di noi così noi mangiamo i merluzzi»²¹⁶.

L'altro personaggio fortemente ridimensionato è lo studioso Juan Mullor: disinteressato alle vicende familiari, concentrato esclusivamente sui suoi studi, Juan è un inetto che non riesce a trovare una sua posizione, se non come consolatore delle donne della famiglia Bertomeu, le quali peraltro fuggono continuamente dalle sue attenzioni. Le sue ricerche non riguardano più Federico Brouard, bensì il femminismo nella Spagna del

de moral pública», Rafael Chirbes, *Crematorio*, p. 58.

215«Mi padre me contaba lo que decía mi abuelo. Decía: Dos veces nos han invadido los alemanes, los rusos, quién no nos ha vencido, quién no ha violado a nuestras mujeres. Rumanía es un pasillo por el que ha circulado la mitad de Europa, en el que media Europa se ha acostado, y se ha puesto en cuclillas nos han follado, nos han cagado: griegos romanos (allí estuvieon Trajano y Aureliano; Por qué crees que mi abuelo le puso Traian a mi padre, y yo he heredado el nombre?) [...] A mi nadie me jode», Jorge Sánchez Cabezudo, *Crematorio*, Canal +, 2011.

216«Nos podríamos comer unos a otros, porque no tenemos alma. Podemos comernos como nos comemos una merluza», Rafael Chirbes, *Crematorio*, p. 161.

medioevo che, negli equilibri della serie, risulta essere argomento assolutamente pretenzioso rispetto al contesto. Sparisce dunque il suo ruolo di scrivano delle memorie di Matías, che nel romanzo lo rende un personaggio complesso in grado di analizzare le contraddizioni del proprio lavoro. Juan è dunque uno “sconfitto” sullo stesso piano con tutti gli altri personaggi, per cui ogni attività è vana.

Tutti questi elementi fanno sì che nella serie cadano diversi capisaldi del romanzo, in particolar modo la critica di Chirbes al processo di memoria che ha contraddistinto il contesto spagnolo. La serie è infatti totalmente priva di profondità storica, anche nell'ambientazione. Il dissidio tra Matías e Ruben si risolve in pochi *flashback*. Nel primo di questi, ambientato probabilmente durante la Transizione, Matías racconta che gli è stato offerto uno “studio” in cui potrà collaborare con “un partito”, senza che sia specificato quale. Il livellamento della classe politica, la mancanza di differenza tra le politiche di un partito e l'altro è un elemento che nel libro è assolutamente presente, ma che viene comunque inserito all'interno dei processi storici avvenuti in Spagna a seguito della caduta del franchismo. Nello stessa scena Ruben accenna ai suoi piani su Misent: «alcuni accettano studi e altri si convertono in costruttori»²¹⁷, dice al fratello con una frase che in effetti sintetizza le diverse scelte dei due creando un'equiparazione che, come si è analizzato, ha una base storicamente determinata. Tuttavia il discorso di Ruben si conclude con la frase «Si potrebbe guadagnare molto denaro»²¹⁸, un riferimento che elimina qualunque complessità della scelta di Ruben, identificando immediatamente il suo personaggio.

La serie riceve critiche assolutamente positive, tanto per la regia quanto per la bravura degli attori. Chirbes, che nei video messi a disposizione dalla produzione si mostra profondamente soddisfatto del lavoro, ha rilasciato poche dichiarazioni a questo proposito, sottolineando tuttavia sempre la differenza tra una serie televisiva “sulla corruzione” e il romanzo:

la serie [...] è un'altra cosa... Hanno preso il romanzo e hanno fatto la loro lettura, solo questo... È che *Crematorio*, il romanzo, fugge dalla trama, fugge dal poliziesco, fugge dal mistero, si sostiene nel puro linguaggio, pretende essere una catarsi a partire dal linguaggio,

217«Unos aceptan despachos y otros se convierten en constructores», Jorge Sánchez Cabezudo, *Crematorio*, Canal +, 2011 (trad. mia).

218«Se podría ganar mucho dinero», Ibid.

ossia sarebbe esercizio quasi gesuitico, si potrebbe dire, loyolesco, in cui il lettore si confronta con una serie di cose che intuisce che sono dentro di sé e che non vuole vedere. E la serie, beh, la serie è un'altra cosa. La televisione ha bisogno di tensione e intrighi, sono linguaggi e cose distinte.²¹⁹

Una dichiarazione che suggerisce che la semplificazione effettuata per la versione televisiva del romanzo sia in realtà dovuta alla differenza del *medium*. E tuttavia i cambiamenti sono tali che questa una simile lettura appare fortemente riduttiva.

5.2 Mia Couto, le ragioni di un'inclusione

Includere Mia Couto in un'analisi che guarda alla letteratura di tre contesti europei implica inevitabilmente un'apertura ad uno scenario più ampio. Questo è possibile grazie ad una delle caratteristiche più evidenti del mercato letterario portoghese, vale a dire la forte presenza nelle librerie, nelle biblioteche, così come nella riflessione accademica di autori di lingua portoghese provenienti dai paesi delle ex-colonie. Un utile riscontro di questo fenomeno sono i principali premi letterari portoghesi, il più importante dei quali è certamente il premio Camões consegnato agli autori che hanno contribuito all'arricchimento del patrimonio letterario e culturale della lingua portoghese, comprendendo dunque i territori delle ex-colonie. Non solo autori portoghesi, ma anche brasiliani, mozambicani, angolani e caboverdiani sono stati insigniti del prestigioso premio, compreso Mia Couto, nel 2013.

Il secondo premio per prestigio è forse il Premio Saramago, istituito nel 1999, in cui viene giudicato non l'intera opera di un autore, bensì un solo libro, specificando che questo deve essere scritto in lingua portoghese ed essere pubblicato in prima edizione in un paese lusofono, vinto per l'ultima volta Ondjaki, scrittore angolano.

Questa commistione di autori provenienti da contesti letterari differenti, accomunati dalla lingua, viene sottolineata all'interno della rivista accademica *Portuguese Literary & Cultural Studies* che nasce proprio nel 1998 con un numero intitolato "Borders Fall" manifestando proprio la volontà di mettere in discussione i confini, tanto geografici quanto disciplinari, che contraddistinguono gli studi sulla letteratura e sulla cultura

219 Borja Hermoso, "Fuego real en el Crematorio de Chirbes", *El País*, Madrid, 07/03/2011 (trad. mia).

portoghese²²⁰. Seppur in una forma più timida, una proposta simile viene portata avanti all'interno della rivista *Vértice* a partire dalla fine degli anni Novanta. Tuttavia, come sottolinea Carlos J. F. Jorge, è necessaria una distinzione rilevante nei confronti del contesto brasiliano: a differenza di quanto accade in Angola e Mozambico, gli altri due principali contesti di riferimento, il Brasile si contraddistingue per un sistema letterario del tutto autonomo rispetto al Portogallo²²¹. Rispecchiando tale distinzione, diversi articoli della rivista cominciano così ad includere, nella promozioni delle opere portoghesi, anche opere di autori provenienti da Angola e Mozambico, a partire da José Eduardo Agualusa, Pepetela e Mia Couto.

Esiste tuttavia un ulteriore elemento che distanzia il resto della letteratura lusofona rispetto al contesto brasiliano, vale a dire il fatto che il Brasile non condivide con gli altri paesi il trauma della guerra combattuta nella seconda metà del Novecento. Abbiamo già visto in precedenza come in realtà proprio l'esperienza delle guerre coloniali sia un elemento decisivo per l'identità portoghese, tuttavia è ancora difficile riferirsi ad una memoria della guerra coloniale, anche per un problema storiografico. Come sottolinea Roberto Vecchi facendo riferimento al contesto portoghese della metà degli anni Novanta «le due decadi post-rivoluzionarie [...] presentavano ancora sintomi di una difficoltà di un'ampia operazione storiografica sul passato della fine dell'impero, delle guerre in Africa»²²². In anni più recenti la storica Raquel Varela, nel tentativo di superare i blocchi che caratterizzano il dibattito, sottolinea che «la rivoluzione fu la traduzione [nel paese] della sconfitta nella guerra coloniale»²²³, inserendo l'evento del *25 de Abril* in una cornice molto più ampia. Tuttavia questo approccio è reso particolarmente difficile anche a causa della mancanza di fonti:

se lo storico dovesse indagare la storia della guerra coloniale [...] troverà con dettaglio il

220Victor J. Mendes, Paulo de Medeiros, José N.Ornelas, *O uso das fronteiras*, in “Portuguese & Cultural Studies”, n.1, Centre for Portuguese studies and culture, University of Massachusetts Dartmouth, 1998.

221Carlos J.F. Jorge, *Narrativa*, in “Vértice”, 1998, n. 86.

222Roberto Vecchi, *Exceção Atlântica. Pensar a literatura da guerra colonial*, p. 27.

223Raquel Varela, “Conflito ou coesão social? Apontamentos sobre História e memória da Revolução dos Cravos (1974-1975)”, in Raquel Varela (a cura di), *Revolução ou Transição. História e Memória da Revolução dos Cravos*, Bertrand Editora, Lisboa, 2012, p. 197.

numero dei morti dell'Esercito portoghese, [...] ma non avrà alcuna pista sul numero dei guerriglieri dei movimenti di liberazione o anche dei civili. [...] È molto difficile sapere il numero dei morti da parte dei movimenti di liberazione, anche perché questo lavoro non è stato fatto.²²⁴

Tale mancanza di fonti contribuisce a creare il mito di una rivoluzione “senza morti”, “pacifica”, innestandosi su un mito che pre-esisteva alla rivoluzione, quello dei portoghesi di “*brandos costumes*”, decisivo all'interno della retorica del regime²²⁵. Rompere quest'ordine di idee ha pertanto voluto significare (e significa tuttora) accettare la narrazione e la testimonianza dell'*altro* all'interno della propria memoria. A ciò hanno contribuito tanto i diversi documentari sulla guerra civile (su tutti, *A Guerra*, di Joaquim Furtado) nonché le opere in lingua portoghese dei diversi scrittori che hanno militato nelle fila dei movimenti di liberazione. Tra questi, Raquel Varela cita i casi di Pepetela e Mia Couto.

Assumere dunque fonti in lingua portoghese, provenienti da autori delle ex colonie è un gesto tutt'altro che neutrale: esso presuppone l'inclusione dell'*altro*, nella fattispecie del soggetto ex-colonizzato, che ha conquistato all'indipendenza da un paese europeo dopo anni di guerra. Questa vicinanza tra ex-colonizzato ed ex-colonizzatore confonde i limiti, mettendo in discussione i confini geografici e le barriere culturali, aprendo quindi a “percorsi di identità”, come recita la formula Ana Margarida Fonseca, che infatti analizza ciò che definisce la “letteratura post-coloniale in lingua portoghese” attraverso quattro autori di cui solo due sono portoghesi: Helder Macedo, António Lobo Antunes, Pepetela e Mia Couto. Ovviamente non tutti gli autori consentono questa operazione, ma solo, come nel caso di Mia Couto, quelli che nella loro opera mettono in evidenza una tensione verso questa identità *in between*.

Questa inclusione conduce tuttavia nuove contraddizioni. Come si è analizzato nel precedente paragrafo, leggere un autore proveniente da un contesto post-coloniale attraverso uno sguardo europeo può voler dire infatti impadronirsene, inibire il portato

224 Raquel Varela, “Conflito ou coesão social? Apontamentos sobre História e memória da Revolução dos Cravos (1974-1975), p. 185- 206, in Raquel Varela (coord.), *Revolução ou Transição. História e Memória da Revolução dos Cravos*, Bertrand Editora, Lisboa, 2012, p. 198.

225 Per un'analisi della retorica di Salazar, José Gil, *Salazar, la rhétorique de l'invisibilité* (1995), trad. pt. *Salazar. A retórica da invisibilidade*, Relógio da Água, Lisboa, 1995.

di alterità e dunque “normalizzare” la sua opera ed il carattere conflittuale che la caratterizza.

5.2.1 Un nazionalista postmoderno

Ad utilizzare la formula “nazionalista postmoderno” è Philip Rothwell, che in *A Postmodern Nationalist, Truth, Orality and Gender in the Work of Mia Couto*, analizza il modo in cui Mia Couto renda impossibili le facili categorizzazioni.

Mia Couto è uno scrittore bianco di origini portoghesi, figlio di una famiglia stabilitasi in Mozambico appena due anni prima della sua nascita, nel 1953. Nel periodo della guerra partecipa ai movimenti per l'indipendenza dal Portogallo appoggiando il FRELIMO e decide, dopo l'indipendenza, di rimanere in Mozambico prendendo la cittadinanza mozambicana. Tuttavia Mia Couto non cancella né rifiuta le sue origini culturali, a partire dall'uso della lingua portoghese all'interno della sua opera. Sebbene si tratti della lingua del colonizzatore, essa consente innanzitutto una maggiore divulgazione a livello sia nazionale che internazionale, e al contempo può essere considerata un oggetto duttile nelle mani dello scrittore. Una scelta che è simile quella del FRELIMO all'indomani dell'indipendenza che vede nella lingua portoghese un fattore di coesione e unione all'interno di uno Stato composto da un numero eccessivo di lingue e culture. Tuttavia l'operazione politica del FRELIMO è condotta in termini repressivi nei confronti delle altre lingue: una politica di controllo paradossalmente simile a quella del regime portoghese durante l'occupazione coloniale, che manifesta una chiusura totale rispetto alle differenti realtà presenti in un paese che raduna differenti etnie.

Philip Rothwell sottolinea come Mia Couto sia spesso individuato e sponsorizzato come lo scrittore che meglio rappresenta il Mozambico all'estero, sebbene non si tratti esclusivamente di una questione di lingua:

[Mia Couto] uno scrittore bianco in un contesto nero. La sua eredità culturale è senza margine di dubbio quella del precedente potere coloniale; i fantasmi dei grandi scrittori portoghesi infestano la sua educazione letteraria. Oltretutto il suo lettore potenziale e il suo

suo pubblico si trovano per lo più al di fuori del Mozambico.²²⁶

Secondo questa lettura si potrebbe ritenere che Mia Couto sia l'erede dei colonizzatori che tenta di raccontare la storia del Mozambico secondo gli schemi assimilati dalla cultura portoghese ed europea. In effetti, scrive Rothwell, questa lettura controversa è una delle chiavi che porta Mia Couto al successo internazionale:

facendo leva su un'identità lusofona transnazionale e affermando che Couto attraversa i confini della lingua portoghese, nel processo di arricchire l'identità globale, i critici stanno trasformando l'autore in una merce postmoderna capace di sfondare le frontiere, che rinforza l'importanza dei loro discorsi critici e sminuisce il ruolo di Couto in quanto forgiatore di un'identità mozambicana differenziale. Paradossalmente, Couto è così feticizzato come il mediatore della cultura della propria nazione al "mondo che c'è al di fuori".²²⁷

Si tratta dunque, secondo Rothwell, di una neutralizzazione del carattere critico e conflittuale dell'opera di Mia Couto. Un processo che agisce tanto sul fronte interno mozambicano, quanto sul fronte esterno, in relazione non solo ai paesi in lingua portoghese, ma più in generale al contesto globale. Tuttavia l'opera di Mia Couto si muove sul filo di questa ambiguità, a partire dalla messa in discussione della lingua stessa. Secondo Mia Couto secoli di colonialismo hanno anche comportato un'estrema varietà nella ricezione e nella rielaborazione:

io comunico con i mozambicani di manica e con la gente in Zimbabwe, io condivido la mia opera nei limiti di una certa etnia che non coincidono con i limiti nazionali. Possa essere condivisa da tutti i mozambicani c'è solo un'ipotesi: la pubblicazione in lingua portoghese. Ma oltre a questo punto si colloca una nuova questione. Quale lingua portoghese? Il portoghese di Portogallo? Del Brasile. Dovrà essere il nostro portoghese, o meglio la nostra versione di una lingua che è condivisa da sette popoli differenti.

Pur essendo fermo sostenitore dell'uso della lingua portoghese, Mia Couto fa di questa un oggetto da modificare e arricchire attraverso il costante riferimento all'oralità dei

226 Philip Rothwell, *A Postmodern Nationalist. Truth, Orality, and Gender in the Work of Mia Couto*, Rosemont Publishing & Printing Corp, Cranbury, 2004, p. 17 (trad. mia).

227 Ibid., p. 19 (trad. mia).

dialetti mozambicani. I suoi personaggi parlano infatti un portoghese spurio, meticcio, attraverso cui è messa ancora più in rilievo l'ampia differenziazione delle prospettive dei suoi personaggi. A chi critica le sue scelte Mia Couto risponde con l'esempio «del nero nordamericano di fronte al piano»:

chi ha vinto? L'uomo o lo strumento? E non è stato da questo incontro che è nata una nuova corrente musicale, non è nata da questa relazione d'amore un tipo di musica che non è né nera né bianca ma che appartiene al patrimonio dell'umanità?

Tuttavia questa operazione è marcata da un ulteriore elemento controverso che risiede nella leggibilità dell'opera di Mia Couto, la cui lettura risulta particolarmente complessa per un portoghese ed un mozambicano medio²²⁸ che difficilmente è in grado di cogliere tutti i riferimenti utilizzati. Gilberto Matusse ricostruisce alcuni dei meccanismi utilizzati da Mia Couto per compiere quella che viene definita una “sovversione dei modelli” portoghesi, in questo caso linguistici: neologismi, commistione con dialetti mozambicani, adattamenti “portoghesizzati” di parole di origine bantu²²⁹. Un meccanismo che mette in discussione l'assimilazione passiva della lingua portoghese, ma che allo stesso tempo mette sotto critica le politiche del FRELIMO. I riferimenti ai differenti dialetti, così come l'uso della lingua parlata diventano così meccanismi che possono essere ascritti alle pratiche del postmodernismo, ma che invece di essere ridotti a elemento ludico assumono il valore di una presa di posizione politica.

Tale caratteristica della scrittura di Mia Couto è ripresa nella struttura stessa dei suoi romanzi: nello stesso modo in cui non esiste una sola lingua portoghese, i romanzi di Mia Couto presentano personaggi la cui identità viene messa in discussione. Non più un unico punto di vista, quindi, ma una prospettiva multipla che anche (in particolare nei suoi primi romanzi) può essere letta come una critica alle politiche del FRELIMO²³⁰.

228 Philip Rothwell, *Fuzzy Frontiers. Mozambique: False Borders – Mia Couto: False Margins*, in “Portuguese & Cultural Studies”, n.1, Centre for Portuguese studies and culture, University of Massachusetts Dartmouth, 1998.

229 Gilberto Matusse, *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, Maputo, Livraria Universitaria, 1998.

230 Philip Rothwell, *A Postmodern Nationalist. Truth, Orality, and Gender in the Work of Mia Couto*, Rosemont Publishing & Printing Corp, Cranbury, 2004, p. 16 (trad. mia).

Terra Sonambula (1992), *A Varanda do Frangipani* (1996), *Mar me Quer* (1998) e *Vinte e Zinco* (1999) appartengono ad una prima fase nella scrittura narrativa da parte di Mia Couto, in cui l'autore gioca forzando continuamente l'uso di un'identità che diventa difficilmente circoscrivibile. La sua opera presuppone quindi un legame diretto con la cultura portoghese e con i dibattiti relativi al ruolo della letteratura nei processi di memoria della guerra coloniale. In *O último voo do Flamingo* (2000) Mia Couto comincia a far riferimento ad un processo più recente, vale a dire alle operazioni condotte in Mozambico dalle truppe e dagli apparati amministrativi delle Nazioni Unite. *Vinte e Zinco* rappresenta quindi lo stadio più avanzato di una riflessione che Mia Couto conduce a proposito del rapporto della relazione tra cultura mozambicana e portoghese. Analizzare l'opera di Mia Couto e in particolare questo romanzo significa quindi tentare di creare un dialogo con un autore capace di mettere in discussione l'eurocentrismo dello sguardo europeo sulla propria storia e rivendicando in essa la propria partecipazione. Si tratta di un legame necessariamente differente da quello che si sviluppa a partire da altri contesti che non siano quello lusofono. Come sottolinea Philip Rothwell in un articolo del 2003, *Revaluting Mozambique*, il colonialismo portoghese si differenzia da quello di altri paesi europei per il fatto che il Portogallo, perlomeno a partire dal XIX secolo, è sempre stato a sua volta succube di altre nazioni:

dove si trova esattamente la spaventosa rilevanza discorsiva della minacciosa imitazione di Bhabha al sistema coloniale la cui retorica ha ufficialmente abbracciato la commistione e ripudiato le demarcazioni? Quanto è effettivo il dare voce di Spivak alla prassi subalterna dell'imperialismo lusofono in cui i padroni coloniali erano spesso ignorati e messi a tacere da quel centro del potere allo stesso modo di coloro che che in teoria dovevano essere sottoposti sotto la loro dominazione?²³¹

A differenza del caso inglese, in cui la decolonizzazione corrisponde ad un nuovo tipo di relazione economica che continua a legare le colonie alla nazione inglese in termini politici ed economici, nel caso del dominio portoghese la cesura è stata molto più netta. Focalizzarsi su *Vinte e Zinco* consente infine di ampliare lo sguardo alla letteratura

231 Philip Rothwell, *Introduction: Revaluting Mozambique*, in *Portuguese & Cultural Studies*, n.10, Centre for Portuguese studies and culture, University of Massachusetts Dartmouth, 2003, p. xiii (trad. mia).

contemporanea seguendo il filo di relazioni, letterarie e commerciali, decentrate rispetto al modello di espansione anglo-statunitense del tutto egemone nel contesto europeo del cambio di millennio:

sebbene si tratti di un area caratterizzata dalla diversità concettuale, le teorie postcoloniali si sono sviluppate a partire da un punto di vista estremamente omogeneo, dal momento che si è registrata una tendenza a porre in secondo piano *altri* processi e strutture coloniali, con caratteristiche naturalmente differenti. Prodotte e divulgate principalmente nelle accademie britanniche e nord-americane da intellettuali *dislocati* nel cosiddetto Terzo Mondo, queste teorie finiscono, di conseguenza, per rivelare i condizionamenti di una lettura eccessivamente centrata nel più conosciuto degli imperi, il che rappresenta una limitazione che non si può evitare di tenere in conto.²³²

Per questo motivo partire dall'esempio di Mia Couto, e in particolare da *Vinte e Zinco*, significa aggrapparsi al confine dell'Europa e, a partire da qui, di ampliare il ventaglio delle possibilità della lettura del mondo.

5.2.2 Caminhos de Abril

La fine degli anni Novanta offre uno scenario particolarmente vivo sotto il profilo della rilettura della storia portoghese, anche in virtù dell'Expo di Lisbona del 1998, in cui vengono celebrati i cinquecento anni dal viaggio di Vasco de Gama in India. La questione fa sorgere inevitabilmente numerose polemiche, dal momento che le commemorazioni rischiano di offuscare il fatto che all'impresa di Vasco de Gama fanno seguito secoli di dominio coloniale. Le celebrazioni del navigatore portoghese sono quindi state al centro di numerose polemiche che hanno accompagnato l'intera manifestazione²³³.

Il 1999 si commemorano invece i venticinque anni dalla *Revolução dos Cravos*. In questa occasione la casa editrice Caminho, diretta da Zeferinho Coelho, pubblica una

232 Ana Margarida Fonseca, *Percursos da identidade. Representações da nação na literatura pós-colonial de língua portuguesa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2012, p. 7 (trad. mia).

233 Nel 1998, il *Jornal de Letras, Artes e Ideias* ha ampiamente documentato lo svolgersi dell'organizzazione e dei dibattiti riguardo all'Expo, specialmente dedicando nelle sue pagine centrali un contributo fisso ai *descubrimentos*.

collana dedicata, intitolata “Caminhos de Abril”. L'operazione è molto pubblicizzata, tanto che il *Jornal de Letras, Artes e Ideias* le dedica la copertina di almeno due numeri, mentre la rivista *Vértice* sponsorizza la collana durante tutto l'anno. Anche la rivista *Colóquio/Letras* contribuisce alla sponsorizzazione. La casa editrice gestita da Zeferinho Coelho ha tra i suoi caratteri distintivi l'interesse nei confronti di autori provenienti dai contesti lusofoni africani che emerge anche nei “Caminhos de Abril”. La collana è costituita da undici volumi di piccolo formato, all'interno dei quali undici autori di lingua portoghese raccontano, ciascuno a modo proprio, la loro visione del 25 aprile. Secondo le parole di Cristina Almeida Ribeiro:

nelle interessanti narrative che accoglie, l'esperienza collettiva è vista in prospettiva secondo punti di vista particolari- condizionati, nel loro complesso, da vicissitudini personali dei differenti personaggi che ne sono protagonisti-, e di un insieme di testi riuniti in una collana che risulta una visione poliedrica del momento storico commemorato.²³⁴

Dalla collana è assente José Saramago che, dato l'ottimo rapporto con l'editore, aveva previamente accettato di scrivere appositamente un testo che era stato costretto a interrompere a causa degli impegni dovuti alla vittoria del Nobel. Dall'elenco degli autori non mancano tuttavia alcuni dei nomi più noti della letteratura contemporanea portoghese come Urbano Taveres Rodrigues, Manuel Alegre e Mário de Carvalho. Tuttavia il vero elemento innovativo, che costruisce la “visione poliedrica” della collana, è la presenza di tre autori non portoghesi: Germano Almeida (caboverdiano), il fotografo Sebastião Salgado e Mia Couto.

L'inclusione di Salgado all'interno della collana è piuttosto paradossale se si pensa che, all'interno di una collana dedicata ad autori di lingua portoghese, esclusa l'introduzione (curata comunque dall'editore), le uniche parole del volume sono in realtà le brevi didascalie delle foto. Tuttavia l'insieme degli scatti di Salgado risulta in linea con lo spirito della collana, rendendone anzi esplicite alcune caratteristiche. Le immagini infatti non riguardano esclusivamente le manifestazioni e la vita nel Portogallo del 1974, ma comprende anche i processi in atto in Angola e Mozambico a cavallo dell'indipendenza. In alcune di queste fotografie vengono immortalati esclusivamente i soldati neri mozambicani e uno scatto, risalente al settembre del 1974, mostra un

234 Cristina Almeida Ribeiro, *Ficção narrativa*, in “*Colóquio/Letras*”, 2000, n. 86 (trad. mia).

funerale, sempre a Lourenço Marques (oggi Maputo). Al centro della foto vi è una bara con il corpo di un civile morto, «vittima del tentativo di colpo di stato pro-colonialista»²³⁵. In maniera del tutto sottile e indiretta, queste immagini aprono una breccia all'interno della memoria di una rivoluzione “senza sangue”.

Avendo fatto riferimento alle dinamiche del mercato editoriale non si può fare a meno di sottolineare l'ulteriore e definitiva ambiguità dell'operazione: essa infatti ricalca, ovviamente rideterminandola, il discorso salazarista che definiva le colonie portoghesi come “province” di unico paese. Si tratta di una scelta retorica che negli anni di Salazar era fondamentale per legittimare il dominio sulle colonie e che aveva relativa corrispondenza sul piano legale e amministrativo, creando nette divisioni sociali su base razziale. L'operazione di Zeferino Coelho è dunque un'apertura dello sguardo oppure è un nuovo tentativo di neutralizzazione dell'*altro* nel tentativo di trarre profitto proprio dalla sua inclusione? Probabilmente entrambe le cose. Tale è l'ambiguità che Mia Couto mette in luce e al contempo tenta di risolvere all'interno del suo romanzo.

5.2.3 *Vinte e Zinco*

Nel 1999 Mia Couto è già molto noto in Portogallo, tanto che *Vinte e Zinco*, a differenza degli altri volumi, viene pubblicizzato più di un mese prima dell'uscita della collana. In un articolo che risale a più di un mese dalla pubblicazione del romanzo l'autore mozambicano racconta al *Jornal de Letras, Artes e Ideias* come è nata l'idea per il suo volume:

il libro è nato perché Zeferino (Coelho) mi ha contattato per chiedermi di far parte di una collezione di storie sul *25 de Abril*. Gli risposi che il *25 de Abril* non è una data nostra, del Mozambico. Solo indirettamente. Il nostro 25 è un altro, quello di giugno (del 75), la data dell'indipendenza [del Mozambico]. Zeferino mi disse che non faceva niente, perché in questo modo la collezione avrebbe anzi avuto altri punti di vista.²³⁶

Il romanzo si sviluppa dunque su questa tensione in cui l'assenza del soggetto africano

235 Sebastião Salgado, *Um Fotógrafo em Abril*, Caminho, Lisboa, 1999, p. 47.

236 Mia Couto in Rodrigues da Silva, “Antes de tudo a vida”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10/03/1999 (trad. mia).

dalle celebrazioni e dalla memoria della rivoluzione diventa presenza attiva.

I volumi della collana “Caminhos de Abril” presentano tutti la stessa copertina, in cui è raffigurato un garofano rosso su sfondo bianco. Il garofano è infatti utilizzato come simbolo della rivoluzione, dal momento che furono regalati ai soldati che conducevano il golpe a Lisbona. Non è un simbolo immediatamente riconducibile alle guerre di liberazione in Africa, pertanto Mia Couto si inserisce all'interno di un questa operazione nel tentativo di forzarne i limiti fin dalla copertina dal momento che lo stesso titolo del romanzo si presenta come un gioco di parole che rimanda alla situazione mozambicana. È un meccanismo che non si ripete nella riedizione del romanzo del 2000, pubblicata sempre da Caminho, dal momento che nella nuova copertina il garofano non appare. A rimanere è ovviamente il titolo *Vinte e Zinco*, che consiste in un gioco di assonanze con la data della rivoluzione portoghese, “Vinte e cinco” de Abril.

La storpiatura su cui gioca il titolo del romanzo comporta due effetti differenti. Il primo è quello di mettere in risalto una differenza, sottolineando che il *25 de Abril* non sia per il Mozambico una vera data di rottura, dal momento che se si va alla ricerca di un momento di radicale cambiamento storico, questo può individuato nella data del 25 luglio 1975, data dell'indipendenza mozambicana.

In secondo luogo, lo *zinco* che sostituisce il numero “cinco” costituisce un riferimento ai tetti delle case dei quartieri poveri di Maputo. In un'intervista in esclusiva per il *Jornal de Letras*, Mia Couto sintetizza quello che per lui è il senso di questo scambio:

ho cominciato a costruire una storia in cui il personaggio dice: «Il nostro 25 deve ancora arrivare, per questo è il *vinte e zinco* perché io ancora continuo a vivere in una casa di legno e zinco». Il titolo ha a che vedere con questo e con il modo in cui il *25 de Abril* è stato vissuto in Mozambico. Non come data di rottura, come qui [in Portogallo], perché la rottura solo avviene dopo poco più di un anno.²³⁷

Si tratta di un riferimento che viene esplicitato anche nelle pagine finali del romanzo: «in Moabase non succedeva niente, tutto continuava uguale né più né meno. Non era questo dia, il *25 de Abril*, che segnava il prima e il dopo di quella terra»²³⁸.

237 Ivi.

238 «Em Moabase não sucedia nada. tudo continuava nem no mais nem no menos. Não era esse dia, o 25 de Abril, que fazia o antes e o depois daquela terra», Mia Couto, *Vinte e Zinco*, Caminho, Lisboa,

Dal punto di vista del soggetto mozambicano Mia Couto prosegue sulla linea analizzata in precedenza, narrando le vicende di almeno tre personaggi di origine mozambicana e uno di origine meticcia. È il caso di Marcelino, mozambicano di padre portoghese, che anche attraverso le sue azioni si pone a cavallo tra due identità, arrivando tuttavia a rifiutare la sua parte portoghese. Oltre a collaborare con il FRELIMO, Marcelino rompe definitivamente con l'eredità portoghese della sua famiglia: nel momento in cui gli viene consegnata una lettera del padre, egli la abbandona per terra senza nemmeno leggerle: «la lettera del portoghese [...] era condannata a imputridire nel suolo bollente dell'Africa»²³⁹.

Anche in questo romanzo Mia Couto costruisce un'ampia gamma di prospettive differenti, articolando per i personaggi portoghesi lo stesso meccanismo utilizzato per i quelli africani. I diversi personaggi della famiglia de Castro, attorno a cui ruotano le vicende, rappresentano dei diversi modi di intendere la propria identità, laddove, come sottolinea Philip Rothwell, i personaggi maschili si dimostrano molto più rigidi rispetto al cambiamento rispetto a quelli maschili.

Uno dei protagonisti è certamente Lourenço de Castro, agente della polizia politica portoghese. Per tutto il romanzo il narratore si riferisce a lui definendolo “*o pido*” (ossia «l'agente del PIDE»), il servizio segreto di polizia che cambia nome nel 1969 diventando DGS, ma mantenendo di fatto le sue funzioni. Si tratta in fondo di un particolare di poco conto, eppure, quando gli viene comunicata la notizia della caduta del regime, Lourenço si ostina a ricordare che il nome del corpo di polizia è DGS e non PIDE: una precisazione tanto vana quanto disperata nel tentativo di marcare una distanza rispetto a quanto compiuto dal corpo di polizia portoghese a partire dall'inizio della guerra. Il suo personaggio sembra riassumere in sé la fragilità di un regime destinato a franare su se stesso, ma che ciononostante fa di tutto per nascondere le proprie debolezze. Lourenço, che all'apparenza si mostra forte e rigoroso come il suo ruolo di capitano esige, viene fin da subito descritto come una persona fragile: ogni sera al suo ritorno a casa il capitano vede infatti le proprie mani imbrattate di sangue, come una lady Macbeth al maschile, sebbene (proprio come lady Macbeth) non abbia mai ucciso nessuno, limitandosi a dare gli ordini. Ogni notte Lourenço è svegliato da

1999, p. 123 (trad. mia).

239 Ibid., p. 56.

incubi in cui il suo ombelico cresce tanto da fuoriuscire dalla sua pancia. Egli è infatti costantemente combattuto fra il suo ruolo di adulto e quello dell'eterno bambino, che non riesce ad affrontare completamente le proprie responsabilità. Da qui deriva il suo rapporto morboso con la madre, Dona Margarida, di cui tuttavia si rifiuta ascoltare i consigli.

In realtà è il suo rapporto con l'altro sesso a soffrire di un rimosso evidente, così come nel Portogallo prerivoluzionario, caratterizzato da un forte conservatorismo di matrice cattolica a cui Salazar faceva spesso riferimento nei suoi discorsi²⁴⁰: Lourenço si mostra scandalizzato nel vedere la zia Irina ballare una danza africana e ancora di più si infuria quando lei si toglie la gonna mostrando le gambe con l'intento di provocarlo. «Irene ci compromette e noi abbiamo un nome da difendere», dice Lourenço alla madre, motivando la sua rabbia nei confronti della zia. In realtà la sua è un'attrazione erotica repressa, che si rende evidente nel momento in cui una notte sofferma lo sguardo sul corpo nudo della zia mentre questa sta dormendo.

Tuttavia il vero tabù della vita di Lourenço e della famiglia de Castro è la morte di suo padre, Joaquim de Castro, torturatore della polizia portoghese, morto di fronte al figlio: in una spedizione in elicottero in cui Joaquim doveva spingere i detenuti fuori dal velivolo e farli precipitare in mare, questi lo aggrediscono trascinandolo con sé. Lourenço assiste alla scena ma non riesce a vedere il corpo di suo padre cadere in acqua. È un ricordo che riaffiora, trasformato, il giorno del golpe a Lisbona: avvisato di quanto avvenuto, Lourenço ripercorre infatti l'evento:

l'agente della PIDE era abbattuto, rivolto dentro se stesso. I suoi occhi erano fermi, lo sguardo assente da loro. Rivide la propria vita, in un momento: tutte le grida della catena si accumularono, come se le celle si chiudessero in un colpo solo nella sua testa. All'improvviso un rumore fortissimo: è il corpo di suo padre che cade nelle acque. Immediatamente si alzano le schiume, ma non sono bianche. Sono rosse.²⁴¹

240 Ancora una volta si fa riferimento a José Gil, *Salazar, la rhétorique de l'invisibilité*, trad. pt. *Salazar. A retórica da invisibilidade*, Relógio da Água, Lisbona, 1995.

241 «O pido estava derrubado, vertido dentro de si mesmo. Seus olhos estavam parados, o olhar ausentado deles. Reviu sua vida, num ápice: os gritos da cadeia todos se acumularam, como se as celas se fechassem de um só golpe em sua cabeça. De repente, um baque: é o corpo de seu pai caindo nas águas. De chofre, se levantam espumas, mas não são brancas. Antes, são vermelhas», Mia Couto, p. 60 (trad. mia).

La scomparsa del padre di Lourenço in un mare di sangue si lega dunque al *25 de Abril*, affiancandolo quindi ad un'immagine di violenza: il rimosso torna così in superficie con violenza e al contempo si compie definitivamente il distacco dal passato. Cadendo in mare, Joaquim de Castro è destinato a non riapparire più nella vita del figlio, che rimane definitivamente privo delle certezze che la figura paterna rappresenta per lui.

La parabola di Lourenço prevede solo pochi e tardivi cambiamenti di modo che, dopo che il golpe di Lisbona ha fatto crollare la struttura del corpo di polizia portoghese, il suo destino è già segnato. Nelle ultime pagine recupera un rapporto con il cieco Andaré che, in precedenza, aveva dichiarato di voler torturare. A infrangere le sue ultime sicurezze è proprio Andaré, raccontandogli di aver perduto la vista a causa Joaquim, il padre di Lourenço, che lo aveva duramente punito dopo esser stato sorpreso ad abusare sessualmente dei detenuti. La compassione che il cieco e l'indovina Jessumine dimostrano nei suoi confronti non sono sufficienti a salvare Lourenço, che si dimostra incapace di adattarsi alla realtà africana:

questo sì e no delle cose in Africa irritava Lourenço de Castro. Questo poter essere e non essere, questa liquida frontiera che separa il possibile dall'impossibile. Come se la verità nei tropici diventasse una cosa fluida, scivolosa. Ciò che lo faceva impazzire era essere ingannato senza che mai arrivassero a mentirgli.²⁴²

Lourenço muore nella stessa galera in cui torturava i detenuti. Il suo corpo viene ritrovato proprio da Andaré. Quando il cieco si informa su chi abbia compiuto l'assassino gli viene risposto solo che non si è trattato di un nero: «ciascuno ammazza la sua razza», è quanto viene detto ad Andaré, che in quel momento avverte nell'aria della prigionia un odore di donna.

Il dubbio è che a uccidere il capitano della PIDE sia Irene, la zia di Lourenço. Come già sottolineato, le donne del romanzo si dimostrano molto più capaci nell'affrontare le sfide che la relazione con l'*altro* comporta in quanto. Tra i personaggi femminili della

242 «A Lourenço de Castro irritava era esse sim e não dos assunto em África. Esse poder ser e não ser, essa líquida fronteira que separa o possível do impossível. Como se a verdade, nos trópicos, se tornasse em coisa fluida, escorregadiça. O que agastava o português era o ser enganado sem nunca lhe chegarem a mentir», *ibid.*, p. 128.

famiglia Irene è certo quello maggiormente destabilizzante: fin dall'inizio viene definita matta perché assume i modi e i rituali degli africani, mentre il suo rifiuto dell'autorità la rende totalmente differente dal resto della famiglia. A ciò si aggiunge la sua condotta che continuamente dà adito a «pettegolezzi e vergogne»: Irene è sempre in ritardo per cena, cammina nei quartieri dei neri, beve con loro, apprende i loro rituali, una condotta che per Lourenço è intollerabile. Irene è anche la moglie di Marcelino con cui condivide la scelta di sostenere la lotta del FRELIMO.

Proprio Irene rompe per prima il tabù sulla morte di Joaquim, parlandone di fronte a Lourenço, prima del giorno della rivoluzione:

ecco ciò che vi dico: questa casa si atrofizzerà, fino a che non ci imputridirà dentro lo spirito di quel mostro che è stato quel padre tuo. [...]. Dovrete sotterrare mille volte il vostro morto. E sarà sempre una sepoltura falsa. Che questa terra mai, assolutamente mai lo accetterà.²⁴³

L'evoluzione di Irene si completa dopo il *25 de Abril*, quando scompare nel *mato* mozambicano per riapparire solamente nelle ultime pagine, in compagnia dell'indovina Jessumina.

A marcare il passaggio tra un prima e un dopo rispetto al golpe portoghese è però Dona Margarida, madre di Lourenço. Il suo cambiamento è apparentemente meno radicale di quello di Irene eppure proprio la sua figura di Margarida restituisce l'idea di come un'identità rigida, ancorata alle certezze del passato, possa mutare pur non rinunciando a se stessa. Margarida è descritta inizialmente come lo stereotipo della madre preoccupata per il figlio che evidentemente non ha ancora superato la morte del padre. Dal momento che Lourenço continua a rifiutare l'assistenza di un medico, Margarida si rivolge a Jessumina, una donna che le insegnerà i riti della sua cultura. Secondo quanto lei stessa afferma, Jessumina è diventata indovina dopo aver passato sette anni sul fondo di un lago, dove ha appreso «i segreti di un altro sapere». Il suo personaggio incarna quell'elemento irrazionale che Lourenço dichiara di non riuscire a comprendere. Tuttavia, a differenza del figlio e del marito, che hanno scelto di reprimere chi è diverso

243 «Pois, eu vos digo: esta casa vai definhar, até nela apodrecer o espírito desse monstro que foi esse teu pai. [...] Haveis de enterrar mil vezes esse falecido. E será sempre enterro falso. Que esta terra nunca, mas nunca o irá aceitar», *ibid.*, p. 17.

da loro, Dona Margarida cerca aiuto proprio nel personaggio più lontano da lei e dalla sua cultura. Nei venti anni trascorsi in Mozambico, Dona Margarida non ha mai scambiato parole con una nera, è chiusa all'interno di due emozioni differenti: il sentimento di superiorità del colonizzatore e un senso di paura nei confronti di chi è diverso da lei. Tuttavia le due donne trovano il modo di completarsi a vicenda. Quello tra Dona Margarida e Jessumina è infatti l'incontro tra due donne mature che si scambiano le proprie conoscenze, un incontro di cui è soprattutto l'indovina ad avvertire l'importanza:

io sogno che il mondo ha bisogno di me, ho sempre sognato questo. Ora è una cosa buona vedere la signora arrivare, chiedendo il mio aiuto. Una bianca del Portogallo! [...] Qui sono venuti alcuni bianchi, sì, ma di questi bianchi di fonte, naturali. Sua sorella, Irene, mi visita, ma è differente. Ora lei, una donna autentica, di sorgente. Tanto che finalmente mi sento qualcuno.²⁴⁴

Il cambiamento di Dona Margarida diventa evidente nel giorno successivo alla rivoluzione, quando per la prima volta la tavola non viene apparecchiata anche per il marito defunto e Margarida chiede al figlio che sia lui a liberare i detenuti della polizia portoghese. In lei c'è la decisione di voler tornare al proprio paese, in Portogallo, una scelta a cui aveva a suo tempo rinunciato per rimanere accanto al figlio. Questa volta, di fronte alle incertezze di Lourenço Dona Margarida abbandona il paese e viene accompagnata da Jessumina in una città da cui è possibile imbarcarsi. Il suo non è un ritorno alle vecchie certezze; al contrario, l'aver parlato da pari a pari con una donna diversa da lei ha permesso di stabilire un legame profondo che l'ha cambiata per sempre. Irene compie una scelta differente, facendosi immergere nelle acque del lago, lo stesso rito a cui anche Jessumina si era sottoposta. Si tratta del momento che simboleggia definitivamente la fusione, non priva di violenza, di diverse identità e che presuppone il rifiuto della mentalità occidentale per entrare nel mondo in cui realtà e menzogna si mischiano e non lasciano certezze.

244 «Eu sonho que o mundo precisa de mim, sempre sonhei isso. E agora é coisa boa ver a senhora chegar, me precisando. Uma branca de Portugal! Aqui já vieram uns brancos, sim, mas desses brancos das pedras, naturais. Sua irmã, Irene, me visita, mas ela é diferente. Agora a senhora, uma autêntica, de origem. Até que enfins me sinto um alguém», *ibid.*, p. 41.

Mia Couto rifiuta così «le nette distinzioni morali tra la comunità colonizzatrice e la popolazione nera, scegliendo invece di raffigurare le ambivalenze e le interazioni tra i due gruppi»²⁴⁵, contribuendo a mettere in discussione le barriere con cui vengono ricostruiti gli eventi della rivoluzione. In questo modo la cultura portoghese e quella mozambicana tornano ad intrecciarsi, attraverso l'individuazione nel trauma della guerra di un punto di non ritorno, a partire dal quale le identità e i confini perdono i loro contorni.

5.3 Wu Ming

È forse solo a partire dal 2014 che è possibile delineare un quadro più o meno esaustivo dell'attività del collettivo Wu Ming. Questo non solo per l'uscita dell'ultimo romanzo *L'armata dei Sonnambuli*, definito dal collettivo stesso una *summa* di venti anni di attività letteraria, ma anche perché si tratta di un anno che segna una discontinuità che marca l'inizio di una fase differente, con l'avvio dei Wu Ming Lab e più in generale con una riarticolazione del progetto Wu Ming.

Dall'inizio della sua attività, il collettivo ha infatti intrapreso un percorso politico in cui la scrittura letteraria è stata certamente il campo principale, ma non l'unico. L'obiettivo generale del progetto Luther Blissett/Wu Ming è sempre stato quello di produrre dei cortocircuiti all'interno dell'industria culturale e di sottoporre a critica un modello di sviluppo specialmente nel mondo della conoscenza e della gestione dell'informazione. Per questo motivo diverse volte, nel corso dei venti anni di attività, la presenza di Luther Blissett/Wu Ming nel campo letterario è infatti risultata del tutto ingombrante nel panorama letterario: gli articoli, i libri e le prese di posizioni sono spesso diventate catalizzatore e propulsore di discussioni e produzioni letterarie, nonché di dibattito politico, tanto che persino esponenti della politica istituzionale (tra cui il Sindaco di Bologna, Virgino Merola, costretto perlomeno su twitter ad un confronto diretto²⁴⁶) hanno dovuto rispondere alle critiche portate avanti dal collettivo.

I suoi esponenti iniziano a collaborare a partire dal Luther Blissett Project, una rete di

245 Philip Rothwell, *A Postmodern Nationalist, Truth, Orality and Gender in the Work of Mia Couto*, p. 92 (trad. mia).

246 Silvia Bignami, "Wu Ming contro Merola, guerra a colpi di tweet", *La Repubblica*, 11/04/2013.

attivisti che nella seconda metà degli anni Novanta conduce una serie di azioni di disturbo nel campo dell'informazione e più in generale dell'industria culturale. Luther Blissett è prima di tutto un marchio, con cui gli attivisti da tutta Italia firmano le loro azioni, una firma aperta a cui chiunque può aderire, agendo nello spirito del progetto. In questo senso, uno dei riferimenti principali è quello del movimento zapatista che riceve l'attenzione della stampa mondiale con la *Marcha de la Dignidad* e l'occupazione della città di San Cristóbal de las Casas nel 1994, lo stesso anno della nascita del Luther Blissett Project. Nelle pratiche del movimento zapatista, il passamontagna, così come il nome stesso del Subcomandante Marcos sono in realtà strumenti che consentono la partecipazione e l'adesione ad un progetto comune. Nel 1994, quando il governo messicano comunica di aver individuato l'identità di chi si cela dietro l'identità di Marcos, l'EZLN fa pervenire un comunicato che rovescia i termini della questione e che è destinato a entrare nella storia del movimento zapatista:

Marcos è un gay a San Francisco, nero in Sudafrica, un asiatico in Europa, un Chicano a San Ysidro, un anarchico in Spagna, un palestinese in Israele, un indio maya negli stretti di San Cristobal, un ebreo in Germania, uno zingaro in Polonia, un mohawk in Quebec, un pacifista in Bosnia, una donna sola in metropolitana alle dieci di sera, un contadino senza terra, un membro di una gang in una baraccopoli, un operaio senza lavoro, uno studente infelice e, naturalmente, uno zapatista sulle montagne.

«Il *Levantamiento* zapatista è stato la più influente ribellione contadina dei nostri tempi»²⁴⁷, spiega Wu Ming, raccontando l'episodio della consegna da parte di uno degli esponenti del collettivo al Subcomandante Marcos di una copia di *Q*, nella versione in castigliano. Il Luther Blissett Project condivide e tenta di mettere in pratica (ovviamente con altre modalità) molte delle suggestioni del movimento zapatista in merito all'uso strumentale di un'identità fittizia.

Riportate queste suggestioni in contesto differente, Luther Blissett diventa la firma con la quale chiunque può firmare le azioni di disturbo nei confronti meccanismi dell'informazione e della società dello spettacolo:

247 Wu Ming, *Spettri di Münster all'alba*, in *Giap. L'archivio e la strada. Scritti 2010-2012*, Simplicissimus Book Farm Srl, 2013, p. 57.

per condurre efficacemente la Guerra Psicica abbiamo bisogno di imparare a stabilire dei parametri e dei coefficienti di probabilità riguardo ai rapporti tra la veridicità e la verosimiglianza di un evento (è molto importante anche capire come si scambiano queste due categorie nel parlare e nel sentire comune, e imparare a capirlo velocemente, e discernere inoltre a chi di volta in volta arreca vantaggio la confusione). Sappiamo che nella società dello spettacolo l'importanza della verosimiglianza sta a quella della veridicità in un rapporto di 30 a 1. I bookmakers sono dappertutto.²⁴⁸

Nei cinque anni di attività dal 1994 al 1999 il Luther Blissett Project produce una serie di beffe che mettono in evidenza logiche del sistema mediatico, nonché la sua fallacia. In particolare si ricorda l'operazione di disinformazione portata avanti del 1995 ai danni della trasmissione *Chi l'ha visto?* in cui viene denunciata la scomparsa dell'artista inglese di nome Harry Kipper, che in realtà è frutto dell'invenzione degli attivisti. Un secondo "assalto" che assume notevole eco è la beffa sul del caso dei sacrifici satanici nella provincia di Viterbo, che arriva a interessare i *media* nazionali: dopo numerosi articoli sulle testate del Corriere di Viterbo, il Tempo e Studio Aperto, Luther Blissett svela di aver prodotto appositamente il filmato in cui è registrata la messa nera che ha dato avvio al caso mediatico²⁴⁹. In questo modo si metteva in evidenza come le redazioni dei giornali fossero più preoccupate dalla divulgazione di uno scandalo, piuttosto che dalla verifica delle prove su cui si basavano le notizie.

Il romanzo *Q*, firmato col nome di Luther Blissett, è il contributo finale di un gruppo di esponenti del progetto, prima di quello che viene definito il *seppuku*, il suicidio rituale dei samurai, vale a dire la chiusura della prima fase del Luther Blissett Project.

5.3.1 Un collettivo politico

Prima però di soffermarsi sull'analisi del percorso specificatamente letterario del collettivo, è necessario mettere in luce gli elementi di rottura che esso pone nei

248 Luther Blissett, *Introduzione alla guerra psicica*, in *Luther Blissett. Rivista mondiale di guerra psicica*, 1995, n. 1-2, p. 15.

249 Luther Blissett, "Un anno vissuto satanicamente", 17/03/1997. Disponibile all'indirizzo: <http://www.lutherblissett.net>.

confronti dell'industria culturale a partire da quei famosi “modi di produzione” che Jameson individua per definire l'epoca postmoderna. Attorno a questi elementi, l'operazione di Luther Blissett-Wu Ming è sempre quella di condurre una critica e una frattura rispetto al sistema, “nel modo più collettivo possibile”. La presa di posizione di Luther Blissett-Wu Ming rispetto mondo dell'industria culturale è già evidente nel modo in cui le opere vengono diffuse attraverso l'uso del *copyleft*, che consente la riproduzione gratuita del testo «purché non a scopo commerciale», come indicato all'interno dei libri pubblicati. Si tratta di un attacco al concetto di diritto d'autore inteso come diritto di proprietà individuale su un oggetto, che invece viene prodotto collettivamente. Mettendo in crisi l'immagine dello scrittore solitario capace di produrre capolavori, Luther Blissett/Wu Ming sottolinea così che ogni opera è frutto del tessuto sociale all'interno della quale essa è scritta, chiamando in causa molte più persone di chi effettivamente ne porta a compimento la stesura. L'uso del *copyleft* è quindi il tentativo di restituire alla collettività ciò che la proprietà intellettuale vincola ad un solo individuo.

Anche la scrittura stessa è segnata della volontà una profonda rottura tanto rispetto al campo letterario, quanto rispetto ai meccanismi individualizzanti del mercato, a partire dalla modalità, per l'appunto collettiva, attraverso cui i romanzi sono scritti. Si tratta di una presa di posizione che rompe definitivamente con l'idea dello scrittore come soggetto solitario, geniale o narcisista:

in fondo anche gli aspetti più ridicoli e da baraccone del mestiere di scrivere si basano su una versione degradata del mito dell'artista, che diventa “divo” proprio perché lo si crede in qualche modo superiore ai “comuni mortali”, meno meschino, più interessante e sincero, in un certo senso eroico poiché sopporta i “tormenti” della creazione.²⁵⁰

Vista l'attenzione data al *brand* e viste le operazioni commerciali centrate sul nome e sull'identità degli autori letterari, lo stesso cambiamento del nome del collettivo, che nel 2000 passa da Luther Blissett a Wu Ming, appare come una scelta del tutto rischiosa e una nuova sfida nei confronti del mercato. Il nome Wu Ming (letteralmente “anonimo” in cinese mandarino) è un esplicito tentativo di mettere ancora più in discussione i

250 Wu Ming, *Appunti per una dichiarazione dei diritti (e dei doveri) dei narratori*, 01/09/2000, Disponibile all'indirizzo: <http://www.wumingfoundation.com>.

meccanismi del mercato basati sullo sfruttamento dell'identità autoriale, attraverso la scelta di un nome che suona estraneo all'orecchio occidentale. Il nuovo nome è inoltre il marchio di un'altra ribellione, dal momento che “wu ming” era la firma utilizzata dai dissidenti durante la Repubblica Popolare Cinese.

Le politiche del collettivo proseguono gli stimoli del progetto Luther Blissett, anche se gli intenti iniziali del collettivo di costruire una lotta contro i meccanismi di mercato vengono già ampiamente rivisti nel 2003: il lancio di una letteratura differente, promossa inizialmente dal collettivo, diventa un'impresa quasi impossibile, a meno di non essere organici ad una casa editrice.

Cambia quindi la percezione di un rapporto di forza con l'industria culturale che tuttavia non implica una fine del percorso intrapreso che al contrario si articola attraverso nuove collaborazioni. È il caso di *Timira* (2012, scritto da Wu Ming 1 e Antar Mohamed) e *Point Lenana* (2013, scritto da Wu Ming 1 in collaborazione con il suo editore Roberto Santachiara).

Al di là delle collaborazioni letterarie, l'opera di Wu Ming è legata in maniera indissolubile alle sue attività al di fuori della stretta attività letteraria. Fin dalla pubblicazione di *Q* e alla successiva partecipazione al movimento che porta alle proteste a Genova nel luglio 2001, l'attività più immediatamente politica di Wu Ming affianca costantemente, seppure con intensità variabile, il lavoro letterario. In questa occasione il collettivo, dopo aver preso parte alle precedenti proteste di piazza di Seattle e di Praga, partecipa attivamente alla costruzione del percorso che porta alle giornate del G8 di Genova. La convocazione del maggio 2001, *Dalle moltitudini d'Europa in marcia contro l'Impero e verso Genova*, richiama le lotte e le rivoluzioni dei movimenti dalla Guerra dei cent'anni fino al presente, premettendo «noi siamo nuovi, ma siamo quelli di sempre»²⁵¹. Dopo una lontananza di cinque anni dagli ambienti di movimento, Wu Ming ricompaiono nelle assemblee universitarie del movimento Onda nel 2008. Negli anni successivi prendono spesso parola a favore del movimento No Tav (sia su *Giap!* che dalle pagine di *Internazionale*²⁵²) partecipando anche a diverse marce in Val di

251 Wu Ming, “Dalle moltitudini d'Europa in marcia contro l'Impero e verso Genova”, in *Giap! Tre anni di narrazioni e movimenti. Storie per attraversare il deserto dagli autori di Q e 54*, cur. Tommaso de Lorenzis, Einaudi, Torino, 2003, p. 53.

252 Wu Ming, “Folletti, santi, druidi in Val Clarea”, *Internazionale*, 29/03/2013; Wu Ming, “Un

Susa²⁵³. Inoltre firmano, insieme ad altri scrittori di Bologna, la richiesta di uno sciopero generale, letta dal palco della CGIL da Stefano Tassinari²⁵⁴.

Ma è soprattutto su un piano cittadino che la posizione del collettivo acquisisce una voce capace di incidere sugli equilibri cittadini, come dimostra la grande partecipazione alla campagna per referendum consultivo sul finanziamento alle scuole private, avvenuto a Bologna il 26 maggio 2013 e terminato con la vittoria del “No” con il 58.7% dei voti a favore²⁵⁵: in questa occasione il collettivo appoggia il comitato referendario attraverso articoli sul suo blog, su *Internazionale* e partecipando all'interno della struttura stessa del comitato.

Non a caso è anche su un terreno di narrazione della storia che si giocano alcune delle loro prese di posizione. Bologna viene infatti letta come una città caratterizzata da alcune delle esperienze culturali e conflittuali del passato, sfruttate a livello di immagine cittadina ma aspramente combattute dalle istituzioni:

si tratta di capire se – fatto salvo l'attrito fisiologico con lo status quo – una certa “scena” bolognese, che in altre decadi ha contribuito a fare di questa città un luogo particolare e interessante, potrà continuare ad avere spazio o se invece sarà cancellata, espulsa dal corpo di Bologna. Inutile dire che una parte, piccola o grande, dei destini della città dipende da questo. Cioè dal fatto che si pensi lo spazio urbano come un territorio uniforme e pacificato, in cui ogni conflitto, contraddizione, attrito, viene negato, ricondotto dentro l'alveo del lecito o non lecito, secondo parametri storici e apolitici. Questa idea della società, che ultimamente traspare dalle parole degli esponenti della maggioranza, della giunta, del sindaco stesso, fa venire in mente certi romanzi di George Orwell o di Aldous Huxley, piuttosto che i racconti di Dickens o Melville. E' un'idea che, proprio per la sua astrattezza e storicità, non solo è profondamente di destra (cioè vantaggiosa per i poteri politico-economici costituiti), ma soprattutto finisce per negare alla base – ovvero nascondere – il piano delle scelte politiche.²⁵⁶

anno e mezzo nella vita di Marco Bruno”, *Internazionale*, 01/07/2013.

253 Wu Ming, “Indiani di valle e bandiere irochesi #notav. Pellegrinaggio in Val Clarea”, *Wu Ming Foundation*, 25/03/2014, <http://www.wumingfoundation.com>.

254 Wu Ming, “Bologna, Preganziol, Padova: scioperi operari e #rogodilibri, la lotta va avanti”, *Wu Ming Foundation*, 29/01/2011, <http://www.wumingfoundation.com>.

255 Federico Del Prete, “Bologna, vince il no per i fondi alle scuole private. Affluenza al 28%”, *L'Huffington Post*, 27/05/2013.

256 Wu Ming, *Lo spettro di Bologna si aggira per Bologna*, 08/02/2013,

Le prese di posizione a favore del collettivo Bartleby, la partecipazione nella costruzione del Referendum consultivo sull'articolo 33, lo spazio dato al blog all'analisi del FICO, sono quindi prese di posizione nei confronti di una città la cui storia «torna sempre a mordere le chiappe del governante che si pretende ecumenico, tecnico, super partes»²⁵⁷.

È in questo contesto che nasce il più recente cambiamento nell'ambito dell'attività di Wu Ming, cioè la fondazione del Wu Ming Lab, una “officina di racconti” all'interno della quale proseguire l'attività di decostruzione e riappropriazione dei miti che vada oltre gli esponenti del collettivo, coinvolgendo altri soggetti. In questa scelta c'è anche l'esigenza economica di cambiare la forma del proprio lavoro. Nel 2013, commentando la scelta del Comune di Bologna di premiare le nuove imprese creative e le esperienze “*coworking*”, Wu Ming 4 afferma che il modello dell'impresa culturale nato e sviluppatosi negli anni Novanta, alla quale lo stesso collettivo si è affidato con successo, non è più all'altezza dei tempi²⁵⁸. Di lì a un anno Wu Ming articolano una serie di laboratori che si svolgono per lo più a Bologna e che rappresentano un ulteriore sviluppo dell'attività di narratori del collettivo. Come ha sostenuto Wu Ming 3 durante la presentazione del progetto, i recenti cambiamenti strutturali del mercato editoriale (tra gli altri i differenti meccanismi di ingaggio economico, nonché la diminuzione o l'eliminazione degli anticipi per un romanzo) hanno reso impossibile garantire un reddito adeguato agli scrittori e un'adeguata diffusione alle opere, ostacolando dunque l'incontro col pubblico. Il collettivo decide di intensificare e organizzare in prima persona le attività laboratoriali che i suoi esponenti hanno già portato avanti nel corso degli anni²⁵⁹.

Il Wu Ming Lab rappresenta quindi un cambiamento, forse pari al *seppuku* di Luther

<http://www.wumingfoundation.com/giap>.

257 Wu Ming, “Lo spettro di Bologna si aggira per Bologna”, *Giap!*, 08/02/2013, disponibile all'indirizzo: <http://www.wumingfoundation.com>.

258 Wu Ming 4, “InCreDiBol Bologna. Invasioni marziani, paura del conflitto e invasione di una «monocultura»”, in “Sbroccare a #Bologna, Merola, Almirante, i due marò e altre storie | Radio Giap Rebelde”, *Giap!*, 13/04/2013, disponibile all'indirizzo: <http://www.wumingfoundation.com/giap>.

259 Wu Ming 3, “Intro a più voci +Wu Ming 2 – Cos'è l'archivio come farlo cantare”, in *Wu Ming Lab | Cosa sono, perché li facciamo*, 16/12/2013, <http://www.wumingfoundation.com/giap>.

Blissett. I laboratori vengono organizzati infatti nello stesso periodo in cui giunge nelle librerie *L'armata dei sonnambuli*, che il collettivo vede come una *summa* della propria attività letteraria. A partire da questo momento, il progetto di scrittura collettiva non si interrompe, ma (almeno ufficialmente) cessa di essere l'attività principale.

A fianco di queste attività, Wu Ming hanno comunque sempre portato avanti, come strumento decisivo per il proprio percorso, un uso critico della rete che viene individuata come strumento strategico fin dagli anni del Luther Blissett Project. Per interagire con i propri lettori, il collettivo utilizza prima una newsletter e successivamente un blog dal nome “*Giap!*”, in riferimento al comandante dell'esercito popolare vietnamita contro il dominio francese e successivamente contro l'invasione statunitense. Se lo strumento della newsletter poneva dei problemi in termini di partecipazione, il blog è invece un luogo di discussioni il cui scambio è il più orizzontale possibile a cui sempre più spesso partecipano anche soggetti esterni al collettivo. Il blog è così animato da dibattiti legati alla letteratura, ma anche e soprattutto ai miti costruiti dal sistema politico: il mito del progresso, il mito degli “italiani brava gente”, il mito della supposta neutralità della rete sono dunque oggetto di una costante critica elaborata dagli autori e dalla loro comunità di lettori.

All'interno di tutta l'attività di Wu Ming rimane fondamentale, come sottolineato Giuliana Benvenuti in *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, il costante tentativo di creare comunità attorno alla propria attività, non solo con il fine di una divulgazione della propria opera, bensì con l'intento di creare un continuo scambio che sia in grado di moltiplicare gli interventi e determinare un ruolo attivo anche da parte di chi è esterno. I romanzi, il blog e ora il Wu Ming Lab si pongono dunque come piattaforme che consentono da parte di chi è esterno al collettivo non solo un'attività di fruizione, ma anche una partecipazione e una costruzione attiva. In questo senso è possibile fare riferimento ai recenti esperimenti letterari che sviluppano ulteriormente il percorso del collettivo: #Tifiamoasteroide, #TifiamoScaramouche e GODIImenti. Quest'ultimo consiste in un'antologia promossa dal Wu Ming Lab che raccoglie «aneddoti, racconti brevi, prose e poesie», nati dai laboratori condotti da Wu Ming 2 in merito alle Grandi Opere del territorio (Grandi Opere Dannose Inutili e Imposte)²⁶⁰. Si

260 Wu Ming, “#GODIImenti: come inceppare la grande opera e vivere felici”, *Giap!*, 08/09/2014, <http://www.wumingfoundation.com/giap>.

tratta quindi di una piattaforma di partecipazione che, negli anni della preparazione dell'Expo 2015, si pone direttamente all'altezza del dibattito politico contemporaneo.

5.3.2 La riappropriazione della storia

"Q" porta l'offensiva direttamente al cuore dell'industria culturale italiana, nel suo punto più debole: la narrativa. Nel momento in cui il minimalismo generazionale brizziano/cannibalesco/santacrociano è morente, "Q" interviene a dargli il colpo di grazia e - si spera - a soppiantarli, o quanto meno a fare da battistrada per una nuova tendenza.²⁶¹

L'ingresso di Luther Blissett nel panorama letterario è in effetti un passaggio decisivo per la letteratura italiana contemporanea. Prima di tutto proprio per come gli stessi Luther Blissett si pongono nei confronti del panorama letterario facendosi carico di una volontà di rigetto rispetto ad esso. Da questo punto di vista l'attività narrativa funzione non è determinante solo nel percorso letterario, essa è anche come fondamento di un percorso politico di rottura rispetto al sistema letterario. Ciò comporta un'operazione di autonarrazione che se da un lato può essere letta come la scusa per acquisire notorietà, dall'altro svolge un ruolo di riappropriazione della possibilità di una presa di parola. *Q* è pubblicato da Einaudi nel 1999 con la firma Luther Blissett. Al suo interno sono ben evidenti elementi che caratterizzavano il Luther Blissett Project: il romanzo narra le vicende di un personaggio senza nome, senza passato e senza alcuna caratterizzazione fisica, che attraversa le lotte contadine del XVI secolo, nell'epoca delle cosiddette guerre di religione. Il protagonista, che nel corso della vicenda assume una decina di identità differenti, è sempre schierato dalla parte di coloro che saranno sconfitti e riesce a salvare la vita sempre all'ultimo istante, per poi cambiare luogo e iniziare una nuova lotta. *Q* diventa dunque un modo per ri-raccontare il passato e metterlo in gioco alla luce del presente. Il libro si inserisce perfettamente nella logica di «strappare i miti dalle mani dei reazionari»²⁶², con la differenza che in questo caso non è solo la Storia ad essere oggetto di una riappropriazione, bensì la stessa possibilità di costruire e divulgare

261 Luther Blissett, "Quattro facce di Q", 08/03/1999, disponibile all'indirizzo: <http://www.lutherblissett.net/archive/>.

262 Wu Ming, *Spettri di Münster all'alba*, in *Giap. L'archivio e la strada. Scritti 2010-2012*, Simplicissimus Book Farm Srl, 2013.

una narrazione che inedita rispetto a quanto richiesto dal mercato. Lo stesso genere del romanzo storico rappresenta in realtà una rottura rispetto al panorama letterario della fine degli anni Novanta e come tale viene intesa dal collettivo stesso: «noi usiamo la Storia per estrarre le storie, nel senso che crediamo che la letteratura consiste nel raccontare storie che abbiano un capo, una coda e un intreccio in mezzo, abbiano dei personaggi, coinvolgano la gente. Tutte robe che nella letteratura italiana degli ultimi anni non si è fatta»²⁶³.

Da più parti emergono voci che accostano la figura di Luther Blissett a quella di Umberto Eco e specialmente a *Il Nome della Rosa*. All'ipotesi che dietro all'identità del collettivo si celi proprio Umberto Eco, Luther Blissett risponde che «l'accostamento a Eco è l'appiglio di chi fa finta di leggere i libri»²⁶⁴. In realtà le connessioni tra i due romanzi ci sono, anche semplicemente per il fatto che Eco è uno degli autori che a livello mondiale ha dato nuovo impulso al romanzo storico contemporaneo. Tuttavia si tratta di un legame che non può essere considerato esclusivo: l'uso della forma del romanzo storico, l'utilizzo di materiali e forme della cultura di massa, sono, come si è già scritto, caratteristiche comuni a gran parte della letteratura occidentale a partire dagli anni Ottanta.

L'ingresso di Luther Blissett nel panorama letterario dà effettivamente avvio ad un'inversione di tendenza. Ad ampliare la ricezione e la circolazione del romanzo è l'attualità politica: nei lettori dell'epoca (quelli vicini al Luther Blissett Project, ma non solo), il romanzo delle rivoluzioni fallite crea un'immediata connessione con la situazione del presente. I giochi di potere della Chiesa e delle banche, che proprio nel XVI secolo cominciano a nascere in Europa, possono essere confrontati con la situazione politica dei grandi della terra che determinano i destini del mondo. In un'epoca in cui gli anni di tensione rivoluzionaria sembrano ormai lontani: le rivolte di Seattle del 1999 e il sorgere di un movimento globale viene così ricollegato alle rivoluzioni del romanzo.

263 Wu Ming 1, "Estratti dall'intervista-fiume di Wu Ming 1 alla rivista. Arranca. e al giornale Jungle World, Berlino, in un parco del quartiere Kreuzberg, 13 ottobre 2001" in *Giap! Tre anni di narrazioni e movimenti. Storie per attraversare il deserto dagli autori di Q e 54*, Einaudi, Torino, 2003, p. 53.

264 Luther Blissett, "*Q-Luther Blissett*, intervista a cura di Infoxoa", *Wu Ming Foundation*, 20/11/1999 <http://www.wumingfoundation.com>.

Le giornate di Genova 2001, molto più degli attentati del 9/11, rappresentano un punto di svolta dell'attività letteraria di Wu Ming, che da quel momento mettono in discussione il proprio ruolo come produttori di “miti” all'interno dei movimenti. Ciò tuttavia non diminuisce l'attività politica del collettivo, né quella letteraria: *Asce di Guerra* (2000 in collaborazione con Vitaliano Ravagli) e *54* (2001) sono le tappe successive di un percorso letterario che punta alla letteratura come una forma di presa di posizione politica. Lo stesso vale per *Manituana* (2007), il romanzo sulla rivoluzione statunitense che ha comportato una gestazione di cinque anni. Come sottolinea Giuliana Benvenuti²⁶⁵, tutti questi romanzi raccontano avvenimenti storici già noti, secondo una prospettiva divergente rispetto alla narrazione dominante. Questo modo di guardare alla storia non implica il cedere alle tentazioni di un “realismo ingenuo”, né la velleità di sostituire la propria attività a quella dello storico. La storia è anzi letta come mito fondativo che può e deve essere riarticolato. In questo senso, rimettere in gioco un mito non vuol dire cedere alla sua forza persuasiva, bensì significa trovare in esso degli elementi che possono essere giocati in chiave emancipativa. Affinché ciò accada è necessario però rinunciare alla pretesa di un'unica verità storica. Da questo punto di vista è significativa la polemica sul revisionismo storico che ha avuto luogo in Italia (e non solo) all'inizio del millennio. In merito alla presa di posizione del presidente della regione Lazio, Francesco Storace, che condannava i libri di storia utilizzati nelle scuole in quanto succubi dell'influenza marxista²⁶⁶, Wu Ming scrivono:

chi ci conosce sa che non ci siamo mai stracciati le vesti sbraitando contro i revisionismi, non abbiamo mai presidiato i mausolei della Memoria storica. Il passato va rimesso in gioco, costantemente, radicalmente. Non si può che essere revisionisti, nel senso che bisogna ri-vedere, adottare nuovi sguardi, giocare d'anticipo.

Siamo una stecca nel coro di proteste indignate contro Storace e la sua proposta da Minculpop, ma è il coro che stona, non noi.²⁶⁷

265 Giuliana Benvenuti, *Romanzo neostorico in Italia. Storia, memoria, narrazione*, p. 80.

266 Simona Casalini, “Lazio, AN censura i libri di testo 'troppo filo-marxisti’”, *La Repubblica*, 10/11/2000.

267 Wu Ming, “Resistenza e revisioni storiche: cazzi nostri”, in *Giap! Tre anni di narrazioni e movimenti. Storie per attraversare il deserto dagli autori di Q e 54*, cur. Tommaso de Lorenzis, Einaudi, Torino, 2003, p. 207.

L'attività di ri-lettura della Storia da parte di Wu Ming è dunque un'operazione dichiaratamente di parte, condotta nel modo più collettivo possibile, non solo per via della forma-collettivo che il progetto assume, ma anche perché si tratta di un'operazione che chiama alla partecipazione di altri soggetti. Il collettivo, influenzato in questo anche dalle analisi di Henry Jenkins in *Culture Convergence*²⁶⁸ (di cui scrivono la prefazione all'edizione italiana), svolge quindi l'operazione di rielaborare il contenuto della storia invitando i lettori a fare lo stesso con le loro opere. È il caso delle innumerevoli discussioni sui *blog* che a loro volta diventano parte integrante dell'oggetto letterario, nonché sua prosecuzione. È anche il caso del sito di *Manituana*, creato per accogliere narrazioni dei *fan* nelle loro diverse forme, ed è il caso di *L'armata dei sonnambuli* (2014), che già a pochi giorni dalla sua uscita stimolava produzioni di ogni tipo: maschere di Scaramouche, giochi di carte, laboratori di magnetismo, disegni. Riguardo all'ultimo romanzo si è anche sviluppata un progetto che sviluppa ulteriormente le teorie di Jenkins: #TifiamoScaramouche (nato da un'idea di Mauro Vanetti) è una proposta ai *fan* del blog di comporre, su ispirazione all'ultimo romanzo di *L'armata dei sonnambuli*, un'antologia di “storie di lotta di classe”, ambientate dal 1640 al 2010: ogni *fan* è dunque chiamato a scegliere un lustro specifico, per un totale di 74 racconti, partecipando così ad un'opera collettiva di riscrittura della storia²⁶⁹.

Il caso dei “*book bloc*”, rappresenta l'estrema articolazione di questo meccanismo. Con questa formula coniata dagli stessi Wu Ming²⁷⁰, si identificano gli scudi di plexiglas che, tra il 2010 e il 2012 (in Italia ma anche a Londra), vengono utilizzati nelle manifestazioni di piazza. Nella formula “*book bloc*” si sente ovviamente l'eco della pratica del “*black bloc*”, tuttavia al contempo si sottolinea una caratteristica estetica: gli scudi, utilizzati per resistere alle cariche della polizia, recano ben evidente il titolo del titolo di un libro e del nome del suo autore. In questo modo, in anni particolarmente vivi dal punto di vista delle proteste universitarie, i libri “scendono” in piazza insieme ai manifestanti, che mettono materialmente in gioco i saperi. Si tratta, anche in questo

268 Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (2006), trad. it. *Cultura convergente*, Apogeo, Milano, 2007.

269 Wu Ming, “#TifiamoScaramouche. Storie di guerra di classe nello spirito di Marat”, *Giap!*, 15/09/2014, Disponibile all'indirizzo: <http://www.wumingfoundation.com>.

270 Federico Mello, “Proteste studenti. Wu Ming 'Senza una narrazione ogni battaglia è persa’”, *Il fatto quotidiano*, 28/12/2010.

caso, di rielaborazioni di un'opera letteraria, nonché della sua continuazione.

Il momento di affermazione della pratica del *book bloc* coincide anche con il ritorno ad un rapporto più intenso con i movimenti politici, rispetto a quello avuto nei primi anni del duemila, sebbene con modalità differenti da quelle tenute in occasione del G8 di Genova. In questo cambiamento c'è anche una rilettura del percorso del collettivo in occasione di Genova 2001 e che viene reso esplicito in un post del 2009, il decennale della pubblicazione di *Q*, intitolato *Spettri di Münster*. Rifacendosi alle analisi di Furio Jesi attorno al concetto di mito e in particolare al concetto di “mito tecnicizzato”²⁷¹, Wu Ming analizzano il proprio percorso all'interno del movimento della fine degli anni Novanta e ripercorrono il proprio avvicinamento alle giornate di Genova in quanto attivisti e in quanto narratori. Il fatto di non aver saputo leggere adeguatamente i segnali che di fatto prefiguravano la tragedia che si sarebbe consumata nelle strade di Genova, Wu Ming individuano il loro principale errore proprio nella loro attività di narratori. In particolare proprio con *Dalle moltitudini d'Europa in marcia contro l'Impero e verso Genova*: «la metafora era fallace. Nessun assedio era in corso, perché non si poteva assediare un potere che era ovunque e la cui principale manifestazione erano flussi di elettroni in continuo transito di borsa valori in borsa valori. Quella fallacia avrebbe avuto conseguenze pesanti»²⁷². Il G8 di Genova e il 9/11 vengono a più riprese individuati come i momenti che hanno causato un cambiamento nella letteratura italiana: la riproposizione della violenza di piazza, l'apertura di uno scenario di guerra attraverso lo shock della caduta delle World Trade Center rappresentano l'emergere di un conflitto taciuto e allontanato. Lo shock del 2001 è talmente forte che il secondo romanzo di del collettivo, *54*, concluso appena pochi giorni dopo l'11 settembre 2001, pur trattando di temi riconducibili al nuovo contesto politico, sembra quasi appartenere ad un'altra epoca. Eppure *54* centra il punto, ricollocando una storia che evidentemente non era stata raccontata nel modo corretto.

271 Ossia un mito che viene “forzato”, principalmente a scopi politici. Il principale riferimento in questo senso rimane Furio Jesi, *Spartacus. Simbologia della rivolta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000. Le riflessioni di Wu Ming sono contenute anche nel numero 31 della rivista Riga, dedicato a Furio Jesi e curato da Enrico Manera e Marco Belpoliti.

272 Wu Ming, “Spettri di Münster all'alba”, in *Giap. L'archivio e la strada. Scritti 2010-2012*, Simplicissimus Book Farm Srl, 2013, p. 69.

5.3.3 Il romanzo del mondo globalizzato²⁷³

Lo sviluppo del mercato con le sue conseguenze politiche e sociali è al centro di quello che all'apparenza è il meno “guerrigliero” dei romanzi scritti dal collettivo. *54* è forse il romanzo che ha più elementi in comune con *L'Armata dei sonnambuli*, a partire dal registro comico/grottesco. Tale caratteristica lo allontana da altre produzioni del collettivo: *Q*, *Asce di Guerra* (che in realtà nasce proprio dal lavoro preparatorio di *54*), *Manituana* e *Altai* contengono infatti scenari rivoluzionari, di battaglie e intrighi politici che in questo romanzo appaiono come parodizzati, scatenando le critiche di Luperini in merito ad esso afferma «con questo '54' manca del tutto l'intento di capire cosa è stato davvero questo '54. Ciò manca l'intento di capire e individuare un senso delle vicende e degli avvenimenti raccontati»²⁷⁴. Tuttavia, anche grazie ad alcune affinità con *L'armata dei sonnambuli*, è possibile recuperare *54* e inserirlo in una cornice coerente, senza che esso appaia come una scheggia fuori posto nella produzione wuminghiana.

Come si è già anticipato, parte della difficoltà di incasellare il romanzo è dovuta al momento storico in cui esso viene scritto e pubblicato: «iniziato nel maggio del 1999, durante i bombardamenti NATO su Belgrado. Consegnato all'editore il 21 settembre 2001, in attesa dell'escalation»²⁷⁵.

Se fosse stato concluso appena pochi mesi prima, *54* avrebbe forse avuto un altro tipo di ricezione: tuttavia i tragici eventi dell'estate 2001 lo rendono forse un romanzo troppo “leggero” rispetto agli argomenti che tratta. Allo stesso modo, se *54* fosse stato terminato pochi mesi prima probabilmente non sarebbero presenti in esso alcuni riferimenti che lo legano al proprio presente in maniera così netta. Come innanzitutto la

273 Il contenuto di questo paragrafo è frutto del seminario “Il romanzo storico come lettura del presente. *54*, di Wu Ming”, condotto insieme a Cecilia Ghidotti, e delle ricerche degli studenti e delle studentesse che hanno partecipato al corso: Letizia Giugliarelli, Gaia Marrapodi, Jessica Palmieri, Caterina de Paolis, Marco Riboldi, Daniela Spina, Valentina Venditti. Insieme a questi percorsi questo paragrafo deve molto ad un'intervista preparatoria a Wu Ming 4, anch'essa svolta insieme a Cecilia Ghidotti. Il seminario si è svolto a margine del corso di Storia della critica letteraria, tenuto dal professor Federico Bertoni presso l'Università di Bologna.

274 Romano Luperini, “Commento dei lettori”, *Wu Ming Foundation*, 05/05/2002, <http://www.wumingfoundation.com>.

275 Wu Ming, *54*, Einaudi, Torino, 2002, p. 666.

frase «*i vol coparne, tiréghe de tutto*», che negli capitoli riuniti sotto il titolo “Antefatti” viene urlata da un manifestante durante una carica della polizia ad una manifestazione nella Trieste del 1954 e che, nei racconti del collettivo, è una frase udita il 20 luglio del 2001 poche ore prima dell'assassinio di Carlo Giuliani. Ma è soprattutto la poesia inserita all'inizio del romanzo, scritta dopo gli attentati del 9/11, a fornire una chiave di lettura del libro:

Non c'è nessun «dopoguerra».

Gli stolti chiamavano «pace» il semplice allontanarsi del fronte.

Gli stolti difendevano la pace sostenendo il braccio armato del denaro.

Oltre la prima duna gli scontri proseguivano. Zanne di animali chimerici affondate nelle carni, il Cielo pieno d'acciaio e fumi, intere culture estirpate dalla Terra.

Gli stolti combattevano i nemici di oggi foraggiando quelli di domani.

Gli stolti gonfiavano il petto, parlavano di «libertà», «democrazia», «qui da noi», mangiando i frutti di razzie e saccheggi.

Difendevano la civiltà da ombre cinesi di dinosauri.

Difendevano il pianeta da simulacri di asteroidi.

Difendevano l'ombra cinese di una civiltà.

Difendevano un simulacro di pianeta.²⁷⁶

La poesia è un attacco diretto alla critica postmoderna, o perlomeno a quella critica che aveva letto il postmoderno in chiave emancipatoria e come forma di superamento dei conflitti. Allo stesso modo, il riferimento ai “simulacri” rimanda direttamente alle teorie di Baudrillard e alle sue teorie sulla “scomparsa della realtà” che tuttavia, con gli eventi dell'estate del 2001, sembra essere prepotentemente tornata a rivendicare la sua posizione. In questa poesia c'è dunque l'intenzione di chiudere con un tipo di lettura che sembra essere entrata nel pensare comune della società: la violenza rientra all'interno dell'immaginario statunitense ed europeo, non perché sia nata all'improvviso, ma perché ha sempre caratterizzato le politiche occidentali.

Uno dei nodi del libro consiste proprio nel mostrare la permanenza del conflitto dopo il 1945, alla fine della Seconda Guerra Mondiale, nell'anno 1954, da cui il titolo del romanzo. Come *L'armata dei sonnambuli* (ambientato nella Parigi del Terrore del 1793), anche *54* è dunque ambientato dopo un “grande evento”. In entrambi i casi non si

276 Ibid.

tratta di due momenti di calma: anzi, la Rivoluzione francese e gli anni Cinquanta sono (come parte dei critici presi in esame nei primi capitoli) rappresentano due tappe fondamentali che comportano un cambio radicale rispetto al passato.

L'inversione dei numeri delle date (19)45/(19)54 è quasi un invito a legare le due date. Come sottolinea Tommaso de Lorenzis si tratta di un segno che rende evidente una «messa in crisi di una rappresentazione consolidata[...]: quella di “dopoguerra”. Il 54 è il riflesso del 45, identiche le cifre, con la differenza che, come nelle immagini speculari, esse sono ribaltate»²⁷⁷.

Le diverse trame di *54* ricostruiscono così uno scenario in cui la guerra è tutt'altro che lontana. La guerra “fredda” è in realtà insita nelle lotte contro gli eserciti coloniali, ma soprattutto è “globale”: la Jugoslavia, l'Indonesia, gli Stati Uniti, il territorio di Trieste, i porti di Napoli e Marsiglia, la città di Bologna, sono legati da un unico filo rosso che mette in mostra i diversi modi in cui essa è combattuta.

Nel caso *54* vale quindi la lettura che Cecilia Ghidotti fornisce in merito a *L'armata dei sonnambuli*²⁷⁸ secondo la quale il lettore viene invitato a immaginare gli sviluppi delle vite dei personaggi nel corso Storia a partire dai dati biografici che costituiscono l'ultimo capitolo del libro. Non si tratta di una nota o dei “titoli di coda” presenti al termine degli altri romanzi del collettivo. In questo modo i dati rientrano quindi a pieno titolo nel materiale narrativo, invitando quindi il lettore a immaginare gli sviluppi della storia a partire da quegli stessi dati. Pur essendo meno evidente, è lo stesso che si innesca anche all'interno di *54*, dove però esso viene giocato non tanto su un piano *temporale*, bensì su un piano *geografico*: il romanzo è infatti pieno di spunti lasciati in sospeso che riguardano gli eventi dell'anno 1954. In questo modo il lettore è invitato a indagare a sua volta i coni d'ombra, che costruiscono l'ampio scenario del romanzo.

All'orizzonte di questo scenario esplosivo delineano nuovi poteri e nuove forme di dominio. Cos'è infatti che lega punti della mappa così distanti tra loro? Come poter governare un mondo così vasto? Una delle possibili letture viene proposta attraverso la voce del boss mafioso Lucky Luciano, che in un dialogo ambientato di fronte al porto di

277 Tommaso de Lorenzis, “La guerra non è finita”, *Zic. Zero in Condotta – Quindicinale di Bologna*, 01/03/2002.

278 Intervista di Cecilia Ghidotti a Wu Ming 4, in *La colazione dei campioni, E22S02: L'armata dei sonnambuli, Wu Ming*, 14/04/2014, disponibile all'indirizzo: <http://www.radiocittadelcapo.it>.

Napoli illustra al suo collaboratore più stretto, Steve Cemento, come si stia profilando una nuova forma di intendere il mondo, quella del commercio globale:

che cos'è lo stato italiano? Dove sta? Eehh... Tu hai detto la tua: lo stato italiano . un cesso. Ma in molti non sanno rispondere a questa domanda, sai? Guarda qua, vieni, Steve, affacciati. Guarda davanti a te. Napoli, il Golfo, 'O Vesuvio, il porto... Lo vedi il porto? Lo conosci bene il porto, eh, Steve? Quasi come i docks ormai, non è Vero? [...] Ma fatti dire una cosa. Lo sai chi comanda in questa città? Chi è il capo, the Mayor, il Sindaco, il Fiorello La Guardia di Napoli? Si chiama Achille Lauro, il viceré, lo sai che fa? Costruisce navi, fa l'armatore, poi tiene i giornali, la squadra di football e i voti del popolo. Ma il suo mestiere, la sua fortuna, sono il mare, le barche, i porti. Tu lo sai dove le costruisce le sue navi, dove li tiene i cantieri, questo re di Napoli? A Genova, a La Spezia. Non ti pare strano? Come se tu diventi sindaco di New York e ti vai ad aprire un night-club con le puttane a Chicago, non è vero? Ma tu avevi già capito tutto, eh, Steve? Il porto di Napoli . una vasca da bagno, e sai chi se lo deve fare il bagno? La Sesta flotta US, e noi, modestamente. Ci stiamo un po' stretti, ma senza pestarsi i piedi si aggiusta tutto, non . vero? Non c'è posto per il commercio, per le navi passeggeri, i bacini di carenaggio, lavori di ampliamento. La vasca da bagno serviva a noi e ci serve ancora. Questo Lauro stava così con Mussolini, poi quando arrivammo noi, i liberatori, fu arrestato, solo pochi giorni, per capire la situazione, trovare un *business* per tutti, e don Achille si dimostrò uomo intelligente, come si dice, anche per merito del suo lavoro, navigato. I cantieri e le navi sono finiti a Genova, don Achille tiene il popolo lontano dai comunisti, e noi e la Sesta flotta ci facciamo il bagno tutti i giorni per rimanere profumati. Adesso dimmi una cosa, Steve: tu da qua lo vedi lo stato italiano?

Il monologo contiene in realtà una velata minaccia di Luciano al suo collaboratore, Steve Cemento, colpevole di essersi introdotto nel suo *business* senza il suo permesso. Anche nel pacificato mondo del dopoguerra, il commercio continua quindi ad essere una questione di rapporti di forza e violenza. Non è un caso che il vero legame tra i diversi scenari del romanzo, è la droga. Il terzo degli “Antefatti” ha come oggetto proprio il commercio della droga:

un chilo d'oppio diventa cento grammi di morfina che diventano centoventi di eroina pura che si mescola a talco, polvere di gesso, chissà cos'altro. Per ogni dollaro speso in oppio se ne guadagnano cinquemila.

Merce che ogni mercante sogna, additivo bramato da ogni sistema circolatorio. Rotte

incrociate. Dalla Turchia alla Sicilia attraverso Bulgaria e Jugoslavia. Dalla Sicilia a Marsiglia. Dall'Indocina a Marsiglia sulle navi dei Legionari. Da Marsiglia alla Sicilia. Dal Mediterraneo all'America.

«The French Connection»²⁷⁹

Quattro anni prima di *Gomorra*, Wu Mng individuano nella droga la merce per eccellenza, in grado di creare dipendenza e di promettere guadagni insperati. È anche uno dei motori delle vicende di molti personaggi, dal momento che le vicende di Steve Cemento, Robespierre Capponi e il camionista Ettore Bergami si intrecciano proprio a partire dalla scomparsa di una partita di dodici chili di cocaina. La cocaina è inizialmente nascosta nel porto di Napoli, luogo militarizzato dalle truppe statunitensi e punto di smercio centrale per il commercio europeo. La droga viene nascosta all'interno di un televisore McGuffin Deluxe, prodotto ambito e desiderato da chiunque, specialmente nell'anno dei mondiali di calcio. A nascondersela è Steve “Cemento” Zollo, che ha sottratto la droga dal carico di Lucky Luciano con l'intento di rivenderla sulla piazza di Marsiglia. Tuttavia un altro personaggio, Salvatore Pagano (detto Kociss), ruba il televisore prima che Zollo possa effettuare lo scambio. Da questo momento in poi il televisore, che essendo dotato di un proprio punto di vista e di una propria voce può essere considerato un autentico personaggio, attraversa l'intera penisola passando di proprietario in proprietario, senza che nessuno di questi si renda conto di cosa esso contenga. McGuffin, l'oggetto diffusore di informazioni e simbolo di benessere, si trasforma dunque in un contenitore di sostanze “tossiche”.

Il dubbio è che il contenuto tossico del televisore non sia esclusivamente la cocaina che è nascosta al suo interno. La trama sembra suggerire che lo strumento stesso del televisore sia in sé un diffusore di contenuti tossici: McGuffin, dopo essere stato svuotato e abbandonato in una discarica, si sofferma a pensare ai cartoni di Tom e Jerry, trovandosi a fare un paragone con i veri gatti e i veri topi che lo circondano. La “dura realtà” con cui McGuffin si ritrova a confrontarsi contrasta con le sue “ambizioni” e tuttavia, ora che il televisore è diventato il giaciglio di una gatta incinta, è come se si rendesse conto che proprio da quella “dura realtà” cui possono arrivare le “vere” soddisfazioni: «Qualcuno aveva davvero bisogno di lui, alla buon'ora. Avesse avuto una

279 Ibid., p. 25.

bocca, un volto, McGuffin avrebbe sorriso»²⁸⁰. Proprio un televisore dunque, l'oggetto che secondo Baudrillard ha “ucciso la realtà”, il diffusore di simulacri per eccellenza, riscopre la vita al di là della finzione.

Un'apparente contraddizione con questa lettura è il fatto che uno dei protagonisti positivi del romanzo sia un'icona del cinema protagonista dello *star system* hollywoodiano: Cary Grant. Wu Ming sfruttano una falla all'interno delle sue biografie, che per circa sei mesi dell'anno 1954 non riportano notizie sulla vita e le attività dell'attore. L'attore è coinvolto così in una trama che sembra la parodia di un *spy story*. Cary Grant diventa uno degli ingranaggi di un piano ordito dai servizi segreti inglesi che decidono di sfruttare la sua immagine per dare forza ad un potenziale alleato strategico, il maresciallo Tito. Sebbene sia un'icona del comunismo, Tito è infatti una pedina importante della strategia mondiale che può essere giocata in chiave anti-russa. L'obiettivo dei servizi segreti è dunque quello di girare un film, in cui Cary Grant interpreti il ruolo del maresciallo. Tuttavia proprio quest'ultimo ha espresso la volontà di conoscere la star hollywoodiana come condizione per la realizzazione del film.

Wu Ming non compromette l'immagine del vero Cary Grant facendo di lui un guerrigliero comunista, né un eroe. Anzi, l'attore inglese viene anzi descritto nel pieno dei rimorsi per non aver essersi schierato a favore dell'amica attrice Frances Farmer di fronte alle accuse di bolscevismo che, nell'epoca delle campagne anti-comuniste del senatore McCarthy, l'avevano destabilizzata fino a portarla al manicomio. Il Cary Grant di Wu Ming è descritto totalmente nel suo ruolo di attore che guarda al cinema con l'occhio di chi è appassionato del proprio lavoro, senza esprimere un posizionamento politico. In questo modo il suo personaggio taglia dunque in maniera trasversale i facili binarismi creati nella guerra fredda. Di lui Wu Ming mettono in evidenza l'accuratezza nello stile, l'ossessiva cura del dettaglio. Per questo motivo il tentativo da parte dei servizi segreti di guadagnare un alleato attraverso gli strumenti del cinema è un'operazione che può rientrare nel suo modo di intendere il proprio lavoro: se la guerra fredda deve essere combattuta, allora è meglio che lo sia attraverso questi canali, piuttosto che nelle modalità grette e violente imposte dal maccarthysmo. Inoltre impersonare il maresciallo Tito, comunista sì, ma «in maniera differente» rispetto ai comunisti sovietici, è un modo per rendere giustizia a Frances.

280 Ibid. p. 627.

Cary decide di compiere la sua missione e arriva a conoscere il maresciallo Tito. Quest'ultimo, fino al momento dell'incontro è stato una presenza continuamente evocata all'interno del romanzo: Tito è il feroce maresciallo che manda la sua polizia a reprimere le manifestazioni italiane di Trieste e la sua posizione politica è al centro delle confuse discussioni del Bar Aurora in cui viene descritto come una figura ambigua, o definito un traditore della rivoluzione.

Dopo queste premesse, il maresciallo Tito che conversa amabilmente con Cary Grant risulta essere un personaggio del tutto spiazzante. Si tratta a sua volta di un *dandy*, esattamente come Cary, ma per scopi differenti: l'accuratezza estetica non è infatti slegata dalla sua attività politica, essa è anzi *direttamente* politica, elemento imprescindibile per la vittoria della rivoluzione e per la sconfitta del nemico durante la guerra. Per Tito la cura dello stile e dell'apparenza è uno degli elementi che restituisce dignità al lavoratore e che lo pone sullo stesso piano dei padroni. La sua stessa immagine è l'immagine della Jugoslavia unita:

la Lega dei comunisti jugoslavi governa questa repubblica col consenso dei popoli che l'hanno fondata, un mosaico di razze, culti, tradizioni. Al vertice c'è bisogno di rituali e di ruoli certi. Senza rituali e simboli comuni, senza un garante della coesione della comunità, saremmo finiti. Ogni dettaglio della mia figura pubblica è un simbolo, deve trasmettere il messaggio: «Io sono tutto e voi siete tutto insieme a me!» Il taglio perfetto della mia uniforme dà concretezza all'orgoglio dei lavoratori.²⁸¹

Il dialogo fra i due è in realtà un'amabile conversazione tra due persone che si sentono a proprio agio l'una con l'altra, pur provenendo da mondi e passati radicalmente differenti. Eppure, per quanto siano distanti, i due si comprendono immediatamente: Cary intuisce, ben prima dei servizi segreti che rimangono in attesa dei rapporti ufficiali, che il film su Tito non si farà mai e che la strategia del maresciallo è piuttosto quella di farsi blandire da entrambi le fazioni della cosiddetta “guerra fredda” e nel frattempo rimanere saldo alla guida del proprio paese, la cui unità finirà a seguito della sua morte. Tito rimane dunque un personaggio controverso, indissolubilmente legato alla posizione della nazione da lui guidata e carico di tutte le ambiguità di un patriottismo che si rivela essere uno strumento di emancipazione e al contempo di dominio. Un equilibrio che in

281 Ibid., p 305.

epoca di guerra fredda deve essere dosato, appunto, con *stile*.

Tuttavia, pur essendo Cary rinfrancato e divertito dalla sua avventura alla 007 (riferimento esplicito e costante delle sue vicende), i rimorsi per l'amica e collega Frances Farmer non svaniscono con la fine della missione. Il fantasma di Frances comincia a turbare i sogni di Cary come gli spettri del Riccardo III di Shakespeare. Sebbene il fantasma, a differenza della tragedia shakesperiana, lo assolve da ogni colpa e sebbene la sua carriera cinematografica affievolisca i suoi rimorsi, qualcosa in Cary rimane irrisolto: «questo è solo un grande teatro di posa. Vallo a dire a Frances Farmer», dice a se stesso. Solo una cura di ipnosi a base di LSD lo salva dalla depressione e allontana i fantasmi shakesperiani: «l'inverno del suo scontento, sotto quel sole lisergico, si fece gloriosa estate»²⁸². La pacificazione dello spirito di Cary avviene dunque in maniera artificiale, e il personaggio rimane in realtà irrisolto. Le note finali con l'etichetta “Titoli di coda”, poste al di *fuori* della vicenda romanzata, contengono un riferimento che lascia aperte molte possibilità rispetto alla lettura del personaggio di Cary: «immaginate che Cary si sia divertito a mettere nei suoi film successivi riferimenti nascosti all'avventura jugoslava. Buona ricerca!»²⁸³. Attraverso la vicenda di Cary Grant emerge così una critica nei confronti dell'idea che la società dello spettacolo debba essere rifiutata e abbattuta: persino nell'industria culturale per eccellenza, il cinema hollywoodiano al momento della sua esplosione (ossia proprio in quegli anni '50 in cui Jameson e Ceserani registrano un drastico cambiamento), è possibile trovare una forma di resistenza o di lotta, sebbene non leggibile attraverso una logica attenta esclusivamente al posizionamento politico. Come afferma il fantasma di Frances Farmer: «ogni uomo ha una missione diversa da compiere. C'è modo e modo di salvare le streghe»²⁸⁴.

54 è dunque il romanzo delle *possibilità*, che mette in evidenza la scelta dei personaggi di un modo di stare al mondo e svolgere il proprio lavoro, facendosi però carico di tutte le ambiguità di questa scelta. Ed è anche il romanzo *delle globalizzazioni*: a espandersi sul globo non è solo il commercio, ma anche le rivolte e le persone che, anzi, fanno proprio di questo movimento geografico la base per una lotta del tutto politica, sia essa

282 Ibid. p. 635.

283 Ibid., p. 661.

284 Ibid., p. 558.

combattuta con i fucili o con un certo *stile* in grado di rappresentare in sé una critica e al contempo una forma di resistenza.

Riferimento a icone pop, riferimento al mondo dei *media*, riferimento alla società dello spettacolo, all'industria culturale e al commercio globale: dal punto di vista dei contenuti il romanzo di Wu Ming rientra perfettamente nei paradigmi del postmoderno. Così come dal punto di vista strutturale: l'intrigo parodizzato, la moltiplicazione (se non addirittura l'esplosione) dei punti di vista, personaggi noti che vengono posti all'interno di un contesto, citazioni da altre opere. Benché Wu Ming rifiuti l'etichetta del "postmoderno", è lo stesso collettivo in realtà a dimostrare la possibilità che il postmodernismo possa assumere una valenza del tutto politica, non riconducibile ad una "vuota ironia".

Capitolo 2

Intermezzo: uso e abuso della storia

1. Una forma critica

Nel primo capitolo abbiamo messo al centro l'analisi di Fredric Jameson in merito alle riflessioni sul mercato come sistema totalizzante, in cui ogni forma d'espressione è automaticamente inserita. Tale lettura implica una riarticolazione del rapporto tra scrittore e politica, impossibilitato ad agire al di fuori di un sistema di dominio sebbene sia possibile un tentativo di scardinare, almeno in parte, quest'analisi ponendo mettendo a verifica l'idea di un'autonomia della letteratura. Come abbiamo visto, i percorsi degli autori non sono slegati dalle forme delle loro opere: mettendo in risalto come Rafael Chirbes, Mia Couto e Wu Ming si posizionano nei confronti del mercato, si è dovuto necessariamente fare riferimento a come le loro prese di posizione si leghino effettivamente ai loro stessi romanzi. Tuttavia è possibile anche articolare una riflessione che muova in direzione opposta, ossia partire dalle opere stesse per dare spazio all'analisi delle forme della narrazione della storia e al rapporto critico che queste hanno nei confronti di altri tipi di narrazione che sono percepiti come dominanti. Le due riflessioni non si escludono, bensì mettono l'accento su due punti differenti di uno stesso problema. Pur assumendo un punto di vista differente da quello che abbiamo mantenuto finora è possibile tenere presente l'affermazione di Jaques Rancière quando scrive che «la politica della letteratura non è la politica praticata dagli scrittori»²⁸⁵, bensì il modo attraverso cui la letteratura interviene nella definizione del mondo:

la letteratura, in sintesi, è un regime nuovo di identificazione dell'arte dello scrivere. Il regime di identificazione di un'arte è un sistema di rapporti tra pratiche, tra forme di visibilità di tali pratiche e tra modi di intelligibilità. È dunque una maniera specifica di intervenire nella divisione del sensibile che definisce il mondo che noi abituiamo: il modo in cui esso è per noi visibile e le capacità che si palesano per suo tramite. È a partire da qui che è possibile pensare alla politica della letteratura «in quanto tale», al suo modo di

285 Jacques Rancière, *Politique de la littérature* (2006), trad. it. *Politica della letteratura*, Sellerio, Palermo, 2010, p. 13.

intervenire nella sua suddivisione degli oggetti che formano un mondo comune, dei soggetti che o popolano e dei poteri che questi hanno di vederlo, di nominarlo e di intervenire su di esso.²⁸⁶

Il postmodernismo rappresenta un tentativo di ridelineare un rapporto tra le parole e le cose (anche) a prescindere dalle prese di posizione dei singoli autori. In questo senso il passaggio da modernità e postmodernità può essere analizzato all'interno delle stesse opere.

Remo Ceserani ha tentato di spiegare questo cambiamento proponendo una comparazione tra *Libra* (1988), di Don DeLillo, e *L'editore* (1989), di Nanni Balestrini. I due romanzi affrontano entrambi il tema del complotto e della ricerca verità, ricostruendo le vicende attraverso il montaggio di diversi materiali, tuttavia Ceserani rileva come, pur trattando di temi simili, afferiscano a due modi di pensiero e due posture differenti che incidono sul senso delle tecniche narrative utilizzate: mentre *Libra* infatti è connotato da una «dimensione assurda orrendamente fantasmagorica, irrimediabilmente frammentata, disorientante della nostra storia»²⁸⁷, *L'editore*, pur nella sua complessità, offre comunque una sua visione definitiva di quanto avvenuto, «lo smontaggio narrativo [...] non ha la funzione di disorientare, bensì quella di moltiplicare le prospettive storiche da cui può essere guardata la realtà, senza intaccare alcuni valori»²⁸⁸. Questa differenza è quindi ricondotta al fatto che mentre Balestrini «continua a credere nell'esistenza di alcune verità fondamentali, di alcune narrazioni ideologiche del mondo e della storia»²⁸⁹, le operazioni di DeLillo muovono in tutt'altra direzione. La frammentazione, il disorientamento, l'accumulo di materiali che in *Libra* rimandano ad un'indeterminatezza destinata a rimanere tale: per DeLillo, insomma, «ci sono cose, nel mondo della postmodernità, che sfuggono a qualsiasi investigazione ed esistono verità irraggiungibili»²⁹⁰.

L'analisi di Ceserani centra uno degli elementi principali della produzione postmoderna focalizzandosi proprio su un romanzo storico. È possibile ampliare questo tipo di analisi

286 Ibid., pp. 16-17.

287 Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, p. 153.

288 Ibid., 156

289 Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, p. 157.

290 Ivi.

facendo riferimento alle analisi di Linda Hutcheon, le cui riflessioni sulle opere letterarie sono pienamente inserite nella polemica sul postmodernismo e tentano di rispondere ad alcune delle critiche più feroci.

1.1 La politicità del postmodernismo secondo Linda Hutcheon

Abbiamo visto quanto le teorie di Jameson diventino effettivamente, seppur con diverse intensità, un punto di riferimento nei diversi dibattiti che hanno luogo in Europa. Tuttavia, mentre esse sono al centro di discussioni tuttora irrisolte, le analisi di Linda Hutcheon, che entrano nello specifico della forma delle narrazioni postmoderne, sono invece quasi sempre assunte e utilizzate senza eccessive resistenze²⁹¹.

Hutcheon prende in esame non solo le analisi di Jameson, ma l'intero filone teorico a cui egli fa riferimento, a partire dalla Scuola di Francoforte, fino al *left criticism* statunitense in cui lei stessa può essere inserita. I titoli dei suoi saggi bastano da soli per fare emergere il contrasto con le tesi di Jameson: *A poetics of postmodernism* (1988), *The politics of postmodernism* (1989), e *Irony's edge* (1994, dove viene ripreso *A theory of parody*, 1984) rivendicano il portato critico delle forme ironiche postmoderne, laddove queste, nella seconda metà degli anni Ottanta, sono fortemente messe sotto accusa da numerosi studiosi:

per Alan Wilde, l'ironia è una caratteristica positiva e significativa del postmoderno; per Terry Eagleton, l'ironia è ciò che condanna il postmodernismo alla trivialità e al kitsch. Per alcuni, l'implicazione inevitabile del postmodernismo nel dibattito su cultura alta/cultura di massa è significativa; per altri è spiacevole. Per M.H. Abrams, le "irrisolvibili indeterminanze" attraverso cui egli definisce il postmoderno sono implicitamente legate alla mancanza di senso e all'indebolimento delle fondamenta culturali, mentre per Ihab Hassan quelle stesse indeterminanze sono parte di "un forte volontà revisionista nel mondo occidentale, che smonta/monta codici, canoni, procedure, convinzioni"²⁹².

291 Un'eccezione significativa è ancora una volta quella di Raffaele Donnarumma che sottolinea come le riflessioni di Linda Hutcheon non si adattino alle analisi delle opere di Philip Roth, in particolare *Patrimony. A true story* (1991) *Operation Shylock* (1993), *The plot against America* (2004). Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, pp. 135-136.

292 Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London & New York, Routledge, 1989, p. 18, [trad. mia].

In un contesto abbastanza compatto nella condanna alle pratiche del postmodernismo, Hutcheon rivendica la piena “politicità” nonché “profondità” delle opere postmoderne, nei confronti delle quali, scrive, non bisogna assumere un atteggiamento di disprezzo. Inoltre Hutcheon rifiuta l'idea che la cultura sia un oggetto che è possibile *consumare* esclusivamente in maniera passiva, ma che esista sempre una rielaborazione.

Sulla scia della *French Theory*, Hutcheon sottolinea nell'introduzione di *The Politics of Postmodernism*, che la conoscenza poggia su capisaldi che possono sembrare *naturali*, mentre invece sono del tutto costruiti socialmente in un mondo di relazioni di potere. In diverse opere della letteratura postmoderna Hutcheon riscontra il tentativo, da parte dei loro autori, di *de-naturalizzare* le figure dominanti del nostro modo di vivere. In questo senso Hutcheon conduce una critica feroce nei confronti di Baudrillard (a cui si rivolge ampiamente nella conclusione di *A poetics of postmodernism*). In contrasto con quest'idea, Hutcheon sottolinea che l'arte postmoderna si pone come obiettivo proprio quello di problematizzare i simulacri.

Pur all'interno di un sistema pervasivo come quello del tardo capitalismo, numerose produzioni letterarie (e non solo) si pongono in maniera problematica nei confronti del sistema. Al loro interno il sistema di rappresentazioni che il mercato mette a disposizione viene straniato, ricontestualizzato, rovesciato nel suo significato. In questo senso Hutcheon sottolinea la piena politicità dell'ironia e della parodia postmoderne, senza quindi accettare la definizione di *pastiche* usata da Jameson. Invece di essere un esercizio di stile privo di profondità le forme parodiche utilizzate nelle opere postmoderniste consentono di mettere in discussione i materiali che il sistema culturale produce, sottolineando la loro parzialità e mettendone in crisi le basi.

Tale operazione è tanto più importante dal momento che Hutcheon parte dal presupposto che il nostro modo di accedere alla realtà sia comunque sempre testuale. Nessun testo può pertanto essere considerato neutrale, dal momento che esso reca sempre la traccia di chi lo ha prodotto. In relazione a Lyotard, Hutcheon sottolinea che una delle caratteristiche del postmoderno è effettivamente, come sostiene il filosofo francese, una crisi della metanarrazioni, ma che, nonostante ciò, «questo non significa che la conoscenza [scompaia]»²⁹³. A tale proposito Hutcheon esplicita la sua posizione

293 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London & New York,

in riferimento alle teorie dei simulacri di Baudrillard: «abbiamo mai conosciuto il “reale” in altra maniera che non fossero le rappresentazioni? Possiamo vederlo, sentirlo, annusarlo e toccarlo, ma sappiamo in che senso gli conferiamo un significato»²⁹⁴. Il processo di significazione avviene dunque attraverso una costruzione di senso, un'attività umana e sociale. In questo senso, Hutcheon sottolinea che «la narrativa è effettivamente un “atto socialmente simbolico”, come afferma Jameson, ma è anche l'esito delle interazioni sociali»²⁹⁵.

Ad una critica della teoria di Baudrillard sulla *précessions des simulacres* è quasi interamente dedicata la conclusione di *A poetics of postmodernism*. Sulla base dell'analisi di Hutcheon, l'idea di *ipermodernità*, per come essa viene proposta da Baudrillard, è del tutto criticabile: la commistione tra realtà e le sue rappresentazioni è sempre esistita e spesso è stata utilizzata a fini di dominio, mentre in ogni società si è sempre fatto uso e abuso dei simulacri. Le pratiche del postmoderno, invece di assumere acriticamente la commistione tra la realtà e la sua narrazione, consentono di metterne in rilievo la distanza. Hutcheon riesce così a far risaltare alcuni tratti della produzione postmoderna che assumono un portato conflittuale in cui esisterebbe infatti la possibilità di una forza liberatoria e egualitaria: quella della profanazione del mito²⁹⁶.

1.2 Uso e abuso della storia

Secondo Hutcheon, le pratiche postmoderniste si connotano per un'auto-riflessività che consente di interrogare la tradizione. Allo stesso modo, nel momento in cui si affronta il tema della narrazione della storia, le sue analisi mettono in evidenza la capacità delle narrazioni postmoderne di rovesciare narrazioni ritenute *naturali* e che invece vengono denunciate in quanto egemoni. È proprio a questo proposito che Hutcheon conia l'espressione “*historiographic metafiction*”, indicando una forma narrativa in grado di muoversi sul confine tra storiografia e letteratura, mettendone in crisi la supposta contrapposizione ed evidenziando la parzialità di qualunque narrazione: «attraverso

Routledge, 1989, p. 6.

294 Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, p. 33.

295 Ibid., p. 51.

296 Linda Hutcheon, *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, p. 26.

questa definizione voglio definire quei romanzi noti e popolare che sono altamente auto-riflessivi e allo stesso tempo fanno paradossalmente riferimento a eventi e personaggi storici»²⁹⁷.

Hutcheon arriva a tale analisi utilizzando i testi della cosiddetta *French Theory*, sottolineando che «l'*historiographic metafiction* riconosce il paradosso della *realtà* del passato, ma è la sua *testualizzata accessibilità* con cui esso oggi ci arriva»²⁹⁸. Attraverso le teorie di Paul Ricoeur, Hayden White e Dominick La Capra, Hutcheon riconosce che il “fatto” storico è costruito attraverso il ricorso ad un archivio di testi dal quale i documenti sono selezionati e riorganizzati secondo dei criteri stabiliti dallo storico. Lo stesso documento storico non può essere considerato neutrale. All'interno di questo processo nulla è “naturale”, ogni passaggio reca l'impronta di un punto di vista situato.

In questa critica del concetto di verità assoluta, Hutcheon vede una possibilità emancipativa che consente una ri-narrazione critica della storia. L'uso del punto di vista multiplo, la sovraesposizione del narratore, l'utilizzo della prima persona plurale, la scelta di un narratore “eccentrico” rispetto ad una forma di potere dominante: si tratta di tecniche attraverso cui gli autori dell'opera sottolineano la parzialità del punto di vista di chi narra le vicende. In questo modo il concetto di Storia come insieme unico e univoco, totalizzante, viene sostituito da una molteplicità di narrazioni diverse e, citando Donna Haraway, “situate”.

Attraverso l'uso pienamente politico della parodia, che fa risaltare la testualità della conoscenza del passato, questo può essere restituito al lettore con diverso significato. Si tratta del paradosso della letteratura postmoderna, che non può fare a meno di utilizzare i modelli che essa stessa contrasta, mettendo in risalto il suo rapporto dialettico con la storia. Sulla scorta di Edward Said, Hutcheon sottolinea la relazione di mutua dipendenza nelle rappresentazioni di dominati e dominatori. I meccanismi di uso e abuso della storia permettono infatti un rapporto con la tradizione dei *dominatori* in grado di suggerire una possibile ribellione contro di essa. Fondamentale, da questo punto di vista, il fatto che la narrazione della storia possa avvenire attraverso un punto di vista “eccentrico”. In particolare, come esplicita Hutcheon, quest'ultima caratteristica si pone in contrasto con il romanzo storico dell'Ottocento e con l'analisi che ne fa

297 Ibid., p. 6.

298 Ibid., p. 114.

Lukács: il personaggio, nell'*historiographic metafiction*, è sì un “tipo” che ben rappresenta la società in cui è inserito, ma lo è in maniera “eccentrica” rispetto alle figure dominanti, un'eccentricità di genere, di razza, di nazionalità e di classe. Questi diversi campi, inoltre, spesso sono mescolati, giacché «anche all'interno dei romanzi femministi o “negri”, per esempio, entrano le tematiche che si riferiscono alla classe»²⁹⁹.

L'analisi di Hutcheon propone dunque un'immagine dialettica del postmoderno, sebbene non nelle forme che Lyotard individua nell'epoca moderna. Hutcheon rifiuta le accuse complicità del postmodernismo rispetto al sistema di dominio del tardo capitalismo e ne sottolinea invece la forza sovversiva. Tuttavia, questa operazione è condotta circoscrivendo il campo proposto da Jameson che vede nelle nuove pratiche l'ambiguità di un posizionamento all'interno di un sistema capace di inglobare anche ogni forma critica. Hutcheon sceglie quindi di non analizzare i legami diretti di queste con il sistema culturale del tardo capitalismo, facendo un passo indietro rispetto all'attenzione alle forme del capitale finanziario e al legame tra cultura e merce, temi su cui invece Jameson aveva forzato la sua analisi. Si tratta di una mancanza che oggi assume una valenza decisiva: nell'epoca di una nuova ondata di opere letterarie che assumono la centralità del tema della narrazione della storia, il sistema culturale appare ancora più pervasivo e ancora più articolato. Le analisi di Hutcheon a proposito dell'*historiographic metafiction* devono essere pertanto ricollocate all'interno di un contesto in cui la Storia, più di prima, è diventata una merce.

1.3 Consumare la storia

Più di trent'anni dopo la pubblicazione dell'articolo *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* la situazione è evidentemente cambiata: il postmoderno rimane una categoria di riferimento sebbene non sia chiaro se esso rappresenti una “fase” o una “svolta”³⁰⁰. Tuttavia alcuni dei nodi centrali dei dibattiti sul postmoderno

299 «Even within black or feminist novels, for instance, the issue of class enters», *A poetics of postmodernism*, p. 133.

300 Vd. Monica Jansen nell'analisi delle posizioni di Ceserani-Luperini, Monica Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, pp. 175-179.

sono ancora ben lontani dall'essere risolti e, se si guarda ai recenti romanzi, sono tuttora centrali per definire il panorama culturale contemporaneo, anche per quel che riguarda le forme della narrazione. Al fine di interrogarsi sul legame tra il mercato e la narrazione della storia, diventa importante analizzare le conseguenze di un grande investimento economico (politico, economico e simbolico) nei confronti delle tematiche storiche e quali sono le ambiguità che emergono nel campo della discussione storica che rimettono in gioco i testi fin qui analizzati. Facendo riferimento al contesto anglosassone Jerome de Groot afferma, in un saggio del 2009, che «l'importanza del passato- l'importanza di autenticità, empatia, realtà, verità storica- non è mai stata più alta»³⁰¹. De Groot non solo cita spesso Jameson, ma è la stessa impostazione della sua analisi che lo avvicina alla riflessione sul postmoderno. De Groot ragiona infatti su come la Storia sia diventata un oggetto di consumo, in particolar modo in anni recenti: sebbene i materiali critici che utilizza risalgano agli anni Ottanta, la sua analisi è incentrata sulla produzione narrativa della fine degli anni Novanta e l'inizio del Duemila. In particolare de Groot recupera da Hutcheon l'idea che il romanzo contemporaneo abbia fatta propria un'impostazione auto-riflessiva sulle proprie forme, facendo sì che la narrazione della storia sia a sua volta una riflessione critica sul modo in cui viene narrata. Tuttavia è l'intero mondo della produzione culturale che è mutato, facendo della Storia uno dei principali oggetti di discussione e al contempo un prodotto di consumo assolutamente redditizio. La produzione culturale contemporanea, in merito ai temi della storia, è pertanto incommensurabilmente più variegata rispetto a quella degli anni Ottanta: quiz televisivi, serie televisive, documentari, film, romanzi, videogiochi, giochi di ruolo, giochi da tavolo, pubblicità, biografie, autobiografie, musei. Questo uso molteplice del materiale storico contribuisce a rendere la Storia un oggetto *pop*, come già diceva Jameson, sebbene oggi ciò avvenga in modo molto più pervasivo.

La confusione tra cultura alta e cultura popolare assume un ruolo centrale nel momento in cui la Storia stessa diventa un oggetto di consumo, e tanto l'accesso quanto l'uso dei materiali storici diventa alla portata di tutti e non solo di chi frequenta l'accademia. Nei

301 «The importance of the past – the importance of authenticity, empathy, reality, historical truth – has never been higher», Jerome de Groot, *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, Londra, Routledge, 2009, p. 248.

confronti degli “accademici” de Groot mette in evidenza uno stato di tensione affermando, citando tra gli altri Hayden White, che la moltiplicazione delle possibilità di accedere e *usare* i materiali storici è in realtà una ricchezza di cui gli storici dovrebbero usufruire, invece che osteggiare:

le popolari manifestazione culturali della storia [...] sfidano gli storici di professione nel momento in cui presentano gli elementi di una storiografia dissidente che abbraccia questa innata molteplicità. Il fenomeno qui considerato ci dice molto riguardo le possibili relazioni, e la valorizzazione, della conoscenza storica.³⁰²

Da questo punto di vista la rappresentazione della Storia negli ultimi anni è assolutamente *performativa*, capace di abbattere le barriere tra gli studiosi di Storia e il resto della società che ha la possibilità quindi di essere soggetto partecipe del processo. La storia tuttavia, attraverso gli strumenti messi a disposizione dalla cultura *pop*, non è necessariamente un oggetto di una standardizzazione, né ciò che viene prodotto nella cultura *mainstream* diventa automaticamente poco affidabile. Tuttavia il problema esiste dal momento che questo processo ha come motore la ragione economica e pertanto «la capacità di conoscere è meno importante della capacità di intrattenere»³⁰³. Se l'intrattenimento diventa la cifra necessaria affinché un prodotto abbia una diffusione capace di rendere profitto, allora la semplificazione del messaggio diventa prioritaria. Il rischio è quindi che le forme dell'intrattenimento prevalgano sopra i contenuti, di conseguenza la necessità di intrattenimento assunta per narrare la storia si basa su protocolli che non possono essere neutrali.

Dal punto di vista della letteratura De Groot non aggiunge nulla a quanto analizzato finora, affermando che «il romanzo storico è di per sé provocatorio e auto-riflessivo e offre al lettore una complessità di interrelazioni e vicende»³⁰⁴. La sua riflessione è decisamente più critica quando sono analizzati i casi degli storici diventati *star* a partire dal loro ruolo di presentatori televisivi, è infatti in questi casi che il processo di commercializzazione del materiale storico diventa evidente. De Groot prende in esame

302 Jerome de Groot, *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, p. 6.

303 Ibid., p. 7.

304 Ibid., p. 225.

le affermazioni dello storico/presentatore Simon Schama per dimostrare come attraverso i media sia possibile veicolare espliciti messaggi politici a partire dalla narrazione della storia. Schama fa riferimento, infatti, nella serie *A History of Britain*, a valori di appartenenza alla patria:

questo senso di storia dinamica, interrogativa, istruttiva, che celebra e enfatizza l'identità nazionale, dipinge gli storici come in qualche modo coinvolti nel processo di spiegazione di questi materiali al pubblico, dal momento che danno vita non alla nostalgia, bensì ad un attivo e ispirato senso di cittadinanza [...]. Gli storici accademici hanno espresso inquietudine per il fatto che la storia in televisione sembra fare riferimento a una richiesta a ampi interrogativi civici riguardo alla nazione ritenuti troppo problematici dall'accademia mentre in qualche modo il fascino della storia pubblica tende ad essere teleologico, esplicativo e positivista.³⁰⁵

A dimostrazione del fatto che queste letture siano intimamente legate ad un contesto e ad un ordine egemone è sufficiente mettere in evidenza, come scrive de Groot, che le interpretazioni in termini nazionalisti aumentano in maniera radicale, all'interno della televisione anglofona, nel momento in cui ha inizio la guerra in Iraq. Emerge dunque con chiarezza il problema di quali siano gli interessi dei promotori di una determinata costruzione storica, dal momento che la diffusione della Storia va ben oltre al contesto accademico. Sebbene l'accademia continui ad avere un ruolo significativo, esso rischia di diventare ininfluente rispetto alla crescente pervasività delle forme dello *star system*: il dibattito sulla Storia non è interamente sottratto all'accademia, ma di fatto essa ne perde il monopolio.

1.4 Fuori dalla società dei simulacri?

Matrix (1999), film diretto dai fratelli Wachoski, suggerisce una risposta piuttosto netta: fuori dalla prigione rappresentata dal mondo dei simulacri esiste una speranza di libertà, sebbene essa sia tutt'altro che facile da raggiungere. All'interno di *Matrix*, il mondo per come lo conosciamo è un'invenzione costruita in un lontano futuro dalle macchine senzienti che addormentano l'essere umano assorbendone l'energia. La vita è dunque un

305 Ibid., p. 34.

sogno imposto per controllare le vite delle persone affinché queste possano essere sfruttate. Non si tratta necessariamente di un male: Cypher (o, non a caso, “Mister Reagan”) preferisce la realtà di *Matrix* rispetto a quella che gli è stata svelata, scegliendo di tradire i suoi compagni per dimenticare l'esistenza di una realtà al di fuori di quella artificiale. Tuttavia si tratta di uno dei personaggi negativi, l'obiettivo di Neo e dei suoi compagni è infatti quello di lottare contro questa forma di dominio, per permettere all'umanità di “uscire da Matrix”.

Ad una conclusione del tutto simile giungono i personaggi di un romanzo di José Saramago, *A Caverna* (1998), che non a caso fa riferimento al mito di Platone: giunti nelle profondità del Centro, la zona centrale di una città distopica, in cui ogni cosa viene commercializzata, i protagonisti del romanzo accedono ad una caverna occultata da tutte le autorità. In fondo ad essa ci sono delle statue che riflettono la propria ombra su una parete: i protagonisti si riconoscono in queste statue, ne rimangono terrorizzati e fuggono lontano dal Centro e dalla città, ma non si sa quale sarà la loro direzione dal momento che la città e il suo Centro sono in realtà in continua espansione. Al contempo viene data la notizia che la caverna diventerà un museo da visitare a pagamento.

Da più parti, a cavallo del cambio di millennio, la società dei simulacri è rappresentata nella sua negatività, in quanto questa impedirebbe di riconoscere la “vera” vita. Riconoscere di essere sotto il giogo della società dei simulacri può essere una nuova forma per immaginare una possibile fuga da essa. Ciò non elide comunque la questione sollevata da Hutcheon quando si chiede se la conoscenza umana sia mai stata differente da come è ora: quando è esistita la vera “realtà”? E soprattutto, è il caso di aggiungere, in cosa consiste una fuga dal mondo delle rappresentazioni?

Victor Stoichita propone un ordine del discorso differente: «il fascino del simulacro non è estraneo all'estetica occidentale; ma ne è, al contrario, una componente fondamentale, che pretende l'attenzione dovuta»³⁰⁶. Invece di individuare nella simulazione digitale il momento in cui il simulacro prende il sopravvento nei canoni della rappresentazione, Stoichita ricostruisce l'archeologia del simulacro a partire dal mito di Pigmalione. La differenza rispetto alle analisi di Baudrillard è che, nella società contemporanea, ad essere negata è l'esistenza stessa del simulacro che viene considerato un oggetto da “non

306 Victor I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, p. 6. TROVA ORIGINALE e metti in biblio

toccare”, proprio come le opere d'arte all'interno dei musei. Al contrario il simulacro può essere toccato e modificato affinché esso sostituisca definitivamente il suo modello. Si afferma così nuovamente alla messa in discussione del modello, al fine di creare un simulacro che tuttavia è, agisce, viene condizionato, subisce, vive. Superare l'intoccabilità del simulacro vuol dire porsi in continuità con la tradizione e non subirne il fascino conturbante.

Tuttavia al giorno d'oggi i conti non tornano: il crollo delle torri sembra essere l'evento postmoderno per eccellenza, laddove la rappresentazione dell'attentato è elemento fondamentale per la sua diffusione e per l'impatto che esso ha avuto nell'immaginario collettivo. Le recenti esecuzioni filmate in HD e curate esteticamente negli ultimi dettagli dai militanti dell'IS altro non sono che la riattualizzazione di questo principio. Lungi dall'essere distaccato dalla realtà, l'immaginario rimane uno dei luoghi a partire dai quali il conflitto si articola, in tutta la sua drammaticità. Rovesciare l'immaginario, rimane una questione di critica dell'esistente. Tuttavia è il caso di sottolineare che i testi citati da Linda Hutcheon come critici ed eccentrici sono oggi al centro della tradizione e del canone letterario globale. Il rischio è dunque che queste narrazioni abbiano saturato una rappresentazione non più in grado di incidere criticamente sulla narrazione della storia. Si presenta dunque il problema di come porsi in maniera critica rispetto a quelli stessi testi che hanno segnato una tappa della letteratura. Daniele Giglioli, analizzando la letteratura contemporanea, ne mette in luce il «rischio costante di rimanere imprigionati nello specchio»³⁰⁷. Dal punto di vista della narrazione della storia ci si pone dunque, ancora una volta, il problema di legare i testi al contesto e per capire se siano effettivamente all'altezza della sfida.

2. Helder Marcedo, *Pedro e Paula*

Come già visto nel primo capitolo, alla fine degli anni Novanta vengono pubblicati in Portogallo numerosi romanzi che, proponendo una riscrittura «non nostalgica»³⁰⁸ della

307 Raquel Varela, *História do Povo na revolução portuguesa. 1974-1975*, Lisbona, Bertrand Editora, 2014.

308 Si tratta di un'analisi di Maria de Fatima Marinho ripresa da Linda Hutcheon, cfr. Maria de Fatima Marinho, *O romance histórico em Portugal*, Porto, Campo de Letras, 1999, p. 41.

storia, mettono direttamente in discussione il contesto politico contemporaneo. Tra questi spiccano le opere di tre scrittori già affermati nel panorama portoghese in cui viene messa fortemente in crisi un'idea di l'identità nazionale formatasi e promossa a partire dagli anni successivi alla caduta del regime: *O esplendor de Portugal* (1997) di António Lobo Antunes, *Peregrinações de Barnabé nas Índias* (1998) di Mário Cláudio, e *Pedro e Paula* (1998) di Helder Macedo. A essere posto in questione all'interno di queste tre opere è ciò che Raquel Varela definisce un “*pacto social*”, mai ratificato eppure percepibile all'interno della società portoghese³⁰⁹. Si tratta di un ordine tanto legislativo quanto sociale che si viene imponendo negli anni successivi al biennio '74-'75 e che incide tutt'oggi sul piano discorsivo.

Il titolo stesso del libro di Lobo Antunes, *O Esplendor de Portugal*, è un riferimento intertestuale all'inno nazionale portoghese che nei suoi primi versi recita: «Eroi del mare, razza nobile/ nazione valorosa e immortale/ è l'ora di innalzare ancora una volta/ lo splendore del Portogallo»³¹⁰. La supposta “gloria” del passato portoghese viene ampiamente rovesciata nelle vicende del libro dal momento che, come analizzato da Ana Margarida Fonseca, il libro contiene una lettura profondamente amara e pessimista del recente panorama portoghese, senza prospettare la possibilità di una via d'uscita rispetto ad esso³¹¹.

Peregrinações de Barnabé nas Índias viene pubblicato nel 1998, l'anno dell'EXPO di Lisbona. In un contesto in cui il tema (o per meglio dire, il *brand*) dei *Descubrimentos* viene utilizzato in maniera massiccia per pubblicizzare l'evento. Mário Cláudio compie una rilettura critica della figura di Vasco de Gama raccontando il suo viaggio in India attraverso gli occhi di Barnabé: un ebreo che prende parte alla spedizione per fuggire dall'Inquisizione. Barnabé è il contrario dell'eroe senza macchia: si tratta infatti di una figura comica che si contrappone alla supposta grandezza della missione di Vasco de Gama. Il testo contiene numerosi riferimenti ai testi che nel passato hanno narrato l'impresa del viaggio in India, primo fra tutti le cronache di Álvaro Velho, l'autore del

309 Raquel Varela, *História do Povo na revolução portuguesa. 1974-1975*.

310 «Héroes del mar, raza noble/ nación valerosa e inmortal/ es la hora a levantar una vez más/ el esplendor de Portugal».

311 Ana Margarida Fonseca, *Percursos da Identidade. Representações da nação na literatura pós-colonial de língua portuguesa*, p. 374-375.

diario di bordo dell'impresa, e, ovviamente, *Os Lusíadas* di Camões³¹².

Del 1998 è anche *Pedro e Paula* in cui, attraverso le vicende di due gemelli, si ripercorre la storia portoghese della seconda metà del Novecento. Il romanzo ha molte in caratteristiche in comune rispetto agli altri testi, tuttavia l'elemento che lo distingue è che il tipo di lettura della storia di Helder Macedo chiama direttamente ad una presa di posizione da parte del lettore, che viene spinto a riflettere non solo sul passato, ma anche sul futuro. Per permettere questa lettura Macedo evidenzia prima di tutto la propria responsabilità, mettendo in gioco anche se stesso e il suo ruolo di narratore: la storia dà sempre una possibilità di scelta, ma affinché questa esista è necessario affondarvi le mani e cambiare ciò che invece sembra essere immutabile. Alla tacita accettazione delle sconfitte storiche e alla loro ineluttabilità, Helder Macedo contrappone l'ironia del gioco attraverso cui è possibile rovesciare esplicitamente ciò che nel corso della storia è stato consacrato.

2.1 La riscrittura dei testi letterari

Non è assolutamente facile districarsi tra i numerosi riferimenti intertestuali all'interno di *Pedro e Paula*, se non altro per la loro quantità e per la frequenza con cui essi si susseguono nel corso delle pagine. La logica di questo meccanismo è illustrata lucidamente dallo stesso autore:

ciò che lo scrittore di fatto utilizza, sono pezzi, frammenti di sé e di altri e chi non c'è, frammenti di ciò che ha inventato e di ciò che ha osservato. Mischiare tutto questo è un gioco di trasformazioni parziali che rende tutto differente, che modifica in maniera fittizia tutti gli elementi coinvolti nella finzione. Ironizzare è precisamente trasformare, discollocare prospettive. Credo così che scrivere finzione è sempre, in qualche modo, ironizzare.³¹³

312 Vedasi nello specifico Maria Alzira Seixo, "Literatura e História: Poética da descoincidência em *Perigração de Barnabé das Índias*, de Mário Cláudio", in *Literatura e História- Actas do Colóquio Internacional*, Faculdade de Porto, Porto, 2004, vol II, pp. 231-241

313 Helder Macedo, "Partes de si e dos outros", intervista di Vilma Arêas e Haquira Osakabe a Helder Macedo, in, Teresa Cristina Cerdeira (org.), *A experiência das Fronteiras. Leituras da obra de Helder Macedo*, Niterói, EdUFF, 2002, p. 334.

Nel corso della romanzo vengono quindi citati e riutilizzati i materiali di romanzi, poesie, film, teatro, opere musicali, discorsi di politici. Alle citazioni esplicite ne vanno aggiunte altre meno esplicite, come quelle a *Partes de África* (1991), il libro precedente di Macedo, e altre ancora di cui non è indicato il riferimento («“A aventura é ficar”, ha scritto un poeta», viene riportato senza specificare il riferimento alla poesia scritta da Egito Gonçalves). Per non parlare dei riferimenti alle opere musicali, su tutti quelli alla musica di Wagner, compositore preferito di Pedro. Analizzare alcuni di questi riferimenti consente di mettere in luce la prospettiva attraverso cui Helder Macedo racconta le vicende del romanzo.

In un articolo pubblicato su *Coloquio/Letras*, João Almino mette in rilievo i tre principali e più evidenti riferimenti intertestuali del romanzo³¹⁴. Il primo è certamente quello al film *Casablanca* su cui è giocato il primo capitolo, che si sviluppa come fosse una continuazione del film: per sfuggire dalla guerra Victor Laszlo e Ilse, a cui Rick Blaine dice di partire, arriverebbero così non a Londra, ma nella città di Lisbona:

atterrarono quando il cielo cominciava a rischiararsi e il sole arrivava già a delineare le colline che preannunciavano la serra di Sintra, lontano. [...] Fu allora che Victor Laszlo fece a Ilse la domanda che tutta la notte aveva preferito posticipare: «Are you sure you did what you wanted, my dear?». E lei, senza mentire nell'ambiguità delle parole, rispose: «You know I had no choice».³¹⁵

Il triangolo tra Ilse, Victor e Rick in *Casablanca* si sovrappone a quello tra Ana, José e Gabriel: i primi diventano marito e moglie e danno alla luce i due gemelli Pedro e Paula, mentre il terzo si reca in esilio a Londra, lontano dal regime portoghese da cui si autoesilia. Come Ilse e Rick sono legati da un rapporto da amore, così lo sono anche Ana e Gabriel, sebbene rimanga fino alla fine del romanzo il dubbio se fra i due vi sia mai stata una relazione amorosa. Si tratta in realtà di un elemento fondamentale, dal

314 José Almino, “Ambiguidade e Acomodação. O Realismo mítico de Helder Macedo”, in *Colóquio/Letras*, n. 154-154, 1999, p. 298.

315 “Aterraram quando o céu começava a clarear e o sol vinha já delineando os outeiros que preanunciavam a serra de Sintra, ao fundo. [...] Foi então que Victor Laszlo fez a Ilse a pergunta que toda a noite tinha preferido adiar: «Are you sure you did what you wanted, my dear?». E ela, sem mentir na ambiguidade das palavras respondeu: «You know I had no choice»”, Helder Macedo, *Pedro e Paula*, Lisboa, Editorial Presença, 1998.

momento che il rischio è che Pedro e Paula siano figli proprio di Gabriel e non di José. In questo modo, la relazione tra Paula e Gabriel che si svilupperà anni dopo sarebbe così considerata un incesto.

Seguendo l'esplicita comparazione con *Casablanca*, Gabriel è un “Rick Blaine” che perde il suo connotato di eroe romantico: il suo esilio è «più estetico che politico», mentre il suo stesso lavoro di giornalista alla BBC, che gli permette di criticare il regime di Salazar, è secondo lo stesso personaggio del tutto privo di qualunque tipo di gloria:

non sono povero, non vivo male [...] ho una piccola casa ma è sempre Knightsbridge, il denaro mi arriva regolarmente dal Portogallo, senza aver bisogno di viverci, vivo a Londra senza dover dipendere dagli inglesi, i portoghesi in clandestinità mi rispettano perché mi sono sempre rifiutato di fare cose che in ogni caso non mi piaceva fare, ma pensano che è stato difficile. Faccio il mio programma settimanale nella BBC per mantenere l'illusione di poter contribuir a cambiare le cose nel paese in cui non vivo e dove non so nemmeno se qualcuno mi ascolta. E dopo pranzo da solo, nei migliori ristoranti, spendendo più di quello che mi pagano.³¹⁶

E tuttavia, dopo essersi messo da parte da solo, Gabriel è un Rick Blaine che rientra nella storia grazie all'intervento di Paula, che a ventitre anni si raga in viaggio a Londra, alla ricerca di una vita differente da quella che la famiglia le ha prospettato e alla ricerca Gabriel, l'amante che la madre (forse) non ha mai avuto. Paula si innamora di lui, mettendo da parte l'eterno sul possibile incesto. Macedo gioca su questo aspetto a partire dal nome stesso di Gabriel («pieno di tradizioni») che si fa carico di un riferimento biblico: l'arcangelo Gabriele è infatti colui che annuncia alla Maria di Nazareth di essere incinta dello Spirito Santo, un riferimento che ripropone il dubbio su chi sia il vero padre dei gemelli e che Macedo enfatizza ulteriormente creando

316 «Não sou pobre, não vivo mal, um cainhoto mas sempre é Knightsbridge, o dinheiro chega-me regularmente de Portugal sem ter de viver lá, vivo em Londres sem ter de depender dos ingleses, os portugueses da clandestinidade respeitam-me porque me recusei fazer coisas que em todo o caso não me apetecia fazer mas julgam que foi difícil. Faço o meu programa semanal na BBC para manter a ilusão de que posso contribuir para mudar as coisas no país onde não vivo e onde sei lá se alguém me ouve. E depois vou almoçar sozinho, nos melhores restaurantes, gastando masi do que me pagam.», Helder Macedo, *Pedro e Paula*, p. 35-36.

connessioni impossibili: mentre Pedro non assomiglierebbe in nessun modo, Paula ha i suoi stessi occhi, in questo modo in i due gemelli avrebbero la stessa madre, ma diversi padri.

Casablanca è un punto di riferimento implicito in tutto il romanzo, una «micronarrativa assolutamente funzionale che mette in luce una lettura del romanzo come mise-en-abyme di molte delle sue scene fondamentali»³¹⁷. La scena della partenza di Ilse e Victor Laszlo da Casablanca è ripetuta in un'altra scena del romanzo: nel corso delle vicende José e Ana si trasferiscono in Mozambico dove José collabora come medico al programma di “recupero pacifico dei terroristi”, una formula utilizzata come copertura per attività di tortura e sterminio da parte della PIDE. Caduto il regime di Lisbona, a seguito della *Revolução dos cravos*, José si prepara ad abbandonare il Mozambico e anche in questo caso si ripetono gli elementi del film: la fuga della coppia, il pilota ubriaco che gioca a poker e un terzo personaggio che in teoria sarebbe destinato a rimanere a terra, ossia l'agente della PIDE Ricardo Vale, con cui José ha avuto una lunga collaborazione. Anche in questo caso la scena viene riarticolata: innanzitutto invece che chiedere *Time goes by*, il pilota chiede che si suoni l'inno nazionale portoghese, inoltre in questo caso è proprio José/Victor Laszlo a non partire. Al suo posto sale sull'aereo Ricardo Vale che già da tempo ha avviato una relazione (non si capisce se sessuale o meno) con Ana, a cui fornisce in segreto informazioni sulla vita della figlia Paula. Secondo questa riarticolazione della trama di *Casablanca*, nel triangolo di relazioni Ana-José-Ricardo Vale, quest'ultimo diventa la copia cupa e vincente di Rick Blaine, il cui fascino romantico viene sostituito dal senso di costante minaccia che la sua presenza ispira.

Un ulteriore riferimento intertestuale che accompagna l'intero romanzo è quello a *Esau e Jacó*, romanzo del 1904 di Machado de Assis che viene citato sia tra le epigrafi (sei in tutto), che all'interno del testo. Anche il romanzo di Machado de Assis racconta la storia di due gemelli, di nome Pedro e Paulo, che si combattono l'amore della madre e quello di Flora. Il testo di Machado de Assis contiene in sé un'allegoria su cui a sua volta si gioca il romanzo di Helder Macedo: il libro viene pubblicato nel periodo della proclamazione della repubblica brasiliana ed è fortemente legato a questo contesto,

317 Teresa Cristina Cerdeira, *O avesso do bordado. Ensaaios de literatura*, Lisbona, Caminho, 2002, p. 178.

come emerge dalle contrastanti visioni politiche dei due. Anche in questo caso, nel romanzo di Macedo, i riferimenti vengono esplicitati e mutati di significato: Pedro assume evidentemente una postura conservatrice, sebbene prenda comunque le distanze rispetto alla società portoghese fascista. Tuttavia questo distacco non avviene mai del tutto, dal momento che alcuni comportamenti di Pedro sono in assoluta continuità con il passato, in particolar modo il giudizio moralizzante nei confronti delle donne, soprattutto della sorella della quale è estremamente invidioso. Al contrario, Paula è l'emblema di chi cerca la libertà e di chi rompe definitivamente con il vecchio ordine delle idee. Paula è quindi il simbolo della possibilità di una scelta in merito al proprio destino nel tentativo di abbattere i condizionamenti che le vengono imposti. Anche in questo caso il riferimento intertestuale viene riarticolato: i due fratelli sono in opposizione, prima di tutto perché, a differenza del testo di Machado de Assis, non c'è una reale visione ideologica opposta, bensì un *agire* politico differente. In secondo luogo perché questa opposizione è percepita solo da Pedro che usa Paula per giustificare le proprie posizioni e le proprie azioni, denunciando quelle della sorella. L'atteggiamento di Paula è invece l'opposto: conscia delle difficoltà e delle menzogne del fratello, decide di rispettarlo fino al penultimo capitolo del romanzo, quando, nell'ultimo scontro tra i due, Pedro la violenta. E tuttavia anche negli anni successivi Paula evita di denunciare il fatto.

Il tema dell'incesto conduce ad un ulteriore riferimento intertestuale, quello a *Os Maias* di Eça de Queirós. In particolare Macedo si riferisce alla conclusione del romanzo, quando Maria Eduarda fugge in Francia dopo aver scoperto che la sua relazione con Carlos de Maia è incestuosa, dal momento che si tratta di suo fratello. Il tema dell'incesto è centrale negli ultimi capitoli del romanzo di Macedo: anche Paula rimane infatti incinta poco dopo la violenza del fratello, sebbene in questo caso non è dato sapere di chi sia realmente la figlia, se di Pedro o di Gabriel. Paula decide infatti di portare avanti la gravidanza, dando per assodato, senza alcuna certezza medica, per certo che il padre di sua figlia sia Gabriel: «Filippa può essere solo figlia sua»³¹⁸. In questo modo Paula sceglie così di anteporre a qualsiasi condizionamento, sia esso di ordine sociale, morale o addirittura biologico, le relazioni sentimentali e la speranza di cui Filipa, la figlia di Paula, diventa simbolo. Niente di più lontano da ciò che succede

318 «a Filipa só pode ser filha dele», Helder Macedo, *Pedro e Paula*, p. 206.

nelle chiusura de *Os Maias*: come scrive Ana Margarida Fonseca, «in verità, la mancanza di discendenza di Carlos de Maia è in accordo con la concezione fatalista dell'esistenza che viene espressa nelle ultime pagine del romanzo di Eça de Queirós»³¹⁹. Tale visione viene ridicolizzata e rovesciata nelle ultime pagine di *Pedro e Paula*:

ciò che mi è venuto in mente, nel frattempo [...] è che, nel diciannovesimo secolo, senza la pillola o l'equivalente di fiducia, a meno che il falso medico Carlos de Maia, utilizzasse le “camicie di venire”, cosa che non credo e non so nemmeno se ve fossero importate da Parigi, è molto strano che Maria Eduarda, che aveva già avuto una figlia, non rimanesse incinta come la nostra Paola. [...] Se Maria Eduarda fosse rimasta incinta e avesse avuto un figlio da Carlo, andava a farsi benedire la metafora di Ela e tutto il futuro del Portogallo sarebbe stato differente. E se, d'altra parte, Carlos avesse preso le plasticose precauzioni, era la stessa natura dell'incesto che sarebbe stata differente, più, come dire?, mediatica, con lei e il fratello che avrebbero potuto pensare, con un certo sollievo, «di tutti i mali il minore». È il problema del realismo ottocentista: molti particolari, molti paesaggi, molti interni di case, molti mobili, e poi omettono queste informazioni fondamentali.³²⁰

Da un punto di vista formale c'è una critica al realismo del romanzo storico dell'Ottocento, che viene parodizzato attraverso una rilettura ironica. Inoltre Macedo fornisce a sua volta una prospettiva storica: laddove *Os Maias* lascia presagire uno scenario funesto per il futuro del Portogallo, in *Pedro e Paula* si evidenzia come sia sempre possibile scegliere che tipo di futuro vivere, a patto di un'assunzione di responsabilità.

319 Ana Margarida Fonseca, *Percursos da Identidade. Representações da nação na literatura pós-colonial de língua portuguesa*, p. 461.

320 «O que entretanto me ocorreu [...] é que, no século dezanove, sem a pílula ou equivalente de confiança, a menos que o falso médico Carlos da Maia usasse camisas-de-vénus, o que não acredito e nem sei se havia mesmo importadas de Paris, é muito estranho que a Maria Eduarda, que já tinha tido uma filha, não engravidasse como a nossa Paula. [...] Se Maria Eduarda tivesse engravidado e tido uma criança de Carlos lá se lixava a metáfora do Eça e todo o futuro de Portugal teria sido diferente. E se, por outro lado, Carlos tivesse tomado as borrachudas precauções, era a própria natureza do incesto que teria sido diferente, mais, como dizer?, mediática, com ela e o irmão talvez a poderem pensar mais tarde, com algum alívio, «do mal o menos». É o problema do realismo oitocentista: muitos pormenores, muitas paisagens, muitos interiores de casas, muitas mobílias, e depois omitem estas informações fundamentais», Helder Macedo, *Pedro e Paula*, p. 191.

2.2 La riscrittura della storia

Tutti questi riferimenti contribuiscono ad una rilettura della recente storia portoghese del Ventesimo secolo e in particolare degli avvenimenti avvenuti durante e dopo la rivoluzione portoghese. Come scrive João Almino:

Pedro e Paula realizza la prodezza di unire il racconto realista e mitico, interpretando un periodo della storia portoghese- e non solo portoghese- attraverso grandi metafore, lavorate con cura e in maniera convincente, che tematizzano i conflitti interni portoghesi, la stessa guerra fratricida, così come l'ambiguità, il compromesso e accordi.³²¹

Il giudizio di Macedo è coscientemente legato ad una lettura *ex post* degli eventi che il narratore esplicita più volte nel corso del romanzo. Sebbene infatti la vicenda si sviluppi secondo un ordine cronologico, evidenziato dalla messa in evidenza degli anni in cui si sviluppano gli eventi, segnalati all'inizio di ogni capitolo, in diversi momenti il narratore sottolinea come il suo sguardo sugli eventi sia in realtà posteriore ad esso. È il caso per esempio del capitolo 4, che reca come titolo:

“Intenções e Projecções”

(1997)

(1967-1968)³²²

In questo modo Helder Macedo svela il suo ruolo di lettore e “organizzatore” degli eventi da un punto di vista specifico e situato. Come sottolinea Ana Margarida Fonseca, infatti, «è suggerita in diversi momenti l'esistenza di varie versioni della storia, che emergono precisamente dal confronto delle memorie dei personaggi. Il carattere provvisorio della conoscenza del passato risulta così, in questo modo, messo in rilievo, precisamente per la incapacità dichiarata di distinguere i fatti avvenuti dai fatti ricordati»³²³.

321 João Almino, “Ambiguidade e acomodação: o realismo mítico de Helder Macedo”, p. 301, in Colóquio/Letras, 1999, n. 153/154, pp. 298-301.

322 Helder Macedo, *Pedro e Paula*, p. 184.

323 «É sugerida em diversos momentos a existência de várias versões da história, que resultam

Allo stesso modo è il narratore che dichiara esplicitamente di prendere una decisione su come raccontare il proprio romanzo. Si tratta di un meccanismo evidente nel penultimo capitolo quando, dopo lo stupro di Pedro ai danni di Paula, vengono fornite due alternative di quanto avviene dopo, «credo che devo dare due *scelte* al lettore [corsivo mio]»³²⁴: la prima, più «succinta», è di «a lasciare che la tragedia riverberi fuori dalla scena» e una seconda che «rischia di rovinare tutto ricorrendo al grottesco. Ma è quella che mi dà concettualmente più gusto»³²⁵.

Anche laddove questo ruolo di organizzatore da parte del narratore non appare in maniera così esplicita, è evidente ciò che Teresa Cristina Cerdeira definisce una “adesione desviante”³²⁶ del narratore nei confronti di Paula e la sua netta preferenza per questo personaggio rispetto a quello del fratello gemello, determinando il tipo di prospettiva che viene assunta nel romanzo. È infatti attraverso le vicende dei due gemelli che Macedo decostruisce i miti della storia, scegliendo di stare dalla parte di Paula.

All'inizio del romanzo i due personaggi sono presentati come due «metafore della Storia». Essi incarnano infatti due modi diversi di attraversare i processi storici, con la differenza (ed è qui che la narrazione di Macedo mostra il suo portato polemico) che uno ha avuto e ha il sopravvento sull'altro. Già a partire dall'infanzia il figlio prediletto è certamente Pedro, l'unico dei due che si nutre al seno materno perché troppo ingordo, così che Paula è costretta a bere latte artificiale. Pedro è il maschio della famiglia e usufruisce della protezione e della fiducia da parte di essa. Non per questo Pedro accetta di essere in linea con le scelte della famiglia che, trattandosi di una famiglia rigorosamente patriarcale, sono le scelte di José. Pedro si dichiara in contrasto con lui, senza per questo arrivare ad una rottura, bensì cercando il suo aiuto, al contrario di

precisamente do confronto das memórias das personagens. O carácter provisório do conhecimento do passado encontra-se, deste modo, posto em relevo, precisamente pela incapacidade declarada de distinguir os factos acontecidos dos factos lembrados» Ana Margarida Fonseca, *Percursos da Identidade. Representações da nação na literatura pós-colonial de língua portuguesa*, p. 21.

324 «Eu acho que aqui devo dar duas escolhas ao leitor», Helder Macedo, *Pedro e Paula*, p. 184.

325 «Arrisca-se a estragar tudo pelo grottesco. Mas é aquela que conceptualmente me dá mais jeito», Helder Macedo, *Pedro e Paula*, p. 184.

326 Teresa Cristina Cerdeira de Silva, *Em passeio com Pedro e Paula: Casablanca, Lisboa, Londres, Paris...*, Via Atlântica, 1999, n. 3.

Paula che invece rimane sempre del tutto autonoma. Egli ritorna infatti a Lourenço Marques alla fine degli anni Sessanta, quando il padre José ha già assunto un alto livello amministrativo, coordinando il “recupero pacifico dei terroristi” e fingendo di non sapere cosa si nasconde sotto questo nome. Nel momento in cui Pedro sarebbe costretto ad andare in guerra riesce a farsi aiutare dal padre (grazie anche all'intercessione di Ricardo Vale) che gli procura un posto di lavoro lontano dalle zone di conflitto, diventando così una «metafora nazionale del falso medico»³²⁷, mandato in Mozambico a fingere di risanare le ferite della guerra.

Ana Margarida Fonseca individua un certo “avvicinamento dei caratteri” tra padre e figlio: così come José, anche Pedro mente a se stesso prima e agli altri poi per giustificare le proprie azioni, assumendo sempre un tono apologetico nei confronti di se stesso. Eppure, dal confronto con Paula emerge nettamente come Pedro compia delle scelte che, al contrario di quelle della sorella, sono in linea con uno stile di dominio. Basta rilevare come egli stesso riproduca gli stereotipi che giustificano il colonialismo. In una lettera al padre del 1967, egli scrive infatti: «gli africani non saranno mai capaci di controllare strutture politiche ed economiche così complesse. Che non sono state create per essere date in gestione a loro né per aiutarli. È una mera questione di logica»³²⁸. La frase è abbastanza ambigua per poter essere letta in due modi: o “gli africani” non sono in grado di gestire l'amministrazione e pertanto sono inferiori intellettualmente, oppure sono stati i portoghesi a imporre con la forza un modello poco adatto agli africani, e pertanto solo loro possono essere in grado di gestirlo, con buona pace del popolo colonizzato.

All'interno di un percorso professionale portato avanti “suo malgrado”, Pedro riesce a fare carriera, senza apparentemente scegliere mai un'opzione politica. È un atteggiamento descritto dallo stesso Pedro, non a caso all'interno di un discorso estremamente complesso (e ricco di riferimenti di Marx, Yeats e soprattutto del marchese de Sade) inserito nel capitolo “Espiritos e Corpos” (1969-1974). Egli si pone infatti il problema della dissidenza all'interno della società e della sua gestione: sebbene

327 Helder Macedo, *Pedro e Paula*, p. 70.

328 «Os africanos nunca serão capazes de controlar estruturas políticas e económicas tão complexas. Que não foram criadas por eles nem para eles. É uma mera questão de lógica», Helder Macedo, *Pedro e Paula*, p. 174.

in epoche passate essa sia stata espulsa dal corpo sociale (attraverso «clisteri sociali», ossia polizia e militari), Pedro non è d'accordo con questa opzione: citando il *Tristano e Isotta* di Wagner, dichiara:

gli amanti si ingeriscono l'un l'altro, ciascuno beve nell'altro la pozione dell'amore e non della morte, come pensavano di aver bevuto ed era ciò che la società voleva da loro. Hanno conquistato la ripugnanza dell'altro e la ripugnanza conquistata è la base di tutto l'amore, di tutto il vero piacere sensuale. Essere dentro il corpo dell'altro, nuotare negli stessi fluidi viscerali, non sapere dove uno comincia e dove l'altro finisce, condividere le origini della vita, il supremo trionfo [...]. Ora, come voi sapete, io anche non sono liberale. Ma sono un wagneriano.³²⁹

In questo discorso, tenuto prima del golpe di Lisbona, è nascosto l'ambiguo relativismo della negazione della differenza tra posizioni politiche opposte, in virtù di una visione politica che contiene una idea e il suo contrario, raggiungendo così la sua perfezione. Un'allegoria della futura socialdemocrazia che si tinge di un risolto grottesco. La visione di Pedro è infatti un'anticipazione della sua violenza ai danni di Paula, dove si rende evidente ciò che egli si ostina a non riconoscere: l'incontro tra due opposti comporta una sopraffazione ai danni di un'altra persona o, seguendo la metafora politica, di chi è portatore di un'altra ideologia.

Pedro è infatti uno dei vincitori della stagione politica degli anni Settanta: sua moglie, da convinta comunista militante diventa una speculatrice del mercato immobiliare, mentre lui diventa un medico noto a Lisbona, dove da un giorno all'altro triplica il prezzo delle visite. Il medico che evita la guerra grazie all'intercessione del padre, amministratore del regime coloniale, si arricchisce dunque nel nuovo Portogallo senza per questo aver subito alcun contraccolpo a seguito del crollo del regime.

Tuttavia Pedro dipinge se stesso come una vittima dei soprusi. Ciò emerge con chiarezza nel dialogo che precede il momento dello stupro: quando Paula chiede

329 «Os amantes ingerem-se um ao outro, cada um bebe no outro a poção do amor e não da morte, como julgavam que tinham bebido e era o que a sociedade queria deles. Conquistaram a repugnância do outro e a repugnância conquistada é a base de todo o amor, de todo o verdadeiro prazer sensual. Estar dentro das entranhas do outro, nadar nos mesmos fluidos viscerais, não saber onde um começa e o outro acaba, partilhar as origens da vida, o supremo triunfo [...] Ora, como vocês sabem, eu também não sou liberal. Mas sou um wagneriano», Helder Macedo, *Pedro e Paula*, p. 102.

spiegazioni delle sue menzogne in una lettera mandata alla madre, Pedro dichiara di essersi sentito sempre vittima delle prepotenze di lei, assumendo un tono fortemente paternalista: «ti volevo bene come una figlia, molto più che una sorella. Per arrivare a scoprire che non eri nemmeno un'amica leale»³³⁰. È in questo momento che Paula percepisce il distacco definitivo dal fratello («alla fine era da lui che aveva voluto liberarsi in tutto quegli anni»³³¹ afferma anni dopo), ed è qui che si chiude la parabola di Pedro, che inizia ad accarezzare e baciare la sorella tra le lacrime mettendo in pratica il discorso enunciato agli amici anni prima, dichiarando «tutto per me cominciava e finiva in te»³³². Sono le parole che danno il via alla violenza, il tentativo definitivo di Pedro di impadronirsi della sorella, un atto che diventa a sua volta una “metafora della storia”, che non ha bisogno di ulteriori commenti da parte dell'autore.

Al di fuori della “metafora” dei due fratelli, sono le stesse parole del narratore durante tutto il romanzo consentono di esplicitare una critica ad un processo di memoria mostrandone le contraddizioni. Dichiarandosi a favore di Paula, egli articola un'intera prospettiva storica.

Macedo si rifiuta di narrare gli eventi del 1974, dedicando ad essi una pagina di punti di sospensione in un capitolo che si intitola “Festa é festa (1964)”, come a dire che questo è l'unico momento in cui gli eventi oltrepassano qualsiasi contraddizione. La decostruzione dell'evento della rivoluzione è affidata al capitolo successivo che, non a caso, è il secondo capitolo letto attraverso una chiave di lettura contemporanea, come si evidenzia nel titolo “Depois da festa (1997) (1974-1974):

quarantotto anni di vampiri sonnambuli erano stati così contagiosi che i portoghesi addirittura credero che avevano fatto una rivoluzione pacifica, “de brandos costumes”. E al tempo stesso dicevano anche che la rivoluzione era stata fatta nelle colonie, senza notare la contraddizione. Una goccia di napalm per ogni garofano rosso? E dopo alcuni rantoli tra gli Ora Ora Ora e i Mai Mai Mai, occupazioni nel sud e cadute del Nord per rilassare i nervi, più o meno tutti finirono per concordare che in questo modo aveva funzionato tutto bene, marcia ingranata verso il futuro e l'Europa con noi, perché ora siamo tutti bianchi e

330 «Gostava de ti como uma filha, muito mais do que como uma irmã. Para acabar por descobrir que nem amiga leal eras», Helder Macedo, *Pedro e Paula*, p. 181.

331 «Afinal era dele que tinha andado a querer libertar-se todos aqueles anos» Helder Macedo, *Pedro e Paula*, p. 183.

332 «Tudo para mim começava e acabava em ti», Helder Macedo, *Pedro e Paula*, p. 183.

che vadano al diavolo i negretti.³³³

Già durante il processo rivoluzionario Macedo individua delle contraddizioni identificate con sarcastico nella domanda «una goccia di napalm per ogni garofano rosso?». La violenza della guerra coloniale viene letta in contrasto con i “brandos costumes”, il mito della rivoluzione senza morti³³⁴.

È a partire da questo momento storico che emergono le grandi contraddizioni del Portogallo contemporaneo: se nei primi capitoli era stato facile giudicare il regime fascista portoghese, a partire dalla caduta del regime un giudizio così netto sul sistema politico non è più possibile. Macedo si focalizza però sulla memoria di quanto avvenuto, in particolare a proposito della stessa visione apologetica del colonialismo che viene messa in evidenza nei capitoli che narrano gli anni successivi alla rivoluzione. Se infatti non stupisce leggere la parola “terroristi” nelle parole di Ricardo Vale o di José prima della rivoluzione, stupisce di più come quest'ultimo già all'indomani della sua morte possa essere considerato una vittima. José Montés si suicida infatti poco dopo la rivoluzione dopo che Ricardo Vale gli consegna la documentazione relativa a tutte le operazioni della PIDE che il padre di Pedro e Paula ha autorizzato. Rivolgendosi a Pedro, un suo collega medico dichiara: «vittime della rivoluzione. Ce ne saranno altre»³³⁵.

Al termine della rivoluzione si assiste quindi ad una sorta di assoluzione che, come osserva Raquel Varela, si articola in un processo che ha origine anche all'interno dei testi di storia. Prendendo in esame l'opera di António Costa Pinto (tra gli storici più influenti in Portogallo), Raquel Varela mostra che secondo l'analisi dello storico la

333 «Quarenta e oito anos de vampiros sonâmbulos foram tão contagiosos que os portugueses até acediam que tinham feito uma revolução pacífica, de brandos costumes. E ao mesmo tempo também diziam que a revolução tinha sido feita nas colónias, sem notarem a contradição. Um pingote de napalm para cada cravo vermelho? E depois de alguns estertores entre os Já Já Já e os Nunca Nunca Nunca, ocupações ao Sul e cacetadas ao Norte para desopilar o fígado, mais ou menos toda gente acabou por concordar que assim é que tinha sido bom, rumo ao futuro e a Europa conosco, porque agora somos todos brancos e os pretinhos que se lixem», Helder Macedo, *Pedro e Paula*, p. 105.

334 Raquel Varela, *História do Povo na revolução portuguesa. 1974-1975*, Lisboa, Bertrand Editora, 2014, p. 83.

335 «Vítimas da revolução. Vai haver mais», Helder Macedo, *Pedro e Paula*, p. 121.

rivoluzione dei garofani e il PREC non rappresentano una rivoluzione, bensì un «processo difficile di transizione e consolidamento della democrazia rappresentativa»³³⁶. In questo modo viene messo da parte il significato di profonda rottura che connota questi eventi. Allo stesso modo, in *Pedro e Paula* il narratore afferma polemicamente:

nel frattempo abbiamo concordato, noi i buoni europei, che questa cosa della evoluzione in continuità era già stata immaginata dal timorato Marcello, il proprio al suo padrone, che poveretto è andato a godere dell'esilio malinconico brasiliano, per non esserci riuscito. Ma ci siamo riusciti noi! E abbiamo addirittura contribuito affinché quattordici anni di guerre coloniali evolvessero in più di altrettanti anni di guerra civile, perché la forza dell'abitudine ha molta forza.³³⁷

“Buoni europei”, il “timorato Marcello” (riferimento a Marcello Caetano), la fuga dalle responsabilità storiche: sono le ipocrisie del processo di memoria collettivo portoghese che fa ricordare con sarcastica amarezza quegli ideali che avevano connotato il processo rivoluzionario:

e dall'altra parte, vi ricordate? «popolo unito», «giustizia sociale», «distribuzione della ricchezza», «riforma agraria», «abbasso le rendite», tutti al Rossio per la grande manifestazione». O forse i propositi non erano mai stati veramente questi e la confusione sia mia.³³⁸

La rivoluzione è un progetto tradito che riporta alla luce, nel corso degli anni, i dominatori del passato. È il caso di Ricardo Vale che nel capitolo ambientato nel 1997 è

336 Raquel Varela, *História do povo na revolução portuguesa. 1964-1975*, p. 461.

337 «No entanto convenhamos, nós os bons europeus, que essa da evolução na continuidade já tinha sido ensaiada pelo timorado Marcello, o seu a sue dono, que coitado lá foi curtir melancólicos exílios brasileiros por não ter conseguido. Mas conseguimos nós! E até contribuimos para de catorze anos de guerras coloniais terem evoluído noutros tantos e mais alguns de guerras civis, porque as forças do habito têm muita força», Helder Macedo, *Pedro e Paula*, p. 105-106.

338 «E por outro lado, lembrem-se? «povo unido», «justiça social», «distribuição de riqueza», «reforma agrária», «abaixo a mais-valia», «todos ao Rossio para a grande manifestação». Ou talvez que os propósitos nunca tenham sido bem esses e a confusão seja minha», Helder Macedo, *Pedro e Paula*, p. 106.

ospite di una trasmissione televisiva, come sempre più spesso accade agli ex funzionari della polizia segreta: «già avviene da molti anni che questa gente riceve l'intera pensione con tutti i ritardi e i mancati stipendi che gli sono dovuti»³³⁹. Nel romanzo si sottolinea quindi, come la memoria che si è venuta formando non solo cancelli la violenza del passato, ma sia essa stessa preludio di ulteriori violenze.

2.3 La democrazia e il suo simulacro

In una recensione all'edizione spagnola di *Pedro e Paula*, Claudio Guillén scrive che questo romanzo mostra come ogni cosa contenga il suo contrario. Facendo un paragone con il romanzo precedente di Helder Macedo, *Partes da Africa*, Guillén sottolinea che come questo metteva in evidenza la contiguità tra impero e provincia, invece che la loro netta opposizione, *Pedro e Paula* mette in evidenza come la democrazia contenga al suo interno il proprio simulacro³⁴⁰.

Il simulacro della democrazia è in questo caso rappresentato dalla continuità tra i vincitori di ieri e quelli di oggi, incarnata nella figura di Pedro. Tuttavia la critica di Macedo investe l'intero impianto discorsivo che si afferma a seguito della rivoluzione:

sono pieno di disprezzo nei confronti di Pedro. Capisco ora che da sempre l'ho sempre posto con la guancia grassa e uniforme militare a ciucciare tutte le tette della mamma e niente per la bella bambina. Ma so anche perfettamente che non mi posso permettere queste tentazioni narcisistiche, il lettore non mi paga per questo e devo presentarmi con un professionale equidistante e se possibile accettabile dalla sinistra liberale.³⁴¹

È ancora il mito della neutralità che Macedo decostruisce in maniera ironica,

339 «Acontece também que já de há muitos anos a esa parte recebe a pensão por inteiro, com todos os atradados e emolumentos devidos», Helder Macedo, *Pedro e Paula*, p. 192.

340 Claudio Guillén, "Recensione di Pedro e Paula", in *Revista de libros de la Fundació Caja Madrid*, n. 74, 2003, p. 42.

341 «Estou cheio de má vontade contra Pedro. Percebo ahora que desde sempre estive ao pô-lo logo de bochecha gorda e capacete colonial a chuchar todas as tetas da mamã e nada para a linda menina. Mas também sei perfectamente que não me posso permitir tais tentações narcísisticas, o leitor não me paga para isso e tenho de me projectar como un profissional equânime e se possível aceitável pela esquerda liberal», Helder Macedo, *Pedro e Paula*, p. 48.

nascondendolo sotto l'esigenza di assumere il ruolo di uno scrittore "equidistante", che accetta tutte le posizioni, così come si addice alla "sinistra liberale". Un discorso molto più difficile da affrontare rispetto a quanto avveniva durante il regime fascista e coloniale. A differenza di *Esau e Jacó*, i due fratelli infatti non divestono una reale visione ideologica opposta: *Pedro e Paula* rifugge a tutti gli effetti le facili dicotomie fascista/comunista, polizia/terroristi, che pur essendo presenti nella prima parte del romanzo, ossia quella che si riferisce al periodo che precede la rivoluzione del 1974, sono assenti nella seconda parte. I due gemelli, non incarnando una ideologia precisa, assumono invece un *agire* politico differente, che però non arriva ad essere codificato in termini di posizionamento politico. È proprio questa una delle contraddizioni storiche che il romanzo mette in evidenza: gli opposti si toccano, come afferma Pedro, e tuttavia il romanzo intero è basato sul fatto che, pur all'interno di questa tensione, c'è sempre una modalità di posizionarsi che non è neutrale.

Paula incarna dunque una possibilità di rottura rispetto ad un *agire* politico che nel corso degli anni diventa egemone. Una posizione che certo non è esente da ulteriori contraddizioni, ma che sono superate dalla forza delle relazioni affettive. Nel dialogo con l'autore-narratore, che chiude il romanzo, Paula afferma di essere convinta che il motivo per cui Gabriel si è innamorato di lei è che al momento del loro primo incontro lei aveva dichiarato di volere «imparare la sua libertà», dare una forma alla propria immaginazione. «Linguaggio dei venti tre anni», dichiara Paula anni dopo, eppure è questa libertà che Paula incarna per tutto il corso del romanzo.

Il titolo dell'ultimo capitolo è "Pois é", una formula usata frequentemente nel portoghese parlato e che in italiano significa "è così", "già", "è vero". È anche l'espressione con cui si chiude il romanzo, quando, al termine della discussione con l'autore-narratore, Paula sostiene che Filipa non può che essere che la figlia di Gabriel, in quanto è frutto del suo amore e del suo tentativo di «eliminare per sempre il sapore di morte che mio fratello aveva messo dentro di me»³⁴². Una scelta che antepone le relazioni di affetto alla violenza e che tuttavia non è priva di ambiguità: Filipa è sì simbolo di speranza, ma non si sa quale sia l'origine di questa speranza. Il futuro è dunque destinato a recare le tracce della violenza del passato ed è solo una forte presa di

342 «Tirar para sempre de dentro de mim o sabor a morte que o meu irmão lá tinha metido», Helder Macedo, *Pedro e Paula*, p. 206.

posizione, frutto dell'amore più che da altri condizionamenti, che questa può essere dimenticata. È solo dunque attraverso una scelta così radicale che il simulacro della democrazia può essere svelato ed eventualmente superato.

3. Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*

Nella raccolta *La memoria novelada* (2012), curata da Hans Lauge Hanes e Juan Carlos Cruz Suárez, diversi articoli si focalizzano sui romanzi di Isaac Rosa, in particolar modo su *El Vano ayer* (2004) e *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), nei quali l'autore evidenzia e critica diversi aspetti caratteristici del romanzo sulla memoria contemporaneo che, secondo la sua analisi, sono il segno di un modo nostalgico di rileggere il passato spagnolo. Elina Liikanen, suddividendo la recente produzione letteraria sulla memoria in tre “modi”, *vivencial*, *reconstructivo* e *contestatario*, inserisce i romanzi di Isaac Rosa all'interno di quest'ultima categoria:

[il modo contestatario], problematizza sia il contenuto che la forma dei romanzi sul passato recente. È l'unico modo che tocca le implicazioni etiche derivate dalla scelta di una forma letteraria determinata. Al contrario di quanto avviene negli altri modi, le novelle contestatarie non offrono necessariamente un racconto completo e coerente, ma si concentrano nei problemi inerenti al tentativo di costruire questo racconto. Si tratta di testi autoriflessivi che rompono l'illusione mimetica per esplorare e problematizzare le pratiche di rappresentazione abituali.³⁴³

Tale impostazione autoriflessiva assume una valenza critica rispetto alla recente ondata di romanzi sulla guerra civile e sul franchismo, definita da Rosa una «molesta inflazione di letteratura sul nostro passato»³⁴⁴ che ha portato alla nascita di un autentico genere letterario³⁴⁵ paradossalmente slegato alla specificità della storia spagnola: «più che

343 Elina Liikanen, “Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo”, p. 43-53, in *La memoria novelada*, Berna, Peter Lang SA, 2012, p. 49.

344 Isaac Rosa, “La guerra civil y la dictadura en la ficción española”, p. 57-70, in *Guerra y literatura. Actas XIII simposio internacional sobre la narrativa hispánica contemporánea*, El puerto de Santa María, Fund. Luis Goytisolo, 2006, p. 61

345 Alejandro Luque, “Hay que darle vuelta a la memoria”, *El País*, 29/09/2004.

romanzi sulla guerra civile, dovremmo parlare di romanzi situati nella guerra civile»³⁴⁶. Rosa, rileva come la produzione letteraria sui temi relativi alla memoria faccia parte di un processo che eccede il campo della letteratura e che si è sviluppato tanto a livello di società quanto nel dibattito politico³⁴⁷. Nel campo letterario si è sviluppata una confluenza del tutto ambigua attorno a questo tema: «gli autori e le imprese editoriali si sono proposti di trasformare questo interesse, questa domanda, in oggetto di consumo»³⁴⁸. Il risultato è la perdita di portato critico che ha caratterizzato il primo moto di recupero della memoria:

e ciò che è peggio è che questi episodi della storia recente di Spagna, la guerra civile o il franchismo, sono stati svalutati da molti che si presentavano come difensori di questa memoria, e che in realtà utilizzavano questo materiale per altri fini, magari di tipo commerciale [...] ma anche per aggiustare i propri conti, in funzione delle necessità politiche del presente.³⁴⁹

Tale consapevolezza emerge con chiarezza all'interno di *El vano ayer* e *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Nel primo dei due romanzi viene descritto lo stesso processo di scrittura di un romanzo sulla memoria, mostrando le varie opzioni che si offrono ad uno scrittore che intende riportare alla luce un evento della storia spagnola, seguendo i dettami della moda recente. Isaac Rosa elenca quindi le forme attraverso cui si sviluppano la maggioranza dei romanzi contemporanei dedicati all'argomento:

346 Isaac Rosa, “La guerra civil y la dictadura en la ficción española”, p. 63.

347 Si veda a questo proposito l'analisi condotta da José F. Colmeiro che articola una riflessione sulla connessione paradossale tra “mancanza” e “eccesso” di memoria nel dibattito sociale e politico. Colmeiro afferma così che «nonostante la proliferazione memorialista degli ultimi anni, rimangono dei grandi buchi neri nella memoria collettiva del passato» José F. Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anhtopos, 2005, p. 8.

348 «Los autores y las empresas editoriales se han propuesto transformar ese interés, esa demanda, en objeto de consumo», Isaac Rosa, “La guerra civil y la dictadura en la ficción española”, p. 63.

349 «Y lo peor es que esos episodios de la historia reciente de España, la guerra civil o el franquismo, han sido devaluados por muchos que además se presentaban como defensores de esa memoria, y que en realidad lo utilizaban para otros fines, ya fueran de tipo comercial [...] pero también para ajustar sus propias cuentas, o en función de las necesidades políticas del presente», Isaac Rosa, “La guerra civil y la dictadura en la ficción española”, p. 4.

- a) un misterioso omicidio la cui risoluzione - dopo la necessaria inchiesta poliziesca- porta alla luce una vendetta di origine guerracivilisca (o ereditata nella catena generazionale, nella sua versione più rurale tirannica).
- b) Un esiliato ritorna al paese e ripercorre i luoghi e le persone della sua memoria, con il conseguente disincanto, ricollegando episodi passati. In questo caso figura bene anche il ricorso argomentale della vendetta pendente.
- c) Una cellula di attivista prepara un attentato: assistiamo alla vita clandestina con i suoi pericoli e le sue attrattive, le dispute fra i suoi membri, il necessario tradimento, i dubbi morali e il disastroso finale.
- d) Il buon figlio raccoglie i beni del defunto padre e scopre, attraverso la lettura della sua corrispondenza o di un diario intimo, ciò che ha sofferto il suo progenitore nella guerra e nel primo dopoguerra, l'esilio interiore in cui ha vissuto durante decenni e anche un amore impossibile e tragico o un doloroso segreto.
- e) *Les enfants terribles*: un gruppo di adolescenti con pretese artistiche e interessi politici si annoia in una zona di provincia. Il finale nefasto è di nuovo inevitabile.
- f) Storie legate fra di loro, vari personaggi tangenziali che si muovono come perfetti paradigmi dei propri rispettivi gruppi (l'oppositore, l'intellettuale, il militare della prima ora, il commissario, l'opportunist, ecc.) e finiscono per scontrarsi tutti in un finale drammatico³⁵⁰

Questo paragrafo potrebbe essere incluso senza problemi all'interno di un testo di critica letteraria contemporanea, è tuttavia incluso nel corpo del romanzo: è dunque attraverso

350 «a) Un misterioso asesinato cuya resolución- tras la necesaria investigación policial- saca a la luz una venganza de origen guerracivilesco (o heredada en la cadena generacional, en su versión más rural caciquil) b) Un exiliado regresa al país y recorre los lugares y personas de su memoria, con el consiguiente desencanto, enlazando episodios pasados. En este caso cabe también el recurso argumental de la venganza pendiente. c) Una célula de activistas prepara un atentado: asistimos a la vida clandestina con sus riesgos y atractivos, las disputas entre sus miembros, la necesaria traición, las dudas morales y el desastroso final. d) El buen hijo recoge las pertenencias del difunto padre y descubre, mediante la lectura de su correspondencia o de un diario íntimo, lo que sufrió su progenitor en la guerra y la primera posguerra, el exilio interior en que ha vivido durante décadas, e incluso un amor imposible y trágico o un doloroso secreto. e) *Les enfants terribles*: una pandilla de adolescentes con pretensiones artísticas y devaneos políticos se aburre en un entorno provinciano. El final aciago es de nuevo inevitable. f) Historias entrelazadas, varios personajes tangenciales que actúan como perfectos paradigmas de sus respectivos grupos (el opositor, el intelectual, el camisa vieja, el comisario, el oportunista, etc.) y que acaban por colisionar en un final dramático», Isaac Rosa, *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral, p. 15-16.

l'uso della forma parodica (di cui Isaac Rosa si mostra perfettamente consapevole³⁵¹) che l'elenco, invece di avere il senso di una categorizzazione delle forme che permettano di analizzare il romanzo contemporaneo, rappresenta una ventaglio di scelte all'interno del quale l'ipotetico autore può scegliere quella che maggiormente si addice alla storia che vuole narrare.

La riflessione sulle forme della narrazione non è esclusivamente una critica alla continua ripetizione degli stessi schemi narrativi, ma anche la presa di coscienza del fatto che esse hanno esaurito il loro portato critico, in un contesto che è giunto ormai a saturazione. Ad essere messa in discussione è dunque un'intera stagione letteraria, anche nei suoi romanzi più riusciti. Tuttavia, all'interno della vasta produzione letteraria degli ultimi anni, Isaac Rosa traccia delle distinzioni estremamente nette.

3.1 Riferimenti

In diversi interventi pubblici Isaac Rosa evidenzia il ruolo della finzione nel contribuire ai processi della memoria collettiva, arrivando così a parlare della necessità di una “responsabilità” da parte degli autori letterari. Uno dei riferimenti negativi che spesso ritornano all'interno delle sue prese di parola è *Cuéntame cómo pasó*, ambientata negli ultimi anni del franchismo, andata in onda per la prima volta nel 2001, riscuotendo molto successo. Si tratta di uno di quei casi che Guillem Martínez ha definito *Franquismo pop* (dal titolo della raccolta pubblicata nel 2001³⁵²), una visione divertente della storia, che riporta alla memoria le mode hanno caratterizzato la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, al contempo stigmatizzando tanto la repressione del regime, quanto la resistenza ad essa. *Cuéntame cómo pasó* assume quindi un tono nostalgico che appiana qualunque tipo di conflittualità storica. Secondo l'analisi di Isabel Estrada, la serie è caratterizzata da «una visione conservatrice della storia spagnola recente in cui il presente dell'anno 2000 si costruisce come un erede diretto del “welfare” televisivo degli anni sessanta»³⁵³ e che «riafferma i pilastri della

351 Si veda l'articolo L. Barrera, “Isaac Rosa Camacho ESCRITOR: El discurso transmitido por la ficción sobre el franquismo es reduccionista”, *El Periódico Extremadura*, 11/07/2014.

352 Guillem Martínez, *Franquismo pop*, Mondadori, Barcellona, 2001.

353 Isabel Estrada, “Cuéntame cómo pasó o la revisión televisiva de la historia española reciente”, p. 547-

transizione»³⁵⁴ producendo così un «discorso conciliante e nostalgico»³⁵⁵, che Rosa individua e critica all'interno di buona parte della produzione letteraria contemporanea. Un secondo riferimento, ancora più incisivo, è *Soldados de Salamina* (2001) di Javier Cercas, spesso è al centro delle critiche dello scrittore. Il romanzo di Cercas è certamente il testo più noto e allo stesso tempo più rappresentativo di una stagione caratterizzata dalle pubblicazioni di opere sulla guerra civile. Inoltre è anche un punto di riferimento sia per un mero discorso di vendite, che per la forma utilizzata: proprio a partire da questo romanzo, l'autofinzione diventa particolarmente inflazionata all'interno della recente produzione letteraria spagnola³⁵⁶. “L'effetto Cercas” comporta la pubblicazione di opere molto simili tra loro, ma la feticizzazione e banalizzazione della storia non è l'unico effetto problematico che questa diffusione provoca. Il modello di *Soldados de Salamina* è tanto più pericoloso in quanto sottende una pacificazione: secondo Isaac Rosa, il forte richiamo sentimentale che caratterizza il romanzo di Cercas (e con esso molti altri) ha l'effetto di appianare e liquidare qualunque conflitto, arrivando paradossalmente a cancellare così la stessa storia³⁵⁷. La narrazione sentimentale della storia è pertanto un ulteriore elemento da decostruire a costo di rendere la lettura meno appetibile in quanto oggetto di consumo.

La critica di Isaac Rosa tuttavia non implica una condanna definitiva della letteratura contemporanea: tanto nei suoi interventi e nelle sue interviste, quanto all'interno delle proprie opere, Isaac Rosa mette in luce quali sono secondo lui i romanzi che negli ultimi anni si sono distaccati dagli altri e che sono riusciti a offrire una narrazione critica della storia di Spagna. In particolare fa riferimento, in quanto esempi positivi, alla raccolta di racconti di Alberto Mendez, *Los girasoles ciegos* (2003), e a *Los jugadores de billar*

564, in *Hispanic Review*, vol. 72, autunno 2004, p. 552.

354sabel Estrada, “Cuéntame cómo pasó o la revisión televisiva de la historia española reciente”, in *Hispanic Review*, 2004, vol. 72, p. 560.

355Isaac Rosa, “La guerra civil y la dictadura en la ficción española”, in *Guerra y literatura. Actas XIII simposio internacional sobre la narrativa hispánica contemporánea*, El puerto de Santa María, Fund. Luis Goytisolo, 2006, p. 59.

356 Si veda a tal proposito Jordi Gracia, *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Barcelona, Edasa, 2001.

357 Barrera, “Isaac Rosa Camacho ESCRITOR: El discurso transmitido por la ficción sobre el franquismo es reduccionista”, *El Periódico Extremadura*, 11/07/2014.

(2001) di José Avello (entrambi citati esplicitamente all'interno di *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*). Il merito di entrambi è quello di fornire una narrazione della storia non manichea, complessa, «all'altezza della responsabilità»³⁵⁸ di partecipare alla costruzione della memoria collettiva sulla guerra civile. Inoltre, nell'articolo “Performatividad y deconstrucción de la novela de la memoria”, Mario Martín Gijón individua all'interno di *El vano ayer* diversi riferimenti parodici che possono essere ricondotti al romanzo di Rafael Chirbes, *La larga marcha* (1996), in quanto modello da rimettere in discussione. Allo stesso modo, alcuni elementi di *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* farebbero pensare a *Crematorio*³⁵⁹. Ciononostante Rafael Chirbes viene citato, all'interno delle interviste di Isaac Rosa, in termini positivi, in quanto uno di quegli autori che «sono usciti dalle convenzioni nel modo in cui [il periodo fascista] viene trattato e al contempo hanno fatto una critica del linguaggio»³⁶⁰. Questo doppio riferimento a Chirbes restituisce dunque il risultato di un processo dalle vaste proporzioni, dal momento che le opere che a loro volta hanno tentato di sviluppare una forte critica al modo in cui la storia viene narrata, rientrano in un meccanismo di neutralizzazione e assorbimento. Isaac Rosa arriva quindi a mettere in gioco la sua stessa opera, giudicandola non più all'altezza della responsabilità che comporta la riscrittura della storia: da qui l'idea di scrivere *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, basata sulla parodia di un romanzo da lui stesso pubblicato, *La malamemoria* (1999), di cui meno di dieci anni dopo mette in evidenza i *cliché* narrativi.

3.2 Nascita del romanzo

In un'intervista alla rivista *Literaturas*, Isaac Rosa illustra alla scrittrice Irene Zoe

358 Isaac Rosa, “La guerra civil y la dictadura en la ficción española”, p. 57-70, in *Guerra y literatura. Actas XIII simposio internacional sobre la narrativa hispánica contemporánea*, El puerto de Santa Mária, Fund. Luis Goytisolo, 2006, p. 68.

359 Mario Martín Gijón, “Performatividad y deconstrucción de la novela de la memoria. Sobre *El vano ayer* (2004) y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) de Isaac Rosa”, p. 157-167, in *La memoria novelada*, Berna, Peter Lang SA, 2012.

360 «Salieron de la convención en el tratamiento de ese tiempo y a la vez hicieron una crítica del lenguaje» L. Barrera, “Isaac Rosa Camacho ESCRITOR: El discurso transmitido por la ficción sobre el franquismo es reduccionista”, *El Periódico Extremadura*, 11/07/2014.

Almeada la genesi di *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Secondo le dichiarazioni dell'autore, due anni dopo il successo de *El vano ayer*, la casa editrice Seix Barral gli aveva richiesto un nuovo romanzo, una proposta da lui rifiutata:

è solo da tre anni che ho tirato fuori il mio romanzo, non succede niente se tardo tre o quattro anni fino al prossimo. Perché c'è tanta pressione? Si deve tirar fuori un libro tutti gli anni? Dal 2004 tutto il mondo mi chiedeva: “Bene, e quando esce il tuo prossimo romanzo? Hai già un romanzo?” E solo tre anni fa ho pubblicato *El vano ayer*, però ci siamo abituati al fatto che ci sono autori che pubblicano libro tutti gli anni, addirittura diversi libri all'anno: che sia un romanzo, che sia un libro di articoli... Ho avvisato la casa editrice che ancora per un po' di tempo non avrebbe avuto alcun romanzo. E preferivo non pubblicare, ma consegnarla io alla casa editrice, e allora la casa editrice mi ha detto che, nel frattempo potevamo pubblicare il mio primo romanzo, per non far passare troppo tempo. Però già lo vedi. “tanto tempo”: stiamo parlando di due o tre anni.³⁶¹

È dunque a partire da un rifiuto che nasce l'idea di ripubblicare il primo romanzo dell'autore, *La malamoria* (1999), che all'epoca della sua pubblicazione riceve una scarsa attenzione sia da parte del pubblico che da parte della critica. Tuttavia anche questa proposta non sembra soddisfare Isaac Rosa, che in altre interviste dichiara di essere diventato, nel frattempo, un lettore più esigente e quindi più critico, anche nei confronti di se stesso³⁶². Isaac Rosa decide quindi di accettare la pubblicazione de *La malamemoria*, con l'aggiunta però di quello che è possibile chiamare un *metatesto*, ossia un commento da parte di un ipotetico lettore critico, di nome Isaac Rosa che alla fine di

361 «Sólo hace tres años que saqué mi novela, tampoco pasa nada por tardar tres o cuatro años hasta la próxima. ¿Por qué hay tanta presión? ¿Se tiene que sacar libro todos los años? A mí desde el 2004 todo el mundo me preguntaba: “Bueno, ¿y cuándo sale tu próxima novela? ¿Tienes ya novela?” Y sólo hace tres años que he publicado *El vano ayer*, pero nos hemos acostumbrado a que haya autores que publican libros todos los años, incluso varios libros al año: que si una novela, que si un libro de artículos... Yo avisé a la editorial de que hasta dentro de un tiempo no iba a tener novela. Y no me refería a publicar, sino a entregársela yo a la editorial, y entonces la editorial me dijo que, mientras, podíamos sacar mi primera novela, para que no pasara tanto tiempo. Pero ya ves tú, “tanto tiempo”: estamos hablando de dos o tres años», Irene Zoe Almeada “En el momento en que se escribe y se publica algo, se está aportando un punto de vista, por mucho que se entre en el problema. Isaac Rosa, la escritura responsable”, *Literaturas*, 2007, n.10.

362 Santiago Belausteguioitia, “Isaac Rosa critica una obra de juventud”, *El País*, 24/03/2007.

ogni capitolo commenta in maniera sarcastica quanto appena letto, isolando diversi degli elementi che nel corso degli anni sono diventati i luoghi comuni di buona parte della letteratura spagnola. Al romanzo viene inoltre cambiato il titolo, che diventa così *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*: è una frase che l'autore dichiara di aver sentito pronunciare spesso dai lettori, ormai stanchi della ripetizione dei continui romanzi sulla memoria³⁶³.

Secondo un meccanismo di moltiplicazione delle identità, che ricorda la *New York Trilogy* di Paul Auster (di cui parla lo stesso Rosa nelle sue interviste³⁶⁴) è lo stesso Isaac Rosa infatti che scrive una breve introduzione assumendo una posizione particolarmente distante da quanto afferma nelle sue uscite pubbliche, dissociandosi da quanto viene scritto all'interno del *metatesto*:

intenteremo azioni legali contro questo soggetto, almeno eviteremo che si crei un pericoloso precedente. Questo sarebbe preoccupante. Che spargesse l'esempio e a partire da ora i lettori, per mimetismo, si dedicassero a mettere in questione i romanzi che leggono, che facessero letture critiche oltre ogni limite, sottolineassero e annotassero i testi, li sabotassero come ha fatto questo vandalo con la mia opera. Non possiamo rischiare che i lettori perdano il dovuto rispetto all'autore, di questo si tratta, alla sua autorità, e che finiscano col criticarlo, fino a prendersi in giro di lui, denudandolo nella pubblica piazza. Se non fermeremo questa iniziale sovversione, noi scrittori diventeremo paurosi, codardi, muti.³⁶⁵

Si articola così un gioco a sua volta autofinzionale mediante il quale l'autore riesce sia a condurre una critica nei confronti di un modo di narrare la storia spagnola del Ventesimo secolo, che a soddisfare la propria casa editrice, senza per questo procrastinare eccessivamente l'uscita del romanzo successivo, *El país del miedo*, che viene pubblicato nel 2008, un anno dopo *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*.

363 Ivi.

364 Irene Zoe Almeida *En el momento en que se escribe y se publica algo, se está aportando un punto de vista, por mucho que se entre en el problema. Isaac Rosa, la escritura responsable*, "Literaturas", 2007, n. 10. [sito e metti in biblio]

365 Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelona, Seix Barral, 2007 p. 10.

3.3 Testi corrotti e non in *La malamemoria*

La malamemoria narra le vicende di Julián Santos, un *ghost writer* che scrive biografie di personaggi noti del mondo della politica, nei primi anni della Transizione. Il suo compito è quello di riscrivere la vita di Gonzalo Mariñas, impresario e uomo di spicco del regime franchista, suicidatosi in seguito alle polemiche emerse sui giornali in merito alla sua vita. Dalle testimonianze della vedova si apprende che Mariñas, a causa della sua partecipazione alla falange, è stato attaccato dalle persone che lo hanno accompagnato nel corso della vita e che si sono distaccate da lui per ripulire la propria immagine all'indomani della caduta del regime. Secondo le descrizioni della vedova, Mariñas è una vittima che per un «errore del passato» è diventata il capro espiatorio. La sua richiesta è dunque quella di «cambiare il passato» del marito, «eliminare quegli anni» dalla sua vita.

Così come in passato ha accettato di scrivere l'autobiografia di personaggi legati al regime, anche in questo caso Julián Santos accetta l'incarico, sebbene con maggiori dubbi rispetto al passato dovuti alle strane richieste della vedova. È in questa operazione di cancellazione del passato si rende conto che, in realtà, una parte del passato di Mariñas è già stata cancellata: Julián scopre infatti dei riferimenti ad Alcahaz, un piccolo paese nel sud della Spagna di cui trova traccia in alcune vecchie fotografie su cui, a matita, il nome è scritto il nome della località e che tuttavia non è segnalata nelle mappe recenti. È solo grazie ad una mappa del 1960 che Julián riesce a individuare il paese.

Nel corso della vicenda si scopre che Alcahaz è il paese in cui agisce Mariñas nei suoi primi anni da impresario quando, durante la guerra civile, per una vendetta personale, decide di tendere una trappola alla popolazione maschile del paese: giovani e adulti vengono così sterminati senza che nessuno ne sappia nulla. Ad Alcahaz rimangono solo le donne che nel corso degli anni elaborano una menzogna collettiva, rimanendo in attesa degli uomini del paese. Alcune di esse decidono di fuggire, come Amparo, l'anziana donna svela che il segreto a Julián Santos e che fino a quel momento che non ha mai raccontato nulla a nessuno sia per paura del regime, che per il senso di colpa nei confronti delle donne rimaste nel paese.

Dopo l'eccidio la strada che porta al paese viene sotterrata, il suo nome viene cancellato dalle nuove mappe stradali e le persone che vivono nei paesi adiacenti conservano ostinatamente il segreto tanto da rispondere con violenza alle domande insistenti di Julián. In realtà una traccia degli eventi rimane in un'antica canzone che le donne cantano per spaventare i bambini e che viene utilizzata per condurre la sua investigazione:

Alcahaz è... un'invenzione... uno scherzo... Non lo sa? È un paese inventato, una storia per spavenare i bambini... È come un racconto del terrore, quelle sciocchezze, sa a cosa mi riferisco. In tutti i paesi esiste questo tipo di storia... Leggende che si raccontano, che passano di padre in figlio...senza alcun fondamento reale, per; arricchite attraverso ogni generazione. Non sono altro che tradizioni orali. E servono realmente per spaventare, certo che sì... Io ho brutti ricordi... Mia madre mi raccontava la storia di Alcahaz come altri raccontano quella dell'impiccato o degli spiriti del bosco.³⁶⁶

Dopo questa scoperta Julián torna dalla vedova Mariñas e le dichiara di voler denunciare le azioni compiute dal marito. Tuttavia avviene il colpo di scena: Mariñas non è morto, il suicidio è stato solo simulato. La decisione di pubblicare un'autobiografia postuma si rivela quindi essere solo un gioco dovuto all'orgoglio o, spiega il risuscitato Mariñas, un modo per dimostrare il potere del denaro:

il denaro può tutto, [lei] dovrebbe saperlo. Può anche uccidere uomini e in seguito resuscitarli.³⁶⁷

Era un modo per provare se il denaro serve per tutto, per morire e resuscitare, come nel mio caso ora, però anche per comprare coscienze, per cambiare la storia e dissolvere la

366 «Alcahaz es... Una invención... Una tontería... ¿No lo sabe? Un pueblo inventado, una historia para asustar a los niños... Es como un cuento de miedo, esas tonterías, ya sabe a qué me rifiero. En todos los pueblos hay este tipo de historia... Leyendas que se cuentan, que pasan de padre a hijos... sin ningún fundamento real, pero que enriquecidas con cada generación... No más que tradiciones orales. Y sirven realmente para asustar, vaya que sí... Yo tengo malos recuedos... Mi madre me contaba la historia de Alcahaz como otros cuentan la del ahorcado o de las ánimas del bosque», Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelona, Seix Barral, 2007 p. 275

367 «El dinero todo lo puede, debería saberlo. Puede incluso matar a los hombres y después resucitarlos.», Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelona, Seix Barral, 2007 p. 432.

memoria.³⁶⁸

Isaac Rosa si dimostra infatti coerente con l'idea che un modo per osservare in modo critico la memoria è quello di mostrare il lato economico dei processi storici³⁶⁹. È attraverso questo sguardo che descrive la scelta di Mariñas, del tutto simile a quella di Ruben Bertomeu in *Crematorio*, di «comprare el olvido». Tuttavia, a differenza di quanto avviene nel romanzo di Chirbes, questo meccanismo non si reifica esclusivamente attraverso la violenza e l'eliminazione dei nemici: sono gli stessi testi che vengono manomessi, come dimostrano le richieste della vedova Mariñas di cambiare il passato del marito. Inoltre è la stessa ricerca del paese di Alcahaz che dimostra come questo meccanismo sia assolutamente centrale nella ricostruzione del passato, nessuna delle scoperte decisive di Julián Santos avviene infatti tramite la lettura di un libro: gli appunti e le memorie lasciate da Mariñas appaiono sufficienti solo per ricostruire la sua vita, ma contengono numerose falle, mentre le fonti più recenti si concentrano maggiormente sull'ultimo periodo delle attività di Mariñas e del suo trasformismo politico. Queste fonti «ad eccezione dei supposti crimini che si insinuavano, dicevano ben poco sulla sua attività politica nei primi anni del dopoguerra»³⁷⁰, forse anche perché, come sottolineato dallo stesso narratore, riguardo all'epoca del dopoguerra l'attività di Mariñas è simile a quella di qualunque altro sostenitore del regime.

Anche le fonti utilizzate inizialmente da Julián Santos, quelle in cui si getta discredito sulla figura di Mariñas, rivelano il punto di vista dei vincitori della guerra e risultano inutilizzabili per coprire la falla temporale che caratterizza la biografia di Mariñas. Da questo punto di vista, il romanzo chiama direttamente in causa il *pacto de olvido*: laddove esso si caratterizza come un patto intangibile e impossibile da individuare

368 «Era una forma de comprobar si el dinero sirve para todo, para morir y resucitar, como en mi caso ahora, pero también para comprar conciencias, para cambiar la historia y disolver la memoria», Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelona, Seix Barral, 2007 p. 435.

369 Isaac Rosa, “La guerra civil y la dictadura en la ficción española reciente”, p. 67.

370 «Excepto los supuestos crímenes que se insinuaban, decían bien poco sobre su actividad política en la primera posguerra», Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelona, Seix Barral, 2007 p. 47.

all'interno del processo storico, Isaac Rosa costruisce un racconto di finzione in cui esso assume una forma del tutto materiale e si sviluppa, oltre che attraverso l'istigazione della paura, anche attraverso il potere economico delle alte sfere del regime fascista e la sua influenza sulla *scrittura* stessa della storia.

È dunque attraverso altri supporti che Julián (il cui nome è evidentemente un riferimento allo storico Santos Juliá) scopre la verità: le fotografie, la mappa, la favola della tradizione orale sono tipi di fonti che, sebbene non rivelino esplicitamente la verità storica, non sono stati corrotti dalla volontà dei vincitori. Si tratta oltretutto degli strumenti utilizzati dagli storici nelle ricerche sul passato fascista: testimonianze orali e fotografie, infatti, sono state del tutto fondamentali per ricostruire una storia i cui archivi erano stati bruciati o modificati. Secondo una formula che negli anni successivi verrà utilizzata nei romanzi sulla memoria, Julián Santos diventa dunque a sua volta uno storico che assume il ruolo dell'eroe, minacciando di rivelare la vera storia di Mariñas. E tuttavia anche questo non basta. Come dichiara lo stesso Mariñas:

si renderà conto che a nessuno importa nulla. Di tutto questo, da molto tempo. Niente mi colpirà ancora, perché la mia memoria è stata già umiliata, non possono sotterrarmi di più. Posso andarmene dal paese, scomparire.³⁷¹

Il controllo estremo della memoria della propria figura è un atto inutile, il vezzo di una persona che ha sempre controllato tutto. Sebbene il romanzo stesso rappresenti una flebile speranza che il racconto delle ingiustizie del passato possano trovare una giustizia, i vincitori della guerra superano il periodo di Transizione senza per questo essere costretti a rispondere delle proprie responsabilità storiche. Anche nei pochi casi in cui la loro immagine viene intaccata, si tratta sempre di un fatto relativo, rispetto alla gravità degli atti compiuti nel passato. Il romanzo rifiuta dunque l'idea che il modo in cui la pacificazione è avvenuta possa essere accettato acriticamente: come sottolinea Patricia Cifre Wibrow, già *La malamemoria* segnala un distacco da un modo di narrare la storia che critica «lo spirito conciliatorio di un discorso memorialistico avviato a

371 «Comprobarà que a nadie le importa ya. De todo eso hace mucho tiempo. A mi no me afectará otra vez, porque mi memoria ya fue humillada, no pueden hundirme más. Puedo largarme del país, desaparecer», Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelona, Seix Barral, 2007 p. 435.

favorire la riconciliazione nazionale»³⁷².

3.4 Il maledetto romanzo è un romanzo!

¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! è il rovescio parodico di *La malamemoria*. Non solo alla fine di ogni capitolo, ma anche dopo le citazioni in epigrafe, il testo originale del romanzo viene commentato da una voce sarcastica che mette a nudo i meccanismi e i cliché con cui il romanzo viene costruito. Si assiste così ad uno: «spostamento dell'attenzione da quello che il testo dice a come lo dice. Ciò che era *un romanzo sulla guerra civile* diventa così, almeno in parte o in alcuni momenti *un romanzo sui romanzi della guerra civile*»³⁷³. Inoltre, attraverso l'uso del corsivo, i commenti si distaccano anche visivamente dalla struttura narrativa del romanzo.

Innanzitutto, viene contestata la scelta di scrivere un romanzo sulla guerra civile, in quanto argomento ormai saturato da una produzione che tuttavia si pone come innovativa all'interno del contesto letterario. Come ogni altro romanzo sulla guerra civile, anche *La malamemoria* presenta «*un segreto sulla guerra civile! In realtà una storia dimenticata, un dramma terribile di cui nessuno ricorda nulla, perdite nel canale di sfogo della storia, ecc. ecc.*»³⁷⁴, laddove il «etc., etc.» rovescia in maniera evidente la ripetizione degli stilemi della recente produzione letteraria. Il romanzo viene dunque a rappresentare l'intera stagione del romanzo di memoria spagnolo, assumendone tutti i difetti, primo fra tutti il linguaggio “*cursi*” (una parola traducibile con *kitsch*), una forma dello scrivere che si pone come altamente poetica e del tutto fuori luogo:

si manifesta questo preziosismo, questa volontà forzata però fuori luogo, che è sempre stato

372 ««el espíritu conciliador de un discurso memorialístico encaminado a favorecer la reconciliación nacional», Patricia Cifre Wibros, “Memoria metaficcionalizada en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* de Isaa Rosa”, in *La memoria novelada*, p. 181.

373 «Desplazamiento de la atención desde lo que el texto dice a cómo lo dice. Lo que era *una novela sobre la guerra civil* muta así, al menos en parte o por momentos, en *una novela sobre las novelas de la guerra civil*», Patricia Cifre Wibros, “Memoria metaficcionalizada en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* de Isaa Rosa”, in *La memoria novelada*, p. 182.

374 «*¡Un secreto de la guerra civil! En efecto, una historia olvidada, un drama terrible del que nadie tiene recuerdo, unas pérdidas en el sumidero de la historia, etc., etc.*», Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelona, Seix Barral, 2007 p. 24.

*un difetto nella letteratura spagnola, e che si può apprezzare soprattutto in autori giovani, abitualmente maggiormente esposti- essendo indifesi- alle peggiori infezioni della letteratura del proprio tempo.*³⁷⁵

Tale stile caratterizza prima di tutto le descrizioni dei paesi del sud della Spagna che, secondo i commenti posti si seguito ai capitoli, sono piene di “ruralismi” e stereotipi. Oltretutto alcuni di questi sono effettivamente in contraddizione tra di loro: è il caso dell'impiegato dell'ufficio informazioni, che a malapena prende nota delle richieste di Julián:

*attenti al dettaglio: un comune in cui si lavora il pomeriggio, aperto al pubblico, in Spagna, in un paese di questo sud indolente, e in piena Semana Santa (dato che si parla di «processioni religiose del pomeriggio»). Questo non è nulla, un comune aperto solo per il capriccio dello scrittore, che per far quadrare il tempo del racconto fa apparire tutto il corpo dei funzionari municipali, in questo pomeriggio di siesta.*³⁷⁶

Anche la figura di Gonzalo Mariñas risulta stereotipata, immediatamente identificabile come il personaggio negativo, privo di alcun tipo di spessore. In questo senso è del tutto assente, dal testo de *La malamemoria*, il *multiperspectivismo* che Hans Lauge Hansen ha identificato nella narrativa spagnola contemporanea³⁷⁷ come forma che portato alla rottura della lettura dicotomica della storia all'interno del romanzo sulla memoria:

375 «Se manifesta ese preciosismo, esa esforzada pero despistada voluntad de estilo, que ha sido siempre una tara en la literatura española, y que se aprecia sobre todo en os autore jóvenes, habitualmente más expostos – por indefensos- a las peores infecciones de la literatura de su tiempo.», Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelona, Seix Barral, 2007 p. 26.

376 «Atentos al detalle: un ayuntamiento trabajando por la tarde, abierto al público, en España, en un pueblo de ese sur indolente, y en plena Semana Santa (pues se habla de «las procesiones religiosas de la tarde»). Ahí es nada, todo un ayuntamineto abierto para el capricho del autor, que para cuadrar el tiempo del relato hace comparecer a todo el cuerpo de funcionarios municipales en esa tarde de siesta», Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelona, Seix Barral, 2007 p. 79.

377 Hans Lauge Hansen, “ Formas de la novela histórica actual”, in *La memoria novelada*. [controlla e metti in biblio]

*[Mariñas] è un cattivo da film. Quello che viene definito un villain [...] Un'altra volta, il male. Non gli interessi, non lo scontro sociale, non il fanatismo ideologico. No, il male. Siamo più tranquilli pensando che ci sono uomini malvagi, terribili, perché sono identificabili nella loro malvagità, sono descrivibili, sono controllabili, possiamo immaginarli. È più facile questo che conferirgli un altro tipo di comportamenti.*³⁷⁸

Questa facile ed immediata identificazione del “cattivo” diventa dunque paradossalmente rassicurante e appiattisce qualunque tipo di profondità storica, eliminando i conflitti storici entro i quali figure come quelle di Mariñas sono emerse come vincitrici. La stessa narrazione che ricostruisce le cause dello sterminio degli uomini di Alcahaz appare priva di un legame col contesto storico. Isaac Rosa riduce le ragioni storiche degli eccidi della guerra civile a conflitti personali, in modo tale che il piano rivendicativo, quello più strettamente legato ad un conflitto ideologico, diventa solo lo sfondo delle vicende dei personaggi: *«il romanzo si slega dalla possibile carica politica, e opta, come tanti romanzi riguardo al tema, per la via sentimentale»*³⁷⁹.

A questa lettura si aggiunge inoltre un errore all'interno del processo di finzionalizzazione della storia che mette in crisi i riferimenti storici del romanzo, e con essi il suo portato critico. Essendo infatti il romanzo ambientato nel 1977, è del tutto inspiegabile la vicenda di Gonzalo Mariñas, esponente moderato dell'ultima fase del franchismo e, all'improvviso, capro espiatorio di un processo che in realtà impiega anni a mettersi in moto: quello della ricerca e condanna morale dei responsabili delle violenze del regime:

risulta molto improbabile, e di sicuro inverosimile, che nel 1976 [...] ci fossero persone a chiedere conto a qualcuno per fatti oscuri della guerra civile o la repressione del

378 *«[Mariñas] es un malo de película. Lo que se dice un villano. [...] Una vez más, el mal. No los intereses, no el enfrentamiento social, no el fanatismo ideológico. No, el mal. Nos quedamos más tranquilos pensando que hay hombres malos, malísimos, porque son identificables en su maldad, son descriptibles, sono controlables, podemos imaginarlos. Es más fácil eso que concebir otro tipo de actitudes», Isaac Rosa, ¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!, Barcelona, Seix Barral, 2007 p. 301-302.*

379 *«La novela se desprende de la posible carga política, y opta, como tantas novelas de tema por la vía sentimental», Isaac Rosa, ¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!, Barcelona, Seix Barral, 2007, p. 302.*

*dopoguerra, come sostiene il narratore. Ancora meno che queste denunce apparissero «in alcuni giornali» con insistenza, per mesi.*³⁸⁰

Allo stesso modo sono improbabili le accuse a Mariñas di essersi arricchito attraverso atti di violenza, dal momento che «sono gli aspetti economici- la repressione convertita nello spoglio dei beni, nel saccheggio- i meno conosciuti della guerra e del dopo guerra, sui quali non si ha costruito alcuna accusa, non ora e ancora meno nel 1976»³⁸¹. La pretesa di una ricostruzione precisa della storia, attraverso un'accurata ricerca che faccia emergere la storia degli sconfitti, viene addirittura così messa in discussione, rivelando come il legame tra il dato storico e la finzione è in realtà molto più labile di quanto possa apparire in un primo momento.

Il tono del testo metaletterario conferisce all'intera opera un significato diverso rispetto a *El vano ayer*: lo stile retorico dei commenti è differente da quello apparentemente oggettivo della critica letteraria, perché è connotato da uno stile assolutamente acido, in alcuni casi addirittura pretestuoso. Non si tratta di un'analisi che gioca sulle caratteristiche del discorso scientifico, al contrario viene esplicitato un punto di vista aspramente critico: l'autore dei commenti risulta una persona consapevole del panorama della narrativa spagnola contemporanea e, a differenza di quanto avviene in *La malamemoria*, esibisce esplicitamente la sua conoscenza riguardo ai principali testi sul tema della memoria, sia letterari che teorici. Vengono pertanto citati i nomi degli scrittori Alberto Mendez, José Avello, e viene segnalato un apparato critico, attraverso i nomi di Paloma Aguilar Fernández, Paul Preston, Max Aub e Paul de Man. I testi letterari, storici, filosofici tornano quindi ad avere un ruolo centrale in quanto ritenuti necessari per una rilettura critica delle narrazioni sulla guerra civile.

380 «Resulta muy improbable, y por supuesto inverosímil, que en 1976 [...] fuese nadie a pedir cuentas a nadie por hechos oscuros de la guerra civil o la represión de posguerra, como apunta el narrador. Menos aún que esas denuncias apareciesen «en algunos periódicos» con insistencia, durante meses» Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelona, Seix Barral, 2007, p. 42.

381 «Son los aspectos económico- la represión convertida en expolio, en saqueo- los menos conocidos de la guerra y posguerra, sobre los que no se ha construido acusación alguna, ni ahora ni mucho menos en 1976», Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelona, Seix Barral, 2007, p. 43.

Tuttavia rimane comunque difficile fare del tutto affidamento sul commento presente nel *matatesto*. In questo modo *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* mette in gioco quattro Isaac Rosa differenti: lo scrittore che nel 1999 pubblica *La malamemoria* (1), il suo commentatore (2) e, di nuovo, lo scrittore de *La malamemoria* che otto anni dopo difende la propria opera ritenendola non priva di «qualità e dignità» (3), il quale tuttavia ha assunto un punto di vista radicalmente differente da quello che assunto da Isaac Rosa nelle sue interviste. A chi dare ragione dunque? *La malamemoria* è un testo ingenuo o è semplicemente “un altro maledetto romanzo sulla guerra civile”? A che punto è lecito interrompere l'approccio distruttivo e decostruttivo delle narrazioni del passato?

Le risposte non sono così facili. Attraverso la moltiplicazione dei punti di vista, in realtà si riafferma un gioco finzionale che diventa ancora più difficile da decifrare. Ci si pone dunque il dubbio su quale sia il limite tra finzione e realtà, ma la risposta viene delegata al lettore. *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* diventa quindi un'anti-narrazione che fa perdere al lettore i punti di riferimento, rendendolo consapevole della molteplicità non tanto dei punti di vista all'interno di una narrazione, ma della molteplicità delle stesse narrazioni, che non arrivano mai ad escludersi tra di loro.

4. Tommaso de Lorenzis, Mauro Favale, *L'aspra stagione*

A differenza di quanto avviene in Spagna, in Italia non esiste una lettura condivisa riguardo a vincitori e sconfitti della stagione politica che si chiude con la fine degli Settanta. In questo senso un dibattito simile si registra a proposito della Resistenza ed è attraversato da numerose polemiche³⁸². Non a caso, rispetto a queste tematiche, Giovanni Contini parla di una «memoria divisa»³⁸³, utilizzando una formula che, secondo John Foot, è applicabile all'intera storia d'Italia³⁸⁴. Andrea Hajek utilizza

382 Si fa riferimento in particolare alle polemiche scatenate dal libro di Giampaolo Pansa, *Il sangue dei vinti*, Sperling&Kupfer, Milano, 2003.

383 Giovanni Contini, *La memoria divisa*, Rizzoli, Milano 2007.

384 John Foot, *Divided Country* (2009), trad. it. *Fratture d'Italia. Da Caporetto al G8 di Genova la memoria divisa del paese*, Rizzoli, Milano, 2009, pp. 24-25.

l'analisi di John Foot nella sua ricerca condotta a proposito della memoria della morte di Francesco Lorusso, ucciso a Bologna nel 1977 durante una manifestazione, rilevando come in questo caso «ciascuna comunità [rimanga] intrappolata nel suo privato “spazio di memoria”»³⁸⁵.

Questa mancanza di una riflessione collettiva sul tema della memoria è in realtà legata a processi storici: a differenza di quanto avviene in Spagna e Portogallo, alla fine degli anni Settanta non si verifica quella rottura netta delle forme istituzionali che implica necessariamente la “produzione” di un discorso capace di marcare una differenza effettiva tra un prima e un dopo. Il problema rimane comunque, dal momento che nel corso degli anni si impone un discorso che schiaccia la memoria di un'intera stagione politica sui temi del terrorismo o della violenza di piazza³⁸⁶. Posto sul piatto della bilancia il “carnevale di Bologna” a cui si riferisce Marco Belpoliti³⁸⁷ sembra avere un peso irrisorio rispetto dalla tragicità degli altri eventi. Il ricordo di quella “orda d'oro”³⁸⁸ che ha caratterizzato gli anni dal '69 al '78 viene così sommerso dal ricordo della violenza. Rievocato trent'anni dopo sulla *Repubblica*, il 1977 rappresenta il momento in cui “nei cortei spuntò la p38”³⁸⁹, preludio al 1978, la cui memoria si lega all'omicidio Moro: a livello simbolico il ricordo della morte del segretario della Democrazia Cristiana diventa così talmente forte che «domina su tutto il resto»³⁹⁰. La stessa data del giorno della memoria per le vittime del terrorismo è fissata per il 9 maggio e non

385 Andrea Hajek, *Negotiating memories of protest in Western Europe. The case of Italy*, Palgrave Macmillan New York, 2013, p. 175. Hajek indaga la memoria della morte di Francesco Lorusso, senza però poter far riferimento a quanto avviene in anni più recenti, in cui la “divisione” della memoria in merito a questo evento si irrigidisce ulteriormente: in particolare da parte dei gruppi autorganizzati viene contestata la presenza delle istituzioni cittadine e universitarie prevista per volontà dei parenti di Lorusso.

386 Andrea Hajek, *Negotiating memories of protests in western Europe*, Warwik, Palgrave Macmillan, 2013, p. 50.

387 Marco Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino, 2001.

388 Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 1997.

389 José F. Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anhtopos, 2005.

390 John Foot, *Divided Country* (2009), trad. it. *Fratture d'Italia. Da Caporetto al G8 di Genova la memoria divisa del paese*, Rizzoli, Milano, 2009, p. 434.

(questa era l'altra opzione in campo³⁹¹) il 12 dicembre, giorno della strage di Piazza Fontana.

L'impressione è che comunque, come sottolinea Giovanni Moro, per quel che riguarda la storia degli anni Settanta sembra che non esistano vincitori, ma solo sconfitti³⁹². Ciò rende la stagione degli anni Settanta un ricordo difficile da interpretare e forse ha ragione Giovanni Moro quando afferma che si tratta di un momento storico che, non essendo stato debitamente affrontato, continua a ritornare come una presenza fantasmatica, che in realtà è assolutamente presente nei commenti della politica istituzionale così come nella letteratura, articolandosi attraverso un meccanismo che è simile a quello individuato da José Colmeiro nel contesto spagnolo: un "eccesso" di memoria che in realtà corrisponde ad una "mancanza"³⁹³.

Con questa premessa è difficile ricostruire una narrativa lineare, che individui una voce o una narrazione egemone da poter rovesciare o parodiare. Il tentativo può essere dunque quello di spezzare anche in questo caso una lettura storica eccessivamente fissata nel suo legame con il "piombo", scandita con il rigore del criterio cronologico secondo cui gli "anni Settanta" arrivano ad essere una categoria di per sé perfettamente circoscrivibile e "iconizzabile".

L'aspra stagione tenta di restituire la complessità di quest'epoca di passaggio attraverso le vicende del giornalista Carlo Rivolta, il cronista diventato famoso per i suoi articoli sul movimento del '77 per il giornale *La Repubblica*, nato appena pochi mesi prima. È sua una delle cronache più famose sulla cacciata di Luciano Lama dall'università La Sapienza di Roma, così com'è sua la descrizione della violenta manifestazione di Roma del 12 marzo 1977, in cui viene descritto un movimento spezzato in due, da una parte i manifestanti dell'Autonomia e dall'altra «il senso di responsabilità di 50mila studenti in corteo»: due articoli che sono spesso citati se non addirittura riportati all'interno delle pagine *La Repubblica*, nell'anniversario dei trent'anni dai fatti. Tuttavia, come dimostrano gli autori del libro, Carlo Rivolta non può essere incasellato come il

391 Claudia Fusani, "Il 9 maggio giorno della memoria delle vittime del terrorismo", *La Repubblica*, 03/04/2007.

392 Giovanni Moro, *Anni Settanta*, Einaudi, Torino, 2007, pp. 11-12.

393 José F. Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anhtopos, 2005, pp. 13-28.

“cronista del 1977”, perché le sue cronache allargano lo sguardo ai fenomeni di una società in cambiamento. Raccontare la sua vita diventa quindi l'occasione per ricostruire, con la distanza degli anni, un passaggio storico non sufficientemente analizzato.

La fase conclusiva degli anni Settanta non è più esclusivamente quella del “piombo quotidiano” (questo era inizialmente il titolo originale del libro in riferimento sia al piombo dei proiettili che a quello della scrittura tipografica dei quotidiani³⁹⁴), ma un momento in cui prende avvio un effettivo cambiamento nel paese:

una fase in cui l'Italia cambia definitivamente, in cui si modificano dei rapporti di forza, si consumano delle sconfitte, cambia il modo di produrre, si costruisce una diversa centralità degli strumenti della comunicazione di massa, si definisce un'antropologia nuova.³⁹⁵

Per farlo è necessario tornare a dare profondità storica agli articoli di Carlo Rivolta, che vengono inseriti nel materiale narrativo, insieme alle interviste di colleghi, amici e parenti. Invece di condurre un'indagine sui fatti avvenuti, gli autori ricostruiscono la storia attraverso le sue narrazioni, grazie anche all'intuizione di Concetto Vecchio, anche lui giornalista di *Repubblica*, che in *Ali di piombo* (2007) ricostruisce la storia del 1977 attraverso le cronache giornalistiche dell'epoca³⁹⁶. Tommaso de Lorenzis argomenta questa scelta con la decisione di andare in controtendenza rispetto a una parte del panorama editoriale italiano, che nel corso dei cosiddetti Anni Zero, anche trainato dal modello di *Romanzo Criminale*, attinge a piene mani dalla storia degli anni Settanta per ricostruire le trame oscure di alcuni avvenimenti. *L'aspra stagione* viene pubblicato quasi in contemporanea con l'uscita nelle sale del film di Marco Tullio Giordana, *Romanzo di una strage*, che Tommaso de Lorenzis legge come il simbolo di un impoverimento del rapporto tra realtà e *fiction* su cui si è basata buona parte della produzione letteraria contemporanea. Il film di Giordana non è più un invito a interrogare la storia, come lo era stato *Romanzo Criminale*, ma una lettura della storia

394 Wu Ming, “L'Aspra stagione: Storie di Carlo Rivolta”, *Giap!*, 02/04/2012, www.wumingfoundation.com/giap.

395 Tommaso de Lorenzis, “Tommaso de Lorenzis presenta *L'aspra stagione*”, Fahrenheit, Roma, 17/05/2012.

396 Concetto Vecchio, *Ali di Piombo*, Bur, Milano, 2007.

che prevede da parte dello spettatore una «posizione secca: a favore o contro»:

se così dev'essere, però, io preferisco lo stringente lavoro d'inchiesta supportato da una rigorosissima verifica sulle fonti. E l'adeguata forma espressiva da impiegare sarebbe – almeno a mio avviso – il più classico dei documentari. Altrimenti le narrazioni diventano dei subdoli mezzi con cui sequestrare le emozioni di un fruitore passivo per spingerlo da qualche parte.³⁹⁷

In quest'analisi si rivela dunque un percorso della letteratura italiana e con esso anche l'esaurimento di un modello. Tuttavia lo stile della scrittura degli autori, così vicino alle caratteristiche che Daniele Giglioli individua nei testi della “scrittura dell'estremo”³⁹⁸. Invece della forma biografica, Mauro Favale e Tommaso de Lorenzis decidono di prendere altri punti di riferimento: «abbiamo provato a combinare due chiavi: da un lato i mezzi del cosiddetto racconto di vita, dall'altra parte i mezzi della narrazione letteraria e cinematografica»³⁹⁹. Da questo punto di vista, contro la stessa volontà degli autori, *L'aspra stagione* si rivela comunque in continuità con una produzione narrativa che si rifà alle opere di scrittori come Wu Ming, Giancarlo de Cataldo e Roberto Saviano, rientrando in pieno nei criteri segnalati da Wu Ming nel *Memorandum* sul New Italian Epic, a proposito degli “*Unidentified Narrative Object*”. Una continuità che si lega anche alla divulgazione stessa del libro che viene pubblicato dalla casa editrice Einaudi nella collana Stile Libero Extra e che presenta in copertina e sul dorso uno scritto di Wu Ming 1, legando inevitabilmente *L'aspra stagione* al panorama letterario, ma soprattutto a dei lettori, già pronti a recepire un simile tipo di narrazione.

Tuttavia la presenza di un pubblico di lettori che hanno già assorbito le novità formali del testo, e l'overdose di opere e romanzi sugli anni Settanta che nel corso degli anni Zero hanno saturato il panorama letterario italiano hanno contribuito ad inibire la

397 Tommaso de Lorenzis, nei commenti del post di Wu Ming. Wu Ming, “L'Aspra stagione: Storie di Carlo Rivolta”, *Wu Ming Foundation*, 02/04/2012, www.wumingfoundation.com/giap.

398 Il riferimento è alle analisi di Daniele Giglioli che all'interno di parte della narrativa italiana che si focalizza sulla narrazione della storia, rileva il «prevalere di un periodare breve, sincopato, a dominante paratattica, intervallato da frequenti a capo che isola la dizione, e in cui la giustapposizione prevale sul coordinamento dei membri», Daniele Giglioli, *Senza Trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, p. 33.

399 Tommaso de Lorenzis e Mauro Favale, Intervista a Radio Popolare, 12/04/2012.

diffusione del libro. Forse anche per questi motivi *L'aspra stagione* non riesce ad imporre un dibattito sul periodo storico sebbene questo rappresenti, come sostiene Loredana Lipperini nella presentazione del romanzo, «un passaggio ancora da esplorare»⁴⁰⁰.

4. 1 Montaggio

Secondo la stessa ammissione degli autori, è il montaggio lo strumento che determina la differenza tra *L'aspra stagione* e una qualsiasi biografia. Come già nella stagione letteraria dell'Avanguardia, il montaggio diventa lo strumento con cui si tenta di mettere in crisi le certezze di una forma narrativa che non sembra più adeguata ad una narrazione dei fatti. Ciò consente certo di collegare *L'aspra stagione* alle pratiche postmoderne già analizzate, sebbene sia legittimo fare riferimento anche all'opera di Nanni Balestrini, citato esplicitamente all'interno del romanzo, in particolare a proposito de *Gli Invisibili*. I due libri hanno infatti numerosi punti in comune a partire dal fatto che entrambi mettono in discussione la definizione di ciò che è possibile considerare un “romanzo”. In secondo luogo Balestrini compie, seppure in un contesto radicalmente diverso, un'operazione politica simile a quella proposta da Tommaso de Lorenzis e Mauro Favale, ossia il recupero della memoria della stagione politica della fine degli anni Settanta e dell'inizio degli anni Ottanta, attraverso le narrazioni di chi ha vissuto sulla propria pelle i cambiamenti in atto. Si tratta di una delle ultime pagine de *Gli invisibili* quando, dopo che le rivolte in carcere si sono concluse con una dura repressione. Nelle ultime righe del testo, la voce narrante percepisce la fine di un momento di fervore politico e la solitudine a cui buona parte di una generazione è condannata. *L'aspra stagione* è una narrazione che muove proprio da questa sconfitta storica:

Dove siete?

Quando eravamo mille diecimila centomila...

Non è possibile che fuori non c'è più nessuno.

Non è possibile ce non sento più niente che non sento più una voce un rumore un respiro

400 Loredana Lipperini, “Tommaso de Lorenzis presenta *L'aspra stagione*”, Fahrenheit, 17/05/2012.

*non è possibile che fuori c'è solo un immenso cimitero dove siete mi sentite non sento non vi sento non sento più niente.*⁴⁰¹

Sin dalle prime pagine il libro descrive la conclusione del processo storico già ampiamente noto, ossia lo sgretolarsi del movimento e il cambio dei rapporti di forza su cui si basa l'equilibrio del paese, che viene tuttavia riletto secondo altri punti di vista. L'ultimo elemento che i due libri condividono è proprio il montaggio della narrazione, prima di tutto attraverso una ricostruzione dei fatti che non segue rigorosamente il criterio progressivo. Sebbene le sezioni de *L'aspra stagione* seguano effettivamente in ordine cronologico, al loro interno questo ordine non viene decostruito, in particolare nella struttura modulare delle sezioni 2 e 3, dedicate rispettivamente agli anni 1977 e 1978. Tale struttura si articola innanzitutto in un primo capitolo che fornisce uno sguardo ampio sui principali avvenimenti dell'anno (rispettivamente le manifestazioni a Roma del 1977 e il rapimento Moro), passando ad un secondo capitolo che ripercorre il coinvolgimento di Carlo Rivolta in questi eventi, per poi riportare nel terzo capitolo gli articoli da lui scritti.

Attraverso questo meccanismo, le cronache di Rivolta assumono una profondità storica che mette in luce le contraddizioni del suo lavoro: egli infatti non è separato da quanti vivono dentro al movimento, di cui spesso condivide l'ideologia e pertanto. Simbolo di questa contiguità è il tentativo da parte di Carlo Rivolta di analizzare il rapimento Moro senza dare rilievo al versante istituzionale, bensì continuando a indagare nelle assemblee e rivolgendosi ai gruppi politici autorganizzati. Si tratta però di una formula che non paga in termini economici, dal momento che è proprio in questo momento che *La Repubblica* cambia la sua linea, abbandonando l'interesse nei confronti del movimento, optando per la linea dura: «le fonti che l'anno prima costituivano un valore aggiunto, ora risultano equivoche. Le confidenze che nel '77 contribuivano alla stesura di cronache impeccabili, adesso creano imbarazzo. E c'è il rischio che la vicinanza a certi contesti confonda, invece di chiarire»⁴⁰².

In questo modo emerge un'altra storia, fatta di analisi sbagliate e previsioni indovinate. Da questo punto di vista valgono le riflessioni di Giuliana Benvenuti riguardo alla

401 NOTA

402 Tommaso de Lorenzis, Mauro Favale, *L'aspra stagione*, Torino, Einaudi, 2012, p. 122.

narrativa di Wu Ming:

i fatti sono talmente noti, o meglio lo è la loro narrazione da parte dei vincitori, da configurare fin da subito il racconto come se fosse preceduto in un salto nel futuro. Il lettore, prima ancora di leggere, sa già com'è finita la vicenda, e per mezzo di questa pre conoscenza dal futuro torna al passato remoto, per poi essere ricondotto al futuro: là dove ha sempre saputo che sarebbe stato condotto.⁴⁰³

Sono le cronache dello stesso Carlo Rivolta a facilitare i salti temporali attraverso alcune sue intuizioni, prima fra tutte quella sul commercio degli stupefacenti, di cui il cronista anticipa l'esplosione attraverso numerosi articoli di cui, all'interno del libro, vengono riportati alcuni estratti, che gli autori commentano così:

siamo a febbraio, il '76 è appena cominciato. Il «riflusso» è di là da venire. La marea sta salendo. Eppure, al cronista non sfugge quella polvere che invade le borgate, avvelenando la suburra.

Carlo ascolta i rumori della città per raccontarne le trasformazioni. Sempre in anticipo sul tempo.⁴⁰⁴

È proprio durante una crisi di astinenza di eroina che Carlo Rivolta muore nel 1982 ed i segni premonitori sono resi ben evidenti dagli autori. Significativo da questo punto di vista il passaggio dalla sezione 2 alla sezione 3. La sezione 2, intitolata “Doppio 7”, si chiude con l'articolo di Rivolta sulla manifestazione romana del 12 marzo 1978, «una delle manifestazioni più violente dell'Italia repubblicana»⁴⁰⁵. Si tratta del momento di distacco ideologico di Carlo Rivolta, che pure continua a sentirsi estremamente legato al movimento, nonostante da alcune voci gli venga attribuito l'attributo di “Delatore”. Tuttavia gli autori riportano la voce della madre di Rivolta, Isabella Chidichimo, detta Lilli, che contrasta con la descrizione di questo clima cupo: «Per Carlo fu l'anno più bello: quello più felice»⁴⁰⁶.

403 Giuliana Benvenuti, *Romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma, 2012, p. 80.

404 Ibid., p. 56.

405 Ibid., p. 76.

406 Ibid., p. 79.

L'allontanamento dall'attivismo politico, l'aumento del consumo di stupefacenti, l'irrigidimento delle istituzioni, il cambio di linea politica di *La Repubblica*, «riflusso, siringhe, armi»: il 1978 sancisce quindi l'ingresso in una fase differente della storia italiana, di cui il rapimento e l'uccisione di Moro diventa il simbolo che copre ogni altra sfumatura.

4.2 1978-1982: l'aspra stagione

La vera “aspra stagione” inizia con l'anno del rapimento Moro. Di fatto la formula che dà il titolo del libro viene coniata nel 1981 dallo stesso Rivolta e si riferisce proprio agli eventi accaduti a partire dal 1978⁴⁰⁷. È un momento che marca un cambiamento rispetto a ciò che lo precede e che invece troppo spesso rischia di vedere proprio nell'uccisione del segretario della Democrazia Cristiana l'inevitabile e teleologica conclusione di un momento storico. Il rapimento e l'uccisione di Moro non segna infatti la fine di una stagione, bensì l'inizio di una fase di passaggio. Come dichiara Tommaso de Lorenzis, «indicativamente l'“aspra stagione” potrebbe essere compresa tra la mattina del 16 marzo 1978, quando viene rapito Aldo Moro, e l'11 luglio del 1982, quando Dino Zoff alza la coppa d'oro col globo per celebrare la vittoria della nazionale italiana al mondiale di football in Spagna⁴⁰⁸». Tale periodo rappresenta sì una conclusione, ma a sua volta un evento fondante, in cui elementi già presenti nella fase precedente si rafforzano e soprattutto assumono una direzione, dove risalta la differenza tra le feste di contestazione che caratterizzavano le manifestazioni degli “indiani metropolitani” del 1977, a quelle per la vittoria della nazionale, di tutt'altro segno politico.

Durante i giorni del rapimento Moro è anche il mondo della comunicazione che rende evidente i segni di un cambiamento in atto: se, come ricostruisce Marco Belpoliti in *Le foto di Moro* (2008) e *Da quella prigionia. Moro, Warhol e le Brigate Rosse* (2012), le immagini del segretario della DC nella prigionia delle Brigate Rosse si inseriscono in un mondo in cui i cambiamenti influiscono anche sulle forme espressive della politica, tanto che, scrive Belpoliti in riferimento alla prima foto che ritrae Aldo Moro dopo il

407 Ibid., p. 117-127.

408 Tommaso de Lorenzis, Guido Favale, “L'aspra stagione: storie di Carlo Rivolta”, in *Giap!*, 02/04/2012, disponibile all'indirizzo: www.wumingfoundation.com.

sequestro, «le Brigate Rosse hanno diffuso una fotografia pubblicitaria»⁴⁰⁹. I giornali non sono da meno: di fronte all'ipotesi di non mostrare, per motivi etici, i documenti e le immagini che le Brigate Rosse hanno fatto pervenire alle redazioni, il principali testate mettono da parte ogni dubbio:

staccare la spina. Chiudere i canali della comunicazione. Ma a che prezzo? Come reagirebbe l'Italia davanti a una scelta simile? La reazione sarebbe imprevedibile. Niente di buono, comunque. E poi c'è la valutazione economica. Gli italiani leggono più giornali. Finalmente le copie vendute aumentano. Interrompere il flusso di informazioni sarebbe un suicidio per tutti.⁴¹⁰

Il percorso giornalistico di Carlo Rivolta muta a partire dalla morte di Moro. Non è solo un cambio di testata, cambiano infatti anche gli argomenti trattati: meno cronaca politica e più attenzione al commercio di stupefacenti. Si tratta di una previsione che col tempo si rivela del tutto azzeccata e che si lega in maniera drammatica al futuro del giornalista:

«Negli anni '80 le cose andranno forse peggio, - scrive Rivolta, su “La Repubblica” del 31 dicembre [1979], in un dossier dedicato all'eroina. - Stretti fra uno Stato in cui per la gran parte non si riconoscono, e un contro-Stato portatore di morte e di terrore (la lotta armata), moltissimi saranno quelli che apriranno la porta dell'uscita di sicurezza, precipitandosi via, lungo la strada della fuga. Anche a rischio della vita».

L'anno che simbolicamente sancisce l'allontanamento dalle pagine della cronaca politica è il 1980: invece di essere presente a Bologna dopo lo scoppio della bomba alla Stazione Centrale, Carlo Rivolta è inviato sul luogo di un'altra tragedia, il terremoto in Irpinia, a cui dedica numerosi *reportage*:

Rivolta resta nelle zone terremotate per alcune settimane a raccontare l'arrivo dei primi soccorsi, i volontari, la generosità gli slanci, il freddo e ancora le morti. Ma è anche, tra i primi, a spiegare come la camorra fiuti l'affare in mezzo all'odore dolciastro dei cadaveri: il

409 Marco Belpoliti, *Da quella prigionia. Moro, Warhol e le Brigate Rosse*, Parma, Guanda, 2012, p. 26.

410 Tommaso de Lorenzis, Mauro Favale, *L'aspra stagione*, Torino, Einaudi, 2012, p. 141.

racket che cerca di trasformare il dolore della gente in business colossale. E una nuova classe politica permeabile, nella quale le infiltrazioni malavitose nn fanno alcuna fatica a penetrare e diventare parte del sistema.⁴¹¹

Non è un caso che a citare Carlo Rivolta nei propri articoli sia oggi Roberto Saviano⁴¹², che rimane un riferimento celato all'interno del testo. L'ultimo impeto giornalistico di Rivolta infatti è rivolto ad un'idea che al lettore del 2012 non può non ricordare *Gomorra*. Nella lettera all'amico Enrico Deaglio, scritta il 14 dicembre 1981, riportata integralmente all'interno del romanzo, Rivolta scrive:

è per questo che insisto nella mia idea di un lavoro, su quelle quattro pagine, che non abbia una sua rigida gabbia ma che consenta di utilizzarle nel modo più elastico possibile anche per fatti e spettacoli del Sud. Penso alla quantità di approfondimenti sulla città di Napoli che potremmo avere. Penso ad una grande inchiesta sulle città del Sud.

Non so: andare a Bari a scoprire chi sono i giovani scippatori, le prostitute, i baraccati che vivono all periferia della città e che legamen hanno con il loro passato contadino. Ripetere questo esperimento in tutti i capoluoghi, fino a fare una mappa di come è cambiato il Sud, perché, e quali sono i danni irreparabili, e cosa si può fare di fronte a un quadro sociale talmente nuovo per sottrarlo alla mafia, alla disperazione, alla delinquenza.⁴¹³

Tuttavia ormai è tardi e, dopo lo spazio bianco di una linea, il paragrafo successivo dà la notizia della morte di Rivolta, avvenuta due mesi dopo la stesura della lettera. L'ultimo articolo inserito nel libro si intitola “Ma in realtà va sempre peggio” e si conclude con la frase «non cambia nulla in città, e se qualcosa cambia, è solo in peggio»⁴¹⁴. La frase diventa una sorta di epigrafe nonché un'ulteriore premonizione. Lo esplicitano gli stessi autori che nell'ultimo capitolo rendono evidente il concludersi dell' “aspra stagione”. Il capitolo, dedicato al “Dopo” la morte di Rivolta, si apre con la notizia della chiusura del giornale *Lotta Continua* e prosegue con la vittoria dell'Italia ai Mondiali e gli estratti dal polemico articolo di Enrico Deaglio, Ma è un manifesto del Partito Socialista che meglio rappresenta il cambiamento avvenuto. In esso il quadro *Il quarto Stato* di Pelizza

411 Tommaso de Lorenzis, Mauro Favale, *L'aspra stagione*, Torino, Einaudi, 2012, p. 203.

412 Roberto Saviano, “Il padrino proibizionista”, *La Repubblica*, 01/09/2014.

413 Tommaso de Lorenzis, Mauro Favale, *L'aspra stagione*, Torino, Einaudi, 2012, p. 236.

414 Tommaso de Lorenzis, Mauro Favale, *L'aspra stagione*, Torino, Einaudi, 2012, p. 244.

da Volpedo viene reso oggetto di una delle forme tipiche del postmoderno, il *détournement* con cui spesso le immagini della tradizione vengono sottoposte ad una rilettura dissacrante. In questo caso i braccianti sono sostituiti dalle figure dei rappresentanti della nuova classe sociale: una donna in tailleur e un manager con la cravatta e la camicia sulle spalle:

la sostituzione è ben più di un espediente grafico. È l'orgogliosa istantanea di un'Italia spregiudicata che marcia sulle gambe d'impiegati qualificati e dirigenti d'azienda, di stilisti e modelle, di bancari e assicuratori, di giornalisti e creativi. È l'Italia che si trasforma, spendendo più di quanto guadagna e firmando tutto ciò che c'è da firmare più di accedere ad altri crediti.⁴¹⁵

Il libro si conclude con la frase «tutto questo è successo dopo», che in realtà è un doppio salto in avanti: “Dopo” è l'ultimo capitolo del libro, dedicato a ciò che avviene successivamente alla sua morte, ma è anche un “dopo che si rivolge all'oggi, agli anni in cui il libro viene pubblicato. Ciò che avviene “dopo” è contenuto in un riferimento è *Mira Mare*, una canzone di Francesco de Gregori del 1989, che, oltre a descrivere i trasformismi politici degli anni Ottanta («i professori dell'altro ieri stanno affrettandosi a cambiare altare/ hanno indossato le nuove maschere e ricominciano a respirare») compie un'ulteriore previsione: «Legalizzare la mafia sarà la regola del Duemila/ Sarà il carisma di Mastro Lindo a regolare le fila/ E non dovremo vedere niente che non abbiamo veduto già»⁴¹⁶.

4.3 Ellissi e silenzi per identificare la storia dei vincitori

«Nonostante la proliferazione memorialista degli ultimi anni, rimangono dei grandi buchi neri nella memoria collettiva del passato» scrive Colmeiro a proposito del contesto spagnolo. Un'analisi che nel caso italiano è ancora più azzeccata. Tuttavia alcuni elementi de *L'aspra stagione*, permettono di fare luce su queste zone d'ombra. Le due pagine di apertura de *L'aspra stagione* rappresentano un elemento del tutto anomalo rispetto al resto del libro. Non c'è alcuna indicazione numerica che le

415 Tommaso de Lorenzis, Mauro Favale, *L'aspra stagione*, Torino, Einaudi, 2012, p. 256.

416 Nota, dal libro

identifichi come un capitolo e le pagine successive, che costituiscono il primo capitolo hanno come numero identificativo lo “0”. Il testo iniziale del libro sembra dunque esterno rispetto al resto dell'apparato narrativo, eppure si trova nella pagina che segue il titolo del libro, la dedica e l'epigrafe in esergo. Si trova dunque dislocato in una sorta di *non-luogo letterario* che non è quello della classica introduzione. Anche la scrittura è anomala, dato che il testo è in corsivo. È anche l'unico capitolo ad avere una data, «Roma, gennaio 2010», che fornisce le indicazioni per storicizzare quanto scritto:

l'Italia non sogna più. Ha smesso di farlo un mattino di maggio del 1978. Da allora ha imparato a ingurgitare di tutto pur di restare con gli occhi sbarrati. Non lucida. Soltanto sveglia. Un Paese senza sonno. E senza sogni. Un Paese in cui non c'è differenza tra il giorno e la notte. Un Paese in cui sono successe troppe cose. Ma è come se niente fosse successo. Niente, dall'ultimo risveglio. Da quando ci siamo alzati e siamo usciti diretti al porto, per imbarcarsi sull'unica nave galleggiante. La nave sulla quale abbiamo viaggiato fino a oggi. Navigando a vista.⁴¹⁷

L'immagine della nave rende l'idea di un Paese che ormai ha abbandonato il proprio passato e le proprie sicurezze, senza tuttavia mai distaccarsene troppo. Il viaggio è la direzione intrapresa dal Paese dopo gli anni del passaggio storico descritto nel libro. La storia di Carlo Rivolta riguarda i momenti immediatamente precedenti all'inizio del viaggio, «è la storia del tragitto dalle piazze al molo, dalle case al porto. È la storia degli ultimi passi sulla terraferma»⁴¹⁸.

Al di là di Carlo Rivolta («l'uomo che se n'è andato un attimo prima che la nave salpasse»), il “prologo” contiene una serie di riferimenti che è necessario ricostruire per chiarire la filosofia del resto del libro. Prima di tutto la metafora, che in realtà è presa da un'immagine di Bettino Craxi di cui nelle ultime pagine viene riportata la frase “E la nave va”, pronunciata nel 1983. Craxi appare nell'ultimo capitolo del libro senza essere mai stato citato prima, perlomeno in forma esplicita. È il Presidente del Consiglio che si incarica di stabilizzare il cambiamento e che vince lo scontro con il segretario del Partito Comunista, Enrico Berlinguer. È lui, dunque, il “Nostromo” del “prologo” che, all'epoca dei fatti «studiava da ammiraglio».

417 Ibid., p. 5.

418 Ivi.

Assieme al “Nostromo”, a salire sulla «*unica nave galleggiante*» c'è un intero equipaggio composto anche da «*corsari e bucanieri*» che hanno fretta di imbarcarsi e che sono «*promossi -sul ponte- al rango di ufficiali*». Una frase ambigua in cui però non è difficile individuare, tra gli altri, chi tramite la violenza o tramite l'inganno è riuscito a superare la fase di passaggio diventando potente. Da questo punto di vista è possibile ricollegare a questa immagine i nomi degli appartenenti alla loggia P2 che, all'interno del libro, appaiono nel capitolo dedicato alla narrazione dei convulsi eventi del 1981.

Si tratta di un caso unico all'interno del testo, che vede l'alternanza sincopata dei testi in corsivo e in stampatello: il nome degli esponenti della P2 viene scritto in stampatello, secondo una forma rigorosa che fa eco allo stile formale burocratico “Cognome Nome, lavoro, numero di tessera”, gli eventi vengono invece scritti col carattere in stampatello e uno stile del tutto frenetico. L'effetto finale è quello della perdita dei punti di riferimento, come se nel bombardamento continuo di eventi disperati ciò che rimane sotto traccia fosse il filo dei nomi, ciascuno dei quali rimanda ad un percorso differente che caratterizza i successivi anni della storia d'Italia: Vito Miceli, Maurizio Costanzo, Mino Pecorelli, Roberto Calvi, Bruno Tassan Din, Franco di Bella e Silvio Berlusconi, i nomi citati vengono ripresi attraverso un salto multiplo in avanti:

un elenco di nomi. Una serie di numeri. E un «Piano di rinascita democratica».

Alcuni anni prima. Durante i giorni del piccolo Rampi. Molti anni dopo. Fino ad oggi.

*Accade in Italia.*⁴¹⁹

Alfredo Rampi è il bambino caduto in un pozzo il 12 giugno 1981, morto durante una diretta TV seguita da trenta milioni di persone. Un evento che anche Giuseppe Genna, in *Dies Irae*, individua come un momento di svolta. Così come in *Dies Irae*⁴²⁰, gli autori non cedono ad un'ipotesi che vede nel il caso di Alfredo Rampi un “complotto televisivo”⁴²¹ utile a coprire lo scandalo P2. Essi lasciano piuttosto al lettore il compito

419 Tommaso de Lorenzis, Mauro Favale, *L'aspra stagione*, Torino, Einaudi, 2012, p. 216-217.

420 CFR. Claudia Boscolo, Stefano Jossa, “Finzioni metastoriche e sguardi politici della narrativa contemporanea”, in Claudia Boscolo, Stefano Jossa (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici nella narrativa italiana contemporanea*, Carocci Editore, Roma, 2014, p. 23.

421 Claudio Milanese, *Il grande complotto televisivo: Giuseppe Genna Dies Irae*, in “Cahiers d'études italiennes”, 2010, n. XI.

di un'interpretazione, concentrandosi ancora una volta sull'immagine dello sconfitto, Carlo Rivolta, il quale «accusa il colpo»⁴²². Che esista un complotto o meno, si tratta comunque di un momento in cui lo scandalo sfugge all'attenzione dei *media*.

Esiste infine una terza lacuna all'interno del libro, che corrisponde ad un'assenza che incide anche nei materiali a disposizione dei due autori. Eugenio Scalfari, il fondatore de *La Repubblica*, rifiuta la richiesta degli autori di essere intervistato sulla vita di Carlo Rivolta, le sue interviste contenute nel libro provengono da materiali di archivio. E tuttavia la metafora sul mare è legata anche alla sua vicenda. Grazie alla successione tra il “prologo” e l'inizio del capitolo “0” viene suggerito un altro accostamento possibile:

Acqua.

Tonnellate di acqua.

A mollo la pasta di legno, miscela concentrata di fibre in sospensione nel liquido. Abeti e pioppi spogliati, scortecciati, trasformati, trattati fino a ottenere polpa succosa.

Cellulosa. Impasto diluito che diventerà carta⁴²³

Se da una parte il paese Italia avrà Craxi come “Nostromo”, Scalfari è il personaggio in grado di avere abbastanza preveggenza per dominare il “mare di carta” dell'informazione, un elemento non secondario all'interno di un libro che narra le vicende di un cronista. Scalfari viene presentato con uno stile che amplifica il mistero attorno alla sua figura, il suo nome viene svelato solo alla fine della descrizione della sua idea di fondare il giornale dopo che nelle due pagine precedenti ci si è riferiti alla sua figura come “lui” o “l'uomo”:

in un edificio tra piazza Indipendenza e via dei Mille, l'uomo- montatura leggera, lanugine candida- scandisce il mantra degli ultimi tempi: «Sessanta Righe”.

Il limite è tassativo. Che tutti se ne facciano una ragione.

Pur essendo una figura decisiva, Scalfari rimane sempre molto distaccato dalle vicende narrate: le discussioni di redazione avvengono senza di lui, così come le liti, mentre le contrarietà alla linea del giornale rispetto alla politica mantenuta durante il sequestro

422 Tommaso de Lorenzis, Mauro Favale, *L'aspra stagione*, Torino, Einaudi, 2012, p. 218.

423 Tommaso de Lorenzis, Mauro Favale, *L'aspra stagione*, Torino, Einaudi, 2012, p. 7.

Moro sono destinate a non emergere mai in maniera esplicita.

Nella modo in cui presenta il progetto per il suo quotidiano, Scalfari viene descritto come una persona in grado di ammaliare e ottenere ciò che vuole:

lui [...] di anni ne ha cinquantadue. Gli ultimi dodici mesi li ha passati illustrando un progetto pazzesco presso i circoli degli industriali progressisti: «Vorrei fare un giornale *liberal*, della borghesia illuminata, un giornale nuovo sia nel formato che nella grafica, che nella stessa impostazione: diciamo non paludata, un giornale che non sia al servizio di nessuno, ma di una visione più moderna e avanzata del Paese. Cerco un po' di soldi e sono venuto da lei, perché mi sembra appartenere a quella ridotta categoria di imprenditori che ha una visione che supera l'interesse immediato nel profitto d'impresa»

Il progetto è legato ad un discorso di mercato: il tema del “pubblico” e delle vendite è più volte sottolineato dagli autori che proprio nel capitolo “0” inseriscono la progressione dell'aumento del prezzo dei giornali nel corso degli anni Settanta. Lo stesso mutamento della linea editoriale viene ricollegato ad una scelta di mercato. Innanzitutto c'è la scelta di conquistare i lettori del Partito Comunista, che comporta uno spostamento della linea editoriale che, prima del rapimento di Moro, «è sottile, ma percepibile»⁴²⁴, e in seguito c'è la scelta della linea della fermezza rispetto alle Brigate Rosse, con cui Rivolta è in disaccordo:

la questione, per certi versi, è anche di mercato, perché -secondo Villoresi- «Carlo è entrato in contrasto con la linea di “Repubblica” quando le cose di cui amava occuparsi passano in secondo piano, quando – in virtù d'una particolare alchimia editoriale- si guarda ad altri target e ad altri mondo».⁴²⁵

Scalfari occupa una posizione anomala: è uno dei personaggi noti più citati nel romanzo, ma non rientra di fatto tra i “potenti”, coloro che determinano l'andamento del paese. Eppure la immagine si addice perfettamente alla figura del Grande Vecchio, del calcolatore che ha in mente un piano preciso per il futuro. La particolare prospettiva da cui Tommaso de Lorenzis e Mauro Favale osservano la storia mette dunque in luce un cono d'ombra ancora poco investigato. Gettare una luce su questa figura potrebbe forse

424 Tommaso de Lorenzis, Mauro Favale, *L'aspra stagione*, Torino, Einaudi, 2012, p. 113.

425 Tommaso de Lorenzis, Mauro Favale, *L'aspra stagione*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 122-123.

rivelare attraverso quali discorsi e attraverso quali processi materiali (quali decisioni, quali interessi), nel corso degli anni, è andato formandosi un giudizio così univoco e inequivocabile sulla stagione che ancora oggi viene identificata attraverso la formula “anni di Piombo”.

Capitolo 3

Il nodo della verità nella narrazione della storia

1. Nient'altro che la verità: origini e polarizzazioni

Come si è già analizzato in diverse delle opere prese in esame, in particolar modo ne *L'aspra Stagione*, la distanza tra un'opera letteraria ed un libro di storia non è sempre così marcata. Se ciò era vero con il romanzo dell'Ottocento, a maggior ragione è possibile riscontrare questo elemento facendo riferimento alla letteratura contemporanea. A causa di questo meccanismo, il criterio per distinguere un testo di *fiction* da un testo storico sfuma, tanto che è possibile domandarsi se il margine tra i due esista davvero: ad essere messa in dubbio è quindi la nozione stessa di verità storica, con conseguenze profonde per quel che riguarda non solo la conoscenza umana, ma anche le basi dell'ordine sociale. Un' interpretazione di quanto è avvenuto nella storia o una verità inedita su un evento possono essere il piedistallo su cui poggiare la costruzione e l'esistenza di una nazione, può far luce su un determinato avvenimento, può suggerire chi siano i colpevoli di una strage, quali siano i protagonisti di un'epoca, quali le vittime. Ma se la verità non è un concetto neutro, sganciato dalla società, allora il soggetto che ha la possibilità di ricostruire e divulgare la propria versione di quanto avvenuto nel passato ha sempre dalla sua parte il potere di legittimare se stesso. Per tale motivo, secondo una linea che si incrocia con i dibattiti sul postmoderno, è possibile sostenere come non esista un'unica verità, ma tante verità che possono essere in contrasto tra di loro e che si contendono l'egemonia. In questo senso le analisi di Benjamin e di Gramsci rappresentano un apporto fondamentale nei confronti della storiografia dal momento che entrambe pongono la questione di una storia narrata dal punto di vista dei vincitori.

A questo orizzonte già di per sé complesso si aggiunge inoltre un altro elemento fondamentale: la perdita di autorevolezza della storiografia nel momento in cui l'industria culturale assume la narrazione della Storia come oggetto privilegiato. D'altronde lo stesso Javier Cercas, innovatore e punto di riferimento assoluto di questo tipo di scrittura, in occasione dell'uscita del suo ultimo romanzo rileva come la scrittura

della storia sia oggi diventata un autentico “affare”⁴²⁶.

Nel precedente capitolo abbiamo analizzato il modo in cui diversi autori letterari individuano gli stilemi delle mode letterarie producendo una critica più o meno incisiva rispetto all'industria culturale. Ora conviene svolgere la riflessione a partire da un altro punto di vista, prendendo spunto dagli elementi che hanno determinato mutamenti nella disciplina storiografica, per poi muovere verso la letteratura, analizzando il modo in cui le tensioni e i dibattiti in questo ambito possono fornire una lente attraverso cui analizzare diversi testi della recente stagione letteraria. Se dunque in precedenza si è scelta come chiave di lettura la discussione sul postmoderno, si tratta ora di cambiare ottica e analizzare alcuni punti del dibattito nato in seno alla storiografia e alla filosofia della storia per capire in che relazione si pongono i romanzi rispetto ad esso. Tale chiave di lettura non esclude quanto analizzato nei primi capitoli, al contrario: i dibattiti sul postmoderno e quelli in ambito storiografico sono assolutamente intrecciati. Il testo che esplicita il legame con le riflessioni sul postmoderno è *La fine della modernità* (1985) di Gianni Vattimo, dove vengono individuate due linee di ragionamento: una filosofica e una culturale. La prima utilizza le analisi di Nietzsche e Heidegger per leggere i fenomeni contemporanei non solo «come sintomi o denunce di decadenza»⁴²⁷, bensì come campo di possibilità “positiva” di «scegliere e discriminare»⁴²⁸ all'interno di un contesto caratterizzato dalla caduta dei paradigmi con cui l'epoca moderna viene letta. La seconda linea di ragionamento, a cui in realtà Vattimo dedica meno riflessioni, è molto più vicina alle analisi di Jameson. Essa muove dagli studi di Arnold Gehlen in cui si evidenzia come l'esplosione della produzione culturale e industriale avvenuta nella seconda metà del Novecento abbia messo in discussione l'idea di progresso: proponendo il concetto di *post-histoire*, Gehlen sostiene che il progresso è diventato ormai *routine*:

già ora, nella società dei consumi, il rinnovamento continuo (degli abiti, degli utensili, degli edifici) è fisiologicamente richiesto per la pura e semplice sopravvivenza del sistema; la novità non ha nulla di «rivoluzionario» e sconvolgente, è ciò che permette che le cose

426 Paula Corroto, “Javier Cercas: “El problema de la memoria histórica es que se convirtió en un negocio”, *El diario*, 13/11/2014.

427 Gianni Vattimo, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, Milano, Garzanti, 1985, p. 9.

428 Ivi, p. 20.

vadano avanti allo stesso modo.⁴²⁹

Sulla scia di Gelhen, Vattimo sostiene dunque che l'idea di progresso abbia subito un processo di “secolarizzazione”, laddove quest'ultima parola «consiste in generale in ciò che le leggi proprie, specifiche del mondo nuovo soffocano la fede, o meglio non tanto la fede quanto la sua certezza trionfalistica»⁴³⁰. Sia la prospettiva filosofica che la prospettiva culturale, pur muovendo da premesse differenti, giungono dunque alla medesima conclusione: fine dell'idea di progresso, fine della storia come processo unitario.

Tuttavia il legame tra le due diverse prospettive non annulla l'esigenza di dare un respiro al dibattito sulla storiografia, dal momento che esso non è del tutto sovrapponibile al dibattito sul postmoderno. Inoltre, trattandosi di una discussione interna ad una disciplina, non ha la stessa necessità di essere analizzata all'interno dei tre contesti nazionali presi in esame: tale dibattito ha infatti un carattere strettamente connotato in senso geografico dal momento che i suoi centri sono ancora una volta Parigi e alcune università degli Stati Uniti a cui si sommano le riflessioni di studiosi provenienti da contesti postcoloniali. Ciò non vuol dire che all'interno dell'ambito storiografico la discussione sia più accesa, ma che tale conflittualità si articola in maniera differente, secondo un'articolazione che prescinde, almeno in parte, dal contesto nazionale.

1. 1. Polarizzazioni del dibattito

In *Narrare la Storia. Nuovi principi per la metodologia storica*, Topolski analizza la vasta gamma di prese di posizione in merito al dibattito sulla storiografia, facendo costante riferimento al postmoderno. A fare da ponte tra i due dibattiti è la messa in discussione del concetto di “verità”, analizzata attraverso il crollo di fiducia nei confronti del positivismo:

per secoli, per quanto attraversata da differenze, la filosofia aveva costituito un edificio

429 Ivi, p. 15.

430 Ivi, p. 111.

fondato sulla categoria di verità, sullo sviluppo dell'epistemologia e dell'antologia come suo patrimonio preminente. In base a tale concezione, l'uomo era stato posto all'esterno della realtà e chiamato a osservarne l'immagine trasmessa attraverso la lingua.⁴³¹

Tuttavia, scrive Topolski, il vuoto lasciato dalla fine delle certezze positiviste non è sostituito da una costruzione filosofica capace di imporsi in maniera forte e unitaria ed è per questo motivo che il dibattito risulta altamente frammentato. La nozione di verità è individuata come criterio per costituire un *continuum* lungo il quale si posizionano le riflessioni dei diversi studiosi. Secondo tale analisi i due poli opposti sarebbero rappresentati da una parte da chi, pur respingendo una “verità” trascendente, ne recupera comunque la nozione in termini circoscritti rispetto alla tradizione positivista; dall'altra parte figura invece chi, come Derrida, sostiene che non esista alcun oggetto della ricerca al di fuori del testo e pertanto la stessa verità non possa esistere al di fuori di esso. Fanno parte di questo secondo polo i cosiddetti “costruttivisti”, all'interno dei quali emerge come riferimento principale Franklin Ankersmit, che viene definito “costruttivista radicale”.

In realtà, il quadro è ancora più frastagliato di quanto possa apparire, dato che, oltre a riportare i differenti approcci in merito ad una riflessione sulla disciplina storiografica, Topolski sottolinea come «si va[da] accentuando una contraddizione fra le premesse ontologiche, epistemologiche e prammatiche alle quali gli storici fanno inconsciamente ricorso e la nuova filosofia della storia»⁴³², evidenziando così una distanza fra il dibattito e il lavoro di molti storici. Tale polarizzazione consente a Topolski di individuare due caratteristiche generali di quella che definisce la «nuova» filosofia della storia:

1. l'abbandono della convinzione che la pratica storiografica sia incentrata sulla spiegazione del passato, da cui derivava una ricerca prevalente di regole logiche (modello deduttivo e nomologico, modello razionale ecc.), per passare a un'analisi del racconto storico concepito non soltanto come procedimento logico e informativo, bensì anche come procedimento narrativo, retorico e culturale;
2. l'abbandono della convinzione che il fine della ricerca storica consista nella ricostruzione

431 Jerzi Topolski, *Narrare la Storia. Nuovi principi per la metodologia storica*, Milano, Mondadori, 1997, p. 9.

432 Ivi, p. 10.

del passato per mezzo della lingua e del racconto, facendo ricorso alla nozione di verità, nel senso di una rispondenza del racconto con la realtà. Nella versione più radicale (rispetto a tale punto di vista), tale abbandono sfocia nella proposta di una ricerca senza la nozione di verità; nelle versioni meno radicali, l'abbandono del realismo non tocca le constatazioni relative a fatti semplici e individuali, poiché tutte le constatazioni più generali non fanno riferimento alla realtà.⁴³³

Nel ripercorrere le posizioni degli autori del dibattito, Topolski segnala come punto di inizio il saggio di Arthur Danto, *Philosophy of History* del 1965, seguito Paul Veyne che nel 1971 pubblica *Comment on l'écrit l'histoire* e che, scrive Topolski, ha il merito di essere «tra i primi a proporre una metodologia a carattere narratologico, sottolineando che il lavoro dello storico consiste prima di tutto nella costruzione di un racconto intimamente legato a un intreccio, dunque in stretta somiglianza strutturale con il romanzo»⁴³⁴. Il libro che porta ad una svolta decisiva nel dibattito è *Metahistory*, di Hayden White, pubblicato nel 1973: utilizzando le teorie di Northrop Frye, Hayden White individua nel testo l'elemento decisivo del lavoro dello storico, attraverso un'analisi che conduce all'annullamento delle barriere tra scrittura storica e scrittura finzionale, facendo così crollare ogni pretesa di “realismo” o di “verità storica”. Contro quest'impostazione si schiera con veemenza Carlo Ginzburg, preoccupato per l'estremo relativismo a cui le tesi di Hayden White possono condurre. I due sono protagonisti di un'accesa discussione che si protrae negli anni, con fronteggiamenti anche molto aspri, come nel caso degli incontri del convegno *History, Event and Discourse* che ha come principale oggetto della discussione il nazional-socialismo e Auschwitz⁴³⁵.

Nel saggio di apertura di *Rapporti di Forza* (2000) Ginzburg ricostruisce il percorso che all'interno del Novecento ha portato alla caduta delle certezze nei confronti del dato storico. Il punto di riferimento di questo percorso sono gli studi di Friedrich Nietzsche, uno dei rappresentanti principali, insieme a Marx e Freud, della cosiddetta “ermeneutica del sospetto”. Se nei suoi altri interventi Ginzburg contrasta le tesi di White

433 Ivi, p. 11.

434 Ivi, p. 12.

435 Paul Ricoeur, *Le mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), trad. it. *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003, p. 365. Stralci del dibattito sono riportati all'interno della raccolta curata da Gian Enrico Rusconi, *Germania. Il passato che non passa*, Einaudi, Torino, 1987.

sottolineando la necessità di non legare il concetto di “verità” esclusivamente al testo, ma al lavoro storiografico in generale, in *Rapporti di forza* egli ripropone le sue posizioni, facendo però riferimento proprio all'opera di Nietzsche e focalizzandosi sul tema delle possibili interpretazioni di un testo.

1. 2. Ritorno a Nietzsche: Ginzburg

L'analisi di Ginzburg sul pensiero di Nietzsche risale in realtà alle fasi finali del dibattito sulla storiografia, quando decenni di discussioni hanno già cristallizzato le posizioni dei diversi studiosi. Tuttavia la sua ricostruzione evidenzia come una discussione interna alla disciplina, non solo si ricollega ai fatti del passato e a come essi vengono narrati, ma analizza come il sapere storico abbia profondi legami con una postura particolarmente diffusa all'interno della società contemporanea:

a prima vista questi temi riguardano soltanto una piccola cerchia di addetti ai lavori: storici, filosofi, studiosi di metodologia della storia. Ma è un'apparenza ingannevole. Come si vedrà, la discussione su storia, retorica e prova tocca una questione che ci riguarda tutti: la convivenza e lo scontro tra culture.⁴³⁶

Secondo Ginzburg, le “tesi scettiche” e il primato della focalizzazione sull'analisi retorica dei testi comportano l'emergere di un pensiero relativista che deve essere contrastato prima di tutto da un punto di vista politico, dal momento che accettare l'esistenza di qualunque interpretazione su uno specifico tema comporta la perdita del confine fra ciò che può e non può essere accettato non solo in campo storiografico, ma anche più in generale. L'esempio riportato da Ginzburg è quello del dialogo fra culture differenti: tanto deve essere ripudiata la legge secondo cui il più forte impone le proprie consuetudini, tanto l'idea di «accettarle sempre e comunque sembra a qualcuno [...] intollerabile»⁴³⁷.

Il testo di Nietzsche a cui si fa riferimento è *Sulla verità e la menzogna in senso extramurale*, scritto tra il 1872 e il 1873 e pubblicato postumo. Il saggio contiene un una breve favola, riportata da Ginzburg:

436 Carlo Ginzburg, *Rapporti di Forza. Storia, Retorica, Prova*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 14.

437 Ibi, p. 15.

in un angolo remoto dell'universo scintillante e diffuso attraverso infiniti sistemi solari c'era una volta una stella su cui animali intelligenti scoprirono la conoscenza. Fu il minuto più tracotante e menzognero della “storia del mondo”: ma tutto ciò durò soltanto un minuto. Dopo pochi respiri della natura, la stella si irrigidì e gli animali intelligenti dovettero morire.

Ginzburg si sofferma su questo passaggio per evidenziare come in esso la pretesa dell'essere umano di sentirsi al centro dell'universo sia ridicolizzata: posto al centro dell'universo l'essere umano è infatti un oggetto minuscolo, come può esserlo un insetto nei suoi confronti: «di fronte all'immensità del cosmo i tempi e le pretese umane sono insignificanti. Se potessimo comunicare con la zanzara, scopriremmo che anche la zanzara si sente al centro del mondo»⁴³⁸. Nietzsche conclude quindi la propria riflessione facendo emergere il senso “extra-morale” della retorica, in quanto capace di determinare la veridicità o la falsità della realtà:

che cos'è dunque la verità? Un mobile esercito di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane che sono state potenziate poeticamente e retoricamente, che sono state trasferite e abbellite, e che dopo un lungo uso sembrano a un popolo solide, canoniche e vincolanti: le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, sono metafore che si sono logorate e hanno perduto ogni forma sensibile, sono monete la cui immagine si è consumata e che vengono prese in considerazione soltanto come metallo, non più come monete.

Ginzburg ricostruisce la genealogia di questa analisi, sottolineando come in essa sia contenuta l'eco delle idee contenute in un saggio scritto pubblicato nel 1871 ad opera di Gustav Greber, *Il linguaggio come arte*. Nietzsche tuttavia riprende le idee di Greber in chiave ironica, utilizzando la forma del *conte philosophique*, sullo stile delle *Operette Morali* di Leopardi. Tale approccio “relativista” avrebbe dunque un interlocutore primario, vale a dire la religione cristiana a cui Nietzsche dedica numerosi saggi. Secondo Ginzburg, le radici delle analisi di Nietzsche sarebbero dunque legate al suo percorso filosofico e alla profonda amicizia con Franz Overbeck, docente di storia del cristianesimo presso l'università di Basilea, che proprio in quel periodo si dedica allo

438 Ivi, p. 24.

studio del Vangelo di Giovanni. È proprio a partire da un riferimento sul Vangelo di Giovanni che Ginzburg sviluppa la sua interpretazione del pensiero di Nietzsche. Già Martin Lutero infatti aveva concentrato su questo testo le proprie riflessioni dal momento che è proprio al suo interno che Cristo viene definito “Verbo”, come anche nella Genesi. La riflessione su questi passaggi porta Lutero a concentrare l'attenzione sul legame tra linguaggio e divinità, un legame che è parte fondante della stessa dottrina cristiana: se Cristo è verbo, allora la verità di Dio si incarna in lui tramite la parola, il cui uso comporta una forma, figure retoriche, tropi. Addirittura, scrive Ginzburg, «la stessa redenzione del genere umano da parte di Cristo viene intesa da Lutero attraverso un tropo, la metafora»⁴³⁹.

Nietzsche ribalta le idee di Lutero: «se tutto nel linguaggio è tropo, se la grammatica stessa non è che il prodotto delle figure del discorso, le pretese di conoscere il mondo attraverso il linguaggio sono assurde»⁴⁴⁰. Sembrerebbe dunque che Nietzsche apra effettivamente alla possibilità di un'interpretazione illimitata che prescinde da un qualsiasi rapporto con ciò che è al di fuori del testo. Tuttavia, come sottolinea Ginzburg facendo riferimento a Donna Haraway, non solo la “prova” è un elemento imprescindibile, ma la verità è necessariamente situata: la logica relativista contenuta nel testo di Nietzsche è comunque sottoposta alla logica del dominio del più forte sul più debole che caratterizza tanto la storia quanto la contemporaneità:

lo scetticismo di Nietzsche non è illimitato. Dopo aver respinto come insensata la domanda se il mondo percepito dall'uomo sia più adeguato di quello percepito dalla zanzara, Nietzsche postula tacitamente l'esistenza di un mondo unico dominato da una lotta spietata per la sopravvivenza, in cui l'uomo uccide la zanzara e la zanzara trasmette la malaria all'uomo uccidendolo. Il momento storico è dominato da una legge analoga[...]. Le morali sono molte, la potenza è una: "Questo mondo è la volontà di potenza".⁴⁴¹

Nella sua ricostruzione storica della genesi delle tesi scettiche, Ginzburg sottolinea così che il tema della verità non può essere disgiunto della lotta per l'esistenza, né può essere aggirato attraverso una lettura relativista.

439 Ivi, p. 34.

440 Ivi, p. 35.

441 Ivi, p. 41.

1. 3. Ritorno a Nietzsche: White

Come Ginzburg, anche Hayden White riscontra nella filosofia di Nietzsche le radici dei mutamenti filosofici che conducono allo smantellamento dell' "edificio positivista" sebbene in realtà, scrive White, un primo passaggio avvenga già nel pensiero di Marx:

nel suo lavoro, la teoria e pratica della riflessione storia sono intimamente connesse alla teoria e la pratica della società in cui esse sorgono. Più di ogni altri pensatore, Marx era sensibile all'implicazione ideologica di qualunque concezione della storia che rivendicasse lo status di una "realistica" visione del mondo.⁴⁴²

White sottolinea come la differenza fra Nietzsche e Marx sia da ricercare nel modo in cui i due autori articolano una differente idea di emancipazione rispetto ad un pensiero storico frutto di condizionamenti: laddove l'attenzione di Marx si rivolge ad una liberazione del soggetto attraverso la sua relazione con una "comunità", Nietzsche tematizza invece una liberazione individuale, tramite cui il singolo si slega da qualsiasi necessaria connessione dagli altri individui⁴⁴³.

Nonostante il riferimento a Marx, è comunque nel solco tracciato di Nietzsche che si inserisce la riflessione di White, con particolare riferimento a tre opere: la *Nascita della Tragedia*, le *Considerazioni inattuali* e la *Genealogia della morale*.

Il primo dei tre testi è apparentemente meno legato al tema della narrazione della storia rispetto agli altri due. Della *Nascita della tragedia* White recupera soprattutto l'impostazione, anche in virtù del modo in cui Nietzsche ragiona sull'opposizione tra "coscienza storica" e "mito": l'intento di Nietzsche, scrive White, è quello di liberare l'essere umano «non dal mito ma da quelle "illusioni" che di cui erano tipici esempi la "storia" o il "processo storico"»⁴⁴⁴. Come la tragedia, anche la scrittura della storia risente del rapporto tra apollineo e dionisiaco (sintetizzato dallo stesso White come il rapporto tra "forma" e "chaos"). Tuttavia è proprio a causa del progressivo venire meno

442 Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1973, p. 40.

443 Ivi, p. 357.

444 Ivi, p. 336.

dell'elemento dionisiaco che il pensiero occidentale è caduto nella mediocrità, dal momento che all'interno della Tragedia il dionisiaco consente la rappresentazione illusoria della realtà, bilanciata dalla capacità di distruggere immediatamente le illusioni stesse, in un rapporto che presuppone sempre la piena coscienza delle possibilità dell'arte. Secondo Nietzsche, infatti, i greci «raggiunsero un equilibrio precario tra la forma perfetta e il caos totale mantenendo alta l'attenzione sul fatto che entrambe le possibilità dovessero essere costantemente presenti nella loro coscienza»⁴⁴⁵. Questo confronto con la forma artistica della Tragedia è utilizzato da White per isolare l'elemento della necessità della *self-conscience*, che nelle sue analisi sulla narrazione della storia conduce alla necessità di una riflessione “metastorica”.

Per mostrare come questi ragionamenti si colleghino in maniera diretta alla scrittura della storia, White fa riferimento alle *Considerazioni inattuali*. In esse Nietzsche si chiede infatti quanto la capacità umana di dimenticare e di ricordare siano libere. La sua riflessione muove infatti in una direzione opposta indagando come l'uomo sia in realtà vittima della conoscenza storica. L'antidoto alla conoscenza storica nella sua forma più estrema è rappresentato da una figura del linguaggio, ossia la Metafora. A questo riguardo, White scrive:

lo storico è così ritenuto il padrone delle identificazioni Metaforiche che occupano il campo storico. Trasformando le cose familiari in cose non-familiari, facendole diventare ancora una volta “strane” e “misteriose”, l' “universale” si mostra nel “particolare” e il “particolare” nell’ “universale”.⁴⁴⁶

Se tale è dunque il lavoro dello storico, allora l'elemento dell'artisticità (e quindi dell'illusorietà) della rappresentazione è centrale: il lavoro dello storico è infatti vicino al lavoro artistico e la pretesa di scientificità della Storia è in realtà un errore che può risultare fatale alla Storia stessa. È solo tramite l'elemento artistico (e quindi grazie all'uso della Metafora) che l'essere umano può liberarsi dalle forme del pensiero storico che ha ereditato dal passato:

lo storico è libero dal dover dire qualunque cosa riguardo al passato; per lui il passato è solo

445 Ivi, p. 338.

446 Ivi, p. 353.

un'occasione per inventare ingegnose melodie. La rappresentazione storica diventa ancora una volta una storia, nessuna trama, nessuna spiegazione, nessuna implicazione ideologica a tutto ciò deve essere data, essa è “mito” proprio come Nietzsche l'ha inteso, fabulazione.⁴⁴⁷

Il pensiero storico viene quindi liberato da tutte le sue illusioni e dall'eredità della morale. Proprio per questo motivo è indispensabile il riferimento alla *Tragedia* di Nietzsche, ossia a quell'equilibrio necessario che può indurre lo storico a riflettere sulle forme stesse della sua narrazione, dal momento che è ad esse che si riduce la narrazione storica.

2. Tutto il potere al testo

In virtù dell'esigenza di “*self-conscience*” che messa in evidenza attraverso l'analisi della *Nascita della tragedia*, la riflessione di Hayden White in merito alla narrazione della storia si concentra esclusivamente sullo studio delle forme attraverso cui essa articola. In realtà l'impostazione di White è in linea rispetto ad un clima culturale che si interroga sullo statuto narrativo della conoscenza e dei rapporti sociali. In fondo lo stesso saggio di Lyotard descrive la condizione postmoderna a partire da una riflessione sulle “grandi narrazioni”, ritenute fonti legittimatrici dell'ordine e della coesione sociale dell'epoca moderna. Allo stesso modo Roland Barthes, Jaques Derrida, Paul Ricoeur partecipano ampiamente nello svelamento dei meccanismi narrativi della conoscenza.

Metahistory è pubblicato nel 1973, nel momento in cui, secondo la ricostruzione di Topolski, gli studi sulla linguistica stanno già fortemente influenzando la filosofia della storia. Si tratta di un processo che, come si è anticipato, anni dopo conduce Carlo Ginzburg a riferirsi allo studio della retorica come ad una “moda” distaccata dalla pratica storiografica. La distanza tra storiografia e filosofia della storia è comunque messa in evidenza dallo stesso White, secondo cui la storiografia manca di un ragionamento sugli strumenti e le forme usate per la narrazione storica.

Il saggio è diviso in tre parti: la prima è dedicata ad un'analisi di come la tradizione dell'illuminismo influenzi la storiografia del diciannovesimo secolo; la seconda,

447 Ivi., p. 372.

intitolata “Four Kind of 'Realism' in the Nineteenth Century Writing”, è dedicata a quattro storici della Rivoluzione Francese (Michelet, Ranke, Toqueville e Burkhardt); la terza parte, intitolata “The Repudiation of 'Realism' in the Nineteenth Century Philosophy of History” contiene le analisi del pensiero di Marx, Hegel, Nietzsche e Croce. Quattro storici e quattro filosofi vengono quindi messi in relazione tra loro: allo stile di scrittura di uno storico corrisponde il pensiero di un filosofo. Anche solo a partire da questa struttura emergono immediatamente una rigidità ed una simmetria che sono decisive nello schema proposto.

La riflessione di White si sviluppa a partire dalla teoria dei tropi proposta da Northrop Frye nel saggio *Anatomy of Criticism*, nel quale sono individuate quattro modalità (White utilizza inizialmente il termine “*prefiguration*”) attraverso le quale è possibile costruire una narrazione. Tuttavia, prima di applicare le teorie di Frye ai testi, White esplicita la sua metodologia:

mi riferisco al lavoro storico come a ciò che esso è in maniera più evidente: una struttura verbale nella forma di un discorso in prosa narrativa. Le storie (e così anche le filosofie della storia) combinano un certo numero di “dati”, concetti teorici per “spiegare” questi dati, e una struttura narrativa per la loro presentazione come icone di una serie di eventi che si suppone siano avvenuti nel passato.⁴⁴⁸

L'analisi di White si concentra esclusivamente sul testo, prescindendo dunque da qualsiasi altra fase del lavoro storiografico, vale a dire dalla ricerca e dalla ricostruzione del “dato”. La raccolta e l'organizzazione dei dati avviene dunque in una fase precedente a quella analizzata, secondo uno schema che separa nettamente le diverse fasi del lavoro facendo riferimenti ai «livelli di concettualizzazione del lavoro che in questo caso, a causa della specificità dei termini, conviene riportare in lingua originale: «(1) chronicle; (2) story; (3) mode of emplotment; (4) mode of argument; and (5) mode of ideological implication»⁴⁴⁹. Come emerge anche solo dalle formule utilizzate, White marca un distacco fra i livelli (1) e (2) e quelli successivi. Specificando il significato dei termini da lui stesso utilizzati e le operazioni connesse ad essi, scrive:

448 Ivi, p. 9.

449 Ivi, p. 5.

uso il termine “cronaca” e “storia” per riferirmi agli “elementi primitivi” nell'*elaborazione storica*, ma entrambi rappresentano il processo di selezione ed organizzazione dei dati dai *documenti storici non elaborati* nell'intento di rendere quei documenti più comprensibili ad un particolare *audience*.⁴⁵⁰

Il processo di “costruzione della Storia” non è quindi assente da questo primo passaggio. Al contrario, il livello di intervento da parte dello storico è notevole, tanto più che questi primi due livelli hanno lo scopo di trasformare il materiale “spurio” in dati che possano essere compresi anche dai non addetti ai lavori. Il lavoro storico consiste dunque in una “mediazione” in quanto esso rappresenta «un tentativo di articolare, all'interno di ciò che chiameremo il *campo storico*, il rapporto tra *documento storico non processato*, *altri resoconti storici*, e un *audience*»⁴⁵¹.

La prima operazione tesa a rendere fruibile il materiale raccolto è l'organizzazione dei dati al fine di ottenere una *chronicle*. seguendo esclusivamente un criterio cronologico⁴⁵². Successivamente avviene il passaggio dalla *chronicle* alla *story*: «questa trasformazione [...] effettuata attraverso la caratterizzazione di alcuni eventi presenti nella cronaca nei termini di costruzioni inaugurali, e di altri nei termini di costruzioni finali, e alcuni altri nei termini di costruzioni transizionali⁴⁵³».

In queste operazioni è già presente un margine di “*invention*” (è lo stesso White ad utilizzare il virgolettato) che consente di collocare un evento all'interno di un ordine cronologico. Si arriva dunque alla costruzione di una *story* a partire dalla quale è possibile proseguire con i successivi livelli di elaborazione. Di conseguenza le operazioni precedenti alla resa testuale, pur essendo oggetto di un'iniziale organizzazione, rientrano solo in parte all'interno di una riflessione sul lavoro storico. Si tratta di un vuoto di analisi che è in realtà determinante, come sottolineato da Ginzburg e Ricoeur: il lavoro dello storico è prima di tutto un lavoro di ricerca, selezione e organizzazione dei dati, tanto che la resa testuale è un'operazione da considerarsi in

450 «I take “chronicle” and “story” to refer to “primitive elements” in the *historical account*, but both represent processes of selection and arrangement of data from the *unprocessed historical record* in the interest of rendering that record more comprehensible to an *audience* of a particular kind», *ibid.*, p. 5.

451 *Ibid.*

452 *Ibid.*

453 *Ibid.*

sinergia con gli altri momenti del lavoro. All'interno dell'analisi di White, invece, tale operazione sembra essere automatica, necessaria ad un'organizzazione neutra dei dati in modo che essi possano dotati di una coerenza che li renda fruibili per il lettore.

I passaggi successivi sono quelli in cui l'autore fornisce un'interpretazione dei dati raccolti ed è su tale elaborazione che si focalizza l'attenzione di White, che individua nelle fasi (3), (4) e (5) i momenti in cui lo storico sceglie uno approccio specifico rispetto alla materia. Le operazioni (1) e (2), seppur anch'esse connotate da un carattere di "invention", non sono invece analizzate⁴⁵⁴.

Le fasi successive del lavoro storiografico sono definite col termine "explanation". La prima è la "explanation by emplotment" in cui viene specificato il "tipo" ("kind") di storia che viene narrata. Il modello è fornito da Northrop Frye, il quale individua quattro forme archetipiche della narrazione: *Romance*, *Tragedy*, *Comedy* e *Satire*. La scelta di uno o dell'altro archetipo determina il tipo di analisi che viene fornita dallo storico ai dati raccolti. È quindi l'operazione destinata a destare maggiore scalpore perché sottolinea come la narrazione storica possa essere considerata un'operazione *poetica*.

La "explanation by formal argument" attribuisce una "spiegazione" evidenziando i nessi causali dei singoli avvenimenti. Facendo riferimento alle analisi di Stephen C. Pepper contenute in *World Hypotheses*, White presenta quattro possibilità diverse di spiegazione: *Formalist*, *Organicist*, *Mechanicistic* e *Contextualist*. È lui stesso a sottolineare quanto questi tipi di spiegazione abbiano maggiore o minore legittimità, all'interno dell'accademia del diciannovesimo secolo, evidenziando come la scelta di uno o dell'altro tipo di spiegazione sia tutt'altro che libera.

Il livello successivo di "explanation" fa riferimento al pensiero politico, attraverso il quale lo storico conferisce agli eventi che narra una propria visione e crea un collegamento con il presente. Tale scelta fa infatti riferimento al pensiero e all'approccio ideologico dello storico. Anche in questo caso la visione di White è estremamente rigida dal momento che essa è definita attraverso la catalogazione di Karl Mannheim fornita in

454 Un articolo contenuto nella raccolta *Forme di Storia*, sembra rendere meno netta questa divisione: «la trasformazione di una cronaca di eventi in una storia (o insieme di storie) richiede una scelta fra i molti tipi di struttura d'intreccio forniti dalla tradizione culturale dello storico», Hayden White, "Teoria Letteraria e Scrittura Storica", in *Forme di Storia. Dalla Realtà alla Narrazione*, Roma, Carocci, 2006, p. 69.

Ideology and Utopia, dove sono identificati quattro approcci ideologici: *Anarchism*, *Radicalism*, *Conservatorism* and *Liberalism*⁴⁵⁵.

Quattro tipi di “*emplotment*”, quattro tipi di “*argument*”, quattro posture ideologiche: la combinazione delle differenti “*explanation*” costituisce lo “*stile*” dello storico. Tuttavia si tratta di una scelta non del tutto libera, dal momento che fra i vari elementi dei diversi insiemi esistono delle “*affinità elettive*” che determinano la coerenza del testo. Lo “*stile*” dello storico, per come viene analizzato da White, non è pertanto un concetto ascrivibile alla pura creatività dell'autore; esso deve comunque essere inserito all'interno di una griglia.

In ogni caso nessuna combinazione è ritenuta più legittima di altre: la scelta di una combinazione determina il senso della narrazione e uno specifico approccio rispetto al concetto di “*realismo*”, senza che nessuno stile possa definirsi “*più realista*” rispetto ad un altro. Il problema risiede piuttosto nel «determinare il campo della coerenza. A mio modo di vedere, si tratta di un campo poetico, e specificatamente linguistico»⁴⁵⁶. È proprio per sottolineare la necessità di una coerenza rispetto alle scelte degli storici che White propone il modello dei tropi con lo scopo di fornire le basi «per classificare le profonde forme strutturali dell'immaginazione storica in uno specifico periodo della sua evoluzione»⁴⁵⁷.

I quattro tropi linguistici individuati da Frye sono la Metafora, la Metonimia, la Sineddoche e l'Ironia. A ciascuno di essi White associa un filosofo della storia: il testo e la sua costruzione si legano così ad un modo specifico di leggere ed analizzare gli eventi del passato. È dunque questo il punto finale a cui approda la *metahistory*, ossia il fatto che una determinata costruzione storica corrisponda ad una riflessione sul senso generale della disciplina. Secondo White, infatti, ogni produzione storica è a sua volta *metastorica* e rappresenta così una specifica “*filosofia della storia*”, portatrice di valori e ideologie:

455 In realtà gli approcci individuati da Mannheim sono sette e includono il “*apocalypticism*”, “*reactionarism*” e “*fascism*”. Tuttavia White decide di non prendere in considerazione questi approcci in quanto non rientrano nelle ideologie del diciannovesimo secolo, che è l'epoca sottoposta ad analisi in *Metahistory*.

456 Ivi, p. 30.

457 Ivi, p. 31.

sono dell'avviso che la dominante tropologica ed il suo protocollo linguistico influenzino le basi irriducibilmente “metastoriche” di ogni lavoro storico. Sono certo che questo elemento metastorico nei lavori dei migliori storici del diciannovesimo secolo costituisce le “filosofie della storia” su cui implicitamente si fonda il loro lavoro, senza le quali non avrebbero potuto scrivere i capolavori che hanno scritto.⁴⁵⁸

Secondo tale analisi il testo storico risulta dunque connesso inestricabilmente al pensiero filosofico, etico e politico di chi scrive, visto che ogni resa testuale comporta delle determinate scelte. Dal momento che non esiste una postura migliore delle altre, lo storico può solo rendersi consapevole della propria lettura e offrire un'analisi coerente con il proprio pensiero, più che con i fatti narrati.

2.1. Critiche e ambivalenze

Al testo di White fanno seguito numerosi anni di critiche, durante i quali egli stesso rielabora le proprie posizioni, soprattutto in rapporto al nodo traumatico dei campi di sterminio. Proprio questa tematica è spesso risultata (con diverse eccezioni che non a caso arrivano dal campo degli studi postcoloniali) il banco di prova di tutte le posizioni del dibattito sulla storiografia. Paul Ricoeur a seguito di un intervento di White su questo argomento, evidenzia quello definisce un “*category mistake*”⁴⁵⁹, dal momento che le operazioni di costruzione dell'intreccio assumono un ruolo così preponderante che si sostituiscono alle procedure scientifiche del sapere storico. Ma la critica rispetto a White è sollevata anche da un altro punto di vista: dal momento che il linguaggio è ritenuto il soggetto principale nella ricostruzione del passato, si rischia di far passare come coerenti anche i testi storici che negano la realtà del genocidio. Senza porre il problema della prova, qualunque ricostruzione storica può essere ritenuta legittima purché coerente nella sua struttura interna. Si tratta di un termine estremo a cui si è condotti seguendo la logica contenuta in *Metahistory*, ma da cui lo stesso White prende le distanze. Nel giudicare questo allontanamento, Ricoeur usa parole estremamente impietose:

458 Ivi, p. 11.

459 Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 364.

il saggio di Hayden White esibisce una sorta di strazio del proprio discorso. Da una parte, l'autore rincara sull' "inespugnabile relatività" di tutte le rappresentazioni dei fenomeni storici. Questa relatività dev'essere assegnata al linguaggio stesso, nella misura in cui esso non costituisce un *medium* trasparente, al modo di uno specchio che riflettesse una realtà presunta. La coppia intreccio/tropo è nuovamente tenuta come il luogo di resistenza contro qualsiasi ritorno di un realismo ingenuo. D'altra parte, nel corso del saggio si ingrandisce un sospetto, secondo cui nell'avvenimento stesso [i campi di sterminio] ci sarebbe un qualche cosa di così mostruoso da sconvolgere tutte le modalità della rappresentazione. Questo qualche cosa non possiede un nome in alcuna classe nota di intrecci, che sia tragica, comica o altro.⁴⁶⁰

Ricoeur analizza e critica come tale impostazione di White metta in crisi l'idea stessa di "realismo", in favore dell'idea di una *opacità* dell'evento e di un'*irrapresentabilità* dei campi di sterminio, ma si tratta di un approccio inaccettabile per diversi motivi. Innanzitutto perché da tale impostazione risulta che i campi di sterminio nazisti possono essere considerati come un'*eccezione* storica e non come un evento integrato in un processo storico di cui ci si è finora occupati, soprattutto attraverso la filosofia contemporanea: tale è infatti l'impostazione di Bauman all'interno del suo saggio *Modernity and the Holocaust*, in cui l'olocausto è definito come un «fenomeno tipicamente moderno che non può essere compreso fuori dal contesto delle tendenze culturali e delle conquiste tecniche della modernità»⁴⁶¹. L'accettazione dell'*eccezionalità* dei campi di sterminio del nazional-socialismo, senza la problematizzazione di come tale concezione si è prodotta, elimina dall'analisi uno dei suoi nodi centrali.

Inoltre, al di là delle logiche conclusioni a cui si può arrivare seguendo i ragionamenti di White, conviene interrogarsi sulla stessa impostazione del suo discorso, dal momento che la teoria dei tropi riconduce il problema dei diversi approcci ad una decisione esclusiva dell'autore (con l'eccezione analizzata nel caso dell'*explanation by argument*, dove la scelta dello storico appare decisamente condizionata). Possiamo dunque chiederci, con Giuliana Benvenuti:

è davvero possibile un'analisi «neutrale e puramente formale» delle strategie interpretative

460 Paul Ricoeur, Ivi, p. 367.

461 Zyngmut Bauman, *Modernity and Holocaust* (1989), trad. it. *Modernità e Olocausto*, Il Mulino, Bologna, p. 11.

sottese alla storiografia? È possibile prescindere dallo studio delle forme di organizzazione del sapere/potere che forniscono non solo la strumentazione, ma anche attribuiscono legittimità alla scrittura della storia?⁴⁶²

Tuttavia, sebbene oggi sia possibile criticare ampiamente l'opera di White sia per le sue pretese che per le conseguenze della sua impostazione, è comunque possibile salvaguardare le necessità da cui emergono le sue analisi, in quanto esse consentono di porre l'accento sul fatto che nessuna forma narrativa è *innocente*, che essa dovrebbe essere frutto di una scelta consapevole da parte di chi scrive e tale scelta è condizionata da una visione della storia.

Pur in maniera assolutamente schematica e deterministica, *Metahistory* segnala come il sapere sia rinchiuso all'interno di meccanismi che rivelano una postura rispetto all'evento narrato. Nel momento in cui si tratterà di tornare alla letteratura tali riflessioni ritorneranno fondamentali.

2.2. La convergenza di storia e letteratura e il “concorso di verità”

Le analisi di Hayden White conducono inevitabilmente ad una riflessione sul concetto di “falso”. Tale necessità è resa tanto più evidente dal fatto che, come emerge nel rapporto con l'opera di Nietzsche, la scrittura della storia entra in tensione con il campo artistico, all'interno del quale non esiste alcun obbligo di dire il “vero”. L'autorevolezza della storiografia risulta così minata nelle sue basi e la scrittura storiografica si avvicina pericolosamente alla letteratura, terreno in cui la “verità” non è l'obiettivo ultimo della narrazione, mentre è proprio l'invenzione ad essere un elemento decisivo. Tale contiguità è analizzata in molti dei saggi contenuti nella raccolta *Forme di storia*, in cui la riflessione di White sulla letteratura si articola a partire dalle analisi di Auerbach, a proposito del romanzo storico ottocentesco:

la notorietà universale del nuovo genere del "romanzo storico", inventato da Walter Scott, svelò il segreto delle storie raccontate dalla storia come parabole o allegorie e costrinse gli storici, al tempo stesso, a trasformare in feticcio la nozione di fatto storico per evitare

462 Giuliana Benvenuti, *A proposito del dibattito sulla narrazione della storia*, in “Intersezioni”, 2009, 1/2009, p. 132.

l'accusa che le storie che raccontano siano in ultima analisi poco più che "fantasie".⁴⁶³

Il romanzo storico, seppur secondo criteri differenti rispetto a quanto avviene in campo storiografico, ricostruisce un evento storico sempre mantenendo come pilastro l'attenzione alla realtà del passato. Tuttavia, nonostante questa contiguità tra letteratura e storiografia, la distinzione rimane chiara in funzione dell'obiettivo del romanzo storico realista, che non è quello di fornire una ricostruzione storiografica, bensì quella di raccontare una storia "verosimile". Tra storia e letteratura rimarrebbe dunque «la dicotomia tra fatto e fantasia».

Il passaggio decisivo avviene, secondo White, con gli scrittori del modernismo letterario analizzati da Auerbach: i testi di Proust, Joyce, Woolf, Pound sono infatti definiti "realisti" anche se, invece di affidarsi alla funzione referenziale del linguaggio, muovono nella direzione della complessità del soggetto e del suo rapporto, tutt'altro che univoco, con il mondo. La conseguenza di tale innovazione letteraria è che:

il modernismo annulla la dicotomia tra la scrittura fattuale (come la storiografia, la letteratura di viaggio, il discorso scientifico ad esempio) e la scrittura di fantasia (il racconto, il romanzo, la fantascienza tra gli altri) in modo tale che d'ora in poi il discorso di fantasia e il discorso fattuale diventano specie del genere "scrittura letteraria" e il confine tra loro è cancellato.⁴⁶⁴

Il confine tra "vero" e "falso" non è pertanto così netto e gli argomenti di White riguardo alla possibilità di non cadere nella totale indistinzione non risultano, come d'altronde si è già analizzato, troppo convincenti. A poco serve, infatti, sostenere che nelle narrazioni storiche «i contenuti sono tanto *inventati* quanto *trovati*» e che la conoscenza che ne deriva è una «combinazione di coscienza mitica e coscienza storica»⁴⁶⁵. Quando la riflessione si sofferma esclusivamente sul testo e si è chiarito come l'*invenzione* diventi centrale nel lavoro di scrittura, è evidente che viene messa in

463 Hayden White, "Introduzione", in *Forme di Storia. Dalla realtà alla narrazione*, Carocci, Roma, 2006, p. 10.

464 Ibid.

465 Hayden White, "Il testo Storico come Artefatto Letterario", in *Forme di Storia. Dalla realtà alla narrazione*, p. 16.

discussione l'idea che la narrazione storiografica non sia essa stessa *fiction*. Lo storico infatti è obbligato ad utilizzare gli stessi strumenti degli scrittori di fantasia ogni volta che, terminato il “lavoro d'archivio”, intenda dedicarsi alla resa narrativa:

quando l'elemento di immaginazione- o la struttura dell'intreccio mitico- è ovviamente presente, cessa del tutto di essere storia e diventa un genere ibrido, prodotto di un'unione bizzarra, sebbene non innaturale, fra storia e poesia.⁴⁶⁶

L'uso di strumenti letterari non sono però frutto di decisioni del tutto autonome. White specifica infatti come la scelta stessa della forma narrativa sia connessa all'orizzonte di attesa (ideologico, estetico, morale) di chi legge o ascolta: nessuno, scrive, accetterebbe mai una versione dell'omicidio Kennedy secondo un intreccio da commedia:

sono sicuro che anche Momigliano ammetterebbe che la scelta di uno stile farsesco per la rappresentazione di un certo tipo di eventi storici costituirebbe non soltanto una mancanza di buon gusto ma addirittura una distorsione della realtà che li riguarda⁴⁶⁷.

Nonostante queste negoziazioni a cui lo storico è chiamato, conviene rilevare come nell'analisi di White ci si muova sempre all'interno del campo della “verità”: anche in questo caso “distorsione” non significa “falsità”, il problema è al massimo che «non si può mai sapere dove esattamente ci si trovi in relazione alla realtà dei fatti»⁴⁶⁸. All'interno del testo non ci sono dunque strumenti che consentano di dividere in maniera definitiva ciò che è vero da ciò che è “falso”.

Se si sposta lo sguardo alla letteratura contemporanea emergono inoltre ulteriori questioni irrisolte. Esiste infatti una sorta di sfasamento dei piani tra storiografia e letteratura: le analisi di Auerbach rimangono un pilastro centrale per ragionare sul rapporto tra letteratura e storia , tuttavia oggi siamo costretti ad ampliare il campo letterario di riferimento per comprendere come la storiografia entri in rapporto non solo con la letteratura realista e modernista, ma anche, e soprattutto, con la letteratura

466 Ivi, p. 17.

467 Hayden White, “Teoria Letteraria e Scrittura Storica”, in *Forme di Storia. Dalla realtà alla narrazione*, p. 72

468 Ivi, p. 75.

contemporanea. Al movimento *della storia verso la letteratura* se ne va affiancato uno inverso: *quello della letteratura verso la storia*, in cui proprio il tema della verità sembra essere diventato centrale: raccontare la *vera* storia, riportare le fonti, ricostruire gli eventi a partire da tracce da cui sviluppare delle deduzioni, tornare al *realismo*, utilizzare gli strumenti dello storico: il doppio movimento del dibattito interno alla storiografia da una parte e delle pratiche letterarie dall'altra porta ad una convergenza tra due campi differenti, nonché ad un "concorso di verità" il rischio è che si crei un cortocircuito che conduce ad un'incertezza su quale sia la fonte titolata ad una ricostruzione del passato. È il caso delle opere basate sulla ricostruzione dei *complotti* e in particolare delle opere di Giancarlo De Cataldo, il quale oltre ad essere uno scrittore è prima di tutto un magistrato, vale a dire che esercita un mestiere attraverso cui la verità storica viene stabilita e prodotta. In alcuni dei suoi romanzi il rapporto tra narrazione e storia è così ambiguo che la verità narrata è in contraddizione con la realtà accertata. Tuttavia, in virtù delle falle all'interno dei documenti storici disponibili, tale contraddizione non è del tutto risolta, il che comporta un problema di legittimità del romanzo rispetto alle ricostruzioni storiche. Scrittura letteraria e scrittura storiografica, infatti, non sono sullo stesso piano: si è sottolineato nei paragrafi precedenti come l'investimento nei confronti della storia favorisca le forme divulgative con conseguenze che hanno una profonda incidenza per quel che riguarda la diffusione di determinati contenuti. Se tale cambiamento, come sostiene Jerome de Groot, deve rappresentare una sfida per gli storici, conviene dire fin da subito che l'esito di questa sfida è a tutt'oggi incerto.

2.3. Crisi della storiografia e analisi del postmoderno: l'approccio di Franklin Ankersmit

Jerzi Topolski definisce Ankersmit un "costruttivista radicale", rilevando come nella sua analisi, più che in quella di altri autori, si ritiene che la conoscenza storica sia *costruita* attraverso il riferimento ad altri testi, senza mai la possibilità di accedere effettivamente all'oggetto specifico della ricerca: per contrastare l'idea che sia possibile fornire una "evocazione" del passato, Ankersmit ricorda infatti come la persona che scrive una narrazione storica non abbia una diretta esperienza di ciò che sta

raccontando. Pertanto una “*narratio*” (termine utilizzato da Ankersmit per indicare la “narrazione storiografica narrativa”) non può assolutamente essere un’immagine fedele del passato: «avere una conoscenza (del passato) è avere conoscenza (del passato) in quanto formulata in un linguaggio narrativo e tale linguaggio narrativo non è solo un mero potere intermediario. Quando si legge una *narratio*, hai solo letto una *narratio* e niente di più»⁴⁶⁹.

Il problema è semmai quello di definire in che modo sia possibile costruire una narrazione che possa comunicare il passato a chi vive nel presente. Attraverso il suo approccio radicale Ankersmit critica l'uso della teoria dei tropi da parte di White, sostenendo come non esistano delle regole di traslazione che consentono allo storico di “tradurre” il passato in una *narratio*, dal momento che il passato non ha una sua struttura ontologica: le strutture narrative proposte da White per definire una narrazione storiografica sono quindi “vere” solo rispetto ad una *presunta* verità. Il concetto di verità crolla così definitivamente.

Per dimostrare questa tesi Ankersmit propone alcune dimostrazioni per assurdo, in particolare l'idea che sia possibile “misurare” il livello di “falsità” presente all'interno di un libro. A tale proposito Ankersmit ipotizza, provocatoriamente, le conseguenze di una misura delle affermazioni false presenti in un testo narrativo storiografico. Seguendo tale prospettiva, infatti,

è del tutto possibile che un futuro libro di storia prodotto in qualche paese Comunista possa essere così alto da raggiungere ad un punteggio del 15%. Ed è ancora più fastidioso immaginare che un giorno un romanzo storico possa essere scritto con non più del 5% di affermazioni false.⁴⁷⁰

Una possibile via d'uscita, suggerisce Ankersmit, potrebbe essere quella di valutare le intenzioni dell'autore: sebbene l'autore di *narratio* possa riportare inesattezze, il suo obiettivo infatti è sempre quello di riportare la verità, mentre l'autore di romanzi non ha questo obiettivo. Tuttavia questa differenza (che pure è del tutto risibile dato che, come scrive lo stesso Ankermit, nessun testo corrisponde totalmente alle intenzioni di chi l'ha

469 Franklin Ankersmit, *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*, Martinus Nijhoff Philosopher Library, Londra, 1983, p. 19.

470 Ivi, p. 24.

scritto) obbliga a distogliere l'attenzione dagli oggetti in questione: testi che si ritiene appartengano a due generi differenti, svincolati dal loro autore e, di conseguenza, dalle sue intenzioni⁴⁷¹. L'unica distinzione che Ankersmit riscontra fra i due generi si basa su una possibile suddivisione in due livelli di verità:

il livello inferiore di asserzioni fattuali su particolari avvenimenti e situazioni e il livello dei commenti generali sulla natura di un determinato periodo storico. Non è certamente facile indicare dove il primo livello inizia e dove l'altro termina ma la loro esistenza risiede al di là di ogni dubbio.⁴⁷²

Al di là del fatto che tale distinzione non fa altro che sottolineare a sua volta la crisi di un'idea di "verità", che perde di fatto la sua inequivocabilità, essa ricorda la suddivisione del lavoro storiografico proposta da White, con la distinzione tra le fasi di *chronicle* e *story* e quelle di *explanation*. Tuttavia Ankersmit propone una differenza tra il lavoro dello storico e quello dell'autore di romanzi: mentre il primo tenta di costruire (*build up*) una conoscenza storiografica, il secondo applica (*applies*) queste conoscenze. Tale differenza si lega soprattutto al ruolo che Ankersmit attribuisce al "punto di vista" che agisce nel secondo dei due livelli, ossia quello che riporta i fatti narrati ad un livello più generale. Tale livello viene "proposto" dallo storico ad un lettore che viene invitato a leggere il passato attraverso la sua lente. L'autore di romanzi invece si limiterebbe ad "applicare" il suo punto di vista ai personaggi e alle trame del suo romanzo. Gli storici, continua Ankersmit, costruiscono e soprattutto "discutono" il proprio punto di vista, non prendono le mosse da esso, come invece avviene per gli autori letterari.

Ankersmit riconosce comunque che anche questo criterio non è sufficiente e che addirittura i due diversi approcci possono entrambi apparire all'interno dello stesso testo. Sebbene il "punto di vista" di uno storico possa essere discusso all'interno della narrazione, è la struttura stessa della narrazione storica a metterne in crisi l'affidabilità. È a questo punto che l'analisi di Ankersmit prende nettamente le distanze da quella di White: innanzitutto le regole narrative non guidano lo storico nella scrittura, ma determinano esclusivamente la struttura logica del discorso; inoltre lo storico non ha un passato da scomporre e ricomporre a sua disposizione dal momento che il passato non

471 Ivi, p. 27.

472 Ibid.

ha una struttura in sé. Contro l'idea di una struttura del passato che precede la ricerca storiografica, Ankersmit propone un'idea riassunta in ciò che definisce *narrative idealism*” in cui propone di analizzare il livello narrativo separatamente dal resto del lavoro storico. A finire sotto la lente d'ingrandimento dello storico non è più solo il testo storico:

il nostro compito sarà ora quello di svelare il meccanismo che abilita lo storico a fornire una rappresentazione narrativa del passato. Sappiamo che una struttura narrativa non può essere attribuita al passato in quanto tale, e inoltre non possediamo regole precise di traduzione. [...] Tali regole possono essere individuate solo se ci si interroga sulla natura della nostra conoscenza narrativa del passato. Questa è la posizione che definisco “narrative idealism”.⁴⁷³

Il testo viene così inserito all'interno di una sfera autonoma e giudicato come parte di un lavoro più ampio, che tuttavia deve essere interpretato da altri strumenti che non siano esclusivamente quelli retorici.

3. I confini del lavoro dello storico

Per quanto argomentato finora il testo storico sembra essere una gabbia da cui non è possibile uscire, se non attraverso un ricorso alla “materialità” della “prova”, a cui si è accennato facendo ricorso alle critiche di Ginzburg rispetto all'impostazione di White. La narrazione della storia sembrerebbe quindi non lasciare alcuno spazio ad una riflessione che esuli dal testo, a meno di non assumere una posizione in aperto contrasto con l'ottica di White. Tuttavia il dibattito sulla scrittura della storia è ampio, articolato e, è il caso di aggiungere, non del tutto lineare: esso non si sviluppa su un botta e risposta di due posizioni contrastanti, ma è arricchito da una gamma di interventi, alcuni dei quali tagliano trasversalmente il campo delle prese di posizione. Mantenere ancora vivo il *focus* sul testo consente quindi di procedere per gradi nel ragionamento, isolando elementi che possono tornare utili nel momento in cui si rivolge l'attenzione al campo letterario.

473 Ivi, p. 87.

3.1. L'effetto di reale

In diversi saggi, Barthes sottolinea che la “verità” di qualunque tipo di testo deve essere considerata in quanto prodotto iscritto in una serie di convenzioni determinate all'interno di un ordine sociale che rispecchia il dominio della classe borghese⁴⁷⁴. In particolare si fa riferimento a *Il discorso della storia*, in cui la tesi principale è che qualunque pretesa di realtà, all'interno di una narrazione storica, sia vana, sebbene i testi siano presentati e soprattutto siano percepiti come fonti di verità. Questo meccanismo è definito l’“effetto di reale” e si produce attraverso alcune specifiche caratteristiche del discorso storico che veicolano una pretesa di “obiettività”. Questa si rivela in realtà del tutto artificiale, dal momento che è determinata attraverso una costruzione sociale.

Il “discorso della storia” si caratterizza come privo di segni di ricezione o di riferimenti al destinatario e in cui l'autore stesso “sembra” essere assente, quasi come se la storia si raccontasse da sola:

si tratta del caso in cui l'enunciatore intende «assentarsi» dal proprio discorso e si determina, di conseguenza, una carenza sistematica di qualsiasi segno in grado di rinviare all'emittitore del messaggio storico: la storia sembra raccontarsi da sola. Questo incidente ha un risvolto considerevole, dal momento che corrisponde in realtà al discorso storico cosiddetto «obiettivo» (nel quale lo storico non interviene mai).⁴⁷⁵

Tuttavia, come scrive lo stesso Barthes, «sappiamo che le carenze di segni sono anch'esse significanti»⁴⁷⁶. La pretesa obiettività del discorso storico è dunque un'illusione dettata da parametri concordati.

Dato che il discorso narrativo non può essere obiettivo, esso si fa portatore di significati che vanno al di là della narrazione stessa. In realtà solo in piccola parte il discorso storico è una catalogazione di fatti:

nel discorso storico della nostra civiltà, il processo di significazione mira sempre a «colmare» il senso della Storia: lo storico è colui che mette insieme più significati che fatti

474 Cfr. Roland Barthes, *Critique et vérité* [1967], trad. it. *Critica e verità*, Torino, Einaudi, 2002.

475 Roland Barthes, “Il discorso della storia”, in *Le bruissement de la langue* (1974), trad.it., *Il Brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 141.

476 Ivi., p. 142.

e li riferisce, cioè li organizza al fine di stabilire un senso positivo e di colmare il vuoto della pura serie.⁴⁷⁷

Si capisce dunque che il discorso storico è un'elaborazione che conferisce un senso alla Storia, nonché, insiste Barthes, un'elaborazione *immaginaria*, giacché ogni fatto narrato ha una sua esistenza al di fuori della struttura stessa, nel “reale”

Nell'articolo *L'effetto di reale*, Barthes affronta lo stesso tema, focalizzandosi sulla letteratura e prendendo spunto dalle descrizioni nelle opere di Flaubert. Barthes si interroga sul ruolo delle descrizioni all'interno del romanzo, giacché esse sono inutili al fine dello svolgimento della storia. Scrive dunque Barthes: «qual è in definitiva, per così dire, il significato di tale insignificanza?»⁴⁷⁸

Nelle descrizioni Barthes riscontra il dominio del referente sul significato. Sono dei segnali che rimandano il lettore alla “realtà” di un oggetto concreto. Ma questa realtà è un'illusione, giacché si basa su un legame artificiale del testo con un elemento extra-testuale:

semioticamente, il «dettaglio concreto» è costituito dalla collusione *diretta* di un referente e di un significante; il significato è espulso dal segno, e con esso, ovviamente, anche la possibilità di sviluppare una *forma del* significato, cioè, in realtà la stessa struttura narrativa.⁴⁷⁹

È l'assenza stessa del significato, scrive Barthes, a diventare garanzia del “realismo” ed è per mezzo di tale meccanismo che viene “prodotto” il reale.

L'analisi di Barthes fornisce gli strumenti per identificare le nozioni di “vero” e “falso” o di “reale” e finzione”, in quanto si concentra sia sulla possibilità di “rappresentare” il passato, che su ciò che “viene considerato” realtà, specificatamente all'interno delle narrazioni storiche in epoca borghese. Non si tratta di assorbire automaticamente l'idea di “società borghese” per come essa viene utilizzata da Barthes, quanto piuttosto di registrare come *l'effetto di reale* sia comunque ricollegato ad uno specifico contesto

477 Ivi., p. 148.

478 Roland Barthes, “L'effetto di Realtà”, in *Le bruissement de la langue*, trad.it. *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino. 1988, p. 153.

479 Ivi., p. 158.

sociale e culturale. D'altronde cosa sia il *reale* è argomento piuttosto scivoloso. Di certo è che il termine *realismo* (termine così ampiamente utilizzato negli ultimi anni e spesso legato al cosiddetto “ritorno all'impegno”) è caratterizzato da una certa «inquieta creatività morfologica»⁴⁸⁰ che lo rende particolarmente mobile e contraddittorio. Come scrive Federico Bertoni «il fatto è che non c'è accordo- non si dice sulle qualità specifiche- ma nemmeno sulla natura del realismo, sulla categoria concettuale cui appartiene»⁴⁸¹. Per far luce su questo concetto, Federico Bertoni propone dunque l'articolazione di due “macrodeclinazioni”:

c'è infatti un realismo in senso stretto e un realismo in senso lato: c'è l'autocoscienza di un periodo storico, la definizione di una precisa e cronologicamente circoscritta tendenza letteraria [...]; e c'è la categoria transtorica e universale, una sorta di “costante mimetica dell'arte” senza limiti di tempo, luogo genere o forma espressiva.⁴⁸²

È chiaro che in particolare in merito al cosiddetto *realismo* letterario, assoluto punto di riferimento della discussione sul *realismo*, i due approcci tendono a convergere. Proprio per questo conviene salvaguardare la differenza tra essi, laddove la prima delle due declinazioni è quella che maggiormente consente di *situare* il termine, fuggendo quindi da ogni pretesa di totalità a cui esso inevitabilmente rimanda.

3.2. La forma narrativa del sapere

L'opera di Paul Ricoeur è un punto di riferimento fondamentale per il dibattito sulla scrittura della storia non solo per via della sua analisi epistemologica sul tema, ma anche per il carattere enciclopedico di *Tempo e racconto*. A tale carattere peraltro non si sottrae nemmeno *La memoria, la storia, l'oblio* in cui Ricoeur compie un passo successivo rispetto alla sua stessa analisi: il libro si costruisce ancora una volta nel dialogo rispetto ai testi del dibattito, seppur con alcune differenze rispetto a *Tempo e racconto*, tra le quali, come emerge dal titolo del saggio, l'accento posto sul tema della memoria.

480 Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino, 2007, p. 23.

481 Ibid., p. 27.

482 Ibid., p. 30.

Alla base della riflessione di Ricoeur è quanto viene enunciato sin dal primo volume di *Tempo e Racconto*: «il tempo diviene umano nella misura in cui è articolato in modo narrativa; per contro il racconto è significativo nella misura in cui disegna i tratti dell'esperienza temporale»⁴⁸³. L'attenzione si concentra dunque sulla dimensione narrativa della storia, che è alla base della conoscenza stessa.

Riferendosi al lavoro dello storico, Ricoeur individua tre livelli: il livello documentario, il livello della spiegazione/comprendimento e il livello della rappresentazione letteraria. Tuttavia non si tratta di una suddivisione netta come quella proposta da White, che anzi viene fortemente criticata: non solo l'interpretazione dello storico si esercita su tutti e tre i livelli, ma la stessa scrittura è parte integrante di tutto il processo e non è pertanto esclusivamente riconducibile all'ultimo livello: «la storia è scrittura da parte a parte: dagli archivi a testi degli storici, scritti, pubblicati, dati da leggere»⁴⁸⁴.

Se tale impostazione permette di uscire dall'idea che le problematiche della narrazione della storia siano legate esclusivamente al testo, il problema della *narratività* della storia comunque non può essere eluso. In questo caso Ricoeur definisce il ruolo della *narrazione* all'interno del lavoro storico, servendosi di un contributo di Reinhart Kosellek dal titolo “Rappresentazione, evento e struttura”. Strutture ed eventi sono considerati come legati fra di loro, sebbene sia comunque necessario considerarli elementi separati, «esiste uno iato fra le due grandezze, perché le loro estensioni temporali non possono essere costrette a coincidere, né nell'esperienza, né nella riflessione scientifica»⁴⁸⁵. I due elementi sono dunque coinvolti in operazioni differenti: mentre gli eventi possono solo essere raccontati, le strutture possono solo essere descritte. Tra di essi tuttavia non esiste un principio gerarchico: «sarebbe errato voler attribuire agli «eventi» una realtà maggiore rispetto alle cosiddette strutture, solo perché nello svolgimento concreto dell'accadere gli eventi restano ancorati al «prima» e al «poi» empiricamente controllabili nella cronologia naturale»⁴⁸⁶, sebbene, chiarisca

483 Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome I*. trad. it. *Tempo e racconto. Volume 1*, Jaca Book, Milano, 1986, p. 15.

484 Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), trad. it. *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003, p. 335.

485 Reinhart Kosellek, “Rappresentazione, evento e struttura”, in *Vergangene Zukunft* (1979), trad. it. *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Marietti, Genova 1986, p. 129.

486 Ivi, p. 130.

Kosellek (e Ricoeur insieme a lui), l'ordine cronologico sia del tutto primario nell'operazione del racconto della storia.

Ricoeur utilizza tale approccio per formulare una visione “integrativa” della narrazione capace di combinare tre momenti differenti: quello della struttura, quello dell'evento e quello della congiuntura storica all'interno del quale l'evento avviene. I tre elementi sono caratterizzati da tre temporalità differenti che devono essere analizzate tramite diverse metodologie. Il lavoro dello storico è quello di costruire un intreccio tra questi diversi elementi⁴⁸⁷.

Anche in questo caso, la pretesa di realtà della narrazione è messa in discussione; è infatti lo stesso Kosellek a sostenere che «ogni evento associato ed associato storicamente vive della finzione della fattualità»⁴⁸⁸. Ricoeur pone tale elemento come chiave di volta dell'analisi della rappresentazione storica:

la storia non è una storia e riveste questa forma soltanto nella misura in cui noi gliela conferiamo. In che modo, allora, possiamo ancora pretendere di aver trovato questa forma nella vita, la nostra e per estensione quella degli altri, quella delle istituzioni, dei gruppi, delle società, delle nazioni? Ora, questa pretesa è solidamente abolita nel progetto stesso di scrivere la storia.⁴⁸⁹

La pretesa referenziale poggia quindi su una base epistemologica, secondo un meccanismo che Ricoeur analizza attraverso il processo della triplice *mimesis*, proposto all'interno del primo volume *Temps et Récit*. Esso si articola su un primo livello di “struttura prenarrativa”, che precede la resa testuale e che fa riferimento agli elementi già presenti nella realtà e che sono recepiti già in termini narrativi. Il secondo livello è quella della resa testuale del racconto, che viene configurato in modo che sia intelligibile al lettore, che diventa quindi soggetto attivo chiamato in causa nel terzo livello. Il lettore non è infatti ricettore passivo del racconto bensì parte in causa, in quanto è chiamato a sua volta ad “agire”: «*mimesis III* segna l'intersezione del mondo del testo e del mondo dell'ascoltatore o del lettore». A tale definizione Ricoeur aggiunge immediatamente una frase che evidenzia come il racconto non sia mai fisso, stabilito

487 Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 338-339.

488 Reinhart Kosellek, “Rappresentazione, evento e struttura”, p. 131.

489 Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 345.

una volta per tutte: «l'intersezione quindi del mondo configurato dal poema e del mondo nel quale l'azione effettiva si dispiega e dispiega la sua specifica temporalità»⁴⁹⁰. Il racconto storico pertanto si articola anche sulle differenti temporalità di chi scrive e di chi legge, diventando mobile, legato a quanto avviene al di fuori del testo.

Fuori dal testo esiste non solo il lavoro dello storico, ma anche l'orizzonte di attesa del lettore, ed entrambi sono situati storicamente. All'interno di un orizzonte condiviso si rende comunque necessario un patto tra chi scrive e chi legge, ed è qui che entra in gioco quella che viene definita la “rappresentanza”, un termine che in *Tempo e racconto* è connesso alla “luogotenenza della storia”, mentre in *La memoria, la storia, l'oblio* viene maggiormente articolato nei termini di *assenza* e al contempo di *esistenza* del passato all'interno del testo storico. Attraverso l'idea di “rappresentanza”, Ricoeur intende evidenziare il patto tra autore e lettore:

a differenza del patto fra un autore e un lettore di finzione, che riposa sulla duplice convenzione di sospendere l'aspettativa di qualsiasi descrizione di una realtà extralinguistica e, di contro, di favorire l'interesse del lettore, l'autore e il lettore di un testo storico convengono che verranno trattati situazioni, avvenimenti, concatenamenti, personaggi che sono realmente esistiti in precedenza.⁴⁹¹

La “rappresentanza” è dunque legata alla “traccia” (termine utilizzato da Ginzburg) o alla prova di cui lo storico è interprete e testimone: «non abbiamo niente di meglio della testimonianza e della critica della testimonianza per accreditare la rappresentazione storica del passato»⁴⁹².

3.3. Un pubblico specifico

Il testo è quindi necessariamente legato, per via di una convenzione o anche degli stessi processi cognitivi, a ciò che c'è al di fuori di esso. Si tratta ora di andare ancora più nello specifico e di iniziare a dare un'identità a questi lettori, anche per sottolineare ciò

490 Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome I*. trad. it. *Tempo e racconto. Volume I*, Jaca Book, Milano, 1986, p. 117.

491 Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 396.

492 Ivi, p. 402.

che più ci interessa: quali sono i rapporti di forza legati al processo di rappresentazione della storia e come si collocano i testi letterari all'interno di questa tensione. Il contributo di Michel de Certeau al dibattito va appunto in questa direzione, e pone una questione che è ben riassunta da Foucault quando ricorda che, in Francia, la parola “storia” indica «ciò di cui parlano gli storici, e ciò che fanno gli storici nel corso della loro pratica»⁴⁹³. Essa non è dunque legata esclusivamente ad un generico tessuto sociale, ma ad un ambito disciplinare connotato da norme e convenzioni specifiche.

De Certeau sviluppa un'analisi che Ricoeur riprende spesso, sia in *Tempo e racconto*, che in *La memoria, la storia, l'oblio*. Il postulato delle sue riflessioni è infatti che la scrittura della storia si muove

su quei confini che articolano una società con il suo passato e con l'atto di distinguersene; in quelle linee che tracciano la figura di un'attualità togliendone il marchio del suo *altro*, ma che il ritorno del «passato» continuamente cancella o modifica. [...] La relazione che organizza la storia è un rapporto cangiante, di cui nessuno dei due termini è il referente stabile.⁴⁹⁴

Rispondendo così ai primi testi di Foucault, De Certeau elimina qualsiasi possibilità di sottrazione dell'identità o di autonomia della scrittura e del testo storiografico, rispetto a ciò che lo circonda. È d'altronde un problema di legittimazione: affinché un testo storico sia percepito come tale, esso deve inserirsi all'interno di una prassi riconosciuta e legittimata, che è a sua volta storicamente determinata.

Sollevando la questione della legittimità della disciplina storiografica, l'intento di De Certeau non è certo quello di relativizzare le pratiche che la caratterizzano, quanto piuttosto di inserirla in un contesto specifico. Tuttavia è necessario prendere atto che lo storico agisce all'interno di una costante instabilità, dal momento che la sua attività si riferisce «al combinarsi di un *luogo* sociale, di *pratiche* “scientifiche” e di una *scrittura*»⁴⁹⁵. Ad essere isolata e criticata è la pretesa di scientificità, tanto che in nota

493 Michel Foucault, “Ritornare alla storia”, in *Dits et Écrits* (1994), trad. it. *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, Einaudi, Torino, 2001, p. 85.

494 Michel de Certeau. *L'écriture de l'histoire* (1975), trad. it. *La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano, 2006, p. 48-49.

495 Michel de Certeau, *La scrittura della storia*, p. 63.

viene specificato:

il termine *scientifico*, piuttosto sospetto nell'insieme delle «scienze umane» (dove viene sostituito con *analisi*), non è meno sospetto nel campo delle «scienze esatte», in quanto rimanda a delle leggi. Possiamo tuttavia definire con questo termine la possibilità di stabilire un insieme di *regole*, che consentano di «controllare» delle *operazioni* proporzionate alla *produzione* di determinati oggetti.⁴⁹⁶

Laddove *l'insieme di regole* non è esplicitato la disciplina sembra costituirsi su norme immutabili fuori dal tempo. Le regole della disciplina storiografica sono dunque legate all'istituzione all'interno della quale sono prodotte:

l'istituzione non si limita a dare un assetto sociale a una «dottrina», ma la rende e la determina in modo surrettizio. Non che l'una sia causa dell'altra! Non basta invertire i termini (dove allora l'infrastruttura diverrebbe «causa» delle idee) supponendo immutato, tra questi, il tipo di relazione stabilito dal pensiero liberale quando accordava alle dottrine il privilegio di condurre la storia. Bisogna piuttosto ricusare l'isolamento di questi termini, e di conseguenza la possibilità di riportare una correlazione ad un rapporto causa-effetto.⁴⁹⁷

La legittimazione di un determinato tipo di pratiche poggia quindi sull'istituzione e al contempo è prodotta dagli stessi storici, coerentemente con il macroambiente all'interno del quale agiscono. Il valore stesso di un'opera storica non si basa, scrive De Certeau, che sul giudizio di altri storici. Da questo punto di vista l'istituzione assume un doppio ruolo, che Foucault fotografa perfettamente all'interno della sua produzione: essa è in grado di rendere possibile la pratica storiografica e al contempo di renderla *impossibile*, ossia di limitare il mondo del possibile attraverso l'imposizione di postulati che difficilmente possono essere violati: «la storia [...] viene definita nella sua totalità da un *rapporto del linguaggio con il corpo* (sociale), e dunque anche dal suo rapporto con i *limiti* posti dal corpo, sia come posto particolare da cui si parla, sia come l'oggetto diversi (passato, morto) di cui si parla»⁴⁹⁸.

Il testo di De Certeau è del 1975, quattro anni prima delle analisi di Lyotard, quasi dieci

496 Ivi, p. 63-64n.

497 Ivi., p. 69.

498 Ivi, p. 78.

prima di *Postmodernism*. Eppure qualcosa sta già cambiando, seppur molto lentamente e anzi, sono proprio i testi che si sono finora analizzati a aprire breccie nell'idea di totalità, di unità, di verità. Emerge quindi sempre più un mondo frammentato in cui la moltiplicazione dei punti di vista si impone come via della società futura. Lyotard individua una crisi del principio di legittimazione che non può più essere legato alle grandi metanarrazioni e che metterà in crisi le stesse istituzioni. Qual è dunque la fonte di legittimazione?

Negli anni trascorsi non è tutto crollato: la pretesa di “scientificità” è ancora in piedi, così come il ruolo dell'istituzione accademica nella sfera della scrittura della storia. Tuttavia a partire dalla crisi delle istituzioni classiche si producono continuamente ridimensionamenti: le breccie sono sempre più ampie, testi che hanno la pretesa di scientificità assumono un valore e un posizionamento del tutto nuovo rispetto alla disciplina. È lecito dunque chiedersi, ancora una volta, se una stagione (o una moda) letteraria abbiano il potere di imporre un'altra Storia, pur non rispettando necessariamente i criteri di scientificità della pratica storiografica, e come questo potere venga esercitato.

4. La storia come limite e come possibilità

Ricoeur conduce un'analisi che mette in evidenza come *La scrittura della storia* sviluppi in un dialogo costante, esplicito ed implicito, con *L'archeologia del sapere*. Oltre a rilevare una tensione sul nodo del ruolo dello storico, egli analizza come De Certeau riprenda il lavoro di Foucault «nell'insistenza sulla nozione di scarto, che viene espressamente ricollegata con quella di modello: proprio in rapporto ai modelli, le differenze ritenute pertinenti fanno scarto»⁴⁹⁹.

Focalizzarsi sullo studio di questi fenomeni vuol dire costruire finalmente una storia “eterologa”, vale a dire prendere atto del modo in cui gli “scarti” sono essi stessi “costruiti” come “altri” all'interno della storia proprio in virtù delle procedure normative del lavoro storico, i cui confini vengono quindi forzati. Come scrive De Certeau «nell'indicare l'*altro* della ragione o del possibile, il *limite* viene a trovarsi al centro sella

499 Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 288.

scienza storica»⁵⁰⁰. Tale produzione dell'*alterità* è ovviamente a sua volta non-neutra, determinata all'interno di processi storici precisi:

il limite non è solo ciò che costantemente il lavoro storico organizzato dalla volontà di rendere pensabile incontra avanti a sé; sta anche nel fatto che ogni procedimento interpretativo ha dovuto essere *instaurato* per poter definire le procedure adeguate a una forma di comprensione. Una nuova determinazione del «pensabile» suppone, dietro a sé, situazioni economiche e socio-culturali che l'hanno resa possibile. Ogni produzione di senso riconosce un avvenimento che è accaduto e che l'ha premessa.⁵⁰¹

Grazie ad una forzatura di questi “limiti del pensabile” è stato possibile allargare le riflessioni a ciò che spesso non era integrato all'interno del discorso storico: «la stregoneria, la follia, la festa, la letteratura popolare, il mondo dimenticato del contadino, l'Occitania, ecc., zone, queste, tutte silenziose»⁵⁰². Si tratta dei temi che hanno reso celebri i nomi di Ginzburg, di Foucault e dello stesso de Certeau, condotti, scrive Ricoeur, attraverso un'autentica opera «estrapolazione»⁵⁰³.

4.1. Foucault e l'archivio

Una delle critiche che Foucault muove nei confronti della storiografia riguarda l'analisi della lunga durata che si impone circa all'inizio degli anni Trenta grazie alle ricerche delle *Annales*. All'interno di questi studi il rischio è proprio quello di perdere la singolarità delle pratiche umane, che sfugge all'analisi delle lunghe durate. Proprio l'analisi delle pratiche permette di fare emergere ciò che all'interno dei processi storici si presenta come “frattura”, che consente di analizzare le rotture rispetto a un determinato ordine (o di una determinata “ideologia”, direbbe Foucault) e quindi le *alterità*.

Da qui l'attenzione nei confronti dell'evento rispetto alle strutture, sebbene Foucault sia del tutto consapevole che «l'inversione di una tendenza economica è un fenomeno molto più importante della morte di un re»⁵⁰⁴. L'evento va però inteso come un elemento

500 Michel De Certeau, *La scrittura della storia*, p. 56.

501 Ibidem.

502 Michel de Certeau, *La scrittura della storia*, p. 90-91.

503 Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 288.

504 Michel Foucault, “Ritornare alla storia”, p. 96. [correggi nota]

catalizzatore e al contempo *produttivo*, ossia come una frattura che diventa una base per la lenta trasformazione della società.

Il modo con cui Foucault si propone di analizzare i materiali storici è articolato all'interno della *Archeologia del sapere*. Il primo passo è proprio quello di tentare di definire come sia possibile individuare una discontinuità, ossia «come isolare i le unità con cui si ha a che fare», nonché il rapporto di questa frattura rispetto al resto del contesto, vale a dire «come diversificare i livelli in cui ci si può porre, ciascuno con le sue scansioni e la sua forma di analisi»⁵⁰⁵. Ciò che emerge è dunque la diversità degli ambiti a cui ci si riferisce quando si parla di cambiamenti: da una “storia globale”, in grado di riportare le diversità ad un'unicità, ad una “storia generale”, all'interno della quale tali diversità difficilmente riescono ad essere contenute in un unico schema. Tuttavia nessuno degli ambiti è isolato rispetto agli altri,

il problema che si apre allora- e che definisce il compito di una storia generale- è quello di determinare quale forma di rapporto possa essere legittimamente descritta tra queste serie differenti; quale sistema verticale possano venire a formare; quale sia il meccanismo delle correlazioni e delle dominanze tra le une e le altre; quale effetto possano avere gli scarti, le differenti temporalità, le diverse persistenze; in quali insiemi distinti possano figurare simultaneamente determinati elementi.⁵⁰⁶

Il punto di riferimento di Foucault è ciò che egli chiama il “discorso”, vale a dire non una specifica fonte orale o scritta, quanto piuttosto il sistema di regole e possibilità all'interno del quale gli enunciati possono essere immaginati, pronunciati o scritti. Il “discorso clinico”, il “discorso psicanalitico”, il “discorso storico” sono campi all'interno dei quali si determinano le condizioni di esistenza di enunciati tra loro coerenti. Ciò che è fuori dal discorso non solo è impossibile da pronunciare, ma è impossibile da immaginare. Da questo punto di vista è del tutto significativa l'introduzione di *Le parole e le cose*, in cui l'elenco di «una certa enciclopedia cinese» compilato da Borges diventa assurdo in quanto si scontra con un limite dell'immaginazione occidentale, che comporta l' «impossibilità pura e semplice di

505 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* (1969), trad. it., *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1971, p. 12.

506 Ivi, p. 17.

pensare *tutto questo*»⁵⁰⁷. Studiare la singolarità di una frattura rispetto al discorso vuol dire dunque prima di tutto individuare i limiti all'interno dei quali un certo enunciato può nascere e rispetto ai quali esso tenta di svincolarsi. Tali limiti non sono a-storici, bensì si legano ad un ambito che non può essere racchiuso sotto il semplice riferimento al “contesto”, essi sono infatti connessi a meccanismi disciplinari e regolatori. Tuttavia, scrive Foucault, non è l'intera filiera degli enunciati possibili ad essere presente nella storia, bensì solo una parte di essi e dunque la loro “rarietà”. La storia è un campo pieno di lacune all'interno del quale sono pochi gli enunciati che emergono e che producono a loro volta il sistema a cui essi stessi si riferiscono (la “positività” degli enunciati): sono gli enunciati effettivamente detti, gli eventi che hanno effettivamente avuto luogo a determinare ciò che Foucault definisce “l'a priori storico”:

la forma di positività (e le condizioni d'esercizio della funzione enunciativa) definisce un campo in cui si possono eventualmente manifestare delle identità formali, delle continuità tematiche, delle traslazioni di concetti, dei giochi polemici.⁵⁰⁸

In questo quadro, l'*archivio* racchiude l'intera gamma di possibilità e di leggi all'interno del quale gli avvenimenti singoli si sono sviluppati. Lo studio dell'archivio, a cui Foucault dà il nome di “archeologia”, pone la necessità di comprendere secondo quali modi e quali forme possibili lo studio e il sapere si sono sviluppati.

Da questo punto di vista l'oggetto della ricerca storica si allarga a dismisura: l'archivio è infatti la base della ricerca degli scarti in quanto *storie possibili* che non emergono all'interno della storiografia. È a questo proposito che si parla di uno studio dell'archivio come “nostra diagnosi”:

la diagnosi non stabilisce la co[n]statazione della nostra identità mediante il meccanismo delle distinzioni. Stabilisce che noi siamo differenza, che la nostra ragione è la differenza dei discorsi, la nostra storia la differenza dei tempi, il nostro io la differenza delle maschere. Che la differenza non è origine dimenticata e sepolta, ma quella dispersione che noi siamo e

507 Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (1966), trad. it., *Le parole e le cose*. BUR, Milano, 1998, p. 5.

508 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, trad. it., *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1971, p. 148.

facciamo.⁵⁰⁹

Il compito di chi pratica l'*archeologia del sapere* è proprio quello di individuare e analizzare ciò che, pur in maniera invisibile, ha reso possibile lo sviluppo di un determinato sapere. Per illustrare questo metodo Foucault fa riferimento a *Histoire de la folie*, in cui l'oggetto ultimo della ricerca è la comparsa di una disciplina psichiatrica che, proprio attraverso lo studio archeologico del sapere, emerge da un tessuto di elementi in relazione tra loro. Tali elementi ne hanno reso possibile l'emersione pur essendo esterni rispetto alla disciplina specifica:

[la disciplina psichiatrica] la si trova applicata in testi giuridici, in espressioni letterarie, in riflessioni filosofiche, in decisioni d'ordine politico, in conversazioni quotidiane, in opinioni. La formazione discorsiva di cui la disciplina psichiatrica permette di rintracciare l'esistenza non le è coestensiva, tutt'altro: la oltrepassa ampiamente e l'investe da tutte le parti [...]. Malgrado l'assenza di una disciplina istituita, era operante una pratica discorsiva.⁵¹⁰

Ciò non implica tuttavia l'assunzione di un approccio teleologico: evidenziare i caratteri che hanno reso possibile lo sviluppo di una forma di sapere non significa che tale forma fosse l'unica possibile. La scienza si localizza all'interno del campo di sapere che ne ha permesso la nascita, entrando in rapporto con esso, ma in nessun modo lo sostituisce o si sovrappone ad esso. Esiste e continua ad esistere un *altro* che continua a sfuggire ad una sua regolarizzazione. Il ruolo dell'archeologo è dunque quello di far emergere il non detto, ciò che non è ratificato da confini istituzionali o scientifici, ma è comunque presente all'interno della società, nascosto nelle tracce che lo storico deve ricollegare e da cui può far risaltare un nuovo racconto.

4.2. Pratiche del nuovo storicismo

Nella stessa direzione di Foucault procedono gli studiosi del cosiddetto *new historicism*, la cui riflessione muove a partire dalla necessità di porre al centro dell'attenzione dello

509 Ivi, p. 152.

510 Ivi, p. 204.

storico il tema della rappresentazione: le rappresentazioni producono conseguenze, istituiscono equilibri, si impongono, insomma, *sono*, pur essendo *solo* rappresentazioni. Gli storici del *new historicism* si pongono dunque l'obiettivo di riportare alla luce gli elementi che emergono dalle tracce dei documenti del passato, che pur essendo esclusi dalla storia, costituiscono una breccia, una via possibile per mettere in discussione il *grand récit*.

Conviene fin da subito specificare come, con il *new historicism*, siamo in presenza di una pratica e di un'etichetta del tutto instabile, emersa nel corso degli anni Ottanta anche grazie al contributo di diversi studiosi dell'università di Berkeley. Il metodo del *new historicism* diventa noto attraverso *Renaissance Self-Fashioning* (1980) di Stephen Greenblatt, *James I and the politics of literature* (1983) di Jonathan Goldberg, e *Power on display* (1986) di Leonard Tennenhouse. Tutti e tre questi testi presentano uno studio dell'opera di Shakespeare come lente attraverso cui analizzare il passaggio da una società pre-moderna ad una società moderna, mettendo in risalto i rapporti tra letteratura, teatro e mondo politico di uno specifico periodo storico. Questo dialogo con altre discipline rende quindi piuttosto problematica la definizione di cosa sia *new historicism*, tanto più che è lo stesso Greenblatt che nel 1988, in *Shakespearean negotiations*, fa riferimento al proprio lavoro come ad uno studio di “*poetics of culture*”⁵¹¹. Al di là delle inevitabili oscillazioni che una nuova categorizzazione comporta, ciò che rimane centrale è l'analisi delle dinamiche di potere, analizzata anche e soprattutto attraverso i testi letterari, un approccio che spinge John Brannigan a sottolineare le affinità con un'altra forma del sapere emersa sempre negli anni Ottanta, in Inghilterra, vale a dire il materialismo culturale, fino a far diventare i due termini, *new historicism* e *cultural materialism*, «virtualmente sinonimi»⁵¹².

Come sottolinea Mario Domenichelli, la pratica del *new historicism* è caratterizzata dal rifiuto di una fine delle ideologie o da una «critica di critica delle ideologie»⁵¹³,

511 Con il termine “*poetics of culture*”, Greenblatt specifica che il suo lavoro consiste nello «studiare del fare collettivo delle diverse pratiche culturali, e interrogare le relazioni in cui queste pratiche rientrano», Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The circulation of social energy in Renaissance England*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1988, p. 5.

512 John Brannigan, *New historicism ad cultural materialism*, Transitions, Londra, 1998, p. 74.

513 Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia, teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, ETS, Pisa, 2011, p. 85.

supportato da un riferimento e un'attenzione rivolta a quei soggetti marginalizzati, agli esclusi della storia che reclamano una propria posizione all'interno di essa. Tuttavia per recuperare le storie dimenticate non è sufficiente leggere a contropelo i documenti che vengono classicamente studiati: come Foucault propone, è necessario ampliare il proprio orizzonte di riferimento, interrogando i materiali più insondati.

Queste linee di ragionamento sono definite con precisione da Catherine Gallagher e Stephen Greenblatt nell'introduzione di *Practicing new historicism*. Non si tratta di un manifesto, bensì di una riflessione che *a posteriori* definisce le linee guida del metodo di studio:

il drastico ampliamento del campo, che emerge dal riferimento alle diverse culture in quanto testi conduce a diverse conseguenze:

- i lavori che sono stati oltremodo denigrati o ignorati possono essere trattati come le più grandi opere, reclamando spazio all'interno di una lista già affollata o diminuendo il valore dei lavori all'interno di un certo tipo di borsa dei valori letteraria. [...]

- i nuovi autori riscoperti sono di per sé interessanti, ma inevitabilmente influiscono sul racconto di quegli autori ritenuti canonici. Opere che apparivano come monumenti totalmente isolati si rivelano in relazione complessa con altri testi di autori "minori". Il *new historicism* aiuta a porre la questione sull'originalità in arte e riguardo allo status di "genio" in quanto termine esplicativo. [...] Il processo attraverso cui determinate opere hanno assunto il ruolo di "classici" può essere riesaminato.

- nelle analisi di un campo culturale più ampio, le opere canoniche dell'arte si sono aperte ad una relazione non solo con opere giudicate come minori, ma anche con testi che non sono all'interno dello nessuno standard. La congiunzione produce una domanda quasi surreale sulla rivelazione di una dimensione estetica impreveduta in oggetti senza pretesa estetica. Ciò può suggerire collegamenti nascosti tra testi culturali alti, apparentemente disimpegnati rispetto al proprio ambiente immediato, e testi ampiamente inseriti nel loro mondo. Come documenti di controllo sociale o sovversione politica.⁵¹⁴

Conseguentemente a questa «vastità dell'archivio testuale»⁵¹⁵, l'impostazione del *new historicism* apre radicalmente i confini dei testi che vengono presi in considerazione e allo stesso tempo ridetermina la posizione di testi già noti: tale elemento risulta decisivo

514 Catherine Gallagher, Stephan Greenblatt, *Practicing new historicism*, University of Chicago Press, Chicago, 2000, p. 10.

515 Ivi, p. 15.

nel momento in cui ci si riferisce ad opere d'arte e opere letterarie che perdono l'aura di unicità per essere inserite in un complesso sistema relazionale. È evidente a questo punto il legame con i *cultural studies*, che sempre all'interno di *Practicing new historicism* vengono individuati, insieme agli studi di Foucault, come una branca che ha reso possibile lo svilupparsi della metodologia degli studiosi neostorici. In particolare Greenblatt e Gallagher fanno riferimento a Raymond Williams e al suo utilizzo della letteratura come base per costruire delle “controstorie”, laddove con questo termine si individua «uno spettro degli assalti al *grand récit* ereditato dal secolo passato [...]. La controstoria si oppone non solo alle narrative dominanti, ma anche ai modi privilegiati del pensiero storico e ai metodi di ricerca».⁵¹⁶

Secondo la lettura di Gallagher e Greenblatt, all'interno delle analisi di Raymond Williams il legame tra storia e letteratura risulta inscindibile, dal momento che una lettura “tra le linee” delle opere letterarie consente di fare emergere i mondi di ciò che la storia ha sommerso. In questo modo Williams «legge la letteratura come la storia di ciò che non è stato detto»⁵¹⁷. Tuttavia, nonostante l'esplicitazione di questo legame con i *cultural studies*, i neostorici compiono un passo ulteriore e consapevolmente contraddittorio rispetto ad essi, ribadendo un legame con gli studi legati al marxismo da cui Raymond Williams si era distaccato⁵¹⁸.

Tale tentativo di superamento apre tuttavia a nuove ambiguità. Il legame tra ciò che è considerato come *counterhistory* e ciò che invece rappresenta il *grand récit* è necessariamente contraddittorio, dal momento che, come emerge dagli studi di Greenblatt, il concetto stesso di “sovversione” è condizionato dal concetto di “potere”. Secondo lo schema di una «confortevole circolarità»⁵¹⁹, il potenziale sovversivo di un testo letterario emerge grazie all'indagine di micro fratture rispetto ad una rappresentazione egemonica. Da qui una delle critiche al lavoro di Greenblatt che, secondo un metodo ereditato da Auerbach, tenta di fare emergere la totalità delle linee di potere della società attraverso la ricostruzione delle molteplici relazioni connesse ad

516 Catherine Gallagher, Stephan Greenblatt, *Practicing new historicism*, 2001, University of Chicago Press, Chicago, 2000, p. 52.

517 Ivi, p. 62.

518 Ivi, p. 65.

519 John Brannigan, *New historicism ad cultural materialism*, Transitions, Londra, 1998, p. 65.

un unico elemento. Come sottolineato da Carolyn Porter:

questo *new historicism* istituisce una visione della storia come di una matassa senza fine di una maglia del tutto complessa, uno schema costituito dall'ago e filo del Potere. C'è bisogno di tirare il filo in un punto per capire come esso si ricollega al resto.⁵²⁰

Tuttavia, la contraddittorietà risiede nel fatto che non esiste potere che non preveda una sovversione a se stesso, dal momento che è proprio su tale alterità che esso si poggia: l'elemento sovversivo risulta essere sempre *negoziato*⁵²¹. Come sostiene Mario Domenichelli, la Storia in sé diventa quindi una forma di potere e, più precisamente, di *containment*. Essa rischia dunque di assumere, comunque e sempre, il ruolo di trattenere il potenziale sovversivo.

4.3. Le streghe che non siete riusciti a bruciare

“Siamo le streghe che non siete riusciti a bruciare” gridano nel 2013 le donne nelle piazze spagnole durante le proteste contro la legge che pone dei forti limiti rispetto al diritto all'aborto, mettendo in evidenza come persino ciò che viene bruciato o eliminato con estrema violenza sembra in qualche modo lasciare una traccia. La possibilità di sovvertire la storia, rideterminare l'archivio, «risvegliare la controstoria dormiente»⁵²² è elemento centrale all'interno degli studi postcoloniali.

«My position could be consonant with White's»⁵²³: con queste parole Gayatri Spivak assume una posizione all'interno del dibattito sulla storiografia che fino ad ora è stato presentato facendo esclusivo riferimento ai contesti europeo e statunitense. La frase si

520 Carolyn Porter, “Are we being historical yet?”, in John Brannigan, *New historicism ad cultural materialism*, Transitions, Londra, 1998, p. 65.

521 «The subversiveness which is genuine and radical [...] is at the same time contained by the power it would appear to threaten. Indeed the subversiveness is the very product of that power and furthers its ends», Stephen Greenblatt, “Invisible Bullets: Renaissance authority and its subversion”, p. 40-61, in *Glyph*, n. 8, 1981, p. 48.

522 Catherine Gallagher, Stephen Greenblatt, *Practicing new historicism*, 2001, University of Chicago Press, Chicago, 2000, p. 74.

523 Gayatri Chakravorty Spivak, *A critique of postcolonial reason. Toward a history of the vanishing present*, Harvard University Press, Cambridge-Londra, 1999, p. 203.

riferisce ad un passo in cui Hayden White afferma che «il linguaggio è lo *strumento di mediazione* tra la coscienza e il mondo in cui la coscienza risiede», rimarcando una posizione dello storico alla ricerca della “forma di realtà” che gli consenta di scrivere una storia “corretta”⁵²⁴.

Tuttavia, nel momento in cui cambia il punto di vista sulla discussione si spalancano nuove prospettive, come quella sulla subalternità postcoloniale che Spivak propone in *A critique of postcolonial reason*. Il dominio inglese arriva ad imporre anche un immaginario, dal momento che nel corso dei secoli la cultura indiana ha assunto un punto di vista e degli strumenti critici dei dominatori. Secondo quest'ottica, i testi a disposizione possono essere letti come testi di finzione, come costruzioni che non rispecchiano ciò che pretendono di rappresentare:

the records I read showed the soldiers and administrators of the East India Company constructing the object of representations that becomes a reality of India. This is "literature" in the general sense- the archives selectively preserving the changeover of the episteme-as its condition; with "literature" in the narrow sense- all the genres- as its effect- The distinction- between archive ad literature- blurs a bit later. To grasp the distinction, the literary critic must turn to the archives. On a somewhat precious register of literary theory it is possible to say that this was the construction of a fiction whose task was to produce a whole collection of "effects of the real," and that the "misreading" of this "fiction" produced the proper name "India". The colonizer constructs himself as he constructs the colony.⁵²⁵

Utilizzare i testi dei *postcolonial studies* non serve solo a rimarcare l'esistenza di un punto di vista *altro* rispetto a quello occidentale, ma a sollevare la questione della *subalternità* e, sempre citando Spivak, a mettere in discussione il fatto che il soggetto subalterno possa effettivamente parlare, o raccontare la propria storia. Vero è che tale questione potrebbe essere sollevata utilizzando anche testi molto più “europei”, su tutte le riflessioni di Gramsci sul Risorgimento. Tuttavia il riferimento agli studi

524 «Language is the *instrument of mediation* between the consciousness and the world that consciousness inhabits», Hayden White, *Tropics of Discourse. Essay in cultural Criticism*, in Gayatri Chakravorty Spivak, *A critique of postcolonial reason. Toward a history of the vanishing present*, Harvard University Press, Cambridge-Londra, 1999, p. 202-203.

525 Gayatri Chakravorty Spivak, *A critique of postcolonial reason. Toward a history of the vanishing present*, p. 203.

postcoloniali consente di aggiornare le tematiche rispetto ad un contesto differente, nonché di inserire la riflessione sul concetto di subalternità per come essa si è sviluppata recentemente a livello globale. Da questo punto di vista sembra quasi ottimista la visione per cui all'interno della storia nulla vada perso e che il passato ritorni sempre nel momento dell'emergenza, dal momento che proprio gli studi postcoloniali fanno emergere un'assenza importante nelle ricostruzioni di ciò che è avvenuto: per quanto abbiano lasciato una traccia, le streghe sono comunque state bruciate.

In *Selected subaltern studies*, Edward Said specifica innanzitutto ciò che si definisce come subalterno all'interno della storia indiana. L'analisi di Gramsci è tradotta individuando nel soggetto subalterno il soggetto alle classi alleate «o con gli inglesi [...] o con una ristretta cerchia di discepoli, studiosi o epigoni che in qualche senso collaborarono con gli inglesi»⁵²⁶. Introducendo i saggi di Ranajit Guha che analizzano le ricostruzioni della storiografia indiana rispetto alla storia della lotte anti-coloniali, Said scrive:

secondo Guha, tutte queste letture della storia indiana sono essenzialmente limitate e deficitarie. Esse mancano infatti di cogliere il ruolo costitutivo svolto dell'enorme massa dei subalterni indiani, dei poveri metropolitani e dei contadini che lungo tutto il diciannovesimo secolo, e anche prima, resisterono al governo britannico in termini e con modalità sensibilmente diversi da quelli dell'élite.⁵²⁷

Il fatto che la storia delle classi subalterne abbia così scarsa possibilità di affiorare in superficie è sintomo di una violenta repressione ai danni del popolo indiano. Di fronte ai tentativi di ricostruire la storia dal punto di vista degli oppressi, Gayatri Spivak ricorda che la condizione stessa di chi scrive storia è necessariamente contraddittoria rispetto al soggetto subalterno:

il linguaggio sembra fare uno sforzo anche per riconoscere che la visione del subalterno, la sua volontà e presenza, non possono costituire altro che una finzione teorica finalizzata a rendere legittimo il progetto di interpretazione. La coscienza del subalterno non può essere

526 Edward W. Said. "Introduzione", p. 7-17, in Ranajit Guha, Gayatri Chakravorty Spivak, *Selected Subaltern Studies*, Oxford University Press, New York-Oxford, trad. it. *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, Verona, Ombre Corte, 2002, p. 20.

527 Ivi, p. 20-21.

recuperata.⁵²⁸

Spivak si riferisce evidentemente ad un contesto del tutto particolare che non può essere automaticamente riportato ad una totalità. L'impegno di Spivak è anzi proprio quello di sottolineare e rimarcare le differenze tra il contesto europeo e quello indiano, mettendo in guardia dall'idea di assumere, seppur tatticamente, un'impostazione europea. Tuttavia rimane centrale una riflessione su come lo storico si situa nel momento in cui tenta di fare emergere ciò che della storia è stato nascosto: «lo storico deve insistere nei *propri* sforzi, per raggiungere la consapevolezza che il subalterno è necessariamente il limite assoluto dello spazio in cui la storia è narrativamente trasformata in logica»⁵²⁹.

Si tratta del limite estremo a cui si può approda attraverso una messa in discussione della storia: il limite per cui lo storico non può aspirare a rappresentare davvero la storia del subalterno, dal momento che il modo in cui si situa all'interno della società glielo impedisce. Si tratta tuttavia di un limite produttivo, che riconfigura il senso del ruolo della scrittura della storia e il valore di una necessaria “strategia” storiografica. Prendendo atto dell'impossibilità di una presa di parola effettiva da parte del subalterno, si arriva a postulare un non-detto che è caratteristica ontologica della storia. Il subalterno risulta essere in qualche modo simile al “musulmano” dei campi di concentramento, descritto da Levi. Entrambi sono ampiamente *parlati*. L'idea che la narrazione della storia sia necessariamente legata alla voce dei vincitori, dei sopravvissuti o dei “salvati”, mostra dunque uno statuto dei testi storici del tutto contraddittorio.

5. Prima che tutto crolli

Dare maggiore spazio alle riflessioni di Ginzburg e Vidal-Naquet consente non solo di analizzare riflessioni decisive nel dibattito tanto ad un livello teorico, quanto ad un'analisi morale e politica. Dal momento che le discussioni chiamano in causa gli eventi più violenti della storia del Novecento, è la storia di questi stessi eventi a

528 Gayatri Chakravorty Spivak, “Subaltern studies. Decostruire la storiografia”, in *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, Verona, Ombre Corte, 2002, p. 115 .

529 Ibid., p. 120.

rischiare di essere sottoposta alla deriva relativista. Pertanto la tensione del dibattito non si sviluppa esclusivamente in riferimento ad una disciplina, ma coinvolge anche esplicitamente le radici storiche della società in cui viviamo.

In nessun caso il processo di ridefinizione del testo storico è negato o respinto: la “moda della retorica”, anche nelle critiche più feroci che le vengono rivolte, ha una sua validità e una sua motivazione che viene riconosciuta. Entrambi gli studiosi sono così costretti a scendere a patti con il proprio nemico, conducendo numerosi tentativi di rimanere ancorati ad una “verità storica” che non sia suscettibile delle interpretazioni più disparate, di mantenere le posizioni fino alla fine prima che l'idea stessa di Storia non si sfaldi in infiniti frammenti, consentendo di correre comunque ai ripari anche quando questo avviene. Nel caso di Ginzburg ciò implica la necessità di soffermarsi sulle sue analisi a proposito del rapporto tra letteratura e storia:

verso la metà degli anni '50 leggevo romanzi; l'idea che avrei fatto lo storico non mi sfiorava nemmeno. Leggevo anche Lukács, con insofferenza per il modo in cui parlava di Dostoevskij e Kafka. Pensavo che mi sarebbe piaciuto di occuparmi di testi letterari, sottraendomi sia alle secche del razionalismo sia alle paludi dell'irrazionalismo. Oggi questo progetto mi appare, com'è ovvio, ingenuamente ambizioso; tuttavia non potrei rinnegarlo; in esso sono invischiato ancora.⁵³⁰

Cosa sia la letteratura per Carlo Ginzburg è perfettamente racchiuso in queste poche righe, scritte nel 1986, in un momento in cui il dibattito sulla storiografia è forse diventato meno feroce, ma non per questo meno denso di spunti e prese di posizioni polemiche. Si tratta di un momento, dunque, in cui l'estrema contiguità tra storia e letteratura è già sancita, con tutte le problematiche ad essa connesse.

In realtà, il legame tra letteratura e storia nell'opera di Ginzburg emerge all'interno delle sue ricerche, prima ancora che nei suoi interventi rispetto al tema. A chiunque legga *Il formaggio e i vermi* (1976) risulta evidente come si tratti di un'opera che si muove lungo il confine tra le due: la storia del mugnaio friulano Menocchio, condannato per eresia dall'Inquisizione, è infatti narrata mediante uno stile che appare più in sintonia con le opere di finzione che con la forma della ricerca storica:

530 Carlo Ginzburg, “Prefazione”, in *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986, p. IX.

Si chiamava Domenico Scandella, detto Menocchio. Era nato nel 1532 (al tempo del primo processo dichiarò di avere cinquantadue anni) a Montereale, un piccolo paese di collina del Friuli, 25 chilometri a nord di Pordenone, proprio a ridosso delle montagne. Qui era sempre vissuto[...]. Prevalentemente faceva il mugnaio; portava anche l'abito tradizionale dei mugnai, una veste, un mantello e un berretto di lana bianca. Così vestito di bianco si presentò al processo. Un paio di anni dopo disse agli inquisitori di essere «poverissimo»: «non ho altro che doi mollini a fitto et doi campi a livello, et con questi ho sustentato et sostenuto la mia povera famiglia». Ma certo esagerava.⁵³¹

Queste poche frasi, con cui si apre *Il Formaggio e i vermi*, potrebbero tranquillamente far parte di un romanzo storico. Le prime righe costituiscono di fatto la presentazione di un personaggio, che tuttavia non è un eroe senza macchia. Già nei primi capoversi ci viene detto infatti che non bisogna prestare eccessiva fiducia alla testimonianza di Menocchio: «ma certo esagerava». Questo continuo gioco di svelamento delle parole di Menocchio è il fulcro del lavoro storico di Ginzburg: la testimonianza è infatti necessariamente condizionata dalla situazione in cui Menocchio si trova nel momento in cui è chiamato a parlare, ossia mentre è in arresto per mano dell'Inquisizione. I documenti possono quindi essere analizzati solo con la consapevolezza della costrizione che il processo inquisitorio impone.

Per quanto rischioso, leggere attraverso quest'ottica i testi del processo consente di superare uno dei principali limiti principali del lavoro dello storico, dal momento che la maggior parte dei documenti non sono stati scritti dalle classi popolari bensì dalla classe dominante. Ma Ginzburg si spinge anche oltre, dal momento che le vicende da lui analizzate appartengono ad un personaggio “anomalo” rispetto allo strato sociale a cui Menocchio appartiene sia per la sua relativa cultura, che per il suo isolamento all'interno della comunità. Recuperare questa singolarità diventa allora un modo per indagare una storia a sua volta anomala, in grado forse più di altre di rivelare le caratteristiche del mondo in cui essa si svolge:

anche un caso limite (e Menocchio lo è certamente) può rivelarsi rappresentativo. Sia negativamente- perché aiuta a precisare che cosa si debba intendere, in una situazione data,

531 Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino, 1976, p. 3.

per «statisticamente più frequente». Sia positivamente- perché consente di circoscrivere le possibilità latenti di qualcosa (la cultura popolare) che ci è noto soltanto attraverso documenti frammentari e deformati provenienti quasi tutti dagli «archivi della repressione».⁵³²

La metodologia che viene utilizzata è già argomentata all'interno dell'introduzione, dove Ginzburg segnala la necessità di leggere le parole di Menocchio attraverso uno sguardo critico. Tuttavia ciò non basta per prevenire il dubbio che quanto viene raccontato appartenga in realtà al campo della finzione: al di là della costruzione narrativa, Ginzburg rimane sempre sulla soglia tra due forme differenti, arrivando ad *immaginare* i pensieri e le azioni di Menocchio, seppur tramite il costante riferimento al contesto storico in cui si svolgono le vicende:

i suoi discorsi erano noti a tutti: la gente se li ripeteva forse con curiosità, *forse scuotendo la testa*⁵³³. [corsivo mio]

A questo si aggiunge una forma tipicamente letteraria, particolarmente evidente nella sospensione con cui i capitoli si chiudono, inducendo una curiosità (se non proprio *suspense*) che viene saziata nel capitolo successivo:

ma che cosa aveva letto Menocchio?⁵³⁴

Anche se l'interpretazione di Menocchio era scattata a contatto col testo, le sue radici affondavano lontano.⁵³⁵

Nelle parole del sultano Menocchio poté trovare tutt'al più una conferma e una legittimazione della sua spietata critica nei confronti della Chiesa: non certo un motivo di turbamento. Esso va cercato altrove.⁵³⁶

532 Ivi, p. 20.

533 Ivi, p. 5.

534 Ivi, p. 34.

535 Ivi, p. 49.

536 Ivi, p. 52.

Com'era spuntata nella testa di Menocchio una antropologia così astrusa e complicata?⁵³⁷

Insomma, se le posizioni di Ginzburg rispetto a White e in generale rispetto al dibattito sull'interpretazione della storia sono molto nette, tutto si complica nel momento in cui si fa riferimento ai suoi libri.

5.1. Il paradigma indiziario e la protesta morale

Ginzburg sviluppa una critica partendo proprio dall'importanza della “prova” all'interno del lavoro storiografico, smontandone prima di tutto l'idea di inequivocabilità e di univocità: la prova, il documento storico hanno sempre bisogno di essere interpretati dallo storico attraverso ad un confronto con le fonti. Il lavoro storiografico sulla prova è tutt'altro che lineare e, per dimostrarlo, Ginzburg ritorna alle *Tesi di filosofia della storia* di Walter Benjamin ed in particolare alla necessità di una lettura in «contropelo» della storia. Benjamin rappresenta infatti la Storia come un'arena all'interno della quale avviene uno scontro tra vinti e vincitori. Ma dal momento che «i padroni di ogni volta sono gli eredi di coloro che hanno vinto»⁵³⁸, sono proprio questi i narratori che possono costruire una legittimità storica della propria vittoria. Le testimonianze storiche recano dunque il segno di questa battaglia e dei nuovi rapporti di potere, e spetta allo storico guardare con «orrore» a questo «patrimonio culturale» (ossia la «preda» del vincitore):

esso deve la propria esistenza non solo alla fatica dei grandi geni che lo hanno creato, ma anche alla schiavitù senza nome dei loro contemporanei. Non è mai documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie.⁵³⁹

Facendo riferimento a questo frammento Ginzburg afferma che qualunque testimonianza deve essere letta *contro* le intenzioni di chi l'ha prodotta, sottolineando quindi come il lavoro dello storico intervenga direttamente sul giudizio della prova, ossia fin dal primo passo. Come anche nell'interpretazione di Ricoeur, i modelli

537 Ivi, p. 85.

538 Walter Benjamin, “Tesi di Filosofia della Storia”, in *Schriften* (1955), trad. it, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 2006, p. 78.

539 Ibid., p. 79.

narrativi utilizzati dallo storico non agiscono, infatti, solo nella fase finale, ossia nel momento in cui si organizza il materiale raccolto, bensì «in ogni stadio della ricerca, creando divieti e possibilità»⁵⁴⁰:

l'analisi della distorsione specifica di ogni fonte implica già un elemento costruttivo. Ma la costruzione [...] non è incompatibile con la prova; la proiezione del desiderio, senza cui non si dà ricerca, non è incompatibile con le smentite inflitte dal principio di realtà. La conoscenza (anche la conoscenza storica) è possibile.⁵⁴¹

Se la conoscenza storica è possibile, il limite con la *fiction* deve però essere rimodulato, a partire dai concetti di “invenzione” o di “falso”. Nella postfazione al libro di Natalie Zemon Davis, *Il ritorno di Martin Guerre*, Ginzburg affronta il limite tra narrazione letteraria e storiografica mostrando come la letteratura abbia effettivamente influenzato l'ambito della disciplina storica. In questo breve intervento Ginzburg analizza proprio l'ambiguità della “prova”, descritta come un oggetto dalla natura incerta che per essere analizzato deve avvalersi anche della capacità di “invenzione” (termine utilizzato da Davis):

il termine "invenzione" (*invention*) è volutamente provocatorio- ma tutto sommato sviante. La ricerca (e la narrazione) della Davis non s'impenna sulla contrapposizione tra "vero" e "inventato" ma sull'integrazione, sempre segnalata puntualmente, di "realtà" e "possibilità" (al plurale). Di qui deriva il pullulare, nel suo libro, di espressioni come "forse", "dovettero", "si può presumere", "certo" che nel linguaggio storiografico significa di solito “molto presumibilmente”) e così via.⁵⁴²

Di fronte all'incertezza, lo storico segue un percorso dettato dall'ambiente a cui si riferisce, «inteso qui come luogo di possibilità storicamente determinate»⁵⁴³. La possibilità di invenzione affonda le radici in una conoscenza profonda della materia trattata, che consente di congiungere i fili mancanti per risalire ad una ricostruzione

540 Carlo Ginzburg, *Rapporti di Forza*, p. 48.

541 Ibid., p. 49.

542 Carlo Ginzburg, *Il ritorno di Martin Guerre*, in *Il Filo e le Tracce. Vero Falso Finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 298-299.

543 Ibid., p. 299.

storica. In questo processo, «"vero" e "verosimile", "prove" e "possibilità" s'intrecciano, pur rimanendo rigorosamente distinti»⁵⁴⁴. Il tentativo di Ginzburg di porre un limite alla deriva relativista è comunque duplice: se da una parte egli riconosce il carattere di incertezza della prova, dall'altra va alla ricerca degli elementi comuni tra *fiction* e storiografia, mettendo in evidenza i cambiamenti avvenuti nella storiografia. Proprio questi cambiamenti possono essere riscontrati nello studio di Davis, a partire dalla "fisionomia narrativa" da cui è caratterizzato. Il rischio di una deriva relativista è dunque contrastato attraverso il riferimento alle specifiche attività del lavoro dello storico ed alla capacità di assorbire e ricollocare all'interno della disciplina gli stimoli giunti dalla letteratura. In merito a quest'ultimo punto Ginzburg fa riferimento al romanzo storico della prima metà dell'Ottocento e in particolare alle opere di Balzac e Manzoni, interpretate quasi come avanguardie sperimentali rispetto al lavoro degli storici:

nelle considerazione di carattere generale formulate da entrambi è impossibile non ritrovare col senno di poi la prefigurazione delle caratteristiche più appariscenti della ricerca storica degli ultimi decenni- dalla polemica contro i limiti di una storia esclusivamente politica e militare, alla rivendicazione di una storia delle mentalità degli individui e dei gruppi sociali, fino addirittura (nelle pagine di Manzoni) a una teorizzazione della microstoria.⁵⁴⁵

È su questo punto che le tesi di Ginzburg sembrano avvicinarsi a quelle di White: non è soltanto la storiografia ad essere cambiata, bensì lo stesso rapporto tra chi narra e la realtà, un mutamento che gli stessi storici faticano ad ammettere⁵⁴⁶. A dividere però le tesi dei due studiosi in maniera radicale è la natura di questo rapporto, che secondo Ginzburg non è del tutto compromesso e non va necessariamente nella direzione di un'equiparazione tra "vero" e "falso". In questo senso, il valore determinante che assume la teoria dei tropi nelle analisi proposte da White non è accettabile, in quanto i criteri per ricostruire un evento storico e il giudizio su questa ricostruzione non possono essere esclusivamente linguistici:

il rifiuto, sostanzialmente relativistico, di scendere su questo terreno fa della categoria di

544 Ivi, p. 299.

545 Ivi, p. 307.

546 Ivi, p. 313.

"realismo" usata da White, una formula priva di contenuto. Un controllo delle pretese di verità inerenti alle narrazioni storiografiche in quanto tali avrebbe implicato la discussione dei problemi concreti, legati alle fonti e alle tecniche della ricerca, che i singoli storici si erano posti nel loro lavoro. Se si trascurano questi singoli elementi, come fa White, la storiografia si configura come un puro e semplice strumento ideologico.⁵⁴⁷

L'influenza dell'ideologia è forse l'elemento a cui Ginzburg più si oppone. L'analisi di White ne sottolinea il ruolo determinante nel lavoro storiografico. Allo stesso tempo Barthes ne enfatizza il carattere disciplinante all'interno del discorso, mentre Foucault ne mostra il rapporto costante con i dispositivi di potere, di cui anche la lingua fa parte. Ginzburg, riprendendo le tesi di Momigliano in *L'histoire dans l'âge des idéologies*, non nega l'esistenza di un pensiero politico e morale dello storico che influisce in ogni momento del suo lavoro: «principio di realtà e ideologia, controllo filologico e proiezione nel passato dei problemi del presente s'intrecciano, condizionandosi reciprocamente, in *tutti* i momenti del lavoro storiografico»⁵⁴⁸. Tuttavia questo rapporto complesso non può essere risolto a favore del potere disciplinante dell'ideologia dal momento che il lavoro dello storico consiste anche nel risolvere tale rapporto tenendosi il più possibile a distanza da essa. Anche dopo i numerosi mutamenti avvenuti nel campo della storiografia, secondo Ginzburg il problema dell'ideologia risiede ancora nella sua lontananza dalla "prova". Tanto più ci si allontana da essa, quanto più il rischio è quello di cadere nel "falso":

termini come "finzione" o "possibilità" non devono trarre in inganno. La questione della prova rimane più che mai al centro della ricerca storica: ma il suo statuto viene inevitabilmente modificato nel momento in cui vengono affrontati temi diversi rispetto al passato, con l'aiuto di una documentazione anch'essa diversa. Il tentativo fatto da Natalie Zemon Davis di aggirare le lacune con una documentazione archivistica contigua nello spazio e nel tempo a quella che si è perduta o non si è mai materializzata, è solo una delle molte soluzioni possibili (fino a che punto estensibile? varrebbe la pena discuterne). Tra quelle da escludere c'è sicuramente l'invenzione.⁵⁴⁹

Davis costruisce così un'ipotesi secondo cui la "possibilità" è sempre legata alla

547 Ivi, p. 309.

548 Ivi, p. 309.

549 Ivi, p. 314.

“prova”, mentre la “erudizione” si affianca alla “immaginazione”. In questi rapporti, in costante ridefinizione, risiede la capacità critica dello storico, nonché la possibilità di porre dei freni alle infinite interpretazioni della Storia. Nel relativismo si annida infatti il rischio dell'autoassoluzione, nonché della complicità con “i padroni di ogni volta”.

Si tratta di tensioni che esplodono violentemente quando le tematiche dell'interpretazione trovano un loro campo di intervento in una delle ferite aperte più recenti della storia occidentale: l'Olocausto.

La parola “Olocausto” è talmente carica di significati che si è obbligati a pesare le parole quando ci si riferisce ad esso. A causa della vastità della “industria” che si muove attorno ad esso, ciò è vero in questo caso molto di più quanto sia vero per eventi simili, ma che non hanno avuto lo stesso trattamento da parte dei vincitori. L'Olocausto è oggi anche un riferimento retorico, laddove chi critica le politiche di Israele è accusato automaticamente di antisemitismo dalle autorità israeliane: contro questa retorica si sono schierati a volte anche fisicamente personaggi della politica, esponenti del mondo della filosofia, della storia, della letteratura, ma il tema è tutt'oggi assolutamente difficile da toccare senza scatenare indignazione e accuse reciproche. Da questo punto di vista non solo gli studi ma anche la stessa vicenda dello storico Norman Finklestein (autore di *The Holocaust industry*, 2000) incarnano le contraddizioni rispetto ai risvolti politici di questo tema. Per questo motivo ritornare sulle polemiche sull'Olocausto, consente di analizzare un campo in cui le tensioni emergono in maniera più marcata rispetto ad altre discussioni.

La critica di Ginzburg a White non si limita all'aspetto metodologico: come sottolinea Ricoeur, esso assume anche altre accezioni:

l'arringa in difesa della realtà del passato storico [...] riveste così il duplice aspetto di una incontestabile attestazione e di una protesta morale, che prolunga la violenza dell'impulso, che spinge un sopravvissuto come Primo Levi a testimoniare. Proprio su questo intreccio di attestazione e di protesta nel caso della letteratura della Shoah dobbiamo riflettere. Senza l'ammissione di questo statuto misto, non comprenderemo perché e come la rappresentazione dovrebbe integrare alla sua formulazione la dimensione “inammissibile” dell'avvenimento.⁵⁵⁰

550 Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 370.

L'analisi di Ricoeur si fonda sulle ricostruzioni di Saul Friedlander contenute in *Probing the limits of representation*, di cui in nota è riportato un estratto:

sebbene la critica delle posizioni di White [...] opti per un approccio epistemologico, l'appassionata arringa di Carlo Ginzburg a favore dell'oggettività della verità storica è informata sia di una posizione profondamente etica, sia di categorie analitiche.⁵⁵¹

Per come si è discusso l'argomento finora, si tratta di un leggero paradosso: laddove nemmeno la “prova ultima”, basata sulla testimonianza, è sufficiente ad attestare una realtà storica, si fa ricorso ad un elemento extratestuale come l'etica al fine di porre un'ultima barriera rispetto al relativismo. Un'operazione necessaria dal momento che il confine tra relativismo, negazionismo e revisionismo non è così netto.

5.2. Revisionismo, relativismo, interpretazione

Innanzitutto, dobbiamo condurre un discorso sul filo del rasoio. Per quanto ad esempio la parola “revisionismo” sia connotata, all'interno del contesto occidentale, da un significato negativo, rimanda a uno specifico tentativo di reinterpretare alcuni momenti della storia. Oltre alle prese di posizione di Said, Spivak e Guha di cui si è già scritto, è possibile trovare riscontro di casi simili anche all'interno del contesto europeo: riferendosi alla storiografia rumena, Dan Octavian Cepraga parla di un'operazione di “revisionismo est-etico”, come postura necessaria per recuperare la storia del proprio paese, in seguito alla dissoluzione dell'Unione Sovietica⁵⁵².

Tuttavia una rilettura degli eventi traumatici del passato non può essere mai un'operazione priva di risvolti controversi, all'interno dei quali è difficile districarsi. In riferimento all'Olocausto il ventaglio di posizioni è oltremodo variegato, sebbene siano le analisi di Ernst Nolte ad emergere e destare particolare scalpore, all'interno di quello che viene definito il *Historikerstreit*, ossia “la controversia degli storici” emersa in Germania nel pieno degli anni Ottanta. Le posizioni di Nolte sono molto meno ambigue

551 Saul Friedlander, *Probing the limits of representation*, in Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 370n.

552 Intervento di Dan Octavian Cepraga al convegno “Forma Critica”, che ha avuto luogo presso l'Università di Padova nei giorni 17-18-19 novembre 2014.

di quanto un'accusa di “revisionismo” lasci intendere. Egli sostiene infatti la necessità di rileggere il fenomeno del nazionalsocialismo al fine di riuscire a superare i blocchi da cui la storiografia tedesca sull'evento dello sterminio è contraddistinta. Tali blocchi non possono essere ricondotti solo al campo storico, ma sarebbero costitutivi di una nazione tedesca bloccata nella sua identità: si tratta di ciò che viene da lui definito come “il passato che non vuole passare”, laddove «il normale passare del passato non va inteso come scomparsa»⁵⁵³, bensì come una sua ri-significazione necessaria:

per lo storico, è proprio questa la conseguenza più deplorabile del «non passare» del passato: che le più elementari regole valide per qualsiasi passato sembrano essere abrogate; le regole, cioè, per cui qualsiasi passato deve diventare via via più riconoscibile nella sua complessità, se ne percepisce meglio il contesto, si correggono le immagini in bianco e nero dei contemporanei in lotta, si sottopongono a revisione le prime interpretazioni. Proprio questa regola se applicata nel caso del Terzo Reich, appare invece «pedagogicamente pericolosa per il popolo»: non potrebbe portare a una giustificazione di Hitler, o per o meno a una «discolpa dei tedeschi»? Non ne scaturisce la possibilità che i tedeschi si identifichino di nuovo con il Terzo Reich, come fecero in larga maggioranza almeno dal 1935 al 1939; che, insomma, non imparino la lezione impartita loro dalla storia?⁵⁵⁴

Il discorso di Nolte scorre lungo il limite di una rilettura storica fondata e tuttavia rischia di andare oltre rispetto al limite delle interpretazioni (storicamente) legittime: alla necessità di guardare al passato attraverso nuove prospettive, Nolte affianca l'idea che si debba cominciare a pensare allo sterminio nazista attraverso l'individuazione di un “nesso causale” tra questo e quanto avvenuto in precedenza, facendo riferimento alle violenze della Russia stalinista:

come un assassinio, anzi uno sterminio non può essere «giustificato» con un altro assassinio, non meno fuorviante è un atteggiamento che osserva solo *quell'*assassinio e *quello* sterminio, e non vuole prendere atto dell'altro, anche se, verosimilmente, fra i due esiste un nesso causale.⁵⁵⁵

553 Ernst Nolte, “Il passato che non vuole passare”, in *Germania. Un passato che non passa. I crimini nazisti e l'identità tedesca*, Einaudi, Torino, 1987, p. 3.

554 Ivi, p. 6.

555 Ivi, p. 9.

Tale analisi è duramente contestata da Habermas, il quale, pur non volendo «attribuire a nessuno cattive intenzioni»⁵⁵⁶, rimane comunque critico nei confronti di tesi che non esita a definire “apologetiche”: esse comportano infatti una relativizzazione della violenza nazista e conducono ad un'assoluzione rispetto agli errori del passato. Nolte può avere ragione quando reclama la necessità di una rilettura storica del passato, ma sbaglia del tutto nell'impostazione su cui fonda la sua analisi: il “nesso causale” e la riduzione dell'unicità dello sterminio degli ebrei all'uso delle camere a gas (altro elemento problematico rilevato da Habermas) riconducono ad un vizio originario, che consiste in un'interpretazione storica a cui si approda attraverso una riflessione sull'identità nazionale tedesca, chiudendo il ventaglio delle interpretazioni possibili:

chi mira alla rivivificazione di un'identità ancorata spontaneamente alla coscienza nazionale, chi si lascia guidare dagli imperativi funzionali delle valutazioni, dell'acquisizione di consenso, dell'integrazione sociale grazie a un conferimento di senso, dovrà temere l'effetto chiarificatore della storiografia e rifiutare un pluralismo dell'interpretazione storica a largo raggio.⁵⁵⁷

L'interpretazione di Nolte è tuttavia ben altra cosa rispetto a quelle di altri studiosi come Michael Stürmer o ancora di più Andreas Hillgruber, contro cui Habermas si scaglia con violenza: le analisi di Nolte e Hillgruber possono condividere alcuni elementi, ma il livello di parzialità e di pretestuosità di quest'ultimo è decisamente più marcato come emerge dal botta e risposta con Habermas. Laddove Nolte pone il problema dell'identità nazionale tedesca attraverso le relazioni e le possibili comparazioni tra lo sterminio condotto dai tedeschi ed altri eventi storici simili ad esso, Hillgruber riconduce le politiche di sterminio tedesche alle dinamiche stesse della seconda guerra mondiale, in cui l'esercito tedesco si sarebbe trovato nella condizione di dover resistere, sorvolando dunque sul problema delle politiche di sterminio naziste e su come ad esse si sia arrivati dopo un vastissimo appoggio popolare al socialnazionalismo. Entrambe le interpretazioni possono essere contraddistinte, scrive

556 Jürgen Habermas, “Una sorta di risarcimento danni. Le tendenze apologetiche nella storiografia contemporanea tedesca”, in *Germania. Un passato che non passa. I crimini nazisti e l'identità tedesca*, Einaudi, Torino, 1987, p. 21.

557 Ivi, p. 21.

Habermas, da «una concezione funzionalistica dell'uso pubblico della storia»⁵⁵⁸, sebbene le differenze fra le due debba essere sottolineata. Tuttavia esse rimangono su un altro livello rispetto alla negazione dei fatti e alla possibilità di interpretare le fonti e i documenti storici in maniera del tutto indiscriminata, che è invece l'operazione su cui si concentra l'analisi di Pierre Vidal-Naquet, e che si contraddistingue per una lettura delle prove e delle fonti ancora più forzata.

5.3. Vivere con Faurisson

Gli scritti di Pierre Vidal-Naquet sul revisionismo e in particolare sulle tesi di Robert Faurisson toccano molte delle tematiche fino ad ora analizzate, ma hanno il pregio mettere in luce i risvolti pratici e politici della verifica dei testi da parte dello storico. Vidal-Naquet non è uno storico della Shoah: il suo campo di ricerca è infatti quello della storia antica, tuttavia è anche un intellettuale assolutamente attivo in maniera militante su temi della contemporaneità, come emerge dalle sue posizioni contro le guerre coloniali in Algeria o a favore della causa palestinese (seppure, in questo caso, con diverse esitazioni, perlomeno in una prima fase). È dunque a partire da un punto di vista esplicitamente situato che egli prende parola in merito allo sterminio degli ebrei, interrogandosi egli stesso sulla legittimità del proprio intervento, chiedendosi dunque se lasciare o meno ad altri il compito di prendere posizione contro le tesi revisioniste. A spingerlo ad una presa di parola è l'editore della rivista "Esprit", Paul Thibaud, che richiede il suo intervento proprio in merito alle ricerche di Robert Faurisson, dal momento che, a partire dagli anni Ottanta, i suoi interventi incontrano un pubblico più ampio rispetto alla stampa specializzata.

Ciò che spinge Vidal-Naquet ad accettare la proposta di Thibaud è proprio questo: finché le tesi revisioniste si limitano ad un gruppo circoscritto e autoreferenziale il problema non sussiste e le loro analisi non devono essere nemmeno prese in considerazione. Chi sostiene l'inesistenza della camera a gas non può considerarsi appartenente ad una scuola storica alternativa: chi pensa che le camere a gas non siano esistite dichiara il falso. Diversa è la situazione che si crea quando queste tesi escono dai

558 Jürgen Habermas, "Epilogo", p. 153-164, in *Germania. Un passato che non passa. I crimini nazisti e l'identità tedesca*, Einaudi, Torino, 1987, p. 164.

circoli ristretti, proprio come avvenuto con le tesi di Faurisson, pubblicate su *Le Monde*. In questo caso è necessario rispondere alle tesi revisioniste, sebbene farlo sia automaticamente contraddittorio: rispondere a Faurisson equivale, in parte, ad avvalorare l'idea che esista un dibattito sull'esistenza a meno delle camere a gas:

è assolutamente impossibile discutere con Faurisson. Il dibattito, che egli reclama incessantemente, è escluso poiché il suo modo di argomentare- ciò che ho definito la sua utilizzazione della prova non ontologica- rende inutile qualsiasi discussione. [...] Ma come rispondere, se la discussione è impossibile? Procedendo come si fa con un sofista, cioè con un uomo che *assomiglia* a colui che dice il vero, e di cui bisogna smontare pezzo per pezzo le argomentazioni per smascherarne la falsità. Tentando anche di elevare il dibattito, di dimostrare che l'impostura revisionista non è l'unico ornamento della cultura contemporanea, e che bisogna comprendere non solo il *come* della menzogna, ma anche il *perché*.⁵⁵⁹

A partire da questa posizione problematica, Vidal-Naquet prosegue con l'analisi delle tesi di Faurisson e degli altri revisionisti, stilando un autentico catalogo delle caratteristiche comuni che le contraddistinguono. Ad impressionare lo storico è soprattutto il fatto che l'approccio revisionista e negazionista non è tale in quanto caratterizzato da imprecisioni o carenze, anzi, è esattamente al contrario: il lavoro del revisionista è lungo e complesso e si muove all'interno di riferimenti selezionati che sono intrecciati ad arte:

la cosa peggiore è che è vero, che Faurisson ha effettivamente impiegato un numero incalcolabile di giornate di lavoro negli archivi francesi o tedeschi alla ricerca, non come pretende, della verità, ma del falso, alla ricerca di un mezzo per distruggere un immenso insieme di prove indistruttibili, indistruttibili proprio perché costituiscono un insieme e non, come ci vorrebbero far credere, un fascio di documenti sospetti.⁵⁶⁰

Eppure tali documenti sono effettivamente “sospetti”, come sospetto è il testo, per sua stessa definizione. Il lavoro di Faurisson consiste nell'ampliare fino alle estreme

559 Pierre Vidal Naquet, “Un Eichmann di carta”, in Pierre Vidal-Naquet, *Les assassins de la mémoire. «Un Eichmann de papier» et autres essais sur le révisionisme* (2005), trad.it. *Gli assassini della memoria. Saggi sul revisionismo e la Shoah*, Roma, Viella, 2008, p. 60-61.

560 Ivi, p. 84.

conseguenze l'opacità delle fonti, rimarcandone oltre ogni misura i vizi di forma ed enfatizzando gli errori che le caratterizzano.

A ciò si aggiunge il fatto che le tesi revisioniste non contano fra le loro fonti le numerose testimonianze di chi ha vissuto nei campi: né di chi è sopravvissuto, né, curiosamente, delle SS. Da questo punto di vista, il trattamento dei documenti del processo di Norimberga è ancora più emblematico dal momento che esso non viene considerato come fonte attendibile in quanto si tratta di un processo fatto dai vincitori. Tuttavia tener conto di questi elementi e rimarcare l'opacità della prova documentaria è altra cosa rispetto all'eliminazione dei documenti del processo dal proprio archivio, tanto più che, come sottolinea Vidal-Naquet, non sempre le regole dei vincitori hanno saputo imporsi all'interno del dibattito.

Anche sulla questione di chi sono i “vincitori” e i “vinti” è utile soffermarsi, dal momento che entrambe le categorie sono del tutto instabili. Il riferimento è alla figura di Himmler, a cui Faurisson dedica particolare attenzione. Dopo aver evidenziato le falsità e le mancanze insite nelle analisi di Faurisson, Vidal-Naquet ritorna alla questione generale: Himmler può mai essere considerato un vinto?

Riguardo al *come* la situazione risulta dunque chiara: il discorso revisionista si impone presentandosi come verità. A destare maggiore preoccupazione è il *perché*: se il tema dei campi di sterminio non può sottrarsi ad un processo di interpretazione, un discorso come quello revisionista diventa pericoloso nel momento in cui la “verità storica” si mischia con altri interessi diventando “verità politica” o “verità economica”. In questo contesto l'unica posizione possibile è quella di “vivere con Faurisson”, continuando a svolgere in maniera critica e militante il lavoro dello storico:

vivere con Faurisson? Ogni altro atteggiamento presupporrebbe che imponessimo la verità storica come verità legale, atteggiamento pericoloso e suscettibile di altri campi d'applicazione. Ognuno può sognare una società in cui i Faurisson sarebbero inconcepibili, e anche cercare di lavorare per la sua realizzazione, ma essi esistono, come esiste il male, intorno a noi e dentro di noi. Riteniamoci ancora fortunati se nel grigiore che è il nostro possiamo mettere da parte qualche particella di verità, provare qualche frammento di soddisfazione.⁵⁶¹

561 Ivi, p. 120.

Lo stesso Ginzburg d'altronde, mette ben in evidenza il confine tra il lavoro dello storico e quello del giudice, sottolineando come i due ruoli chiamino in causa doveri differenti, che sarebbe meglio non intrecciare.

6. La memoria come radicamento della storiografia

Il tema della memoria si lega al tema della scrittura della storia in misura non sempre chiara: è evidente che fra i due campi esiste una reciproca influenza, come d'altronde già si è analizzato nel testo di Pierre Vidal-Naquet.

Per poter stabilire una relazione tra storia e memoria, è quindi necessario riuscire a dare loro una definizione, per quanto necessariamente vaga, che permetta di differenziarle. In questo senso si può fare riferimento all'idea di Ricoeur, secondo cui «la memoria collettiva costituisce il suolo del radicamento della storiografia»⁵⁶², laddove l'idea di “memoria collettiva” è ripresa dal saggio di Maurice Halbwachs, con cui Ricoeur dialoga costantemente.

Si tratta di due testi differenti, appartenenti a momenti storici e culturali lontani fra di loro. Ricoeur si distacca dalle posizioni più nette di Halbwachs, anche in virtù dei decenni di discussione sulla scrittura della storia, che inevitabilmente producono una diversa configurazione dell'ambito storiografico e memorialistico. Tuttavia, nell'opera di Ricoeur rimane comunque l'idea di una memoria che si forma al di fuori dell'individuo, all'interno della società, con i conseguenti conflitti che ne derivano. È proprio questa intuizione che rende il saggio di Halbwachs imprescindibile, anche per il carattere di rottura che essa assume rispetto alla tradizione dei precedenti studi sul tema.

6.1. Cosa è e cosa non è la memoria collettiva

L'idea di una natura sociale della memoria segna la differenza rispetto alle concezioni “spiritualiste” e a quelle “materialiste”, secondo le quali essa andrebbe ricondotta esclusivamente ad un ambito individuale. Al contrario, secondo l'analisi di Halbwachs l'azione del ricordo risulta inscindibile da un gruppo di riferimento che condivide il ricordo col soggetto. Il ricordo individuale è quindi un'illusione, un atto che non esiste

⁵⁶² Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 99.

se non in riferimento ad altri soggetti, che non devono essere per forza i gruppi ristretti della famiglia o delle amicizie più intime (ambiti a cui comunque Halbwachs si riferisce in maniera puntuale), ma collettività presenti all'interno della società e che fungono da campo in cui il soggetto si può collocare. Questo non significa che la memoria collettiva di per sé determini, giustifichi e conferisca un senso ai ricordi: il soggetto non scompare dal discorso, ma ha il ruolo di attivare il ricordo che successivamente viene a trovarsi in un ambito molto più vasto:

niente prova che tutte le nozioni e le immagini prese dagli ambienti sociali dei quali facciamo parte, e che intervengono nella memoria, non ricoprano, come uno schermo, un ricordo strettamente individuale, anche nel caso che non ce ne accorgiamo affatto. Tutta la questione è di sapere se questo tipo di ricordo può esistere, se è concepibile. [...] Alla base di ogni ricordo ci sarebbe allora il richiamo ad uno stato di coscienza puramente individuale, che – per distinguerlo dalle percezioni nelle quali entrano elementi del pensiero sociale- ammetteremmo di chiamare *intuizione sensibile*.⁵⁶³

A partire da questo livello, il ricordo muta costantemente: l'atto di ricordare diventa infatti una continua attualizzazione del passato, che si lega alla vita personale del soggetto e con ciò che nel corso del tempo avviene all'interno del gruppo che condivide il ricordo, secondo un'instabilità comporta necessariamente dei contrasti. Il solo fatto che la memoria si formi all'interno di gruppi di riferimento comporta già un primo conflitto, dal momento che il ricordo viene influenzato dal gruppo e può mutare in funzione delle persone con cui si condivide l'esperienza vissuta. Tale è la condizione di permanenza di un ricordo, dal momento che, se a ricordare è una singola persona che ha vissuto avvenimenti non legati alle esperienze del gruppo, il suo ricordo è destinato a “passare sullo sfondo”. E tuttavia è proprio il contesto del gruppo che consente di far riemergere il ricordo, dal momento che «i fatti e le nozioni che facciamo meno fatica a ricordare sono di dominio comune, almeno per qualche ambiente sociale»⁵⁶⁴.

A questo si aggiunge il fatto che i gruppi di riferimento possono essere più di uno: non più quindi un unico insieme di individualità, bensì un insieme di influenze che

563 Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* (1949), trad. it. *La memoria collettiva*, Edizioni Unicopli, Milano, 1987, p. 47.

564 Ivi, p. 59.

comportano combinazioni all'interno delle quali il soggetto non è che uno solo dei partecipanti di un meccanismo molto più complesso:

dal momento che il ricordo riappare per l'effetto di più serie di pensieri collettivi concatenate fra loro, e non lo possiamo attribuire esclusivamente a nessuna di queste, allora ci immaginiamo che ne sia indipendente, e contrapponiamo la sua unità alla loro molteplicità. Ma sarebbe lo stesso credere che un oggetto pesante, tenuto sospeso nell'aria da una quantità di sottili fili incrociati, sia sospeso nel vuoto o si sostenga da solo.⁵⁶⁵

Questo meccanismo ovviamente muta nel momento in cui il gruppo a cui si fa riferimento non è più quello familiare o il cerchio delle amicizie più ristrette, bensì è la propria nazione, in riferimento rispetto agli avvenimenti che ne segnano la storia. Già all'interno di questo passaggio c'è un elemento che cambia il tipo di approccio ai testi, dal momento che molto spesso non si è fatto parte dell'evento che viene ricordato, ma si è venuti a conoscenza di questo tramite le testimonianze di altre persone. Da questo punto di vista è utile una prima differenziazione, quella tra memoria autobiografica e memoria storica, ovviamente correlate fra di loro. A partire da questo rapporto tra soggetto e mondo esterno il ricordo, già instabile per definizione, è destinato a cambiare definitivamente: ad esso è attribuito un significato che va ben al di là di quanto vissuto dal singolo soggetto: si tratta di ciò che Ricoeur definisce il processo di «acculturazione dell'esteriorità»⁵⁶⁶, intendendo proprio il modo in cui il ricordo che fa riferimento ad un contesto ristretto si scioglie all'interno di un insieme molto più ampio, caratterizzato da norme e modalità che trascendono il piccolo gruppo.

È a partire da questa intuizione che Halbwachs segna il distacco tra storia e memoria, distinguendo quello che è un esercizio di memoria ascrivibile a gruppi specifici, rispetto ad un quadro nazionale. La memoria nazionale brucia qualunque stadio intermedio, senza mettere in relazione le memorie dei singoli gruppi distaccati fra di loro. Essa struttura e attualizza il ricordo in maniera differente rispetto a quanto avviene nei gruppi: «da ciò che precede risulta che la memoria collettiva non si confonde con la storia, e che l'espressione “memoria storica” non è molto ben scelta, poiché associa due

565 Ivi, p. 62.

566 Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'ouvli*, p. 544.

termini che in più di un punto si contrappongono»⁵⁶⁷. È esattamente attorno a questo punto che le posizioni di Halbwachs si fanno più decise, dal momento che per rimarcare la differenza tra i due ambiti arriva a dire che «la storia non comincia che nel momento in cui la tradizione finisce»⁵⁶⁸. C'è quindi una mancata corrispondenza fra il ricordo mantenuto in vita dal gruppo e quanto scritto all'interno dei libri di scuola, in cui il gruppo, così come l'individuo, non può riconoscersi.

Inoltre Halbwachs rileva come la memoria, a differenza della storia, sia codificata in termini di continuità: è sempre il gruppo che è portato a riconoscersi in un evento del passato, ad attualizzarlo creando dei ponti con il presente. Essendo comunque ricondotta ad una costellazione di gruppi e non ad una nazione, la memoria collettiva è anche molteplice.

Al contrario la storia, per necessità e per sua natura, è una e singola:

la storia, che si colloca al di fuori e al di sopra dei gruppi umani, non esita a introdurre nella corrente dei fatti delle divisioni semplici, il cui posto è fissato una volta per tutte. Così facendo, obbedisce ad un bisogno didattico di schematizzazione. Sembra che essa consideri ogni periodo come un tutto, in gran parte indipendente da quello che precede e da quello che segue, perché ogni periodo avrebbe una sorta di compito, buono, cattivo o indifferente che sia, da portare a termine.⁵⁶⁹

A dir la verità Halbwachs segnala un elemento che in teoria potrebbe scardinare le sue posizioni, riferendosi alla possibilità di scrivere una storia che restituisca gli aspetti del passato rispetto ad un piccolo gruppo. Tuttavia, scrive, «non basta, per rovesciare le barriere che ci separano da quei tempi, che qualche individuo isolato abbia consacrato a questa lettura molto tempo e tanta attenzione. Lo studio della storia così inteso è riservato solo a pochi specialisti»⁵⁷⁰.

Che questi siano fattori del tutto discutibili è un elemento che è facile intuire oggi, alla luce dei cambiamenti e del dibattito avvenuto in merito alla narrazione della storia che impedisce di immaginare la storia come “unica” nel suo corso. Diventa quindi lecito

567 Maurice Halbwachs. *La memoria collettiva*, p. 88.

568 Ibid.

569 Ivi, p. 90.

570 Ivi, p. 89.

interrogarsi su cosa avrebbe detto Halbwachs oggi, dopo che decenni di discussione in ambito storiografico hanno problematizzato la definizione stessa di “storia”? Ma soprattutto cosa avrebbe detto assistendo all'ondata di romanzi, saggi, autobiografie, testi che coinvolgono la memoria e la storia che ha caratterizzato almeno l'ultimo ventennio? Il successo editoriale di queste pubblicazioni e la loro influenza in ambiti allargati e *nazionali*, avrebbe potuto scardinare questo schema?

6.2. Conflitti, oblio, perdono

Analizzare la relazione tra memoria e storia comporta anche la necessità di affrontare il nodo dei conflitti e delle violenze del Novecento. Per questo motivo Ricoeur, nella prima sezione di *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, fa riferimento alle analisi di Freud, nella consapevolezza di commettere un azzardo: quello di utilizzare gli strumenti psicanalitici ad un livello non più individuale bensì collettivo. All'interno di queste forme di memoria non-pacificate, Ricoeur individua così tre livelli di memoria in cui a partire dal riconoscimento di un trauma del passato diventa possibile riflettere su quelli che sono gli “usi e abusi” della memoria. Ricoeur stabilisce tre categorie, non sempre facilmente distinguibili tra loro.

Le analisi di Freud sono utilizzate specialmente in quella che Ricoeur definisce la “memoria censurata”, vale a dire il ricordo di un evento traumatico del passato, che non è riattualizzato. Ricoeur individua infatti nella “coazione a ripetere” del ricordo un'incapacità di rileggere il passato che, nel momento del ricordo, ritorna dunque sempre uguale a se stesso. Esaminando un esercizio collettivo della memoria, la continua “ripetizione” si riscontra in particolar modo in occasione degli anniversari degli eventi «che noi celebriamo sotto il titolo di eventi fondatori» (si pensi del 25 aprile in Portogallo), i quali assumono il ruolo di imporre un tipo di memoria e di rimarcare le divisioni che lacerano il tessuto collettivo, dal momento che «quella che per gli uni fu gloria, per gli altri fu umiliazione»⁵⁷¹. Quando invece avviene un “abuso della memoria” si entra nel campo di quella che viene definita la “memoria manipolata”, in cui l'elemento dell'ideologia interviene come rinforzo di un'identità collettiva percepita come fragile. L'ideologia diventa così lo strumento per produrre una lettura del passato

571 Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 114.

che consenta di rinforzare le identità in crisi e distaccarsi da coloro che vengono percepiti come avversari. Quando la forma della memoria, la commemorazione vengono ufficializzate e celebrate pubblicamente, è possibile infine parlare di una “memoria imposta”, che fissa il modo in cui gli eventi e i traumi del passato vengono ricordati.

Se tuttavia finora si è parlato di un processo attivo di memoria, ossia dell'azione di “ricordare”, Ricoeur dedica la terza sezione del suo saggio all'oblio, in quanto esso rappresenta l'altro volto della memoria che lui stesso definisce “attiva”. Le categorie dell'oblio rispecchiano quelle della memoria e ne ricalcano gli elementi principali. Per quel che riguarda l'oblio nel suo rapporto con la “memoria censurata”, la storia (collettiva) può consentire di superare il trauma rimosso del passato. Il discorso è tuttavia differente nella seconda e nella terza categoria individuate da Ricoeur, all'interno delle quali l'oblio si lega al nodo della storia in termini del tutto conflittuali.

In merito al rapporto tra l'oblio e la “memoria manipolata”, Ricoeur fa riferimento a tutto il dibattito sulla rappresentazione della storia a cui ha dedicato la sezione centrale del proprio saggio:

in effetti, prima dell'abuso, c'è l'uso, e cioè il carattere ineluttabilmente selettivo del racconto. Se non ci si può ricordare di tutto, altrettanto non si può raccontare tutto. L'idea di racconto esaustivo è un'idea performativamente impossibile. L racconto comporta necessariamente una dimensione selettiva. [...] L'ideologizzazione della memoria è resa possibile dalla risorse di variazione, che il lavoro di configurazione narrativa offre. [...] La risorsa del racconto diventa, così, la trappola, quando potenze superiori assumono la direzione di questa costruzione dell'intreccio e impongono un racconto canonico per via di intimidazione o di seduzione, di paura o di adulazione. È qui all'opera una scaltra forma di oblio, che risulta dallo spossessamento operato sugli attori sociali del loro potere originario di raccontare se stessi.⁵⁷²

Le forme della narrazione diventano quindi funzionali alla costruzione di un determinato tipo di memoria, che privilegia alcuni ricordi invece di altri, in base a ciò che viene percepito come maggiormente in linea con la propria identità. Quest'ultima è da considerarsi nella maggior parte dei casi come un'identità legata a una nazione, dal momento che per Ricoeur lo Stato-nazione è comunque, volenti o nolenti, un riferimento centrale delle ricostruzioni del passato. È così che Ricoeur riporta l'esempio

572 Ivi, p. 636.

francese di come la memoria Repubblica di Vichy sia posta in secondo piano rispetto alla tragedia più ampia dei campi di sterminio. Si spiega anche in questo modo il successo di Ricoeur, e in particolare di questo saggio, all'interno della critica letteraria spagnola, dal momento in cui, riferendosi agli anni della cosiddetta Transizione, si è soliti fare riferimento ad un *pacto de olvido* che viene progressivamente infranto. Ciò che Ricoeur sottolinea è tuttavia come tale forma di oblio non sia imposta necessariamente attraverso l'uso la forza, perché ad essa si affianca una forma di “passività”:

in quanto attivo, questo oblio comporta la medesima sorta di responsabilità di quella che viene imputata agli atti di negligenza di omissione, di imprudenza, di imprevidenza, in tutte le situazioni di non-agire, in cui retroattivamente a una coscienza illuminata e onesta appare che si doveva e che si poteva sapere o, per lo meno, cercare di sapere, che si doveva e poteva intervenire.⁵⁷³

Ricoeur fa riferimento alla “banalizzazione del male” come risultato prodotto dalla congiuntura tra la passività del soggetto e la manipolazione della storia: non esistono innocenti, nel momento in cui all'interno della società si costituisce una memoria ritagliata ad arte. Le forme della narrazione diventano quindi funzionali alla costruzione di un determinato tipo di memoria, che privilegia alcuni ricordi invece di altri, in base a ciò che viene percepito come maggiormente in linea con la propria identità.

La possibilità di *imporre* l'oblio (l'imposizione equivale anche in questo caso alla terza categoria) è totalmente nelle mani dello Stato che agisce attraverso uno dei suoi strumenti legislativi, vale a dire l'amnistia. In nome della pace e soprattutto di un'unità che altrimenti sarebbe compromessa, l'amnistia impone un perdono attraverso cui si ritiene possibile risolvere una situazione di tensione. Proprio per questo si tratta di uno strumento estremo che comporta il rischio dell'amnesia, ossia di nascondere i crimini del passato e le motivazioni che hanno portato ad essi. Il dubbio di Ricoeur è dunque se sia possibile o meno pensare un'amnistia che non cancelli la storia o, secondo una categoria più ampia, un *perdono*: «se una forma di oblio potrà, allora, essere legittimamente evocata, non consisterà in un dovere di tacere il male, bensì di dirlo su

573 Ivi, p. 637.

un modo pacificato, senza collera»⁵⁷⁴.

Il tema del perdono è affrontato nel lungo epilogo del saggio che costituisce così una sorta di ultimo capitolo, dove si ridefinisce il senso del libro come un lungo percorso che conduce al nodo sulla possibilità o meno che possa esistere “memoria felice”: Ricoeur risponde negativamente alla domanda se “i popoli siano capaci di perdonare” e pertanto, se si vuole individuare la possibilità di una “memoria felice” (e dunque di un perdono effettivo), è necessario scorporare e riarticolare l'interrogativo. Ciò significa innanzitutto imporre ed imporsi una rottura rispetto alla “coazione a ripetere” della sofferenza:

c'è un privilegio che non può essere rifiutato alla storia, quello non soltanto di estendere la memoria collettiva al di là di qualsiasi ricordo effettivo, ma di correggere, di criticare, e anche di smentire la memoria di una comunità determinata, quando essa si ripiega e si richiude sulle sue sofferenze, al punto di rendersi cieca e sorda alle sofferenze delle altre comunità. Proprio sul cammino della critica storica, a memoria incontra il senso della giustizia. Che cosa sarebbe una memoria felice che non fosse anche una memoria equa?⁵⁷⁵

Il perdono a questo punto diventa un'azione che fa proprio il passato, che quindi impedisce una “facile” amnesia. Sulla scorta delle analisi di Santos Juliá in merito al *pacto de oblio* della Transizione, possiamo dire che, se si deve parlare di amnistia, l'idea di una “memoria felice” implica che si tratti perlomeno di un “amnistia *memoriosa*”. Per quanto possa essere difficile, è proprio su questo solco che si deve procedere nel tentativo di non commettere un torto verso se stessi e al contempo di non imporre nuove violenze:

dobbiamo, forse, spingerci fino a dire “dimenticare il debito”, questa figura della perdita? Sì, senza dubbio, nella misura in cui il debito confina con la colpa e si rinchiude nella ripetizione. No, nella misura in cui esso significa riconoscimento di un'eredità. Un sottile lavoro di scioglimento e di legamento deve essere perseguito nel cuore stesso del debito: da una parte scioglimento della colpa, dall'altra legamento di un debitore per sempre insolvente. Il debito senza la colpa. Il debito messo a nudo. Dove ritroviamo il debito verso i morti e la storia come sepoltura.⁵⁷⁶

574 Ivi, p. 646.

575 Ivi, p. 710.

576 Ivi, p. 714..

Si tratta dunque di contrastare la gratuità della ravnia, la voglia di riscatto, l'uso di una memoria che riutilizzata a proprio favore mediante gli stessi modi e le stesse prepotenze dei dominatori. Un'impostazione che nel momento della moltiplicazione delle prese di posizione, nel momento in cui la narrazione dei dominati trova finalmente spazio, con forza e talvolta con violenza, diventa più necessario che mai.

6.3. Letteratura, Storia, Memoria

I testi presi in esame nei prossimi paragrafi toccano molti degli spunti di cui abbiamo parlato finora. In diverso modo Javier Cercas, Giancarlo De Cataldo e João Tordo assumono una postura che non riguarda solo i singoli eventi narrati ma un'intera concezione della Storia e più precisamente della Storia del Novecento, che risulta essere un'eredità ancora legata al presente non solo perché essa costituisce una delle radici della società attuale, ma anche perché tutti e tre questi autori hanno convissuto con gli eventi che narrano, o quanto meno con parte di essi. La Storia del Novecento si presenta come un qualcosa di magmatico, difficile da comprendere fino in fondo e che certamente non può essere conosciuto, né dominato fino in fondo. In modi diversi ciascuno di questi libri mostra come la Storia non possa essere un oggetto da dominare a proprio piacimento, come invece avviene per alcuni dei personaggi che sono presentati in queste opere. Ad essi viene attribuita la capacità di tagliare trasversalmente le distinzioni ideologiche: si tratta di Grandi Vecchi in grado di muovere i sottili fili degli eventi, di mantenere la propria posizione fino a quando è possibile farlo. Da questo punto di vista, più che nella letteratura le risposte sono forse da ricercare nella scienza economica e politica, dal momento che, come dice Bruno Jobert riferendosi al passaggio tra liberismo e neoliberalismo, «i vettori [dei] cambiamenti non sono tanto le nuove élite quanto le vecchie, che hanno cercato spesso, e con successo, di rendere perenne il proprio potere anche a costo di modificarne gli orientamenti»⁵⁷⁷. Non solo i personaggi,

577 Bruno Jobert (cur.), *Le torunant néo-liberal en Europe, Idées et recettes dans les pratiques gouvernementales*, in Pierre Dardot, Christian Laval, *La nouvelle raison du monde. Essais sur la société néolibérale* (2009), trad. it. *La nuova ragione del mondo. Critica della razionalità neoliberalista*, DeriveApprodi, Roma, 2013, p. 310.

ma le narrazioni stesse sono rappresentazioni di processi *realmente* avvenuti, con cui la letteratura assume su di sé, volente o nolente, il portato filosofico, politico, ideologico e “morale” di cui la rappresentazione della Storia si è caricata nel corso degli anni. Se i confini della storia sono gradualmente sfumati, confondendosi con la letteratura, il movimento è dunque anche inverso: anche i confini della letteratura sfumano e si confondono con la Storia, caricando l'opera letteraria di responsabilità che non possono essere aggirate.

7. Javier Cercas, *Anatomía de un instante*

Nel 2006 Javier Cercas pubblica un articolo per il quotidiano *La Repubblica* in cui racconta la propria esperienza personale nel giorno del tentativo di golpe avvenuto il 23 febbraio 1981, oggi noto in Spagna come il golpe del “23-F”, o golpe Tejero, dal nome dell'ufficiale che insieme ad alcuni soldati fece irruzione nel palazzo del Parlamento di Madrid, sequestrando per diverse ore i deputati. Nell'articolo Cercas racconta che, avendo saputo la notizia dalla radio, aveva deciso di recarsi immediatamente in università, sicuro che vi avrebbe trovato barricate e gente armata e organizzata per fronteggiare la minaccia di un ritorno del fascismo. Tuttavia la realtà si era rivelata ben differente: l'università era deserta; sugli studenti e sulla popolazione in generale era calato un senso di attesa destinato a durare tutta la notte. Invece trovare una situazione tumultuosa, Cercas racconta di aver incontrato solo poche persone, tra cui una ragazza con cui poco tempo dopo avrebbe avviato una relazione. Da mesi si vociferava di un possibile golpe contro il ministro Suárez, ma al momento dei fatti nessuno sapeva come agire.

L'articolo è intitolato “La notte che lo trasformò in un eroe della libertà”⁵⁷⁸, probabilmente in riferimento al fatto che, nonostante Cercas si definisca un “codardo”, la sera del 23-F aveva superato il blocco della madre ed era corso senza timore alcuno nel luogo in cui credeva che potesse trovare una forma di azione per contrastare il golpe. Il titolo è senz'altro stato aggiunto dal redattore del giornale, ma è destinato a lasciare un traccia. L'articolo viene infatti ripreso nel prologo di *Anatomía de un instante*, sebbene in questa ricostruzione di Cercas appaiono diverse differenze significative: innanzitutto

578 Javier Cercas, “La notte che lo trasformò in un eroe della libertà”, *La Repubblica*, 06/11/2005.

Cercas scrive di aver raccontato a *Repubblica* di essersi recato in università unicamente per motivazioni personali. Cercas si descrive così come ancora più “codardo” di quanto scritto nell'articolo:

non ero di fretta e furia diretto all'università con l'intenzione di unirmi a quanti difendevano la democrazia affrontando i militari affrontando i militari golpisti, bensì con il proposito libidinoso di rintracciare una compagna di corso della quale ero perdutoamente innamorato e magari approfittare di quelle ore romantiche, o che a me sembravano romantiche, per conquistarla.⁵⁷⁹

Si tratta di un cambiamento ininfluenza per quel che riguarda l'aneddoto in sé, ma del tutto funzionale a quanto scritto nel prologo del libro, dal momento che in esso l'idea di “eroe” diventa l'elemento decisivo per raccontare non tanto la sua esperienza personale, quanto il senso di quanto avvenuto la notte del 23-F:

un giornale italiano mi aveva chiesto di raccontare i miei ricordi del colpo di Stato. Acconsentii; scrissi un articolo in cui raccontai tre cose: la prima, che io ero stato un eroe; la seconda, che io non ero stato un eroe; la terza, che nessuno era stato un eroe.⁵⁸⁰

Questo ricordo, raccontato e ri-raccontato da Cercas, si scontra frontalmente con le commemorazioni dei venticinque anni del golpe: «rimasi perplesso: avevo raccontato il golpe del 23 febbraio come una sconfitta della democrazia e invece la maggior parte di quegli articoli, *reportage* e interviste lo raccontavano come un trionfo totale della democrazia»⁵⁸¹. A questa costruzione mediatica si aggiunge la dichiarazione del

579 Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, Guanda Editore, Parma, 2010, p.14; «No había salido de estampida hacia la universidad con el propósito intrépido de sumarme a la defensa de la democracia frente a los militares rebeldes, sino con el propósito libidinoso de localizar a una compañera de curso de la que estaba enamorado como un verraco y tal vez de aprovechar aquellas horas románticas o que a mí me parecían románticas para conquistarla», Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2009, p. 14.

580 Ivi; «Un diario italiano me había pedido que contara en un artículo mis recuerdos del golpe de estado. Accedí; escribí un artículo donde conté tres cosas: la primera es que yo había sido un héroe; la segunda es yo no había sido un héroe; la tercera es que nadie había sido un héroe», Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, p. 14.

581 Ibid.; p.15; «Me quedé perplejo: yo había contado el golpe del 23 de febrero como un fracaso

Congreso de los Diputados del 23 febbraio 2006, di cui Cercas riporta un estratto:

la mancanza di qualunque accenno di sostegno sociale, l'atteggiamento esemplare della cittadinanza, il comportamento responsabile dei partiti politici e dei sindacati, così come quello dei mezzi di comunicazione e in particolar modo delle istituzioni democratiche [...], furono sufficienti per far fallire il colpo di Stato.⁵⁸²

Tali ricostruzioni si affiancano all'idea che l'azione militare del 23-F non sia altro che «golpe da operetta», un tentativo isolato di pochi esaltati che poteva risolversi esclusivamente in un suo fallimento. Cercas tenta invece di rovesciare la memoria «manipolata» (se non addirittura «imposta») di uno degli episodi decisivi della Spagna post-franchista, mostrando come il golpe, pur essendo male organizzato e contando pochi sostenitori, sia stato in realtà sul punto di avere successo.

Data l'assoluta mancanza di una reazione corale e compatta in nome della democrazia, Cercas individua tuttavia tre persone che sono definite «eroi». Si tratta di Adolfo Suárez, il primo ministro che proprio nel corso di quella seduta sarebbe stato destituito, Manuel Gutiérrez Mellado, ex-militare e vice-presidente del Governo in carica, e Santiago Carrillo, segretario del Partito Comunista: tre personaggi molto diversi tra loro, accomunati dal «gesto» di non nascondersi sotto i banchi del Parlamento nel momento in cui Tejero e i suoi militari entrano in aula, sparando poco al di sopra delle teste dei deputati.

La ricostruzione di Cercas prende avvio dal filmato che mostra i primi minuti del tentato golpe, girato dalle telecamere della televisione nazionale. Una registrazione che si interrompe dopo pochi minuti e di cui solo la televisione nazionale possiede una copia dell'intero filmato, che tuttavia non è pubblica. Parte della narrazione di Cercas è proprio incentrata sul tentativo di fermare «l'istante» in cui i tre personaggi rimangono in piedi di fronte all'ingresso dei militari, nel tentativo di analizzare e costruire ipotesi

total de la democracia, pero la mayoría de aquellos artículos, reportajes y entrevistas lo contaban como un triunfo total de la democracia», Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, p. 15.

582 «La carencia de cualquier atisbo de respaldo social, la actitud ejemplar de la ciudadanía, el comportamiento responsable de los partidos políticos y de los sindicatos, así como el de los medios de comunicación y particularmente el de las instituciones democráticas (...), bastaron para frustrar el golpe de estado», Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, p. 15.

sui motivi di quel gesto. Proprio in quell'istante si racchiude in realtà il senso della stagione politica nota con il nome di Transizione.

Il materiale utilizzato da Cercas va ben al di là del filmato e comprende interviste, saggi storici, e testimonianze, nonché gli atti del processo ai golpisti. Tutta questa documentazione compone, a detta di Cercas, una storia “da romanzo”, con una trama, dei personaggi, degli antagonisti e dei misteri. In effetti è proprio a partire dall'idea di scrivere un romanzo che Cercas si interessa al golpe del 23-F: un tentativo fallito, dal momento che si rende conto dell'impossibilità di svelare qualcosa di nuovo sul golpe: «l'enigma del 23-F è che non c'è alcun enigma»⁵⁸³. Con *Anatomía de un instante* l'intenzione non è dunque quella di rivelare un'*altra* verità rispetto a quella già accertata storicamente e giuridicamente. L'obiettivo è piuttosto quello di recuperare quanto realmente accaduto attraverso una cronaca degli avvenimenti e una ricostruzione del clima politico dell'epoca, in risposta alle manipolazioni della memoria. Anche per questo motivo il libro è ben accolto anche dagli storici che giudicano positivamente la ricostruzione di Cercas, in particolare, ancora una volta, da Santos Juliá⁵⁸⁴, la cui analisi sulla Transizione condivide numerosi elementi con quella contenuta di *Anatomía de un instante*.

Tuttavia il fatto che sia riportato esclusivamente e rigorosamente quanto *realmente* avvenuto non impedisce ad *Anatomía de un instante* di essere un'opera che dialoga con la forma del romanzo. Quanto scritto finora sulla forma della narrazione storiografica come narrativa intimamente connessa alla letteratura emerge con forza nel caso del libro di Cercas, a proposito del quale è necessario chiedersi : ma davvero scrivere solo ciò che è *realmente* avvenuto è la condizione per definire la differenza tra un romanzo e una ricostruzione storiografica? Ci sono alcuni elementi che fanno pensare che la risposta sia negativa.

In realtà è lo stesso Cercas che instaura un dialogo con diversi testi letterari, in particolare i *Tre moschettieri*, tanto che il suo intento iniziale, dice, era quello di dedicare agli eventi del 23-F un romanzo che avesse come titolo proprio *Los tres*

583 Dall'intervista di Javier Cercas rilasciata a Juanma Romero, “El enigma del 23-F es que no hay enigma”, *Público*, 22/02/2011.

584 Si veda l'articolo Santos Juliá, *Cosas que de la Transición se cuentan*, in “Ayer. Revista de Historia Contemporánea”, n. 79, 2010.

mosqueteros. Come in parte afferma lui stesso nelle sue interviste⁵⁸⁵, anche le continue ripetizioni, il gioco di riferimenti interno al libro sono elementi che rimandando al romanzo. La stessa struttura del libro richiama un meccanismo letterario abbastanza noto: fermare il tempo, raccontare un unico istante da più prospettive, con l'intenzione di scomporre ciò che avviene e ritornando a quanto avvenuto in altri luoghi e in altri momenti. Sono meccanismi non lontani da quelli analizzati nell'ultimo capitolo di *Mimesis* di Auerbach e che caratterizzano il realismo letterario di inizio Novecento. A ciò si aggiunge quanto afferma Ulrich Winter in merito ad un percorso letterario che dopo il 2001 caratterizza il panorama del romanzo spagnolo contemporaneo, secondo cui il ricorso documento storico diviene un elemento sempre più centrale⁵⁸⁶. Ma questi aspetti non restituiscono interamente l'ambiguità dell'operazione di *Anatomía de un instante*. Per farlo è necessario tornare alle opere precedenti di Cercas, in particolare a *Soldados de Salamina*, il romanzo che ha determinato il suo successo.

7.1. La creazione dei personaggi alla prova della Transizione

In un articolo intitolato “Cercas, de lejos: dos guerras”, José-Manuel Álvarez García sottolinea le somiglianze tra *Soldados de Salamina* e *La velocidad de la luz*, un romanzo del 2005 che riprende molti dei meccanismi che caratterizzano l'opera precedente. In particolare i due romanzi condividono la forma dell'autofinzione, con cui viene messa in gioco parte della bibliografia dell'autore. Inoltre in riferimento a entrambi Cercas utilizza l'espressione, da lui stesso coniata, del “*relato real*”, con cui egli indica un racconto letterario costituito però da elementi e documenti tratti dalla realtà⁵⁸⁷. Ma la vera affinità è rappresentata dall'apparato *metatestuale*:

585 Jacinto Antón, “Javier Cercas aborda el 23-F en su nuevo libro”, *El País*, 19/03/2009.

586 Ulrich Winter, “De la memoria a la memoria performativa. Hacia una nueva semántica cultural de la memoria histórica en España a comienzos del siglo XXI”, in Christian von Tschilschke, Dagmar Schmelzer (a cura di), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*, Ediciones de Iberoamericana, Madrid-Vervuert. 2010.

587 La formula risale a ben prima di *Soldados de Salamina* e fornisce il titolo ad una raccolta di cronache pubblicata nel 2000, *Relatos reales*. Si tratta in realtà di una scelta poetica che caratterizza l'opera stessa dell'autore. [metti in nota]

in questo modo, personaggi appartenenti alla dimensione extratestuale si ritrovano vincolati alla scena del momento. Marcelo Cuartero appare già nella sua opera *El vientre de la ballena*, Olalde, in *El inquilino*, sembra ispirare il profilo di Rodeny Falk, e lo stesso Cercas è legato al se stesso (io fittizio) nell'opera di Salamina. In *La velocidad de la luz* il narratore della storia del veterano, e quindi anche della propria, utilizza la biografia dello scrittore reale che, a quanto pare, ha vissuto due anni (dal 1987 al 1989) nell'Università di Urbana (Illinois) e ha avuto come compagno di corso un ex combattente. Coincidenza? È necessario chiedersi: chi è l'autore dei libri? Dove inizia il narratore e dove lo scrittore? Quanto c'è di realtà in un *relato real*? La risposta la offre il testo stesso. Bisogna ricercare la realtà nella verità letteraria. E la verità letteraria è più importante che la verità dei fatti.⁵⁸⁸

Si potrebbe supporre che il caso di *Anatomía de un instante* sia differente, dal momento che il libro prende avvio esattamente dal presupposto contrario: quello di rilevare la realtà attraverso la realtà stessa. Tuttavia gli elementi in comune con questi due testi (già essi stessi al limite tra realtà e finzione) sono molti, proprio a partire dall'elemento autobiografico. Se in *Soldados de Salamina* l'io narrante dà avvio alla narrazione descrivendo se stesso in un momento di confusione e difficoltà della propria vita, la situazione non è poi così differente rispetto ad *Anatomía de un instante*: uno degli elementi che giustificano la confusione dell'io narrante di *Soldados de Salamina* è la morte del padre, avvenuta da poco; allo stesso modo, in *Anatomía de un instante* si apprende che, proprio nel giorno in cui Adolfo Suárez appare pubblicamente per l'ultima volta, hanno luogo i funerali del padre di Cercas. Della notizia si ha poi conferma all'interno di *El impostor*, il romanzo pubblicato nel 2014⁵⁸⁹. Sebbene il modo di trattare questa informazione sia differente all'interno delle opere, rimane costante il dato di confusione di un personaggio che cerca di trovare le proprie risposte all'interno di un passato che non comprende a pieno. Il padre, o più in generale, la generazione del padre (ossia quella nata a cavallo della guerra civile e che ha vissuto a pieno il periodo fascista), assume un ruolo primario nell'ambito nella cosiddetta Transizione. Argomento centrale di *Anatomía de un instante*, la Transizione assume una centralità decisiva anche in *Soldados de Salamina*: non solo in maniera esplicita, ma anche perché è proprio in

588 José-Manuel Álvarez García, "Cercas, de lejos: dos guerras", pp. 280-281. [controlla cita]

589 Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Maxi, Barcelona, 2010, p. 15; Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, Circulo de Lectores, Barcelona, 2009, p. 426; Javier Cercas, *El impostor* (edizione in formato digitale), Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2014, p. 6.

questo periodo che si impone un tipo di memoria della guerra civile, che diventa punto di riferimento imprescindibile per i personaggi descritti da Cercas. Ciononostante, l'io narrante non esprime mai un suo pensiero puntuale sulla Transizione.

Nel romanzo troviamo due riferimenti diretti, nelle prime e nelle ultime pagine, mediante la ripetizione della frase: «y una gran mierda a la Transición». Nei due casi in cui appare, l'espressione assume un significato differente che reca il segno di un avvenuto cambiamento del narratore. Nel saggio *La encrucijada de la memoria*, Ana Luengo analizza il percorso del “personaggio Javier Cercas” (Cercas^o), nel romanzo. Luengo sottolinea come in un primo momento Cercas^o, pur non avendo una chiara idea sul passato, non prenda assolutamente in considerazione l'idea di muovere delle critiche rispetto alla Transizione⁵⁹⁰. «Y una gran mierda para la Transición» è la frase conclusiva di una lettera che gli viene inviata da un lettore, scandalizzato da un suo articolo in cui si narra la mancata fucilazione del gerarca fascista Sánchez Mazas. Il personaggio di Cercas^o legge la lettera e la mette da parte senza alcun commento.

Al contrario, alla fine del romanzo Cercas^o *sembra* assumere la posizione critica di Miralles, un vecchio combattente frustrato per aver lottato contro il fascismo, tanto nella guerra civile quanto durante la guerra mondiale, senza che nessuno gli sia mai stato mai riconoscente. Nel momento in cui Miralles manifesta la sua rabbia, Cercas^o ritorna alle parole della lettera:

«Di tutte le storie della Storia», pensai mentre Miralles parlava, «la più triste è quella della Spagna, perché finisce male.» Poi pensai anche: « finisce male?» E conclusi: «E vaffanculo alla Tradizione».⁵⁹¹

Nessuna delle parole tra virgolette è un pensiero originale del personaggio: esse risalgono tutte a frasi scritte da altre persone che tuttavia proprio in quel momento gli tornano alla mente. Tuttavia il fatto stesso che questa epifania avvenga, non implica che

590 Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la guerra civil Española en la novela contemporánea*, Edición Tranvia – Verlag Walter Frey, Berlino, 2004.

591 Javier Cercas, *Soldati di Salamina*, Guanda Editore, Parma, 2002, p. 175; «De todas la historias de la Historia», pensè mientras Miralles hablaba, «la más triste es la de España, porque termina mal.» Luego pensé: ¿Termina mal?. Pensé: «¡Y una gran mierda para la Transición!»», Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Maxi, Barcelona, 2010, p. 173.

esse rappresentino veramente il suo pensiero.

Leggermente diverso è il discorso sulla violenza durante la guerra civile: mentre il Cercas^o dell'inizio del romanzo sembra quasi porre sullo stesso piano le violenze compiute da parte dei fascisti e da parte di chi invece difendeva la Repubblica, nelle ultime pagine il personaggio assume il punto di vista di Miralles affermando che «in guerra la gente si ammazza» e ripetendo, quasi parola per parola, una formula che Miralles aveva pronunciato pochi giorni prima, sul fatto che all'interno di una guerra la violenza è comunque necessaria. Seppur attraverso le parole di qualcun altro, ripetute quasi fossero una lezione appresa a memoria, Cercas^o dimostra dunque un punto di vista consapevole della distanza etica tra la posizione di un ex-combattente repubblicano e un gerarca fascista.

Tuttavia la posizione del Cercas^o è e rimane ambigua, tanto più che, sottolinea ancora Ana Luengo, il cambiamento del suo punto di vista è viziato da idee che non corrispondono esattamente alla realtà: Cercas^o assume una diversa posizione a seguito dell'incontro con Miralles, da lui definito un “eroe”, tuttavia l'immagine che egli si forma riguardo a Miralles è di gran lunga diversa da quello reale, a partire dal fatto che Miralles, nonostante l'ostinazione di Cercas^o, dichiara di non essere stato lui ad aver salvato Sánchez Mazas dalla fucilazione. Inoltre Cercas^o nel corso del romanzo ha costruito l'immagine di un “eroe” romantico, sostenitore di mille giuste battaglie, dimenticato dal mondo. Una descrizione che ritorna nella conclusione, quando immagina di scrivere finalmente un romanzo sulla guerra civile e sulle esperienze da lui vissute, concludendo con l'immagine di un giornalista con la testa appoggiata al finestrino del vagone su cui sta viaggiando:

il giornalista guarda la sua immagine riflessa nel vetro, intrisa e invecchiata, che lambisce la notte finché a poco a poco si dissolve e sul finestrino compaiono un deserto smisurato e torrido e un soldato solo, che porta la bandiera di un paese che non è il suo, un paese che è tutti i paesi insieme e che esiste soltanto perché quel soldato tiene alta la sua bandiera negata, un soldato giovane, lacero, impolverato e anonimo, infinitamente minuscolo in quel mare fiammeggiante di sabbia all'infinito, che cammina in avanti sotto il sole nero del finestrino, senza sapere bene dove stia andando né con chi né perché, senza che gliene importi troppo purché sia in avanti, avanti, avanti, sempre avanti.⁵⁹²

592 Ibid., p. 210; «El periodista mira su reflejo entristecido y viejo en el ventanal que lame la noche

Come scrive Ana Luengo:

Cercas° sceglierà senza dubbio la creazione estetizzante dell'eroe pulito e valoroso, che oltretutto ha salvato la vita al falangista Sánchez Mazas alla fine della guerra e che non ha mai tentato di chiedere nulla in cambio, nemmeno sessant'anni dopo. [...] È ovvio che il Miralles salvatore di Sánchez Mazas non è altro che una creazione letteraria di Cercas°, per terminare il suo racconto dalla prospettiva di un soldato repubblicano capace di perdonare un fascista.⁵⁹³

Lo schema in realtà si ripete anche nelle altre opere di Cercas, dove l'idea di *comprendere* ciò che è avvenuto nel passato sconfinava in un “perdono” che non emerge in maniera dichiarata, ma che diventa evidente nel modo in cui Cercas struttura la sua narrazione. Il fatto che “l'eroe Miralles” sia differente dal vero Miralles si gioca anche su questo elemento, dal momento che il vero Miralles dichiara all'autore di non essere stato lui a risparmiare la vita a Sánchez Mazas. Solo attraverso il “perdono” sembra dunque possibile arrivare ad una memoria che ponga le basi per una “riconciliazione” con il passato⁵⁹⁴, ma il perdono non è reale, perlomeno non nei termini individuati da Ricoeur.

Che ne è dunque di Miralles? Come Cercas° (un personaggio inventato ma che si ispira a una persona reale) inventa un eroe senza macchia (Miralles°), anche il vero Cercas costruisce un vero eroe (Miralles), su cui tuttavia non si ha un giudizio definitivo. Il giudizio rimane sospeso, sebbene ciò sembra avere poca importanza, dal momento che proprio l'invenzione di un “eroe senza macchia” rende possibile superare i traumi del

hasta a que lentamente el reflejo se disuelve y en el ventanal aparece un desierto interminable y ardiente y un soldado solo, llevando la bandera de un país que no es su país, de un país que es todos los países y que sólo existe por que ese soldado levanta su bandera abolida, joven, desarrapado, polvoriento y anónimo, infinitamente minúsculo en aquel mar llameante de arena infinita, caminando hacia delante bajo el sol negro del ventanal, sin saber muy bien hacia dónde va ni con quién ni por qué va, sin importarle mucho», Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 207.

593 Ana Luengo, p. 252. [controlla cit]

594 Riguardo alla tematica del “perdono” si fa riferimento anche l'articolo di Flavio Pereira, “El perdón como desafío hacia la reconciliación con las memorias históricas traumáticas en *El corazón helado* de Almudena Grandes y *Soldados de Salamina*”, in *La memoria novelada*, pp. 146-154.

passato e guardare al futuro. Vero è che il punto di vista di Cercas^o e quello del vero Javier Cercas (in quanto narratore e autore) potrebbero essere molto distanti e che di conseguenza i loro giudizi potrebbero in qualche modo differire. Ma stando alle dichiarazioni pubbliche di Cercas non sembra esserci una distanza di giudizio così evidente. In merito alle posizioni di Cercas si rimane dunque nell'incertezza.

Tale sospensione può non essere considerata un problema se ci si riferisce ad un'opera di finzione. Tuttavia, nel momento in cui ci si trova di fronte ad un'opera che rinuncia del tutto all'invenzione come *Anatomía de un instante*, questa sospensione assume un'altra connotazione.

7.2. Una storia fatta di eroi

L'esperienza tortuosa di Miralles è utile per segnalare quale fu la rotta della ragione, ma anche per sapere dei costi umani che la stessa difesa della ragione compromette: forse gli eroi esistono, ma sono eroi macchiati.⁵⁹⁵

Gli eroi di *Anatomía de un instante* potrebbero essere definiti nello stesso modo in cui Jordi Gracia definisce Miralles, con la differenza che, mentre non sappiamo se Miralles sia reale o un personaggio di finzione, i personaggi di *Anatomía de un instante* sono tutti reali, erano presenti nella notte del 23-F e, soprattutto, due di loro erano dei stati organici alla falange franchista. Sono dunque ben lontani dall'essere protagonisti di una *microstoria* dimenticata come quella di Miralles: Adolfo Suárez, Manuel Gutiérrez Mellado, Santiago Carrillo sono figure storiche che saranno ricordati nei volumi della storia della Transizione e la loro biografia è e sarà oggetto di numerose ricerche specifiche.

Secondo Cercas questi personaggi, attraverso la loro vita e per mezzo del loro gesto, rappresentano un'epoca storica in cui sono cresciuti e che ora si chiude, portandosi con sé anche un'intera classe politica. Proprio la loro opera avrebbe dato alla Spagna la possibilità di voltare pagina rispetto al passato: sono quelli che Cercas, seguendo un'idea di Hans Magnus Enzensberger, definisce “gli eroi della ritirata”:

595 Jordi Gracia, *Hijos de la razón. Conraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, El Puente, Barcelona, 2001, p. 262.

secondo Enzersberger, rispetto all'eroe classico, che è l'eroe del trionfo e la conquista, le dittature del XX secolo hanno portato alla luce l'eroe moderno, che è un eroe della rinuncia, incline a contenersi e a smantellare: il primo è un idealista dai principi chiari e irriducibili; il secondo è pervaso dal dubbio e si barcamena tra compromessi e negoziati; il primo raggiunge l'apoteosi imponendo le proprie posizioni; il secondo, abbandonandole e facendosi da parte. Per questo l'eroe della ritirata non è solo un eroe politico: è anche un eroe morale.⁵⁹⁶

È lo stesso Enzersberger a definire Adolfo Suárez un “eroe della ritirata”, ma l'operazione di Cercas va ben al di là di questa definizione.

Sarebbe infatti sbagliato porre Suárez, Mellado e Carrillo sullo stesso livello: in *Anatomía de un instante* c'è un unico eroe, cioè Adolfo Suárez, che è l'autentico pilastro della narrazione, l'unità di misura su cui è definita l'idea stessa di “eroe”, per come essa è utilizzata da Cercas: il suo è un «gesto de coraje; un coraje invidiable», di una «temerarietà lindante con el deseo de martirio», «un gesto moroso, reflexivo», «un gesto soberano de libertad», «de histrionismo». Anche per Mellado e Carrillo vengono utilizzate alcune di queste formule, ma con differenze significative: prima di tutto il metro di misura rimane il gesto di Suárez e pertanto le loro azioni sono spesso accompagnate da espressioni come «igual que el gesto de Adolfo Suárez» e «como el [gesto] de Suárez». In secondo luogo, nel caso di Mellado e Carrillo Cercas non utilizza aggettivi differenti, ma al contrario riprende quelli già usati per Suárez. Anche se le formule sono ripetute, è a partire dall'analisi della figura di Suárez che esse sono utilizzate. Probabilmente anche per questo Carrillo, che è stato uno storico avversario di Suárez, negli anni successivi alla pubblicazione dichiara di non aver apprezzato il libro e ritorna sul proprio gesto dando ad esso una *sua* spiegazione⁵⁹⁷.

596 Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, p. 31; «Según Enzersberger, frente al héroe clásico, que es el héroe del triunfo y la conquista, las dictaduras del siglo XX han alumbrado el héroe moderno, que es el héroe de la renuncia, el derribo y el desmontaje: el primero es un idealista de principios nítidos e inamovibles; el segundo, un dudoso profesional del apaño y la negociación; el primero alcanza su plenitud imponiendo sus posiciones, el segundo, abandonándolas, socavándose a sí mismo. Por eso el héroe de la retirada no es sólo un héroe político; también es un héroe moral», Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, p. 31.

597 Juan Fernández, “Santiago Carrillo: 'al ver Tejero supe que iba a morir’”, *El periódico*,

La figura di Suárez è indagata nel corso di tutto il libro, al contrario delle altre due. Lo stesso capitolo dedicato a Mellado, intitolato “Un golpista frente al golpe”, è quasi interamente dedicato a lui, tanto che è proprio al suo interno che appare l'unico inserto fotografico del libro: una foto di Suárez, seduto nei banchi del Parlamento, in completa solitudine.

Che Adolfo Suárez sia un personaggio lasciato solo è ripetuto più volte nel corso della narrazione. C'è una descrizione che Cercas utilizza come *refrain* nel corso di tutto il libro e che è contenuta in un articolo del giornale di ultra-destra *El Alcázar*, secondo cui, ormai lasciato solo da tutti, Suárez «passeggia solo nei corridoi, senza che nessuno gli faccia caso». Suárez è solo e tutti sembrano cospirare contro di lui. Sono proprio le possibili cospirazioni ai suoi danni che scandiscono il capitolo a lui dedicato, intitolato “La placenta del golpe”, laddove con questa immagine si vuole definire il contesto e le tensioni che hanno reso possibile l'idea del golpe. A fronte di una memoria ufficiale caratterizzata dall'immagine di compattezza del paese, unanimemente schierato in favore della democrazia, Cercas restituisce un panorama radicalmente differente in cui praticamente ogni forza istituzionale sembra custodire, o quanto meno tenere in considerazione, l'idea di un golpe.

Alla solitudine di Suárez fa da contraltare il suo passato, che invece lo lega ad uno schieramento politico specifico. Adolfo Suárez è un fascista che è stato assolutamente fedele alla falange, un arrivista che è sempre stato nelle seconde linee del partito e che al momento opportuno ha tradito la fiducia che in lui era stata riposta, aprendo ad una democrazia in cui i suoi vecchi compagni non si riconoscono e acconsentendo alla legalizzazione del partito comunista.

Nel corso della narrazione il suo legame con la falange è rimarcato costantemente, ma allo stesso modo viene ribadito che è grazie a questa figura che è stato possibile il cambiamento: secondo Cercas, prima del golpe Suárez è perfettamente consapevole di essere «politicamente finito», lotta per rimanere al potere il più possibile sebbene non lo faccia pensando al bene della democrazia, bensì perché è un «politico puro». È questa aderenza al suo ruolo che, secondo Cercas, lo rende un simbolo della democrazia:

i militari golpisti considerarono Suárez l'incarnazione della democrazia – e in fine misero

in atto il colpo di Stato, per loro fu un golpe contro Suárez prima ancora che contro la democrazia decidessero per il golpe si trattò per loro di un golpe contro Suárez prima che un golpe contro la democrazia – forse fu Suárez non incarnò mai davvero la democrazia fino alla vigilia del golpe, e forse addirittura non la incarnò pienamente fino al pomeriggio del 23 febbraio, quando, seduto al suo scranno presidenziale, intorno a lui fischiavano le pallottole nell'emiciclo del Congresso, perché mai come in quell'istante lottare per se stesso e per restare al potere equivaleva esattamente a lottare per la democrazia.⁵⁹⁸

Suárez diventa così il simbolo della democrazia: un falangista, diventato primo ministro con l'aiuto dei suoi, diventa il simbolo di una frattura col passato grazie ad un gesto che lo rende un eroe complesso, si direbbe «macchiato», utilizzando le parole di Jordi Gracia per Miralles.

Cercas esplicita questa idea in una delle pagine finali dell'ultima sezione del libro:

restando al proprio posto quel pomeriggio del 23 febbraio mentre le pallottole fischiavano nell'emiciclo, Suárez non solo redimeva se stesso, ma che in qualche modo redimeva un intero Paese dalla colpa di aver collaborato in massa al con il franchismo. Chissà: forse per questo- forse anche per questo- Suárez non si gettò a terra.⁵⁹⁹

La colpa collettiva è espiata tramite il gesto individuale. Grazie ad esso la Spagna può andare avanti e fare pace con il proprio passato. Non importa che Suárez sia stato un ex-falangista, il passato viene comunque redento.

Tuttavia, per giungere a questa tesi Cercas elimina totalmente diversi elementi che sono invece determinanti per comprendere il percorso della Transizione. Ad esempio nel

598 Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, p. 75; «Aunque desde el principio los militares golpistas consideraron a Suárez la encarnación de la democracia- y por eso cuando por fin se lanzaron al golpe éste fue para ellos un golpe contra Suárez antes que un golpe contra la democracia-, quizá nunca Suárez encarnó de verdad la democracia hasta los días previos al golpe, y quizá nunca la encarnó con plenitud de presidente hasta la tarde del 23 de febrero, mientras sentado en su escaño de presidente zumbaban a su alrededor las balas en el hemiciclo del Congreso, porque nunca como en aquel instante pelear por sí mismo y por mantenerse en poder equivalió con tanta precisión a pelear por la democracia», Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, p. 75.

599 Ibid., p.380; «Permaneciendo en su escaño mientras las balas zumbaban a su alrededor en el hemiciclo durante la tarde del 23 de febrero, Suárez no sólo se redimía él, sino que de algún modo redimía a todo su país de haber colaborado masivamente con el franquismo. Quién sabe: quizá por eso- quizá también por eso- Suárez no se tiró», Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, p. 377.

corso del libro non esiste una sezione dedicata a quanto avviene al di fuori delle stanze e dei corridoi del potere, sia esso politico, militare o mediatico. Tutto avviene al chiuso. Ai moti di piazza si fa riferimento riprendendo le cifre dei morti, attraverso cui si amplifica l'idea di un clima di tensione generale, ma nemmeno una volta emerge che il timore di una guerra civile fosse dovuto ad anni in cui la tensione era stata altissima, fuori dalle sedi istituzionali. L'unica "sinistra" citata da Cercas è ascrivibile alla sfera dei partiti, ossia il PCE di Carrillo che viene legalizzato nel corso del governo di Suárez. All'esterno delle istituzioni l'unica forza politica a cui Cercas fa riferimento è l'ETA in quanto gruppo terroristico che causa morti fra le forze dell'ordine. Eppure, proprio l'assenza di manifestazioni in nome della democrazia è segnalato come elemento caratteristico del 23-F, un elemento rappresenta il fallimento della democrazia.

Tale impostazione conduce Cercas a dimenticare un evento storico decisivo nel momento in cui si parla di memoria: Adolfo Suárez può forse essere considerato il politico che ha redento la Spagna dal suo passato franchista, ma allo stesso tempo è colui che si è attivato politicamente affinché si imponesse nel paese un tipo di memoria che equiparasse le vittime del franchismo ai loro torturatori, dal momento che è lui il firmatario della "Ley de amnistía" del 1977. Stando anzi alle ricostruzioni di Santos Juliá, è stata proprio l'esigenza di risolvere il nodo dell'amnistia che ha portato Adolfo Suárez ad essere primo ministro. Secondo lo storico, la legge è portata a compimento con una mossa che è in assoluta continuità con il regime: la chiusura al dialogo con le controparti, pretesa dallo stesso Suárez. Santos Juliá inoltre segnala la contraddizione di questa legge, nata evidentemente in un clima di tensione altissima: essa si rivolge a tutti i gruppi della sinistra «che hanno fatto ricorso al terrore come arma politica»⁶⁰⁰, ma al contempo include

i delitti e le mancanze che possono aver commesso le autorità, i funzionari e gli agenti dell'ordine pubblico con motivo o occasione delle indagini o della persecuzione di atti inclusi in questa legge» e, nel caso non bastasse, alla lettera f dello stesso articolo si aggiungevano all'amnistia «i delitti commessi ai funzionari pubblici contro l'esercizio dei diritti della persona».⁶⁰¹

600 Santos Juliá, "Memoria, historia y política de un pasado de guerra y de dictadura", in Santos Juliá (a cura di), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Edición Taures, Madrid, 2006, p. 52.

601 Ivi, p. 53.

Nelle più di quattrocento pagine di *Anatomía de un instante*, non c'è alcun riferimento a questa legge, eppure si tratta di uno degli atti che ratifica e *produce* un tipo di memoria che ha molta influenza negli anni a seguire.

Il dubbio è che attraverso la figura di Suárez si giunga a ri-legittimare l'intero impianto della Transizione ed il sistema politico che ne è emerso, utilizzando dati storicamente ineccepibili ma impostandoli in maniera tale da condurre la narrazione ad una redenzione ed al “perdono” nei confronti di un processo politico complesso e da molti criticato. Si giungerebbe così ad un approdo non lontano da quello di *Soldados de Salamina*: il “perdono” del passato come possibilità di guardare avanti. Come analizzato, l'impostazione di *Soldados de Salamina* è differente rispetto a quella di *Anatomía de un instante*. In quest'ultimo la scrittura dialoga con la forma della storia e della cronaca con lo scopo di spiegare la realtà attraverso l'uso della realtà (e non della finzione). Ma è lo stesso tentativo di pretendere che la realtà si spieghi da sola ad essere contraddittoria.

Rimane dunque il fatto che l'ideologia, l'opinione politica dell'autore è un elemento ampiamente problematizzato dagli storici, comportando la necessità di una riflessione che investe anche un test ibrido come *Anatomía de un instante*. In questo caso, l'ideologia di Cercas emerge analizzando come, anche in quest'opera, egli faccia ricorso alla propria biografia personale.

7.3. La differenza tra prologo ed epilogo

Il prologo e l'epilogo hanno uno statuto che si differenzia leggermente dal resto del libro: è proprio all'interno di queste pagine che la scrittura di Javier Cercas dialoga maggiormente con la letteratura, perlomeno i riferimenti e le analisi in essi contenuti sembrano andare in questa direzione, a partire dai paradossali titoli utilizzati: “Epilogo de una novela” nel caso del prologo, e “Prólogo de una novela” nel caso dell'epilogo.

Il paradosso emerge dal fatto che, secondo quanto scrive lo stesso Cercas, *Anatomía de un instante* nasce dal tentativo, fallito, di scrivere un romanzo sul 23-F. Il prologo sarebbe quindi l'epilogo del romanzo che Cercas non è riuscito a scrivere. Sia chiaro, non si intende certo dire che il testo “Epilogo de una novela” sia stato scritto come se

fosse realmente l'epilogo di un romanzo e successivamente usato per un altro scopo, tanto più che al suo interno Cercas ricostruisce il suo tentativo fallito. Nel “Épilogo de una novela” egli spiega piuttosto il motivo per cui ha fallito nello scrivere un romanzo sul golpe, giustificando così la scelta di ricostruire le vicende del 23-F secondo modalità differenti. Inoltre Nel prologo viene discusso un tema che collega *Anatomía de un instante* a *Soldados de Salamina* e a *El impostor*: il rapporto complesso dell'autore con il padre. Un rapporto che non è sempre stato sereno, in particolare durante la giovinezza dell'autore, ma che diventa più sereno (stando a quanto scritto in *Anatomía de un instante* e *El impostor*) negli ultimi anni della vita del genitore. Tuttavia non si tratta di un rapporto esclusivamente personale dal momento che la figura del padre di Cercas e quella di Adolfo Suárez vengono quasi sovrapposte:

non so se è necessario chiarire che il proposito del mio romanzo non era offrire una rivincita alla figura di Suárez, né denigrarla e neppure rivalutarla, ma solo esplorare il significato di un gesto. Del resto, mentirei se dicessi che allora Suárez mi ispirava simpatia: quando era al potere io ero un adolescente e lo consideravo un arrivista del franchismo che aveva fatto carriera spezzandosi la schiena a furia di inchini, un politico opportunisto, reazionario e bigotto, superficiale e intrigante che incarnava ciò che più detestavo del mio Paese e nel quale temo identificassi mio padre, suarista ostinato; con il tempo avrei migliorato l'opinione su mio padre, ma non su Suárez, o comunque di poco.⁶⁰²

Conviene segnalare che le parole utilizzate da Cercas nella descrizione di Suárez contenuta nel prologo («escalador del franquismo que había prosperado partiéndose el espinazo a fuerza de reverencias, un político oportunisto, reaccionario, beatón, superficial y marrullero») non vengono mai riprese all'interno del *corpus* centrale. Il particolare assume un particolare significato dal momento che fra queste sezioni

602 Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, p. 16; «No sé si hace falta aclarar que el propósito de mi novela no era vindicar la figura de Suárez, ni denigrarla, ni siquiera evaluarla, sino sólo explorar el significado de un gesto. Mentiría sin embargo si dijera que Suárez me inspiraba por entonces demasiada simpatía: mientras estuvo en el poder yo era un adolescente y nunca lo consideré más que un escalador del franquismo que había prosperado partiéndose el espinazo a fuerza de reverencias, un político oportunisto, reaccionario, beatón, superficial y marrullero que encarnaba lo que yo más detestaba en mi país y a quien mucho me temo que identificaba con mi padre, suarista pertinaz; con el tiempo mi opinión sobre mi padre había mejorado, pero no mi opinión sobre Suárez, o no en exceso», Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, p. 16.

differenti si crea così un ulteriore distacco. Gli aggettivi e le immagini che Cercas utilizza per descrivere Suárez costituiscono infatti i già citati *refrain* che definiscono il modo in cui Suárez è considerato dalle persone che lo circondano: Suárez non è un reazionario, ma è un «falangistilla de provincias consumido por la ambición», non è un superficiale, ma è un «chisgarabís ignorante», non si è spaccato la schiena a forza di referenze, ma è un «arribista de manual que había medrado en el caldo corrompido del franquismo gracias a la adulación». Le scelte retoriche del prologo sono dunque diverse rispetto a quelle del libro, ma il legame fra i due è indiscutibile.

Tuttavia l'epilogo, “Prólogo de una novela”, suggerisce un cambiamento decisivo. Innanzitutto il testo di “Prólogo de una novela” dialoga ampiamente con il resto del libro, ne riprende i *refrain* e commenta le immagini che nel libro vengono utilizzate. Nonostante il gioco metafinzionale, basato sull'assenza del testo di riferimento (il romanzo che Cercas non ha scritto o quantomeno pubblicato), il “Prólogo de una novela” sembra proprio il prologo di *Anatomía de un instante*.

In esso Cercas rende fin troppo espliciti dei giudizi che altrove non appaiono, su tutti un giudizio sulla Transizione, mentre in altri testi e anche nel resto del libro i distinguo sono molto più marcati:

pur non avendo goduto del piacere del crollo istantaneo di un regime spregevole, la rottura con il franchismo è stata una rottura genuina. Per ottenerla, la sinistra ha fatto molte concessioni, ma fare politica consiste nel fare concessioni, perché occorre cedere sugli aspetti secondari per non rinunciare all'essenziale; la sinistra ha ceduto su tanti aspetti secondari, ma i franchisti hanno ceduto sull'essenziale, perché il franchismo è scomparso e loro hanno dovuto rinunciare al potere assoluto che avevano detenuto per quasi mezzo secolo.⁶⁰³

Questi compromessi sono comunque decisivi, tanto che Cercas stesso sottolinea che la Transizione non ha reso la Spagna un paese perfetto:

603 Ivi, pp. 427- 428; «Aunque no tuviera la alegría del derrumbe instantáneo de un régimen de espantos, la ruptura con el franquismo fue una ruptura genuina. Para conseguirla la izquierda hizo muchas concesiones, pero hacer política consiste en hacer concesiones, porque consiste en ceder lo accesorio para no ceder en lo esencial; la izquierda cedió en lo accesorio, pero los franquista cedieron en lo esencial, porque el franquismo desapareció y ellos tuvieron que renunciar al poder absoluto que habían detentado durante casi medio siglo», Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, p. 424.

è anche vero che il potere politico ed economico non passò in mani diverse da un giorno all'altro [...]. Del resto, affermare che il sistema politico sorto da quegli anni non sia una democrazia perfetta è una lapalissiana banalità: ammesso che esista la dittatura perfetta può anche esistere la dittatura perfetta [...], di sicuro non esiste la democrazia perfetta.⁶⁰⁴

Il commento sembra fin troppo sbilanciato, per un autore attento, come Cercas, a rimanere nell'ambiguità dei giudizi. La stessa idea che “non esista la democrazia perfetta” sembra minimizzare ogni possibilità di critica rispetto al presente. È pertanto necessario ricordarsi del gioco metafinzionale a cui Cercas invita il lettore in altre sue opere, attraverso meccanismi simili a quelli presenti in *Anatomía de un instante*. Conviene assumere pertanto una posizione radicalmente scettica e chiedersi se le affermazioni contenute nel “Prólogo” non debbano essere riviste e ricollocate in virtù di un'evoluzione del punto di vista, se quindi Cercas stia tessendo un altro meccanismo metafinzionale o se stia esponendo le sue idee reali. Le interviste rilasciate da Cercas non risolvono questo dubbio, mentre diversi articoli mettono in guardia da un'apologia di Suárez, senza però entrare nei meccanismi metafinzionali a cui Cercas ha abituato il suo pubblico.⁶⁰⁵

Consapevoli pertanto dello statuto ambiguo di un testo intitolato “Prólogo de una novela”, della forma autofinzionale spesso utilizzata da Cercas, e memori del percorso di Cercas^o in *Soldados de Salamina*, è legittimo dunque “non fidarsi” dell'autore e pensare che l'operazione di *Anatomía de un instante* sia la stessa di quella dei romanzi: mostrare un processo attraverso cui un'idea di partenza è sviluppata nel corso della narrazione e poi messa in discussione. Il tutto giocato “al contrario”, ponendo come base “L'epilogo de una novela” e come conclusione il suo “Prólogo”, lasciando che sia il lettore a districarsi nei riferimenti.

Questa lettura “radicalmente scettica” è tanto più legittima se si pensa che nel 2009 sono già molte le analisi di chi mette in discussione una “rottura genuina” tra il regime e il

604 Ivi, p. 428; «Es cierto también que el poder político y económico no cambió de manos de un día para otro (...). Por lo demás, afirmar que el sistema político de aquellos años no es una democracia perfecta es incurrir en la perogrullada: tal vez exista la dictadura perfecta (...) pero no existe la democracia perfecta», Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, pp. 424-425.

605 Si veda in particolar modo Luis Bouza, “Suárez, el 23F y la transición: anatomía de un homenaje”, *El mundo*, 22/03/2014.

successivo sistema democratico. In particolare sono ampiamente circolate le tesi dello storico-economista Vincenç Navarro, che negli articoli contenuti in *Bienestar insuficiente, democracia incompleta* (un libro che ha avuto e ha tuttora ampia divulgazione in Spagna⁶⁰⁶), identifica proprio nell'analisi del sistema economico la mancanza di una rottura con il regime. Ma il tema economico, il tema del welfare, il tema della ricchezza non vengono assolutamente toccati in *Anatomía de un instante*, laddove l'analisi è dedicata maggiormente alla politica istituzionale.

Nel corso dell'epilogo, Cercas, riprendendo i *refrain* che hanno accompagnato l'intera narrazione, propone una visione elogiativa di Suárez, come nel corso del libro non era mai stata esplicitata:

dopo aver scritto molte pagine su Suárez, non ho ancora detto che Suárez era tutto fuorché un cialtrone, che era un tipo *serio*, uno *che era responsabile delle proprie parole e delle proprie azioni*, un tipo *che aveva fabbricato la democrazia* o riteneva di esserne l'artefice e che quel pomeriggio del 23 febbraio *capì che la democrazia era sulle sue spalle* e non si nascose, ma restò immobile nel suo scranno, mentre le pallottole fischiavano intorno a lui nell'emiciclo.⁶⁰⁷ [corsivi miei]

Questo paragrafo appare come una risposta al ritratto critico che Cercas scrive nel "Epilogo de una novela", secondo un meccanismo di rimandi che viene esplicitato nell'ultima pagina: «ho già detto *al principio di questo libro* che a quei tempi mio padre era suarista, come del resto mia madre, mentre io disprezzavo Suárez, un collaborazionista del franchismo, un arrivista ignorante e superficiale»⁶⁰⁸: il libro a cui Cercas si riferisce in questo caso non è il romanzo che non è stato scritto, bensì proprio

606 Vincenç Navarro. *Bienestar insuficiente, democracia incompleta*, Anagrama, Barcelona, 2002.

Vincitore del premio Vincenç Navarro è oggi uno dei consulenti di Podemos.

607 Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, pp. 424-425; «Pensé que llevaba escritas muchas páginas sobre Suárez y aún no había dicho que Suárez era cualquier cosa menos un chisgarabís, que era un tipo serio, un tipo que se hacía responsable de sus palabras y de sus actos, un tipo que había fabricado la democracia o sentía que la había fabricado y que en la tarde del 23 de febrero entendió que la democracia estaba a su cargo y no se escondió y permaneció inmóvil en su escaño mientras las balas zumbaban a su alrededor en el hemiciclo», Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, p. 421.

608 Ibid., pp. 430-431; «Ya dije al principio de este libro que por entonces mi padre era suarista, igual que mi madre, y que yo despreciaba a Suárez, un colaboracionista del franquismo, un chisgarabís ignorante y superficial», Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, p. 427.

Anatomía de un instante. È in questo libro, nel libro realmente esistente e pubblicato, che Cercas racconta “al principio” della propria famiglia. L'esistenza di questo riferimento non avrebbe senso all'interno di un “prologo” autentico. Si tratta di un elemento determinante nel momento in cui si ritorna al rapporto di Cercas con il padre. Quando leggiamo le righe finali sappiamo già che si tratta di un rapporto complesso, ma pacificato, così come conosciamo la precedente identificazione tra il padre di Cercas, Suárez e il paese in generale (Suárez «incarnava ciò che più detestavo nel mio paese»). Nelle righe che chiudono il libro, è suggerito (ma non esplicitato) come anche il rapporto tra Cercas (e il suo sguardo critico) rispetto a Suárez muti di segno. Nei giorni finali della malattia del padre, Cercas, che sta scrivendo il romanzo sul 23-F, si rivolge a lui:

un sera gli ho chiesto perché lui e mia madre avessero confidato in Suárez, allora è sembrato risvegliarsi di colpo dal suo letargo, e tentando invano di raddrizzarsi nella sua poltrona mi ha guardato sgranando gli occhi, ha mosso le sue mani scheletriche nervosamente, quasi con rabbia, come se quell'impeto potesse restituirgli per un istante il ruolo di capofamiglia o riportarci ai tempi della mia adolescenza, quasi fossimo da sempre invischiati in una discussione senza senso e si presentasse finalmente l'occasione di risolvere l'annosa questione. «Perché era come noi», ha detto con quel poco di voce che gli rimaneva. Stavo per chiedergli cosa intendesse dire, quando ha aggiunto: «Era uno del popolo, aveva aderito alla Falange, all'Azione cattolica, non avrebbe fatto nulla di male, lo capisci, no?».

Lo capivo. Quella volta credo di averlo capito. E perciò pochi mesi dopo, quando la sua morte e la resurrezione di Adolfo Suárez sui giornali hanno formato un'ultima simmetria, l'ultima scena di questa soteria, non ho potuto evitare di chiedermi se ho cominciato a scrivere questo libro non per tentare di capire Adolfo Suárez o un gesto di Adolfo Suárez, bensì per tentare di capire mio padre, se ho continuato a scriverlo per continuare a parlare con mio padre, se avevo voluto terminarlo perché mio padre lo leggesse e sapesse che avevo finalmente capito, che non avevo del tutto ragione e lui non si sbagliava del tutto, e che io non sono migliore di lui, né mai lo sarò.⁶⁰⁹

609 Ibid., p. 432; «Una tarde le pregunté por qué él y mi madre habían confiado en Suárez y de golpe pareció despertar de su letargo, intentando en vano retreparse en su sillón me miró con los ojos descancajados, y movió sus mano esqueléticas con nerviosismo, casi con furia, como si ese arrebatado fuera a devolverle por un momento el mando de la familia o a devolverme a la adolescencia, o como si lleváramos toda la vida enredados en una discusión sin sentido y se hubiera presentado por fin la ocasión de zanjarla. «Porque era como nosotros», dijo con la voz que quedaba. Iba a preguntarle qué

Il dubbio è dunque che all'interno di *Anatomía de un instante* Suárez sia piuttosto Suárez°, ossia una costruzione dell'autore a partire dalla sua relazione con il padre, che negli ultimi anni di vita viene finalmente “compreso” dal figlio.

Comprendere non significa “perdonare”, ma non significa nemmeno definire qualcuno un eroe. Un “eroe della ritirata” non è esattamente un “eroe”, ma definirne il protagonismo assoluto in una fase storica che pone termine ad un passato di soprusi è un'operazione molto vicina all'apologia, specialmente se non si riportano episodi altrettanto decisivi. Dichiarare la continuità tra genitore e figlio (visto il rapporto complesso tra Cercas, suo padre, Suárez e il paese stesso) è certificare questa conclusione. E questa conclusione rappresenta più il punto di arrivo *Anatomía de un instante*, che l'inizio di un romanzo mai scritto. Il libro si rivela così un modo per legittimare l'esistente, ossia un presente nei confronti del quale è possibile muovere una critica, ma con la consapevolezza che in ogni caso una democrazia perfetta non esiste. Lo statuto ambiguo del libro lo pone in dialogo con la disciplina storiografica e, con essa, con una filiera di discussioni sulla postura etica dello storico. Tale postura etica, all'interno di questo testo, è risolta in maniera quantomeno problematica.

8. Giancarlo De Cataldo, *Romanzo criminale*

Pur essendo due testi molto diversi, *Romanzo criminale* e *Anatomía de un instante* presentano vari elementi in comune: la presenza di un personaggio più consapevole degli altri nel gestire sapientemente una situazione politica complessa, una ricostruzione storica fitta di avvenimenti e personalità differenti, la ricostruzione delle vicende di “tre

quería decir con eso cuando añadió: «Era de pueblo, había sido de Falange, había sido de Acción Católica, no iba a hacer nada de malo, lo entiendes, ¿no?». Lo entendí. Creo que esta vez lo entendí. Y por eso unos meses más tarde, cuando su muerte y la resurrección de Adolfo Suárez en los periódicos formaron una última simetría, la última figura de esta historia, yo no pude evitar preguntarme si había empezado a escribir este libro no para intentar entender a Adolfo Suárez o un gesto de Adolfo Suárez sino para intentar entender a mi padre si había seguido escribiéndolo para seguir hablando con mi padre, si había querido terminarlo para que mi padre lo leyera y supiera que por fin había entendido, que había entendido que yo no tenía tanta razón y el no estaba tan equivocado, que yo no soy mejor que él y que ya no voy a serlo», Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, p.428.

eroi” le cui azioni forniscono la lente per raccontare una determinata fase storica. Si tratta anche di testi scritti da due autori diventati punti di riferimento per una stagione letteraria. Nella loro opera emergono con chiarezza alcune linee su cui si sviluppa una buona parte della produzione di inizio millennio: nel caso di Cercas, la problematizzazione del rapporto tra realtà e finzione; in quello di De Cataldo, la risoluzione di questa stessa tensione attraverso gli schemi della scrittura “di genere”. A marcare una differenza fra i due testi il fatto è che, mentre Cercas tenta di divincolarsi dalle tentazioni della letteratura per costruire un racconto assolutamente fedele alla realtà, De Cataldo compie esattamente l'operazione opposta, ossia quella di utilizzare i materiali che derivano dalla realtà storica e giudiziaria legata alle vicende della Banda della Magliana per costruire una narrazione finzionale, attraverso gli schemi del *noir*. De Cataldo non è il primo né l'ultimo a compiere in Italia questa operazione. Al contrario, il successo del romanzo è connesso ad una stagione letteraria in cui si registra la crescita esponenziale e il protagonismo del romanzo “di genere”. Il successo è così ampio che, come sottolinea Marco Amici, a fini commerciali l'etichetta “noir” viene applicata ad una vasta gamma di testi, includendo anche il giallo e poliziesco. Nel ricostruire di questa stagione letteraria, Amici fa riferimento agli studi sulle vendite:

nel 2004 "Il Falcone Maltese", rivista dedicata all'universo del giallo, pubblica un'indagine che, per la prima volta, va a quantificare la portata di un *boom* di cui ancora non si conoscevano le esatte proporzioni. L'autore della ricerca, lo scrittore Massimo Mongai, ripropone quegli stessi dati all'annuale convegno organizzato da Elisabetta Mondello, *Roma Noi*, evidenziando come dal 1994 al 2003 il mercato dei romanzi gialli e noir sia aumentato addirittura del 450% e come, dato ancora più vertiginoso, all'interno di tale produzione gli autori italiani siano cresciuti del 1.700% (Mondello, 2005, p. 75). I dati proposti appaiono tanto più interessanti se si considera come essi siano relativi ai soli volumi distribuiti in libreria, escludendo tutta una serie di pubblicazioni da edicola che tradizionalmente alimentano il mercato della letteratura di genere, pensiamo a collane periodico quali "Urania", "Segretissimo" o gli stessi "Giallo Mondadori". Nel 2010 Mongai presenta un aggiornamento dell'inchiesta che arriva a considerare la distribuzione di titoli gialli, horror e noir fino al 2009: i nuovi numeri non solo non mostrano alcuna flessione del fenomeno ma evidenziano un'ulteriore crescita.⁶¹⁰

610 Marco Amici, “La narrativa criminale: poliziesco e noir”, in Claudia Boscolo e Stefano Jossa, *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Carocci Editore,

All'interno di questa produzione spicca il ruolo della casa editrice Einaudi, il cui interesse nei confronti del *noir* viene sancito definitivamente dalle raccolte *Crimini* (2005) e *The dark side* (2006), a cui partecipano i più noti scrittori del “di genere” italiano.

Tale successo editoriale è accompagnato da una vasta produzione televisiva: tra la narrativa “di genere” e le serie televisive si crea quindi un legame virtuoso, quantomeno a livello commerciale:

un'ulteriore evidenza del successo di pubblico da parte questa formula narrativa è fornita dai numerosi adattamenti di romanzo “di genere” e dal fatto che autori di romanzi “di genere” spesso diventano in sceneggiatori per serie TV fatte su misura. Il successo delle serie su Montalbano prodotte da Palomar per la RAI, un totale di 18 film per la televisioni andati in onda tra il 1999 e il 2008, è stato inaudito e ha ampiamente contribuito all'interesse dei lettori per i romanzi omonimi di Andrea Camilleri. Inoltre una produzione RAI, le due serie *Crimini*, andate in onda rispettivamente nel 2006-7 e il 2010, sono basate in parte su adattamenti di storie brevi di Camilleri, De Cataldo, Carlotto, Carofiglio e altri che sono state pubblicate da Einaudi nel 2005 e nel 2008, e in parti su copioni originali.⁶¹¹

Anche in virtù di tale processo, *Romanzo criminale* è certo il romanzo più rappresentativo di questa vasta produzione, essendo diventato anche un film per il cinema (2005, regia di Michele Placido) e una serie televisiva (2008-2010, regia di Stefano Sollima).

A fronte del grande successo commerciale, *Romanzo criminale* non ha incontrato un uguale riscontro a livello di critica letteraria (in questo caso la differenza con le opere di Cercas è abissale), probabilmente anche perché si tratta di un romanzo “di genere”, volutamente integrato nei paradigmi della produzione popolare e commerciale. Questo vuoto lasciato dalla critica fa sì che siano gli autori stessi i primi a ragionare criticamente sulle proprie opere: come nel caso di Wu Ming con *New Italian Epic*, anche De Cataldo offre una lettura della propria opera destinata a lasciare il segno. Questa auto-analisi è contenuta all'interno di *Nelle mani giuste* (2007), che si presenta

Roma, 2014.

611 Nicola di Ciolla (a cura di), *Uncertain Justice, Crimes and Retribution in Contemporary Italian Crime Fiction*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2010, p. 8-9.

come il seguito di *Romanzo criminale*, sebbene presenti rispetto significative differenze:

questo romanzo non tradisce la Storia, la interpreta rappresentando eventi reali sotto il segno della Metafora. Il lavoro di ricostruzione si basa prevalentemente sulla lettura di atti giudiziari, sulla lettura di atti giudiziari, sulle conversazioni con protagonisti della stagione delle stragi e su alcune profonde intuizioni di acuti osservatori dei rapporti tra mafia e politica [...]. Tuttavia, a eccezione delle personalità espressamente citate, i personaggi di questo romanzo sono frutto di fantasia e i nomi di aziende, strutture istituzionali, media e personaggi politici vengono utilizzati soltanto al fine di denotare figure, immagini e sostanze dei sogni collettivi che sono stati formulati intorno a essi. È la metafora a trasformare in archetipi letterari le persone che possono aver fornito spunti di ispirazione dell'autore. [...] D'altronde, ho sempre pensato, con Tolstoj, che la Storia sarebbe una cosa bella, se solo fosse vera. E questo, in definitiva, è solo un romanzo.⁶¹²

Lo stesso White ricorre ad un'idea di storia come metafora, tuttavia De Cataldo sviluppa il concetto in altro modo sostenendo di utilizzare il termine «come sinonimo di mito, di racconto. Mito in quanto ogni storia possiede un antecedente classico. Quindi una storia che si ripete e si rinnova»⁶¹³. In realtà, questa formula semplifica eccessivamente l'operazione di *Romanzo Criminale*, il cui rapporto con i fatti realmente avvenuti nella Storia è fin troppo stretto. De Cataldo presenta infatti un altro modo per leggere un'intera fase storica rispetto a quello ufficialmente riconosciuto, mostrando connessioni che la storia o le sentenze dei tribunali (nei numerosi e contraddittori giudizi) non hanno mai provato in maniera definitiva. Nel romanzo il “vero” e il “falso” risultano in realtà estremamente vicini e, sebbene De Cataldo si muova nel campo della finzione, l'assenza di giudizi definitivi sui colpevoli e sui mandanti⁶¹⁴, l'ambivalenza delle testimonianze dei pentiti, la misteriosa scomparsa di parte degli archivi che caratterizzano un'intesa fase storica⁶¹⁵, fanno sì che vi sia un cortocircuito che porta ad un “concorso di verità”

612 Giancarlo De Cataldo, *Nelle mani giuste*, Einaudi, Torino, 2007, p. 2.

613 Pierpaolo Antonello, Alan O'Leary, *Sotto il segno della metafora: Una conversazione con Giancarlo De Cataldo*, in “The Italianist”, 2009, p. 357.

614 Vedi ad esempio il caso della strage alla stazione di Bologna del 2 agosto 1980 o il caso dell'omicidio del giornalista Mino Pecorelli.

615 In particolare si fa riferimento alla scomparsa di alcuni faldoni degli archivi di Federico Umberto D'Amato, responsabile dell'Ufficio Affari Riservati del Ministero dell'Interno dal 1957 al 1984, a cui si fa riferimento nelle pagine successive.

tra quanto accertato dalla magistratura e il romanzo: De Cataldo può quindi immaginare e raccontare delle trame “verosimili”, anche perché nella realtà, spesso, la verità non è stata accertata.

In un'intervista del 1992, Corrado Augias commenta un documentario della BBC⁶¹⁶ sul caso Gladio che dà grande rilievo alla figura dell'ex prefetto Federico Umberto D'Amato (fonte di ispirazione per il personaggio del Vecchio in *Romanzo criminale*), già all'epoca definito come il “grande vecchio”, uno dei possibili responsabili della strategia della tensione. A seguito delle polemiche scaturite dal documentario, Augias rilascia una dichiarazione che esplicita perfettamente la distanza tra la ricostruzione della BBC e la realtà giudiziaria di quanto avvenuto:

la prova non c'è - chiarisce Augias - Il documentario è una sorta di processo indiziario. Ci sono segnali sparsi che, sistemati in una sequenza logica, danno un determinato risultato che probabilmente in un tribunale non sarebbero ritenuti sufficienti per far emettere una sentenza di condanna, ma che possono essere utilissimi per ricavare una conclusione politica.⁶¹⁷

D'altro canto le vicende narrate in *Romanzo criminale* si rifanno evidentemente a fatti realmente avvenuti: il libro, come d'altronde suggerisce lo stesso titolo, è pienamente un'opera letteraria, ma l'influenza dei fatti reali è tale che non sempre la “metafora” costruita da De Cataldo rimanda a qualcosa di differente dalla storia stessa. Si tratta di una questione che ha delle ripercussioni sulla categorizzazione dell'opera. In merito ai meccanismi del *noir*, Marco Amici scrive:

dal punto di vista strutturale il romanzo "nero" non si basa su una costruzione fissa: lo schema tripartito del poliziesco generalmente collassa sotto il peso dell'elemento criminale, che domina la narrazione. La prospettiva offerta dal romanzo noir è, in effetti, una prospettiva criminale: molti dei personaggi afiscono secondo quel tipo di logica, possiedono quel punto di vista sul mondo. In conseguenza di ciò, la figura stessa

616 Allan Francovich, *Gladio*, BBC Documentary, 1992. I documentari della BBC, andati in onda il 10, il 17 e il 24 giugno 1992.

617 “I giocolieri del terrorismo”, *Repubblica*, 12/06/2014. Il documentario della BBC scatenano diverse polemiche in Italia, anche perché le ricostruzioni della televisione inglese pongono pochi dubbi rispetto alla veridicità della propria ricostruzione. *Repubblica*, ne dà testimonianza in un altro articolo, intitolato “Gladio, parlano gli inglesi” pubblicato l'11/06/1992.

dell'investigatore, l'antieroe solitario del romanzo hard-boiled, non appare necessaria, così come il meccanismo dell'indagine non regola più la narrazione. Si delinea, dunque, una differenza profonda per cui al gioco enigmistico/intellettuale del giallo classico o all'indagine travagliata e "vigorosa" dell'hard boiled, si sostituisce una concatenazione degli eventi caotica, spesso casuale. Nel noir il lettore non viene "catturato" da casi da risolvere e assassini da scoprire ma da un particolare tipo di *suspence*: l'attesa per la crisi, per un progressivo, piccolo o grande, sconvolgimento a venire. Il motore della narrazione noir è il peggioramento: gli eventi precipitano, i personaggi "cadono" e molto spesso assumono i connotati della "vittima".⁶¹⁸

Tuttavia il romanzo di De Cataldo dialoga anche con un altro tipo di genere, quello del romanzo storico. Sebbene, tale commistione non sia riconosciuta dall'autore che afferma in un'intervista: «*Nelle mani giuste* è forse molto più un romanzo storico, è più vicino a Balzac, a Dickens, che un noir»⁶¹⁹. Tuttavia la distanza non è così netta, specialmente in *Romanzo criminale*. Come sottolinea Marco Amici, il romanzo è caratterizzato da un'ambiguità che coinvolge entrambi i generi:

del romanzo, in effetti, colpisce la prospettiva che sembra superare lo specifico dei fatti narrati per inquadrare la globalità di un particolare momento storico. [...] Il romanzo di De Cataldo utilizza il racconto criminale per misurarsi con la storia recente, che viene impiegata come base di partenza, manipolata e, in un certo senso, "masticata" per tutto il corso del romanzo; procedimento ottenuto attraverso una narrazione di ampio respiro che non accompagna la caduta di un singolo personaggio noir, ma racconta di un'intera fase del nostro passato colta attraverso le sue peculiarità criminali.⁶²⁰

C'è inoltre un ultimo elemento che diventa centrale per analizzare l'operazione di De Cataldo, ossia il suo presupposto etico: la forma del *noir*, come in parte il romanzo storico, viene utilizzata come strumento che consente di riappropriarsi del passato, uno

618 Marco Amici, "La narrativa criminale: poliziesco e noir", in Claudia Boscolo e Stefano Jossa, *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Carocci Editore, Roma, 2014, p. 142.

619 Gianni Biondillo, "Nelle mani giuste", *Nazione Indiana*, 3/10/2007, <http://www.nazioneindiana.com>.

620 Marco Amici, "La narrativa criminale: poliziesco e noir", in Claudia Boscolo e Stefano Jossa, *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Carocci Editore, Roma, 2014, p. 162.

strumento che si pone nei confronti della società in termini di denuncia e di impegno. Raccontare la storia d'Italia attraverso questa forma significa dunque tornare a mostrarne le ferite scoperte, i traumi irrisolti del recente passato.

8.1. La storia nella controstoria

Romanzo criminale racconta la nascita, il successo e la fine di una banda armata che agisce a Roma negli anni tra il 1977 e il 1990. La struttura del romanzo è divisa in tre parti, ciascuna corrispondente al leader che guida le azioni della banda. Lo schema è particolarmente simile a quello di *American tabloid*, di James Ellroy, in cui si narrano le vicende di tre personaggi che si muovono tra la malavita e i servizi segreti statunitensi lungo le vicende che conducono alla morte di John F. Kennedy. Nelle sue interviste, lo stesso Giancarlo De Cataldo fa ampio riferimento al romanzo di Ellroy, tuttavia rispetto ad esso *Romanzo criminale* presenta delle differenze significative.

La prima è che, pur trattandosi di una vicenda che coinvolge i servizi segreti e gli apparati istituzionali, i personaggi della banda provengono tutti dalle borgate romane. Tutti e tre i leader vedono nella banda l'occasione per sollevarsi rispetto alla realtà che hanno vissuto: per Libanese, che spesso ricorre all'immaginario dell'impero romano, essa significa un sogno di gloria che lo porta ad affrancarsi da una vita altrimenti inutile; per il Freddo si tratta di essere finalmente riconosciuti e rispettati; per il Dandi significa abbandonare la strada ed entrare nell'alta società. Anche per il loro nemico principale, il commissario Scialoja, le investigazioni rappresentano il tentativo di un cambiamento, ma in modo differente rispetto ai leader della banda: la sua è l'aspirazione ad un cambiamento collettivo, secondo un'ambizione che Scialoja condivide con i movimenti politici che in quegli anni riempiono le piazze e che sono osteggiati e odiati dai suoi colleghi. In un modo o nell'altro, tutti i personaggi falliscono nei loro intenti, ma è grazie alle loro vicende che, a differenza di *American tabloid*, *Romanzo criminale* rappresenta un modo di raccontare una storia “dal basso”, periferica, che racconta le vicende a partire da personaggi che non arriveranno mai ad influire, se non in maniera sporadica, sugli eventi della politica e della storia nazionale.

La storia di *Romanzo criminale* potrebbe quasi sembrare una “controstoria” di quegli anni. È questa la tesi di Giuseppe Genna:

la controstoria è un'incursione che l'intero apparato mitografico dello scrittore compie nei confronti della storia che ci è stata raccontata come vera. E' una terra di mezzo, la controstoria: spazio che, probabilmente, è più vero, più carico di significato, più simbolicamente potente di qualunque racconto che l'attuale ordine esistente compie su se stesso e sulla propria vicenda.⁶²¹

In De Cataldo, Genna vede dunque uno scrittore in grado di sovvertire il modo in cui una stagione della storia d'Italia viene oggi studiata e ricordata:

mancava, appunto, uno scrittore che imponesse la vicenda (che connette la criminalità romana a praticamente ogni trama nera italiana: da Moro alla P2 a Pecorelli) quale racconto centrale e sintomatico di quello che ci hanno fatto vivere cercando di non farcelo sapere.⁶²²

Per capire come Giancarlo De Cataldo riscriva parte della storia recente d'Italia conviene ricostruire le trame del romanzo, sottolineando in particolar modo come queste si leghino o meno agli eventi più noti del passato, ossia quelli maggiormente legati al panorama politico-istituzionale: il rapimento di Moro, l'omicidio del giornalista Carmine Pecorelli, la bomba alla stazione di Bologna e infine il processo stesso ai danni dei componenti della vera Banda della Magliana. A partire da questa prima rassegna sarà possibile rilevare quanto come questi eventi entrino in relazione con la storia narrata da De Cataldo, in modo tale da poter rivelare in seguito i meccanismi della "Metafora" a cui l'autore fa riferimento.

La prima parte del romanzo è dedicata agli anni dal 1977 al 1980 e corrisponde alla leadership del Libanese, colui che propone di riunire le piccole "batterie" criminali in un'unica che divida e reinvesta gli utili. Nonostante la vicenda inizi proprio nel biennio delle grandi mobilitazioni politiche che scuotono il paese (e in particolare la città di Roma), la banda sembra appartenere ad un altro mondo. L'unico caso in cui le azioni del gruppo sembrano intrecciarsi a quelle della politica è quando, attraverso un contatto della camorra, al Libanese viene chiesto di individuare la prigioniera in cui le Brigate Rosse tengono sotto sequestro Aldo Moro. Gli uomini della banda riescono

621 Giuseppe Genna, "De Cataldo: Romanzo Criminale", *Carmilla online*, 03/02/2003, disponibile all'indirizzo: <http://www.carmillaonline.com>.

622 Ibid.

effettivamente a trovare il luogo, ma, al momento di rivelarlo, l'uomo incaricato dal boss Raffaele Cutolo, accompagnato da due agenti dei servizi segreti, afferma: «lo vuoi capire che a quell'anima di Dio lo vogliono morto?»⁶²³.

L'informazione non salva Moro, ma ha l'effetto di rendere la banda l'unico punto di riferimento della malavita romana. La mafia e la camorra entrano in affari con Libanese e i suoi compagni. Lo stesso vale per le formazioni armate di estrema destra che guardano alla banda con particolare attenzione, come dimostra il capitolo intitolato “L'Idea”, in cui diversi esponenti della destra eversiva prendono contatto con gli uomini della banda. Ma nonostante l'ammirazione di Libanese per Mussolini, i loro tentativi falliscono: «che vincessero i rossi o i neri l'importante era restare sulla cresta dell'onda. Tutto il resto non era che una recita al Volturmo»⁶²⁴. L'unico militante della destra a legarsi alla banda è “il Nero” che si fa prestare l'arma con cui viene assassinato un cronista chiamato “il Pidocchio”. Nonostante il soprannome, l'evento è facilmente collegabile all'omicidio di Carmine Pecorelli con un'arma trovata nell'arsenale della Banda della Magliana.

L'omicidio del Pidocchio è commissionato da un personaggio misterioso che entra presto in contatto con la banda: si tratta del Vecchio, un uomo che lavora al Ministero dell'Interno e che sembra essere a conoscenza di tutti i misteri del paese. Il Vecchio è un potente manovratore: «comandava un'unità informativa dal nome neutro il cui potere era noto solo a pochissimi eletti»⁶²⁵, e fa parte di una loggia massonica che coinvolge numerose persone dentro e fuori l'apparato statale. In realtà sembra non essere alle dipendenze di nessun altro organo e porta avanti le sue iniziative in totale autonomia, con l'aiuto di due agenti da lui stessi addestrati, Zeta e Pigregò. È attraverso di loro che entra in contatto col Libanese e parte della banda, nell'intento di proporre una collaborazione, che però non giunge a termine dal momento che Libanese pone come condizione necessaria per una trattativa la presenza del Freddo, l'amico fidato con cui spesso prende le decisioni più importanti.

L'accordo salta anche per un altro motivo: la morte del Libanese, che avviene poco dopo la strage della stazione di Bologna. Anche in questo caso l'evento tocca solo

623 Giancarlo De Cataldo, *Romanzo criminale*, Einaudi, Torino, 2002, p. 85.

624 Ivi, p. 151.

625 Ivi, p. 215.

tangenzialmente le vicende della banda: in carcere il Nero si lascia scappare un breve accenno al Freddo con cui nel frattempo è diventato grande amico:

quando si diffuse la notizia del botto alla stazione di Bologna, il Nero reagì con un'espressione stizzita.

- Così l'hanno fatto!

Il Freddo non fece domande.⁶²⁶

Ma è solo un accenno, rapidamente messo in secondo piano rispetto al vero grande evento che cambia i destini della banda: il Libanese viene ucciso pochi giorni dopo all'uscita da alcuni creditori. La morte del Libanese e la strage di Bologna sono del tutto sconnessi, eppure le vicende della banda si legano in qualche modo alle vicende dell'intero paese.

A leggere questo legame è un personaggio esterno alla banda, il commissario Scialoja che fin dall'inizio della vicenda ha avviato un'indagine sugli uomini del Libanese. Per puro caso, la sera della bomba di Bologna, Scialoja vede dentro la stazione di Bologna Zeta e Pigrego confabulare nel buio con il Vecchio. È a questo punto che intuisce che la bomba, la banda del Libanese ed il Vecchio sono elementi che compongono un'unica trama, attraverso collegamenti che può solo intuire. Un anno dopo, durante le commemorazioni della strage a cui si reca insieme al giudice Borgia (che da subito lo accompagna nelle indagini), Scialoja si commuove per la *performance* di Carmelo Bene, percependo, nella folla in ascolto, un sentimento comune: «Scialoja e Borgia non erano i soli a vedere legami, intuire connessioni. Anche se le prove svanivano, anche se le certezze si sgretolavano, si doveva andare avanti»⁶²⁷. Scialoja avverte dunque di non essere l'unico a intuire cos'è accaduto, ma che è un intero paese a non farsi piegare.

Nel momento in cui il Freddo prende le redini della banda, qualunque possibile collaborazione tra il gruppo ed esponenti della politica e dei servizi segreti viene meno. È una fase differente, in cui la banda concentra le sue attenzioni sulla vendetta di Libanese. Anche nelle indagini della polizia avviene un cambiamento, che si potrebbe condensare nei pensieri del commissario Scialoja all'indomani di una sparatoria in cui vengono arrestati due membri della banda: «la gente doveva rendersi conto che non c'è

626 Ivi, p. 244.

627 Ivi, p. 316.

solo il terrorismo, a questo mondo. Il terrorismo passa. La mafia resta. Era questo il punto di partenza»⁶²⁸. In effetti Scialoja fin dai suoi primi passi è costretto a lottare affinché l'attenzione delle forze di polizia non si limiti esclusivamente al terrorismo politico e alla lotta armata: nel sottobosco della criminalità, Scialoja intuisce che esistono forze e poteri che vanno ben al di là di quanto affiora nel quadro politico, di cui non si sa nulla e che tuttavia determinano la storia del paese. La banda in realtà si muove ancora al margine di queste forze, dal momento che si trova stretta tra “la strada” e gli affari. Nonostante la sua voglia di tirarsi fuori dai giochi, il Freddo sceglie la prima delle due opzioni, dal momento che percepisce prima degli altri l'inevitabile futuro del gruppo all'interno del quale stanno già nascendo le prime faide. È proprio dall'interno che la banda subisce il colpo più duro, a causa della confessione di uno dei suoi spacciatori, il Sorcio, che causa la detenzione di quasi tutto il gruppo.

L'unico a rimanere in circolazione è il Dandi, che guida la banda dal 1984 al 1990. È con lui che le vicende della banda tornano a legarsi con quelle della politica, della finanza e della mafia. Il ruolo di Dandi è prima di tutto quello di salvare i compagni dalla galera, un compito che svolge almeno in parte, grazie alle importanti amicizie che ha saputo coltivare negli anni. Oltre ai rapporti con la mafia, Dandi viene introdotto nella loggia massonica a cui aderisce anche il Vecchio e attraverso questi nuovi contatti riesce a salvarsi dalle accuse di associazione a delinquere. Anche in questo caso il romanzo è molto vicino alla realtà, dal momento che lo stesso Renato de Pedis, storico leader della Banda della Magliana che ispira il personaggio di De Cataldo, supera indenne i maxiprocessi che portano in carcere diversi membri del gruppo.

I compagni che Dandi riesce a preservare dalla galera cominciano a lavorare per lui. Non il Freddo, che si è gradualmente sempre più allontanato dal gruppo per poi fuggire da solo all'estero. Dandi rappresenta l'abbandono della strada da parte della banda e l'ingresso all'interno del mondo della finanza. Tuttavia è proprio il mondo della strada che reclama la sua presenza identificando in lui un traditore. Dandi così assassinato, proprio come un malavitoso, dagli uomini assoldati dal Bufalo.

È l'episodio che conclude le vicende della banda e che coincide con l'assassinio dello stesso Renato de Pedis, l'ultimo evento del romanzo riconducibile ad una vicenda realmente avvenuta. Il capitolo finale del romanzo è infatti dedicato a Scialoja che,

628 Ivi, p. 294.

nonostante sia riuscito a incastrare i vari membri della banda, ha abbandonato ogni ideale politico, dopo essersi scontrato con la corruzione dell'apparato statale. Il Vecchio vede in lui un possibile successore, dal momento che ha dimostrato di aver capito come funzionano davvero i giochi di potere; per questo motivo gli fa recapitare tutte le sue carte e gli archivi contenenti i segreti della storia d'Italia. Sarà compito di Scialoja vigilare su di essi e utilizzarli a suo piacimento.

8.2. La verità oltre i processi

Il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro sono eventi talmente noti da rappresentare essi stessi un'icona che non ha bisogno di essere camuffata con l'utilizzo di soprannomi. Lo stesso vale per la strage alla stazione di Bologna. Entrambi gli avvenimenti sono violenti e allo stesso modo misteriosi, dal momento che su nessuno dei due si è mai riusciti a fare completa luce. Si tratta di eventi traumatici, che sono ricostruiti e narrati ogni anno sulle pagine di tutti i giornali e che sono un punto di riferimento per la storia dell'Italia contemporanea. All'interno di *Romanzo criminale*, sono anche gli unici eventi sanguinosi che non coinvolgono gli uomini della banda.

Diverso è infatti il caso dell'omicidio del Pidocchio, l'uomo ucciso dal Nero, su mandato di Zeta, l'agente di fiducia del Vecchio:

dell'uomo che doveva eliminare sapeva solo che scriveva su un giornaleto scandalistico e aveva infastidito la persona sbagliata. [...] Lo chiamavano il Pidocchio. Nel dargli il via libera, Zeta gli aveva raccontato l'origine del soprannome. Glielo aveva affibbiato il politico che ce l'aveva con lui. Era stato durante una delle cene dei potenti. Zeta riferiva ridendo la frase esatta: «Un giorno o l'altro, se non la pianta di fare casini, quell'infame lo schiaccio come un pidocchio». ⁶²⁹

Nel romanzo non vengono riportate altre informazioni, se non che la pistola con cui il Pidocchio è ucciso appartiene all'arsenale della banda e che viene trovata dalla polizia durante una perquisizione. Il collegamento tra la banda e gli assassini del Pidocchio tuttavia non viene chiarito e rimane un mistero insoluto.

La vicenda è del tutto simile a quella dell'omicidio di Mino Pecorelli, giornalista noto

629 [nota]

per le sue indagini sull'omicidio Moro e sui finanziamenti della Democrazia Cristiana, ucciso con dei proiettili dello stesso tipo di quelli trovati negli arsenali della banda della Magliana. Le sentenze riguardanti l'omicidio Pecorelli hanno visto l'assoluzione di tutti gli imputati: si tratta di Giulio Andreotti e Gaetano Badalamenti, come mandanti, e di diversi esponenti dei NAR (Nuclei Armati Rivoluzionari, formazione eversiva di destra), come esecutori materiali, tra i quali spicca il nome di Massimo Carminati. De Cataldo, all'interno del romanzo, collega la responsabilità materiale dell'omicidio agli esponenti della destra armata e in particolare al personaggio del Nero, mentre rimane sul vago sulle responsabilità dei mandanti, dal momento che il Vecchio non è un personaggio assimilabile a nessuno degli imputati.

Un secondo caso è quello del Banchiere che scappa per poco ad un tentativo di omicidio appena fuori dalla sua casa di Milano. Il sicario in questo caso è Nembo Kid (un altro dei componenti della banda) che viene mandato a Milano dalla mafia, apposta per compiere l'omicidio. All'interno del romanzo i dati che vengono presentati sul Banchiere sono ancora meno di quelli che riguardano il Pidocchio: «i conti del Banchiere erano in rosso. La sua banca prendeva ordini dal Vaticano»⁶³⁰ è l'unica informazione che viene fornita. Ma l'attenzione non si concentra su di lui, bensì su Nembo Kid, che muore durante l'azione:

non un sicario qualsiasi, ma uno dei capi della mala romana vola a Milano per impallinare un pezzo da novanta della finanza. Il delitto è deciso e programmato a Roma. La presenza di un boss del calibro di Nembo Kid ha la duplice funzione di assicurare i committenti sulla buona riuscita dell'impresa e suggellare il patto di sangue di un'alleanza tra poteri. Milano è il potere del denaro. Roma il Palazzo.⁶³¹

Ancora una volta si tratta di un evento che trova un preciso riscontro nella realtà: il ferimento di Roberto Brosone, vicepresidente del Banco Ambrosiano coinvolto negli scandali legati a Roberto Calvi, da parte di Danilo Abbruciati, esponente della Banda della Magliana, che muore durante l'azione. Abbruciati viene scelto come assassino per uccidere Roberto Brosone, che deve essere punito in quanto ha interrotto gli scambi economici con Flavio Carboni, legato alla loggia P2 e alla Banda della Magliana. Come

630 Ivi, p. 351.

631 Ivi, p. 351.

mandanti del fatto sono stati condannati Flavio Carboni e Ernesto Diotallevi (esponente della banda), mentre si è solo indagato su Pippo Calò, senza mai giungere ad una sentenza. Anche in questo caso l'evento narrato da De Cataldo si sovrappone quasi integralmente con il tentato omicidio ai danni di Brosone, con la differenza che vengono suggeriti legami e verità che né le inchieste né i procedimenti giudiziari hanno stabilito definitivamente.

Questo tipo di sovrapposizioni rispetto alla realtà è ampiamente presente all'interno del romanzo, tanto che gli stessi personaggi sono facilmente identificabili con persone realmente esistite. Su *Wikipedia* è pubblicata una tabella che è possibile riportare parzialmente, nell'intento di segnalare quanto siano numerosi e allo stesso tempo precisi i riferimenti di De Cataldo, specialmente per quel che riguarda gli esponenti della banda⁶³²:

Soprannome nel libro	Nome reale
Il Libanese	Franco Giuseppucci
Il Freddo	Maurizio Abbatino
Dandi	Enrico De Pedis
Nembo Kid	Danilo Abbruciati
Mario “il Sardo”	Nicolino Selis
Bufalo	Marcello Colafigli
Ricotta	Antonio Mancini
Trentadenari	Claudio Sicilia
Scrocchiazeppi	Edoardo Toscano
Fierolocchio	Libero Mancone
Aldo Buffoni	Giuseppe Carnovale
Carlo Buffoni	Vittorio Carnovale
Il Nero	Massimo Carminati

La tabella contiene un totale di 46 voci che riguardano altrettanti personaggi del romanzo, le cui vicende sono sovrapponibili a quelle legate alla vera Banda della Magliana. Ci si chiede dunque quale sia il confine tra la “controstoria” di cui scrive Giuseppe Genna e la “Metafora” a cui fa riferimento De Cataldo. I due termini non sono

632 Wikipedia.it, "Romanzo Criminale (romanzo)", disponibile all'indirizzo: it.wikipedia.org.

necessariamente in contraddizione ma sono necessarie alcune precisazioni.

Se la realtà è così vicina al romanzo, verrebbe quasi da dire che forse la definizione migliore è quella fornita da Genna, specificando però che l'operazione di De Cataldo è quella di andare oltre la verità degli archivi storici e giudiziari, forzando (o tradendo) la realtà conosciuta per mostrare alcune trame che altrimenti non possono essere spiegate, per mancanza di prove: in particolare si fa riferimento al legame proficuo tra la violenza criminale e il terrorismo di destra con il mondo degli affari e della politica. Si tratta di un collegamento che nessun giudice e nessuno storico possono provare definitivamente; solo lo scrittore può mettere da parte la necessità di una prova ultima per proporre un'idea di verità che però non potrà mai avere lo statuto di verità storica. Da questo punto di vista è possibile condividere l'analisi di Daniele Giglioli, quando sostiene che alla base del nuovo romanzo storico si cela un impulso risarcitorio. Esso andrebbe inteso come la volontà da parte degli autori di romanzi storici di raccontare una verità *differente* che possa essere una spiegazione di come si sono svolti gli eventi del passato. Proprio questa verità differente fornirebbe una spiegazione di come si è arrivati ad oggi, laddove la situazione sociale è politica è percepita in maniera assolutamente negativa.

Se tuttavia si fa riferimento all'idea di “metafora”, dal momento che essa viene intesa come una storia «che si ripete e si rinnova», il problema non è solo il rapporto tra verità storica e verità giudiziaria. Esso risiede piuttosto nelle logiche che hanno portato agli eventi che vengono descritti. Conviene quindi spostare il focus dell'analisi dal “cosa” viene narrato al “come”. In questo senso, la tabella di *Wikipedia* conduce ad una possibile interpretazione, rendendo evidente il punto in cui la perfetta sovrapposizione realtà/finzione viene messa in crisi: gli unici riferimenti a non essere del tutto precisi sono quelli ai personaggi istituzionali che nel romanzo equivalgono al giudice Borgia, al commissario Scialoja e al Vecchio. Per quel che riguarda i primi si tratta di due personaggi che potrebbero fare riferimento a due persone reali: Ferdinando Imposimato e Otello Lupacchini nel caso di Borgia, Nicola Cavaliere e Rodolfo Ronconi nel caso di Scialoja.

In realtà i casi di Scialoja e del Vecchio sono ancora più complessi. I due personaggi sono legati tra loro, tanto che il Vecchio trova proprio in Scialoja il suo successore, ma se la figura di quest'ultimo viene sviluppata in *Nelle mani giuste*, la Storia del Vecchio termina in questo romanzo. Il Vecchio è il fulcro della metafora che De Cataldo

costruisce, colui che maggiormente esplicita il senso di una storia di sangue e violenza.

8.3. Padri e Vecchi

Il Vecchio di *Romanzo criminale* è una personalità misteriosa che appare solo in pochi capitoli, mentre in altri agisce attraverso i suoi agenti Zeta e Pigreco. Ha una cultura vastissima e una passione per i giocattoli, ha buoni rapporti con gli statunitensi eppure quasi sempre le sue citazioni e le sue osservazioni hanno come riferimento personaggi legati al comunismo, in particolare viene riportato la famosa formula di Mao Tse-tung: «nel mare di idiozie che gli erano servite per rincretinare il suo popolo, Mao Tse-tung ne aveva infilata una sacrosanta: grande è il disordine sotto il cielo, quindi i tempi sono ottimi»⁶³³.

Il potere del Vecchio sembra avere il potere di determinare i destini di chiunque ha a che fare con lui, distribuendo minacce, promozioni e ordinando omicidi, riuscendo così a tenere sotto controllo qualunque situazione complessa. Sembra essere lui il vero “padre”, un sostantivo che per la verità nel romanzo Scialoja utilizza in riferimento ad Aldo Moro, al momento della sua morte:

hanno sparato al vecchio padre, lo hanno guardato negli occhi mentre moriva. Questo è un parricidio. Il sangue del padre ricade sempre sui figli. Quel viso smagrito, ossuto, da uccello; quella barba grigia incolta gli avevano ricordato suo padre nella cassa.⁶³⁴

Nelle poche pagine dedicate a Moro, si scopre che anche il padre di Scialoja è morto senza aver ricevuto dal figlio l'ultimo saluto. Ma a crescere ed allevare Scialoja (orfano quindi di ben due padri) è proprio il Vecchio che dopo averlo combattuto vede in lui un possibile erede. È proprio il Vecchio il vero “padre” della nazione, un genitore che agisce nell'ombra, capace di punire laddove necessario, ma anche di dominare la situazione. È una figura iconica che sembra sfuggire all'identificazione, sebbene anche in questo caso convenga analizzare le contiguità tra questa figura ed alcuni personaggi realmente esistenti.

Sebbene la tabella di *Wikipedia* rimandi alla persona di Federico Umberto d'Amato,

633 Giancarlo De Cataldo, *Romanzo criminale*, p. 106.

634 Ivi, p. 216.

diversi elementi della sua personalità potrebbero essere ricollegati a Licio Gelli o anche a Giulio Andreotti⁶³⁵. Tuttavia, nonostante i riferimenti ad una loggia massonica, il Vecchio non può essere assimilabile a Licio Gelli, i cui segreti cominciano ad essere svelati nel 1981, al contrario dei segreti del Vecchio la cui carriera prosegue fino alla sua morte. Allo stesso tempo non può essere identificato in Giulio Andreotti, dal momento che nel romanzo si dice che il ruolo del Vecchio all'interno dell'apparato statale è apparentemente mediocre e di poca importanza, mentre in realtà ha accesso a numerose strutture interne allo Stato. Federico Umberto D'Amato, responsabile dell'Ufficio Affari Riservati fino al 1984, è di sicuro il riferimento storico più prossimo al personaggio di De Cataldo: il padre è di Napoli, proprio come quello del Vecchio, è sempre stato legato ai servizi segreti italiani e al contempo in collegamento con i servizi statunitensi, lavora presso il Ministero dell'Intero, è adepto della loggia P2. Inoltre a lui sono ricondotti alcuni casi di depistaggio nelle indagini che riguardano la strage di Piazza della Loggia, a Brescia. La bibliografia che lo riguarda è tutt'oggi piuttosto ridotta e incompleta, i riferimenti principali rimangono gli archivi della Commissione Stragi e della Commissione P2. A queste fonti giudiziarie si aggiunge la documentazione trovata a Roma pochi giorni dopo la sua morte in cui è trascritta l'attività degli agenti a suo servizio e che può ricordare l'archivio segreto di cui fa uso il Vecchio, che rappresenta tutto il suo potere e che viene definito da Scialoja «la storia segreta della Repubblica»⁶³⁶. È così che lo stesso Federico Umberto d'Amato di definisce in documento scritto di suo pugno:

non c'è stato argomento di importanza di cui non sono stato chiamato di occuparmi, dalla natura e i collegamenti internazionale del terrorismo al caso Moro, dalla struttura, le competenze, il funzionamento dei servizi segreti ai rapporti con i servizi paralleli e alleati.⁶³⁷

635 Proprio sulla corrispondenza Andreotti/Vecchio esiste una discussione su wikipedia. Tuttavia tale sovrapposizione è poco verosimile, per motivi che sono meglio esplicitati nel paragrafo successivo.

636 Giancarlo De Cataldo, *Romanzo criminale*, p. 624.

637 Si tratta di una lettera riservata che D'Amato invia al Ministro dell'Interno nel 1981, inserita, come documento inedito, all'interno di una puntata della trasmissione RAI, *Dixit- Qualcosa da dire*. Cfr, Gianni Minoli, *Dixit- Qualcosa da dire*, "Il gran Gourmet del Viminale", Rai, 25/06/2013.

Al di là dell'attività politica, De Cataldo sembra riprendere per il suo personaggio anche una singolare passione dell'ex responsabile degli Affari Riservati: quella per gli “automi”, giocattoli che si mettono in funzione tramite dei meccanismi a molla, di cui Federico Umberto D'Amato è orgoglioso collezionista.

È lo stesso De Cataldo a suggerire una contiguità con il suo personaggio, affermando: «storicamente possiamo anche fare dei nomi, come quello di Federico Umberto D'Amato, ma certamente non è il solo»⁶³⁸. Di tutte le figure possibili D'Amato è quello che più di altre permette di collegare tra di loro i diversi eventi sanguinari avvenuti in Italia. De Cataldo sviluppa trame che conducono alle decisioni del Vecchio, descritto come un abile giocatore capace di muovere a sua discrezione le sue pedine, includendo nei suoi disegni quei soggetti che possono in qualche modo tornargli utili: se il Libanese muore troppo presto, col Dandi viene avviata una proficua relazione economica. Proprio a quest'ultimo viene fatta la richiesta di uccidere il Larinese, il falsario che scrive la finta lettera delle Brigate Rosse sul ritrovamento di Moro. Anche in questo caso De Cataldo fornisce un'interpretazione che non è stabilita da alcun giudizio legale: Antonio Chichiarelli, il falsario che ha effettivamente composto una lettera finta sul ritrovamento di Moro, viene ucciso nel 1984, in circostanze che non sono state chiarite dalla magistratura: anche nel romanzo le indagini non portano a nulla, dal momento che Scialoja e Borgia non riescono ad incriminare il Vecchio che per evitare ogni ulteriore indagine ha fatto in modo che i due incastrassero uno dei suoi agenti, Pigreco. Ad essere certo dei fatti rimane quindi solo Scialoja, la cui sicurezza si basa però solo sul suo istinto, mentre dal punto di vista del lettore i fatti sono del tutto chiari. Ogni mistero sarebbe riconducibile ad una decisione del Vecchio, con l'eccezione (forse) della strage alla stazione di Bologna, in merito alla quale il Vecchio, in un colloquio personale con Scialoja, si dichiara estraneo.

La “metafora” costruita da De Cataldo, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Novanta, racconta quindi di una trama che unisce la malavita romana alla mafia, alla camorra, al terrorismo nero, alle stragi di Stato e a diversi omicidi insoluti. Eppure tutto sembra molto poco metaforico. Non si tratta quindi di una “metafora”, ma neanche di una “controstoria”, dal momento che De Cataldo sembra voler fuggire da questa

638 Pierpaolo Antonello, Alan O'Leary, "Sotto il segno della metafora: Una conversazione con Giancarlo De Cataldo", *The Italianist*, 2009, p. 355.

contrapposizione così netta tra la storia ufficiale e la storia che nessuna magistratura è mai stata in grado di scrivere. Se infatti l'idea del complotto porta a ritrovare l'ordine laddove gli eventi della storia sembrano essere slegati fra di loro, De Cataldo sembra voler mettere in discussione anche questa stessa idea. I pensieri del Vecchio infatti contraddicono questa impostazione:

al Vecchio i ragionamenti lucidi ripugnavano. La spirale della serpe in un campo arrossato di sangue era il logo araldico che preferiva. L'uroburo, il serpente che si morde la coda, il simbolo che lo faceva sognare. Il coro del Falstaff verdiano- tutto è burla, ogni uomo è gabbato- la più alta manifestazione di saggezza mai concepita dalla mente umana. Sì, tutto è burla. Ogni uomo è gabbato. Tenere le fila del gioco. Tenere in ballo gli alleati, anche i più scomodi. Perché non si sa mai che cosa potrà accadere domani, e un po' di pirati di scorta possono sempre tornare utili.. Ma anche, per così dire, per amore dell'arte: per preservare, a futura memoria, quel vento senza ragione né schieramenti che era la più solida base del suo potere. Un potere unico, senza origine e senza sbocchi. La più perfetta, realizzata forma di anarchia.⁶³⁹

Il Vecchio è dunque privo di qualunque ideale politico: «né di destra, né di sinistra. [...] Solo per se stesso. Per sempre contro la bastarda umanità che si rifiuta di comprendere e di accettare. Un controllore anarchico»⁶⁴⁰. Quando saluta per l'ultima volta Scialoja, dopo averlo nominato suo erede, Il Vecchio non lascia un messaggio politico specifico, la sua ultima raccomandazione è: «fottere quanti più bastardi possibile»⁶⁴¹. Allo stesso modo, nel biglietto che scrive al commissario in merito all'archivio che gli lascia in eredità, il Vecchio non indica quali regole servire, quali accordi vanno mantenuti e quali equilibri preservati, bensì rivolge al suo erede l'augurio di un “Buon gioco!”.

Il complotto non è dunque presentato come un principio di ordine, ma come un elemento impazzito capace di creare il caos, è un gioco in cui chi conosce la verità può vincere sugli altri, ma senza per questo avere una particolare aspirazione al potere. Non c'è una logica dichiarata, anzi c'è esattamente il contrario. L'unica logica del “gioco” rimane il “gioco” stesso. Eppure si può obiettare che, nonostante lo spirito anarchico del Vecchio, gli eventi sanguinosi della recente storia d'Italia trovano comunque una loro

639 Giancarlo De Cataldo, *Romanzo criminale*, p. 447-448.

640 Ivi, p. 491.

641 Ivi, p. 593.

spiegazione, lo spirito del caos sembra tale solo nelle enunciazioni: nonostante una tensione al disordine, i complotti del vecchio sono ordinatissimi, impeccabili, e conducono al mantenimento di un perfetto equilibrio in cui, nonostante le violenze che si susseguono, tutto cambia senza che nulla cambi.

Giunti a questo punto si può affermare che il libro di De Cataldo non risolva questa tensione: da una parte l'idea comunque rassicurante che il complotto c'è (e c'è effettivamente stato, sebbene non sia possibile capire in quale misura) e che quindi oggi si sentono gli echi dei traumi non risolti nel passato; dall'altra l'idea che nulla è realmente controllabile dal momento che il complotto stesso è una variabile impazzita.

A differenza del personaggio del Vecchio, la cui morte avviene a cavallo tra il 1991 e il 1992, Federico Umberto D'Amato muore nel 1996. De Cataldo decide di far morire prima il suo personaggio in quanto la sua morte rappresenta un'epoca che da un punto di vista internazionale si chiude con la caduta del muro di Berlino e in Italia con le inchieste di Mani Pulite. Il Vecchio diventa la personificazione di un mondo che termina con gli anni Novanta, dal momento che dopo di lui Scialoja non sarà più in grado di gestire l'eredità. *Nelle mani giuste* è il romanzo che mette in evidenza come non esista più alcun Vecchio che possa maneggiare la politica e le informazioni come lui; Scialoja si rivela assolutamente inetto nel suo ruolo.

Sembrirebbe dunque che un capitolo di storia sia chiuso, eppure alcune vicende impediscono di chiudere il discorso una volta per tutte, rimescolando le carte tra verità e finzione.

8.4. Sbatti il Nero in prima pagina

«Il libro è abbastanza veritiero»⁶⁴²: nessun magistrato, nessuno storico, nessun critico letterario, nemmeno lo stesso Giancarlo De Cataldo si sono mai spinti a dare un giudizio simile in merito a *Romanzo criminale*. A farlo, in una conversazione intercettata dalla procura di Roma, è invece Massimo Carminati, ex terrorista dei Nar, a cui si ispira il personaggio del Nero.

Nel dicembre del 2014, infatti, una vasta operazione di polizia, intitolata prima “Terra di Mezzo” e poi “Mafia Capitale”, porta in carcere Carminati con l'accusa di essere a capo

642 G.I., “E il 'Guercio' parlò di De Cataldo. 'È abbastanza veritiero'”, Repubblica, 07/12/2014.

di una vasta rete criminale che coinvolge, attraverso estorsioni e gare di appalto truccate, membri delle cooperative, politici, poliziotti, ambienti della destra romana: una rete dunque non troppo lontana da quella che il Libanese, il Freddo e il Dandi costruiscono all'interno di *Romanzo criminale*. L'operazione della polizia arriva in realtà dopo anni di inchieste giornalistiche sull'argomento, in particolare quelle del giornalista dell' *Espresso* Lirio Abbate. Il risultato delle indagini è inoltre ampiamente anticipato da *Suburra*, il romanzo che De Cataldo scrive insieme a Carlo Bonini. L'arresto di Carminati avvia anche un processo opposto rispetto a quello di *Romanzo Criminale*: nei giorni di “Mafia Capitale” è la cronaca a nutrirsi della finzione.

Il 2 dicembre, subito dopo l'operazione di polizia, il giornalista Mauro Favale scrive dal suo profilo di Twitter, «Se so' bevuti er #Nero #Carminati». Al di là della battuta non è l'unico caso in cui il romanzo di De Cataldo viene ripreso all'interno degli articoli che narrano l'inchiesta, e se un articolo di *Panorama* titola “Massimo Carminati, il Nero di Romanzo Criminale”, altre testate si spingono oltre, come il caso della *Stampa* e di *Internazionale*, che utilizzano una foto della serie tv per accompagnare i titoli: un personaggio legato a vicende storiche e contemporanee, che ha ispirato un personaggio di *fiction*, assume su di sé l'identità *pop* che viene dalla finzione. Questo meccanismo ha un suo lato grottesco, come dimostra la stessa indagine, secondo cui due personaggi non identificati, «presumibilmente due poliziotti»⁶⁴³, in un incontro con lo stesso Carminati si dicono affascinati dai suoi racconti riguardo gli avvenimenti del passato, dichiarando: «starei due giorni a sentirti»⁶⁴⁴.

Il fenomeno non è isolato: in un articolo per *Internazionale* intitolato “Il neofascismo non è un film”, la storica Vanessa Roghi indaga le origini della *mitizzazione* mediatica dei militanti dell'estrema destra distinguendo tra le operazioni di finzionalizzazione della realtà che vengono messe in atto nei romanzi e nelle serie televisive, e le ricostruzioni storiche e documentaristiche caratterizzate da una «banalizzazione romantica del neofascismo criminale». Il ruolo di De Cataldo è quello di offrire «un racconto ordinato e comprensibile (oltre che avvincente) di una stagione ancora in larga parte non raccontata», ma a seguito di questa operazione c'è una «*reductio ad pop*» del

643 Giovanni Bianconi, “«Stai attento, sei sotto indagine». Quelle soffiare degli agenti al boss”, 04/12/2014, Corriere della Sera.

644 Federica Angeli, “Pool d'infedeli per 'il Guercio': agenti e carabinieri”, Repubblica, 04/12/2014.

terrorismo di destra che secondo Roghi trova un suo antesignano nel libro di Luca Telese, *Cuori neri* (2006):

è lo stesso Telese a dirigere la collana di Sperling & Kupfer *Le radici del presente*, in cui compaiono, tra gli altri: *La fiamma e la celtica e Il piombo e la celtica*, di Nicola Rao; *Sergio Ramelli. Una storia che fa ancora paura*, di autori vari; *Fascisteria*, di Ugo Maria Tassinari; e *La notte brucia ancora*, testimonianza di Giampaolo Mattei sul rogo di Primavalle.⁶⁴⁵

La depoliticizzazione del neofascismo e della sua storia rendono il Nero «un personaggio da romanzo, imprendibile fino a oggi anche per la giustizia, come un sogno di celluloido»⁶⁴⁶, e questo è il “sostrato” che si accompagna alle azioni politiche vere e proprie, quelle che hanno favorito le attività di Carminati, permettendogli di lavorare ancora più indisturbato.

Questo passaggio è segno del fatto che dal 2002, anno di pubblicazione di *Romanzo criminale*, alcuni meccanismi hanno mutato di senso: dall'essere sintomo di una volontà di riscatto nei confronti del passato, la finzionalizzazione di personaggi ed eventi storici sembra aver assunto il significato opposto, diventando un paravento che concorre a nascondere e camuffare nuove violenze. *Romanzo criminale* rappresenta così il singolare caso in cui un'opera di *fiction* gareggia con la realtà in un testa a testa che prosegue anche dopo la fine del romanzo. Un caso in cui la *fiction* precede la cronaca, facendo sì che le sue icone identifichino la storia prima di una qualsiasi verità giudiziaria accertata. In cui si pone la questione dell'autorevolezza che la fonte letteraria assume in funzione di una sua ampia divulgazione. Un'autorevolezza tanto maggiore in virtù delle falle della storia ufficiale.

9. João Tordo, *As três vidas*

Come scritto in precedenza, la letteratura portoghese contemporanea è ancora poco oggetto di riflessioni sistematiche come quella spagnola e quella italiana. Da qui la difficoltà nello scegliere un romanzo che possa essere rappresentativo di una stagione

645 Vanessa Roghi, “Il neo-fascismo non è un film”, *Internazionale*, 12/12/2014.

646 Ibid.

letteraria ed il conseguente rischio di inserire, all'interno di questo capitolo, l'opera di uno scrittore relativamente giovane e al momento ancora poco studiato come João Tordo che pubblica *As três vidas* nel 2008, all'età di 33 anni.

Altri testi figurerebbero degnamente in questa rassegna: di certo meriterebbe una certa rilevanza l'opera di Sérgio Luis de Carvalho che, nel doppio ruolo di storico esperto di Storia Medievale e scrittore di romanzi, ha tematizzato più di altri il problema dei documenti storici all'interno delle narrazioni storiche, in particolare all'interno nel romanzo *El-rei pastor* (2000), la cui trama tuttavia non coinvolge esplicitamente luoghi o eventi reali che consentano di far risaltare una tensione tra ciò che è narrato e ciò che è storicamente avvenuto.

Diverso sarebbe il caso di José Rodrigues dos Santos, noto giornalista televisivo, autore della popolare saga dei romanzi del professor Tomás Noronha. Nel primo di questi, *O codex 632*, sulla base di documenti reali e di una struttura esplicitamente riconducibile al quasi omonimo *The Da Vinci code*, si suggerisce l'idea che Cristoforo Colombo fosse in realtà portoghese, sviluppando un intrigo internazionale sulla base di questa scoperta. Il caso di José Rodrigues dos Santos dovrebbe essere tuttavia inserito in un tipo di discorso ben più ampio sul suo ruolo all'interno della cultura televisiva portoghese, sulla sua legittimazione e sul decisivo investimento sulla sua figura e sulla sua opera da parte dell'industria culturale portoghese.

Diverso è il caso di scrittori ormai consacrati: José Saramago (con *As pequenas memórias*, 2006) e Antonio Lobo Antunes (in particolar modo con *Comissão das lágrimas*, 2011) dimostrano infatti una particolare attenzione alla narrazione della storia. Tuttavia si tratta di autori nati nella prima metà del Novecento e che hanno, necessariamente, una sensibilità differente rispetto agli altri autori che sono stati trattati nel capitolo.

Rimarrebbero a questo punto le opere di due scrittori tra i più noti del panorama della letteratura portoghese contemporanea che riflettono sulla storia del Novecento portoghese: *Madrugada suja* (2013) di Miguel Sousa Tavares, e *A máquina de fazer espanhois* (2010) di Valter Hugo Mãe. Se la scelta ricade sul testo di João Tordo è perché *As três vidas*, più di altri romanzi, consente di narrare alcuni tra gli eventi cruciali avvenuti in Occidente nel corso del Ventesimo secolo. Tale operazione è condotta da un punto di vista differente rispetto ad autori più maturi. Nel 2009, in

occasione del romanzo *As três vidas*, oltre alle critiche encomiastiche da parte della stampa, João Tordo vince il Premio Saramago, che gli viene consegnato dallo stesso Premio Nobel portoghese.

In questo romanzo il tema della storia è affrontato a partire dal rapporto conflittuale dei diversi personaggi nei confronti dei grandi eventi del Novecento. João Tordo descrive, attraverso gli strumenti della *fiction*, il modo in cui questi si relazionano con la pesante eredità del passato, nel costante tentativo di porsi in una posizione di dominio rispetto ad esso o addirittura di *cambiare* la storia. Da questo punto di vista non ha torto il giornalista João Céu e Silva quando nella sua recensione scrive: «in questo libro c'è tutta la capacità che esiste nel migliore José Saramago nel sorprendere, nel svolgere la tela su cui dipinge i suoi romanzi con soluzioni inimmaginabili»⁶⁴⁷. Effettivamente l'autore con cui João Tordo sembra dialogare è proprio Saramago, specialmente nell'utilizzo di elementi fantastici che assumono un peso del tutto politico. Il libro che dialoga maggiormente con *As três vidas* è *História do cerco de Lisboa*, in cui, a causa del “no” inserito da Raimundo Silva nelle bozze di un libro sull'assedio di Lisbona del 1347, si sviluppa una storia possibile, differente dalla storia realmente avvenuta. Tuttavia rispetto alle narrazioni di Saramago, il romanzo di João Tordo tematizza l'impossibilità di dominare la storia dal momento che qualunque tentativo di resistenza rispetto ad essa è destinato al fallimento.

As três vidas sembra dialogare anche con l'opera di Cercas, che lo stesso João Tordo nelle sue interviste indica come uno dei suoi punti di riferimento (il legame con Cercas è ancora più evidente all'interno del suo libro successivo *Anatomia dos mártires*, 2011). Tuttavia, *As três vidas* presenta uno schema che si dissocia leggermente da quello di Cercas e in generale dall'esigenza di istituire un così forte legame tra finzione e storia: il *focus* della sua attenzione non sta nel riportare alla luce gli avvenimenti e gli enigmi del passato, bensì nella domanda circa l'effettiva possibilità di avere un rapporto “felice” con la propria memoria e più in generale con la Storia.

647 João Céu e Silva, “E surge, finalmente, o novo romance português”, *Diário das notícias*, 13/06/2008.

9.1. Il vecchio

La vicenda è narrata in prima persona dal personaggio principale che, anni dopo gli avvenimenti, racconta venti anni della propria vita. Il libro è diviso in quattro parti: la prima parte (1981-1982) è la più lunga e si svolge in Alentejo e negli Stati Uniti, concentrandosi sul rapporto tra il protagonista e il signor António Augusto Milhouse Pascal; la seconda (1982-1989) si svolge negli Stati Uniti, dove i due si recano alla ricerca di Camila, la nipote del signor Milhouse Pascal, di cui il protagonista è innamorato; la terza (dal 1989 - 1995) si svolge tra Lisbona e Londra e racconta ancora la ricerca di Camila dopo che il suo volto è apparso in televisione, nei filmati che mostrano l'abbattimento del muro di Berlino; l'ultima parte (2005-2007 circa) è ambientata quasi interamente a Lisbona, sebbene l'evento a cui si fa riferimento è il crollo delle Twin Towers in cui, si intuisce, Camila perde la vita. L'occasione da cui la narrazione prende avvio risale al 2005, a seguito della svendita dei beni della “Quinta do tempo”, in cui il protagonista ha vissuto e lavorato alle dipendenze di Milhouse Pascal.

Il protagonista racconta di aver iniziato a lavorare alla “Quinta do tempo” subito dopo la morte del padre, con l'intento di sopperire alle difficoltà economiche della madre e della sorella. A selezionarlo come impiegato è Arthur, un giardiniere che si occupa della gestione delle attività che si svolgono all'interno di una misteriosa villa, lontano dalla città. Il luogo si trova in Alentejo, distante da ogni centro abitativo, ma non si tratta solo di un isolamento geografico, dal momento che Arthur avvisa il protagonista che per poter lavorare dovrà ridurre drasticamente i contatti con i suoi parenti. Il luogo ha un nome che ne sintetizza perfettamente il senso: nella “Quinta do tempo” è proprio il tempo ad essere l'oggetto dell'attenzione di un misterioso personaggio che nel corso del romanzo emerge come una persona in grado di influire sui ricordi delle persone. Inizialmente al protagonista non è data alcuna informazione sul suo lavoro, se non il fatto che è necessaria la conoscenza della lingua inglese. L'unica cosa che Arthur gli riferisce è il nome del suo datore di lavoro: António Augusto Milhouse Pascal rivela però, sin da subitocome un personaggio circondato da un alone misterioso, essendo particolarmente riservato per quel che riguarda il proprio lavoro e il proprio passato. Di certo risulta sospetto il fatto che il signor Milhouse Pascal si nasconda in una villa

sperduta dell'Alentejo, senza mai apparire all'esterno. João Tordo infatti spinge la narrazione verso una direzione che inizialmente sembra certa: dal momento che la prima parte del romanzo è ambientata nel 1981-1982⁶⁴⁸, diversi indizi fanno pensare che si tratti di una figura in qualche modo legata all'ex regime e che abbia deciso di nascondersi, a seguito della fine della dittatura. Ad ampliare questo sospetto è Camila, che si riferisce al nonno definendolo un «vecchio fascista», senza però fornire alcuna ulteriore informazione. Lo stesso Milhouse Pascal sembra confermare questa impressione: nelle sue parole è inoltre evidente un certa superbia aristocratica che certo fa immediatamente pensare ad una figura abituata a tenere il potere nelle proprie mani:

la classe lavoratrice, ad un certo momento della storia, ha ispirato diversi pensatori che cominciarono a tenerne conto, le formichine operaie del destino del mondo. Il problema, è che si trattava solo di idee antiquate su una sinistra lavoratrice che lottava solo per migliori condizioni di vita, quando invece la sinistra della classe media aveva ambizioni di liberazione sociale e sessuale. È tutto molto noioso e prevedibile.⁶⁴⁹

Fin da subito emerge che l'attività del signor Milhouse Pascal è connessa ai segreti del passato: la mansione del protagonista è quella di ordinare un archivio composto da cartelle riguardanti persone in fuga, esiliate, coinvolte negli avvenimenti più cruenti del Novecento. All'interno delle cartelle sono annotate le tappe della vita della persona, il carattere.

Prima ancora di sapere quale sia l'attività che si svolge nella “Quinta do tempo”, si capisce che i *clienti* che si rivolgono a Milhouse Pascal sono tutti personaggi coinvolti nei principali eventi politici del Novecento, che a seguito di quanto avvenuto non si sono più riconosciuti in quanto avevano fatto. I servizi che vengono offerti hanno un prezzo elevato: non sono dunque i semplici soldati, «le formichine operaie» a chiedere aiuto, ma uomini noti, spie, personaggi politici che non riescono a fare i conti col

648 In realtà l'anno non viene esplicitato, tuttavia viene detto che Camila nasce nel 1964 nel momento in cui il protagonista Camila ha diciassette anni.

649 «A classe trabalhadora, a certa altura da História, inspirou os pensadores a considerarem-na, as formiguinhas obreiras do destino do mundo. O problema, claro está, é que eram tudo ideias antiquadas sobre uma esquerda trabalhadora que apenas lutava por melhores condições de vida, quando a esquerda de classe média tinha ambições de libertação social e sexual. É tudo muito aborrecido e previsível», João Tordo, *As três vidas*, Dom Quixote, Lisboa, 2012, p. 49-50.

proprio passato. I confusi eventi del secolo infatti hanno portato questi personaggi a diventare, loro malgrado, da protagonisti a vittime della storia, da eroi a colpevoli, avvertendo sulla propria coscienza il peso del passato, con cui essi non riescono a fare i conti. Il caso emblematico è rappresentato dalla vicenda dello scrittore nicaraguense Tito Porta, passato da eroe nazionale a nemico:

i sandinisti presero il controllo del paese di Puerta dopo la caduta di Somoza, Puerta si era sempre giudicato un uomo di sinistra - Milhouse Pascal disegnò delle virgolette in aria con le dita - «e fu, per lui, un grande shock comprendere che quelli in cui aveva sempre creduto si erano venduti ai sovietici. Puerta porta ancora con sé, ovunque vada, un esemplare del Barricada, il giornale sandinista che è stampato su carta sovietica e in cui è denunciato come un traditore. Nonostante la sua natura rivoluzionaria, Tito solo aspirava ad una migliore condizione per il suo paese. Capisco che sia fuggito quando i russi cominciarono a finanziare la gioventù marxista-leninista in Nicaragua. È come avere la gioventù hitleriana in marcia verso la nostra porta. [...] Il problema di Porta, ho capito la notte scorsa, è che il suo odio è così radicato che si è rigirato da fuori verso dentro. È il peggior genere di odio, il più difficile da sradicare. Ha cominciato odiando un dittatore, poi gli americani, dopo i marxisti sandinisti; ora, odia se stesso per il fatto di essere un disertore. [...] Si è trasformato in quello che ha sempre odiato, un borghese europeo, con una vita confortabile, scandalosamente pagato per le sue cronache sui giornali. Un uomo con denaro sufficiente per potermi visitare. I miei servizi non sono economici. Ma ciò che risulterà caro, a Tiago Puerta... ciò che gli risulterà veramente caro è non riuscire a spurgare quell'odio». ⁶⁵⁰

650 «Os sandinistas tomaram conta do país de Puerta depois da queda de Somoza, Puerta sempre se julgou um homem de esquerda - Millhouse Pascal desenhou aspas no ar com os dedos- «e foi, para ele, um grande choque compreender que aqueles em que sempre acreditara se tinham vendido aos soviéticos ao desbarato. Puerta ainda carrega consigo, para onde quer que vá, um exemplar do Barricada, o jornal sandinista que é impresso em papel soviético e onde é denunciado como um traidor. Apesar de ter um cariz revolucionário, Tito só quis melhores condições para o seu país. Eu compreendo que tenha fugido quando os russos começaram a financiar a juventude marxista-leninista na Nicarágua. É quase como ter a juventude hitleriana a marchar à nossa porta. [...] O problema de Puerta, compreendi a noite passada, é que o seu ódio está de tal maneira enraizado que se voltou do exterior para o interior. É o pior género de ódio, e o mais difícil de desarreigar. Ele começou por odiar um ditador, depois os americanos, em seguida os marxistas sandinistas; agora, odeia-se a si próprio por ser um desertor. [...] Transfromou-se naquilo que sempre odiou, um burguês europeu, com uma vida confortável, escandalosamente pago pelas suas crónicas nos jornais. Um homem com dinheiro suficiente para me visitar. Os meus serviços não são baratos. Mas o que lhe vai sair caro, a Tigo Puerta... O que lhe vai sair verdadeiramente caro é não conseguir expurgar aquele ódio».

Pur mantenendosi distaccato dal lavoro di Milhouse Pascal, il protagonista inizia a percepire che quanto avviene all'interno della "Quinta do Tempo" va ben oltre le semplici visite di questi personaggi. Una notte un uomo enorme viene visto trasportare fuori dalla casa un sacco in cui intuisce essere nascosto un cadavere, mentre in un'altra occasione è proprio lui a salvare il signor Milhouse Pascal dall'assalto di uno dei suoi *clienti*. Anche per questo motivo, fra i due si instaura un rapporto di fiducia: il signor Milhouse Pascal, gradualmente, inizia a istruire il nuovo assunto sul proprio lavoro, esplicitando la volontà di consegnare proprio a lui l'eredità del suo lavoro. Questo consiste nel *cambiare* il passato delle persone che soffrono e che richiedono i suoi servizi, un'operazione che Milhouse Pascal illustra attraverso due romanzi, *1984* e *La metamorfosi*, di cui fin da subito impone la lettura al protagonista:

«il passato non può essere alterato soggettivamente, così come gli avvenimenti che lo costituiscono, perché il passato non ha un'esistenza fisica. Dovresti averlo capito con *1984*. E ora, con la *Metamorfosi*, che ti ho dato da leggere [...]. Da un lato, la coincidenza e il caso non sono matrici sufficientemente forti per spiegare perché le cose siano come effettivamente sono; dall'altro, l'inevitabilità e il destino eliminano il problema della vita rispetto al fattore umano. Dove rimaniamo? Nella soggettività dell'uomo. Il passato si può alterare se entriamo nel profondo dello spirito umano, e se in qualche modo lo riusciamo a piegare. E se si può cambiare il passato allora siamo padroni del presente e del futuro. Non basta, come fa il Partito in *1984*, rieditare le notizie che sono state pubblicate e cambiare il loro contenuto; ossia, non basta affermare che due più due fa cinque – è necessario far credere che due più due fa cinque. È una convinzione che deve essere mutata a partire da dentro». «Attraverso la tortura», dissi, ricordando l'ultimo capitolo del libro. «Non necessariamente. Esistono altri metodi, meno dolorosi». [...] «Se hai letto la *Metamorfosi* con attenzione potrai comprendere meglio il processo di cui ti sto parlando. Il cambiamento delle nostre convinzioni non è progressivo né può essere inculcato: avviene in un momento di illuminazione e implica un passaggio attraverso un momento in cui accettiamo la mostruosità del nostro essere.»⁶⁵¹

651 «[...] o passado pode ser alterado subjetivamente, bem como os acontecimentos que o constituem, porque o passado não tem existência física. Devias ter aprendido isso com *1984*. E agora, com a *Metamorfose*, que te dei para ler. [...] Por um lado, a coincidência e o acaso não são matrizes suficientemente fortes para explicarem o porquê de as coisas serem como são; por outro, a inevitabilidade e o destino destituem a vida do factor humano. Em que ficamos? Na subjectividade do homem. O passado é alterável se acedermos ao interior do espírito humano e, de alguma maneira, o

«Accettare la mostruosità del proprio essere» equivale quindi a “cambiare la storia”, al fine di essere padroni non solo del proprio passato, ma anche del proprio futuro. Si tratta dunque di un'operazione necessaria, spiega Milhouse, per correre ai ripari rispetto a quanto avvenuto nel corso del secolo:

se sceglievamo Hitler, Mussolini e Hiroito, sapevamo dove ci trovavamo e quali conseguenze avremmo sofferto al momento della sconfitta. Churchill aveva ragione: le truppe, nella Grande Guerra, non avrebbero dovuto fermarsi fino all'arrivo a Mosca. Oggi? È impossibile da dire. La sinistra social-democratica, la democrazia liberale, il socialismo o il capitalismo? Est o ovest? Reagan e Thatcher, o Breznec e Jurazelski? Chi ha ragione? Sono tempi confusi, ragazzo.⁶⁵²

Proprio come in *Matrix*, Pascal Milhouse fornisce ai suoi clienti una pillola che li fa cadere in uno stato di ipnosi in cui vedono le persone nei confronti delle quali si sentono in colpa o che sono morte per causa loro. Milhouse Pascal dichiara di aver sviluppato questi esperimenti a partire dall'esperienza nella guerra civile spagnola, che gli ha permesso di essere assoldato, durante la Seconda guerra mondiale, dai servizi inglesi come spia per torturare i prigionieri, al fine di costringerli a rivelare i propri segreti. Alla fine della guerra decide di lavorare sui suoi esperimenti con un altro intento, ossia con l'obiettivo di far recuperare la pace alle persone afflitte dai loro ricordi.

conseguirmos vergar. E, se o passado é alterável, então somos donos do presente o do futuro. Não basta, com o Partido faz em 1984, reeditar todas as notícias que já foram publicadas e mudar-lhes o conteúdo, manipulando a informação; ou seja, não basta afirmar que dois e dois são cinco - é preciso fazer acreditar que dois e dois são cinco. A crença tem de ser alterada a partir da dentro.» «Através da tortura», disse, relembrando o último capítulo do livro. «Não necessariamente. Existem outros métodos, menos dolorosos.» [...] «Se leste A Metamorfose com atenção, poderás compreender melhor o processo de que te estou a falar. A modificação das nossas crenças não é progressiva nem pode ser ensinada, apenas induzida: acontece nem momento de clarividência e implica uma passagem por um instante durante o qual aceitamos a monstruosidade do nosso ser», Ivi, p. 111-112.

652 «Se escolhessemos Hitler, Mussolini e Hiroito, sabíamos onde nos encontrávamos e que consequências sofreríamos quando o nosso lado perdesse. Churchill tinha razão: as tropas, na Grande Guerra, não deviam ter parado até terem chegado a Moscovo. Hoje? é impossível dizer. A esquerda social-democrata, a democracia liberal, o socialismo ou o capitalismo? Leste ou Oeste? Reagan e Thatcher, ou Breznev e Jurazelski? Que tem razão? São tempos confusos, rapaz», Ivi, p. 127.

Il fatto che le attività di Milhouse Pascal si stabilizzino a partire dal 1976, e quindi due anni dopo la rivoluzione e un anno dopo il contro-golpe del 25 novembre 1975, lascia aperte le interpretazioni sui nessi tra questa attività e il passato portoghese. Fare pace con il passato sembra essere comunque in linea con un contesto storico a cui si fanno solo brevi accenni: João Tordo sembra infatti “schivare” ogni riferimento alla storia portoghese, facendo riferimento esclusivamente ad eventi avvenuti in altri contesti. Una possibilità di chiarezza si apre quando, sull'attività svolta nella “Quinta do Tempo”, si sviluppa un'inchiesta della polizia, che tuttavia non porta a nessun risultato.

In ogni caso, l'attività non dura molto: i clienti diventano sempre più nervosi, uno di questi si suicida proprio all'interno della villa, mentre Pascal Milhose è vittima di un attacco proprio da parte di Tito Porta che lo lascia convalescente. È come se a non reggere sia la stessa macchina pacificatrice, come se non fosse in realtà possibile venire a patti con i traumi del passato. L'attività cessa nel momento in cui il protagonista e Milhouse Pascal si recano insieme negli Stati Uniti, nel tentativo di ritrovare Camila. La ragazza viene effettivamente ritrovata dal protagonista che però mantiene il segreto. Milhouse Pascal in condizioni di salute precarie è costretto a tornare in Portogallo, mentre il protagonista, indeciso se seguire l'amore o il fascino magnetico del suo datore di lavoro, finisce col perdere entrambi. Per sette Milhouse Pascal rimane uno spettro nella vita del protagonista che avrà sue notizie solo al ritorno a Lisbona: l'uomo in possesso dei segreti di assassini e spie muore solo nel suo letto nel 1984. João Tordo sceglie dunque di far morire il suo personaggio proprio nell'anno in cui si svolgono le vicende narrate nel romanzo di Orwell, a cui spesso viene fatto riferimento.

9.2. Equilibrismi

Come si è già accennato in precedenza, le date e i luoghi del romanzo non sono elementi che il narratore tematizza in maniera esplicita, lasciando piuttosto che sia il lettore a ragionare su diversi riferimenti storici. Sembra tuttavia significativo il fatto che la figlia di Pascal Milhouse, Adriana, nasca negli Stati Uniti «nell'ultimo anno della guerra, nel 1945». Adriana non segue il padre al suo ritorno in Portogallo, ma rimane negli Stati Uniti. Per Camila, che non sa e non è nemmeno interessata a sapere chi sia il suo vero padre, Adriana è un punto di riferimento: di lei stima in particolare la

decisione di rimanere negli Stati Uniti per inseguire i propri sogni invece di tornare in Portogallo con il padre. La stessa passione per il funambolismo è ereditata dalla madre. Quando tuttavia le due si incontrano, Camila capisce che l'immagine della madre che si è creata è assolutamente distante dalla realtà.

Al contrario della madre, Camila mantiene salda la propria passione ed è proprio questa a risaltarle fatale: il narratore suggerisce infatti nelle ultime pagine che la sua morte avvenga l'11 settembre 2001, nel giorno che probabilmente Camila aveva battezzato per replicare l'impresa di Philippe Petit di camminare su una corda tesa nel vuoto tra le Torri Gemelle. Per un incastro singolare, Pilippe Petit, che la ragazza definisce “il suo eroe”, compie la sua impresa nel 1974, lo stesso anno della *Revolução*. Anche in questo caso il narratore non esprime un giudizio su questa coincidenza, delegando al lettore qualsiasi riflessione a questo proposito. Tuttavia conviene rilevare che proprio nelle prime pagine in cui il protagonista arriva alla “Quinta do tempo” e inizia a conoscere i segreti dell'archivio di Milhouse Pascal, il sostantivo di “eroe” viene riferito ad un personaggio che non è coinvolto in nessuna guerra o in nessun evento storico particolare, ma che si è preso gioco delle leggi per fare un esercizio di virtuosismo.

Dei tre fratelli, Camila, Gustavo e Nina, Camila è di certo la più misteriosa, nonché quella che ha un rapporto più conflittuale col nonno che lei stessa definisce «vecchio fascista», aggiungendo: «i fascisti sono molto più pericolosi e seducenti dei comunisti, o del resto delle persone, perché sanno bene fin dall'inizio ciò di cui sono capaci»⁶⁵³. I tre fratelli sono legati alle vicende del nonno in maniera differente. In diversa misura i ragazzi sono infatti eredi di un rapporto che lega António Augusto Pascal Milhouse ai grandi avvenimenti della Storia. Gustavo, il fratello maggiore, è certo il nipote che maggiormente sente il peso di questa eredità e la sua vicenda conferma il legame che suo malgrado mantiene con le vicende del nonno: nella parte finale del romanzo, si scopre che Gustavo subisce un ricatto da parte di un uomo alla ricerca dell'archivio scomparso della Quinta do tempo. Al contrario Nina, la più giovane, è quella meno toccata dalle vicende dalla famiglia e l'unica a rimanere in contatto fino alla fine con tutti gli altri suoi membri. Camila è la seconda, forse anche per questo in essa si riscontra parte dell'atteggiamento di entrambi i fratelli. Il suo rapporto con l'eredità

653 «Os fascistas são muito mais perigosos e sedutores do que os comunistas, ou do que o resto das pessoas, porque sabem à partida aquilo de que são capazes». Ivi, p. 45.

simbolica della famiglia è quindi del tutto contraddittorio: a fronte di uno spirito di fuga che la spinge continuamente a fuggire, rimane un legame da cui non riesce a districarsi e, per quanto tenti di fuggire dal passato, si ritrova costantemente inseguita o coinvolta negli avvenimenti della Storia.

A New York, dopo aver brevemente frequentato i corsi in università, Camila scompare e per questo motivo Pascal Milhouse e il protagonista si recano negli Stati Uniti. La città è in uno dei suoi momenti più attivi da un punto di vista economico e culturale:

era un'epoca esplosiva nella storia dell'America: un'epoca che prometteva essere l'inizio di tutte le epoche. Reagan era presidente e, dall'inizio del suo mandato, minacciava essere il messaggero del finale della Guerra Fredda: Wall Street si era risollecata da una depressione, e l'economia puntava al cielo; e, in quello spazio emblematico tra Liberty e Versey St. le torri gemelle del World Trade Centre si ergevano come due pilastri di tutto ciò che era prodigioso.⁶⁵⁴

La ricerca non è vana: il protagonista riesce a trovare Camila, ma è troppo tardi, dal momento che la ragazza sta nuovamente per partire, mentre Pascal Milhouse, proprio lo stesso giorno, deve tornare in Portogallo per potersi curare. Non sapendo quale legame è per lui più forte, il protagonista rimane a New York per sette anni, tormentato dai fantasmi del passato. E quando l'immagine di Camila appare in televisione, nei video che mostrano la caduta del muro di Berlino, decide di tornare sulle sue tracce. Nina lo aggiorna sulle peripezie della sorella che continua a esercitarsi con l'equilibrismo, ormai senza rete ed in luoghi sempre più pericolosi. Seguendo le orme di Philippe Petit, Camila trova però la morte: in una lettera del 9 settembre 2001 mandata alla sorella Camila, racconta che ogni mattina si reca agli ultimi piani delle Torri Gemelle e lascia intuire che presto avrebbe tentato l'impresa. Per lei si tratta di un gesto che ha il valore di un punto di arrivo personale:

tutto ciò che ho sempre cercato nella mia vita- quest'insoddisfazione che, da quando ero

654 «Era uma época explosiva na história da América: uma época que prometia ser o início de todas as épocas. Reagan era presidente e, desde o princípio do seu mandato, ameaçava ser o arauto do final da Guerra Fria; Wall Street recuperara da uma depressão, e a economia disparava em direção ao céu; e, naquele espaço emblemático entre Liberty e a Versey St. as torres gêmeas do World Trade Center erguiam-se como dois pilares de tudo o que era prodigioso». Ivi, p. 213.

*una bambina, mi corrode le viscere come se fosse un acido- è contenuto in questo gesto grandioso. Ridicolo per alcuni, indifferente per altri, poco importa: proprio perché lo comprenderò in tutta la sua dimensione, sarò immensamente felice in questa mia ricerca.*⁶⁵⁵

Ma per quanto il gesto di Camila possa essere individuale, la sua morte rappresenta un evento simbolico: nel crollo delle torri sono spazzate via anche le aspirazioni dei nuovi “eroi” che inseguono i propri sogni al di fuori dell'agone politico e che incarnano una vita che già di per sé rompe con una visione del mondo. La morte di Camila si lega così alla fine violenta del sogno di un mondo differente.

Proprio per le caratteristiche del personaggio, la morte di Camila assume il valore di un passaggio decisivo nel rapporto che lega l'individuo alla Storia del Novecento: il difficile e conflittuale rapporto con la Storia che Camila eredita dal nonno si incarna infatti nel suo esercizio di mantenersi in equilibrio nel vuoto nelle situazioni più estreme. Già il tentativo di Milhouse Pascal di gestire il rapporto con la Storia si era rivelato pericoloso e in alcuni casi inutile, dal momento che non sempre era possibile curare i *clienti* che gli si presentavano. È come se un rapporto pacifico con la Storia diventasse sempre più difficile, un esercizio per funamboli appunto, fino a quando nemmeno la capacità di rimanere in equilibrio sul “filo della Storia” si rivela sufficiente: la morte di Camila mostra come, per quanto si possa essere allenati, gli eventi non possano essere in alcun modo dominati.

9.3. Segreti irrisolti

Se, alla fine di questa storia, mia sorella mi chiedesse quando è che tutto finisce, quando è che tutti i misteri, quelli piccoli e quelli grandi, quelli risolti e quelli da risolvere, quelli della vita e quelli della morte, giungeranno a conclusione, le risponderei che finisce quando finisce, né prima né dopo, ora, qui, senza soffermarsi oltre, precisamente in questo istante.⁶⁵⁶

655 «*Tudo aquilo que sempre procurei na vida- esta insatisfação que, desde que sou criança, me corrói as entranhas como se fosse um ácido- está contido neste gesto grandioso. Ridículo para uns, indiferente para outros, pouco importa: enquanto não o compreender em toda a sua dimensão, serei imensamente feliz nesta minha procura*», Ivi, p. 398-399.

656 «Se, no final desta fábula, a minha irmã me perguntar quando é que tudo termina, quando é que todos os mistérios, os pequenos e os grandes, os resolvidos e os por resolver, os da vida e os da morte,

L'ultima parte del romanzo è divisa in due paragrafi che offrono una chiusura differente rispetto alle vicende. Il primo paragrafo costituisce una confessione da parte del protagonista, che svela i motivi che lo hanno spinto a scrivere. In un primo momento afferma che il suo intento era quello di raccontare la vera storia di António Augusto Pascal Milhouse, con l'obiettivo di riscattarne la figura dopo che recenti inchieste giornalistiche hanno gettato discredito su di essa. Nina partecipa attivamente a questa operazione di scrittura, contribuendo a «rivelare gli eventi e offrire loro la bellezza e la crudeltà che meritano»⁶⁵⁷. Sebbene si intuisca che il suo sia un intervento determinate, non è specificato esattamente quale sia l'effettivo apporto di Nina; pertanto la veridicità di tutta la ricostruzione del protagonista è in realtà viziata da questo intervento. Sebbene l'autore non si soffermi su questo elemento, si tratta di un cambiamento piuttosto rilevante, dal momento che Nina ha una posizione differente riguardo agli avvenimenti del passato, rispetto al protagonista. Al momento del loro primo incontro, Nina parla infatti della necessità di perdonare e dimenticare il passato, incontrando le resistenze del protagonista:

«Non spetta a me perdonare gli altri».

«A chi spetta, allora?»

«A qualcuno che non abbia colpe nella sua fedina»

«Arrivati a un certo punto, dobbiamo cominciare a dimenticare ciò che è avvenuto»

«È facile dirlo per te», risposi, in un tono di voce troppo crudo. «Eri solo una bambina quando tutto è cominciato».⁶⁵⁸

L'intero romanzo sembrerebbe rispecchiare la visione del protagonista, dal momento che si tratta di far rivivere il passato e restituire una verità sconosciuta ai più, in risposta a quanto scritto nelle inchieste apparse sui giornali. Tuttavia, nell'ultima sezione del

irão chegar ao fim, responder-lhei-ei que termina quando termina, nem mais cedo nem mais tarde, agora, aqui, sem demora, precisamente neste instante». Ivi, p. 403.

657 «Revelar os acontecimentos e oferecer-lhes a beleza e a crueldade que merecem» Ivi, p. 396.

658 «Não cabe a mim perdoar os outros.» «A quem cabe, então?» «A alguém que não tenha culpas no cartório.» «A certa altura, temos de começar a esquecer as coisas que passaram.» «É fácil para ti dizer», respondi, num tom de voz demasiado agreste. «Eras apenas uma criança quando tudo aquilo aconteceu.» Ivi, p. 383.

romanzo, il narratore inizia un nuovo paragrafo, in cui riporta l'ultima lettera di Camila, mostrando di essere finalmente in grado di superare il trauma della sua scomparsa. In realtà ciò che viene rivelato è altro: se apparentemente l'intera storia viene narrata per raccontare chi sia veramente António Augusto Milhouse Pascal, l'operazione che si porta è quella di creare una connessione tra la vicenda di Milhouse Pascal e la storia di Camila, nell'intento di superare i traumi del passato e cominciare così una nuova vita:

sono convinto, tutto sommato, che molte cose rimangono velate in eterno e, con il passare del tempo, ho imparato a vivere con questa rassegnazione. A volte, chiaro, è impossibile evitare gli enigmi che mi tormentano e comincio a parlare da solo, mormorando alle pareti, chiedendomi dei volti invisibili che hanno attraversato la mia vita come lampi, volendo sapere, desiderandolo fortemente; e, quando desidero curare le mie ferite con la logica assurda di questo mondo che ogni ora che passa mi sembra più distante, ridicolizzando gli spiriti che osano affrontarlo, comprendo l'inutilità di questo compito.⁶⁵⁹

Le ultime pagine del romanzo ricordano quasi esplicitamente le pagine conclusive di *Soldados de Salamina*. D'altronde lo stesso João Tordo dichiara la propria ammirazione nei confronti di Javier Cercas⁶⁶⁰ e il suo libro successivo, *Anatomia dos martires*, potrebbe essere letto in questa chiave. Fare la pace con il passato sembra essere l'unico modo per poter guardare al futuro, o, come viene chiamata, alla “terza vita” del personaggio. Tuttavia qualcosa viene perso inesorabilmente: il protagonista arriva infatti a questo equilibrio senza passare dallo svelamento dei misteri del passato. Alla fine del romanzo ci si rende conto che nemmeno i segreti relativi alla vita di Pascal Milhouse sono del tutto risolti: chi è l'uomo che si impossessa dell'archivio? Chi ha dato fuoco alla “Quinta do Tempo” pochi giorni dopo la sua morte del suo padrone? Perché

659 «Estou convencido, contudo, de que muitas coisas permanecem eternamente veladas e, com o passar do tempo, aprendi a viver com esta resignação. Por vezes, claro, é impossível evitar os enigmas que me atormentam e dou por mim a falar sozinho, murmurando com as paredes, perguntando-me pelos rostos invisíveis que atravessaram a minha vida como clarões, querendo saber, ansiando saber; e, ao desejar sarar as minhas feridas com a lógica absurda deste mundo que, a cada hora que passa, me parece mais distante, zombando dos espíritos que ousam desafiá-lo, compreendo a inutilidade desta empreitada» Ivi, p. 400.

660 Cfr Anabela Mota Ribeiro, “João Tordo”, anabelamotaribeiro.pt; João Tordo, “Não tenho paciência para os puros contadores de histórias”, *Ler*, 17/10/2009.

quest'ultimo muore felice, lui che aveva vissuto in maniera conflittuale con il proprio passato ed aveva dovuto rinunciare alla ricerca sulla figlia? Infine, la domanda più enigmatica di tutte: Pascal Milhouse è veramente morto?

Quest'ultimo dubbio affiora in un dialogo tra il protagonista e Gustavo. I due sorvolano sulla possibilità che l'uomo sia ancora vivo, ma le risposte risultano evasive. I dubbi sulla morte di Pascal Milhouse aumentano se si pensa che tutte le notizie che riguardano i suoi ultimi giorni sono fornite dall'unica persona che gli era vicina, Arthur, un testimone del tutto inaffidabile, come rivela il fatto che nasconda in casa parte dell'archivio, mentre aveva precedentemente dichiarato che era andato distrutto.

I misteri legati alla “Quinta do tempo” rimangono per lo più senza risposta. Eppure João Tordo compie uno scarto rispetto alla necessità impellente di raccontare la verità di quanto avvenuto: non interessa conoscere veramente come sono andate le cose, anche perché questa non è un'operazione possibile. L'unica possibilità è accettare “la mostruosità della propria storia”, come i *clienti* di Milhouse Pascal.

I segreti più torbidi del passato in realtà non sono importanti, dal momento che gli eventi non possono essere dominati. E, poiché nulla si sa riguardo ai cambiamenti apportati al testo da Nina, anche la verità stessa risulta meno importante di un rapporto pacificato con il proprio passato.

Conclusioni

Dei romanzi analizzati in questo capitolo *As três vidas* è forse il più controverso: João Tordo rende positivo un personaggio dal passato cupo, che ha continuato ad agire nell'ombra fino alla sua morte. Non è un caso che il romanzo contenga pochissimi riferimenti alla storia portoghese e al ruolo che António Augusto Pascal Milhouse, uomo potente ed esplicitamente anti-comunista, può aver avuto negli anni vissuti in Portogallo. Su di lui la voce narrante evita fino alla fine di pronunciare qualunque tipo di giudizio morale e politico.

As três vidas ha numerosi punti di contatto con *Anatomía de un instante* e *Romanzo criminale*: la presenza di un “Vecchio” legato al passato a conoscenza di segreti che altri non conoscono, il fatto che questo personaggio tenti di esercitare fino alla fine il suo potere di controllo sulle altre persone, il fatto che sia responsabile di ingiustizie e che la

sua psicologia gli impedisca di apparire come un classico *villain* monodimensionale. Ad essere simile è l'inadeguatezza degli eredi: gli eredi politici di Suárez arrivano a mentire su quanto avvenuto in occasione del 23-F; Scioloja non è per nulla galvanizzato dal lascito del Vecchio e, sappiamo dal romanzo successivo, non riuscirà a essere all'altezza del suo compito; il protagonista di *As três vidas* vive in maniera del tutto individuale il suo rapporto col passato, senza mai diventare l'erede di Pascal Milhouse. Il Novecento risulta quindi un'eredità impossibile da gestire e allo stesso tempo il rapporto con la Storia appare insostenibile.

Tuttavia in questo romanzo nessun personaggio della storia portoghese può essere anche solo lontanamente assimilato a Milhouse Pascal o a Camila. Quella di Tordo è in tutto e per tutto una “metafora” che si sgancia dalla realtà per mostrare altri significati: le vicende infatti possono ben rappresentare come il mondo occidentale ha gestito il suo rapporto col passato nel corso della metà del Novecento fino ai primi anni del Duemila, quando un nuovo evento traumatico determina l'esigenza di un cambiamento di prospettiva.

Il fatto che il rapporto col passato non si ponga sul piano delle verità da riscattare permette al testo di compiere un passo ulteriore rispetto agli altri due. L'ultima tragedia con cui si chiude il romanzo rimane non-detta, tanto che non viene esplicitato il fatto che Camila muoia negli attentati. Sembra quindi esserci uno spazio che separa gli avvenimenti narrati rispetto ai misteri che al termine del romanzo reclamano una soluzione. Proprio in questo spazio risiede la possibilità dell'interpretazione che si libera così dalle maglie rigide degli eventi storici. Il testo romanzesco si slega dunque dalla necessità di seguire le tracce, di mostrare il vero, di essere Storia, per lasciare libere possibilità interpretative sul senso stesso del passato.

Capitolo 4.

Romanzo storico e stato-nazione nell'epoca del crollo

1. Il mondo nella letteratura

Quando ci parla di stato-nazione, si fa riferimento ad un concetto che mai come in questi anni risulta precario. Come sottolinea lo storico Alberto Mario Banti, il doppio termine “stato-nazione” rimanda alle vicende della Rivoluzione francese, quando si afferma l'idea che il principio di sovranità non sia più legato ad un sovrano ma ad una *comunità nazionale*⁶⁶¹. Che questo progetto sia già di per sé problematico è ampiamente sottolineato da Zygmunt Bauman⁶⁶² ed è in generale uno dei nodi della discussione sul postmoderno. A tale riflessione si aggiunge quanto avvenuto e quanto sta tuttora avvenendo nel contesto contemporaneo, in particolare in Europa, laddove l'istituzione dell'Unione Europea e i nuovi fenomeni di migrazione mostrano l'esigenza di risignificare parole come “comunità”, “nazionalità” e di “sovranità”.

Tuttavia lo stato-nazione è destinato a rimanere nell'orizzonte del pensiero economico, politico, sociale ancora per molto: per quanto lo si possa decostruire, delegittimare, frantumare e ripudiare, il tessuto simbolico e materiale che attraverso lo stato-nazione occupa la mentalità è difficilmente prescindibile. Come scriveva Ernst Renan nel 1892, in un intervento che oggi appare profetico, le nazioni esistono e continuano ad essere un punto di riferimento:

le nazioni non sono qualcosa di eterno. Hanno avuto i loro inizi e avranno una loro fine. Una confederazione europea probabilmente li sostituirà. Ma questa non è la regola del secolo che stiamo vivendo.⁶⁶³

Tuttavia non per questo si deve ignorare quanto scritto finora: i mutamenti avvenuti sul

661 Alberto Mario Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Editori Laterza, Bari-Roma, 2011, p. 4.

662 Zygmunt Bauman, *Postmodern ethics*, Blackwell, Oxford, 1993.

663 «The nation are not something eternal. They had their beginnings and they will end. A European confederation will probably replace them. But such is not the law of the century in which we are living», Ernest Renan, “What is a nation?”, p. 8-20, in Homi K. Bhabha (cur.), *Nation and narration*, Routledge, New York, 1990, p. 19.

piano economico-politico transnazionale analizzati nel primo capitolo devono infatti essere letti all'interno di una tensione con il piano nazionale; la letteratura e, nello specifico, il romanzo storico possono essere inquadrati all'interno di questa tensione, sotto diversi punti di vista. Innanzitutto occorre sottolineare la questione dello studio della letteratura: oltre alle analisi di il libro di Pascale Casanova che rivendica un'autonomia del campo letterario svincolato da un potere economico e politico, si affianca una riflessione che interroga gli stessi testi letterari e il modo in cui essi intercettano una visione del mondo come spazio di riferimento che va ben oltre i confini dello stato-nazione. Come specifica Moretti in *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine* (1994), la proposta di un ragionamento sulle “opere mondo” si lega anche ad una riflessione sulla “economia mondo”, un'espressione che si richiama alle teorie di Immanuel Wallerstein sulla nascita e lo sviluppo del capitalismo. Tuttavia la tensione tra nazionale e globale non è del tutto risolta, men che meno nel campo della narrazione della storia, dal momento che proprio la forma del romanzo storico è stata ampiamente analizzata in relazione ai destini e ai mutamenti della nazione in epoca moderna. Ciò che bisogna chiedersi è quindi se queste analisi trovano ancora riscontri nelle opere scritte nell'epoca della globalizzazione.

1.1 I conflitti della società all'interno del romanzo storico

Il ruolo dello Stato è un tema centrale all'interno del contesto in cui Lukács sviluppa le sue teorie sul romanzo storico dal momento che a partire dal dibattito attorno a questo nodo la storia dell'URSS si sviluppa in una direzione precisa, anche grazie alle analisi di Lenin contenute in *Stato e rivoluzione* (1917)⁶⁶⁴. In questo volume Lenin definisce in senso strategico il ruolo dello stato all'interno del processo rivoluzionario: poiché la forma dello stato, come dimostrano in maniera inequivocabile gli avvenimenti della guerra mondiale, ha assunto un ruolo devisivo nella gestione della società, è al suo interno che la rivoluzione proletaria deve produrre un cambiamento in chiave anticapitalista. Poco importa, in questo momento, analizzare come le letture di Lenin si rivelino decisamente problematiche nei processi materiali del processo della

664 Vladimir Il'ic Lenin, *Gosudarstvo i revoljucija* (1917), trad. it. *Stato e rivoluzione. E lo studio preparatorio Il marxismo sullo stato*, Samona e Savelli, Roma, 1972.

rivoluzione, in particolar modo a partire dalla reggenza di Stalin; ciò che conviene rilevare è piuttosto l'esistenza di una riflessione imprescindibile all'interno della storia dell'Unione Sovietica.

Tali riflessioni influiscono anche sull'opera di Lukács, profondo conoscitore e ammiratore del pensiero di Lenin, nel 1924, pubblica un saggio tradotto in italiano con il titolo *Lenin. Teoria e prassi nella personalità di un rivoluzionario* (1970). Un capitolo del libro è intitolato proprio “Lo Stato come arma”:

la natura rivoluzionaria di un'epoca si manifesta nel modo più esplicito nel fatto che la lotta delle classi e dei partiti non ha più il determinato ordinamento statale, ma comincia anzi a spezzarne i limiti e a trascenderli. Da un lato questa lotta si presenta come lotta *per* il potere statale, ma dall'altra e contemporaneamente è lo stato stesso che viene trascinato a *prendere parte* apertamente alla lotta. Non soltanto si lotta *contro* lo stato, ma lo stato stesso svela il suo carattere di *arma della lotta di classe*, di strumento tra i più importanti per il mantenimento del dominio di classe.⁶⁶⁵

Tredici anni separano questo libro dal saggio sul romanzo storico, un periodo di tempo in cui l'URSS cambia volto diventando uno stato totalitario sotto il controllo di Stalin. Al contempo lo stesso Lukács ha assunto una postura critica nei confronti dei percorsi avviati dallo stalinismo, senza porsi però in termini di rottura radicale⁶⁶⁶. Nonostante la sua posizione, l'analisi di Lenin rimane comunque (e rimarrà anche in futuro) un punto di riferimento fondamentale che trova un'eco nelle riflessioni di Lukács.

Alla base c'è la teoria hegeliana che inquadra il romanzo come la nuova “epopea borghese”, a cui Lukács fa già riferimento in *Teoria del romanzo* (1920). La “epopea borghese” è tuttavia altra cosa rispetto all'epica antica dal momento che nella società moderna mancherebbero le condizioni che possano rendere possibile una simile forma narrativa. Tale riflessione è condotta a partire dal concetto di “totalità”, scrive infatti Lukács che «il romanzo è l'epopea di un'epoca in cui la totalità estensiva della vita cessa di offrirsi alla percezione sensibile e la viva immanenza del senso diventa problematica; un'epoca in cui, tuttavia, persiste la disposizione emotiva alla

665 György Lukács, *Lenin. Studie über den Zusammenhang seiner Gedanken* (1967), trad. it. *Lenin. Teoria e prassi nella personalità di un rivoluzionario*, Einaudi, Torino, 1976, p. 73.

666 New Left Review, *Lukács on his life and work*, “New left review”, 1971, n. 68.

totalità»⁶⁶⁷. A differenza dell'epica, che «configura una totalità vitale in sé racchiusa, [...] il romanzo cerca di scoprire e ricostruire la celata totalità della vita per mezzo dell'atto figurativo»⁶⁶⁸. Tredici anni dopo Lukács, espone nell'Istituto di Filosofia dell'Accademia comunista, un'evoluzione della sua ricerca sul romanzo, dichiarando:

gli uomini moderni, contrariamente agli uomini del mondo antico, si staccano coi loro fini e rapporti «personali» dai fini del tutto; ciò che l'individuo fa con le proprie forze lo fa solo per sé, e perciò risponde del suo proprio agire soltanto e non degli atti del «tutto sostanziale» al quale appartiene.⁶⁶⁹

Tale visione si ricollega all'idea di Hegel di Stato, in quanto totalità razionale all'interno della quale gli individui trovano una propria collocazione e a cui sono sottomessi. Nella società borghese, all'interno della quale prende forma lo Stato moderno, l'individuo perderebbe infatti la capacità di inserire le proprie azioni nel tessuto sociale a cui appartiene. È invece la funzione dello Stato garantire che ogni azione rientri all'interno di una totalità coerente. Questo mutamento rende impossibile lo svilupparsi di una poesia epica in quanto essa si basava proprio sulla narrazione dell'azione spontanea degli individui all'interno di un contesto di norme morali condivise. Tale possibilità svanisce con l'arrivo dell'epoca borghese e l'emergere di una classe sociale in cui gli individui sono mossi da fini personali, all'interno di una società regolata dalle leggi dello Stato. Il romanzo è considerato un “epopea borghese” in quanto riveste il ruolo di «mitigare» il distacco tra i mutamenti avvenuti nella società e l'impossibilità della poesia.

Lukács non rigetta del tutto l'impostazione hegeliana ma la riarticola alla luce della critica di Marx secondo cui vi è necessariamente disparità tra lo sviluppo della società e le forme artistiche. In questo modo sottolinea come la teoria di Hegel non arrivi a cogliere il modo in cui il romanzo moderno riesce, almeno nelle prime fasi, a mettere in luce le contraddizioni della società borghese facendo affiorare il contrasto tra una

667 György Lukács, *Theorie des Romans* (1920), trad. it. *Teoria del romanzo*, SE, Milano, 2004, p. 49.

668 Ibid., p. 53.

669 György Lukács, “Il romanzo come epopea borghese”, in György Lukács, Michail Bachtin, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Einaudi, Torino, 1976, p. 136.

tensione all'azione autonoma e una società che distrugge ogni possibilità di azione epica⁶⁷⁰.

Il romanzo storico di inizio Ottocento rientra ampiamente in questo discorso. Lukács sottolinea anzi come tale forma emerga necessariamente dai mutamenti in atto in questo periodo, che stanno condizionando il contesto politico e sociale europeo. Il nuovo quadro che si viene configurando è determinato principalmente da due “eventi”: il primo è la rivoluzione industriale avvenuta in Inghilterra, nell'ambito della quale emerge un nuovo sistema economico destinato a diventare la base per lo sviluppo degli altri paesi europei; il secondo è la frattura rappresentata dalla Rivoluzione francese rispetto allo stato assolutista. I due eventi sono ricondotti ad un mutamento complessivo della situazione europea, in quanto «rappresentano un solo e medesimo processo»⁶⁷¹. Ciononostante l'analisi di Lukács si sofferma maggiormente sulla Rivoluzione francese, in quanto è a partire da essa che si sviluppa negli anni un modo differente di narrare e concepire il passato, legato al ruolo che le masse popolari acquisiscono nel contrastare le resistenze aristocratiche. Nonostante il processo rivoluzionario conduca ad una sconfitta del proletariato, come emerge con chiarezza nella repressione dei moti del 1848, Lukács sottolinea come nella lotta contro l'*ancien regime* si sviluppi, anche nelle classi più povere, un senso di appartenenza allo Stato destinato a lasciare il segno nelle coscienze:

solo in conseguenza della Rivoluzione e della dominazione napoleonica il sentimento nazionale diventò in Francia un'esperienza vissuta e un patrimonio per i contadini, per gli strati inferiori della piccola borghesia ecc. Solo questa Francia fu da essi per la prima volta sentita come la loro propria terra, come la patria da essi stessi creata.⁶⁷²

La forma del romanzo storico si rivela in grado di assorbire l'insieme delle forze che si sviluppano nella prima metà dell'Ottocento, restituendo il senso e la complessità di un'epoca storica, assumendo così il ruolo che l'epica aveva nel mondo antico. Come nel

670 György Lukács, “Il romanzo come epopea borghese”, in György Lukács, Michail Bachtin, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Einaudi, Torino, 1976, p. 141-142.

671 György Lukács, *Der historisesh Roman*, trad. it. *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino, 1965, p. 12.

672 Ibid., p. 17.

romanzo sociale del Settecento, la narrazione diventa uno strumento per l'analisi della società, con la differenza che con il romanzo storico l'oggetto di riferimento non è più la contemporaneità, bensì le epoche del passato che vengono in questo modo fatte rivivere attraverso la messa in scena delle tensioni che le caratterizzavano. Per condurre tale operazione, gli autori fanno ricorso ad un “necessario anacronismo”: nei romanzi di Walter Scott, precursore del genere, è possibile leggere le vicende di personaggi che pensano proprio come le persone pensavano nell'epoca in cui la storia è ambientata. Certo, le vicende narrate nei suoi romanzi sono tutt'altro che rivoluzionarie e Lukács non manca di sottolinearlo: non si tratta di storie di eroi che conducono alla lotta o alla vittoria del proletariato nel corso dei secoli, ma ad un complesso e difficile superamento dei conflitti. Ciononostante la narrazione di una Storia ricca di contrapposizioni è vista da Lukács in contrasto rispetto alle forme conservatrici che leggevano nella storia inglese come un processo evolutivo pacifico:

gli scrittori onesti, che con sguardo acuto osservavano i fatti dell'evoluzione sociale, come Walter Scott, scorgevano con chiarezza che quest'evoluzione pacifica era tale solo in quanto ideale di una concezione storiografica, solo nella prospettiva aerea di una certa filosofia della storia. Il carattere organico dell'evoluzione inglese è solo una risultante generata da componenti costituite da ininterrotte lotte di classe e dal loro esito sanguinoso in insurrezioni più o meno grandi, ora riuscite, ora fallite.⁶⁷³

Pur considerando Walter Scott un conservatore, Lukács sottolinea dunque che nelle sue opere emerge con chiarezza che la società nasce da contrasti che avrebbero potuto risolversi in altro modo, o non risolversi affatto. Ciò non significa tuttavia che Walter Scott ambisca ad un altro tipo di società, anzi esattamente il contrario: il suo patriottismo muove proprio dalla consapevolezza dei conflitti del passato nella speranza che essi non debbano ripetersi:

Walter Scott vede e rappresenta la via complicata e tortuosa che aveva condotto alla grandezza nazionale dell'Inghilterra, alla formazione del carattere nazionale. [...] Egli vede l'infinito campo di rovine delle esistenze distrutte, delle eroiche aspirazioni umane vanamente sciupate, delle formazioni sociali frantumate, vale a dire tutto ciò che è stato il

673 Ibid., p. 27.

presupposto necessario di questo risultato finale.⁶⁷⁴

Lukács analizza come il modello di Walter Scott venga ripreso e implementato in tutta Europa da numerosi autori nel corso dell'Ottocento, primi fra tutti Manzoni e Balzac, anch'essi in grado di rappresentare le diverse tensioni della società, sebbene in maniera differente: mentre Manzoni attraverso la vicenda di Renzo e Lucia rappresenta «la tragedia del popolo italiano»⁶⁷⁵ che non riesce a trovare una sua unità, Balzac mostra come le tensioni sociali e politiche nate in seno alla Rivoluzione francese si concludano con l'affermazione e il dominio della classe borghese. Tuttavia con Balzac il romanzo storico giunge al suo culmine. A partire dalle sue opere non si tratta più di far emergere le tensioni di un lontano passato, quanto semmai focalizzarsi sugli eventi storici più recenti, mostrando come la società a lui contemporanea sia il risultato di avvenimenti assolutamente recenti. Tale visione del “presente come storia”, che caratterizza sia i romanzi di Balzac che quelli di Stendhal, giunge a termine con il fallimento dei moti rivoluzionari del 1848, che sanciscono l'affermazione definitiva della classe borghese. Con il nuovo mutamento della società termina la stagione del grande romanzo storico, dando il via ad una fase di decadenza sia politica che culturale che coinvolge anche la forma del mercato storico. Gli autori che in seguito ritorneranno alla narrazione della storia, tra i quali spicca Flaubert con *Sallambô*, lo faranno secondo criteri differenti, vale a dire senza quella coscienza storica del presente che caratterizza le ultime fasi del romanzo storico: «il loro modo di concepire la storia, nonostante ogni arbitrio soggettivistico, è una nobile protesta contro la bruttezza, contro l'abietta meschinità del loro presente capitalistico. Per questa protesta romantica il passato viene stilizzato e dotato di un'ideale grandezza barbarica»⁶⁷⁶.

1.2 Dallo stato al mondo

Anche le riflessioni di Franco Moretti sul concetto di “opere mondo” muovono dalle analisi di Hegel sull'idea di epica, sempre in riferimento al concetto di “totalità”.

674 Ibid., p. 59.

675 Ibid., p. 82

676 Ibid., p. 243-244.

Tuttavia il testo di Moretti e quello di Lukács sono profondamente differenti: da una parte c'è il tentativo di definire una forma narrativa che si è sviluppata in un determinato periodo storico, dall'altra invece si tratta di individuare delle opere anomale e al contempo simboliche all'interno di un percorso che attraversa tutta la letteratura moderna. Nessuno degli scrittori considerati da Lukács è oggetto della riflessione di Moretti, che invece fa riferimento a Goethe, Melville, Ezra Pound, Musil, Joyce, Gabriel García Márquez, che nelle loro opere non si focalizzano su una precisa identità di popoli e nazioni, ma che al contrario si rivolgono ad un insieme molto più vasto. Inoltre Moretti riduce al minimo la selezione dei testi, dal momento che secondo la sua analisi «la rarità delle opere mondo è un aspetto costitutivo di questa forma simbolica»:

un'opera può essere il «testo sacro» di una cultura *se è una*: trenta bibbie non allargano la sfera del sacro, ma la vanificano. Succede insomma per i generi letterari come per alcune specie animali: non tutti si riproducono con la stessa frequenza. Alcuni, come il romanzo, puntano sul numero, e figliano all'impazzata; altri concentra le proprie speranze su pochi esemplari, dalla gestazione assai lunga, e assai faticosa. Le opere di cui ci occuperemo, si comportano appunto così.⁶⁷⁷

Anche i pochi romanzi che Moretti considera “opere mondo” sono tali solo nella misura in cui sono associabili a una forma di epica moderna e in quanto tali non costituiscono un blocco alle spinte di apertura degli orizzonti, ossia non rappresentano un «freno simbolico della modernità»⁶⁷⁸. Non è un caso che *Cent'anni di solitudine*, su cui si chiude il libro di Moretti, sia un testo che proviene da un contesto extra-europeo, dove la forma-romanzo viene ripresa e risignificata, stabilendo un dialogo fra due continenti. Tuttavia, suggerisce Moretti, il libro di García Márquez raggiunge il successo proprio perché è un'opera che può essere accettata in Europa: prima di tutto perché si tratta di una forma letteraria in grado di confrontarsi con il canone europeo; in secondo luogo perché, pur mostrando un punto di vista *altro*, lo fa senza mettere in crisi i valori attorno a cui il mito occidentale si è venuto costruendo: «fatte tutte le somme, la modernizzazione forzata di *Cent'anni di solitudine* è una storia di straordinaria dolcezza.

677 Ibid., p. 6.

678 Ibid., p. 183.

Chiunque vorrebbe aver vissuto a Macondo»⁶⁷⁹.

Un altro decisivo elemento che distanzia l'analisi di Lukács da quella di Moretti è il fatto che, in quest'ultimo, il riferimento al marxismo risulta molto più circostanziato. Ciò non vuol dire che le opere non facciano risaltare anche in questo caso delle contraddizioni materiali presenti nel mondo che viene narrato, tuttavia muta il modo con cui tali contraddizioni sono individuate: non si tratta di sottolineare come una classe tenti di affermarsi sull'altra, quanto piuttosto di mostrare una tensione fra i *frammenti* e la totalità. Tuttavia non è infatti più lo Stato-nazione ad essere il riferimento delle tensioni, della sete di potere, delle ambizioni, degli orizzonti possibili, bensì un insieme più vasto che comprende la totalità del mondo.

Come emerge nell'analisi di Moretti sul *Faust* di Goethe, il mondo non è comunque visto come un insieme univoco, bensì *molteplice* e *sfaccettato*. Per *dominare* il mondo, quindi, è necessario non annichilirne i i frammenti:

non è che l'avvento del sistema-mondo capitalistico metta fuori gioco l'ambizione faustiana del dominio mondiale. Semmai è vero il contrario: le dà più alimento, più ampiezza- più cattiveria, persino. Ma tale dominio non è più concepibile come pura e semplice conquista militare. [...] Come nelle grandi potenze egemoni del mondo moderno del resto, a Faust non interessa una soggezione uniforme, ma il dominio del mare e del cielo, per spostarsi veloce da un 'estremo all'altro di questo sistema composito.⁶⁸⁰

Il “sistema composito” a cui Moretti si riferisce è dunque proprio il sistema capitalista che si installa a livello mondiale le cui influenze sono evidenziate all'interno delle opere tanto a livello contenutistico, quanto a livello formale. Anche Moretti legge nella letteratura i sintomi dei grandi avvenimenti o dei grandi cambiamenti del mondo: come esplicita nell'introduzione, la letteratura viene *dopo* che nel mondo è avvenuto qualcosa. Tale è dunque il secondo polo da evidenziare: il modo in cui la letteratura, volente o nolente, registra questa tensione “mondiale”, in un contesto in cui le nazioni esistono ancora. In particolar modo, ciò che si vuole analizzare è *come* questa apertura sia oggi presente anche all'interno di romanzi che pur narrano eventi strettamente legato alla storia di una specifica nazione. In tale operazione è evidente che fra i due poli, Lukács e

679 Ibid., p. 235.

680 Ibid., p. 42.

Moretti, si rimane più vicini al primo che al secondo: proprio a partire da opere che prendono come punto di riferimento la nazione è possibile mostrare come i confini identitari dello stato-nazione vengano erosi dall'interno. Non si tratta dunque di individuare altre “opere mondo” possibili, quanto piuttosto di indagare come l'analisi di Moretti, ponendo la questione del sistema-mondo e della sua complessità, illumini le caratteristiche di alcune opere contemporanee.

2. Lo Stato nel contesto neoliberale

Mai come nei recenti processi di globalizzazione lo stato-nazione è inserito all'interno di un sistema di relazione che coinvolge i paesi dell'intero globo. Questo fenomeno in realtà non è in contrasto con quanto sostenuto da Wallerstein dal momento che, pur nella complessità dei riferimenti che essi coinvolgono, “sistema-mondo” e “globalizzazione” sono due formule che pur non essendo equivalenti si innestano l'una sull'altra: con “globalizzazione” si intende infatti un processo in atto a partire dalla fine degli anni Settanta, che ha portato all'erosione dei confini nazionali per quel che riguarda la circolazione di flussi economici, beni, persone ed informazioni. Ciò non vuol dire che i confini nazionali siano scomparsi, né che la circolazione non possa essere sottoposta ad un controllo e ad una disciplina molto restrittivi, né infine che tali processi coinvolgano allo stesso livello tutte le zone del mondo. Ciononostante, mai come negli ultimi anni questi flussi sono inseriti in una rete transnazionale. Questa assume tuttavia una connotazione prima di tutto economica tanto da registrare come protagonisti quasi assoluti enti come la Banca Centrale Europea o il Fondo Monetario Internazionale che rivestono spesso la funzione di imporre criteri regolamentativi. Tuttavia, ciò che viene chiamato “globalizzazione” è solo l'espressione ultima di un processo innescato da lungo tempo, sulle cui origini si discute tutt'oggi.

Consapevoli del rischio di un'analisi deterministica (e pertanto della necessità di schivare la tentazione di incorrere in una facile sovrapposizione tra scienza politica ed analisi letteraria), conviene ricostituire le basi di un discorso possibile sulla relazione tra romanzo storico e società.

2.1 Il sistema-mondo

La riflessione di Immanuel Wallerstein si articola nei quattro volumi riuniti intitolati *The modern world-system*, il primo dei quali, dedicato alla nascita dell'economia capitalista, è pubblicato nel 1974. La sua analisi si sviluppa a partire dall'idea che per studiare i sistemi sociali sia necessario compiere uno scarto rispetto alle due ipotesi che vengono usualmente utilizzate: l'idea che i processi storici siano frutto del conflitto tra le classi (impostazione marxista) e l'idea che essa sia costituita dall'interazione tra classe, ceti sociali e partiti (impostazione weberiana). La proposta di un ragionamento sul sistema-mondo si configura nel momento in cui Wallerstein analizza la storia dei sistemi economici di paesi extra-europei. Egli rileva infatti una tendenza storica all'omologazione dei processi economici e una crescente interdipendenza tra paesi centrali, periferici e semiperiferici che in questo modo non risultano divisi tra loro, bensì inseriti in un unico sistema. Attraverso uno studio del contesto africano post-coloniale, dunque, giunge alla conclusione che lo Stato non possa essere ritenuto l'unità di misura per ragionare sui sistemi sociali nel corso della storia. L'idea di un sistema-mondo consente pertanto di collegare ciò che prima sembrava separato, facendo riferimento a processi che hanno inizio nel momento della disgregazione del sistema feudale: Wallerstein ritiene così che a partire dal Cinquecento si sviluppi, in Europa, un sistema economico che coinvolge tutte le zone del mondo in maniera sempre più influente. Tuttavia questo processo si scontra tuttavia con un blocco nello sviluppo delle discipline: se oggi il mondo è studiato attraverso la lente dello Stato-nazione, ciò si deve a come le discipline si sono formate e sviluppate a partire dall'Ottocento, laddove la loro suddivisione deriva da un'impostazione del sapere che emerge con forza a seguito della Rivoluzione Francese. Come sottolinea Wallerstein, questo meccanismo comporta il fatto che la "storia" dei popoli al di fuori dell'Occidente non poteva essere studiata secondo i paradigmi che si erano sviluppati nel contesto europeo e pertanto «era un fatto assunto che i popoli non avessero "storia": eccetto quella che derivava dall'imposizione di regole dei moderni conquistatori e che era risultato di un "contatto" e quindi di un qualche cambiamento culturale»⁶⁸¹. Tuttavia, specialmente dopo la fine della Seconda guerra mondiale, la distanza tra Occidente e resto del mondo (e con essa, gli stessi

681 Immanuel Wallerstein, *World-systems analysis. An Introduction*. Duke University Press, Durham-Londra, 2004, p. 7.

confini tra le discipline) è sempre più in discussione. Da qui l'esigenza di aggiornare gli strumenti dell'analisi: rispetto ad una lettura che separava diversi contesti, emerge dunque l'esigenza di studiare il mondo riarticolarlo le sue diverse e molteplici tensioni all'interno di un unico sistema :

un sistema-mondo è un sistema sociale che è costituito da confini, strutture, gruppi, regole di legittimazione e coerenza. La sua vita si costituisce sulle forze in conflitto che lo tengono insieme attraverso una tensione e che lo spezza nel momento in cui ciascun gruppo tenta continuamente di modellarlo a propria vantaggio. Ha le caratteristiche di un organismo le cui caratteristiche nel corso della sua vita mutano sotto alcuni aspetti, rimanendo stabili sotto altri. È possibile definire le sue strutture in base al suo essere in diversi momenti forte o debole nei termini della logica interna del suo funzionamento.⁶⁸²

All'interno di tale riflessione è chiaro che il ruolo dello Stato è riconfigurato, sebbene esso sia considerato comunque un nodo decisivo a livello amministrativo e punto di riferimento, in particolar modo nelle situazioni di conflitto:

what do we mean by a strong state-machinery? We mean strength vis-à-vis other states within the world-economy including other core-states, and strong vis-à-vis local political units within the boundaries of the state. In effect, we mean a sovereignty that is de facto as well as de jure. We also mean a state that is strong vis-à-vis any particular social group within the state. Obviously, such groups vary in the amount of pressure they can bring to bear upon the state. And obviously certain combinations of these groups control the state. It is not that the state is a neutral arbiter. But the state is more than a simple vector of given forces, if only because many of these forces are situated in more than one state or are defined in terms that have little correlation with state boundaries.⁶⁸³

682 «A world-system is a social system, one that has boundaries, structures, member groups, rules of legitimation, and coherence. Its life is made up of the conflicting forces which hold it together by tension, and tear it apart as each group seeks eternally to remold it to its advantage. It has the characteristics of an organism, in that it has a life-span over which its characteristics change in some respects and remain stable in others. One can define its structures as being at different times strong or weak in terms of the internal logic of its functioning», Immanuel Wallerstein, *The modern world-system I. Capitalist agriculture and origin of the European world-economy in the Sixteenth Century*, Academic Press, New York-San Francisco-Londra, 1974, p. 347.

683 Ivi, p. 355.

Lo Stato rimane dunque uno dei tramite attraverso cui si sviluppa l'economia mondiale in quanto sistema che si pone in maniera trasversale rispetto alle singole nazioni: il sistema-mondo non è il risultato della sommatoria dei diversi stati che compongono il globo, ma si articola nella loro molteplicità. Anche per questa interconnessione fra gli stati, la stessa sovranità è ricondotta ai meccanismi del sistema-mondo e ciò vale sia per gli stati coloniali che per gli stati europei, perfino nel momento dello sviluppo delle nazioni moderne e dei nazionalismi. Se, come già anticipato attraverso l'analisi di Lukács, la Rivoluzione Francese apre le porte alla partecipazione popolare stabilendo la necessità di un potere in mano al popolo, tale aspirazione viene in qualche modo rimodulata attraverso un processo di avvicinamento tra le pulsioni liberali e quelle conservatrici. Stato-nazione, ideologia liberale e sistema-mondo sono quindi tre elementi articolati in un unico discorso, che si impone durante quelli che Wallerstein descrive come due secoli di egemonia liberale:

if during the period 1789–1848 there was a great ideological struggle between conservatism and liberalism, conservatism failed in the end to achieve a finished form, as we shall see. After 1848, liberalism would achieve cultural hegemony in the world system and constitute the fundamental core of the geoculture. In the rest of the long nineteenth century, liberalism dominated the scene without serious opposition. It is true that Marxism tried to constitute a socialist ideology as an independent pole, but it was never entirely able to succeed.⁶⁸⁴

La società contemporanea si pone in assoluta continuità con il sistema economico emerso da questi processi. Risulta così chiaro come Wallerstein faccia proprie le riflessioni sulla necessità di studiare i processi storici all'interno di una "lunga durata", inserendo i mutamenti contemporanei all'interno di un percorso che ha inizio con la nascita del capitalismo. In questo modo, Wallerstein costruisce un'analisi che rovescia parte degli elementi che nella seconda metà del Novecento erano dati per scontati, in particolare il ruolo dello Stato, in quanto esso viene ritenuto la forma attraverso cui il capitalismo si articola e non più una struttura primaria.

2.2 Il sistema attuale come assemblaggio di elementi differenti

684 Ivi, p. 18-19.

Secondo l'impostazione di Wallerstein, dunque, lo stato-nazione non scompare come punto di riferimento, ma il suo ruolo viene piuttosto rideterminato. Nel panorama contemporaneo possono essere individuati ulteriori elementi a conferma di quest'analisi, come avviene in *Cities in a world economy* di Saskia Sassen (1991), dove viene analizzato il ruolo delle "città globali", le grandi metropoli centri della finanza, come nuovi nodi catalizzatori in grado di determinare del mercato globale. Diventando il centro del potere finanziario, le "città globali" esercitano una funzione che trascende ampiamente il ruolo delle nazioni, imponendo una disciplina al sistema economico e risultando protagoniste dei processi di globalizzazione. In virtù di queste caratteristiche, città come Sidney, Londra o New York incarnano esse stesse le contraddizioni dei processi in atto, diventando così i luoghi dove sono maggiormente evidenti i dislivelli economici e sociali che la globalizzazione comporta su scala mondiale. All'interno di questi spazi geografici le regole nazionali sono così rideterminate attraverso leggi specifiche che in forma autonoma rispetto alla legge di Stato disciplinano la vita di quanti vi abitano⁶⁸⁵.

Se *Cities in a world economy* si pone in continuità rispetto alle analisi di Wallerstein, applicando l'impostazione di queste all'interno di un contesto in mutamento e in rapido sviluppo, lo stesso non si può dire per *Territory, Authority, Rights. From medieval to global assemblages* (2008), in cui, come si intuisce già dal titolo, la struttura interpretativa di Sassen assume un'impostazione particolarmente vicina alle analisi di Michel Foucault. All'interno di questo volume diverse delle ipotesi interpretative di *Cities in a world economy* sono comunque riprese (in particolare il riferimento ai processi di "denazionalizzazione") e riconfigurate all'interno di un'analisi che si focalizza sullo stesso arco temporale delle riflessioni Wallerstein, entrando così in dialogo con esse. Tuttavia le conclusioni a cui Sassen giunge sono differenti rispetto a quelle di Wallerstein: ragionare di un sistema-mondo che attraversa i secoli a partire dalla caduta del feudalesimo comporta infatti il rischio di una visione teleologica dei processi storici, assumendo i fenomeni contemporanei della globalizzazione come approdo finale inevitabile. Mentre dunque Wallerstein sviluppa una teoria dell'evoluzione storica di un determinato sistema, Sassen propone un'analisi dei

685 Saskia Sassen, *Cities in a world economy* (1994), trad. it. *Le città nell'economia globale*, Mulino, Bologna, 2004.

cambiamenti in determinati settori nel corso dei secoli, sottolineando come non si tratti di uno sviluppo organico e coerente, quanto piuttosto di un processo che avviene per tentativi e ripensamenti, secondo intensità che sono variabili in relazione al campo preso in considerazione.

Sassen giunge a queste conclusioni analizzando i cambiamenti (le “fratture”, si direbbe sulla scia di Michel Foucault) nei tre elementi trans-storici messi in evidenza nel titolo del volume, ritornando a sua volta al passaggio tra società feudale e l'inizio della società moderna, a proposito del quale scrive che «particular medieval capabilities partly enabled the formation of the territorial national state and the notion of sovereign authority»⁶⁸⁶:

due aspetti in particolare voglio isolare con la mia analisi dalla ricca e densa storiografia del periodo. Il primo è che un dato fattore nella scomposizione di un ordine, in questo caso l'ordine feudale, può trasformarsi in capacità una volta innestato in una nuova logica organizzatrice, in questo caso il nuovo assemblaggio di [Territorio, Autorità, Diritti] al centro dello stato nazionale. Tornerò su questo concetto quando esaminerò il periodo attuale. La mia posizione solleva il futuro – per quell'epoca, lo stato nazionale *in fieri*- dalla responsabilità di dover inventare o creare *ex novo* tutte le capacità destinate a distinguerlo dal periodo precedente. Il secondo aspetto che voglio ricavare dalla storiografia del periodo è, per un certo verso, l'altra faccia del primo: come un fattore costitutivo degli elementi critici di un certo ordine diventi una capacità necessaria nel nuovo ordine che sorge dalle ceneri del precedente e che potrebbe essere, è importante sottolinearlo, l'opposto ordine precedente.⁶⁸⁷

I mutamenti storici devono essere analizzati attraverso questo tipo di sguardo, rilevando come esistano elementi che non sono necessariamente ascrivibili a un sistema-mondo. Sassen rimarca questa posizione evidenziando un errore interpretativo: non è possibile ritenere i fenomeni di colonizzazione del secolo XVIII e XIX inscritti all'interno di un sistema-mondo, dal momento che, pur collegando luoghi e nazioni differenti, si tratta di un fenomeno la cui logica rimanda comunque allo stato-nazione (coloniale) e alla

686 Saskia Sassen, *Territory, authority, rights. From medieval to global assemblage*, ed. Princeton University Press, Princeton, 2008, p. 28.

687 Saskia Sassen, *Territory, authority, rights. From medieval to global assemblage* (2006), trad. it., *Territorio, Autorità, diritti. Assemblaggi dal Medioevo all'età globale*, Bruno Mondadori, Milano, 2008, p. 36

riaffermazione della sua struttura. Il contesto attuale si pone dunque in posizione di rottura rispetto ad un ordine precedente:

interpreto la scala mondiale contemporanea come fundamentalmente diversa dalla scala precedente. La scala mondiale contemporanea è in buona parte costituita dall'inserimento di progetti globali in un numero crescente di tali stati nazionali al fine di formare sistemi globali. Da qui la mia ipotesi sull'odierna denazionalizzazione di certe capacità dello stato⁶⁸⁸

Come lo stato-nazione si produce a partire dall'interno del sistema feudale, allo stesso modo le nazioni e le città-stato sono i luoghi in cui si sviluppano i germi di un sistema di mercato, senza che questo possa essere necessariamente inscritto nella logica come un sistema mondiale. C'è stato infatti un momento di svolta che ha portato ad un'improvvisa accelerazione dei fenomeni capitalistici, individuabile nel passaggio storico tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, quando la crisi finanziaria dei paesi occidentali costringe a rivedere l'assetto dei mercati finanziari. A partire da questo momento inizia il processo di “de-assemblamento” degli stati-nazione, all'interno del quale gli Stati Uniti, vista anche la loro posizione di egemonia mondiale, assumono il ruolo di apripista. All'interno di questo processo nascono e assumono una posizione di rilievo anche organi non inseriti nella forma statale. Il nuovo assetto economico si impone così attraverso fattori sia esterni che interni rispetto alla forma dello Stato.

Si assiste così alla crescita graduale del potere dell'esecutivo, un cambiamento prodotto anche grazie all'accelerazione dell'asse Reagan-Thatcher che, nell'ottica di alleggerire il peso fiscale nei confronti dei flussi finanziari, mettono in moto processi di deregolamentazione a cui si affianca un progetto di disgregazione dello “stato sociale”, laddove questo era stato per molti anni un asse centrale della gestione amministrativa. Il governo dei paesi risulta così meno legato agli equilibri elettorali e rappresentativi, mentre parallelamente emergono organi come la Federal Reserve o «agenzie governative specializzate»⁶⁸⁹ («finance-related specialized regulatory agencies»),

688 Ivi, pp. 38-39.

689 Saskia Sassen, *Territory, authority, rights. From medieval to global assemblage* (2006), trad. it., *Territorio, Autorità, diritti. Assemblaggi dal Medioevo all'età globale*, Bruno Mondadori, Milano,

nell'originale⁶⁹⁰) che assumono, anche qui gradualmente, un ruolo sempre più centrale nella regolazione dell'economia.

Tuttavia, vista anche la velocità dei mutamenti in atto, nello scenario descritto da Saskia Sassen (che appare assolutamente drammatico se letto secondo un criterio che interroga il livello di democrazia degli stati occidentali) stanno sorgendo forme ibride che non risultano ascrivibili né al contesto nazionale né al mercato globale: mentre infatti istituzioni come la cittadinanza rimangono strettamente connesse ad un ordine nazionale (pur con disparità significative tra Stato e Stato anche all'interno di un contesto relativamente omogeneo come l'Unione Europea), all'interno delle nuove forme di socialità emergenti si producono esempi del tutto informali, come per esempio la condizione legata al campo del digitale. A partire da tali situazioni di confine, Sassen propone un percorso in cui situazioni connesse ad un contesto nazionale riescano a produrre una forma di globalità non necessariamente schiacciata all'interno dei meccanismi del mercato globale⁶⁹¹.

2.3 Cosa rimane dello Stato

Il quadro generale sulla struttura dello stato-nazione e sulle relazioni con il contesto globale è dunque piuttosto articolato. Oltre alle zone d'ombra prospettate da Saskia Sassen, è evidente che i processi di denazionalizzazione non avvengono allo stesso modo in tutti i settori dello Stato, tanto che un'analisi della sua articolazione può dare adito a letture discordanti, facendo pensare, al contrario ad un suo rafforzamento. Un primo elemento su cui riflettere è quello del controllo del territorio nei conflitti e nelle situazioni di tensione all'interno delle nazioni, dal momento che il controllo del territorio è quasi interamente gestito da soggetti statali, con l'eccezione significativa del territorio di Barcellona, dove, a fianco della Guardia Nacional si agiscono i Mossos d'Esquadra, un corpo esclusivamente catalano, a cui a partire dal 2005 (e quindi quattro

2008, p. 171.

690 Saskia Sassen, *Territory, authority, rights. From medieval to global assemblage*, ed. Princeton University Press, Princeton, 2008, p. 171.

691 Si veda anche Saskia Sassen, *Storia e schiavi della globalizzazione*, "Lo Straniero", 2009, n. 108.

anni dopo l'istituzione della moneta unica europea) è data piena competenza nel territorio della città. Sebbene i corpi di polizia siano sempre più inseriti in una rete più ampia di quella nazionale, essi rispondono ancora (e, come emerge nel caso dei Mossos d'Esquadra, sempre di più) a criteri del tutto *locali*. È significativo notare il contrasto che questo elemento assume rispetto alle mobilitazioni connotate da rivendicazioni e slogan che rimandano ad un contesto globale, a partire dalle recenti manifestazioni contro la *troika* tornando??? a quelle per la pace del 2003, fino alle manifestazioni *no-global* di fine/inizio millennio.

Un secondo elemento è quello che in alcuni casi è stato definito il “ritorno dello Stato”, di cui si è parlato nel momento in cui, con il crollo finanziario dovuto alla bolla dei mutui *subprime*, un settore della critica istituzionale ed economica ha previsto la fine del neoliberismo e il conseguente ritorno allo Stato come ipotesi per ricostituire un ordinamento della società slegato dalle dinamiche del mercato mondiale. Pierre Dardot e Christian Laval rivolgono la propria attenzione proprio a questo tipo di analisi (che ritrovano, implicita, anche all'interno degli scritti di David Harvey) nel libro *La nouvelle raison du monde* (2009), che nell'edizione francese si apre con la dichiarazione esplicita: “il neoliberismo non è morto”.

La teoria di Dardot e Laval ricalca l'impostazione delle analisi fin qui riportate nel rimarcare che l'opposizione tra Mercato ed Stato è un errore che non consente di leggere i fenomeni del mondo contemporaneo. In particolare, si ribadisce che lo Stato passa dall'essere un regolatore dei rapporti sociali ad un soggetto che muove la società nella direzione della concorrenza economica. Anche in questo caso i cambiamenti non sono letti in senso teleologico, ma si costituiscono negli anni. Salta così anche la “teoria del complotto” secondo cui la svolta neoliberale sia ordita e prefigurata da “gruppi sociali” che spingono la società in una direzione precisa. Al contrario, come già parzialmente in Saskia Sassen, questi ultimi mutamenti si producono attraverso continue riconfigurazioni.

Anche l'analisi di Dardot e Laval muove dalla teoria di Foucault e in particolare dall'idea di “biopolitica”. Si tratta di un'impostazione che diventa evidente nel momento in cui la “grande svolta” neoliberale viene letta come risposta ai cambiamenti sociali e culturali sintetizzati attraverso il riferimento alle proteste del 1968:

l'interpretazione marxista del neoliberalismo non ha ancora capito che la crisi degli anni

Sessanta e Settanta non era riducibile a una «crisi economica» classicamente intesa. In questo senso, si è trattato di un'interpretazione troppo ristretta, perché cogliesse l'ampiezza delle trasformazioni sociali, culturali e soggettive introdotte dalla diffusione nell'intera società delle norme neoliberali. Poiché il neoliberalismo non risponde semplicemente a una crisi di accumulazione, esso risponde ad una crisi di governamentalità.⁶⁹²

Sulla spinta del Fondo Monetario Internazionale e della Banca Mondiale Europea, si arriva così ad «uno Stato la cui attività tende a fare della concorrenza l'unica legge dell'economia nazionale, che si tratti della concorrenza dei produttori stranieri o di quella dei produttori nazionali»⁶⁹³. Si tratta dunque di uno sviluppo di politiche di “*governance*” che si fondano non tanto sull'imposizione di norme o leggi, quanto piuttosto su un'idea di libertà in quanto *libertà di concorrenza*, disciplinata secondo i criteri del mercato neoliberale. Nella pratica, all'interno dell'Unione Europea, tale cambiamento avviene sulla base di tre fattori decisivi: «costituzionalizzazione della concorrenza e della regola d'oro del pareggio di bilancio, <federalismo esecutivo> che consacra il primato dell'intergovernamentale, passaggio in secondo piano dei diritti sociali»⁶⁹⁴.

Paradossalmente, dunque, dopo aver scritto della dissoluzione dello Stato-Nazione, della denazionalizzazione, del de-assemblamento, emerge un ruolo del tutto attivo da parte dell'istituzione statale:

contrariamente a quanto sostenuto da alcuni analisti, non si tratta di «socialismo», e tanto meno di una nuova «rivoluzione d'ottobre», ma di un'*estensione obbligata e forzata del ruolo attivo dello Stato neoliberalista*. Costruttore, vettore e partner del capitalismo finanziario, lo Stato neoliberalista ha percorso un passo ulteriore divenendo effettivamente, col favore della crisi, l'istituzione finanziaria d'ultima istanza. Tanto che questi «salvataggi» possono farne provvisoriamente una sorta di Stato *borsistico*, che acquista a basso prezzo dei titoli per cercare di rivenderli più tardi con un andamento favorevole. L'idea secondo cui, dopo la «ritirata dello Stato», assisteremo a un «ritorno dello Stato», deve essere presa

692 Pierre Dardot, Christian Laval, *La nouvelle raison du monde. Essais sur la société néolibérale* (2009), trad. it. *La nuova ragione del mondo. Critica della razionalità neoliberalista*, DeriveApprodi, Roma, 2013, p. 16-17.

693 Ibid., p. 296.

694 Ibid., p. 23.

dunque in considerazione.⁶⁹⁵

Il “ritorno allo Stato” quindi non può rappresentare un rafforzamento delle strutture in grado di tutelare dalle politiche de-nazionalizzazione, quanto piuttosto il contrario: è proprio attraverso alcuni aspetti dell'intervento statale che il sistema neoliberista si assesta e si radica.

3. L'immaginazione politica

Riforme istituzionali, mutamenti nelle strutture economiche, rimodulazioni dell'assetto di potere non hanno le stesse temporalità e le stesse declinazioni di quello che può essere definito “l'immaginario politico” a cui lo stato-nazione di lega. Si tratta infatti di livelli che non possono essere sovrapposti, sebbene tra immaginario e contesto socio-politico ci sia comunque un vincolo assolutamente produttivo. Ciò risulta tanto più vero nell'epoca del cosiddetto “capitalismo cognitivo”, una formula utilizzata per primo da Yann Moulier-Boutang, per indicare come la centralità assunta dal lavoro intellettuale diventi un elemento centrale nell'ambito del sistema produttivo a partire dagli anni Settanta⁶⁹⁶. Inoltre, al giorno d'oggi la comunicazione via *web*, la centralità dei mezzi di comunicazione, il *marketing* e le riflessioni sul cosiddetto *storytelling* evidenziano come la costruzione di immaginario nella società contemporanea assuma un valore assolutamente decisivo in grado di produrre valore anche in senso economico.

Nel precedente paragrafo si è sottolineato come lo Stato sia in assoluta sinergia con lo sviluppo capitalistico e come la divisione Mercato/Stato costituisca un errore di valutazione. Partendo da tale impostazione, si tratta di riflettere su come negli ultimi anni, e in particolar modo a partire dall'esplosione della recente crisi economica, il tema dell'identità nazionale sia tornato oggetto privilegiato di discussione assumendo centralità in numerosi dibattiti, non senza contraddizioni. La nazione può essere un *claim* da utilizzare per marcare dei confini o per riaffermare un'identità sia dal basso che dall'alto: non è un caso che i partiti nazionalisti emergano con sempre maggior forza nei

695 Ibid., p. 303.

696 Cfr. Yann Moulier-Boutang (a cura di), *L'età del capitalismo cognitivo. Innovazione, proprietà e cooperazione delle moltitudini*, Ombre corte, Verona, 2003.

parlamenti, che la bandiera nazionale sia un simbolo sempre più presente nelle proteste contro i tagli economici imposti dall'Unione Europea, per arrivare al caso, altamente controverso, delle centinaia di migliaia di persone che di fronte al Parlamento di Lisbona intonano l'inno nazionale in cui è glorificato il passato coloniale portoghese⁶⁹⁷. Al contempo la nazione può addirittura essere un *logo* da sfruttare in termini di profitto, come nel caso di Eataly, l'azienda italiana promotrice di Expo 2015. Il primo dato da sottolineare è dunque che il senso di questi richiami all'identità nazionale varia a seconda dei soggetti coinvolti, delle intenzioni e dei contesti in cui essi hanno luogo. In secondo luogo, in maniera differente e con diversi livelli di intensità, ancora oggi fare riferimento allo stato-nazione genera passioni e aspirazioni.

Vale la pena tuttavia indagare le varietà delle diverse posizioni, analizzando quali siano i desideri che esse chiamano in causa: se le nazioni, come scrive Benedict Anderson, in *Imagined communities* (1991), sono sorte e si sono moltiplicate in maniera “modulare”, assumendo e riproponendo modelli già esistenti, conviene interrogarsi su quali aspetti siano di volta in volta ripresi e risignificati. Tanto più che nel momento in cui, in un contesto europeo, ci si riferisce a passioni legate alle identità nazionali (e, come avviene sempre più spesso, al mito dell'Occidente in quanto sinonimo di civiltà) si riaffaccia il ricordo delle guerre mondiali e delle guerre coloniali che hanno visto il protagonismo dei paesi europei, anche attraverso una retorica profondamente nazionalista che chiamava al conflitto in nome dell'appartenenza ad una civiltà superiore.

Dopo aver analizzato il ruolo dello Stato nei processi globali, è necessario verificare se e come ciò avvenga anche a livello di immaginario, sebbene in questo caso i processi siano molto meno evidenti e le conseguenze molto meno misurabili: a differenza di quanto avviene in un racconto di Ascanio Celestini, non esiste infatti alcun “ministero dell'immaginario collettivo”⁶⁹⁸. Tuttavia gli immaginari nazionali esistono, *sono prodotti e producono* conseguenze, dando risalto a passioni sempre meno latenti. Come tali immaginari siano parte costitutiva e produttiva delle nazioni è un nodo da sviscerare per individuare quali aspirazioni e quali tensioni i testi letterari intercettino e come si articolino rispetto ad esse.

697 In particolare si fa riferimento alla manifestazione del 15 settembre 2012.

698 Ascanio Celestini, “I cani tristi”, in *Descrizioni di un luogo, 52 brevi racconti per i dieci anni di stile libero*, Einaudi, Torino, 2006.

3.1 Comunità immaginate

Le analisi di Benedict Anderson rappresentano il punto di riferimento per buona parte delle riflessioni su come le nazioni moderne si sono sviluppate, sia nei contesti occidentali, che in ambito post-coloniale. Il suo ragionamento si muove dall'assunto secondo il quale, prima di essere una forma istituzionalizzata e regolata da leggi, la nazione è *immaginata* e non solo *immaginaria*: la differenza tra i due termini è determinante dal momento che l'aggettivo "immaginata" restituisce il valore attivo della costruzione della nazione, laddove il termine *immaginario* si relaziona piuttosto con il campo dell'invenzione. Ciò che interessa sottolineare è dunque la materialità delle comunità immaginate, il fatto che esse esistano *realmente*:

in realtà è immaginata ogni comunità più grande di un villaggio primordiale dove tutti si conoscono (e forse lo è anch'esso). Le comunità devono essere distinte non dalla loro falsità/genuinità, ma dallo stile in cui esse sono immaginate.⁶⁹⁹

La comunità immaginata è prima di tutto *limitata* in quanto non coincide mai con l'umanità intera. Inoltre, la comunità è anche *sovrana*, dal momento che si sostituisce agli stati assolutisti, «distruggendo la legittimità dello stato dinastico, gerarchico e di diritto divino»⁷⁰⁰. Infine, nonostante le disuguaglianze che possono esistere al suo interno, essa è connotata comunque dal "cameratismo" che unisce tutti i suoi aderenti. Questi tre aspetti principali, eredi della cultura illuminista e delle innovazioni della Rivoluzione francese, definiscono il modello della nazione che, a partire dalla fine del Settecento, si riproduce modularmente.

Tuttavia, l'emergere della forma dello stato-nazione non può essere risolto in un mutamento improvviso e gli elementi che concorrono alla costituzione delle nazioni devono essere analizzati all'interno di processi di lunga durata. Il percorso che porta all'emergere della borghesia e alla crisi (e in alcuni casi all'abbattimento) dello Stato dinastico è solo uno degli elementi in campo, a cui si affianca il processo di

699 Benedict Anderson, *Imagined Communities* (1991), trad. it. *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, ManifestoLibri, Roma, 2005, p. 24.

700 Ibid., p. 25.

riconfigurazione delle comunità religiose, avvenuta a seguito del protestantesimo, e lo sviluppo della scrittura in lingue autonome rispetto all'unica lingua sacra. È proprio a partire da questo impulso che i diversi idiomi volgari cominciano ad essere utilizzati non solo nella diffusione delle informazioni, ma anche nella gestione delle diverse amministrazioni. Lo sviluppo delle tecnologie di comunicazione, e in particolare la stampa, si rivela decisivo per la divulgazione dell'uso della lingua. Proprio il “capitalismo a stampa”, come lo definisce Anderson, è uno dei fattori determinanti per la nascita delle nazioni moderne, al punto che il giornalismo e il romanzo possono essere considerati tra gli attori principali della costruzione di un'identità nazionale.

Non è dunque il romanzo come forma in sé ad essere portatore di un modo di immaginare e rappresentare la comunità nazionale, quanto piuttosto il fatto che questa forma letteraria emerga all'interno di un contesto produttivo di cui essa stessa si rende partecipe, diventando a sua volta megafono di un idioma e assumendo il carico di un pensiero che sempre di più si configura come strettamente connesso all'idea di nazione. Riprendendo una suggestione di Benjamin, Anderson sostiene che la forma romanzo sia caratterizzata da un «tempo vuoto e omogeneo», all'interno del quale avvengono le vicende narrate. Nel romanzo, al lettore viene pertanto presentato il modo in cui una società agisce in maniera congrua e conseguente rispetto ad un determinato insieme di riferimento. Gli eventi narrati attraverso la forma-romanzo si svolgono all'interno di questo determinato contesto, che fornisce gli strumenti per collegare in maniera coerente le diverse azioni compiute dai personaggi: «che tutti questi atti siano compiuti nello stesso tempo metrico, ma da attori ignari l'uno dell'altro, mostra la novità di questo mondo immaginario evocato dall'autore nella mente del lettore»⁷⁰¹.

Nonostante la parola scritta sia un elemento decisivo, i primi nazionalismi non hanno come base fondatrice la lingua, dal momento che essi si sviluppano prima di tutto proprio in quei territori che tra il XVIII e il XIX secolo registrano una creolizzazione delle strutture amministrative. Il riferimento è alle comunità del Nord America e agli emergenti paesi del Sud America dove, all'interno delle classi più alte, le lingue e la cultura dell'impero sono perfettamente conosciute. A partire da questa contraddizione emerge uno spirito di affermazione che si nutre delle idee dell'illuminismo, giunte in questi contesti grazie al livello di diffusione che la stampa consente alla metà del

701 Ibid., pp. 41-42.

Settecento. La situazione è differente in Europa:

la rivoluzione lessicografica in Europa fece nascere, e gradualmente circolare (perlomeno in Europa), la convinzione che le lingue fossero, per così dire, proprietà personale dei specifici gruppi (coloro, cioè, che ogni giorno le parlavano o le leggevano), e che, inoltre, questi gruppi, immaginati come comunità, avessero diritto a un posto autonomo in una fratellanza di eguali.⁷⁰²

Questo fattore si rivela così determinante che nel momento in cui il nazionalismo si riproduce nel continente, esso diventa la *conditio sine qua non* per la nascita e la sopravvivenza delle nuove istituzioni statali, tanto che in diversi stati il dominio di un territorio risulta subordinato al controllo della lingua: laddove non esiste una lingua comune essa deve essere assunta e imposta, anche in modo del tutto strumentale. Tale fenomeno, che Anderson definisce “ufficial-nazionalismo”, avviene laddove la classe dirigente pre-moderna riesce nel tentativo di mantenere salda la propria posizione di potere, nonostante gli sconvolgimenti che a partire dalla Rivoluzione francese si ripercuotono in tutta l'Europa. La Rivoluzione si configura infatti come una svolta a partire dal quale la sovranità dello Stato assume una connotazione ampia e *popolare*. Ciò non vuol dire che questo elemento sia riprodotto automaticamente all'interno di tutti i nazionalismi, quanto piuttosto il fatto che essa rappresenti un punto di non ritorno:

come innumerevoli gocce d'acqua poliscono una grande roccia informe, così milioni di parole plasmarono sulla pagina stampata l'esperienza di un «concetto», e, col tempo, in un «modello». Perché avvenne, a cosa mirava, perché ebbe successo o fallì, divennero soggetti di polemiche senza fine per simpatizzanti e avversari: ma del suo essere «qualcosa», nessuno mai più dubitò.⁷⁰³

Come scrive Anderson, un elemento che emerge dalla Rivoluzione Francese e che istituisce l'immaginario nazionale risiede proprio nelle forme della narrazione della storia. A partire da Michelet, le morti del passato sono inserite all'interno di una narrazione che evidenzia una continuità rispetto al presente; essa pertanto non è solo storica, ma anche “sociologica”, connessa ad un ordine sociale: «per servire agli scopi

702 Ibid., p. 97.

703 Ibid., p. 93.

narrativi, tutte queste morti violente devono essere ricordate/dimenticate come “nostre”»⁷⁰⁴. Dopo essere stata oggetto di conquista la nazione diventa così oggetto di riaffermazione che necessita di essere riprodotta e riconfermata attraverso una biografia nazionale. È all'interno di questo contesto che, seguendo le analisi di Eric Hobsbawm e Terence Ranger, è possibile parlare di un'autentica «invenzione della tradizione», attraverso cui le classi dirigenti costruiscono le basi storiche su cui si fonda il potere e la legittimazione dello stato-nazione:

gruppi, ambienti e contesti sociali affatto nuovi chiedevano nuovi strumenti per garantire o esprimere la coesione e l'identità sociali, e per strutturare i rapporti. E nel contempo la trasformazione della società rendeva più difficili, o persino impossibili, le forme tradizionali del predominio degli stati e delle gerarchie politiche o sociali. Si imponevano nuovi metodi per governare o per fondare i vincoli della lealtà. Per forza di cose la conseguente invenzione delle «tradizioni» politiche fu più consapevole e voluta, poiché fu in larga misura intrapresa dalle istituzioni, a fini squisitamente politici.⁷⁰⁵

Nonostante si tratti di un'operazione imposta dall'alto essa trova le sue fondamenta in un “pubblico sintonizzato”, in grado di sentirsi coinvolto in queste nuove costruzioni narrative.

Sulla base di un sentimento nazionalista si formano nuove nazioni e al contempo si frammentano gli imperi esistenti, fino alla “ultima ondata” che comprende la formazione degli Stati-nazioni anche nel Novecento, includendo quelli sorti dalle rivolte anticoloniali, in cui spesso lo spirito nazionalista diventa uno dei fondamenti delle lotte di liberazione contro gli stati coloniali. Tuttavia in questo caso la nazione si articola in maniera più complessa rispetto ai casi del nazionalismo europeo: come nota Dipesh Chakrabarty (muovendo proprio dalle analisi di Anderson), tali forme di nazionalismo, pur subendo gli influssi provenienti dai contesti europei, sono costituiti da una forma di “eterogeneità” del tutto innovativa rispetto alle forme precedenti⁷⁰⁶. Nel momento in cui

704 Ibid., p. 213.

705 Eric J. Hobsbawm, “Tradizioni e genesi dell'identità di massa in Europa, 1870-1914”, in Eric J. Hobsbawm, Terence Ranger, *The invention of tradition* (1983), trad. it., *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 1994, p. 253.

706 Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial thought and historical difference* (1992), trad. it., *Provincializzare l'Europa*, Meltemi, Roma, 2004, p. 236.

lo stato nazione diventa il soggetto mondiale per eccellenza, dotato di una sovranità, articolato attraverso la gestione di un'amministrazione e dotato di un proprio esercito, una delle caratteristiche che emergono con maggiore violenza è la connotazione fortemente etnica di alcuni nazionalismi assumono, mettendo in discussione «quel che una volta sembrava una coincidenza “naturale” tra sentimento nazionale e risiedere per tutta la vita nella terra madre o terra padre»⁷⁰⁷. Tra nazionalismo ed etnicità si crea un collegamento articolato in «modi complessi e spesso esplosivi». Le conseguenze di questo mutamento sono drammatiche, specialmente per quel che riguarda la gestione della forza dal momento che, scrive Anderson, è principalmente all'interno degli stati che l'esercito è utilizzato.

Il fatto che l'elemento etnico acquisisca questo tipo di centralità è visto da Anderson con particolare inquietudine anche per un altro motivo, vale a dire un nuovo tipo di comunità immaginata che si produce attraverso i nuovi fenomeni di migrazione. Egli definisce come *long-distance nationalism* quel tipo di sentimento di appartenenza, favorito dai nuovi strumenti di comunicazione, in grado di coinvolgere il soggetto anche quando lontano dalla sua comunità di riferimento. È così che anche a distanza è chiamato a «giocare alle identità politiche partecipando (con la propaganda, il denaro, le armi, in ogni modo tranne che con il voto) nei conflitti della sua *Heimat* immaginata»⁷⁰⁸: all'interno di un mondo sempre più transnazionale, le comunità immaginate creano ancora confini e barriere che si sviluppano anche a partire da dentro le nazioni classiche, esercitando nuove tensioni e producendo nuovi conflitti.

3.2 Tra disciplina ed emancipazione

Cameratismo, fratellanza, unità: gli elementi individuati da Anderson come fondamento dello stato-nazione contribuiscono a formare l'idea di una comunità compatta, in grado di schierarsi contro un nemico, vero o eventuale. Una delle caratteristiche della nazione è infatti che i suoi componenti devono essere considerati *necessariamente* schierati tutti dalla stessa parte, a maggior ragione nei momenti di crisi. Tuttavia l'unità della nazione

707 Benedict Anderson, “Il nuovo disordine mondiale. Un'appendice”, p. 217-230, in *Imagined communities*, p. 230.

708 Ivi.

è un mito storicamente decisivo per la formazione delle nazioni, ma è altrettanto disciplinante tanto che, come scrive Alberto Mario Banti, ci si può riferire ad una “concezione biopolitica della nazione”. Il *popolo* è tale in quanto è uno e unito; nel momento in cui il popolo non è più uno ma *diviso* il rischio è quello di una frattura all'interno dell'unità nazionale, che deve essere ricomposta. Il sogno dell'unità è comunque un'illusione che nel corso del Novecento è stata scardinata nella materialità degli eventi, prima ancora che filosoficamente.

Al posto del concetto di “popolo” Michael Hardt e Antonio Negri fanno riferimento all'idea di “moltitudine”, tratta dalla filosofia di Baruch Spinoza. È in particolare all'interno di *Empire* (2000, il primo volume di una trilogia che prosegue con *Moltitudine. War and democracy in the age of Empire*, 2004, e *Commonwealth*, 2011) che Hardt e Negri conducono un'analisi sul cambiamento della nazione alla luce dei recenti fenomeni della globalizzazione, con vari elementi in comune rispetto alle analisi sociologiche affrontate nel precedente paragrafo, in particolare con quelle di Saskia Sassen. Anche in questo caso infatti la centralità dello stato-nazione è messa in secondo piano rispetto alle nuove forme di dominio che si sviluppano nel corso del XX secolo, senza tuttavia scomparire del tutto. Il problema consiste piuttosto nell'evidenziare come la nuova disciplina dell'*impero* si sviluppi a partire da una disciplina già esistente. A differenza dell'approccio di Anderson, Hardt e Negri pongono dunque l'accento sulle fratture all'interno della comunità e sull'imposizione coercitiva dell'unità.

Anche in questo caso il punto di riferimento sono le rivoluzioni della modernità che rompono con un ordine costituito e al contempo ne ereditano le forme, riarticolarlo le reti amministrative nei processi produttivi del capitalismo. In questo contesto il *popolo* non scompare come soggetto, né risulta essere in balia delle decisioni di una classe borghese, che domina i processi in atto. Esso è invece un protagonista decisivo dei mutamenti che stanno avvenendo. Ma qui sta l'ambivalenza del concetto di nazione, il cui doppio volto emerge già negli anni della sua fondazione, incorniciato perfettamente nell'immagine del “Giano Moderno” utilizzata da Tom Nairn⁷⁰⁹: simbolo di emancipazione e di lotta contro chi è percepito come soppressore (il tiranno, l'esercito straniero) e al contempo strumento di controllo delle voci dissonanti rispetto ad un determinato mutamento. Il fatto è che con l'imporsi definitivo dell'egemonia borghese,

709 Tom Nairn, *The break-up of Britain. Crisis and nationalism*, Verso, Londra, 1981.

secondo la lettura di Hardt e Negri, si verifica il passaggio dalla partecipazione *attiva* all'azione *in nome di*:

nel momento in cui l'idea di nazione assumeva una veste popolare e rivoluzionaria, come di fatto avvenne nel corso della Rivoluzione francese, si potrebbe presumere che venisse dissociata dalla sovranità e dal suo apparato di assoggettamento e di dominio, e inclinasse verso un'accezione democratica della comunità. Il legame tra nazione e popolo costituì, in effetti, una potente innovazione che era al centro della sensibilità giacobina e di altri gruppi rivoluzionari. Ma quello che in questa accezione nazional-popolare della sovranità appare in sembianze rivoluzionarie e libertarie non è tuttavia nient'altro che un altro giro di vite, una nuova estensione del processo di assoggettamento e di dominio avviato dalla sovranità sin dalle origini.⁷¹⁰

Ciò fa sì che l'idea di una sovranità attribuita al popolo non abbia un suo corrispettivo nella materialità dei processi di decisione: tuttavia essa è ritenuta tanto “originaria” (e dunque fondatrice di un ordinamento) quanto “naturale”, ossia privata delle sue contraddizioni. Richiamandosi alle tesi di Giambattista Vico e degli esponenti della Scuola di Hannover, Hardt e Negri ricostruiscono come fin dall'Illuminismo si formi un'idea di nazione in quanto espressione naturale della storia. Tale ipotesi teleologica tuttavia emerge tramite una “rimozione della differenza” che si iscrive in una costruzione ideologica, in un meccanismo individuato dallo stesso Wallerstein nel momento in cui si riferisce ai “due secoli di liberismo”. La storia condivisa, la comunità linguistica, il territorio «gravido di significati», rappresentano solo uno dei due volti del nazionalismo, dal momento che esso si articola anche attraverso «il consolidamento della vittoria di una classe, la stabilizzazione del mercato, i potenziali dell'espansione economica e nuovi spai per investire e civilizzare»⁷¹¹.

Conviene specificare che anche laddove la nazione non si configura come espressione del liberismo borghese, la questione è tutt'altro che risolta. A dimostrarlo sono i due blocchi che si fronteggiano nella seconda Seconda guerra mondiale, quello nazionalsocialista e quello sovietico, che incarnano in maniera diversa l'espressione più radicale della “eliminazione delle differenze” all'interno dello stato-nazione, istituendo

710 Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire* (2000), trad. it. *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Rizzoli, Milano, 2002, p. 106.

711 Ibid., p. 109.

regimi totalitari destinati a convergere: «è una tragica ironia del destino che, in Europa, il socialismo nazionalista [finisca] per somigliare al nazionalsocialismo»⁷¹². Hardt e Negri non prospettano dunque alcuna via d'uscita rispetto allo stato-nazione europeo, che non sia la riconfigurazione del nazionalismo in termini oppressivi, dal momento che «un'immagine originaria del popolo impone un'identità che omologa e purifica la rappresentazione della popolazione, mentre blocca le interazioni costruttive tra le differenze all'interno della moltitudine»⁷¹³. I fenomeni di globalizzazione, per quanto controversi, rappresentano dunque una possibilità per immaginare comunità (e dunque lotte di liberazione) differenti, che chiudano definitivamente con una delle pagine più sanguinose della storia dell'umanità. Nella frammentazione della nazione risiede dunque la possibilità di affermarsi rispetto ad una forma di dominio.

Tuttavia, come sottolinea Anderson, l'idea che il nazionalismo sia esclusivamente qualcosa di “obsoleto” e sinonimo di guerra non può essere considerata valida. Non è certo il caso delle analisi di Hardt e Negri, quanto piuttosto di una lettura neoconservatrice, che si viene affermando negli anni Ottanta e che contrappone agli scenari di guerra connessi ai nazionalismi l'idea del “libero mercato” in quanto condizione per un equilibrio di pace⁷¹⁴. All'interno di questa morsa, i nazionalismi dei contesti post-coloniali consentono di riaggiornare la questione ed evidenziare fino a che punto la nazione possa essere un simbolo di emancipazione.

3.3 La nazione come possibilità

I contesti post-coloniali offrono una casistica radicalmente differente da quella europea, anche perché in molti contesti il riferimento alla nazione assume un valore principalmente strategico: il nazionalismo, “l'amore per la nazione” che emerge nel contesto delle colonie⁷¹⁵, si connota dunque in maniera differente rispetto al contesto europeo, laddove la nazione non emerge (solo) come una costruzione legata alla

712 Ibid., p. 115.

713 Ibid., p. 115-116.

714 Benedict Anderson, “Il nuovo disordine mondiale. Un'appendice”, pp. 220-221.

715 Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial thought and historical difference* (1992), trad. it., *Provincializzare l'Europa*, Meltemi, Roma, 2004, pp. 200-.

sovranità, ma viene assunta come strumento di libertà, da togliere dalle mani del dominatore, tanto dal punto di vista materiale-politico quanto a livello di immaginario. Inoltre, all'interno dei contesti postcoloniali il nazionalismo riformula i dogmi del nazionalismo europeo: se da una parte rimane «l'isomorfismo tra l'estensione territoriale di ogni nazionalismo e quello della precedente unità amministrativa imperiale»⁷¹⁶, dall'altra il mito di un'unica nazione che condivide un'unica lingua, il mito della razza unica, dell'unità assoluta all'interno dell'immaginario postcoloniale, vengono rimodulati:

le complesse vicende storiche, che erano state vissute da americani ed europei, venivano ora immaginate modularmente in diversi luoghi, e perché gli idiomi europei che usavano come lingue di stato erano l'eredità dell'ufficial-nazionalismo imperialista. Ecco perché così spesso nelle politiche di «costruzione nazionale» di nuovi stati si vedono sia un entusiasmo nazionalista genuino e popolare, sia un sistematico, persino machiavellico, instillare un'ideologia nazionalista [...]. Quest'amalgama di nazionalismo ufficiale e popolare è stato prodotto anche da anomalie create dall'imperialismo europeo.⁷¹⁷

Ciò ovviamente non significa che non esistano delle fratture e dei conflitti anche all'interno di questi contesti, all'interno dei quali l'idea di nazione si presenta, in maniera più evidente che altrove, come un “Giano bifronte”. Tuttavia, per vedere come questa ambivalenza acquisisca una nuova dimensione, occorre assumere uno sguardo post-coloniale sul nazionalismo europeo. Da quest'ottica infatti la nazione europea si presenta come una costruzione del tutto problematica, dal momento che, come scriveva già Ernest Renan nel 1892, in un saggio ripreso nella raccolta *Nation and Narration* (1990) curata da Homi K. Bhabha, non esiste un criterio unico e univoco per definire una nazione. Se la nazione dovesse essere un insieme costituito da una razza, essa si rivelerebbe del tutto contraddittoria: «the noblest countries, England, France, and Italy, are those where blood is the most mixed»⁷¹⁸. Lo stesso vale per la religione dal momento che un solo paese europeo è attraversato da diverse religioni peraltro frammentate al loro interno. L'unità etnografica è contestata facendo riferimento

716 Benedict Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, p. 124.

717 Benedict Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, pp. 123-124.

718 Ernst Renan, “What is a nation?”, in Homi K. Bhabha, *Nation and narrations*, Routledge, Londra-New York, 1990, p. 14.

all'Italia come «the country where the ethnographic argument is most confounded»⁷¹⁹. Allo stesso modo il nodo della lingua comune è problematico: «the United States and England, Latin America and Spain, speak the same languages yet do not form single nations. Conversely, Switzerland, so well made, since she was made with the consent of her different parts, numbers three or four languages»⁷²⁰. Quest'ultimo, oltretutto, risulta tuttora un elemento non indifferente all'interno del contesto europeo attuale dal momento che si tratta di uno dei motivi di scontro tra Catalogna e Spagna negli ultimi anni e che conduce al *referendum* del 9 novembre 2014.

Se tuttavia ogni motivazione risulta inadeguata, si pone comunque il problema di come assumere una postura che utilizza, seppur strategicamente, l'idea di nazione. La soluzione è nel rifiuto di ogni riferimento trascendente, sia esso ad un popolo, ad una lingua o ad una divinità, postulando dunque la decisione di una determinata comunità di far parte di essa:

a nation is a soul, a spiritual principle. Two things, which in truth are but one, constitute this soul or spiritual principle. One lies in the past, one in the present. One is the possession in common of a rich legacy of memories; the other is present-day consent, the desire to live together, the will to perpetuate the value of heritage that one has received in undivided form.⁷²¹

L'unica cosa che giustifica la nazione è dunque l'essere umano stesso, attraverso la sua libertà di scelta. Tramite esse si legittima la scelta di far propria l'adesione al “Giano bifronte” dello stato-nazione, nella consapevolezza che per quanto i fenomeni contemporanei conducano ad una rimodulazione delle nazioni, queste sono destinate a esistere ancora per lungo tempo. Da qui l'importanza dell'immaginario e dell'immaginazione nazionale: non si tratta solo di sviscerare i meccanismi amministrativi e giuridici che consolidano e determinano l'identità: la nazione è può essere letta *anche* (e non solo) attraverso uno studio della sua narrazione:

to study the nation through its narrative address does not merely draw attention to its language and rhetoric; it also attempts to alter the conceptual object itself. If the

719 Ivi.

720 Ibid., p. 16

721 Ibid., p. 19.

problematic 'clousure' of textuality questions the 'totalization' of national culture, then its positive value lies in displaying to wide dissemination through which we construct the field of meanings and symbols associated with national life.⁷²²

All'interno di una narrativa “dell'unità” come quella che emerge dallo scenario europeo, Homi K. Bhabha sottolinea la capacità delle costruzioni postcoloniali di forzare i limiti di tale rappresentazione:

the boundary is Janus-faced and the problem of outside/inside must always itself be a process of hybridity, incorporating new 'people' in relation to the body politic, generating other sites of meaning and, inevitably, in the political process, producing unmaned sites of political antagonism and unpredictable forces for political representation.⁷²³

Da questo punto di vista, ogni qual volta si pone il tema della differenza vengono messi in discussione proprio i confini e la disciplina lo stato moderno, dove l'*altro* è esternalizzato, posto al di fuori della comunità. Nel contesto post-coloniale, come sottolinea Chakrabarty, lo stesso concetto di “immaginazione” assume una caratteristica di “eterogeneità” inesistente nel contesto europeo. Tuttavia anche questa lettura, per quanto avanzata, deve essere attualizzata dal momento che, sempre all'interno del contesto post-coloniale, si è prodotta una critica più o meno aspra rispetto al nodo del nazionalismo. Secondo Arjun Appadurai, i nuovi processi di migrazione evidenziano come ora più di prima «il patriottismo abbia bisogno di nuovi oggetti del desiderio»⁷²⁴:

il genio nazionalista, mai contenuto perfettamente nella lampada dello stato territoriale, è ora diventato diasporico. Trasportato nei repertori di popolazioni sempre più mobili fatte di profughi, turisti, lavoratori ospiti, intellettuali transnazionali, scienziati e immigrati clandestini, questo genio è sempre meno limitato dalle idee di confine spaziale o sovranità territoriale.⁷²⁵

Sulla stessa scia, sebbene in forma molto più marcata, si muove la lettura di Spivak, che

722 Homi K. Bhabha, *Nation and narrations*, Routledge, Londra-New York, 1990, p. 3.

723 Homi K. Bhabha, *Nation and narrations*, Routledge, Londra-New York, 1990, p. 4.

724 Arjun Appadurai, *Modernity at large. Cultural dimension of globalization* (1996), trad. it. *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma, 2001, p. 208.

725 Ivi.

evidenza come sia necessario prendere atto di dominio ed esclusione che emergono nei nuovi contesti postcoloniali, segnando l'esigenza di pensare separatamente “nazione” e “stato”, in modo riconfigurare i confini e immaginare una giurisdizione transnazionale, nell'intento di uscire dal «nation-statism»⁷²⁶ determinato dalle forme del capitalismo globale.

Una volta ottenuta l'emancipazione dal soggetto colonizzatore, i mutamenti avvenuti a livello globale aprono dunque alla possibilità di affrontare quelle contraddizioni già presenti nei nazionalismi coloniali interrogando la forma post-nazionale delle nuove comunità.

3.4 La retorica anti-Stato

L'analisi di Spivak mette in luce come anche nei contesti che avevano saputo riprodurre «machiavellicamente» le caratteristiche del nazionalismo in chiave anti-coloniale, l'immaginario nazionale e le forme del capitalismo contemporanee costituiscono nuove forme di dominio che incidono profondamente sulle strutture di governo. Anche a partire dai contesti post-coloniali, dunque, riflettere su forme di comunità che si pongano *al di là* dello stato-nazione diventa un'esigenza di primaria importanza nel momento in cui l'ambivalenza dello stato moderno non può più essere giocata in senso emancipativo. Tuttavia nel contesto europeo sono presenti alcune significative differenze, prima fra tutte il fatto che nonostante le numerose insorgenze, nessuna lotta anti-coloniale o anti-capitalista ha avuto la capacità (qualora ci sia stata l'intenzione) di risignificare il nazionalismo europeo che anche a livello di immaginario rimane quindi ancorato ai modelli emersi nell'Ottocento. Le proteste contro la globalizzazione di inizio millennio, mettono in discussione le politiche del mercato globale e proprio per questo motivo lasciano scoperto il nodo dello stato-nazione. Al contrario, ad agire (in maniera piuttosto efficace!) in termini di risignificazione sono stati piuttosto i processi di “denazionalizzazione”, riuscendo ad assorbire alcune delle istanze emancipative emerse nella seconda metà de Novecento. Da qui l'emergere di due paradossi a livello di retorica: il primo è che tali processi hanno trovato legittimazione grazie ad una retorica

726 Gayatri Chakravorty Spivak in, Judith Butler, Gayatri Chakravorty Spivak, *Who sings the nation-state? Language, politics, belongings*, Seagul, Londra-New York-Calcutta, 2007, p. 91.

utilizzata *anche* dallo Stato, il secondo è che negli ultimi anni questo fenomeno non è slegato da una retorica di riaffermazione dello Stato.

Conviene ancora una volta fare riferimento all'analisi di Dardot e Laval in quanto, oltre ad essere tra le più aggiornate, riesce a tenere insieme diversi piani del discorso: l'analisi dei cambiamenti effettivi all'interno delle strutture istituzionali si sviluppa infatti di pari passo ad una riflessione su come il neoliberalismo abbia costruito la sua legittimità anche a livello di retorica perlomeno in Occidente, sotto la spinta propulsiva, ancora una volta, di parte dell'intelligentia statunitense.

Il principale autore di riferimento è Milton Friedman, uno dei più alti rappresentanti del pensiero neoliberista e al contempo uno degli economisti che ha riscosso maggiore successo a livello di immagine pubblica, conquistando una copertina su *Time* nel 1969. La sua analisi chiude le porte rispetto ad un'impostazione della società che vede lo Stato come arbitro e regolatore degli scambi economici. Contro il peso fiscale della spesa pubblica Friedman spinge nella direzione del libero mercato de-regolato, liberato dal peso e dal controllo statale, reo di non consentire la libera iniziativa economica. Le decisioni economiche si rispecchiano in un discorso che acquisisce gradualmente spazio e l'elemento vincente del pensiero neoliberista è il fatto che la stessa struttura dello Stato non è più in grado di reggere il confronto con la società civile. Nelle proteste del '68, infatti, emerge una netta esigenza di autonomia rispetto ad esso: la caduta del regime spagnolo e di quello portoghese possono essere lette anche in questa luce. L'avanzamento e il consenso del neoliberalismo sarebbero impensabili senza la spinta dei movimenti rivoluzionari che, tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, incarnano l'esigenza di un tipo differente di società. Le tesi neoliberiste trovano dunque un campo aperto che si affianca ad una vasta opera di divulgazione e produzione del consenso: «non c'è paese che, al momento giusto, non abbia avuto i propri bestseller che vantavano la rivoluzione conservatrice americana e il ritorno al mercato, mentre lanciavano una veemente denuncia degli abusi della funzione pubblica e dello stato previdenziale»⁷²⁷.

A partire dagli anni Ottanta, quando l'onda lunga del '68 si è ormai esaurita, si assiste dunque ad un'inversione dei problemi che venivano in precedenza sollevati dai

727 Pierre Dardot, Christian Laval, *La nouvelle raison du monde. Essais sur la société néolibérale*, trad. it. *La nuova ragione del mondo. Critica della razionalità neoliberista*, p. 304.

movimenti rivoluzionari: il capitalismo si presenta non come problema, ma come soluzione, rispetto ad uno Stato che impedisce qualunque espressione, diventando *demoralizzante*, in particolare nella sua articolazione all'interno del *Welfare State*. Sostenuto da un sistema assistenziale, l'individuo non sarebbe più chiamato a investire nelle proprie passioni e nelle proprie capacità. Secondo le tesi neoliberiste, addirittura lo stesso spirito patriottico risulterebbe ampiamente compromesso:

lo Stato previdenziale, nell'intento di promuovere il benessere della popolazione tramite meccanismi di solidarietà, ha deresponsabilizzato gli individui e li ha dissuasi dal cercare lavoro, dal terminare gli studi, dal prendersi cura dei propri figli, dal premunirsi contro le malattie dovute a pratiche nocive. Il rimedio consiste dunque nel mettere in moto i meccanismi del calcolo economico individuale, in tutti i campi e a tutti i livelli, ma per primo in quello, macroeconomico, del comportamento dell'individuo. Dovrebbe seguirne un effetto doppio: la moralizzazione dei comportamenti, una maggiore efficacia dei sistemi sociali.⁷²⁸

L'elemento contraddittorio di questa “nuova ragione” risiede in quanto ripetuto finora: lo Stato non è esterno ai processi capitalisti, ma ne è un nodo centrale e produttivo. La conseguenza è sorprendente, dal momento che tale retorica anti-statale è parte della retorica di Stato: la *nuova ragione del mondo* è a sua volta “ragione di Stato” che si formalizza nelle leggi e nei regolamenti (oltre che nel discorso) che invitano i propri cittadini a sperimentare i meccanismi di concorrenza e il rischio d'impresa in nome di una libertà di scelta, la quale assume sempre di più la valenza di un obbligo.

L'ulteriore paradosso è che, negli ultimi anni, parte di questa retorica è giocata proprio in nome dello Stato, prima ancora che in nome della libera concorrenza:

lo Stato non si ritira, ma si piega alle nuove condizioni che ha contribuito a realizzare. La costruzione politica della finanza globale ne è la migliore dimostrazione. È proprio con i mezzi dello Stato, e servendosi di una retorica molto tradizionale («interesse nazionale», «sicurezza» del paese, «bene del popolo», ecc.) che i governi, in nome di una concorrenza che hanno voluto e di una finanza che hanno costruito, portano avanti politiche favorevoli alle imprese e svantaggiose per i lavoratori salariati del loro stesso paese.⁷²⁹

728 Pierre Dardot, Christian Laval, *La nouvelle raison du monde. Essais sur la société néolibérale*, trad. it. *La nuova ragione del mondo. Critica della razionalità neoliberista*, p. 309.

729 Pierre Dardot, Christian Laval, *La nouvelle raison du monde. Essais sur la société néolibérale*,

Ecco dunque che, in particolare a partire dagli anni della crisi, il cerchio si chiude in un paradosso retorico: la decostruzione dello Stato in quanto struttura e la sua riaffermazione stanno magicamente sullo stesso piano, legati dai criteri del *marketing*, *in virtù dei quali* l'identità diventa un prodotto di mercato e su di essa è possibile far profitto, con conseguenze spaventose da un punto di vista materiale, tra le quali la legittimazione dei nazionalismi di ritorno, o la retorica dell'Occidente come centro della civiltà.

Potrebbe essere un tunnel senza via d'uscita: come trovare infatti uno sbocco attraverso cui non si è necessariamente incasellati nella trappola dell'identitarismo nazionale e al contempo si immagina una posizione trasversale rispetto al mercato della globalizzazione? È possibile, a partire da un immaginario nazionale di un paese europeo, trovare una collocazione che sia *in between* secondo i criteri suggeriti da Bhabha?

3.5 Un azzardo: sulle possibili e moribonde comunità nazionali

A rendere ancora particolarmente complesso un percorso l'immaginazione di un *altro* tipo di *comunità* rispetto a quella dello stato-nazione, è il fatto che l'Europa non ha mai affrontato il suo passato coloniale e, anzi, la tendenza all'auto-assoluzione è sempre presente, così come la riproposizione del mito dell'Europa come “centro della civiltà”. Come tradurre quella tensione alla liberazione che caratterizza il nazionalismo postcoloniale all'interno di un contesto che reca ancora le tracce del colonialismo? Se da una parte è evidente che i fenomeni di migrazione impongono un ripensamento dei paradigmi con cui si era soliti pensare le identità nazionali, è possibile registrare come i confini, i limiti e le barriere dello stato-nazione si stiano erodendo anche dall'interno. Sebbene non possano essere sovrapposti, i due fenomeni possono comunque essere letti in relazione fra di loro.

Mantenere all'orizzonte la riflessione sul postcoloniale (e sul suo superamento) consente di intravedere una direzione per risolvere le contraddizioni dello stato-nazione e immaginare altre forme di comunità. Si tratta certamente di un'operazione piuttosto

trad. it. *La nuova ragione del mondo. Critica della razionalità neoliberista*, p. 377.

datata visto quanto si sono sviluppati i *Global studies* e soprattutto vista la proposta di porre l'accento sui fenomeni di migrazioni e diaspora; tuttavia molti testi, nell'epoca del pur discutibilissimo “ritorno dello Stato”, possono essere collocati all'interno di questo percorso, senza per questo essere definiti nazionalisti. Al contrario essi rappresentano, forse meglio di altri, la crisi dello stato-nazione per come esso è emerso nella modernità. Lo scenario è reso inoltre ancora più articolato a causa dell'istituzione dell'Unione Europea, che rappresenta un mutamento piuttosto significativo nell'ambito dello scenario europeo.

Per questo è utile ritornare alle tensioni emerse in uno dei momenti di passaggio più recenti. Tale occasione si presenta non solo in un momento, ma anche in un contesto geografico del tutto specifico, vale a dire nel Portogallo degli anni Ottanta, al momento dell'adesione al progetto europeo di due intellettuali che hanno attraversato da protagonisti la fase del crollo del regime, Eduardo Lourenço e José Saramago, che hanno segnalato con una certa lungimiranza l'urgenza di un pensiero e di un modello differente. Sia chiaro: il dibattito su cosa sia l'Europa non è né vivo né esaltante in nessuna delle tre nazioni chiamate in causa; inoltre, esso si avvia quando è già tardi e il progetto europeo ha già preso una sua direzione ben marcata verso l'euforia neoliberista, ampiamente sostenuta dai governi nazionali. Tuttavia, utilizzare i testi di Saramago e di Lourenço consente di recuperare alcune riflessioni sullo stato-nazione in un momento preciso, restituendo il germe di tensioni ancora vive che recuperano la pur residuale idea di nazione. Il contesto geografico, inoltre, ha un suo valore preciso: non è un elemento di secondo piano il fatto che le riflessioni dei due intellettuali, riflettano sull'identità di un Paese che era (ed è tuttora) “ai margini” del nuovo processo europeo, tanto a livello geografico, quanto a livello economico.

In realtà, sia Saramago che Lourenço già a metà della decade registrano il fallimento di riscrivere una differente identità nazionale, dal momento che le grandi promesse che la rivoluzione aveva messo in campo sono state gradualmente disattese (per avere un riscontro di questa affinità di idee basta leggere la lettura che Eduardo Lourenço fa del romanzo *O ano da morte de Ricardo Reis*⁷³⁰); tuttavia, l'ingresso del Portogallo nella Comunità Europea fornisce l'occasione per ritornare sul tema. Le letture dei due sono

730 Eduardo Lourenço, “Da contra-epopeia à não-epopeia. De Fernão Mendes Pinto a Ricardo Reis”, in *Revista crítica de ciências sociais*, n.18-19-20, 1986, 27-35.

comunque molto differenti: mentre infatti la critica di Saramago è radicalmente contraria al passaggio che sta avvenendo, Lourenço coglie l'occasione per articolare un pensiero su un'Europa differente da quella che viene prospettata.

Nel romanzo *A jangada de pedra*, la penisola iberica si stacca letteralmente dal continente europeo diventando un'autentica “zattera di pietra” alla deriva nell'Oceano Atlantico, fino a fermarsi a metà strada tra l'Africa sud-equatoriale, il Sud-America e l'Europa. Il romanzo di Saramago tuttavia non mette in scena solo una frattura con l'Europa, ma descrive come a seguito di questo avvenimento i confini all'interno della penisola iberica siano abbattuti. Al di là del confine tra Spagna e Portogallo, anche le diverse identità culturali sono rimesse in discussione: oltre al viaggio dell'immensa zattera di pietra, Saramago descrive infatti le vicissitudini di personaggi provenienti da luoghi differenti della penisola che intraprendono numerose avventure. La riflessione sull'identità iberica nel mondo si accompagna dunque ad una riflessione interna sul dialogo tra culture differenti non riducibili alle due nazioni coinvolte: galiziani, catalani, andalusi, baschi, portoghesi del Minho, dell'Algarve arrivano quindi a mescolarsi in un rapporto che rappresenta una speranza per il futuro, sebbene questo appaia tutt'altro che scontato. Il viaggio della “zattera di pietra” obbliga quindi ad affrontare gli antichi rancori tra le popolazioni che vivono nella penisola iberica e al contempo a riportare l'attenzione su un possibile dialogo con quei paesi extra-europei a cui la Storia di Spagna e Portogallo inevitabilmente rimanda:

come qualunque altro portoghese antico o moderno, sono stato istruito nella convinzione ferma che il mio nemico naturale era, e doveva sempre essere, la Spagna. Non abbiamo mai attribuito troppa importanza al fatto che i Francesi ci avessero invaso e avessero saccheggiato le nostre città, o che gli Inglesi, nostri alleati, ci avessero sfruttato, umiliato e governato. [...] Assoluto, quello che propriamente viene definito assoluto, dal nostro punto di vista di Portoghesi, è solo il rancore al Castigliano [...] [Il rischio è che la Penisola perda] nell'America Latina, non solamente lo specchio in cui potrebbe rivedere alcuni dei suoi tratti, ma il volto plurale e caratteristico per la cui formazione i popoli iberici hanno investito tutto ciò che allora possedevano spiritualmente di buono e di cattivo, e che è, questo volto, così penso, la sua maggior giustificazione del suo luogo nel mondo.⁷³¹

Eduardo Lourenço non esprime la propria idea tramite un romanzo bensì attraverso

731 José Saramago, “O (meu) iberismo”, *Jornal de Letras*, 31/10/1988 (trad. mia).

diversi interventi che mettono in relazione l'identità e la storia portoghese con quelle del resto delle nazioni europee. Egli legge i mutamenti in atto secondo criteri quasi opposti a quelli di Saramago, sostenendo che sia la stessa “avventura atlantica” portoghese ad essere giunta a termine. Inutile pertanto tornare a ipotizzare un percorso simile, pur nella forma immaginifica del romanzo di Saramago, dal momento che esso risulta eccessivamente rivolto al passato⁷³². Il presente impone piuttosto di ragionare su altre questioni, in particolare il ruolo del Portogallo all'interno del nuovo processo europeo. Ciò non toglie che il passato possa e debba essere criticato, in particolare in merito alle rappresentazioni e alle auto-rappresentazioni che l'Europa fa di se stessa, ossia su come si sia costruito, all'interno del continente, un processo che ha portato l'Europa a identificarsi come il centro della Cultura e della Ragione, una rappresentazione mitica piuttosto che reale:

l'Europa, è chiaro, non è questa «patria della Ragione» con cui, anche per finta, culture apparentemente o effettivamente meno vicine al modello che la sua cultura rappresenta nelle sue espressioni più efficaci (in termini di conoscenza e trasformazione dell'universo o della società, mantiene un dialogo) o una comunicazione più o meno armoniosi o fruttuosi. Ciononostante è questa finzione ad essere simbolicamente chiamata in causa quando diciamo – soprattutto quando il mito culturale europeo aveva la sua forza e la sua efficacia quasi universali- «Europa».⁷³³

Tale demistificazione acquisisce maggior rilevanza nel momento in cui Lourenço analizza come il Portogallo sia entrato in relazione con i paesi centrali dell'Europa nel corso degli ultimi secoli, ossia assumendo una posizione di inferiorità. A partire dall'illuminismo, si stabilisce una gerarchia (politica, economica e culturale) tra i differenti Paesi europei, che pone la cultura iberica in una posizione subordinata rispetto

732 Naira Almeida Nascimento, *A janga da e a nau: a nação Portuguesa de José Saramago e de Eduardo Lourenço*, in “Revista Letras”, 2014, n. 90, p. 154.

733 «A Europa, claro está, não é essa «pátria da Razão» com que, ficcionalmente, culturas aparente ou efectivamente menos próximas do modelo que a sua cultura representa nas suas expressões mais eficazes, em termos de conhecimento e transformação do universo ou da sociedade, mantêm um diálogo ou uma comunicação mais ou menos harmoniosos ou frutuosa. Todavia, é essa ficção que simbolicamente é visata quando dizemos -sobretudo quando o mito cultural europeu tinha a sua vigência e eficácia quasi universais - <Europa>», Eduardo Lourenço, “Nós e a Europa ou as duas razões”, p. 58.

a Inghilterra, Francia e Germania. È già a partire dalla modernità che si impone un dislivello tra le “due Europe”, oggi disciolte in un'unica area politica e geografica, che tuttavia, nel suo progetto di Comunità Economica Europea (futura Unione Europea), non ha più nulla a che fare con quel contesto culturale, pur problematico, che rappresenta il mito della sua *superiorità*:

culturalmente, l'Europa, questa Europa che racchiude ogni tipo di fascino, ha smesso di essere ciò che era dall'alba greca: il campo chiuso in cui gli uomini e gli dei si confrontano nel combattimento della loro reciproca definizione. L'uomo tecnico non ha bisogno di dei, né gli dei hanno bisogno della tecnica. Il risultato, il trionfo puro della merce, ha in sé stesso la sua ragione di essere e il suo fine. Era già in gestazione o in pre-pienezza l'*era nichilista* che non solo è terminata, ma che tocca oggi lo statuto della cultura vissuta come concetto innocuo o senz'alcun altro senso che il riflesso in secondo grado del prodigio tecnologico, la sua fase di splendore vertiginoso.⁷³⁴

Non si tratta pertanto di riaffermare la presunta “civiltà” europea, nel tentativo di adeguarsi ad un modello comunque contraddittorio, bensì di riscoprire quanto di positivo abbia contraddistinto il pensiero delle diverse culture europee che rischiano ora di scomparire. Contro questo pericolo Lourenço sottolinea la necessità di mantenere il riferimento all’*“iperidentità”* portoghese, quella di un popolo che si sente costantemente differente da tutti gli altri, mai egemonico a livello europeo e al contempo per secoli disperso nel mondo coloniale ed in contatto con luoghi e culture disseminate in tutto il globo. La “deriva atlantica”, la relazione con un altro mondo che ha caratterizzato cinquecento anni di storia portoghese rappresenta dunque il valore aggiunto della presenza del Portogallo nell'ambito del progetto europeo. L'iperidentità portoghese può e deve essere un valore aggiunto dell'Europa, portando ad un ripensamento del mito dell'Occidente che nasce all'interno dell'Occidente stesso, nella piena assunzione delle

734 «Culturalmente, a Europa, essa Europa de todos os fascinos, deixara de ser o que sempre foi desde a aurora grega: o campo fechado em que os homens e os deuses se confrontam no combate da sua mútua definição. O homem técnico não precisa de deuses nem dos deuses da técnica. O resultado, o triunfo puro da mercadoria, tem em si mesmo a sua razão de ser e o seu próprio fim. Estava em gestação ou já em pré-plenitude a *era nilista* que não só terminou mas que atinge hoje a ordem da cultura vivida como conceito inócua ou sem outro sentido que o do reflexo em segundo grau do prodigio tecnológico, a sua fase de esplendor vertiginoso», Eduardo Lourenço, “Nós e a Europa. Ressentimento e fascino”, p. 33.

proprie responsabilità storiche.

Il contrasto fra le letture dei due intellettuali è molto forte. Lo scenario immaginifico di Saramago è forse più vicino all'approccio dei *postcolonial studies*, dal momento che la frattura tra l'Europa e la penisola iberica diventa la condizione per immaginare una trasformazione radicale che apre nuove prospettive. Lourenço invece si muove ragionando all'interno dei processi storici in atto, partendo da una riaffermazione della storia e della cultura portoghese, di cui pure riconosce pienamente la problematicità, con l'intento di mettere in discussione un'unione meramente economica.

Nel 2013, la compagnia *Teatro o Bando*, con la regia di João Brites e Rui Francisco, ha messo in scena lo spettacolo della *Jangada de Pedra*. In occasione della prima assoluta dello spettacolo, Eduardo Lourenço ha partecipato, insieme allo storico Rui Tavares, ad una discussione sui mutamenti dell'Europa contemporanea che partiva proprio dalle suggestioni di Saramago⁷³⁵. Nello stesso spettacolo non mancano riferimenti polemici alla situazione attuale. In particolar modo esso si chiude con una frase, non contenuta all'interno del libro, letteralmente ringhiata da uno degli attori che recita il ruolo del cane della comitiva descritta da Saramago: il cane rimane da solo in scena, addentando i brandelli di un cencio blu che, come si intuisce dal monologo, rappresenta la bandiera europea, spezza il tono leggero che ha caratterizzato tutta la rappresentazione, pronunciando con rabbia la frase «la mia Europa è un'Europa che piange».

João Brites dà quindi una nuova connotazione alla storia narrata nel romanzo, legando il testo allo scenario contemporaneo. Le proposte di Lourenço e Saramago (perlomeno quelle contenute nella loro produzione degli anni Ottanta) si scontrano dunque con il fatto che gli immaginari che entrambi prospettavano sono quanto di più lontano dallo scenario attuale. Ad oggi, tale *sconfitta* risulta inscritta nell'ipotesi di un ritorno della nazione come forma di emancipazione.

3.6 La mia patria è una patria che piange

I romanzi presi in esame nei prossimi paragrafi si fanno pienamente carico del fallimento del sogno di emancipazione nazionale. Si tratta di testi che gli autori hanno

735 Il dibattito ha avuto luogo il 19/10/2013, presso il Teatro Municipal São Luiz e ha avuto come titolo "Portugal e a Europa".

scritto in occasione dell'anniversario di un evento importante legato alla storia del paese in cui sono nati: i trecento anni dall'assedio di Barcellona e dalla sua definitiva adesione della Catalogna al regno di Castiglia, i centocinquant'anni dall'Unità d'Italia, i duecentocinquant'anni dal terremoto di Lisbona. Si tratta di eventi che rimandano ad un contesto geografico più ampio nei confronti dei quali i singoli personaggi possono poco o nulla.

Le commemorazioni hanno registrato l'incremento esponenziale di romanzi, saggi e film dedicati a questi eventi, scatenando un dibattito ampio sul ruolo e la storia dello stato-nazione. In particolare, emerge con chiarezza il crollo della fiducia nei confronti dell'istituzione statale. Lo stato-nazione è attaccato nella sua legittimità storica: il "popolo", le "masse", i soggetti che molti studiosi ritengono i protagonisti di una precisa fase storica, in questi romanzi sono esclusi rispetto alle decisioni e ai mutamenti che da queste derivano. Emerge dunque, nelle vicende narrate, un tradimento da parte dei potenti, che vengono meno alla responsabilità di cui sono investiti, agendo a danno di chi è più debole. Tale tradimento può essere addirittura plurimo, ossia legato a più soggetti in cui era stata riposta la speranza: il Regno di Castiglia, il re d'Austria, la *Generalitat*, nel caso di *Victus*; il Papa Pio IX, la Repubblica Francese, i rappresentanti dello Stato italiano, in *Pro Patria*; il Marquês de Pombal, i suoi servitori e gli ideali dell'illuminismo europeo che essi rappresentano, in *A voz da terra*. L'elemento "popolare", che caratterizza storicamente l'emergere dello stato-nazione, viene dunque controllato o addirittura combattuto, con conseguenze disastrose nelle vite di chi *crede* (come nel film di Mario Martone, *Noi credevamo*) che le cose possano essere differenti. In questi testi, la linea che divide le comunità immaginate non è dunque quella che divide il patriota dallo straniero, bensì quella che divide l'alto e il basso, chi impone delle decisioni e chi le subisce.

4. Albert Sánchez Piñol, *Victus*

Per restituire almeno parte delle tensioni che si aggrovigliano sul caso di *Victus* (2012) conviene riportare fin da subito un dato empirico: per diversi mesi del 2014, il libro di Sánchez Piñol ha occupato quasi interamente le vetrine della libreria del Mercat del Born di Barcelona, nella sua versione in castigliano e in catalano, lasciando gli scaffali

liberi ai giochi di carte e da tavolo nati su ispirazione dello stesso romanzo. Il luogo non è neutrale: si tratta di uno spazio ampiamente visitato dai turisti che nel 2014 sono bombardati di informazioni riguardo al fatto che è proprio in quel punto che le truppe borboniche nel 1714 hanno aperto una breccia nella resistenza della città di Barcellona, dando inizio ad una battaglia combattuta strada per strada fino alla definitiva sconfitta delle milizie catalane. L'immagine delle quattro vetrine monopolizzate dal romanzo di Sánchez Piñol è significativa non solo perché restituisce il modo in cui di Sánchez Piñol libro viene massicciamente pubblicizzato anche due anni dopo la sua pubblicazione, ma perché permette di evidenziare come parte il confronto tra il governo centrale spagnolo ed il governo autonomo della Generalitat si sia giocato anche su un piano di immagini “urbane”. È un elemento che Joan Ramon Resina sottolinea già a proposito delle Olimpiadi di Barcellona del 1992:

la domanda era: chi sarebbe stata l'anfitriona dei Giochi, la Catalogna o la Spagna? Sebbene la questione non sia decisa solo nel terreno dei simboli, la lotta a questo livello era particolarmente insidiosa. L'Ajuntament aveva distribuito bandiere della città gratuitamente dopo aver cambiato alle barre [delle bandiere] catalane, con le strisce [delle bandiere] spagnole. Alla porta dello Stadio Olimpico la polizia requisiva le bandiere catalane, chiedendo a coloro che le possedevano che si identificassero, e in alcuni casi, arrestandoli.⁷³⁶

L'uso politico dell'immaginario di *Victus*, che fino ad oggi ha venduto più di duecentomila copie⁷³⁷, è solo uno dei dati della complessità del caso che si è creato attorno alla sua pubblicazione. Dopo una lunga fase di elaborazione da parte dell'autore, il romanzo arriva nelle librerie in un momento particolarmente teso nei rapporti tra Madrid e Barcellona che ha portato alla richiesta di *indipendenza* politica da parte della Catalogna rispetto alla Spagna, espressa il 9 novembre 2014 con un referendum non riconosciuto dallo stato spagnolo, quando per anni la tensione aveva avuto come sbocco principale la richiesta da parte della *Generalitat* di una maggiore *autonomia*.

736 Joan Ramon Resina, *La vocació de modernitat de Barcelona. Auge i declivi d'una imatge urbana*, Cercle de Lectors/Galàxia Gubembertg, Barcelona, 2008, p. 272 (trad. mia).

737 Corporació catalana de mitjans audiovisuals, 'Albert Sánchez Piñol prepara la segona part de "Victus"', *Corporació catalana de mitjans audiovisuals*, 23/04/2014, disponibile all'indirizzo: <http://www.ccma.cat>.

I rapporti tra il governi di Madrid e la Comunità Autonoma catalana sono sempre stati molto tesi, anche prima della Guerra di Secessione. Tuttavia la situazione si inasprisce ancora di più a partire dal XIX secolo, con la nascita dei nazionalismi moderni. È in questa fase infatti che emerge una frizione che dura fino ad oggi dal momento che, come sottolineano Jaume Claret e Manuel Montirso, «da allora, entrambi i nazionalismi hanno mantenuto una relazione assolutamente stretta e si sono retroalimentati, tanto che a volte risulta quasi impossibile determinare chi dei due ha preso l'iniziativa per primo»⁷³⁸. Si tratta dunque di uno scontro che si sviluppa per almeno due secoli durante i quali la guerra civile e la successiva dittatura franchista rappresentano certo il periodo più duro, che si conclude con la morte di Franco e con le successive concessioni alle Comunità Autonome da parte del governo spagnolo, ratificate nella costituzione del 1978. A partire da questo momento si apre una complessa fase di negoziazione politica che registra, per quel che riguarda la parte catalana, il protagonismo del partito *Convergència i Unió*, che dal 1980 al 2003 riesce a ottenere la maggioranza nelle elezioni autonome a tutte le tornate elettorali, anche grazie all'abilità politica del suo leader, Jordi Pujol. Tale continuità politica è sintomo di un equilibrio precario ma al contempo duraturo, in cui la politica catalana si è sempre trovata in contrasto con le posizioni di Madrid senza avere la possibilità di imporre decisioni, pur agendo da una posizione di forza.

Tuttavia la relazione tra Catalogna e Spagna non si risolve solo in un gioco di compromessi politici: il catalanismo si caratterizza infatti per una forte e attiva spinta popolare che trova nella questione linguistica un nodo centrale. Sebbene non sia possibile ridurre la volontà di autonomia o indipendenza al problema della lingua, è evidente che questa diventa un elemento che catalizza molte delle tensioni in campo, con risvolti non solo a livello simbolico ma anche su un piano del tutto materiale. Nei primi anni Ottanta, a seguito del tentato golpe del 1981, si produce una forte opposizione rispetto al grado di autonomia delle Comunità Autonome che spinge il governo centrale a rivedere quanto concesso solo pochi anni prima, con l'obiettivo di recuperare la supremazia statale mediante una regolamentazione che incide anche sull'insegnamento della lingua, attraverso la *Ley de Ordenación y Armonización del*

738 Jaume Claret, Manuel Santirso, *La construcción del catalanismo. Historia de un afán político*, Catarata, Madrid, 2014, p. 16 (trad. mia).

Proceso Autonómico (LOAPA). Alla proposta di legge rispondono non solo i partiti della sinistra catalana, ma anche un'opposizione che coinvolge i settori culturali e associativi attraverso la formazione della *Crida a la Solidaritat*:

questa piattaforma raggruppava diversi settori sociali, rese più forti le rivendicazioni del catalanismo sociale durante gli anni Ottanta senza modernizzare le forme ereditate dall'antifranchismo e si è focalizzata nella difesa della lingua, la cultura e la nazione catalana⁷³⁹

La lingua è tutt'oggi uno dei nodi decisivi nella relazione tra Catalogna e Stato spagnolo, come dimostra la promulgazione, nel 2013, della *Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa* (LOMCA), in cui il castigliano è inserito nella categoria delle “materie obbligatorie” e alle lingue “cooficiales” è riservato uno statuto differente, subordinato alle decisioni degli enti locali⁷⁴⁰. Un altro esempio, altrettanto recente, è l'istituzione di una *Lengua Aragonesa propia del Área Oriental* (LAPAO), formula che a partire dal 2013 è utilizzata per definire la lingua catalana parlata in Aragona. Albert Sánchez Piñol, originario proprio della parte aragonese della zona al confine con la Catalogna, sottolinea che «il governo autonomo Aragonese ha fatto una legge sulle lingue in cui non si è nemmeno degnato di riconoscere che il catalano esiste»⁷⁴¹.

Tutto questo può essere visto come il sintomo di un cambiamento piuttosto drastico nella relazione tra la Comunità catalana e Governo centrale, che ha registrato una polarizzazione delle due posizioni. Quando si analizzano le caratteristiche del feroce dibattito che sta emergendo in questi anni, si parla di “nazionalismo” solo in rapporto all'atteggiamento catalano: come sottolineano Jaume Claret e Manuel Santirso, la parola “catalanismo” è comunemente utilizzata, mentre al contrario non esiste nessuno “spagnolismo”, benché sia innegabile il fatto che il nazionalismo spagnolo non solo esiste, ma gioca un ruolo fondamentale di opposizione fortemente marcato da

739 Jaume Claret, Manuel Santirso, *La construcción del catalanismo. Historia de un afán político*, Catarata, Madrid, 2014, p. 210, (trad. mia).

740 Boletín Oficial del Estado, *Ley Orgánica 8/2013, de 9 diciembre, para la mejora de la calidad educativa*, 09/12/2013, <https://www.boe.es>.

741 Albert Sánchez Piñol in Producciones media naranjas, “Victus: Albert Sánchez Piñol o como hacer famoso al adversario”, disponibile all'indirizzo: www.youtube.com.

connotazioni ideologiche. L'equilibrio politico, durato una ventina d'anni, si rompe nel momento in cui CiU appoggia esternamente il governo del Partido Popular di Aznar (1999), che ben presto assume una tendenza centralizzatrice. In questo contesto acquisisce spessore la proposta di uno statuto autonomo per la Catalogna, portata avanti dalle principali forze politiche autonome appoggiata dal Partido Socialista di Zapatero e contrastata dal Partido Popular, in particolare di Mariano Rajoy. Tuttavia lo Statuto (*Estatut d'Autonomia de Catalunya*) è bocciato il 28 giugno 2010 dal Tribunale Costituzionale, con una sentenza destinata fin da subito a esasperare le posizioni catalane, non solo all'interno del quadro politico istituzionale, ma anche e soprattutto da un punto di vista di mobilitazioni, come emerge fin da subito con la manifestazione di Barcellona del 10 luglio, convocata con lo slogan “Som una nació: nosaltres decidim”. A partire dalle elezioni del 2011, quando il Partido Popular guadagna un'ampia maggioranza alle elezioni politiche, ogni possibilità di dialogo tra Catalogna e governo spagnolo svanisce. Nel 2012, la *Diada*, la manifestazione che l'11 settembre di ogni anno ricorda la caduta di Barcellona, conta nel 2012 una manifestazione di un milione di persone, esattamente un mese prima della pubblicazione di *Victus*⁷⁴². La rottura del dialogo tra la Catalogna e governo spagnolo fa sì che al posto dell'autonomia si cominci a tracciare un percorso verso la formazione di una nazione, con l'appoggio della grande maggioranza del parlamento catalano, sebbene questa sia ora molto più frammentata rispetto al passato. È in questo processo di media durata che la relazione tra Spagna e Catalogna si connota come quello che Germà Bel definisce il “*desencuentro*”, ossia l'impossibilità di una convergenza sulla questione della sovranità tra due istituzioni da sempre rivali, ma ora frontalmente opposte.

Che il grande tabù dell'accelerazione del processo indipendentista sia il tema della crisi economica è piuttosto evidente, tanto che un esponente della *Generalitat*, Santi Vila (CiU), ha recentemente dichiarato che il tema dell'indipendenza è utilizzato per mascherare i tagli del governo catalano⁷⁴³. Da questo punto di vista i dati statistici presentati da Germà Bel forniscono elementi decisivi per l'analisi della situazione al di

742 Montserrat Serra, 'Amb “Victus”, l'Albert Sánchez Piñol ens ha incomodat', 25/09/2012, disponibile all'indirizzo, <http://www.vilaweb.cat>.

743 Dani Cordero, 'Vila admite que el proceso soberanista “permite resistir” cuatro años de recortes', *El País*, 10/12/2014.

là degli schieramenti e degli equilibri politici: nel 2006 la percentuale di persone che si ritiene soddisfatta del livello di autonomia della Catalogna è del 50%, mentre nel 2013 tocca il 70%. Una seconda rilevazione mostra come, tra i favorevoli all'indipendenza, la rivendicazione di una specifica identità catalana raggiunge percentuali decisamente basse, mentre per il 29,4% degli intervistati l'indipendenza è motivata dalla «possibilità e desiderio di autogestione economica»⁷⁴⁴. Ciò ovviamente non significa che le dichiarazioni degli intervistati restituiscano un quadro reale delle opinioni favorevoli all'indipendenza, tuttavia ricondurre tali motivazioni esclusivamente ad un problema di “nazionalismo” appare alquanto riduttivo⁷⁴⁵.

La tensione che si crea attorno al nodo dell'indipendenza investe anche il campo della cultura, come dimostrano le vicende connesse a *Isabel*, la serie in onda sulla televisione nazionale spagnola che narra dell'unione tra Isabella di Castiglia e Ferdinando d'Aragona in virtù della quale il territorio spagnolo si riunisce sotto un'unica corona. Come chiaro fin dal titolo, la serie è incentrata sulla figura della regina Isabella, considerata la vera artefice del progetto politico unificatore. Nel 2013 viene negato il permesso di girare alcune scene della terza stagione nel Museo de Historia de Barcelona. Il direttore artistico ha motivato la decisione facendo riferimento alla necessità di salvaguardare il patrimonio artistico del luogo, sottolineando inoltre di essere «in disaccordo con la versione storica della serie»⁷⁴⁶. Negli stessi anni vengono prodotti film e serie televisive che narrano il punto di vista catalano ed è significativo notare come almeno due di queste produzioni, *El preu de la llibertat* (non ancora ultimata) e *L'Endemà* (2014), siano rese possibili anche attraverso campagne di *crowdfunding* in grado di raggiungere risultati inaspettati⁷⁴⁷.

Il caso di *Victus* rientra dunque in questo macro-contesto: il libro è pubblicato nel 2012 e, a detta dell'autore, la decisione di pubblicare il romanzo prima del tricentenario è dovuta proprio all'intenzione di evitare accuse di strumentalizzazione rispetto ad una

744 Germà Bel, *Anatomía de un desencuentro. La Cataluña que es y la España que no pudo ser*, Destino, Barcellona, 2013, p. 24-25 (trad. mia).

745 Ibid., p. 25.

746 R. G. Gómez, B. Cia, 'Portazo de Barcelona a "Isabel"', *El País*, 23/09/2013 (trad. mia).

747 In particolare *L'Endemà* è tra i cinque film al mondo che hanno raccolto più denaro attraverso il *crowdfunding*, raggiungendo una cifra di più di trecento mila euro, www.verkami.com.

data così simbolica⁷⁴⁸. Ciononostante, le altre opere pubblicate tra il 2013 e il 2014 non riescono ad incidere nel dibattito pubblico allo stesso livello del libro di Sánchez Piñol. Il clima socio-politico ha certamente favorito l'ampia divulgazione del romanzo. Tuttavia un ruolo decisivo è dovuto alla scelta della lingua: dopo aver pubblicato diversi libri in catalano, Albert Sánchez Piñol decide infatti di scrivere il romanzo in castigliano rivolgendosi così all'attenzione di un pubblico molto più ampio, a differenza di quanto avvenuto nel caso delle altre opere pubblicate negli ultimi anni sugli eventi del 1714. Questo elemento fa sì che addirittura il primo Ministro spagnolo Mariano Rajoy dichiarò di aver letto *Victus*, arrivando a definirlo un libro «scritto in chiave nazionalista, però interessante»⁷⁴⁹. Ad aggrovigliare ancora di più la situazione è il fatto che la traduzione del romanzo in catalano è finanziata da un'istituzione catalana, l'Ayuntamiento di Barcellona.

La tensione è tale che, nel settembre 2014, l'Instituto Cervantes ha bloccato la presentazione del libro organizzata presso la sua sede di Utrecht, prevista pochi giorni prima della *Diada*. A seguito delle accuse di censura e di boicottaggio (quest'ultima proveniente dallo stesso presidente della *Generalitat*, Artur Más), l'Instituto Cervantes si è giustificato con una nota in cui si fa riferimento alle «attuali circostanze di grande sensibilità»⁷⁵⁰, un riferimento anche all'atteso referendum consultivo del 9 novembre. In questo caso, la posizione del governo è stata espressa da Jorge Morangas, capo del gabinetto di Rajoy, che ha dichiarato la sua perplessità rispetto al fatto che un libro «chiaramente manipolatore sulla storia della Spagna e della Catalogna» fosse presentato attraverso un organo di Stato⁷⁵¹.

Invece di evitare le polemiche dunque, Albert Sánchez Piñol ne viene dunque ripetutamente investito. Proprio per questo motivo conviene fare chiarezza sulla questione della chiave più o meno nazionalista del romanzo, partendo però da un presupposto che è rappresentato dall'opinione dell'autore sulle vicende attuali: Sánchez

748 Albert Sánchez Piñol in *El matí de Catalunya Radio*, “Albert Sánchez Piñol: 'Victus', (09/10/12)”, disponibile all'indirizzo: www.youtube.com.

749 A. Martínez, “Para leer: 'Victus' de Albert Sánchez Piñol”, *El Faro de Vigo*, 12/08/2013.

750 Eduardo Suárez, “Así se canceló el acto sobre 'Victus' en el Instituto Cervantes de Utrecht”, *El Mundo*, 05/09/2014.

751 “El jefe de gabinete de Rajoy dice que 'Victus' manipula la historia de España y Cataluña”, *El Mundo*, 06/09/2014.

Piñol si dichiara “soberanista”, e dunque favorevole ad un'indipendenza della Catalogna, ma non “nazionalista”, in quanto ritiene questo termine connotato da un'accezione negativa che deriva dai sanguinosi eventi della storia del Novecento europeo. Tuttavia si è già sottolineato come il termine “nazionalismo” debba essere ricondotto ad una maggiore complessità che vede, nell'*amore per la patria*, anche una possibilità di emancipazione e non necessariamente una forma di coercizione.

4.1 Un romanzo difficilmente classificabile

Victus diventa un caso editoriale e politico proprio perché mette in crisi le caratteristiche del nazionalismo moderno, creando malumori tanto tra i catalani che tra gli spagnoli, a partire dalla questione della lingua. Il fatto che il romanzo sia scritto in lingua castigliana scatena polemiche addirittura fin da prima della pubblicazione⁷⁵², costringendo la stessa casa editrice ad una serie di dichiarazioni per giustificare la decisione dell'autore («una scelta che ci ha messo in difficoltà», ha commentato la responsabile Montserrat Serra⁷⁵³). Tale scelta risulta così controversa che il romanzo non è nemmeno citato nell'antologia di Jordi Marrugat del 2014 sul romanzo catalano postmoderno, una decisione che non risulta giustificata dal fatto che l'antologia esce solo due anni dopo la pubblicazione del romanzo (dal momento che comprende testi anche molto recenti), né dall'esclusione di Sánchez Piñol dagli autori di riferimento, in quanto nell'antologia sono comunque citati altri suoi libri⁷⁵⁴.

Riguardo alla questione linguistica, Sánchez Piñol dichiara di aver iniziato a scrivere *Victus* in catalano, ma che tale operazione si è rivelata impossibile per motivi che nemmeno lui si dichiara in grado di spiegare. Si tratterebbe pertanto di una scelta non intenzionale, che tuttavia risulta particolarmente felice, non solo in termini di pubblico, ma anche dal punto di vista dello stile dal momento che, come osserva Gema Pellissa Prades, Sánchez Piñol si dimostra in grado di dominare perfettamente il castigliano,

752 Joan-Lluís Lluís, “«Victus» i la relativitat lingüística”, *Presència*, n. 2116, p. 24.

753 Montserrat Serra, 'Amb “Victus”, l'Albert Sánchez Piñol ens ha incomodat', 25/09/2012, <http://www.vilaweb.cat> (trad. mia).

754 Cfr. Jordi Marrugat, *Narrativa catalana de la postmodernitat, Històries, formes i mutius*.

utilizzando una vasta gamma di registri⁷⁵⁵. Questa versatilità nella scrittura emerge in particolare grazie alla voce del narratore Martín “Martí” Zuviría (ispirato alle vicende di Martín Zuviría y Olano, realmente esistito) e al suo tono gergale caratterizzato dal ricorso a giochi linguistici e onomatopee, attraverso una forma che annulla la distanza temporale tra le vicende del 1714 e il lettore contemporaneo. Il castigliano utilizzato da Sánchez Piñol risulta essere quindi una lingua assolutamente viva e sfruttata nelle sue possibilità.

La scelta di parte rispetto alla questione nazionale va piuttosto ricercata a livello di contenuti del romanzo, tanto più che l'ambizione di dominio della Castiglia dell'inizio del XVIII secolo sembra rispecchiarsi, secondo le parole dello stesso autore, nelle tensioni attuali⁷⁵⁶. Secondo quanto dichiara Sánchez Piñol, anche nel 1714, come oggi, il conflitto non si riduce ad una mera opposizione tra due nazioni, ma coincide con il contrasto tra due modi di intendere le forme di governo: un'opzione assolutamente centralista (espressione della monarchia assoluta) si scontra quindi con una forma di governo legata al popolo (la monarchia parlamentare della *Generalitat*). Per Martí Zuviría la Spagna rappresenta lo spauracchio di un dominio senza limiti, anche in virtù del tradimento dei patti dei secoli passati, laddove alla Catalogna (a seguito dell'unione di Isabella di Castiglia e Fernando D'Aragona) erano state date delle garanzie di autonomia. Inoltre, dato il vincolo di sangue tra Felipe V e Luigi XIV, è costantemente sottolineato come alle spalle del regno del Castiglia ci sia lo spettro dell'assolutismo francese: Luigi XIV è infatti un riferimento continuo nel romanzo, e viene indicato come il “Mostro”. Secondo Martí Zuviría, la posta in gioco della Guerra di Successione è la resistenza al dominio borbonico, dal momento che i territori catalani risultano stretti tra l'assolutismo francese e quello castigliano. Un'unificazione con la Spagna significherebbe infatti assoggettarsi ad una monarchia che non è riconosciuta dai catalani. Non esiste dunque alcuna unità originaria da recuperare dal momento che, secondo l'opinione del narratore, è la stessa idea di “Spagna” a mascherare la storia di una conquista ai danni di altre popolazioni: «in realtà la Spagna non esiste; non è un

755 Gemma Pellisa Prades, *La veritat històrica del novel·lista. “Victus”, d'Albert Sánchez Piñol, una novel·la oportuna*, in “Revista de Catalunya”, 2014, n. 287, p. 97.

756 Producciones media naranjas, “Victus: Albert Sánchez Piñol o como hacer famoso al adversario”, 10/09/2014 www.youtube.com.

posto, è un incontro mancato»⁷⁵⁷.

Tuttavia lo scenario del contesto socio-politico catalano descritto da “Zuvi” è tutt'altro che elogiativo. In questo senso il romanzo non può essere definito “nazionalista” con troppa leggerezza dal momento che, per quanto il dominio castigliano sia ferocemente criticato, la classe dirigente catalana è dipinta in tutta la sua inadeguatezza:

anche da bambino mi rendevo conto che la Catalogna era un relitto politico che fluttuava nelle acque della storia quando invece avrebbe dovuto affondare secoli prima. Il problema era che nessuno voleva riconoscere questa debolezza congenita e ancor meno porre alcun rimedio. Le sfilate pubbliche dei nostri consiglieri, i Ministri del governo catalano della *Generalitat*, erano tra i più penosi. Pupazzi stupidi che si credevano molto importanti perché non dovevano togliersi il cappello di fronte al re e portavano un cappello, vestiti e mantello rosso. Per il popolo erano i «felpudos rojos». Ci piaceva troppo questa pantomima.

Qui risiede il nostro peggior difetto. Non sapere quello che volevamo, al di là di sollazzarci nella nostra piccola fortezza. Questo no, quello nemmeno. Né Francia né Spagna, però incapaci di costruire un nostro edificio politico. Né rassegnati al nostro destino, né disposti a cambiarlo. Schiacciati tra le mandibole lente di Francia e Spagna, ci siamo adattati sfidando il temporale. Per questo abbiamo fluttuato come un pezzo di legno alla deriva. Le nostre classi dirigenti, in particolare, erano il colmo della indecisione cronica, sempre fra il servilismo e la resistenza.⁷⁵⁸

757 «En realidad España no existe; no es un sitio, es un desencuentro», Albert Sánchez Piñol, *Victus*, La Campana, Barcellona, 2012, p. 114 (trad. mia).

758 «Incluso siendo un niño me daba cuenta de que Cataluña era un pecio político que flotaba entre las aguas de la historia cuando tendría que haberse hundido siglos atrás. El problema era que nadie quería reconocer esa debilidad congénita, y menos aún ponerle remedio. Los desfiles públicos de nuestros concellers, los Ministros del gobierno catalán de la *Generalitat*, eran de los más penos. Unos monigotes astracanados que se creían muy importantes porque no tenían que descubrirse ante el rey y vestían gorro y ropajes de terciopelo rojo. Para el pueblo, eran los «felpudos rojos». Nos gustaba demasiado la pantomima. He aquí nuestro peor defecto. No saber lo que queríamos, mas allá de solazarnos en el reducto de lo pequeño. Esto no, aquello tampoco. Ni Francia ni España, pero incapaces de construir un edificio político propio. Ni resignados a nuestro destino ni dispuestos a cambiarlo. Atrapados entre las mandíbulas lentas de Francia y de España, nos conformábamos con capear el temporal. Por eso flotábamos como un madero a la deriva. Nuestras clases dirigentes, en particular, eran el colmo de la indecisión crónica, siempre a medio camino entre el servilismo y la resistencia», Albert Sánchez Piñol, *Victus*, La Campana, Barcellona, 2012, p. 114-115.

Martí Zuviría è drastico nel considerare la classe dirigente catalana come responsabile, insieme ovviamente alle truppe borboniche, del massacro avvenuto al termine dell'assedio di Barcellona, a causa della sua decisione di proseguire nella resistenza a oltranza, in una guerra che non poteva essere vinta, anche a causa dell'isolamento internazionale della Catalogna in quel momento. L'accordo tra le potenze europee che sancisce l'ascesa al trono di Spagna di Felipe V è infatti firmato nel 1713 (Trattato di Utrecht), addirittura un anno prima della caduta di Barcellona⁷⁵⁹. La resistenza a oltranza è dunque una follia a cui il generale Villarroel, alla guida delle truppe catalane, si oppone fino all'ultimo senza tuttavia mai abbandonare il comando della resistenza.

Come viene sottolineato in un articolo pubblicato sulla pagina *web* de *La novela antihistorica*⁷⁶⁰, António de Villarroel è il personaggio chiave del romanzo, in particolar modo all'interno di un'analisi che tenta di proporre una possibile lettura “nazionalista”. Si tratta di un personaggio realmente esistito, come molti dei personaggi descritti all'interno del romanzo, e su cui Sánchez Piñol ha raccolto un'ampia documentazione, come dimostra la “Guida dei personaggi” inserita alla fine del libro. D'altronde la frase «lo contaré todo» («racconterò tutto») pronunciata dal narratore e riportata nella quarta di copertina del libro, suona anche come una dichiarazione di intenti dello stesso autore, che esprime l'intenzione di narrare la “vera” storia dell'assedio di Barcellona anche nei suoi elementi più scomodi, consapevole del fatto che questa possa causare malumori. All'interno di *Victus* la figura di Villarroel emerge molto di più di quella di Rafael Casanova, uno dei principali esponenti della *Generalitat*, che nei romanzi sul 1714 è spesso visto come l'emblema della resistenza eroica di Barcellona⁷⁶¹. António de Villarroel è certo un personaggio molto più controverso di Casanova, non solo per il fatto di non essere originario della Catalogna, ma anche perché ha combattuto la prima parte della guerra tra le file borboniche. Ciononostante, prima e durante l'assedio la sua attitudine è di assoluta obbedienza rispetto alle decisioni della *Generalitat*, con cui pure è in disaccordo, e la sua dedizione

759 Fernando García de Cortázar, José Manuel González Vesga, *Breve historia de España*, Alianza Editoria, Madrid, 1994, p. 340.

760 La novela antihistorica, “Victus, de Sánchez Piñol. Una instructiva exageración”, *La novela antihistorica*, 20/12/2013, <https://lanovelaantihistorica.wordpress.com>.

761 Magí Sunyer, *La Guerra de Successió en la literatura catalana*, in “Revista de Catalunya”, 2014, n. 287, p. 82.

nei confronti della resistenza è tale che arriva persino a guidare il disperato assalto finale con cui si conclude il romanzo. Villarroel è pertanto il vero eroe del romanzo, colui che anche quando la battaglia è ormai persa rimane a fianco delle truppe raccolte tra i civili che ancora difendono la città. Tuttavia, il narratore si dimostra consapevole del fatto che proprio in virtù delle sue origini è destinato ad essere messo in secondo piano nelle cronache che nei decenni e nei secoli successivi racconteranno l'assedio:

in particolar modo penso a don Antonio, don Antonio de Villarroel Peláez, che rinuncia alla gloria e all'onore, alla famiglia e alla vita, a tutto per la fedeltà insensata a uomini senza nome. Lui, un figlio di Castiglia con tutto il buono di questa terra aspra, che si sacrifica per la difesa della stessa Barcellona. E qual è stata la sua paga? Un dolore infinito, un oblio eterno.⁷⁶²

Il fatto che l'emblema della resistenza di Barcellona sia un comandante che non appartiene alla cultura catalana scardina, almeno in parte, l'ipotesi di una lettura nazionalista che divide nettamente i confini tra Spagna e Catalogna. Inoltre la descrizione di Sánchez Piñol è comunque coerente con la critica feroce che il narratore rivolge alla classe dirigente: la descrizione della difesa di Barcellona, così come l'intera vicenda stessa narrata, racconta una storia popolare per cui chi governa è sempre visto come il manovratore di chi invece non può comandare.

In realtà proprio nella sua attenzione alla partecipazione popolare è possibile fare emergere il catalanismo dell'autore, sebbene esso si differenzi ampiamente dall'approccio di molti sostenitori dell'indipendenza degli ultimi anni. Il romanzo di Sánchez Piñol assume sì una chiave nazionalista, ma si tratta comunque di un approccio scomodo dal momento che la passione con cui il narratore parla del popolo catalano non può essere riferita anche a coloro che lo governano. Se il governo catalano è migliore di quello castigliano, è solo perché attraverso una diversa forma di governo «i dirigenti fanno quello che i governati [comandano] loro»⁷⁶³.

762 «Por encima de todos pienso en don Antonio, don Antonio de Villarroel Peláez, renunciando a la gloria y al honor, la familia y la vida, y todo por una fidelidad insensata para hombres sin nombre. Él, un hijo de Castilla con todo lo bueno de esa tierra áspera, sacrificándose por la defensa de la misma Barcelona. Y ¿cuál fue su paga? Un dolor infinito, un olvido eterno», Albert Sánchez Piñol, *Victus*, La Campana, Barcellona, 2012, p. 545 (trad. mia).

763 Ibid., p. 404.

La linea di demarcazione tra classi dirigenti e classi popolari è decisamente più netta della distanza fra catalani e castigliani, che comunque esiste ed è effettivamente caratterizzata da stereotipi nazionalisti, come emerge con chiarezza da questo frammento:

La Castiglia ha avuto un momento d'oro con la conquista delle Americhe. Dopo è caduta in un sopore languido e mortale. Era iscritto nelle sue radici. Il personaggio castigliano per eccellenza è l'idalgo, un'invenzione medievale che ancora sopravvive. Orgoglioso fino all'estremo della pazzia, fuori di testa per l'onore, capace di battersi a morte per un'offesa, però incapace di qualunque spinta costruttiva. Quelli che per lui sono gesti eroici, dal punto di vista catalano non è che testardaggine nel più risibili degli errori. [...] Che cosa avevamo a che vedere con questa genticola? Per un castigliano vero lavorare era un disonore: per un catalano, il disonore era non lavorare.⁷⁶⁴

4.2 Contro la razionalità

Il romanzo di Sánchez Piñol non può tuttavia essere racchiuso nel dualismo tra Catalogna e Castiglia. Diversi elementi consentono di aprire lo sguardo ad un contesto più ampio. Un primo elemento è connesso alla storia stessa della Guerra di Successione. L'assedio di Barcellona e la strenua opposizione catalana al regno di Castiglia si lega infatti ad un'opposizione di Gran Bretagna e Austria all'egemonia borbonica che scaturirebbe in caso di vittoria. Questa situazione, come anticipato, si risolve prima della caduta di Barcellona, con un accordo attraverso cui Felipe V rinuncia ai suoi possedimenti nel resto dell'Europa. Sánchez Piñol coglie effettivamente come l'assedio del 1714 rimandi ad equilibri che vanno ben al di là dell'indipendenza della Catalogna. Tuttavia la vera conseguenza di queste dinamiche politiche è l'isolamento di Barcellona all'interno del quadro europeo.

764 «Castilla tuvo un momento de oro con la conquista de las Américas. Luego cayó en un sopor lánguido y mortecino. Estaba escrito en sus raíces. El personaje castellano por excelencia es el hidalgo, invento medieval que aún pervive. Orgulloso hasta el extremo de la locura, desvivido por el honor, capaz de batirse a muerte por un pisotón, pero incapaz del menos empuje constructivo. Lo que para él son gestos heroicos, para la mirada catalana no pasa de ser un empecinamiento en el más risible de los errores. [...] ¿Qué teníamos nosotros que ver con esa gentuza? Para un castellano de pro trabajar era una deshonra: para un catalán, la deshonra era no trabajar», *ibid.*, p. 113-114.

Anche la stessa vicenda di Martí Zuviría apre gli orizzonti “geografici” del romanzo, sebbene in maniera appena accennata. Fin da subito il lettore è messo al corrente del fatto che il narratore sopravvive all'assedio e che narra le proprie vicende alla fine della sua vita, all'età di novantotto anni, ad una donna di nome Waltraud, a cui a più riprese si rivolge con disprezzo. Nel dialogo con la donna (di cui non è mai riportata la voce se non in forma indiretta), Zuviría rivela così la sua partecipazione a molte delle vicende che hanno costellato il XVIII secolo, in veste di ingegnere militare, fornendo un breve elenco delle cariche da lui rivestite nel corso della sua vita:

tenente colonnello di sua Maestà Carlo III, ingegnere dell'esercito degli Stati Ribelli d'America, ingegnere al servizio delle corone dell'Impero D'Austria, di Prussia, dell'Impero turco, dello Zar di Russia, delle nazioni Creek, Oglala e Ashanti, primo assistente del re maori Aroaroataru⁷⁶⁵

Emerge così un quadro piuttosto ampio, da cui si può appena intuire che quanto avviene con l'assedio di Barcellona fa parte di un mondo che durante il secolo dei Lumi conosce profondi e violenti mutamenti. Per capire come ciò si colleghi alla storia dell'assedio di Barcellona, conviene far riferimento alla data in cui Martí Zuviría detta le sue memorie che, sebbene non sia mai esplicitata, può essere collocata tra il 1789 e la seconda metà del 1792. Zuviría dichiara infatti che nel momento in cui inizia a narrare la sua vicenda ha novantotto anni, prendendo come riferimento la data del 1707 e dichiarando che, secondo i suoi calcoli incerti, all'epoca doveva avere circa 16 anni. Su questa base, la sua nascita è da collocarsi tra il 1691 e il 1692. Ciò vorrebbe dire che il momento in cui le vicende sono narrate si colloca tra il 1789 e il 1790. C'è poi un riferimento al fatto che «i francesi hanno appena affettato il collo al re»⁷⁶⁶, ossia la decapitazione di Luigi XVI, avvenuta nel 1792. In realtà è possibile interpretare questa discrepanza tra le due date con il fatto che lo stesso Zuviría dichiara di non essere sicuro della propria età. In un caso come nell'altro il riferimento è certo: sfruttando un vuoto nella biografia

765 «Teniente coronel de Su Majestad Carlos III, ingeniero del ejército de los Estados Rebeldes de América, ingeniero a sueldo de las coronas del Imperio de Austria, de Prusia, del Imperio turco, del Zar de Rusia, de las naciones Creek, Oglala y Ashanti, asistente primero del rey maorí Aroaroataru», *ibid.*, p. 337.

766 «Los franceses acaban de rebanarle el cuello al re», *ibid.*, p. 86.

ufficiale di Martín Zuviría y Olano, la cui data di morte non è nota, Sánchez Piñol connette la narrazione dell'assedio di Barcellona agli eventi della Rivoluzione francese. È quasi automatico leggere nel collegamento tra i due eventi il richiamo ad una lotta comune contro i poteri assoluti, condivisa sia dalla resistenza catalana che dai rivoluzionari di Parigi. Tuttavia il personaggio di Sánchez Piñol assume nei confronti della Rivoluzione francese una postura del tutto critica, definendo «fantocci robespierrani» i rivoltosi di Parigi mandati al massacro durante le rivolte cittadine⁷⁶⁷:

ora le battaglie si ricono a spingere file e file di uomini contro i fucili e i cannoni nemici, come legna consumata dal fuoco. Vince chi ha più legna. A questo si riduce la scienza moderna della guerra Viva il progresso!⁷⁶⁸

In realtà la critica di Zuviría coinvolge l'intera epoca illuminista: a più riprese durante il romanzo i motti e i nomi dell'illuminismo sono irrisi e riportati con disprezzo, a partire da Voltaire che viene insultato fin dalle prime pagine. Il motivo degli insulti non è particolarmente argomentato, ma in generale si fa strada una critica nei confronti di quella che viene considerata la “ragione”, ritenuta un'idea costruita su misura dai filosofi che non rispecchia la realtà, come dimostra il fatto che la storia dell'essere umano è costellata da guerre e conflitti:

la guerra è il fuoco che fa bollire la pentola, spinge il vapore atavico e alza questo leggero e insicuro coperchio chiamato civilizzazione. Rousseau aveva ragione: il selvaggio non è fuori, ma sotto; il selvaggio non si trova a latitudini esotiche, ma nel nostro intimo più recondito. Date una scusa a questo selvaggio, a questo cattivo selvaggio, e verrà alla luce, abbattendo ciò che è civilizzato come una palla di cannone contro un muro.⁷⁶⁹

Secondo quanto dichiara lo stesso Sánchez Piñol, ragione e follia possono essere letti come due elementi distintivi delle classi sociali: laddove la ragione è un elemento che

767 Ibid, p. 61.

768 «Ahora las batallas se reducen a empujar filas y filas de hombres contra los fusiles y cañones enemigos, como madera consumida por el fuego. Gana quien tiene más leña. A eso se reduce la ciencia moderna de la guerra. ¡Viva el progreso!»Ivi.

769 Ibid., p. 376.

caratterizza le classi alte, la follia è invece riservata alle classi inferiori⁷⁷⁰. Tuttavia non è detto che queste ultime non siano “illuminate”, anzi: è proprio la ragione dei filosofi, degli uomini di cultura a condurre ai peggiori eccidi.

È lo stesso Martí Zuviría ad affermare, facendo implicito riferimento al *Quijote*, che «la ragione è nell'assenza di ragione»⁷⁷¹. Il narratore del romanzo infatti non appartiene alle classi alte, bensì ad una sorta di ceto medio che gli permette di essere formato come ingegnere militare, ma non di essere cittadino altolocato. Sia il suo linguaggio che le sue azioni lo collegano al mondo dell'irrazionalità che è il mondo delle classi popolari, ed è proprio in virtù di questa appartenenza che la critica nei confronti delle classi dirigenti assume una connotazione ancora più marcata. Zuviría è un personaggio che non ha il potere di decidere su nessuno, un ufficiale di ultimo rango, lontano da qualunque eroismo della vita militare, che tuttavia lotta fino in fondo nella resistenza della città come tanti altri anonimi abitanti di Barcellona, ugualmente spinti al sacrificio da parte della classe dirigente. I riferimenti ai lumi e alla ragione sono letti da lui come un insulto e un tentativo di dominio sulle classi inferiori, che sono così ancora una volta, anche nella Rivoluzione francese, governate e mandate al massacro. L'impressione dunque è che Sánchez Piñol non racconti solo come la Catalogna cada in mano al regno di Castiglia, ma che inserisca questo evento nel contesto più ampio di una pagina di storia da cui è necessario prendere le distanze. Il sentimento nazionalista che pervade le pagine di *Victus*, per quanto controverso, è radicalmente in contrasto con le forme del nazionalismo europeo della modernità, e si esprime non solo in un rifiuto dei governi assolutisti, ma anche del sistema di valori che emerge nella modernità e che in nome del progresso mette in secondo piano le vite e i desideri di coloro che appartengono alle classi popolari.

5. Ascanio Celestini, *Pro Patria*

A differenza della data del 1714 nell'attuale scenario catalano, il Risorgimento italiano non è un tema così evocativo. Come sottolinea Daniela Combierati, l'emergere dei

770 Producciones media naranjas, “Victus: Albert Sánchez Piñol o como hacer famoso al adversario”, 10/09/2014 www.youtube.com.

771 «La razón está en la sinrazón», Albert Sánchez Piñol, *Victus*, p. 218 (trad. mia).

cultural studies e dei *postcolonial studies* ha contribuito a fornire una visione molto critica delle vicende legate all'Unità d'Italia, indagando le sue numerose contraddizioni⁷⁷², tra le quali spicca il nodo della “quistione meridionale” per come essa è analizzata da Gramsci nei quaderni. Tuttavia, nel 2011, in occasione dell'anniversario dei centocinquanta anni dall'Unità, il tema torna ad essere protagonista del dibattito culturale, anche in virtù di un'ampia produzione letteraria e del pluripremiato film *Noi Credevamo* (2010), la cui sceneggiatura nasce dalla collaborazione tra Mario Martone (che firma anche la regia) e Giancarlo De Cataldo. Il tema acquisisce visibilità anche in risposta alle posizioni secessioniste della Lega Nord che, proprio a cavallo dell'anniversario, rivendica con ancora più insistenza la legittimità di uno Stato padano autonomo. Lo storico Alberto Mario Banti sottolinea che lo stesso monologo di Benigni dedicato all'inno di Mameli⁷⁷³, trasmesso in prima serata in una rete nazionale nel febbraio 2011, può essere considerato una risposta alle posizioni leghiste⁷⁷⁴.

Alla questione dell'indipendenza della Padania, Banti dedica più di una riflessione dal momento che essa apre notevoli contraddizioni riguardo a come oggi è possibile immaginare la nazione. Ricordando una *querelle* del 2010 fra Gianfranco Fini e Umberto Bossi, che all'epoca rivestivano alte cariche nell'assetto di governo (rispettivamente, Presidente della Camera dei Deputati e Ministro per le Riforme Istituzionali), Banti scrive:

Fini [...] afferma che la Padania non esiste. Ed aggiunge: è l'Italia invece ad esistere, avendo alle spalle una storia millenaria. Ora, in certa misura questo tipo di ragionamento ha una qualche maggiore solidità di quello di Bossi. Perché è vero che 150 anni di storia unitaria hanno effettivamente creato il senso dell'esistenza di una comunità nazionale italiana. Però va anche aggiunto che la stessa identità nazionale italiana è stata una costruzione concettuale storicamente recente, compiutasi tra la fine del XVIII secolo e la metà del XIX.⁷⁷⁵

772 Daniela Combierati, "Il Risorgimento nella letteratura italiana degli ultimi vent'anni", in Claudio Gigante, Dirk Vanden Berghe (a cura di), *Il romanzo del Risorgimento*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2011.

773 Il monologo è andato in onda il 16 febbraio 2011.

774 Alberto Mario Banti, "La lezione di storia di Benigni", *Il manifesto*, 20/02/2011.

775 Alberto Mario Banti, *Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini*, Editori Laterza, Bari-Roma, 2010, p. XI.

Questa contrapposizione crea un ulteriore paradosso, dal momento che la Lega, più che gli altri partiti, rivendica un tipo di immaginario che si ricollega alla tanto ambita unità Risorgimentale. In particolare Banti segnala un'affinità tra gli slogan leghisti e le leggi sulla nazionalità italiana dell'Italia post-unitaria, secondo cui «chi non appartiene per discendenza alla comunità, è un estraneo, e forse persino un nemico»⁷⁷⁶.

In questo contesto di fronteggiamento si fa strada un fenomeno di riappropriazione “dal basso” dell'immagine nazionale, non ascrivibile alle posizioni dei partiti. Come sottolinea Wu Ming 1, in Veneto, dove la Lega Nord ottiene le maggiori percentuali di voti ed esprime il Presidente della Regione (Luca Zaia), proprio in questo periodo molte persone espongono la bandiera italiana alle finestre e ai balconi di casa, come polemica reazione alle posizioni leghiste. Si tratta di un fenomeno, continua Wu Ming 1, che era già avvenuto negli anni dei bombardamenti in Iraq, quando in alcuni casi il tricolore italiano era diventato, insieme alla bandiera della pace, il simbolo di un rifiuto della politica di guerra statunitense, appoggiata dal governo italiano⁷⁷⁷. In entrambi i casi ci si riappropria del tricolore in contrasto con le stesse istituzioni nazionali.

Le opere scritte a cavallo dei centocinquanta'anni dell'unificazione sembrano risentire di questo clima generale:

quest'ultima ondata di riscritture si effettua in un clima nuovo che ha visto rimettere in discussione il senso stesso dell'Unità, e questo non solo nel chiuso recinto del dibattito intellettuale o dell'esercizio letterario, ma nel ben più vasto territorio del dibattito mediatico e politico e direi persino in quel territorio ancora più ampio e indefinito che potremmo chiamare della mentalità, o delle rappresentazioni collettive.⁷⁷⁸

Tuttavia gli autori non sembrano condividere il meccanismo di riappropriazione che invece Banti e Wu Ming 1 evidenziano pur nella loro declinazione anti-leghista; al contrario essi mostrano una postura particolarmente critica nelle vicende che hanno

776 Alberto Mario Banti, *Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini*, Editori Laterza, Bari-Roma, 2010, p. XII.

777 Wu Ming 1, “Patria e morte. L'italianità dai carbonari a Benigni”, *Wu Ming Foundation*, 18/03/2011, www.wumingfoundation.com.

778 Claudio Milanese, *Il Quarantotto rivisitato. Gli scrittori del 2000 riscrivono la primavera dei popoli: Scurati, Evangelisti, Moresco*, “Italies”, 2011, n. 15, p. 324.

portato all'Unità d'Italia. In merito ad esse, come ampiamente segnalato da più fonti, gli autori sembrano infatti tornare con forza alla lezione di Gramsci in merito al Risorgimento in quanto “rivoluzione passiva”. Con questa formula Gramsci mette l'accento sul fatto che nel processo di unificazione esiste un distacco fra i moti rivoluzionari del 1848 e le successive fasi politiche, come emerge dalla contrapposizione tra Mazzini e Cavour, laddove quest'ultimo è considerato «più consapevole del suo compito (almeno in una certa misura) in quanto comprendeva il compito di Mazzini»⁷⁷⁹. Per mezzo delle strategie politiche di Cavour, il regno sabauda agisce in continuità con le insurrezioni popolari per quel che riguarda l'unificazione dei territori della penisola, ponendo tuttavia un freno agli aspetti più radicali emersi nelle insurrezioni e nei moti che caratterizzano la lunga stagione politica che precede l'Unità. Si tratta di un'operazione che lascia un'impronta nei decenni successivi della politica italiana:

si può applicare al concetto di rivoluzione passiva (e si può documentare nel Risorgimento italiano) il criterio interpretativo delle modificazioni molecolari che in realtà modificano progressivamente la composizione precedente delle forze e quindi diventano matrice di nuove modificazioni.⁷⁸⁰

È lo stesso Gramsci a sottolineare che anche i processi storici a lui più vicini fanno propria la dinamica della tensione tra Mazzini e Cavour. Il governo fascista sembra infatti aver inglobato parte delle istanze popolari. Come scrive recentemente Gianni Fresu:

Gramsci ha evidenziato le modalità di composizione delle classi dirigenti attraverso un processo di cooptazione e assorbimento metodico degli elementi nuovi scaturiti dalle dinamiche sociali che segna tutta la storia d'Italia dal Risorgimento al fascismo.⁷⁸¹

779 Antonio Gramsci, “Quaderno 15, §11”, in Antonio Gramsci, *Il Risorgimento e l'Unità d'Italia*, Donzelli, 2011, Roma, p. 154.

780 Ivi.

781 Gianni Fresu, "Il trasformismo permanente. Feticismo storico e mitologia nazionale in Gramsci", in Mauro Pala (cur.), *Narrazioni egemoniche. Gramsci, letteratura e società civile*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 234.

Il rapporto conflittuale tra moti popolari e situazione istituzionale sembra essere dunque uno degli elementi maggiormente ripresi dagli autori contemporanei che, come sottolinea Polese Ranieri dalle pagine del *Corriere della Sera*⁷⁸², si concentrano su quei momenti del Risorgimento che, a differenza di altri, registrarono il protagonismo e le speranze delle grandi masse, in particolar modo nei moti di Milano del 1848 e nei della Repubblica di Roma del 1849. Focalizzare le narrazioni su questi eventi porta Valerio Evangelisti e Antonio Moresco, in *Controinsurrezioni*, a definire il Risorgimento una «rivoluzione tradita»⁷⁸³: gli eventi legati all'unificazione d'Italia sono infatti inquadrati in un'ottica di sconfitta delle istanze popolari. Al contempo, come scrive Tommaso de Lorenzis nella sua recensione, attraverso l'uso di una formula spesso riferita alle lotte di Resistenza durante la Seconda guerra mondiale, i due autori stabiliscono un'affinità con altri momenti della storia italiana⁷⁸⁴.

Tale è anche l'opera di Ascanio Celestini, *Pro patria*, inizialmente andata in scena come spettacolo teatrale (2011) e successivamente pubblicata come romanzo (2012), con un testo di poco modificato rispetto al copione originale. Tuttavia Celestini enfatizza più di altri il distacco tra la borghesia intellettuale e le masse popolari all'interno delle lotte risorgimentali, criticando aspramente i personaggi storici ricordati oggi come protagonisti. L'intero testo costituisce di fatto un dialogo con Mazzini a cui il narratore si rivolge costantemente («Caro Mazzini», «è vero Mazzini?»). Si tratta tuttavia di un riferimento in assenza, dal momento che il narratore della vicenda è un carcerato, finito in carcere negli anni Settanta a seguito di un assalto ad una prigione compiuto insieme ad altri militanti, nel nome di una società «senza prigione e senza processi», come quella sognata da Mazzini.

Nel dialogo, il narratore dichiara a Mazzini la volontà di formulare un discorso, da pronunciare di fronte a un giudice nell'intento di spiegare il perché delle proprie azioni e convincerlo dell'assurdità della giustizia italiana. La ricostruzione delle lotte risorgimentali si sviluppa così in maniera rovesciata rispetto agli altri romanzi: non è più a partire da un momento del passato che si tenta di illuminare o giustificare il presente, bensì è da una vicenda del presente che si va a ritroso nel passato, riscontrando

782 Polese Ranieri, "Il romanzo torna al Risorgimento", *Corriere della Sera*, 03/03/2008.

783 Valerio Evangelisti, Antonio Moresco, *Controinsurrezioni*, Mondadori, Milano, 2008.

784 Tommaso de Lorenzis, "Controinsurrezioni", *L'Unità*, 03/05/08.

alcuni motivi ricorrenti nel corso della Storia:

la nostra rivoluzione è la storia di tre risorgimenti. Il primo è il risorgimento repubblicano di Mazzini e Pisacane, dei fratelli Bandiera e della repubblica romana, eccetera. Un risorgimento sconfitto ma vero. Il secondo è la lotta partigiana, che per alcuni fu guerra di liberazione nazionale, per altri fu solo guerra civile, ma per altri fu lotta di classe. Una lotta sconfitta, ma profonda e sentita. Il terzo è il nostro.⁷⁸⁵

In questo modo il narratore crea un *continuum* tra la sua vicenda e le lotte del passato, rendendo così palese una contraddizione: sebbene le lotte del Risorgimento siano oggi ritenute parte del mito nazionale, esse sono state a suo tempo contrastate con ferocia anche da coloro che avrebbero fatto parte del futuro Stato italiano. Chi le ha combattute è stato definito “terrorista” e in seguito è stato perseguitato, incarcerato o ucciso. C'è dunque qualcosa di profondamente sbagliato nel fatto di aver combattuto per una patria che ha perseguito chi ha lottato in suo nome.

Per questo motivo la figura di Mazzini (la cui voce non risponde mai alle invocazioni del narratore, se non in un breve capitolo finale) è descritta in maniera decisamente controversa: Mazzini è l'intellettuale di riferimento, colui che più di altri crea il mito di una nazione italiana libera dall'oppressore. Al contempo è colui che ha pagato meno di altri, che “non è saltato dalla finestra della Storia” e non è morto nel tentativo di portare a termine il suo sogno:

e voi, Mazzini, voi c'avete mai pensato che avete fatto una carriera da combattente sconfitto? [...] Non avete mai pensato che era finita, Mazzini? Non avete mai pensato che non era più una rivoluzione, ma soltanto una strage?⁷⁸⁶

Mazzini è lo scrivano della rivoluzione, che della Repubblica di Roma ricorda malinconicamente: «*governammo senza prigione e senza processi*», una riflessione resa ancora più amara dal fatto che anche il narratore scrive da una prigione, incarnando egli stesso, attraverso la propria vicenda, il ripetersi continuo di quella sconfitta. Tuttavia Mazzini è anche un eroe della patria, che viene tutt'oggi ricordato nei monumenti, nei discorsi ufficiali. Una glorificazione di cui si è nutrita quella stessa «rivoluzione

785 Ascanio Celestini, *Pro Patria*, Einaudi, Torino, 2012, p. 87.

786 Ibid., p. 63.

passiva», che ha raccolto i frutti delle lotte del passato senza per questo imporre un reale cambiamento, condannando lo stesso Mazzini ad una morte in esilio. Per questo motivo il narratore gli propone alla sua figura assente di firmare una lettera di protesta, da lui scritta:

*Io, Giuseppe Mazzini,
chiedo al presidente della repubblica in carica e ai presidenti emeriti,
ai presidenti del consiglio, della camera e del senato,
ai signori ministri e al parlamento intero,
nonché ai presidenti di regione e provincia,
ai sindaci, agli assessori e ai consiglieri,
alle autorità tutte.,
papa compreso...
Insomma,
io Giuseppe Mazzini,
chiedo al popolo italiano
di cancellare il mio nome dalle piazze, dalle strade, dai viali, dalle scuole e dalle caserme.
Chiedo di abbattere i monumenti a me dedicati, staccare targhe e lapidi col mio nome,
poiché rinuncio alla paternità di questo paese che non rassomiglia né alla patria che
sognavamo due secoli fa e per la quale lottammo, né tantomeno all'Italia nella quale
avremmo vissuto oggi a distanza di un secolo e mezzo di progresso.
Ma se proprio risulta impossibile per motivi toponomastici, ché se cambi il nome alle
strade si rivoltano i postini, allora spero che questi luoghi nei quali compare il mio nome
siano abitati da mignotte, disgraziati, pezzenti, miserabili in fuga, profughi, emigranti,
gente senza documenti e senza nome, categoria di esiliati e sconfitti alla quale appartenni
per tutta la vita.⁷⁸⁷*

Per quanto il giudizio del narratore nei confronti di Mazzini possa essere sarcastico, i due sono comunque legati da una lotta in nome di una nazione libera. Quella patria che è nata da tante lotte tradite è diventata un'istituzione in cui non è possibile riconoscere i sogni di emancipazione di un tempo.

5.1 La punizione dei Padri

Alberto Mario Banti afferma che la retorica risorgimentale è costituita da tre *figure*

787 Ibid., p. 105.

profonde su cui il discorso patriottico si poggia non solo durante il processo che porta all'Unità, ma anche negli anni successivi, quando il discorso sul Risorgimento viene ricodificato in funzione delle politiche dell'Italia unita: la prima figura è l'identificazione della nazione come legame parentale, come risulta anche dal verso iniziale dell'inno d'Italia, "Fratelli d'Italia"; la seconda è la sacralità della nazione in quanto "comunità sacrificale" che può pretendere il martirio dei suoi patrioti; la terza è la nazione come "comunità sessuata", dove uomini e donne (rigorosamente eterosessuali) rivestono i ruoli che la patria stabilisce per loro, vale a dire quello di combattente e quello di madre di futuri patrioti. Tutte e tre queste *figure* costituiscono quella che Banti definisce la «concezione biopolitica della nazione»⁷⁸⁸, influenzando non solo sul discorso ma sulla vita stessa delle persone.

Celestini tocca tutti e tre questi punti, sebbene con differente intensità. Mentre infatti alla figura femminile è dedicato solamente un capitolo, il tema dei "padri" e del sacrificio dei "figli" attraversa l'intero romanzo. In generale è lo stesso rapporto genitore-figlio ad essere un riferimento costante, a partire dalla vicenda del narratore, il cui padre, dopo averlo visto in galera, gradualmente smette di parlare con lui. Pochi mesi dopo, a seguito della sua morte a causa di un incidente sul lavoro, il suo fantasma comincia a visitare la cella del figlio, senza però avere più nulla da dire. La situazione soggettiva del narratore è in realtà la stessa dei tanti che sono rinchiusi con lui :

qui da noi è pieno di figli che parlano coi padri morti. È pieno di padri che non rispondono più. Ma io l'ho capito perché mio padre se ne sta zitto a guardarmi. Perché l'ha capito pure lui che da tanto tempo parliamo due lingue diverse. E un padre che non capisce più il figlio è una pena davanti alla quale non c'è niente da dire.⁷⁸⁹

Rispetto al testo dello spettacolo *Scemo di Guerra*, in cui Celestini metteva in scena i racconti di guerra del genitore, il rapporto tra padre e figlio è decisamente più complesso. Si tratta infatti di generazioni che non riescono a comunicare né a capirsi: mentre infatti per il figlio intraprendere la lotta armata è un modo anche per riscattare la vita di stenti del padre, quest'ultimo non riesce ad accettare le scelte del figlio.

788 Alberto Mario Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Editori Laterza, Bari-Roma, 2011, p. 17.

789 Ascanio Celestini, *Pro Patria*, p. 97.

La relazione generazionale con e i “padri della Patria” è ancora più drammatica. Celestini sviluppa una critica amara nei confronti dei più importanti esponenti dei governi italiani successivi all'Unità. Lo Stato che nasce dalle lotte risorgimentali non è ritenuto legittimo anche perché è guidato da persone che hanno tradito gli ideali di un tempo. I “padri” dell'Unità si rivelano così degli oppressori al pari di chi li ha preceduti. È così che i nuovi rivoluzionari si trovano contro di loro anche i rivoluzionari di un tempo, come ad esempio Crispi e Depretis, ora eletti nel parlamento italiano: «così è finita la vostra rivoluzione, con i rivoluzionari in pensione che vanno al governo e processano i figli»⁷⁹⁰.

I rivoluzionari a cui Celestini si riferisce sono tutti “figli”, soprattutto in senso politico. Essi sono infatti gli eredi di una speranza di cambiamento che è cresciuta nel corso dei decenni e che presto viene tradita. Ciò vale in particolar modo per quanti combattono con Garibaldi nel 1849 nelle strade di Roma, abbandonati e condannati dai potenti che avevano rappresentato una speranza di rinnovamento: primo è di tutto Pio IX, il Papa nel quale i movimenti rivoluzionari avevano fatto affidamento, con l'illusione che ci potesse essere un'ipotesi di convergenza fra il mondo religioso e i processi di modernizzazione⁷⁹¹. La situazione è resa ancora più drammatica dal fatto che a schierarsi contro di loro sono anche le truppe francesi, ossia gli eredi della Rivoluzione alla cui esperienza politica si ispira la Repubblica romana.

Celestini specifica la giovane età dei morti di Roma, sottolineando il fatto che alcuni di loro, oggi rappresentati sui busti o ricordati nei nomi delle strade di Roma, sono diventati l'emblema di uno Stato monarchico in cui difficilmente avrebbero potuto riconoscersi. La successiva retorica risorgimentale, ricca di storie sulle gesta di giovani eroi fieramente sacrificatisi in nome dell'unica Patria italiana⁷⁹², viene dunque fortemente contestata: nel martirio di questi patrioti Celestini legge il fallimento dell'ideale di una nazione, lo stesso fallimento a cui andranno incontro i “risorgimenti” successivi:

questi risorgimenti hanno due caratteristiche in comune. La prima è che si tratta di

790 Ibid., p. 76.

791 A proposito dell'ipotesi “neoguelfa” e dell'evoluzione politica di Pio IX, cfr. Alberto Mario Banti, *Il Risorgimento Italiano*, Edizioni Laterza, Bari-Roma, 2004, pp. 78-79.

792 Alberto Mario Banti, *Sublime madre patria*, pp. 72-77.

rivoluzioni combattute dai figli e tradite dai padri. Anche da quei padri che erano stati figli rivoluzionari. La seconda consiste nel fatto che tutt'e tre sono storie di galera e lotta armata.⁷⁹³

La galera rappresenta infatti un ulteriore elemento che accomuna Mazzini agli altri rivoluzionari, dal momento che, come vien spesso ricordato dal narratore, egli trascorre molti anni in galera o in esilio, condannato dalla stessa nazione che ha contribuito a creare.

Il narratore sottolinea come la galera sia il luogo in cui lo Stato esprime al massimo la sua funzione, quella di carceriere: riprendendo le parole di Luigi Cardullo, direttore del carcere dell'Asinara negli anni Ottanta, il narratore si dichiara paradossalmente d'accordo con lui sul fatto che la galera sia e sia sempre stata il cuore della struttura dello Stato, il luogo in cui lo Stato riafferma con più forza la propria natura, forte della legittimità di chi «giudica per non essere giudicato»⁷⁹⁴.

In quanto tale la galera è dunque il centro della narrazione, il microcosmo da cui il narratore di Celestini ripercorre le tappe della storia d'Italia. Si tratta del luogo a partire dal quale tesse i fili di un discorso che non pronuncerà mai e che è destinato a modificare in eterno, essendo l'ergastolo la pena a cui è condannato. Egli racconta in realtà di aver pronunciato parte di questo discorso al giudice, all'epoca della sua sentenza, dichiarando di essere pronto per il carcere in quanto «la reclusione è un'opportunità per il rivoluzionario»⁷⁹⁵ che può quindi distruggere l'istituzione carceraria dall'interno. Anni di carcere lo costringono però a ricredersi, come dichiara nel suo dialogo immaginario con Mazzini: «la galera non è più un'opportunità per un rivoluzionario e forse nemmeno per un matto»⁷⁹⁶. La vita di chi finisce in carcere, infatti, non vale niente: non c'è nulla di glorioso nella galera dove anche il discorso più rivendicativo perde il suo valore. Allo stesso modo, è proprio a partire dall'esperienza del carcere che diventa difficile trovare un senso nelle azioni e dei sacrifici compiuti anni prima in nome della patria.

Infine, per il narratore il carcere è il luogo dove conoscere altri che come lui sono fuori

793 Ascanio Celestini, *Pro Patria*, p. 87.

794 Ibid., p. 84.

795 Ibid., p. 85.

796 Ascanio Celestini, *Pro Patria*, p. 105-106.

dallo stato di diritto e che gli rivelano la possibilità di uno sguardo diverso con cui guardare al passato. Così come per i morti della Repubblica di Roma, Celestini fa una lunga lista anche dei morti in carcere in anni recenti, specificando la giovane età di molti di loro. Una relazione sorprendente, quella tra i carcerati e i combattenti del Risorgimento, accomunati dalla loro essere esclusi, dalla loro bassa estrazione sociale e dalla violenza subita da parte dello Stato.

5.2 Negri matti africani nel cuore dello Stato

Il discorso sulle lotte risorgimentali, per come esso si delinea prima e dopo l'Unità d'Italia, mette l'accento sul fatto che l'Italia è *una* e che le sue frammentazioni non sono altro che «puerili distinzioni»⁷⁹⁷. Al contrario, come sottolinea Beatrice Barbalato nella sua analisi dello spettacolo teatrale, in *Pro Patria* è lo stesso concetto di *popolo* ad essere messo in discussione, mostrando come le masse popolari si compongano di molteplici soggettività. Ciò avviene anche perché gli eroi risorgimentali, espulsi dalle istituzioni, incarcerati e sconfitti, sono messi in relazione con gli esclusi di oggi⁷⁹⁸, uniti dal fatto di non essere considerati e di essere destinati a scomparire nel corso della storia, come afferma Celestini «niente più niente dà come risultato niente»⁷⁹⁹

Rilevando l'elevato numero di neri rinchiusi con lui in carcere, il narratore ritorna ai moti rivoluzionari e al caso di Andreas Aguyar, figlio di genitori neri resi schiavi e portati a Montevideo. Andreas Aguyar viene liberato da Garibaldi e muore a Roma nelle battaglie del 1849 a difesa della Repubblica:

l'hanno ammazzato i francesi a Santa Maria in Trastevere. È vero che morendo disse *viva la repubblica di Roma e dell'America?* È un'idea un po' confusa ma bella. È quello che t'aspetti da un negro, figlio di schiavi africani deportati in Sudamerica, liberato a Montevideo da un nizzardo che se lo porta a Roma per farsi ammazzare da un francese.⁸⁰⁰

797 L'espressione è utilizzata da Filippo Buonarroti riportata in Alberto Mario Banti, *Il Risorgimento Italiano*, Edizioni Laterza, Bari-Roma, 2004, p. 12.

798 Beatrice Barbalato, *Il capitolombolo di Mazzini: Pro Patria di Ascanio Celestini*, "Carte Italiane", 2012, n. 8, p. 147.

799 Ascanio Celestini, *Pro Patria*, p. 117.

800 Ascanio Celestini, *Pro Patria*, p. 55.

Il narratore riporta la vicenda di Andreas Anguyar perché ad essa ricollega uno dei personaggi che condividono con lui il carcere e l'ergastolo, il Negro Matto Africano, scappato dall'Africa che da lui era percepita come una prigioniera, per arrivare in Italia ed essere incarcerato in una prigioniera vera. Una delle differenze del romanzo rispetto allo spettacolo teatrale⁸⁰¹ è proprio la presenza di questo personaggio a cui viene dato molto più spazio.

Il Negro Matto Africano è un personaggio assolutamente fuori dagli schemi, impazzito perché, secondo quanto si racconta, prima di raggiungere l'Italia è stato obbligato dai militari del suo paese a uccidere i suoi stessi figli. Il riferimento alla sua follia è dovuto alle sue azioni fantastiche come la fuga dal carcere condotta sfondando le porte della cella dopo aver bevuto un intruglio magico. Al contempo la sua follia è anche drammatica, come dimostra nel momento in cui si evira «per sottrarsi ai cliché sessuali della sua razza»⁸⁰² dopo che i secondini hanno cominciato a prendersi gioco di lui. Da questo momento in poi dichiara «se sopravvivo all'emorragia...esco di galera un pezzo alla volta»⁸⁰³.

Il Negro Matto Africano non è descritto in toni pietistici, ma incarna le stesse contraddizioni degli altri detenuti. Ciò emerge in particolar modo nel capitolo “Dove stanno gli scarafaggi ci trovi anche i negri”. Il titolo si deve ad una leggenda che circola in carcere, secondo cui i neri hanno il potere di controllare gli scarafaggi, di cui la galera è piena. Gli ultimi della società, quelli che rappresentano la maggioranza delle persone detenute in carcere, hanno il potere di controllare gli scarafaggi, in quanto solo questi sono al di sotto di loro. La regola del dominio sugli altri si ripete per chi si trova in fondo alla scala gerarchica, che però non ha potere su nessun altro. La lotta tra i neri e gli scarafaggi è una follia, eppure è un'autentica guerra di cui nessuno sa niente e che è decisiva per il genere umano:

il Negro Matto Africano dice che bisogna ringraziare sempre un negro quando mendica

801 La comparazione si basa sugli spettacoli al Teatro Comunale di Ferrara, 28/10/2011 e all'Arena del Sole di Bologna, 10/03/2012, e sulla presentazione del libro avvenuta il 23/02/2013 presso Le Scuderie, Bologna.

802 Beatrice Barbalato, *Il capitombolo di Mazzini: Pro Patria di Ascanio Celestini*, “Carte Italiane”, 2012, n. 8, p. 151.

803 Ascanio Celestini, *Pro Patria*, p. 17.

senza una gamba lungo il marciapiede della stazione o al semaforo con la spugna in mano. Mi dice che «forse un giorno finirà la galera, è possibile che succederà [...]. Quel giorno ti dico che devi andartene in cerca di un negro qualunque [...] Puoi trovarne ai semafori. Cercane uno che mendica e ringrazialo. Tu non sai il motivo, ma lui lo conosce bene. Forse è un combattente sconfitto, ma questo non significa che non sia un combattente. Il negro è il milite ignoto».⁸⁰⁴

I neri sono gli esclusi di oggi e pertanto sono coloro che meglio rappresentano chi ha combattuto le guerre del passato, di cui non è rimasto altro che una tomba senza nome. Attraverso questi riferimenti l'idea di “rivoluzione tradita” del Risorgimento assume un nuovo significato che si riversa sul presente: è a partire dal tradimento degli ideali di una nazione libera che emerge un connubio tra razzismo e nazionalismo. Si tratta prima di tutto di un mutamento storico, dal momento che, come rilevato da Banti, nelle fasi successive all'Unità d'Italia la mitologia risorgimentale viene utilizzata in chiave coloniale. Se dunque l'emarginazione riguarda ampie fette della popolazione, dal momento che, come sottolinea Balibar, tra “razzismo di classe” e “razzismo” vero e proprio esiste un fortissimo legame⁸⁰⁵, quest'ultimo assume in Italia una forma istituzionale che non è costitutiva dello Stato-nazione al suo nascere, ma che prende una sua configurazione negli anni a seguire. Come ricorda Celestini, in riferimento polemico alle leggi sull'immigrazione, chi è clandestino rischia il carcere solo per il fatto di non avere la nazionalità italiana: chi è estraneo, dunque, viene automaticamente individuato come qualcuno da escludere, un nemico. I tradimenti dei “tre risorgimenti” dimostrano tuttavia che fin dalle proprie origini lo Stato italiano si è costruito su una dinamica di esclusione, condannando chi non sottostava alla sua disciplina: chi ha un colore della pelle differente, chi proviene da un altro paese riceve oggi lo stesso trattamento che nel Risorgimento era riservato a chi combatteva in nome di una nazione libera.

804 Ibid., pp. 60-61.

805 Scrive Etienne Balibar: «né la forma giuridica, né il “patriottismo” (che è piuttosto la sublimazione immaginaria) bastano a costituire il nazionalismo: lo Stato-nazione di per sé non ha nulla di etnico, al contrario. Occorre dunque che costruisca un sostituto di natura comune ai membri della nazione, una “etnicità” *a posteriori*, che esso produca il popolo, del quale si presume esso sia il prodotto. Una finzione di origine pregiuridica, deve conferire allo Stato il supplemento di identità nazionale che ad esso, in quanto tale, manca», Etienne Balibar, “ Razzismo, nazionalismo, stato”, in *Le frontiere della democrazia*, ManifestoLibri, Roma, 1993, p. 48.

Il Negro Matto Africano, Andreas Aguyar, gli stranieri morti nelle carceri italiane rientrano nella comunità del narratore, sono suoi affini, rivoluzionari essi stessi in quanto non incasellabili all'interno della rigida legge dello Stato, fondata su un'idea degenerata di giustizia. Nel romanzo di Celestini, ogni possibilità rivendicativa che si basi su un sentimento di orgoglio nazionale non ha alcuna ragione di esistere. Nei confronti dello Stato e dei suoi componenti si sviluppa una critica destituente, che riguarda sia la sua Storia che la sua forma attuale.

6. Miguel Real, *A voz da Terra*

Miguel Real è uno degli scrittori più prolifici del panorama letterario portoghese degli ultimi anni, in grado di pubblicare, tra il 2005 e il 2013, al ritmo di un romanzo l'anno, a cui si aggiungono diversi saggi e numerosissimi articoli. In particolare la sua attività di commentatore sulle pagine del *Jornal de Letras, Artes e Ideias* lo rende uno dei principali protagonisti nella divulgazione del romanzo storico, dal momento che le sue recensioni riguardano quasi esclusivamente questa forma narrativa. Per quel che riguarda la sua produzione letteraria, Miguel Real è assolutamente puntuale nello sfruttare le date di anniversari e commemorazioni: al caso di *A Voz da terra*, pubblicato nel 2005 nell'anno del duecentocinquantenario anniversario del terremoto di Lisbona, si aggiungono *O sal da terra* (2008), che racconta la vita di Padre António Vieira a quattrocento anni dalla sua nascita, e *A cidade do fim* (2013), romanzo che ripercorre la storia della città di Macao, a cui gli esploratori portoghesi sono approdati cinquecento anni prima. Nel 2005 il suo romanzo si aggiunge a quelli di Júlia Nery (*Lisboa, Terramoto de 1755. O segredo perdido*), di José Braga Gonçalves (*O Maçon de Viena*) e di Pedro Almeida Vieira (*O segredo do mistério divino*), tutti da lui recensiti⁸⁰⁶.

Rispetto ad altri anniversari, il terremoto di Lisbona (il “*Grande Terramoto*”) assume un aspetto particolarmente evocativo anche perché paragonabile a quanto avvenuto nel 2004, quando una scossa al largo dell'Oceano Indiano causa un'onda anomala che colpisce la costa di diversi paesi dell'Asia meridionale. La dinamica di questo evento è particolarmente simile, dunque, a quanto avvenuto l'1 novembre 1755, quando l'onda anomala scaturita a seguito di una forte scossa al largo dell'Atlantico distrugge buona

806 Miguel Real, “A tragédia revisitada”, *Jornal de Letras, artes, ideias*, 09/11/2005.

parte della città di Lisbona. Tuttavia non è solo per la somiglianza tra le due tragedie che il romanzo può essere ricollegato al presente, ma anche per il contesto politico e per la frattura che l'evento rappresenta anche a livello culturale e politico. Tale lettura caratterizza il volume *O grande Terramoto de Lisboa: ficar diferente* (curato da Helena Carvalhão Buescu e Gonçalo Cordeiro) che restituisce il forte impatto che il terremoto ebbe non solo nel contesto culturale portoghese, ma più in generale anche in quello europeo.

Il terremoto di Lisbona del 1755 è considerato il «primo disastro moderno»⁸⁰⁷, laddove con questa definizione non si intende esclusivamente un contestualizzazione cronologica, bensì soprattutto filosofica, dal momento che tra i commentatori dell'evento spicca il nome di Voltaire, che nel *Candide* utilizza il riferimento al terremoto per criticare la filosofia “ottimista” di Pope e Leibniz. Ciò influisce in maniera decisiva sul modo in cui fin dall'inizio in Europa si sviluppa una riflessione sull'evento: rispetto alla visione teologica che vede nel terremoto una tragedia voluta da Dio per punire gli abitanti della città, l'analisi di Voltaire muove in una direzione pienamente integrata rispetto al pensiero illuminista.

L'attenzione che l'evento riceve contribuisce a creare una sorta di aura che lo rende assolutamente unico. Lo storico Rui Tavares ricostruisce il modo in cui si forma la narrazione del terremoto ironizzando fin dal titolo del suo libro, *O pequeno livro do Grande Terramoto*, su come si è prodotto un tipo di ricostruzione che vede nella tragedia di Lisbona un evento “unico”. Tavares scrive come il *Grande Terramoto* sia un autentico “evento costruito”, tanto che negli stessi giornali del tempo è possibile riscontrare un certo fastidio rispetto alle voci «esagerate e irreali sulla catastrofe che si generarono da Coimbra al resto d'Europa e addirittura alle sue colonie»⁸⁰⁸. Per decostruire l'aura che connota l'evento, Tavares mette in rilievo la relazione tra le cronache dell'epoca e lo specifico contesto culturale che favorisce il processo di mitizzazione, facendo prima di tutto riferimento alla scarsa attenzione che ricevette, nel

807 Russell R. Dynes, “The Lisbon Earthquake of 1755: the first modern disaster”, in Theodore E. D. Braun, John B. Radner (a cura di), *The Lisbon earthquake of 1755: representations and reactions*. Voltaire Foundation, Oxford, 2005.

808 Rui Tavares, *O Pequeno Livro do Grande Terramoto*, Lisboa, Edições Tinta da China, 2005, p. 26.

1754, un altro terremoto, con epicentro nel Mar Nero. Si tratta di un evento che, seppur in misura minore rispetto al terremoto di Lisbona, distrugge parte della città di Istanbul, causando la morte di quattrocento giannizzeri e gettando letteralmente nel panico il sultano. La notizia non ebbe particolare eco nel resto d'Europa, probabilmente, suggerisce Tavares, a causa di uno sguardo “occidentalista”: «le catastrofi fra i fedeli erano, per così dire, naturalizzate dalla convinzione che avvenivano in un territorio disordinato e caotico in quanto, per essere precisi, senza fede nel vero Dio»⁸⁰⁹.

La mitizzazione del terremoto di Lisbona arriva a coinvolgere la figura del primo ministro di João I, Sebastião José de Carvalho e Melo, ossia il futuro Marquês de Pombal, personaggio centrale del romanzo di Miguel Real: basandosi sui documenti dell'epoca, e in particolare sul testo *Diário dos sucessos de Lisboa desde o Terramoto até o Extermínio dos Jesuítas*, scritto da António Pereira de Figueiereto, Tavares osserva come a partire dai mesi successivi al terremoto si metta in moto la costruzione di un processo di riscrittura del passato che rinforza la posizione del Ministro Carvalho e Melo. La costruzione di una narrativa legittimante è anche uno degli elementi evidenziati da Miguel Real che, sempre nel 2005, pubblica un altro libro, questa volta una ricerca storica, intitolato *O Marquês de Pombal e a cultura portuguesa*. Anche in questo caso si sottolinea l'opera di controllo da parte del Marquês de Pombal sulle cronache degli anni. In particolare, Miguel Real sottolinea l'importanza di tre libri «direttamente orientati dal Marquês: la *Relação Abreviada* (1757), la *Dedução Cronológica e Analítica* (1768) e il *Compêndio Histórico do Estado da Universidade de Coimbra* (1771)»⁸¹⁰. Tale costruzione contribuisce ampiamente a creare un “mito” del Marquês de Pombal destinato a radicarsi negli anni.

Secondo le analisi di José Eduardo Franco e Annabela Rita, a partire dal secolo XIX il Marquês de Pombal è elevato «allo statuto di eroe della modernità portoghese e precursore dei valori democratici in funzione della sua politica [...] anti-gesuita e in grado di imporre alla nobiltà tradizionale il potere assoluto dello Stato»⁸¹¹. Tale

809 Rui Tavares, *O Pequeno Livro do Grande Terramoto*, Lisboa, Edições Tinta da China, 2005, pp. 55-56 (trad. mia).

810 Miguel Real, *O Marquês de Pombal e a cultura portuguesa*, Quidnovi, Porto, 2005, p. 9.

811 José Eduardo Franco, Annabela RITA, *O mito do Marquês de Pombal: a mitificação do primeiro-Ministro de d. José pela maçonaria*, Prefácio, Lisboa, 2004, p. 33 (trad. mia).

operazione tocca il suo apogeo nel 1882, in occasione del centenario della morte del Marquês, quando la sua figura viene innalzata allo statuto di “eroe laico”:

questa marca ideologica ha condotto a classificazioni storicamente sbagliate e, in alcuni casi, anacronistiche, dell'opera politica che ha avuto come protagonista Carvalho e Melo. Gli epiteti che sono stati attribuiti a questo politico dell'assolutismo sono molto illustrativi di questo meccanismo, come sono i casi più impressionanti della sua classificazione ed esaltazione come “liberale” o precursore della Rivoluzione Liberale, o del “primo grande rivoluzionario portoghese”, di “un *homo novus*”, un “quasi plebeo”, che era arrivato al potere grazie al suo merito.⁸¹²

Il mito del Marquês de Pombal ha comunque fondamento in fatti realmente avvenuti: il Ministro Carvalho e Melo ha un ruolo di primo piano nella lotta contro i gesuiti e i costumi religiosi più tradizionalisti ed è sicuramente il protagonista della ricostruzione della città dei Lisbona, in particolare per quel che riguarda il ripensamento della *Baixa*, a cui (grazie alla supervisione degli architetti Manuel de Maia, Eugenio dos Santos e Carlos Mandel) viene data una forma non più labirintica come la precedente, bensì rigorosamente ordinata, tanto che Tavares si riferisce ad una “*hausmanizzazione*”⁸¹³ (*ante litteram*) di questa parte della città. Inoltre è il Ministro Carvalho e Melo a realizzare riforme ispirate all'illuminismo europeo, nel campo economico, giuridico e soprattutto scolastico, dove la scuola è sottratta al controllo dei gesuiti per essere posta sotto la giurisdizione statale. La figura del Marquês de Pombal si lega così al contesto dello sviluppo dello Stato moderno, assumendo paradossalmente un ruolo simile a quello di un monarca assoluto: dare prestigio alla sua figura equivale così a dare prestigio alla stessa nazione portoghese. Attraverso questo meccanismo, il mito del Pombal arriva fino ad oggi: persino nei giorni del duecentocinquantenario

812 «Esta marca ideológica conduziu a classificações historicamente erróneas e, algumas delas, anacrónicas, da obra política protagonizada por Carvalho e Melo. Os epítetos que foram atribuídos a este político do absolutismo são bem ilustrativos disto mesmo, como são os casos mais impressionantes da sua classificação e exaltação como “liberal” ou precursor da Revolução Liberal, ou de “primeiro grande revolucionário português”, de “um *homo novus*”, um “quase plebeu”, que tinha cedido ao poder à custa do seu mérito», Ibid., pp. 54-55.

813 Rui Tavares, *O Pequeno Livro do Grande Terramoto*, Lisboa, Edições Tinta da China, 2005, p. 45.

il Marquês infatti è descritto come un “genio”, mentre la Lisbona ricostruita sotto la sua giurisdizione è considerata una «creazione dell'illuminismo»⁸¹⁴.

Il libro di Miguel Real si presenta fin dalla copertina come “il romanzo sul Marquês de Pombal e il terremoto del 1755”, sebbene in questo caso la figura del primo ministro di João I sia rappresentata in maniera molto più sfaccettata rispetto all'immagine che il mito restituisce di lui. *A voz da terra* infatti si differenzia dagli altri romanzi pubblicati negli stessi anni, in quanto racconta come al terremoto dell'1 novembre 1755 segua il “terremoto degli uomini”, rappresentato dalle violente politiche del Marquês de Pombal, attuate nel segno di progresso. Per restituire quest'ambiguità Miguel Real utilizza lo sguardo di Julinho (Júlio Telles Fernandes), un ricco commerciante brasiliano nato da padre portoghese, a cui è stata affidata la missione di verificare le possibilità per aprire un negoziato, da condurre con il Ministro, per l'indipendenza del Pernambuco, luogo da tempo di forte tensioni e di una sanguinosa guerra all'inizio del secolo, di cui lo stesso Miguel Real si occupa nel romanzo *A guerra dos Mascates*. È dunque a partire da questo punto di vista meticcio che si sviluppa il tentativo di Miguel Real di mettere in discussione il mito del Marquês de Pombal.

6.1 Oltre il mito

Il primo capitolo del romanzo descrive la città disordinata e labirintica che viene spazzata via dall'onda anomala dell'1 novembre 1755: «una rete intricata rossa e bianca, sconnessa, ondulante, sinuosa, qui e lì rotta all'improvviso dai cumuli di legno di un capannone collassato»⁸¹⁵. Attraverso lo sguardo di Julinho, la città di Lisbona appare assolutamente lontana dal suo ruolo di «centro dell'impero».

Lisbona sembra essere costruita secondo livelli differenti: il lavoro febbrile, la schiavitù e la povertà che caratterizzano lo scenario di alcune delle zone della *Baixa* si contrappongono alla città più nobile, dove si trovano i palazzi e i quartieri più ricchi. Il

814 José Augusto França, “Lisboa: a grande criação do Iluminismo”, *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 09/11/2005.

815 «Uma rede embaraçada vermelha e branca, desnivelada, ondulante, sinuosa, aqui e além quebrada abruptamente pela bocarra de madeira de um telheiro ruído», Miguel Real, *A voz da terra*, Quidnovi, Matosinhos, p. 18.

primo sguardo di Julinho alla città è rivolto a questa parte più ricca, al contrario di quello del narratore, che mette in evidenza le voci attorno del personaggio:

il ragazzo che portava Julinho al pontile gli chiedeva da quale India venisse, anche lui voleva andarci, raccogliere l'oro o trasportare la cannella, ma Julinho non lo sentiva, né sentiva l'eco crepitante delle onde nel molo, né il vociare acuto delle altre navi che caricavano le casse che erano state prese dal *São Bartolomeu*, né il clamore flautato dei nobili che seguivano sotto il baldacchino vellutato dalle navi che di fronte a loro fendeva le onde del Tejo, né gli schiocchi tranquilli della piccola vela sulla sua testa; Julinho aveva occhi solo per la vista di Lisbona, la città di Sant'Antonio, le onde che creavano quelle sette colline coperte di case e chiese, coronate dal castello e recintate da oliveti e frutteti, la mole del palazzo delle Corti Reali e dei Bragança che si scorgevano all'estremo della baia, aperta dalla villa regia di Belem, di fronte ai pinnacoli della Sé e della grossa muraglia di S. Vicente.⁸¹⁶

La presenza di schiavi segna con forza le prime descrizioni della città, ed è sotto questo aspetto che emerge con chiarezza la differenza fra Julinho e i amici, i “Peixotinhos”, come vengono chiamati i fratelli João Maria e José Maria Peixoto, suoi compagni di avventura durante la gioventù e ora collaboratori del Ministro Carvalho e Melo. Lo stesso Julinho ha uno schiavo, Florentino, ma la relazione fra loro è di fiducia e rispetto. Inoltre i riferimenti di Julinho a Padre António Vieira, il frate gesuita che nel secolo precedente era diventato noto per i suoi sermoni sull'abolizione della schiavitù, sono un chiaro segnale delle sue idee liberali, decisamente all'avanguardia rispetto al contesto portoghese dell'epoca. Nella dicotomia tra privilegio e schiavitù, la via di mezzo è quella rappresentata del futuro Marquês de Pombal, così descritta dalle parole dei

816 «O marioleiro que trazia Julinho para o cais ia-lhe perguntando de que índia viera, ele também queria ir para lá, catar ouro ou carregar canela, mas Julinho não o ouvia, nem o eco estrepado das ondas no molhe, nem o vozear agudo dos outros matalotes carregando os arcões desembarcados do *São Bartolomeu*, nem o clamor aflautado dos fidalgos que seguiam sob o dossel aveludado de carin do bergantim que à sua frente fendia as ondas do Tejo, nem os estalos compassados da pequena vela sobre a sua cabeça; Julinho só tinha olhos para a vista de Lisboa, a cidade de Santo António, o ondeado das sete colinas cobertas de casario e de igrejas, coroadas pelo castelo e cintadas por olivais e pomares, a mole do palácio dos Cortes Reais e dos Braganças captando a vista no extremo da baía, aberta pela quinta régia de Belém, oposta aos pináculos da Sé e da grossa alvenaria de S. Vicente», Miguel Real, *A voz da terra*, Quidnovi, Matosinhos, p. 13.

Peixotinhos:

mi piace questo Ministro, ha la sensatezza di liberare gli schiavi in Portogallo, ma di non toccare quelli del Brasile, senza gli schiavi dello zucchero e dell'oro il Brasile muore, solo i negri sopportano quei lavori.⁸¹⁷

La descrizione delle strade di Lisbona si alterna continuamente con i racconti dei Peixotinhos sulla situazione politica, tanto che si coglie subito una forte tensione fra il pensiero di Julinho e le opinioni dei due fratelli sulla politica del Ministro. Si tratta di una descrizione che dall'ottica di Julinho appare assolutamente contraddittoria, sebbene egli comprenda il motivo di quest'ambiguità: il Ministro Carvalho e Melo appare infatti assolutamente aperto alle influenze europee e illuministe che riguardano la libertà personale, religiosa e commerciale all'interno del territorio portoghese, a patto che ciò non si contrapponga alla ricchezza economica che proviene delle colonie. Il romanzo è ricco di riferimenti alla politica economica del Ministro e ai suoi rapporti con il commercio inglese. Le idee pur moderate del futuro Marquês de Pombal trovano comunque la resistenza dell'aristocrazia, che contrappone un autentico blocco alle politiche progressiste. Come spiega João Maria: «non c'è industria che non sia annichilita da tanto ozio e corruzione, non c'è progresso che non sbatta contro il muro della superstizione di donne e dei preti»⁸¹⁸.

Per chi appoggia le attività del Ministro, dunque, il tema del *progresso* è assolutamente centrale, dal momento che gli ostacoli che vengono opposti alle sue politiche hanno come risultato quello di allontanare il Portogallo dal contesto europeo, mettendolo in una posizione di inferiorità rispetto agli altri imperi. Il Ministro Carvalho e Melo si rende conto di come questo sia dovuto alla presenza della nobiltà e dei gesuiti: «sono duecento anni che il Portogallo ha smesso di contare qualcosa per l'Europa»⁸¹⁹. Il

817 «Estou a gostar desse Ministro, tem a sensatez de libertar os escravos em Portugal, mas de não tocar nos do Brasil, sem os escravos do açúcar e do ouro o Brasil morre, só os pretos aguentam aqueles trabalhos», Miguel Real, *A voz da terra*, Quidnovi, Matosinhos, p. 26.

818 «Não há manufactura que não rebente sob tanta madraçaria e corrupção, não há progresso que não estale contra o muro de superstição de mulheres e cleria», Miguel Real, *A voz da terra*, Quidnovi, Matosinhos, p. 36.

819 «Há duzentos anos que Portugal deixou de contar para Europa», Miguel Real, *A voz da terra*, Quidnovi, Matosinhos, p. 109.

Portogallo precedente al terremoto sembra così essere condannato ad un ritardo che può essere recuperato solo attraverso una grande opera di rinnovamento sociale.

Come osserva Eduardo Lourenço, l'idea di una "superiorità" di Paesi come Inghilterra e Francia, e dunque l'emergere di "due *Europe*", inizia a farsi largo proprio a partire da questo periodo, con conseguenze sia su un piano culturale che su un piano politico. Il supposto ritardo del Portogallo assume, così, un ruolo decisivo nella costruzione del mito del Marquês de Pombal in quanto innovatore e portatore dei principi ispiratori dell'illuminismo. In lui sembra proiettarsi l'immagine di Dom Sebastião, il re che secondo la leggenda tornerà a dare la gloria alla nazione⁸²⁰. All'interno di questo mito, le cui caratteristiche sono anticipate dalle parole dei Peixotinhos ben prima del terremoto avvenga, rimane tuttavia nascosta la violenza con cui le sue politiche sono realizzate. Inizialmente, il Ministro esplicita il suo carattere dispotico in un dialogo con Julinho, dove esprime il suo disprezzo a proposito di una rivolta immediatamente repressa, avvenuta nella città di Porto, condotta, secondo il Ministro, da una «caterva di ubriachi, prostitute, soldati, disertori, schiavi, accattoni, [che] alla fine hanno messo sottosopra la città e hanno occupato la Ribeirta, con bambini e donne incinta davanti a tutti, gridando che il vino è del popolo»⁸²¹. Tale attitudine diventa ancora più evidente a seguito del terremoto, trasformandosi in repressione violenta, in particolar modo nel momento in cui il Ministro affida il controllo della città a Porão Escorço, un personaggio che Julinho conosce già per le sue violenze contro i neri in Brasile.

A Lisbona, Julinho incontra Porão Escorço per la prima volta pochi mesi prima del terremoto. Egli è incaricato dalla Chiesa della repressione di coloro che praticano il "candomblé", un rituale religioso degli schiavi neri, importato dal Brasile, considerato un'eresia. Nonostante il Marquês de Pombal rappresenti l'opposto di un potere basato

820 La leggenda vuole che la notizia della morte di Re Dom Sebastião, nella battaglia di Alcazar-Quibrir, nel 1578, sia in realtà un falso e che Dom Sebastião tornerà in Portogallo per fondare il "Quinto imperio" riportando il Paese alla gloria. A questo mito fa riferimento anche Fernando Pessoa nella sua opera *Mensagem*. Il mito è anche la base per le riflessioni di Margarida Calafate Riberito. Cfr. Margarida Calafate Riberito, *Uma historia de regressos: Imperio, guerra colonial e pos-colonialismo*, Afrontamento, Porto, 2004.

821 «Caterva de borrachos, prostitutas, soldados, desertores, escravos, vadios, enfim levantaram a ralé da cidade e ocuparam a Ribeira, com miúdos e grávidas à frente, gritando que o vinho é do povo», Miguel Real, *A voz da terra*, Quidnovi, Matosinhos, p. 110 (trad. mia).

sulla credenza religiosa, dopo il terremoto, quando l'emergenza gli dà la possibilità di agire con maggiore libertà, le sue modalità sembrano in continuità con lo strapotere religioso gesuita. Porão Escorço diventa così un uomo dello Stato, glorificato agli occhi della città: «il mercenario più odiato del Pernambuco nel tempo della gioventù di Julinho, attraversava Lisbona montando a cavallo, applaudito e lodato come un eroe⁸²². La violenza attraverso cui il Ministro Carvalho e Melo gestisce e controlla la vita della popolazione di Lisbona è però solo una delle sfaccettature del potere dispotico da lui esercitato, come dimostra il feroce attacco nei confronti della famiglia Távora, già da tempo in contrasto con il primo Ministro, accusata ora di avere attentato alla vita del re. In realtà, la loro congiura è solo una scusa per accusare e attaccare la nobiltà in generale, limitando il suo potere. È il primo segnale del risveglio della “voce degli uomini” che Miguel Real paragona, per potenza e ferocia, alla forza del terremoto:

si era svegliata la **Voce degli Uomini**, che avrebbe terrorizzato Lisbona, uscita dai tormenti della Voce della Terra, e che, in nome della giustizia, avrebbe concluso con la più terribile strage ordinata dallo Stato portoghese, la crudelissima esecuzione della famiglia dei Távora.⁸²³

Il progetto di costruzione di uno Stato moderno si lega quindi ad un esercizio dispotico della violenza. Porão Escorço mette in atto il “terremoto degli uomini”, come viene definito nel romanzo, vale a dire l'attacco contro la Companhia de Jesus. In una settimana vengono arrestate più di mille persone che si suppone siano legate in qualche modo alla congiura. Inoltre, essendo gli arresti totalmente arbitrari, è il Ministro stesso a chiedere che si creino prove, «solidificandole con il terrore e la tortura»⁸²⁴. In questa forma di azione Julinho stesso vede emergere una nuova forma di governo non meno pericolosa della precedente che si presenta sotto forma di novità e progresso, senza però comportare reali mutamenti rispetto alle ingiustizie che già esistono.

Prendendo a prestito una formula di Kenneth Maxwell, si può dunque sostenere che

822 «O mercenário mais odiado de Pernambuco no tempo da juventude de Julinho, atravessava Lisboa montado a cavalo, aplaudido e louvado como um herói», ivi, p. 176.

823 «Despertara a **Voz dos Homens**, que aterrorizaria Lisboa, saída dos tormentos da Voz da Terra, e que, em nome da justiça, findaria com o mais hediondo morticínio ordenado pelo Estado português, a crudelíssima execução da família dos Távoras», ivi, p. 204.

824 «Solidificando-as pelo terror e pela tortura», *ibid.*, p. 239.

all'interno del romanzo il Marquês de Pombal si configura come un “paradosso dell'illuminismo”, in cui emerge un'evidente contraddizione «tra le intenzioni dispotiche e gli obiettivi illuminati»⁸²⁵. Tuttavia Miguel Real, attraverso la particolarità dello sguardo di Julinho, sembra muovere una critica ancora più radicale: il suo romanzo sembra infatti enfatizzare le contraddizioni individuate da Bauman rispetto alla modernità, in merito all'ambiguità del ruolo delle *élite* intellettuali dell'illuminismo e al legame tra la logica della modernità europea e l'esercizio dispotico del potere, tramite l'uso della violenza⁸²⁶.

6.2 Una modernità esemplare?

Miguel Real sembra comunque fare un passo oltre rispetto alla decostruzione del mito del Marquês de Pombal. *A voz da terra* suggerisce infatti una critica generale su come la cultura portoghese si sia fatta influenzare dalla cultura moderna europea, nonostante quella che Eduardo Lourenço definisce la «dubbia esemplarità»⁸²⁷ di quest'ultima. All'interno del romanzo è infatti lo stesso mito della modernità ad essere problematizzato, come risulta evidente nel colloquio tra il Ministro e Julinho circa la possibilità dell'indipendenza del Pernambuco. Julinho sa perfettamente di dover pesare le proprie parole, dal momento che corre il rischio di essere accusato di tradimento e lesa maestà. Per questo motivo utilizza argomentazioni che intuisce possano essere apprezzate dal Ministro in quanto vicine ai suoi progetti: «vogliamo il commercio libero [...], vogliamo che le leggi dello stato siano quelle portoghesi, ma l'economia sia europea»⁸²⁸. Allo stesso tempo, il Ministro è conscio di non poter commettere errori nella sua strategia dal momento che, nel contesto politico anteriore al Terremoto, non ha

825 Kenneth Maxwell, *Pombal, paradox of Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, p. 38 (trad. mia).

826 Si fa riferimento in particolare all'introduzione di *Postmodern Ethics* e all'impostazione dell'analisi di *Modernity and Holocaust*. Cfr, Zygmunt Bauman. *Postmodern Ethics*. Blackwell, Oxford, 1993, Zygmunt BAuman. *Modernity and the Holocaust*. Polity, Cambridge, 1989.

827 Eduardo Lourenço, "Nós e a Europa: Ressintimento e fascínio", in *Nós e a Europa: ou as duas razões*. Imprensa nacional-Casa da moeda, Lisboa, 1990, p. 31.

828 «Queremos comércio livre [...] que as leis do novo Estado sejam as portuguesas, mas a economia europeia», Miguel Real, *A voz da terra*, p. 112 (trad. mia).

l'agibilità politica per prendere in considerazione una proposta del genere senza il rischio di essere accusato come traditore della patria:

la proposta di Julinho aveva guadagnato la simpatia del Ministro, ma difficilmente i membri del Consiglio Ultramarino, organo che consigliava il re nelle materie dell'impero, avrebbero accettato la proposta, l'avrebbero considerata un semplice affare borghese del Ministro, una cessione di sovranità in cambio di denaro. [...] C'era bisogno di pensare.⁸²⁹

Lo scenario muta a seguito del terremoto, quando il tempo delle possibili negoziazioni sembra concluso e al centro dei progetti del Ministro c'è esclusivamente la ricostruzione di Lisbona e la possibile riconfigurazione dello Stato portoghese. L'accelerazione delle politiche del Ministro accentua le preoccupazioni di Julinho:

se in altri paesi, il nuovo e il vecchio si sovrapponevano in accumulazioni successive, che le generazioni incorporavano pacificamente, in Portogallo il nuovo e il vecchio si macchiavano di sangue, di dissidenza, di violenza, di odio reciproco, di reciproci tentativi di soppressione.⁸³⁰

Descrivendo le logiche economiche e politiche imposte dalle riforme del Ministro, Miguel Real sembra voler creare un collegamento molto forte con quanto avviene nel Portogallo contemporaneo. Il legame è ancora più evidente nel suo saggio storico, dove viene analizzata la modalità narrativa e retorica utilizzata dal Marquês per rappresentare un Portogallo in ritardo, al di sotto del livello dell'Europa del suo tempo, «trasformando l'immagine della decadenza nell'operatore mentale più costante ed influente della cultura portoghese contemporanea»⁸³¹. Agire «in nome dell'Europa»⁸³² diventa così

829 «A proposta de Julinho ganhara a simpatia do Ministro, mas difficilmente os membros do Conselho Ultramarino, órgão que aconselhava el-rei em matéria imperial, aceitariam a proposta, considerá-la-iam um simples negócio burguês do Ministro, troca de soberania por dinheiro. [...] Era preciso pensar», *ibid.*, p. 114.

830 «Se em outros países, o novo e o velho se sobrepunham em acumulações sucessivas, que as gerações iam incorporando pacificamente, em Portugal o novo e o velho teciam-se de sangue, de dissidência, de violência, de ódio mútuo, de revolta e reacção, de mútua tentativa de esmagamento», *ibid.*, p. 225.

831 Miguel Real, *O Marquês de Pombal e a cultura portuguesa*, Quidnovi, Porto, 2005, p. 9 (trad. mia).

832 *Ivi*, p. 11.

l'asse principale della politica del Marquês: “in nome dell'Europa” vengono espulsi i gesuiti e viene avviata una politica di statalizzazione dei tribunali, una centralizzazione delle strutture economiche e culturali. Ciò avviene attraverso un'attitudine dispotica che, scrive Real, ha inizio col Marquês de Pombal e dura «fino alla nostra adesione alla Comunità Europea nel 1980»⁸³³.

Tale ipotesi di lettura è ancora più chiara se messa in relazione con un altro saggio di Miguel Real, dedicato alla figura di Eduardo Lourenço. La relazione tra Portogallo ed Europa costituisce il tema del primo capitolo, dove si analizza il tentativo di Lourenço di mostrare la relazione fra la cultura portoghese e la cultura europea in due fasi differenti del suo percorso: la prima dal 1949 al 1978, e la seconda dal 1978 al 1997. Secondo Real, la prima fase di “heterodoxia” di Lourenço finisce nel 1978:

con la pre-adesione del Portogallo alla Comunità Economica Europea, nel 1980, e l'adesione piena nel 1986, così come con il consolidamento definitivo del regime democratico, le tesi della “heterodoxia” perdono parte della loro intensità a causa dell'inesistenza dell'ortodossia dogmatica nel comando del sistema politico e nella rappresentazione dell'immagine della cultura portoghese. Le due antiche colonne dell'ortodossia- il dogmatismo strutturalmente anchilosato della Chiesa Cattolica come supporto ideologico dello Stato aveva sofferto lo shock del Consiglio Vaticano II, rinnovandosi, così come il Partito Comunista Portoghese nel seno del regime democratico, diventando però solo un partito tra gli altri partiti- vengono, così a perdere la loro antica predominanza, attraversati dallo spirito del dibattito libero e dalla concorrenza tollerante fra le istituzioni soffiati dall'Europa lungo la decada del 1980.⁸³⁴

L'adesione alla Cee diventa un momento decisivo per il mutamento dell'opinione sulla modernità europea, dal momento che essa è associata alla costruzione del mito dell'Occidente, che ora sta conoscendo la sua fase finale. Si tratta dunque di mettere in evidenza che «l'Europa si trova in un piano inclinato di decadenza, preparandosi per il “Grande sonno” del silenzio storico»⁸³⁵. Essere portoghese all'interno della nuova Europa è così assumere il compito di «ripensare all'Europa».

833Ivi, p. 13.

834Miguel Real, *Eduardo Lourenço e a cultura portuguesa*. Quidnovi, Porto, 2008, p. 80 (trad. mia).

835 «A Europa se encontra num plano inclinado de decadência, preparando-se para o ‘Grande sono’ do silêncio histórico», Miguel Real, *Eduardo Lourenço e a cultura portuguesa*. Quidnovi, Porto, 2008, p. 82.

Il romanzo di Miguel Real permette di ampliare l'analisi sulla “dubbia esemplarità” della modernità europea, dal momento che nell'attività politica del Marquês de Pombal emergono in maniera esemplare le contraddizioni insite negli stessi processi di modernizzazione. L'opera di Miguel Real permette dunque di pensare la modernità in sé come un momento contraddittorio, in cui l'emancipazione e l'autoritarismo sono molto più contigui di quanto possa apparire. A partire dal fatto che questa contraddizione si esprime attraverso un riferimento all'Europa, è possibile compiere un passo ulteriore e leggere questo riferimento in relazione al contesto portoghese all'indomani dell'istituzione della moneta unica.

6.3 Una questione di fede

Nonostante i riferimenti al presente siano evidenti anche nel testo letterario, Miguel Real non è mai esplicito: *A voz da terra* non può essere letto come un romanzo contro il progetto dell'unione economica europea, quanto piuttosto come l'allegoria di un Portogallo in continua attesa di un eroe salvifico, in una situazione che sembra ripetersi costantemente all'interno della storia portoghese. Tuttavia Miguel Real esercita fino in fondo questa ambiguità: la rabbia di Julinho contro le politiche del Ministro Carvalho e Melo esplose nel capitolo “Febbre dell'Europa” in cui, dopo aver trascorso dieci anni in Portogallo, dichiara ai Peixotinhos la sua volontà di tornare in Pernambuco, nonostante la sua partecipazione alle nuove politiche commerciali promosse dal Ministro abbia fatto di lui un personaggio piuttosto integrato all'interno del contesto lisboeta. Tuttavia Julinho non riesce a tollerare il modo in cui si sta sviluppando la società portoghese, dove l'incentivo al commercio è presentato come una nuova religione, in grado di imporre una nuova forma alla gestione dello Stato senza ammettere alcuna alternativa. Nonostante il clima di novità, i pregiudizi e le ingiustizie si ripropongono esattamente come prima:

Lisbona è una città sotto assedio, ieri era la febbre dell'Imperio della Fede, del Vangelo, oggi è la febbre dell'Europa, del Progresso, del Commercio, dell'Industria, tutto è compressato crudelmente in nome della nuova missione del Portogallo, essere europeo [...]. Sarà che l'adorazione per il commercio e per l'Industria hanno per caso sostituito

l'adorazione per gli ordini religiosi, gesuiti e francescani?⁸³⁶

Nelle risposte di João Maria Peixoto alla rabbia Julinho è riassunto quello che sarà il mito del Marquês de Pombal:

con le riforme che il Ministro farà, se il primo castigo non fosse stato crudele, quasi barbaro, sono d'accordo, ci sarebbero ribellioni tutti gli anni, un anno da parte della chiesa, un altro da parte della nobiltà, il Ministro toccherà i vincoli dei privilegiati, rivoluzionerà la proprietà della terra da parte dei signori, manderà comanderà che si strappino i ceppi vecchi in tutto il Portogallo e a forzare i contadini affinché si seminino cereali, due milioni di scudi, in oro, vanno tutti gli anni in Inghilterra, per pagare la farina che mangiamo.⁸³⁷

La violenza del Ministro Carvalho e Melo è considerata da João Maria come un “male necessario” in direzione di un progresso e di un'emancipazione dai poteri vigenti in Portogallo fino a quel momento. Tutto è pertanto realizzato per la «buona ragione di Stato». Questo discorso, in apparenza assolutamente razionale e fedele all'entusiasmo patriottico, sembra tuttavia ridicolizzato da Miguel Real: i fratelli João Maria e José Maria Peixoto assumono un ruolo molto simile a quello di Rosencrantz e Guildenstern nell'*Amleto* di Shakespeare. Si tratta infatti di due “utili idioti” al servizio del potere, ma assolutamente sacrificabili: il loro discorso entusiasta per convincere Julinho della “buona ragione” delle politiche del Ministro è in realtà la parodia di un discorso coerente. Miguel Real racconta infatti che «João Maria alzava la voce, la retorica politica, spinta dalla pancia sazia di uova e prosciutto e dal calore della grappa in gola,

836 «Lisboa é uma cidade sitiada, ontem era a febre do Império da Fé, do Evangelho, hoje é a febre da Europa, do Progresso, do Comércio, da Industria, tudo é esmagado cruelmente em nome da nova missão de Portugal, ser europeu. [...] Será que a adoração pelo Comércio e pela Indústria não vieram substituir a adoração pelas ordens religiosas, jesuítas e franciscanos?», Miguel Real, *A voz da terra*, p. 286.

837 «Com as reformas que o Ministro vai fazer, se o primeiro castigo não tivesse sido cruel, quase bárbaro, estou de acordo, teríamos rebeliões todos os anos, um ano da igreja, outro da nobreza, o Ministro vai mexer nos vínculos dos morgados, vai revolucionar a posse senhorial da terra, vai mandar arrancar as cepas velhas por todo o Portugal e forçar os lavradores a semear cereais, dois milhões de cruzados, em ouro, seguem todos os anos para Inglaterra, para se pagar a farinha que comemos», *ibid.*, p. 290.

gli usciva libera e entusiasta»⁸³⁸.

La decisione di Julinho rimane dunque quella di tornare in Brasile insieme a Florentino (a cui promette la libertà una volta giunti a destinazione) e Violante Dias, la donna ebrea di cui si è innamorato e che in Portogallo rischierebbe di finire nella mani dell'Inquisizione. Di fronte ad una società che sembra non cambiare mai, Julinho sceglie pertanto di partire per un altro continente accompagnato da chi in Portogallo non sarebbe mai libero. Il sogno del progresso appare infatti assolutamente illusorio:

tutto era cambiato in meno di dieci anni, tutto sarebbe cambiato, Lisbona si era allargata, si era geometrizzata, si era razionalizzata, si era industrializzata, si era alfabetizzata, si era modernizzata. Lisbona veste la sua altra se stessa, borghese, ricca, europea, ma, di qualunque pelle si vesta, non smetterà mai di essere una città credente, rude, superstiziosa, la città di Santo Antonio, patria dell'invidia, sempre in attesa di un élite illuminata che la venga a salvare.⁸³⁹

La critica rispetto all'adesione totale ad un progetto articolatosi in altri contesti e il riferimento al commercio come nuovo strumento della "buona ragione", sembrano rimandi molto evidenti al Portogallo del presente. Pubblicato tre anni prima dell'inizio della crisi economica, *A voz da terra* conduce una critica a un processo di integrazione ad un nuovo ordine economico, che trova un fondamento in un passaggio cruciale per la storia del Portogallo e per la storia europea. Il riferimento ad una "élite illuminata", con cui si chiude il romanzo, può essere letto come l'ennesima provocazione: non è improprio, infatti, ipotizzare una risonanza tra questo riferimento e la figura di Durão Barroso, primo Ministro portoghese dal 2002 al 2004, eletto presidente della Commissione Europea poco più di un anno prima dell'uscita del romanzo. Ad ogni modo, la cieca fiducia nella partecipazione alla CEE può essere considerata l'ultima delle continue illusioni che ne segnano la storia, mentre le idee di innovazione e di

838 «João Maria elevava a voz, a retórica política, empurrada pela barriga farta de ovos e presunto e pela ardência da aguardente na garganta, saía-lhe solta e entusiasmada», *ibid.*, p. 293.

839 «Tudo mudara em menos de dez anos, tudo ia mudando, Lisboa espraíara-se, geometrizará-se, racionalizará-se, industrializava-se, alfabetizara-se, modernizara-se. Lisboa veste outra ela, burguesa, argentária, europeia, mas, qualquer que seja a pele de que se vista, nunca deixará de ser uma cidade crente, rude e supersticiosa, a cidade de Santo António, pátria da inveja, sempre ansiando por uma elite iluminada que a venha a salvar», Miguel Real, *A voz da terra*, Quidnovi, Matosinhos, p. 316.

progresso prospettate dai nuovi cambiamenti possono essere equiparate a nuove forme di superstizione.

6.3 Conclusione: in fuga dall'Europa

La fuga finale di Julinho rappresenta un rifiuto che va ben oltre i confini della singola nazione, ricollegandosi a quanto avviene anche nel resto d'Europa e che non lascia alcuno spiraglio aperto per possibili ripensamenti.

Si tratta di un'impostazione condivisa da tutti e tre i romanzi analizzati, sebbene non senza elementi contraddittori, in particolar modo nel caso di *Victus*. Tuttavia, per quanto sia possibile e necessario sottolineare le contraddizioni presenti nei testi, esse sono poca cosa rispetto alla loro presa di posizione radicale che presuppone un ripensamento filosofico e politico di ampie proporzioni: si tratta infatti di rifiutare l'Europa e i suoi miti.

Chakrabarty sottolinea che il pensiero moderno europeo deve essere pensato sia nella sua "indispensabilità" che nella sua "inadeguatezza". Conviene tuttavia registrare il primo dei due elementi viene aspramente messo in discussione nei tre testi qui analizzati: essi muovono nella direzione di un ripudio di una delle basi del pensiero moderno europeo, vale a dire l'età dei lumi. Da questo punto di vista non sembra esserci spazio per una riscoperta del progetto illuminista: i tre romanzi si pongono infatti in aperto contrasto rispetto ad una posizione come quella di Habermas, che si chiede se nel rifiuto degli orrori avvenuti nel corso del Ventesimo secolo «non sia sfuggita l'altra faccia di queste catastrofi»⁸⁴⁰, ossia le innovazioni culturali che l'Europa è stata in grado di produrre negli ultimi due secoli.

Rispetto a questa posizione i tre romanzi lasciano trasparire ben poche possibilità di mediazione. La necessità di costruire un'altra comunità è assolutamente evidente. Nei romanzi non emerge infatti alcuna nostalgia nei confronti della forma dello Stato-nazione, anche a causa del tradimento delle promesse di emancipazione che la modernità aveva in qualche modo prospettato. Nonostante le contraddizioni che

840 Jürgen Habermas, "Imparare dalle catastrofi? Ripensando al "secolo breve"", in *Die postnationale konstellation* (1998), trad. it. *La costellazione postnazionale. Mercato globale, nazioni e democrazia*, Feltrinelli, Milano, 2000, p. 13.

possono essere evidenziate, immaginare e quindi costruire un'altra comunità significa prima di tutto schierarsi contro l'Occidente.

Conclusione

Il nove settembre milleduecentodecimoquarto, sul far del giorno, il nuovo Duca in Auge salì in cima al torrione del suo castello per considerare un momentino la situazione storica. La trovò poco chiara. Si disgegnavano all'orizzonte le sagome sfatte di qualche cacciatore a caccia, che lasciate mazze et espade, volto alla rivolta, percorreva nuove sale. I nomadi bevevan calvadòs. Il Duca in Auge sospirò pur senza interrompere l'attento esame di quei fenomeni consunti. Santi e serpi si esponevano al demonio, romani equilibristi ricopiavano greche, realisti savoiardsi si inzuppavano nel rosso, mentre in terra rossa di vergogna, speravan di no. I nomadi bevevan calvadòs. — Tutta questa storia, disse il Duca in Auge al Duca in Auge — tutta questa storia per un po' di giochi di parole, per un po' d' anacronismi: una miseria. Non si troverà mai una via d' uscita? Affascinato, continuò per alcune ore a osservare quei rimasugli che resistevano allo sbriciolamento, poi, senz'alcuna ragione apparente, lasciò il suo posto di vedetta e scese ai piani inferiori del castello, dando di passata sfogo al suo umore cioè alla voglia che aveva di picchiare qualcuno.

Anonimo

Nella postfazione all'edizione italiana di *Postmodernism*, Daniele Giglioli propone un'analisi del libro a partire da quello che in esso non c'è. Si tratta di un'analisi facilitata dalla distanza temporale che separa i due autori, che non è ovviamente ripetibile in questo caso. Tuttavia il meccanismo retorico permette di liberare alcune delle analisi che in questo lavoro non hanno trovato spazio, in quanto avrebbero richiesto maggiori e più raffinate analisi.

L'analisi del percorso di José Saramago è evidentemente il “file nascosto” di questa tesi: in particolare attraverso le analisi di Adriana Alves de Paula Martins (nei confronti delle quali questa ricerca è particolarmente debitrice) è possibile interrogarsi sul perché Saramago passi da un ciclo di «romanzi orientati alla (ri)costruzione della memoria della nazione» (*Levantado do Chão, Memorial do Convento*, e in generale la sua opera

degli anni Ottanta) ad un ciclo di «romanzi orientati all'essere umano»⁸⁴¹ (ossia quelli scritti a partire da *Ensaio sobre a Cegueira*). Per capire il motivo di questo passaggio è necessario fare un passo ulteriore rispetto a questa analisi: i «romanzi orientati all'essere umano», mettono in scena delle vicende da cui traspare con evidenza il cambio di potere che ha coinvolto le società occidentali e non solo. Non è dato sapere se Saramago, esperto e traduttore di cultura francese, abbia mai letto Foucault, ma di fatto le sue opere lasciano pensare che sia così: le descrizioni del Centro in *A Caverna*, il raccapricciante stesso ospedale psichiatrico di *Ensaio sobre a cegueira*, l'immenso archivio di *Todos os nomes*, sono solo alcuni degli scenari narrati da Saramago che sembrano ricondurre alle opere di Foucault. Il motivo del cambiamento andrebbe dunque risiedere in una lettura della fase politica da parte Saramago: non si tratta di lasciar perdere il passato, ma di giocare in anticipo sul futuro. In fondo negli ultimi anni, in cui in tutta Europa è sembrato esserci effettivamente stato un «tempo pessimo per votare»⁸⁴², le forme della politica sono state un'ossessione per Saramago:

si discute di tutto in questo mondo, meno di una cosa. Non si discute della democrazia. La democrazia è lì, come se fosse una santa in un altare da cui non si aspettano più miracoli. Ma è lì come una specie di punto di riferimento. E non si discute il fatto che la democrazia in cui viviamo è una democrazia sequestrata, condizionata, amputata⁸⁴³.

Attraverso una forzatura, per nulla legittimata da fonti bibliografiche, è dunque possibile dire che l'ultimo ciclo della produzione di Saramago è costituito da “romanzi orientati alla resistenza biopolitica”. In fondo, come analizza David Frier, ogni azione della “moglie del medico” di *Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez* è un'azione politica⁸⁴⁴.

841 Adriana Alves de Paula Martins, *A construção da memória da nação em Gore Vidal e José Saramago*, Peter Lang, Francoforte, 2006, p. 104.

842 José Saramago, *Ensaio sobre a lucidez* (2004), trad. it. *Saggio sulla lucidità*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 11.

843 José Saramago, *Falsa democracia*, 07/04/2008. Disponibile all'indirizzo: www.youtube.com

844 «La moglie del medico semplicemente insegna ai suoi compagni a guardare di nuovo una realtà che rischia di perdersi nel corso di questa triste storia, la verità dell'umanità universale e il bisogno di avere rispetto per gli altri, non solo per fare loro del bene, ma anche per il proprio. Se l'impegno con la città ("polis" in greco) è morale, allora questi atti diventano, per loro stessa natura, politica», David

Il secondo “file nascosto” è proprio il concetto di biopolitica per come esso viene affrontato da Foucault nei corsi al College de France e in particolare *Naissance de la biopolitique*: è possibile leggere un'affinità tra la svolta liberale degli ordoliberali tedeschi a seguito della Seconda Guerra Mondiale e l'analisi di Jameson? Sì, ed è anche molto produttivo, tanto più che un'intera branca della sociologia utilizza le analisi di Foucault per analizzare le forme del lavoro contemporaneo: non solo Yann Moulier-Boutang (citato nell'ultimo capitolo della tesi), ma anche Carlo Vercellone (*Capitalismo cognitivo*, 2006) e Andrea Fumagalli (*Bioeconomia e capitalismo cognitivo*, 2007). Da questa prospettiva, sarebbe forse possibile tornare a interrogare le forme dell'impegno della contemporaneità, anche per indagare a quali meccanismi “regolatori” è sottoposto chi costruisce l'immaginario politico, tramite la letteratura, e cosa vuol dire fare resistenza.

Rimane infine un terzo elemento assente: come si è visto da questa ricerca sono assenti le scrittrici, sebbene in realtà opere come *La voz dormida*, di Dulce Chacón, *Le rondini di Montecassino*, di Helena Janeczek, e soprattutto il recentissimo *Os memoráveis*, di Lidia Jorge, avrebbero potuto essere incluse senza problemi in questa rassegna. Tuttavia nel momento in cui, rilevando il forte disequilibrio fra scrittori e scrittrici nelle opere selezionate, si è prospettata l'idea di inserire le ancor più discutibili “quote rosa”, si è deciso di agire in senso contrario e rendere ancora più evidente la situazione: se la narrativa è un campo di battaglia il sesso maschile è vincitore. D'altronde, si potrebbe dire, negli stessi testi critici che prendono in esame la letteratura contemporanea, le analisi di romanzi scritti da donne sono in numero drasticamente ridotto: il disequilibrio è insito nello stesso mondo letterario, sebbene da più parti stiano emergendo diverse resistenze. È in realtà una soluzione di comodo: piuttosto è necessario interrogarsi se i tre macro-temi individuati in questa ricerca non abbiano in fondo lasciato qualcosa indietro, l'impressione è che qualcosa è effettivamente cambiato, ma il dubbio è che qualcosa debba essere ancora compreso.

È finita.

Nei mesi passati numerosi editori hanno chiesto ai propri autori di pubblicare un libro

G. Frier, *The novels of José Saramago. Echoes from the past, pathway into the future*, University of Wales Press, Cardiff, 2007, p. 134-135.

sulla Prima Guerra Mondiale e molti di essi hanno accolto la richiesta. Gli scaffali delle librerie di tutta Europa sono pieni (in alcuni paesi già da più di un anno) di romanzi che raccontano “la storia vista da”, la “storia segreta”, la “vera storia”, “la storia che nessuno vi ha mai raccontato”, della Prima Guerra Mondiale. Tuttavia, l'ennesimo momento commemorativo, questa volta comune a tutta Europa, può forse rappresentare la conclusione di una fase in cui letteratura e storia hanno stabilito un connubio particolarmente felice e redditizio. L'effetto dirompente di questa forma letteraria sembra essersi esaurito ormai da qualche tempo, il rischio del “già visto” è oggi ancora più palpabile. Ciò non vuol dire, ovviamente, che non si scriveranno più romanzi a tema storico, né che i romanzi che si scriveranno saranno puro esercizio di stile, tuttavia probabilmente questa formula smetterà dominante.

Se è concesso compiere un'ulteriore previsione, è facile immaginare che la prossima ondata riguarderà la narrazione del futuro e non del passato: romanzi, film, serie televisive di carattere distopico si moltiplicano sempre di più ed è solo questione di tempo che emerga un “Cercas” in grado di rompere gli equilibri del mercato editoriale.

Tuttavia, sebbene il panorama letterario appaia saturo di romanzi che narrano la storia, qualcosa è rimasto indietro. Si è ribadito in diversi passaggi che il problema della memoria rimane irrisolto, in tutti e tre i contesti analizzati, persino in Spagna dove la riflessione attorno a questo tema è stata ampia e trasversale. Ciò non vuol dire che non vi siano delle fenditure attraverso cui sia possibile percorrere nuovamente questa strada, esistono anzi diversi tentativi che vengono condotti in questo senso, prima di tutto a partire dai *postcolonial studies*: nel contesto italiano, alcuni segnali vanno in questa direzione. Si tratta quindi di una riflessione che non riguarda solo la storia e la memoria delle colonie, ma che investe l'intero ambito disciplinare, nel tentativo di ripensare quel famoso “altro mondo possibile” che sembra essere scomparso da troppo tempo dall'immaginario occidentale. Nel numero 364 della rivista *Aut Aut*, pubblicato a fine 2014 si pone con chiarezza la questione di una necessaria “revisione dei saperi” che comporta *anche* (e non solo) una rilettura del passato, a partire dall'ambito letterario. A questa pubblicazione si aggiunge inoltre l'esperimento di *Immaginari post-coloniali*⁸⁴⁵, che si propone la costruzione di un archivio sul colonialismo italiano attraverso una

845 “Immaginari postcoloniali – Postcolonial vision”, Disponibile all'indirizzo: <https://www.indiegogo.com>.

piattaforma di partecipazione e ricerca collettiva.

Tuttavia diversi segnali lasciano presagire l'emergere di altre urgenze che mettono in secondo piano l'esigenza di una riflessione sulla storia. Esiste infatti una dimensione di "qui e ora" che sembra difficile da afferrare e che viene accelerata in maniera del tutto violenta da una crisi economica che non conoscerà fine: il razzismo sempre più palpabile delle società occidentali e l' "11 settembre parigino", delineano uno scenario che è opportuno analizzare e affrontare, mettendo in crisi prima di tutto se stessi. Ripensare la narrazione della storia significa ripartire da un'analisi di questo contesto, che appare sempre più problematico.

Il fatto che si possano fare delle previsioni sul futuro non esclude comunque che ci si possa rivolgere alla produzione letteraria di inizio Duemila con uno sguardo retrospettivo, anche perché ancora non è del tutto chiaro "cos'è successo": qualche ulteriore indagine potrebbe rivelare elementi significativi.

«Quel che è certo è che di denaro si parla poco»⁸⁴⁶: nello scrivere questa frase Mario Domenichelli si rivolge, non senza ironia, al *new historicism* di Greenblatt e Gallagher, sottolineando una contraddizione piuttosto significativa, nel fatto che dei neo-marxisti "dimentichino" di soffermarsi sul problema della lotta di classe. Una simile critica può essere rivolta anche al mondo delle lettere: condizioni contrattuali degli autori, condizioni di vita, sono elementi centrali per definire cosa sia la letteratura, eppure tendono a scomparire dall'orizzonte della discussione. Persino la cultura di massa ha bisogno di soldi per essere prodotta o studiata.

D'altronde il problema riguarda le stesse opere letterarie, anche in questo senso, in questi anni, "è successo qualcosa": sappiamo che il numero delle vendite dei libri è diminuito, ma parallelamente il prezzo dei libri è drasticamente aumentato negli ultimi, accompagnato da una diminuzione degli stipendi e una disoccupazione giovanile senza precedenti. Chi è che legge, con che frequenza legge, come arriva a conoscere un testo, sono oggi più che mai interrogativi decisivi per capire cosa sia il mondo della letteratura e a chi si rivolge. L'impressione (che tuttavia deve essere verificata con dei dati puntuali) è che negli ultimi anni si sia assistito ad una sorta di "gentrificazione", che ha portato la letteratura (e il suo studio) ad essere un lusso per pochi, con buona pace di

846 Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia, teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, ETS, Pisa, 2011, p. 86.

ogni attitudine universalista.

C'è infine un ultimo elemento da sottoporre ad analisi, ossia l'aspetto "antropologico" della letteratura nella società contemporanea. Dopo aver accennato all'uso e abuso della letteratura, al riutilizzo dei testi per produrre qualcosa di nuovo, manca comunque qualcosa. Lo scenario attuale presenta numerosi sviluppi rispetto alle analisi di Linda Hutcheon, che possono essere riattualizzate: in questo senso è necessario indagare in merito alle comunità di lettori, dentro e (dove esistono) fuori dal *web*. Non desta certo scandalo sostenere che ancora poco si è fatto in merito al campo della letteratura in Rete, sottoposto costantemente ad una valutazione feroce, che peraltro non conosce uguali in accademia. Ciò comporta tra l'altro una contraddizione dal momento che la valutazione della ricerca avviene in forme quantomeno discutibili, sia da un punto di vista focalizzato sulla qualità della ricerca, che da un punto di vista più immediatamente politico⁸⁴⁷: forse fare un passo indietro sull'ambizione di valutare rappresenta una premessa necessaria per aprire molte possibilità, con tutte le contraddizioni che questa scelta comporta.

847 Cfr. Valeria Pinto, *Valutare e punire. Una critica della cultura della valutazione*, Cronopio, Napoli, 2012.

Bibliografia

Testi letterari:

António Lobo Antunes, *O esplendor de Portugal, Dom Quixot, Lisboa, 1997.*

António Lobo Antunes, *Comissão das Lagrimas, Dom Quixote, Alfragide, 2011.*

Nanni Balestrini, *Gli invisibili, DeriveApprodi, Roma, 2005.*

Ascanio Celestini, “I cani tristi”, in *Descrizioni di un luogo, 52 brevi racconti per i dieci anni di stile libero*, Einaudi, Torino, 2006.

Ascanio Celestini, *Pro Patria*, Einaudi, Torino, 2012.

Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, Círculo de Lectores, Barcellona, 2009.

Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Maxi, Barcellona, 2010.

Javier Cercas, *El impostor*, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcellona, 2014.

Rafael Chirbes, *La buena letra*, Anagrama, Barcellona, 1992.

Rafael Chirbes, *Crematorio*, Anagrama, Barcelona, 2007.

Rafael Chirbes, *En la orilla*, Anagrama, Barcellona, 2013.

Mário Cláudio, *Peregrinação de Barnabé das Índias*, Dom Quixote, Lisboa, 1998.

Mia Couto, *Vinte e Zinco*, Caminho, Lisboa, 1999.

Mia Couto, *O último voo do flamingo*, Caminho, Lisboa 2000.

Giancarlo De Cataldo, *Romanzo criminale*, Einaudi, Torino, 2002.

Giancarlo De Cataldo, *Nelle mani giuste*, Einaudi, Torino, 2007.

Tommaso de Lorenzis, Mauro Favale, *L'aspra stagione*, Torino, Einaudi, 2012.

Valerio Evangelisti, Antonio Moresco, *Controinsurrezioni*, Mondadori, Milano, 2008.

Lidia Jorge, *Os memoráveis*, Dom Quixote, Lisboa, 2014.

Helder Macedo, *Pedro e Paula*, Editoril Presença, Lisboa, 1998.

António Muñoz Molina, *Beatus Ille*, Seix Barral, Barcellona, 1999.

Manuel Vázquez Montalbán, *El pianista*, Barcellona, Mondadori, 1996.

Albert Sánchez Piñol, *Victus*, La Campana, Barcellona, 2012.

Miguel Real, *A voz da terra*, Quidnovi, Porto, 2005.

Miguel Real, *O sal da terra*, Quidnovi, Porto, 2008.

Isaac Rosa, *El vano ayer*, Seix Barral, Barcellona, 2004.

Isaac Rosa, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Seix Barral, Barcellona, 2007.

Luther Blissett, *Q*, Einaudi, Torino, 1999.

João Tordo, *As três vidas*, Dom Quixote, Lisboa, 2012.

João Tordo, *Anatomia dos martires*, Dom Quixote, Lisboa, 2011.

José Saramago, *A jangada de pedra*, Caminho, Lisbona, 1986.

José Saramago, *Ensaio sobre a lucidez* (2004), trad. it. *Saggio sulla lucidità*, Feltrinelli, Milano, 2011.

William Shakespeare, *Amleto*, Garzanti Milano, 2007.

William Shakespeare, *Macbeth*, Feltrinelli, Milano, 2013.

José Rodrigues dos Santos, *O Codex 632*, Gradiva, Lisbona, 2005.

Roberto Saviano, *Zero Zero Zero*, Feltrinelli, Milano, 2012.

Wu Ming, *54*, Einaudi, Torino, 2002.

Wu Ming, *L'armata dei sonnambuli*, Einaudi, Torino, 2014.

Testi teorici, monografie, articoli di riviste specializzate:

João Almino, “Ambiguidade e acomodação: o realismo mítico de Helder Macedo”, p. 301, in *Colóquio/Letras*, 1999, n. 153/154.

Benedict Anderson, *Imagined Communities* (1991), trad. it. *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma, 2005.

Perry Anderson, *Lukács on his life and work*, “New left review”, 1971, n. 68.

Perry Anderson, *The Origins of Postmodernism*, Londra, Verso, 1998.

Franklin Ankersmit, *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*, London, Martinus Nijhoff Philosopher Library, 1983.

Pierpaolo Antonello, Floriano Mussnug (a cura di) *Postmodern Impegno. Ethics and commitment in contemporary Italian culture*, Oxford, Peter Lang, 2009.

Pierpaolo Antonello, Alan O'Leary, *Sotto il segno della metafora: Una conversazione con Giancarlo De Cataldo*, in "The Italianist", 2009.

Arjun Appadurai, *Modernity at large. Cultural dimension of globalization* (1996), trad. it. *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma, 2001.

Ana Paula Arnaut, *Post-modernismo no romance português contemporâneo*, ed. Libraria Almedina, Coimbra, 2002.

Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 1997.

Alberto Mario Banti, *Il Risorgimento italiano*, Laterza, Bari-Roma, 2004.

Alberto Mario Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Bari-Roma, 2011.

Beatrice Barbalato, *Il capitombolo di Mazzini: Pro Patria di Ascanio Celestini*, "Carte Italiane", 2012, n. 2 (8).

Manuel Barca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

João Barrento, *A razão transversal- requiem pelo pós-moderno*, in "Vértice", 1990.

Roland Barthes, *Critique et vérité* (1967), trad. it. *Critica e verità*, Torino, Einaudi,

2002.

Roland Barthes, *Le bruissement de la langue* (1974), trad. it. *Il Brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988.

Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Editions Galilée, Parigi, 1981.

Jean Baudrillard, *Power Inferno* (2003), trad. it. *Power Inferno, requiem per le Twin Towers, ipotesi sul terrorismo, la violenza del globale*, R. Cortina, Milano, 2003.

Zyngmut Bauman, *Modernity and the Holocaust* (1989), trad. it. *Modernità e Olocausto*, Il Mulino, Bologna, 1992.

Zyngmut Bauman, *Postmodern Ethics*, Blackwell, Oxford, 1993.

Zyngmut Bauman, *Liquid Modernity* trad. it.: *Modernità liquida*, Ed. Laterza, Roma-Bari 2002.

Francesca Bausi, *I due medioevi del Nome della rosa*, in “Semicerchio”, 2011, n. 1.

Germà Bel, *Anatomía de un desencuentro. La Cataluña que es y la España que no pudo ser*, Destino, Barcellona, 2013.

Walter Benjamin, “Tesi di Filosofia della Storia”, in *Schriften* (1955), trad. it, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 2006.

Marco Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino, 2001.

Marco Belpoliti, *Da quella prigioniera. Moro, Warhol e le Brigate Rosse*, Parma, Guanda, 2012.

Walter Benjamin, “Tesi di Filosofia della Storia”, in *Schriften* (1955), trad. it, in

Angelus Novus, Torino, Einaudi, 2006.

Giuliana Benvenuti, “A proposito del dibattito sulla narrazione della storia”, in *Intersezioni*», 2009, 1/2009.

Giuliana Benvenuti, *Romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma, 2012.

Giuliana Benvenuti, Remo Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012.

Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino, 2007.

Homi K. Bhabha (a cura di), *Nation and narration*, Routledge, New York, 1990.

Claudia Boscolo, Stefano Jossa (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici nella narrativa italiana contemporanea*, Carocci Editore, Roma, 2014.

John Brannigan, *New historicism ad cultural materialism*, Transitions, Londra, 1998.

Sarah Brouillette, *Postcolonial writers and the Global Literary Marketplace*, New York, PalgraveMacMillan, 2007.

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art* (1992), trad. it. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano, 2005.

Luis Bouza, “Suárez, el 23F y la transición: anatomía de un homenaje”, *El mundo*, 22/03/2014.

Helena Carvalhão Buescu, Gonçalo Cordeiro (a cura di), *O grande terramoto de Lisboa. Ficar diferente*, Gradiva, Lisbona, 2005.

Helena Carvalhão Buescu, *Experiência do incomum e boa vizinhança. Literatura Comparada e Literatura-Mundo*, Porto Editora, Porto, 2013.

Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2007.

Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Edition du Seuil, Parigi, 1999.

Luis Castro, *Héroes y caídos. Políticas de la memoria de la España contemporánea*, Madrid, Libros de la catarata, 2008.

Carlos Ceia, *O que é afinal o pós-modernismo?*, Edições Século XXI, Lisboa, 1998.

Remo Ceserani, *La Maledizione degli "Ismi"*, in "Allegoria", 2012, n. 65-66.

Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial thought and historical difference* (1992), trad. it., *Provincializzare l'Europa*, Meltemi, Roma, 2004.

Daniele Comberiati, "Il Risorgimento nella letteratura italiana degli ultimi vent'anni", in Claudio Gigante, Dirk Vanden Berghe (a cura di), *Il romanzo del Risorgimento*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2011.

Josefina Cuesta, *La odisea de la memoria: historia de la memoria en España, siglo xx*, Madrid, Alianza, 2008.

Teresa Cristina Cerdeira, *Em passeio com Pedro e Paula: Casablanca, Lisboa, Londres, Paris...*, Via Atlântica, 1999, n. 3.

Teresa Cristina Cerdeira, *O avesso do bordado. Ensaio de literatura*, Lisboa, Caminho, 2002

Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

José F. Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anhtopos, 2005.

Giovanni Contini, *La memoria divisa*, Rizzoli, Milano 2007.

Rafael Chirbes, *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Anagrama, Barcelona, 2010.

Rafael Chirbes, *El novelista perplejo*, Anagrama, Barcelona, 2002.

Mária-Teresa Ibañez Ehrlic (ed), *ensayos sobre Rafael Chirbes*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2006.

Pierre Dardot, Christian Laval, *La nouvelle raison du monde. Essais sur la société néolibérale* (2009), trad. it. *La nuova ragione del mondo. Critica della razionalità neoliberista*, DeriveApprodi, Roma, 2013.

Michel de Certeau. *L'écriture de l'histoire* (1975), trad. it. *La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano, 2006.

Eduardo Prado Coelho, “A poesia portuguesa contemporânea”, in *A noite do mundo*, Imprensa nacional- Casa da moeda, Lisboa, 1998.

Fernando García de Cortázar, José Manuel González Vesga, *Breve historia de España*, Alianza Editoria, Madrid, 1994.

Jerome de Groot, *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, Routledge, Londra-New York, 2009.

Enrico Deaglio, *Patria 1978-2008*, Il Saggiatore, Milano, 2009.

Guy Debord, *La société du spectacle* (1967), trad. it. *La società dello spettacolo*,

Baldini Castoldi Dalai, 2005.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux* (1980), trad. it. *Mille Piani. Capitalismo e Schizofrenia*, Roma, Cooper & Castelvechi, 2003.

Valeria Deplano, Lorenzo Mari, Gabriele Proglia (a cura di), *Subalternità italiane. Percorsi di ricerca tra letteratura e storia*, Aracne editrice, Roma, 2012.

Nicola di Ciolla (a cura di), *Uncertain Justice, Crimes and Retribution in Contemporary Italian Crime Fiction*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2010.

Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia, teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, ETS, Pisa, 2011.

Raffaele Donnarumma, *La fatica dei concetti. Ipermodernità, postmoderno, realismo*, in "In Between", 2014, vol. IV, n. 8.

Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in "Allegoria", 2001, n. 64.

Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014.

Russel R. Dynes, "The Lisbon Earthquake of 1755. The first modern disaster", in Theodor E. D. Braun, John B. Radner (a cura di), *The Lisbon earthquake of 1755. Representations and reactions*, Voltaire Foundation, Oxford, 2005.

Terry Eagleton, *The illusion of postmodernism*, Blackwell, Oxford, 1998.

Isabel Estrada, "Cuéntame cómo pasó o la revisión televisiva de la historia española reciente", p. 547-564, in *Hispanic Review*, 2004, vol. 72

Juan Fernández, “Santiago Carrillo: 'al ver Tejero supe que iba a morir”, *El periódico*, 23/02/2011.

Ana Margarida Fonseca, *Percursos da identidade. Representações da nação na literatura pós-colonial de língua portuguesa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2012.

John Foot, *Divided Country* (2009), trad. it. *Fratture d'Italia. Da Caporetto al G8 di Genova la memoria divisa del paese*, Rizzoli, Milano, 2009.

Hal Foster, *The return of the real, the avant-garde at the end of the century*, The MIT Press, Londra, 1996.

Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (1966), trad. it., *Le parole e le cose*. BUR, Milano, 1998.

Michel , *L'archéologie du savoir* (1969), trad. it., *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1971.

Michel Foucault, “Ritornare alla storia”, in *Dits et Écrits* (1994), trad. it. *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, Einaudi, Torino, 2001.

Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique* (2004), trad. it. *Nascita della biopolitica. Corso al College de France (1978-1979)*, Feltrinelli, Milano, 2005.

David G. Frier, *The novels of José Saramago. Echoes from the past, pathway into the future*, University of Wales Press, Cardiff, 2007.

Gianni Fresu, "Il trasformismo permanente. Feticismo storico e mitologia nazionale in Gramsci", in Mauro Pala (a cura di), *Narrazioni egemoniche. Gramsci, letteratura e società civile*, Bologna, Il Mulino, 2013.

Catherine Gallagher, Stephan Greenblatt, *Practicing new historicism*, 2001, University of Chicago Press, Chicago, 2000.

Daniele Giglioli, "Postfazione", in Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma, 2007.

Daniele Giglioli, *Senza Trauma*, Quodlibet, Macerata, 2011.

José Gil, *Salazar, la rhétorique de l'invisibilité* (1995), trad. pt. *Salazar. A retórica da invisibilidade*, Relógio da Água, Lisbona, 1995.

Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino, 1976.

Carlo Ginzburg, *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986.

Carlo Ginzburg, *Rapporti di Forza. Storia, Retorica, Prova*, Milano, Feltrinelli, 2000.

Carlo Ginzburg, *Il Filo e le Tracce. Vero Falso Finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.

Jordi Gracia, *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Barcelona, Edasa, 2001.

Antonio Gramsci, *Il Risorgimento e l'unità d'Italia*, Donzelli, Roma, 2010.

Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The circulation of social energy in Renaissance England*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1988.

Stephen Greenblatt, *Invisible Bullets: Renaissance authority and its subversion*, in "Glyph", 1981, n. 8.

Ranjit Guha, Gayatri Chakravorty Spivak, *Selected Subaltern Studies*, Oxford University Press, New York-Oxford, trad. it. *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, Verona, Ombre Corte, 2002

Fernando Guimarães, *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989.

Habermas, *Modernity – an Incomplete Project*, in Seyla Benhabib and Maurizio Passerin D'Entreves (a cura di), *Habermas and the Unfinished project of modernity. Critical essays on the philosophical discourse of modernity*, Polity Press, Cambridge, 1996

Jürgen Habermas, "Imparare dalle catastrofi? Ripensando al "secolo breve"", in *Die postnationale konstellation* (1998), trad. it. *La costellazione postnazionale. Mercato globale, nazioni e democrazia*, Feltrinelli, Milano, 2000.

Andrea Hajek, *Negotiating memories of protests in western Europe*, Warwik, Palgrave Macmillan, 2013.

Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* (1949), trad. it. *La memoria collettiva*, Edizioni Unicopli, Milano, 1987.

Hans Lauge Hansen, Juan Carlos Cruz Suárez (a cura di) *La memoria novelada*, Berna, Peter Lang SA, 2012.

Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire* (2000), trad. it. *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Bur, Milano, 2001.

Michael Hardt, Antonio Negri, *Commonwealth* (2009), trad. it.

Ihab Hassan, *The Postmodern Turn. Essay in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, 1987.

Steve Helmling, *The Success and the Failure of Fredric Jameson. Writing, the Sublime, and the Dialectic of Critique*, New York, State University of New York, 2001.

Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, Londra, Routledge, 2001,

Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London & New York, Routledge, 1988.

Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London & New York, Routledge, 1989.

Jesus Ibáñez, José Tono Martínez, Juan Antonio Ramírez (a cura di), *La polémica de la posmodernidad*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1986.

Jonathan Israel, *Enlightenment! Which Enlightenment*, in “Journal of the History of Ideas, 2006, vol. 67.

Fredric Jameson, “Forward”, in François Lyotard, *The postmodern condition: a report on knowledge*, Manchester University Press, Manchester, 1984.

Fredric Jameson, “Modernism and Imperialism”, in Fredric Jameson, Terry Eagleton, Edward W. Said, *Nationalism, Colonialism and Literature*, University of Minnesota Press, 1990.

Fredric Jameson, *Late marxism, Adorno, or the Persistence of the Dialectic* (1990), trad. it. *Tardo marxismo. Adorno, il postmoderno e la dialettica*, Manifestolibri, Roma, 1994.

Fredric Jameson, *The cultural turn. Selected writings on the Postmodern 1983-1993*, Verso, Londra-New York, 1998.

Fredric Jameson, *Brecht and Method*, Verso, Londra-New York, 2000.

Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), trad. it. Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma, 2007.

Monica Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2002.

Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (2006), trad. it. *Cultura convergente*, Apogeo, Milano, 2007.

Furio Jesi, *Spartacus. Simbologia della rivolta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

Carlos J.F. Jorge, *Narrativa*, in “Vértice”, 1998, n. 86.

Santos Juliá (a cura di), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Edición Taures, Madrid, 2006.

Santos Juliá, *Cosas que de la Transición se cuentan*, in “Ayer. Revista de Historia Contemporánea”, n. 79, 2010.

Reinhart Kosellek, “Rappresentazione, evento e struttura”, in *Vergangene Zukunft* (1979), trad. it. *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Marietti, Genova 1986.

Vladimir Il'ic Lenin, *Gosudarstvo i revoljucija* (1917), trad. it. *Stato e rivoluzione. E lo studio preparatorio Il marxismo sullo stato*, Samona e Savelli, Roma, 1972.

Joan-Lluís Lluís, “«Victus» i la relativitat lingüística”, in “Presència”, 2012, n. 2116.

Eduardo Lourenço, *O fascismo nunca existiu*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1976.

Eduardo Lourenço, *Da contra-epopeia à não-epopeia. De Fernão Mendes Pinto a Ricardo Reis*, in “Revista crítica de ciências sociais”, 1986, n.18-19-20.

Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa ou as duas razões*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1994.

Fraçois Lyotard, *La Condition Postmoderne* (1979), trad. it. *La Condizione Postmoderna. Rapporto sul potere*, Feltrinelli, Milano, 1987.

György Lukács, *Der historisceh Roman* (1957), trad. it. *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino, 1965.

György Lukács, *Lenin. Studie über den Zunmmenhang seiner Gedanken* (1967), trad. it. *Lenin. Teoria e prassi nella personlità di un rivoluzionario*, Einaudi, Torino, 1976.

György Lukács, “Il romanzo come epopea borghese”, in György Lukács, Michail Bachtin, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Einaudi, Torino, 1976.

Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la guerra civil Española en la novela contemporánea*, Edición Tranvia – Verlag Walter Frey, Berlino, 2004.

Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2005.

José Carlos Mainer, Bernard Bessière, Jordi Gracia, *Estado Cultural y Posmodernidad Literaria*, in Francisco Rico (cur.), *História y crítica de la literatura española. Suplementos*, Crítica, Barcelona, 2000.

Maria de Fatima Marinho, *O romance histórico em Portugal*, Porto, Campo de Letras, 1999.

Guillem Martínez (a cura di), *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Debolsillo, Barcelona, 2012.

Adriana Alves de Paula Martins, *A construção da memória da nação em Gore Vidal e José Saramago*, Peter Lang, Francoforte, 2006.

Jordi Marrugat, Ramon Panyella (a cura di), *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, L'Avenç, Barcelona, 2006

Jordi Marrugat, *Narrativa catalana de la postmodernitat, Històries, formes i mutius*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2014.

Guillem Martínez, *Franquismo pop*, Mondadori, Barcellona, 2001.

Gilberto Matusse, *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*, Maputo, Livraria Universitaria, 1998.

Victor J. Mendes, Paulo de Medeiros, José N.Ornelas, *O uso das fronteiras*, in "Portuguese & Cultural Studies", n.1, Centre for Portuguese studies and culture, University of Massachusetts Dartmouth, 1998.

Claudio Milanesi, *Il grande complotto televisivo: Giuseppe Genna Dies Irae*, in "Cahiers d'études italiennes", 2010, n. XI.

Claudio Milanesi, *Il Quarantotto rivisitato. Gli scrittori del 2000 riscrivono la primavera dei popoli: Scurati, Evangelisti, Moresco*, in "Italies", 2011, n. 15.

Maria del Pilar Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, ArcoLibros, Madrid, 2007.

Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faus a Cent'anni di*

solitudine, Einaudi, Torino, 1994.

Giovanni Moro, *Anni Settanta*, Einaudi, Torino, 2007.

Tom Nairn, *The break-up of Britain. Crisis and nationalism*, Verso, Londra, 1981.

Gonzalo Navajas, *Teoría y Práctica de la Novela Española Posmoderna*, Edicions del Mall, Barcellona, 1987.

Gonzalo Navajas, *Más allá de la Posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, EUB, Barcelona, 1996.

Gonzalo Navajas, *La narrativa española en la era global. Imagen. Comunicación. Ficción*, EUB, Barcelona, 2002.

Vincenç Navarro, *Bienestar insuficiente, democracia incompleta*, Anagrama, Barcelona, 2002.

Gemma Pellisa Prades, *La veritat històrica del novel·lista. "Victus", d'Albert Sánchez Piñol, una novel·la oportuna*, in "Revista de Catalunya", 2014, n. 287.

Sérgio Quaresma, *O papel das elites e o (ab)uso da História na construção labiríntica da identidade nacional*, da Colóquio/Letras, 2009, n.170.

Jacques Rancière, *Politique de la littérature* (2006), trad. it. *Politica della letteratura*, Sellerio, Palermo, 2010.

Miguel Real, *Geração de 90. Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*, Campo de Letras, Porto, 2001

Miguel Real, *O Marquês de Pombal e a cultura portuguesa*, Quidnovi, Porto, 2005.

Miguel Real, *Eduardo Lourenço e a cultura português*, Quidnovi, Matosinhos, 2008.

Miguel Real, *O romance português contemporâneo. 1950-2010*, Caminho, Lisboa, 2012.

Miguel Real, *A herança de Saramago*, “Vértice”, 2013, n. 168.

Joan Ramon Resina, *La vocació de modernitat de Barcelona. Auge i declivi d-una imatge urbana*, Cercle de Lectors/Galàxia Gubembertg, Barcelona, 2008.

Cristina Almeida Ribeiro, *Ficção narrativa*, in “Colóquio/Letras”, 2000, n. 86.

Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome I*. trad. it. *Tempo e racconto. Volume 1*, Jaca Book, Milano, 1986.

Paul Ricoeur, *Le mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), trad. it. *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003.

Isaac Rosa, “La guerra civil y la dictadura en la ficción española”, p. 57-70, in *Guerra y literatura. Actas XIII simposio internacional sobre la narrativa hispánica contemporánea*, El puerto de Santa Mária, Fund. Luis Goytisolo, 2006.

Philip Rothwell, *Fuzzy Frontiers. Mozambique: False Borders – Mia Couto: False Margins*, in “Portuguese & Cultural Studies”, n.1, Centre for Portuguese studies and culture, University of Massachusetts Dartmouth, 1998.

Philip Rothwell, *Introduction: Revaluting Mozambique*, in *Portuguese & Cultural Studies*, n.10, Centre for Portuguese studies and culture, University of Massachusetts Dartmouth, 2003.

Philip Rothwell, *A Postmodern Nationalist. Truth, Orality, and Gender in the Work of Mia Couto*, Rosemont Publishing & Printing Corp, Cranbury, 2004.

Gian Enrico Rusconi, *Germania. Il passato che non passa*, Einaudi, Torino, 1987.

Xavier Domènech Sampere, *Lucha de clase, dictadura y democracia. 1939-1977: cambio político y movimiento obrero bajo el franquismo*, Icaria, Barcelona, 2012.

Saskia Sassen, *Cities in a world economy* (1994), trad. it. *Le città nell'economia globale*, Mulino, Bologna, 2004.

Saskia Sassen, *Territory, authority, rights. From medieval to global assemblage* (2006), trad. it., *Territorio, Autorità, diritti. Assemblaggi dal Medioevo all'età globale*, Bruno Mondadori, Milano, 2008.

Saskia Sassen, *Storia e schiavi della globalizzazione*, in “Lo Straniero”, 2009, n. 108.

Maria Alzira Seixo, *Narrativa e Ficção. Problemas de tempo e Espaço na Literatura Europeia do Pós-Modernismo*, in *Colóquio/Letras*, 1994, n. 134.

Maria Alzira Seixo, “Literatura e História: Poética da descoincidência em *Perigração de Barnabé das Índias*, de Mário Cláudio”, in *Literatura e História- Actas do Colóquio Internacional*, Faculdade de Porto, Porto, 2004, vol II.

Ana María Spitzmesser, *Narrativa Posmoderna Española. Crónica de un desengaño*, Peter Lang Publishing, New York, 1999.

Gayatri Chakravorty Spivak, *A critique of postcolonial reason. Toward a history of the vanishing present*, Harvard University Press, Cambridge-Londra, 1999.

Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a discipline* (2003), trad. it. *Morte di una disciplina*, Meltemi, Roma, 2003.

Magí Sunyer, *La Guerra de Successió en la literatura catalana*, in “Revista de

Catalunya”, 2014, n. 287.

Rui Tavares, *O pequeno livro do Grande Terramoto*, Edições Tinta-da-China, Lisboa, 2005.

Jerzi Topolski, *Narrare la Storia. Nuovi principi per la metodologia storica*, Milano, Mondadori, 1997.

Enzo Traverso, *Che fine hanno fatto gli intellettuali?*, Ombre Corte, Verona, 2014.

Raquel Varela (a cura di), *Revolução ou Transição. História e Memória da Revolução dos Cravos*, Bertrand Editora, Lisboa, 2012.

Raquel Varela, *História do Povo na revolução portuguesa. 1974-1975*, Lisboa, Bertrand Editora, 2014.

Gianni Vattimo, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, Milano, Garzanti, 1985.

Giorgio Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 1989.

Giorgio Vattimo, “Post-moderno, tecnologia, ontologia” (1990), in *Nichilismo ed emancipazione. Etica, politica, diritto*, Garzanti, Milano, 2003.

Roberto Vecchi, *O pensamento português, o crítico e a excepção*, in *Colóquio/Letras*, 2009, n. 171.

Roberto Vecchi, *Excepção Atlântica. Pensar a literatura da guerra colonial*, Edições Afrontamento, Porto, 2010.

Concetto Vecchio, *Ali di Piombo*, Bur, Milano, 2007.

Pierre Vidal-Naquet, *Les assassins de la mémoire. «Un Eichmann de papier» et autres essais sur le révisionisme* (2005), trad.it. *Gli assassini della memoria. Saggi sul revisionismo e la Shoah*, Roma, Viella, 2008.

Immanuel Wallerstein, *The modern world-system I. Capitalist agriculture and origin of the European world-economy in the Sixteenth Century*, Academic Press, New York-San Francisco-Londra, 1974. [controlla]

Immanuel Wallerstein, *World-systems analysis. An Introduction*. Duke University Press, Durham-Londra, 2004. [controlla]

Immanuel Wallerstein, *The modern World-System IV. Centrist liberalist triumphant, 1789-1914*. University of California Press, California, 2011.

Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1973.

Hayden White, *Forme di Storia. Dalla Realtà alla Narrazione*, Roma, Carocci, 2006

Ulrich Winter, “De la memoria a la memoria performativa. Hacia una nueva semántica cultural de la memoria histórica en España a comienzos del siglo XXI”, in Christian von Tschilschke, Dagmar Schmelzer (a cura di), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*, Ediciones de Iberoamericana, Madrid-Vervuert. 2010.

Wu Ming, *Giap! Tre anni di narrazioni e movimenti. Storie per attraversare il deserto dagli autori di Q e 54*, Einaudi, Torino, 2003.

Wu Ming, *NEW ITALIAN EPIC. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

Wu Ming, *Giap. L'archivio e la strada. Scritti 2010-2012*, Simplicissimus Book Farm

Srl, 2013.

Articoli e interviste:

Federica Angeli, “Pool d'infedeli per 'il Guercio': agenti e carabinieri”, *La Repubblica*, 04/12/2014.

Jacinto Antón, “Javier Cercas aborda el 23-F en su nuevo libro”, *El País*, 19/03/2009.

L. Barrera, “Isaac Rosa Camacho ESCRITOR: El discurso transmitido por la ficción sobre el franquismo es reduccionista”, *El Periódico Extremadura*, 11/07/2014.

Santiago Belausteguigoitia, “Isaac Rosa critica una obra de juventud”, *El País*, 24/03/2007.

Silvia Bignami, “Wu Ming contro Merola, guerra a colpi di tweet”, *La Repubblica*, 11/04/2013.

Simona Casalini, “Lazio, AN censura i libri di testo 'troppo filo-marxisti’”, *La Repubblica*, 10/11/2000.

Javier Cercas, “La notte che lo trasformò in un eroe della libertà”, *La Repubblica*, 06/11/2005.

João Céu e Silva, “E surge, finalmente, o novo romance português”, *Diário das notícias*, 13/06/2008.

Dani Cordero, 'Vila admite que el proceso soberanista “permite resistir” cuatro años de recortes', *El País*, 10/12/2014.

Paula Corroto, “Javier Cercas: “El problema de la memoria histórica es que se convirtió en un negocio”, *El diario*, 13/11/2014.

Andrea Cortellessa, “Scrittori con i piedi per terra. Dialogo sul neo-neorealismo dopo il trionfo di Gomorra a Cannes”, *La Stampa*, 30\05\2008.

Isabel Coutinho, “José Eduardo Agualusa é o novo autor da Quezta!”, *Público*, 18/02/2013.

Isabel Coutinho, “Miguel Sousa Taveres abandonou o grupo Leya que não considera «vocado para a edição dos livros»”, *Público*, 23\01\2014.

Tommaso de Lorenzis, “La guerra non è finita”, *Zic. Zero in Condotta – Quindicinale di Bologna*, 01/03/2002.

Tommaso De Lorenzis, “Due racconti”, *L'Unità*, 03/05/2008.

Efe, “Varios autores catalanes declinan acudir a la Fiera de Frankfurt”, *El País*, 13/06/2007.

Efe, “El jefe de gabinete de Rajoy dice que 'Victus' manipula la historia de España y Cataluña”, *El Mundo*, 06/09/2014.

José-Augusto França, “Lisboa de Pombal: a grande ciração do Iluminismo”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 09/11/2005.

Claudia Fusani, “Il 9 maggio giorno della memoria delle vittime del terrorismo”, *La Repubblica*, 03/04/2007.

Carles Geli, “A Frankfurt le va la polémica”, *El País*, Madrid, 7/10/2007.

R. G. Gómez, B. Cia, 'Portazo de Barcelona a “Isabel”', *El País*, 23/09/2013.

Claudio Guillén, “Recensione di Pedro e Paula”, in *Revista de libros de la Fundació*

Caja Madrid, n. 74, 2003.

Borja Hermoso, “Fuego real en el Crematorio de Chirbes”, *El País*, Madrid, 07/03/2011.

G.I., “E il 'Guercio' parlò di De Cataldo. 'È abbastanza veritiero””, *Repubblica*, 07/12/2014.

Alejandro Luque, “Hay que darle vuelta a la memoria”, *El País*, 29/09/2004.

Javier Rodríguez Marcos, “Las novelas se escriben contra la literatura”, *El País*, 21/07/2003.

Javier Rodríguez Marcos, “Posguerra, ciudad de vacaciones”, *El País*, 16/08/2013.

Federico Mello, “Proteste studenti. Wu Ming 'Senza una narrazione ogni battaglia è persa””, *Il fatto quotidiano*, 28/12/2010.

Luther Blissett, *Introduzione alla guerra psichica*, in *Luther Blissett. Rivista mondiale di guerra psichica*, 1995, n. 1-2.

Isabel Obiols, “Historiadores reunidos en el CCCB debaten sobre los pactos de la transición”, *El País*, 23/10/2005.

Alessandro Portelli, “Risorgimento tra storia e metafora”, *Il manifesto* 18/03/2011.

Polese Ranieri, “Il romanzo torna al Risorgimento”, *Corriere della sera*, 03/03/2008.

Miguel Real, “A tragédia revisitada”, *Jornal de Letras, artes e ideias*, 09/11/2005.

Vanessa Roghi, “Il neo-fascismo non è un film”, *Internazionale*, 12/12/2014.

Juanma Romero, “El enigma del 23-F es que no hay enigma”, *Público*, 22/02/2011.

Winston Manrique Sabogal, 'Chirbes gana el Nacional de la Narrativa por “En la orilla”’, *El País*, 07/10/2014.

Sebastião Salgado, *Um Fotógrafo em Abril*, Caminho, Lisboa, 1999.

Roberto Saviano, “Il padrino proibizionista”, *La Repubblica*, 01/09/2014.

Roberto Saviano, “Perché l'Italia non va in Piazza?”, *L'Espresso*, 15/07/2013.

Eduardo Suárez, “Así se canceló el acto sobre 'Victus' en el Instituto Cervantes de Utrecht”, *El Mundo*, 05/09/2014.

Urbano Sousa Tavares, “Miguel Real. Um romance convincente”, *Jornal de Letras, artes e ideias*, 06/12/2006.

João Tordo, “Não tenho paciência para os puros contadores de historias”, *Ler*, 17/10/2009.

Wu Ming, “Folletti, santi, druidi in Val Clarea”, *Internazionale*, 29/03/2013.

Wu Ming, “Un anno e mezzo nella vita di Marco Bruno”, *Internazionale*, 01/07/2013.

Richard Zimler, Entrevista, *Jornale de Letras, Artes e Ideias*, 22/01/2014.

Sitografia:

Vittorio Arrigoni, “Gaza risponde a Roberto Saviano”, 12/12/2012, disponibile all'indirizzo: www.youtube.com.

Franco “Bifo” Berardi, “Introduzione a *Mille Piani*”, *1000 piani*, 20/01/2014,

disponibile all'indirizzo: <http://1000piani.wordpress.com>.

Federico Bertoni, Donata Meneghelli, “Lezioni contro lo sgombero - Letteratura e politica”, 6/12/2012, disponibile all'indirizzo: www.youtube.com.

Gianni Biondillo, “Nelle mani giuste”, *Nazione Indiana*, 3/10/2007, disponibile all'indirizzo: <http://www.nazioneindiana.com>.

Boletín Oficial del Estado, “Ley Orgánica 8/2013, de 9 diciembre, para la mejora de la calidad educativa”, 09/12/2013, disponibile all'indirizzo: <https://www.boe.es>.

Federico Del Prete, “Bologna, vince il no per i fondi alle scuole private. Affluenza al 28%”, *L'Huffington Post*, 27/05/2013, disponibile all'indirizzo: www.huffingtonpost.it.

Francesco Festa, “Di Saviano e di altre narrazioni tossiche”, *Euronomade*, disponibile all'indirizzo: www.euronomade.info.

Giuseppe Genna, “De Cataldo: Romanzo Criminale”, *Carmilla online*, 03/02/2003, disponibile all'indirizzo: <http://www.carmillaonline.com>.

“Immaginari postcoloniali – Postcolonial vision”, Disponibile all'indirizzo: <https://www.indiegogo.com>.

Loredana Lipperini, “Tommaso de Lorenzis presenta *L'aspra stagione a Frahraneit*”, *Giap!* 17/05/2012, disponibile all'indirizzo: <http://www.wumingfoundation.com>.

Redazione Carmilla, “L'uomo che sparò all'autore di *Gomorra*”, *Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione*, 22/06/2010, disponibile all'indirizzo: www.carmillaonline.com.

Romano Luperini, “Commento a *54*”, *Giap!*, 08/05/2002, disponibile all'indirizzo: <http://www.wumingfoundation.com>.

Luther Blissett, “Un anno vissuto satanicamente”, 17/03/1997. Disponibile all'indirizzo: <http://www.lutherblissett.net>.

Luther Blissett, “Quattro facce di Q”, 08/03/1999, disponibile all'indirizzo: <http://www.lutherblissett.net/archive/>.

Luther Blissett, “*Q-Luther Blissett*, intervista a cura di Infoxa”, *Wu Ming Foundation*, 20/11/1999, disponibile all'indirizzo: <http://www.wumingfoundation.com>.

Maria Meleti, “Saviano non abita in Val Susa”, *Infoaut*, 26/07/2013, www.infoaut.org.

Quim Monzó, “Discurso inaugural de la Feira del Libro de Frankfurt 2007”, 10/10/2007, disponibile all'indirizzo: <http://addendaetcorrigenda.blogia.com>.

José Saramago, “Falsa democrazia”, 07/04/2008, disponibile all'indirizzo: www.youtube.com.

Wikipedia.it, “Romanzo Criminale (romanzo)”, disponibile all'indirizzo: it.wikipedia.org.

Wu Ming, “Appunti per una dichiarazione dei diritti (e dei doveri) dei narratori”, 01/09/2000, disponibile all'indirizzo: <http://www.wumingfoundation.com>.

Wu Ming, “Bologna, Preganziol, Padova: scioperi operari e #rogodilibri, la lotta va avanti”, *Wu Ming Foundation*, 29/01/2011, <http://www.wumingfoundation.com>.

Wu Ming, “L'aspra stagione: storie di Carlo Rivolta”, in *Giap!*, 02/04/2012, disponibile all'indirizzo: <http://www.wumingfoundation.com>.

Wu Ming, “Lo spettro di Bologna si aggira per Bologna”, 08/02/2013, disponibile all'indirizzo: <http://www.wumingfoundation.com/giap>.

Wu Ming, “Indiani di valle e bandiere irochesi #notav. Pellegrinaggio in Val Clarea”, *Wu Ming Foundation*, 25/03/2014, disponibile all'indirizzo: <http://www.wumingfoundation.com>.

Wu Ming, “Well done. Due parole su l'Armatadeisonnambuli”, *Giap!*, 15/04/2014, disponibile all'indirizzo: www.wumingfoundation.com/giap.

Wu Ming, “#GODImenti: come inceppare la grande opera e vivere felici”, *Giap!*, 08/09/2014, disponibile all'indirizzo: <http://www.wumingfoundation.com/giap>.

Wu Ming, “#TifiamoScaramouche. Storie di guerra di classe nello spirito di Marat”, *Giap!*, 15/09/2014, disponibile all'indirizzo: <http://www.wumingfoundation.com>.

Materiale audio/video e spettacoli teatrali

João Brites, *A Jangada de Pedra*, 2013.

Ascanio Celestini, *Pro patria*, 2001.

Jorge Sánchez Cabezudo, *Crematorio*, Canal +, 2011.

Tommaso de Lorenzis e Mauro Favale, Intervista a Radio Popolare, 12/04/2012.

Allan Francovich, *Gladia*, BBC Documentary, 1992.

Joaquim Furtado, *A guerra*, RTP, 2007-2013.

Cecilia Ghidotti, “La colazione dei campioni, E22S02: L'armata dei sonnambuli”, *Radio Città del Capo*, 14/04/2014, <http://www.radiocittadelcapo.it>.

El matí de Catalunya Radio, “*Albert Sánchez Piñol: 'Victus'*”, 09/10/12, www.youtube.com.

Gianni Minoli, *Dixit- Qualcosa da dire*, “Il gran Gourmet del Viminale”, Rai, 25/06/2013.

Javier Olivares, *Isabel* (prima serie), Diagonal TV, 2012.

Michele Placido (regia), *Romanzo criminale*, Cattleya Films, 2005.

Producciones media naranjas, “Victus: Albert Sánchez Piñol o como hacer famoso al adversario”, 10/09/2014, www.youtube.com.

Anabela Mota Ribeiro, “João Tordo”, anabelamotaribeiro.pt.

Stefano Sollima (regia), *Romanzo Criminale*, Cattleya-Sky Cinema, 2009-2012.

Wu Ming 3, “Intro a più voci + Wu Ming 2 – Cos'è l'archivio come farlo cantare”, in *Wu Ming Lab | Cosa sono, perché li facciamo*, 16/12/2013, <http://www.wumingfoundation.com/giap>.

Wu Ming 4, “InCreDiBol Bologna. Invasioni marziani, paura del conflitto e invasione di una «monocultura»”, in *Sbroccare a #Bologna, Merola, Almirante, i due marò e altre storie | Radio Giap Rebelde*, 13/04/2013, <http://www.wumingfoundation.com/giap>.

Altre fonti:

Paolo La Valle, Cecilia Ghidotti, “Intervista a Wu Ming 4. Conversazione su 54”.

Fundació de los Comunes, Nocciones Comunes, *Trencar la maquina, construir la*

democràcia,

9/05/2014-

05/07/2014,

<http://stupidcity.net/actividades/construirdemocracia>.