

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Ciclo 33

Settore Concorsuale: 10/F4 – Critica letteraria e letterature comparate

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/14 – Critica letteraria e letterature comparate

SCRITTURE COMPLICI: UNO STUDIO SULLE
FINZIONI TESTIMONIALI DI INIZIO MILLENNIO

Presentata da: Andrea Suverato

Coordinatore Dottorato

Gabriella Elina Imposti

Supervisore

Federico Bertoni

Co-Supervisore

Gianluigi Simonetti

Esame finale anno 2021

ABSTRACT

La tesi si propone di inquadrare, sotto il profilo storico, teorico e analitico, quella variante morfologica del romanzo storico contemporaneo che va sotto il nome di 'finzione testimoniale': ricadono, all'interno di questa categoria, quelle opere letterarie che fanno ricorso alle forme e agli stilemi tipici della testimonianza. Se, da un lato, si preservano i dispositivi retorici propri del genere, dall'altro, la *mise en fiction* apre la via ad alcuni mutamenti significativi. Nei testi esaminati, chi parla non è infatti una figura priva di *agency*: in alcuni casi, si ha di fronte un testimone postumo; in altri, dei testimoni diretti, ma collocati nella "zona grigia" oppure sul lato dei carnefici.

Sul piano metodologico, si assiste a una convergenza di più campi disciplinari, tramite i quali si delinea la cornice ideologica dei testi: in particolare, si ricorre agli studi di Giglioli sulla mitologia vittimaria e di Fisher sul concetto di *hauntology*, per definire i contorni del 'tempo infestato' entro cui tale forma di scrittura è emersa. Così facendo, l'analisi si propone di interrogare l'ambiguo rapporto di complicità intrattenuto dalle finzioni testimoniali con il presente.

Nella prima parte della tesi viene ripercorso il tragitto che ha sancito il passaggio dal paradigma eroico a quello vittimario. Successivamente, viene discusso l'influsso della testimonianza in alcuni ambiti del sapere e nella produzione estetica

occidentale, per passare poi alla trattazione della mitologia vittimaria e dei suoi effetti collaterali. Nella seconda parte, si colloca la finzione testimoniale nel solco della tradizione del romanzo storico, ponendola in confronto con le altre declinazioni contemporanee del genere. Si provvede poi a stilare lo statuto teorico e a chiarire i criteri adottati per la selezione del corpus d'indagine. La terza parte è dedicata all'analisi comparativa dei testi, organizzata secondo un gradiente crescente di complicità di chi parla con la violenza storica.

Parole chiave: Finzione testimoniale; Romanzo storico; Testimonianza; Vittima; Carnefice; Narratologia; Letterature comparate; Teoria della letteratura

ABSTRACT

This thesis aims to study, from an historical, theoretical, and analytical point of view, a morphological variation of the contemporary historical novel which we may call the 'testimonial fiction': those literary works which make use of specific features of testimony, fall within this category. Whilst the rhetorical devices of the former genre are preserved, the *mise en fiction* leads the way to some significant changes. In the texts discussed here, in fact, the narrator does not lack any agency, whether it is a vicarious witness, or a direct witness of certain historical events, placed in the "grey zone" or on the side of the perpetrators.

On a methodological level, the interdisciplinary approach of this research is meant to outline the ideological frame of the texts involved: more specifically, Giglioli's work on the mythology of the victim and Fisher's notion of 'hauntology' are gathered in order to draw the boundaries of the 'haunted times' in which this form of writing emerges. In doing so, the analysis questions the ambiguous complicity between testimonial fiction and present time.

In the first part, the transition from the heroic to the victim paradigm is retraced. Then, the influence of testimony over certain academic fields and western cultural products is discussed, before moving on victim mythology and its side-effects. In the second part, testimonial fiction is placed within the tradition of the historical novel,

by comparing it with other contemporary variations of the genre. Afterwards, the theoretical status of this specific form of writing is defined and the different criteria used to build the corpus are set out. The third part, is devoted entirely to a comparative study of the texts, structured according to an increasing degree of complicity of the narrators with historical violence.

Keywords: Testimonial Fiction; Historical Novel; Testimony; Victim; Perpetrator; Narratology; Comparative Literature; Literary Theory

Ai miei genitori, a Giovanna

La vita di una persona appare del tutto priva di significato quando sembra che niente dipenda da essa. Non essere genitore, autore, origine di alcunché, vuol dire sentirsi senza luogo al mondo, completamente gratuito e di troppo. Vuol dire, nel pieno senso dell'espressione, essere privo di importanza. Per questo quasi tutti gli uomini desiderano ardentemente una qualche forma di autorità, e cioè un riconoscimento della loro importanza, una giustificazione della loro esistenza.

GIOVANNI BALDELLI, *L'anarchismo sociale*

INDICE

INTRODUZIONE	5
PRIMA PARTE. IL MONDO SECONDO LA VITTIMA	
Capitolo 1. Dal dopoguerra al Maggio francese	19
1.1 <i>Deportati razziali e deportati politici: l'occultamento delle vittime</i>	19
1.2 <i>Il processo Eichmann: comincia l'era del testimone</i>	32
1.3 <i>Elie Wiesel e l'orgogliosa rivendicazione dell'Olocausto</i>	38
1.4 <i>Il Maggio francese e il rovesciamento dei poli</i>	46
Capitolo 2. La diffusione del paradigma testimoniale	53
2.1 <i>La vittima e l'accademia</i>	53
2.2 <i>La testimonianza e le pratiche estetiche</i>	57
2.3 <i>Il paradigma testimoniale</i>	62
2.4 <i>Criterio autoptico, patto di compassione, regime d'indecidibilità</i>	66
Capitolo 3. Il mondo secondo la vittima	81
3.1 <i>Che cos'è la mitologia vittimaria?</i>	81
3.2 <i>Effetti collaterali: conflitti identitari, Capitale, discorsi umanitari</i>	91
3.3 <i>Il lato oscuro della vittima: declino dell'agency, eclissi della politica</i>	102
SECONDA PARTE. LE FINZIONI TESTIMONIALI	
Capitolo 4. Genealogia del romanzo storico	120
4.1 <i>Da Waverley alle soglie della postmodernità</i>	120
4.2 <i>Gli influssi di testimonianza e storiografia</i>	131
4.3 <i>Varianti morfologiche del romanzo storico contemporaneo</i>	141
Capitolo 5. Le finzioni testimoniali	160
5.1 <i>Scritture di un tempo infestato</i>	160
5.2 <i>Che cosa sono le finzioni testimoniali?</i>	174
5.3 <i>Narrazione vittimaria, complicità con l'azione</i>	190

TERZA PARTE. UNA DISCESA NELLA COMPLICITÀ

Capitolo 6. "Cette histoire ne se terminera jamais vraiment pour moi": Binet e Janeczek nel limbo	210
6.1 <i>Soglie: il paratesto in HHHH e Le rondini di Montecassino</i>	210
6.2 <i>Posture: due testimoni "ipermoderni" a confronto</i>	214
6.3 <i>Tecniche: 'dietro le quinte' e scrittura dal margine</i>	226
6.4 <i>Ideologia: sguardo al passato, complicità con le vittime</i>	232
Capitolo 7. "Et la réalité brusquement céda": il ritorno della complicità in Cercas e Jenni	243
7.1 <i>Tra simulazione e finzione: Soldados de Salamina e L'art français de la guerre</i>	243
7.2 <i>Mondi d'invenzione: 'pacto de olvido' e narrazione gollista</i>	246
7.3 <i>Due romanzi di formazione: autorità e conquista della natalità</i>	258
7.4 <i>Forma e complicità: uso del mito e 'tendenza all'eccesso'</i>	273
Capitolo 8. "Tutto avviene dopo la fine": Mauvignier e Falco nella zona grigia	283
8.1 <i>Lo spazio che lega i padroni ai servi: Des hommes e La gemella H</i>	283
8.2 <i>Le conseguenze del trauma: oblio e coazione a ripetere</i>	287
8.3 <i>Due modi del discorso vittimario: inconscio persecutorio e retorica d'impotenza</i>	299
8.4 <i>"Esistono altre voci": invasioni di campo e 'récit de voix'</i>	306
Capitolo 9. "Le passé n'est jamais fini": la parola ai carnefici in Tarabbia e Littell	314
9.1 <i>Quando il Male dice "io": Les Bienveillantes e Il demone a Beslan</i>	314
9.2 <i>Due voci paradigmatiche: Aue e Marat come possibilità dell'umano</i>	320
9.3 <i>"Io sono una vittima!": negazione dell'agency e dispositivo terroristico</i>	331
9.4 <i>L'alterità nella forma: perdita di controllo e intrusioni fantasmatiche</i>	340
CONCLUSIONI	347
BIBLIOGRAFIA	355

AVVERTENZA

Le citazioni delle opere al centro di questo studio sono riportate in lingua originale. Per garantire la coesione linguistica del testo, la letteratura secondaria (articoli, interviste, saggi critici e teorici) è citata invece in traduzione. In questi casi, laddove non indicato diversamente nelle note a piè pagina o in bibliografia, la traduzione dei testi è mia.

INTRODUZIONE

Questa tesi è dedicata a una variante morfologica del romanzo storico contemporaneo che propongo di definire “finzione testimoniale”. La scelta del termine deriva dalla costituzione ibrida delle opere in questione, le quali, sebbene siano riconducibili al regime della finzione (o, al limite, a quello della simulazione), adottano strategie formali, retoriche e stilistiche tipiche dei generi fattuali e, nel caso specifico, della testimonianza.

La produzione di narrativa storica occupa una posizione di tutto rispetto nel variegato insieme delle pratiche estetico-letterarie dell’ipercontemporaneo; un dato confermato su scala transnazionale sia dalle classifiche di prestigiosi premi letterari (Premio Strega, *Prix Goncourt*) che da quelle di vendita, le quali spesso e volentieri beneficiano della scia mediatica dei primi. Sul piano del contenuto, molti di questi libri tendono a confrontarsi con il nostro recente passato: in primo luogo, con il grande serbatoio della Seconda guerra mondiale (ormai da tempo assurta a paradigma in base al quale la contemporaneità pensa il proprio statuto etico e morale), anche se non manca la trattazione di eventi a noi ancora più prossimi, situati tra gli ultimi decenni del Novecento (le guerre postcoloniali in Africa e nel Sud-Est asiatico, dall’Algeria al Vietnam) e le soglie del nuovo millennio (i conflitti nei Balcani, il genocidio in Ruanda, le guerre russo-cecene). Sul piano dell’ossatura

formale, emerge inoltre con forza come una parte significativa di questa produzione si affidi a un narratore omodiegetico, la cui testimonianza attorno a determinati eventi coincide di fatto con il testo che il lettore ha di fronte.

Proprio l'influsso che la testimonianza esercita sulla narrativa storica odierna ha condotto la mia attenzione al di là dei bordi del campo letterario strettamente inteso, nell'intento di interrogare l'immaginario dal quale ha tratto origine. Da forma di scrittura praticata dai reduci delle due guerre mondiali, a partire dagli anni Settanta, la testimonianza ha conosciuto un allargamento del proprio bacino d'utenza che è andato di pari passo con altri importanti mutamenti in seno alla società occidentale. Come notato da alcuni, in vari ambiti del sapere (critica letteraria, storiografia, sociologia, filosofia), il miglioramento generale delle condizioni di vita in Occidente negli ultimi decenni è andato paradossalmente in accordo con l'espandersi, all'interno della sfera pubblica, di quella che Christopher Lasch ha chiamato la "mentalità dell'assedio"¹. È questo coacervo di pulsioni vittimarie e sentimenti d'impotenza, tipico di chi ha subito traumi maggiori, a connotare, secondo Daniele Giglioli, la macchina mitologica della Vittima, una retorica che trova ampio uso in ambito estetico (si pensi ad alcune declinazioni del fenomeno autofinzionale), nella cronaca, nella memorialistica e persino nella prassi politica, in cui emerge con maggiore vigore la sua funzione di "travestimento delle ragioni dei forti"².

Il successo di un simile discorso, ben lungi dal costituire una tutela nei confronti delle vere vittime, si profila al contrario come un modo per portare avanti delle istanze aggirando il conflitto (la vittima – o, nel caso specifico, chi fa sfoggio di un *ethos* vittimario – ha ragione a prescindere); in quanto tale, esso costituisce un'ulteriore conferma del declino dell'*agency* nelle moderne democrazie occidentali, ravvisato da Hannah Arendt già sul finire degli anni Cinquanta³. Partendo dal

¹ Christopher Lasch, *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamenti* (1984), Feltrinelli, Milano 2010, p. 9.

² Daniele Giglioli, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Nottetempo, Roma 2014, p. 10.

³ Cfr. Hannah Arendt, *Vita activa. La condizione umana* (1958), Bompiani, Milano 2017.

panorama appena abbozzato, questo lavoro di ricerca vuole sondare, attraverso il prisma delle finzioni testimoniali, i rapporti intercorrenti tra la letteratura di oggi e l'immaginario che la genera, nel tentativo di decretare in quale misura (e sotto quali aspetti) la prima risulti essere il riflesso del secondo, e se essa costituisca, per dirla con Jameson, una "risoluzione immaginaria di una contraddizione reale"⁴.

In un noto passaggio del *Partigiano Johnny* (1968), Beppe Fenoglio descrive la vita dei partigiani come un "muovere a uccidere o essere uccisi, a infliggere o ricevere una tomba mezzostimata, mezzomata"⁵. Pochi altri gesti immediati (sedersi per terra a fumare, nell'attesa di avvistare uno o più fascisti) completano il quadro di un'esistenza spesa per intero entro i limiti del paradigma eroico, improntato al criterio d'azione. Johnny è certamente l'eroe del testo di Fenoglio, ma lo è in particolar modo nel senso di 'agente' che la classicità greca attribuiva al termine, come ricordano gli studi di Arendt. L'attore (o agente) non è infatti "meramente 'uno che fa' ma sempre e nello stesso tempo 'uno che subisce'"⁶, e ciò proprio in virtù della componente relazionale insita nel concetto di azione. Così, Johnny è tanto vulnerabile al nemico quanto quest'ultimo appare vulnerabile a lui e ai suoi compagni. Da queste righe emerge in maniera nitida una visione della Storia che premia il conflitto e il confronto con l'alterità, per la quale "fare e subire sono come le facce opposte della stessa medaglia"⁷.

Nulla di più lontano dalla *doxa* che tiene in scacco il presente, stando alle recenti considerazioni di Giglioli e di altri studiosi. Alle ingiunzioni della modernità che invitavano a cambiare la propria vita e a uscire dallo stato di minorità⁸, si è succeduta la postura della vittima, arroccata sui temi dell'identità (parola d'ordine che attraversa, mutando spesso e volentieri di segno, l'intero spettro sociale, dalla

⁴ Fredric Jameson, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* (1981), Garzanti, Milano 1990, p. 84.

⁵ Beppe Fenoglio, *Il partigiano Johnny* (1968), Einaudi, Torino 2014, p. 273.

⁶ H. Arendt, *Vita activa*, cit., p. 208.

⁷ *Ibid.*

⁸ D. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., pp. 9, 91.

politica all'accademia). Data la pervasività di questo discorso, non sorprende di vederne affiorare alcuni temi-chiave (trauma, impotenza, frustrazione politica, ecc.) in tanta letteratura odierna: limitandoci d'ora in avanti alla produzione di narrativa storica, non si può fare a meno di notare come la trattazione del passato venga spesso condotta passando attraverso il filtro del trauma, ossia dello squarcio – in termini lacaniani – nell'ordine simbolico dell'io: "evento e trauma", come ha recentemente scritto Federico Bertoni, sono infatti i due concetti da cui "il presente cerca di dare forma all'esperienza individuale e collettiva"⁹. Questo atteggiamento nei riguardi del passato, sia nel caso in cui sia mosso da istanze progressiste (come nelle indagini che riportano alla luce eventi sommersi e danno la parola alle vittime di ieri), sia che possa essere ricondotto a quella feticistica ossessione memoriale che tanto spazio occupa nel flusso d'informazione *mainstream*, testimonia in ultima istanza di un'epoca profondamente 'risentita', in senso nietzschiano: come il soggetto traumatizzato, questa appare rivolta in maniera coatta sul proprio passato, dominata dall'impulso di interrogare, rivisitare, ripensare ciò che è stato.

A complicare ulteriormente il quadro, un numero non irrilevante (sia in termini quantitativi che di interesse suscitato nei lettori e negli studiosi) di romanzi storici pubblicati nell'ultimo ventennio, sceglie, nel rendere testimonianza attraverso il *medium* della finzione, di adottare la prospettiva di figure a vario titolo problematiche. Non potrebbe essere altrimenti, ad esempio, per tutti quei testi in cui la voce dell'io narrante si sovrappone, com'è tipico dell'*autofiction*, a quella dell'autore stesso. In questi casi, la testimonianza viene dunque redatta da un terzo,

⁹ Federico Bertoni, *Prefazione*, in Emanuela Piga Bruni, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Mimesis, Milano 2018, p. 13. Va in tal senso la nascita, negli ultimi decenni del Novecento, di discipline accademiche che fanno del concetto di trauma il fulcro della propria ricerca, come gli *Holocaust Studies* e i *Trauma Studies* (nei quali hanno operato, con risultati importanti, studiose e studiosi quali Lawrence L. Langer, Cathy Caruth, Shoshana Felman e Dori Laub). Sulla recente riscoperta della categoria di evento da parte di storici e filosofi (Alain Badiou, François Dosse...), dopo la svalutazione subita nel secolo scorso in favore di "concetti come struttura o lunga durata", cfr. Daniele Giglioli, *Il buco e l'evento. Sul Taccuino siriano di Jonathan Littell*, in Schiavini Trezzi, Juanita (a cura di), *Mosaico francese. Studi in onore di Alberto Castoldi*, Moretti & Vitali, Bergamo 2012, pp. 280-281. Sulla convergenza di evento e trauma, cfr. Slavoj Žižek, *Evento*, UTET, Torino 2014.

un testimone indiretto che non era fisicamente presente (per evidenti ragioni anagrafiche) sui luoghi in cui si sono prodotti i fatti rievocati dal suo racconto. In altri casi, il narratore proposto dalle odierne finzioni testimoniali è un personaggio d'invenzione che, nel redigere le proprie memorie, condivide con il lettore quella che è stata la sua esperienza relativa a un dato evento storico: in questi casi, seppur in un contesto di chiara marca finzionale, il lettore è posto di fronte a un testimone oculare (del quale ostenta le risorse retoriche e stilistiche del caso). Ciò che perturba la ricezione, qui, non sono tanto i gradi di separazione che intercorrono tra chi parla e l'evento narrato, quanto piuttosto l'identità del testimone: contrariamente a quanto avveniva con la letteratura testimoniale di Primo Levi, Elie Wiesel, Jorge Semprún, Charlotte Delbo, Jean Améry o Robert Antelme, a prendere la parola qui non sono i superstiti di eventi catastrofici, bensì figure tutt'altro che prive di *agency*: in alcuni casi, si ha a che fare con individui immersi in quella "zona grigia, dai contorni mal definiti"¹⁰ di cui parlava Levi; in altri, con veri e propri carnefici.

Nel lavoro di selezione del corpus testuale che costituirà l'oggetto d'analisi, mi sono affidato a tre criteri di ordine tematico, temporale e geografico. Il primo, di per sé eloquente, riguarda la trattazione di eventi tragici della recente storia novecentesca (in particolare, come vedremo, la Seconda guerra mondiale, ma anche il fascismo, la guerra civile spagnola, le guerre d'Algeria e d'Indocina e la seconda guerra cecena). Il secondo criterio ha una duplice valenza, editoriale e anagrafica: da un lato, si sono prese in considerazione soltanto le opere pubblicate a partire dal Duemila, limitando cioè il campo d'indagine all'ipercontemporaneo (o a quella che Donnarumma ha definito "ipermodernità")¹¹ con l'intento di studiarne una tendenza ritenuta significativa; dall'altro, la scelta è ricaduta su autori che fossero accomunati sia da un vincolo generazionale che dalla mancata partecipazione diretta agli eventi raccontati nei romanzi (gli scrittori esaminati – Javier Cercas, Alexis Jenni, Helena Janeczek,

¹⁰ Primo Levi, *I sommersi e i salvati* (1986), Einaudi, Torino 2007, p. 29.

¹¹ Cfr. Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.

Laurent Mauvignier, Jonathan Littell, Giorgio Falco, Laurent Binet e Andrea Tarabbia – sono nati in un intervallo temporale che spazia tra il 1962 e il 1978). Il terzo e ultimo criterio, infine, suggerisce un approccio di tipo comparatistico che include nel proprio campo di ricerca nazioni come l'Italia e la Francia (e, tangenzialmente, la Spagna) il cui recente passato presenta alcune significative analogie, e in cui la pratica delle finzioni testimoniali ha preso piede con particolare vigore.

L'adozione di una simile prospettiva è motivata sia dal carattere transnazionale del fenomeno (qui trattato nella sua veste letteraria, ma studi simili potrebbero essere condotti anche su codici o media differenti), che dalla possibilità di rinvenire in esso tutta una serie di spie o indizi che rinviano ai processi socioculturali sopra descritti, i quali esorbitano dalla sfera meramente estetica. In sede di analisi testuale, si noterà ad esempio come il repertorio di strategie testuali di cui dispongono le istanze narrative – la “retorica esplicita”, secondo la definizione di Wayne C. Booth¹² – si associ qui alla definizione, più o meno volontaria, di una “narrazione vittimaria”¹³, cioè di un discorso volto a dissimulare l'*agency* del soggetto-narrante (ciò, anche nei casi in cui a prendere la parola siano a tutti gli effetti dei carnefici). Proprio il carattere inconscio (e, in quanto tale, impercettibile) delle meccaniche che regolano la macchina testuale, identifica queste tracce (o indizi) con quelli che Mario Lavagetto ha chiamato “i valori di autocertificazione dell'opera”¹⁴, in riferimento all'insieme di dettagli ‘insignificanti’ che costituisce in realtà il miglior liquido di contrasto per evidenziare il rapporto di complicità tra una scrittura e il tempo che l'ha prodotta (sulla stessa linea, Jameson ha giustamente osservato che l'ideologia di un'epoca può dirsi tale proprio in virtù della sua pervasività anche all'interno di quei prodotti che, sul piano manifesto, le si oppongono).

¹² Cfr. Wayne C. Booth, *Retorica della narrativa* (1961, 1983), La Nuova Italia, Firenze 1996.

¹³ L'espressione, debitamente adattata e ampliata ai fini di un suo utilizzo in sede di analisi narratologica, è mutuata da Todorov, che l'ha definita come una delle due grandi tipologie di ricostruzione della storia (basata sulla “sofferenza dei nostri”), opposta alla “narrazione eroica” (che si fonda, al contrario, sul “trionfo dei nostri”), in Tzvetan Todorov, *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico* (2000), Garzanti, Milano 2004, pp. 171-174.

¹⁴ Mario Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 22.

Sguardo orientato al passato ed eclissi del conflitto sono, in buona sostanza, i tratti predominanti dell'immaginario odierno appena descritto. Una condizione che determina il venir meno di quello sguardo prometeico che aveva ispirato la modernità per ampi tratti, così come del concetto di *agency* a esso legato. Questi aspetti, risultanti, come detto, in una postura vittimaria, sono al contempo indice di quello stato di possessione che Mark Fisher ha recentemente chiamato *hauntology*, cioè la fantasmatica presenza di ciò che è assente¹⁵. Proprio come nella rivisitazione del concetto derridiano operata dal teorico inglese, anche in questi testi sembra si possa rinvenire un'ambivalenza di fondo, che andrà verificata in sede d'analisi. Se, da un lato, le finzioni testimoniali guardano al passato, dall'altro finiscono inevitabilmente per sondare quei deviatoi della storia recente in cui si è impressa una svolta decisiva per il presente (e dove si è al contempo generato, per dirla con Fisher, un futuro perduto). Allo stesso modo, seppure lamentino a più riprese un deficit d'azione (il quale, spesso, altro non è che una presunzione d'impotenza), è evidente che queste 'scritture complici' di un'epoca che rifiuta il conflitto vertono sistematicamente proprio sul tema del confronto con l'alterità, sia esso espresso sul piano diegetico o su quello della ricezione.

Considerate le profonde relazioni tra questo fenomeno estetico e la sfera pubblica, mi è sembrato opportuno, nella prima parte del lavoro di tesi, interrogare il retroterra storico-culturale dal quale le finzioni testimoniali sono emerse. Nel primo capitolo, in particolare, ci soffermeremo su tre importanti nodi storici attraverso i quali si è consumata, in Occidente, la transizione dal paradigma eroico a quello vittimario: il processo ad Adolf Eichmann, tenutosi a Gerusalemme tra il 1961 e il 1962; il seminario newyorkese del 1967, al quale partecipò anche Elie Wiesel, e durante il quale vennero discusse le tesi sulla singolarità dell'olocausto; il Maggio francese, evento riconducibile alla vasta galassia del Sessantotto, che nella tarda primavera di

¹⁵ Cfr. Mark Fisher, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti* (2013), minimum fax, Roma 2019.

quell'anno ebbe come epicentro Parigi. Si tratta di tre tappe simboliche, che attestano un "rovesciamento di sensibilità"¹⁶ nelle democrazie occidentali, le cui tracce sono rinvenibili nei campi più disparati: in politica come nel diritto, nell'informazione come nella ricerca accademica, e così via. Evidenziando in particolare i rapporti di forza che attraversano la sfera memoriale, efficacemente esposti da Jean-Michel Chaumont¹⁷, si vedrà come, se nell'immediato dopoguerra è la voce dei deportati politici a prevalere su quella dei deportati razziali (che, in molti casi, non prendono la parola proprio a causa dello stigma gravante sulla loro figura), a partire dagli anni Sessanta questi ultimi conoscano finalmente un giusto percorso di riconoscimento (che sfocia, in alcuni casi, in una vera e propria glorificazione).

Nel secondo capitolo, preso atto dell'affermazione del paradigma vittimario in Occidente, ne osserveremo l'influenza in alcuni specifici settori della società, come l'ambito accademico e la produzione culturale dell'occidente. Per quanto riguarda il primo, passeremo brevemente in rassegna alcune discipline nate nella seconda metà del Novecento che, con le dovute differenze di metodo e orientamento, pongono singole figure o gruppi sociali marginalizzati al centro del proprio campo d'indagine (i *Cultural Studies*, i *Trauma Studies*, gli studi di genere, la microstoria, l'archeologia foucaultiana). L'influsso del discorso della vittima e dunque del genere che lo veicola, la testimonianza, si fa particolarmente marcato nei prodotti culturali che appaiono a partire dagli anni Settanta. Di pari passo con la diffusione della "letteratura di testimonianza", accolta da Wiesel come una svolta epocale nell'ambito delle forme letterarie novecentesche, si assiste infatti in breve tempo a una diluizione del modello che la testimonianza propone in una molteplicità di proposte, suddivise tra più generi e codici, che, pur sfruttandone la struttura e gli stilemi, ben poco hanno da spartire con il progetto testimoniale originariamente inteso (si consideri, ad

¹⁶ Jean-Marie Apostolidès, *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité* (2003), Éditions du Cerf, Paris 2011, p. 152.

¹⁷ Cfr. Jean-Michel Chaumont, *La concurrence de victimes. Génocide, identité, reconnaissance*, La Découverte, Paris 1997.

esempio, il genere audiovisivo del *reality*). Su questa base, proporrò la nozione di 'paradigma testimoniale' (dispositivo retto da criterio autoptico, patto di compassione e regime d'indecidibilità) come forma che accoglie, struttura e veicola i contenuti di questa vasta ed eterogenea galassia di prodotti culturali.

Ultimata la decostruzione della piattaforma testimoniale, nel terzo capitolo passeremo all'interrogazione diretta dei meccanismi di funzionamento della "macchina mitologica della vittima"¹⁸, secondo l'ormai nota formula di Giglioli (che rinvia a sua volta ai *Materiali mitologici* di Furio Jesi). Sulla scorta di studiosi come Apostolidès, Lasch o dello stesso Giglioli, esporrò le cause di ordine politico, sociale e psichico alla base dello straordinario potere esercitato oggi da tale narrazione, la quale articola in maniera paradossale *agency* e innocenza. Passeremo poi in rassegna alcuni 'effetti collaterali' del mito: possono essere fenomeni singoli, come la "concorrenza delle vittime"¹⁹ (così Chaumont ha definito la competizione tra gruppi vittimari per acquisire una postazione di rilievo all'interno della "gerarchia della vittimizzazione")²⁰, o interi settori, come la composita galassia dell'Umanitario (le cui connivenze con le logiche del Capitale, come dimostrano gli studi di Philippe Mesnard, sono molteplici)²¹. Il discorso della vittima, com'è tipico delle macchine mitologiche, mescola vero e falso. Compito del mitologo, ha spiegato Jesi, è quello di saper discernere le due parti. Vera è senza dubbio la condizione d'impotenza percepita da cui questa narrazione trae vigore; falsa, verosimilmente, è la prestazione ideologica che offre. La speranza che guiderà in seguito il confronto con il corpus di scritti sarà pertanto quella di rintracciare in essi i germi di un discorso che batta piste diverse da quelle percorse dalla retorica vittimaria.

Prima di scendere sul terreno dell'analisi testuale strettamente intesa, occorre inquadrare le opere in questione all'interno di una tradizione letteraria, di cui

¹⁸ D. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., p. 39.

¹⁹ J-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, cit., p. 13.

²⁰ J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 333.

²¹ Cfr. Philippe Mesnard, *La victime écran. La représentation humanitaire en question*, Textuel, Paris 2002.

andranno determinate le costanti e le eventuali varianti. È il compito del quarto capitolo, che segna l'avvio della seconda parte della tesi, nel quale tratterò per sommi capi una genealogia del romanzo storico, dalle sue origini al presente. Di tale genere ibrido, misto di storia e d'invenzione, che intesse con l'*agency* un rapporto di primaria importanza, verranno considerati alcuni autori e momenti significativi (Scott, Manzoni e Balzac, l'età romantica, la letteratura di resistenza, il postmodernismo), passati al vaglio di letture critiche ormai canoniche (Lukács, Jameson, Moretti). Si passerà in seguito a valutare il peso e l'influsso, sulle più recenti emanazioni del genere, di pratiche in origine allogene come la storiografia e, appunto, la testimonianza. Per quanto riguarda la prima, si considereranno nello specifico la microstoria di Ginzburg e la *Metahistory* di White: due correnti percorse da forti analogie e altrettanto forti contrasti, il cui approccio influirà profondamente sul processo di scrittura e sulle scelte narrative compiute a partire dal tardo Novecento. Della seconda, si ripercorrerà la nascita, avvenuta nel primo dopoguerra (come attestano gli studi di Benjamin e Cru), passando poi agli aspetti etici e formali che, da questa, hanno fatto il 'salto di specie' nella pratica letteraria. Chiuderà il capitolo, infine, una ricognizione sui più recenti studi critici attorno alla narrativa storica (Hutcheon, Elias, Viart, Bouju, Wu Ming, Benvenuti, Boscolo e Jossa, Rousselot, Piga Bruni).

Dopo aver tratteggiato il panorama odierno all'interno del quale si muovono le finzioni testimoniali, nel quinto capitolo ne definirò lo statuto teorico, oltre a chiarire quali siano gli assi di ricerca entro cui verrà condotta l'analisi delle opere. In primo luogo, verranno mostrate le ragioni di ordine pragmatico e narratologico che hanno motivato l'uso di una simile etichetta (da un lato, siamo di fronte a una pratica romanzesca; dall'altro, è evidente l'impronta lasciata su questi testi da alcuni generi fattuali); successivamente, si passerà alla presentazione del corpus e all'esibizione dei criteri di selezione (elementi citati *en passant* in avvio d'introduzione); infine, si procederà a una tassonomia dei testi basata sui diversi codici (veridico, convenzionalista) e sulle diverse tipologie di voce (*testis*, *superstes*) che vi trovano

espressione. Tale catalogazione risulterà utile, in seconda battuta, per dare forma all'impianto di analisi, che seguirà un criterio di complicità crescente con la violenza storica (in primo luogo riscontrabile sul piano diegetico, nel rapporto che s'instaura tra il narratore e l'oggetto della propria ricerca; in seguito, esperibile direttamente sotto il profilo della ricezione). Tale criterio è, a mio avviso, un liquido di contrasto decisivo che, entrando in reazione con i dispositivi retorici, stilistici e formali individuati (la narrazione vittimaria atta a dissimulare l'azione; l'ipertrofia dell'Io, tramite cui il confronto con l'alterità viene rimosso dal processo di scrittura...), suggerisce come questi scritti costituiscano, al contempo, un riflesso e una critica dell'epoca 'infestata' che li ha generati.

Nella terza e ultima parte si passerà infine allo studio comparativo dei testi, nel corso del quale si rileverà la presenza delle componenti sopra citate. Nel sesto capitolo, che inaugura l'analisi dei testi confluiti nel corpus, si prenderanno in esame *Le rondini di Montecassino* (2010) di Helena Janeczek e *HHhH* (2010) di Laurent Binet. Nel primo testo, l'io narrante dell'autrice ripercorre la serie di scontri solitamente raccolti sotto il termine di battaglia di Montecassino, privilegiando la prospettiva di figure appartenenti a gruppi minoritari o emarginati. Da parte sua, il romanzo di Binet è dedicato alla ricostruzione della Operazione Antropoide, l'attentato che, nella tarda primavera del 1942, un gruppo di volontari cecoslovacchi organizzò a Praga ai danni dell'allora capo delle SS Reinhard Heydrich. I due testi si collocano in un limbo rispetto alla restante parte del corpus, poiché in essi non trova ancora spazio la complicità con figure negative, siano esse complici o carnefici: la ricerca dell'io autoriale si rivolge alle vittime, e l'intensa partecipazione agli eventi narrati crea i presupposti piuttosto per un'identificazione con queste ultime. Ciò che l'analisi andrà allora a rilevare nelle due opere, al di là delle intenzioni manifeste espresse dagli autori (volte, come detto, a ridare la voce a figure passate in sordina nei resoconti ufficiali della Storia), saranno quei segni latenti, depositati nella forma, che ben fotografano lo stato di *ressentiment* in cui versa il presente.

Il risveglio 'traumatico' del sentimento di complicità con personalità o eventi problematici del recente passato è il nucleo tematico attorno al quale ruotano invece i testi discussi nel settimo capitolo, ovvero *Soldados de Salamina* (2001) di Javier Cercas e *L'art français de la guerre* (2011) di Alexis Jenni. L'opera dello scrittore spagnolo verte sull'indagine condotta dal suo avatar autofinzionale sui luoghi della guerra civile spagnola e, in particolare, attorno alla figura di Rafael Sánchez Mazas, poeta e fondatore della Falange franchista. Nel libro di Jenni, tramite gli incontri tra l'anonimo narratore e Victorien Salagnon, anziano reduce dell'Indocina e dell'Algeria, si sondano invece i lati d'ombra della recente storia francese, dagli anni del collaborazionismo di Vichy al periodo delle guerre coloniali. Definito lo stato d'impotenza nel quale versano i narratori-protagonisti, si procederà a evidenziare il carattere strumentale di questa postura. Scopo dell'analisi è infatti la dimostrazione di come essa sia, a tutti gli effetti, il prodotto di un'opera di rimozione della complicità con la violenza storica e con le sue ramificazioni odierne. In quest'ottica, si argomenterà, il regime di presentismo che domina la Spagna contemporanea e la censura (anche letteraria) di determinate figure e correnti del passato, si presenta come l'estremo esito del *Pacto de olvido* che ha caratterizzato la transizione dal regime alla democrazia. Allo stesso modo, il silenzio oppressivo e il senso di frustrazione che permeano la società francese (risultanti, talvolta, in veri e propri rigurgiti di razzismo), andranno considerati come effetti collaterali del deterioramento delle mitologie golliste del dopoguerra.

Nell'ottavo capitolo, l'attenzione si sposta su testi che adottano apertamente un codice di tipo convenzionale, come attesta l'uso di personaggi d'invenzione in qualità di narratori. A questa transizione formale corrisponde anche un mutamento nei modi in cui viene trattata la complicità: ancora più che come tematica esibita nell'arco della trama, diventa un fattore decisivo soprattutto in fase di ricezione, in virtù delle caratteristiche peculiari della voce che dà del tu al lettore. I due testi al centro di questa sezione, *Des hommes* (2009) di Laurent Mauvignier e *La gemella H* (2014) di Giorgio Falco, presentano infatti figure ambigue e problematiche, gravitanti

nella zona grigia. A prendere la parola nel primo libro è Rabut, un reduce dell'Algeria, il cui racconto riporta alla luce il rimosso individuale e collettivo di quegli anni (vengono indagate, in particolare, le violenze commesse e subite dalle truppe francesi e il rapporto con suo cugino Bernard, figura ai margini della piccola comunità di provincia nella quale vivono). Hilde è invece la narratrice principale del romanzo di Falco: la sua voce ripercorre le vicende degli Hinner attraverso il Novecento, dall'adesione al credo nazionalsocialista negli anni Trenta all'inserimento dei diversi componenti famigliari nelle dinamiche dell'Italia del dopoguerra e del boom economico. Attraverso lo studio del racconto prodotto da queste figure 'grigie', per certi versi simili al lettore, si prenderanno in oggetto nel corso di queste pagine gli esiti, spesso temibili, dei processi di rimozione e autocensura.

Nel nono e ultimo capitolo, con il quale termina il percorso analitico, si supera definitivamente il confine della zona grigia e ci si addentra sul versante occupato dai carnefici. I due libri esaminati in questa sezione, *Les Bienveillantes* (2006) di Jonathan Littell e *Il demone a Beslan* (2011) di Andrea Tarabbia, danno infatti la parola a personaggi che la nostra morale condanna senza appello come figure negative, dai tratti mostruosi. L'opera di Littell, senza dubbio il testo più noto tra quelli confluiti nel corpus, si presenta nelle forme di un lungo *memoir* redatto da Maximilien Aue, ex ufficiale nazista, nel quale vengono ripercorse alcune tra le tappe più significative della Seconda guerra mondiale, intimamente connesse ai trascorsi personali del narratore. Il libro di Tarabbia consiste invece nella confessione redatta durante la detenzione dal terrorista Marat Bazarev, unico superstite del gruppo di combattenti secessionisti che, nel settembre del 2004, ha preso in ostaggio e causato la morte di centinaia di persone all'interno di una scuola elementare di Beslan. Attraverso l'analisi dei dispositivi retorici e stilistici, nonché dei processi formali messi in atto, verranno valutati gli esiti del confronto diretto che i due testi ingaggiano con l'alterità, non più trattata in termini di mostruosità, bensì ricondotta – seppur dolorosamente – a una “possibilità dell'umano”.

PRIMA PARTE

IL MONDO SECONDO LA VITTIMA

On parlait beaucoup de la Résistance et des résistants qui avaient été déportés,
mais avoir été déporté en tant que Juif, c'était presque une honte.

SARAH GOLDBERG, « *C'est un deuil perpétuel...* »

È ciò che fa rovinare i miti, la realtà.

NICOLA CHIAROMONTE, *La bestia meccanica*

CAPITOLO 1

DAL DOPOGUERRA AL MAGGIO FRANCESE

1.1 Deportati razziali e deportati politici: l'occultamento delle vittime

In seguito alla Liberazione, a fare ritorno insieme alle figure prostrate dei superstiti di ciò che il mondo avrebbe conosciuto nel tempo come Shoah o Olocausto, è anche il poderoso bacino di memorie che queste persone hanno portato con sé. Diverse erano già state redatte, e occultate in vari modi, durante l'internamento nei ghetti o nei campi nazisti. È noto il caso del gruppo Oneg Shabbat del ghetto di Varsavia (composto da storici, scrittori, giornalisti e attivisti), che raccolse documenti di vario genere (locandine teatrali, biglietti della mensa, decreti rilasciati dalle autorità naziste, giornali clandestini) come testimonianza della vita quotidiana della popolazione, collezionandoli in archivi che vennero interrati prima della liquidazione del ghetto (nel maggio 1943)¹. Questi documenti sarebbero stati poi recuperati negli anni immediatamente successivi alla capitolazione nazista. Insieme al riemergere di quelle testimonianze dalle viscere di una Varsavia rasa al suolo, quegli stessi anni videro le prime memorie dei superstiti prendere forma su carta, e alcune di esse – come *Se questo è un uomo* di Primo Levi o *L'Espèce humaine* di Robert Antelme, entrambi scritti del 1947 – conobbero una prima pubblicazione editoriale.

Sono in molti, durante e dopo la guerra, a impegnarsi perché quanto avvenuto venga ricordato. Il monito di Simon Doubnov (“Non dimenticate, raccontate, scrivete!”), che Annette Wieviorka pone a incipit di *L'era del testimone*, sembra essere stato dunque ascoltato: tra il 1944 e il 1948, sono già 7.300 le testimonianze raccolte

¹ Annette Wieviorka, *L'era del testimone* (1998), Raffaello Cortina Editore, Milano 1999, p. 19 e sgg.

dalla Commissione centrale della storia ebraica in Polonia²; un numero destinato a moltiplicarsi nei decenni a venire. A partire dagli anni Cinquanta fanno la loro comparsa gli *Yizker-bikher*, opere memoriali collettive che raccontano la vita negli *shtetl* prima dell'*Hurbn*, termine yiddish che significa distruzione. Il suo impiego, “per il mondo Yiddish”, non rimanda tanto alla “immensità del numero delle vittime”, ma al fatto che “la totalità di questo stesso mondo è stata distrutta”³. La parola, seppur riferita al mondo perduto delle comunità aschenazite dell’est Europa, riflette bene il disorientamento di tutti quei superstiti che, cessato lo stato di eccezione e ripristinatosi il corso ordinario delle democrazie liberali, avvertono il venir meno di una comunità di riferimento che raccolga il contenuto delle loro memorie e si assicuri di tramandarle. Per quanto riguarda il mondo yiddish cui queste opere appartengono, ciò è dovuto in primo luogo al fattore linguistico, poiché le nuove generazioni di ebrei non conoscono la lingua degli antenati, e viceversa⁴. Ma la mancanza di un pubblico al quale destinare il racconto degli orrori patiti si delinea ben presto come un’esperienza comune a tutti i deportati razziali.

Il deportato politico, perseguitato a causa della partecipazione ad azioni di resistenza e di opposizione al nazifascismo, al rientro in patria trova un mondo – quello che lui stesso ha in qualche misura contribuito a liberare – pronto ad accoglierlo come un eroe e ad ascoltare il racconto della detenzione, indissolubilmente intrecciato a quello delle sue gesta durante il conflitto. Lo stesso non può dirsi per il deportato razziale, perseguitato non in ragione di ciò che ha fatto, ma per ciò che è. Tale condizione, che riguarda per esempio la stragrande maggioranza degli ebrei deportati, conferisce loro lo statuto di vittime, ma nella sensibilità culturale del tempo assicura ben pochi benefici. Anzi, molti reduci avvertono in diverse occasioni una più o meno esplicita ostilità nei loro confronti, che pur assumendo forme diverse reca sempre in sé il medesimo rimprovero: non vi siete

² Ivi, p. 11.

³ Ivi, p. 41.

⁴ Ivi, pp. 44-45.

ribellati, siete stati passivi, vi siete lasciati guidare come pecore al macello. Nel 'mondo libero' appena fuoriuscito dalla Seconda guerra mondiale il capitale simbolico è tutto dalla parte dei resistenti, di chi per mezzo delle sue azioni si è opposto alla ferocia dei totalitarismi, e non di chi l'ha subita. Il discorso eroico prevale nelle diverse sfere della società, mettendo in ombra le vittime. "Eravamo soltanto delle vittime, non degli eroi. Poco importava che cosa avessimo vissuto": così Simone Weil ricorda il pensiero dominante all'epoca. E aggiunge: "d'altronde ce lo ricordavano senza troppi giri di parole, anche nelle associazioni di vecchi resistenti"⁵. In questi ambienti non sono rare le discriminazioni tra deportati politici e razziali; in alcuni casi, sono parte integrante dello statuto su cui si fondano le associazioni: "il titolo di prigioniero politico e il diritto alla testimonianza a esso connesso", afferma il responsabile della Confederazione nazionale dei prigionieri politici del Belgio nel 1947, "non poteva fondarsi sul criterio della sofferenza, bensì su quello dell'atto"⁶.

In una fase storica in cui ancora predomina un paradigma eroico fondato sull'azione, diventa "difficile basare una rivendicazione sulla pura passività: non avere fatto altro che subire può dare luogo a riparazioni da parte dei colpevoli ma non al diritto di testimonianza da parte di terzi"⁷. Sono anni in cui il mito della Resistenza, in paesi come l'Italia e la Francia, è in piena formazione: alla valorizzazione del primo, si accompagna così la squalifica del discorso insito nella testimonianza dei superstiti. Ciò ha ripercussioni in più campi: non soltanto in quello delle associazioni di reduci, ma anche, come vedremo a breve, nel mercato editoriale. L'incubo covato da molti durante la deportazione ("il mondo non vorrà sapere nulla di questo disastro")⁸, su cui lo stesso Levi ritorna nella prefazione a *I sommersi e i*

⁵ Simone Weil, *Réflexions d'un témoin*, in "Annales. Économies, sociétés, civilisations", vol. 48, n. 3, 1993, pp. 691-701, cit. in Jean-Michel Chaumont, *La concurrence de victimes*, cit., p. 34.

⁶ Ivi, p. 40.

⁷ Ivi, p. 67.

⁸ A. Wiewiorka, *L'era del testimone*, cit., p. 22.

*salvati*⁹, sembra essere divenuto realtà. Se non si può certo parlare di un volontario negazionismo da parte del mondo occidentale nei confronti della Shoah, è altresì evidente che nel clima culturale dell'immediato dopoguerra non è la voce delle vittime a essere messa in primo piano ("se bisogna scegliere chi, tra i superstiti resistenti o i superstiti ebrei, avrà la precedenza, la scelta ricadrà sui resistenti")¹⁰. Ciò è per certi versi comprensibile, in una congiuntura storica delicata in cui le nazioni uscite dalla guerra sono alle prese con le macerie materiali e non del conflitto.

Si pensi al caso italiano, ovvero a una nazione che abbraccia la democrazia dopo vent'anni di regime fascista, sfociati in un conflitto catastrofico e in due anni di sanguinosa guerra civile. In un contesto del genere, più ancora che il tessuto urbano ed economico, è quello memoriale ad avere patito i danni maggiori. Con le scorie di Salò ancora in circolazione e i nuovi rapporti di forza in formazione tra le diverse fazioni che hanno liberato il Paese, la nazione necessita di una narrazione unificante capace di tenere assieme i diversi frammenti di una memoria lacerata¹¹. La scelta ricade, com'è noto, sull'antifascismo, l'unico collante in grado di abbracciare fazioni e frange sociali tra loro avverse: essendo stata la Seconda guerra mondiale essenzialmente "una guerra fascista", ne consegue come logica conseguenza che la politica postbellica in Italia diventi monopolio assoluto di movimenti espressamente antifascisti, i quali avevano preso parte alla Resistenza¹².

In un contesto simile, a prevalere nella sfera pubblica è certamente il lessico eroico legato alle figure del partigiano e del deportato politico, che hanno messo a

⁹ "Curiosamente, questo [...] pensiero ("se anche raccontassimo, non saremmo creduti") affiorava in forma di sogno notturno dalla disperazione dei prigionieri. Quasi tutti i reduci, a voce o nelle loro memorie scritte, ricordano un sogno che ricorreva spesso nelle notti di prigionia, vario nei particolari ma unico nella sostanza: di essere tornati a casa, di raccontare con passione e sollievo le loro sofferenze passate rivolgendosi a una persona cara, e di non essere creduti, anzi, neppure ascoltati", in P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 3-4.

¹⁰ J-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, cit., p. 30.

¹¹ Su questi problemi, visti attraverso una scansione diacronica che ripercorre l'intero secondo dopoguerra, dal 1945 agli anni Novanta, cfr. Philip Cooke, *L'eredità della Resistenza. Storia, cultura, politiche dal dopoguerra a oggi* (2011), Viella, Roma 2015.

¹² George L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti* (1990), Laterza, Roma-Bari 2002, p. 244.

repentaglio la loro vita per il bene della nazione. Sulle loro gesta si concentrano le istituzioni politiche, l'informazione, le associazioni di reduci, imbastendo nel giro di pochi anni una vera e propria mitologia della Resistenza che va a costituire il baluardo di un'identità nazionale minata dal fascismo. Alla grande attenzione che verte su di essa, fa da contraltare il velo di silenzio che circonda il deportato razziale al suo ritorno in patria. Ciò non deve sorprendere: "non va dimenticato", ricorda Elisabetta Ruffini, "che lo status di vittima non ha alcun riconoscimento nella sensibilità collettiva del dopoguerra e che il bagaglio portato dai campi dai sopravvissuti non è traducibile in una storia di eroi"¹³. Per questa ragione, il ritorno dei superstiti dai lager non è stato lieto come avevano forse sperato. La guerra, per via delle forme che ha assunto, non aveva risparmiato pressoché nessuno all'interno della popolazione civile. Tutti avevano avuto i loro morti da piangere; l'impossibilità di comprendere il racconto dei deportati (che sfociava in alcuni casi in aperta ostilità) si associava al bisogno di ripartire che aleggiava negli anni della ricostruzione, sentimento che si accordava naturalmente con un narrato eroico piuttosto che tragico¹⁴. Per tutti questi motivi, "dei lager", come lo stesso Levi disse all'epoca, era "indelicato parlare"¹⁵. Al di là di alcune associazioni di ex deportati, difatti, in quegli anni nessuno sollevò la questione del genocidio nei confronti degli ebrei¹⁶.

Il mercato editoriale offre un utile specchio per capire le condizioni in cui la società italiana versava nell'immediato dopoguerra. Si ha, sin dal termine del conflitto, una pioggia di testimonianze che non trovano però riscontro né da parte degli editori né da parte del pubblico¹⁷. *Se questo è un uomo* di Levi, com'è noto, venne pubblicato da un editore minore e in tiratura limitata dopo il rifiuto da parte di

¹³ Marzia Luppi, Elisabetta Ruffini (a cura di), *Immagini dal silenzio. La prima mostra nazionale dei lager nazisti attraverso l'Italia 1955-1960*, Nuovagrafica, Carpi 2005, p. 23.

¹⁴ Ivi, p. 19.

¹⁵ Elisabetta Ruffini, *Una mostra sessant'anni dopo*, in "Studi e ricerche di storia contemporanea. L'immortale stagione 8.9.1943 - 25.4.1945", n. 83-84, giugno-dicembre 2015, p. 9.

¹⁶ Robert S. C. Gordon, *Scolpitelo nei cuori. L'Olocausto nella cultura italiana (1944-2010)*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 65.

¹⁷ Ivi, p. 76.

Einaudi, avvenuto in seguito ai pareri negativi di Natalia Ginzburg e Cesare Pavese¹⁸. Il disinteresse generale, da parte del pubblico e del mondo culturale di allora, verso questa tipologia di scritti, ha avuto evidentemente la meglio sulle esigenze dei superstiti di fare sentire la loro voce: la raccolta di testimonianze redatta da Anna Bravo e Daniele Jalla, *Una misura onesta* (1994), ne segnala la pressoché completa scomparsa dopo il 1948¹⁹, ossia quando la fase della ricostruzione entra nel vivo.

Come detto, la temperie culturale dell'epoca non era predisposta ad accogliere il messaggio della vittima. A ciò contribuiva anche una confusione terminologica che, associata alla scarsa consapevolezza di quanto avvenuto nei campi di sterminio, mescolava la figura del deportato razziale a quella del deportato politico e del lavoratore coatto²⁰. Questa indistinzione che, come si è detto, rifletteva la necessità di istituire un racconto unitario della guerra, produceva nella scrittura testimoniale di quegli anni degli effetti interessanti, sia in scritti di deportati sia in quelli di coloro che non hanno mai vissuto l'esperienza dei lager. Tra questi figura un nome illustre, Giacomo Debenedetti, che nel suo breve scritto *Otto ebrei* (1944) mostra in maniera sintomatica il processo confusivo che ingloba le varie categorie di deportati sotto l'egida della Resistenza, come emerge in queste righe:

se si farà l'appello dei morti, i loro nomi siano letti tra quelli degli altri soldati, caduti per questa guerra. [...] non si conino apposite medaglie, non si stampino speciali diplomi:

¹⁸ "A quel tempo", dirà lo stesso Levi in merito alle resistenze incontrate nella pubblicazione di *Se questo è un uomo*, "la gente aveva altro da fare. Aveva da costruire case, aveva da trovare un lavoro. C'era ancora il razionamento; le città erano piene di rovine; c'erano ancora gli alleati che occupavano l'Italia. La gente non aveva voglia di tutto questo, aveva voglia di altro, di ballare per esempio, di fare feste, di mettere al mondo dei figli. Un libro come questo e come molti altri che sono nati dopo era quasi uno sgarbo, una festa guastata", in Marco Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Milano 2015, p. 111-120.

¹⁹ R. Gordon, *Scolpitelo nei cuori*, cit., p. 87.

²⁰ M. Luppi, E. Ruffini (a cura di), *Immagini dal silenzio*, cit., p. 18. Un'altra categoria che è stata a lungo rimossa, sia dalla memoria collettiva che dalla storiografia, e su cui solo da qualche tempo sono iniziate ricerche sistematiche, è quella degli IMI, gli internati militari italiani in Germania, deportati in seguito all'armistizio dell'8 settembre. Cfr. Santo Peli, *La Resistenza in Italia: storia e critica*, Einaudi, Torino 2004.

siano le medaglie e i diplomi degli altri soldati. Soldato Coen... Soldato Levi... Soldato Abramovic... Soldato Chaim Blumenthal, di anni cinque, caduto a Leopoli.²¹

Se, sulla base di quanto detto sinora, non sorprende che un autore (per quanto ebreo e oggetto di persecuzione) che non ha vissuto determinati eventi sia portato a unire le esperienze di deportazione e Resistenza, ben più interessante è il caso dei tanti superstiti che, nei loro scritti, restituiscono un'immagine della "deportazione [...] vissuta come resistenza, o alla lettera come la Resistenza": questa costante "intersezione di deportazione e Resistenza", spiega Robert Gordon, deriva dalla necessità provata dai detenuti di plasmare la propria identità sulla base delle figure dei partigiani o dei soldati²². Una strategia di sopravvivenza che, sul piano delle strategie retoriche e formali, si traduce nella ricerca di un codice socialmente accettato tramite cui comunicare la propria esperienza (da cui non è esente un desiderio di assimilazione da parte del deportato ebreo, sul quale torneremo).

Per tutte queste ragioni, nell'immediato dopoguerra si afferma "lo stereotipo della deportazione nella scia della Resistenza"²³. All'epoca, quest'ultima era infatti "il prisma attraverso cui si guarda l'universo concentrazionario"²⁴: tale concezione informerà la consapevolezza italiana di quanto avvenuto negli anni della guerra per oltre un decennio, occultando di fatto la memoria degli ebrei morti nei campi di sterminio e di quelli sopravvissuti. Soltanto in occasione del decennale della Liberazione, nel 1955, si comincerà ad avvertire un mutamento nella sensibilità collettiva e un aumento della consapevolezza di cosa sono stati realmente i lager nazisti. È l'anno in cui viene organizzata a Fossoli, unico campo di concentramento su suolo italiano e pertanto eletto a *lieu de mémoire*, la *Celebrazione Nazionale della Resistenza nei campi di concentramento*. Il titolo è già di per sé sintomatico, poiché testimonia di una sensibilità generale che attesta il primato memoriale della

²¹ R. Gordon, *Scolpitelo nei cuori*, cit., p. 74.

²² Ivi, p. 80.

²³ E. Ruffini, *Una mostra sessant'anni dopo*, cit., p. 18.

²⁴ Ivi, p. 17.

Resistenza; al suo interno però trova posto la *Mostra nazionale dei lager nazisti* che, come il nome stesso suggerisce, è interamente dedicata al fenomeno della deportazione. Il notevole impiego di fotografie dal forte impatto visivo e l'uso di dati e statistiche che radicano il fenomeno nel flusso storico denunciano le semplificazioni insite nello stereotipo del deportato così come era stato proposto sino ad allora. "È probabile", osserva Ruffini, "che la prospettiva con cui la mostra raccontava la deportazione risultasse insolita alla sensibilità dell'epoca ed è forse per questo che nell'immediato la mostra ebbe una debolissima eco negli articoli che lungamente commentarono la celebrazione"²⁵. Ma, nonostante le ritrosie iniziali, "è sicuro che questa mostra influirà a lungo e considerevolmente nella costruzione della memoria collettiva italiana"²⁶, conclude.

Per circa cinque anni, a partire dalle celebrazioni del 1955, la mostra sui lager assume infatti una forma itinerante, proseguendo il suo cammino attraverso i piccoli e grandi centri della penisola. Il dato interessante è che la morfologia dell'esibizione muta di città in città, a seconda del diverso tessuto memoriale su cui attecchisce. In tal senso, la mostra assume a tutti gli effetti lo statuto di 'evento': suscitando un'emersione della consapevolezza specifica, locale, muta ciò che oggi verrebbe da chiamare il *frame cognitivo* della comunità interessata²⁷. Di particolare interesse è la tappa torinese della mostra, nel 1959, che vede Primo Levi tra le figure di spicco dell'iniziativa. Si tratta di un momento importante, poiché rappresenta la prima occorrenza pubblica in cui lo scrittore viene "finalmente riconosciuto nel suo ruolo di testimone"²⁸. Solo un anno prima, il suo *Se questo è un uomo* veniva finalmente pubblicato – con più di dieci anni di ritardo – da Einaudi²⁹, a ulteriore prova che un

²⁵ Ivi, p. 21.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ M. Luppi, E. Ruffini (a cura di), *Immagini dal silenzio*, cit., p. 43.

²⁸ E. Ruffini, *Una mostra sessant'anni dopo*, cit., p. 28.

²⁹ È interessante in proposito notare come la politica editoriale della stessa Einaudi fosse mutata profondamente sul finire degli anni Cinquanta. Tra il 1958 e il 1963, difatti, si registrano nuove pubblicazioni aventi per oggetto la persecuzione razziale e la deportazione (Giorgio Bassani, Natalia Ginzburg), ristampe di vecchie opere (*Se questo è un uomo*, per l'appunto, e gli scritti di Debenedetti) e

mutamento nella sensibilità collettiva italiana in relazione alle vittime della Shoah aveva preso effettivamente piede in quegli anni.

Spostiamoci adesso sul contesto francese, da subito impegnato a seppellire l'onta del collaborazionismo di Vichy sotto la mitologia resistenziale di De Gaulle. Anche qui, il contenuto delle testimonianze dei deportati ebrei assume un carattere perturbante che inevitabilmente rischia di increspare la superficie liscia della narrazione eroica promossa all'epoca, al cui centro figurano il cameratismo e la solidarietà tra i detenuti. Questi valori, racconta Simone Weil, "sono diventati dei fatti la cui veridicità andrebbe interrogata"³⁰, ma naturalmente allora non sussistevano le condizioni ideali per una operazione di questo tipo. È facile immaginare come sarebbe stato accolto un discorso che non faceva mistero del disprezzo e a volte persino dell'antisemitismo nutrito da alcuni deportati politici nei confronti degli ebrei ("i deportati resistenti ci tenevano a distanza. Bisognava a ogni costo distinguere le nostre situazioni. Già nel campo, in alcuni rari incontri, avevo constatato questa frattura tra noi, questa forma di disprezzo")³¹, così come della differenza di trattamento dovuta alla netta gerarchia interna stabilita dai nazisti (nella quale, com'è noto, "gli ebrei occupavano il livello più basso")³².

L'esigenza di coesione impone il silenzio alle vittime, silenzio che non di rado sconfinava in un vero e proprio occultamento: esemplari sono i casi di alcuni monumenti, come quello in memoria delle vittime del nazifascismo a Birkenau, che per lungo tempo non menzionò la parola 'ebrei' nelle targhe commemorative, non permettendo dunque ai visitatori di comprendere che essi da soli costituivano il 90%

importanti traduzioni di opere straniere: il *Diario* di Anna Frank, *L'Espèce humaine* di Antelme, *Sepolti a Varsavia* di Emmanuel Ringelblum, *Comandante ad Auschwitz – L'autobiografia apologetica* di Rudolf Höß, *La casa delle bambole* di Ka-Tzetnik 135633). Cfr. R. Gordon, *Scolpitelo nei cuori*, cit., pp. 88-91.

³⁰ Simone Weil, *Une difficile réflexion*, in "Pardès", n. 16, 1992, pp. 271-282, p. 275, cit. in J-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, cit., p. 36.

³¹ Ivi, p. 28.

³² Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Actes Sud, Arles 1995, p. 148, cit. in J-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, cit., p. 27.

di quelle vittime³³. Tale situazione, come nota Jean-Michel Chaumont, presenta delle affinità con la condizione del “secondo stupro”, ovvero “l’insieme di reazioni inadeguate e offensive con le quali ha a che fare la vittima di un evento traumatico dopo il suo ritorno alla vita ‘normale’”³⁴. Non a caso, Simone Weil “utilizza la stessa espressione – ‘umiliazione permanente’ – per descrivere i trattamenti inflitti dai nazisti e, in seguito, la censura cui è stata soggetta”³⁵.

Tuttavia, all’epoca non furono in molti a reagire di fronte all’occultamento favorito della retorica ufficiale. “Nella maggior parte dei casi,” scrive Levi nei *Sommersi e i salvati*, “l’ora della liberazione non è stata lieta né spensierata: scoccava per lo più su uno sfondo tragico di distruzione, strage e sofferenza. In quel momento, in cui ci si sentiva ridiventare uomini, cioè responsabili, ritornavano le pene degli uomini”³⁶. Il processo di degradazione subito durante la detenzione si traduce, in seguito alla liberazione, in un sentimento di vergogna da parte dei sopravvissuti che – amplificato dalla stigmatizzazione sociale di cui sono oggetto – determina la volontà di dimenticare e il desiderio di normalizzazione. La maggioranza degli ebrei ritornati dai campi nazisti desidera unicamente reintegrarsi nel tessuto sociale delle rispettive comunità, anche a costo di acconsentire alle operazioni di oblio. Come nota Claude Singer, “dopo la Liberazione, a titolo collettivo o individuale, gli ebrei convergono verso il mito di una Francia vittima degli invasori e impegnata per intero sul fronte della Resistenza”³⁷. Ciò vale anche per la fazione opposta a quella gollista, quella degli ebrei militanti comunisti, per i quali il principio ideologico universalizzante (l’abolizione delle classi e dunque delle differenze tra gli uomini) ha la priorità rispetto alla propria individuazione in qualità di deportati razziali³⁸.

³³ Ivi, p. 37.

³⁴ Ivi, p. 52.

³⁵ Ivi, p. 35.

³⁶ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 52.

³⁷ Claude Singer, *Vichy, l’Université et les Juifs. Le silence et la mémoire*, Les Belles Lettres, Paris 1992, p. 339, cit. in J-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, cit., p. 58.

³⁸ Ivi, p. 37.

Che a guidarli sia l'ideologia o il desiderio di appartenere a una collettività, il risultato non cambia: nei primi anni del dopoguerra gli ebrei chiedono una sostanziale uguaglianza tra loro e le altre vittime della guerra. Tali istanze emergono con evidenza nelle considerazioni fatte all'epoca da Bernard Klieger, giornalista di origini austriache deportato ad Auschwitz. Nella sua testimonianza, l'autore dapprima si dilunga in una apologia delle accuse tanto spesso agitate nei confronti degli ebrei (soffermandosi in particolare sulle ragioni del cattivo comportamento degli ebrei dell'Est rispetto a quelli, 'civilizzati', dell'Ovest), concludendo infine con una sommessa richiesta di parità di trattamento con le altre vittime ("non chiediamo altro che di concedere anche a noi il nostro piccolo posto al sole")³⁹.

Klieger non respinge le accuse mosse agli ebrei; al contrario, cerca delle attenuanti per spiegare il loro comportamento durante la detenzione, concentrandosi su quelle debolezze umane che, in quanto tali, sono comuni tanto a loro quanto al resto della popolazione. Ma lo stesso obiettivo può essere perseguito anche attraverso strategie diametralmente opposte, quali la negazione: è il caso degli scritti che mettono in risalto i casi di Resistenza e ribellione all'interno delle comunità ebraiche, piuttosto che le masse effettivamente passive e inermi. Una celebre via di mezzo tra le due strategie è rappresentata dalla testimonianza di Ringelblum, fondatore della Oneg Shabbat citata in avvio. Nel suo *Sepolti a Varsavia*, Ringelblum sovrappone al racconto quotidiano delle sofferenze patite nel ghetto una narrazione eroica che va sotto al nome di 'eroismo passivo': così viene descritta la condotta della comunità ebraica che prosegue le proprie pratiche abituali nell'ambiente degradato del ghetto e concentra gli atti di resistenza sulla raccolta di testimonianze (nel ghetto di Varsavia, dichiara Ringelblum, "scrivevamo tutti")⁴⁰, anziché sulla lotta armata ("non agire, non sollevare un dito contro i tedeschi è [...] divenuto l'eroismo passivo di ciascun

³⁹ Bernard Klieger, *Le chemin que nous avons fait... reportages surhumains*, Éditions Beka, Bruxelles 1946, p. 191, cit. in J-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, cit., p. 66.

⁴⁰ Emmanuel Ringelblum, *Sepolti a Varsavia. Appunti dal ghetto* (1958), Il Saggiatore, Milano 1962, p. 24, cit. in A. Wiewiorka, *L'era del testimone*, cit., p. 19.

ebreo")⁴¹. Pur comprendendo la necessità di far fronte a una situazione disperata attraverso l'individuazione di un principio morale al quale attenersi (la passività era anche giustificata dal pensiero che qualunque azione ostile avrebbe potuto comportare delle gravi ripercussioni ad altri membri della comunità o a gruppi di ebrei esterni al ghetto), Lawrence Langer non esita a contestare "la grammatica dell'eroismo e del martirio"⁴² che informa le pagine di Ringelblum. La sua testimonianza, scritta durante la detenzione nel ghetto e dunque prima della capitolazione nazista (Ringelblum riuscirà a fuggire nel 1943, ma verrà catturato dalla Gestapo e fucilato appena un anno dopo), contiene i germi del linguaggio che si sarebbe presto solidificato nella mitologia eroica dominante nel dopoguerra. A questa, Langer oppone la "memoria antieroaica" delle testimonianze dei sopravvissuti alla Shoah, la quale mostra "violenza, passività e indifferenza" come "espressioni naturali e non sorprendenti dell'arbitrio umano in determinate circostanze"⁴³.

Queste strategie discorsive, tra loro divergenti per forma e contenuto (apologia della propria condotta, occultamento della passività in favore dell'eroismo), mirano al medesimo risultato: accostare gli ebrei al resto della popolazione e pretendere per loro un riconoscimento identico a quello riservato alle altre vittime. È l'esperienza universale a essere ricercata in queste testimonianze, sia che essa appaia sullo sfondo di una comune degradazione o di un comune eroismo. Ne consegue che, in queste narrazioni, la specificità della condizione ebraica sarà passata sotto silenzio. È una forma di autocensura, che va ad aggiungersi al processo di emarginazione illustrato in precedenza. L'uno e l'altro appartengono a quei "meccanismi di fabbricazione dell'oblio"⁴⁴ messi in atto dalla retorica del potere, che fanno sì che la voce dei deportati razziali sia la grande esclusa dal dibattito storico e culturale dell'immediato

⁴¹ Joseph Kermish, *Emmanuel Ringelblum's notes hitherto unpublished*, in "Yad Vashem Studies", vol. 7, 1968, p. 180, cit. in Lawrence L. Langer, *Holocaust Testimonies. Ruins of Memory*, Yale University Press, New Haven-London 1991, p. 166.

⁴² Ivi, p. 163.

⁴³ Ivi, p. 168 (corsivo dell'autore).

⁴⁴ Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*, La Découverte, Paris 1991, p. 8.

dopoguerra. Un occultamento sistematico delle vittime della Shoah al quale, è bene sottolinearlo, l'Ebraismo ufficiale partecipa a pieno titolo, volto com'è alla normalizzazione dei sopravvissuti all'interno della società civile e politica delle rispettive nazioni ("si voleva voltare pagina, eliminare tutto ciò che potesse differenziarci dagli altri")⁴⁵. Come già anticipato, in Francia sono rare le voci che si sollevano all'epoca contro questo oblio programmato. Tra queste, quella di Jean-Paul Sartre, nelle sue *Réflexions sur la question juive*:

Parleremo degli ebrei? Saluteremo il ritorno tra noi dei superstiti, penseremo a coloro che sono morti nelle camere a gas di Lublino? Neppure una parola. Neppure una riga nei quotidiani. [...] Per quattro anni la società francese ha vissuto senza di loro, conviene non segnalare troppo la loro ricomparsa. Crediamo che gli ebrei non si rendano conto della situazione? [...] Avevo scritto [...] non ricordo più quale frase sulle sofferenze dei prigionieri, dei deportati, dei detenuti politici e degli ebrei. Alcuni di loro mi hanno ringraziato in maniera toccante: fino a che punto dovevano sentirsi abbandonati per ritenere di ringraziare un autore per avere semplicemente scritto la parola 'ebreo' in un articolo?⁴⁶

Per più di un decennio, domande del genere non riceveranno in genere risposta. Il prestigio dei deportati politici, la mitologia della Resistenza e le stesse istanze ufficiali della comunità ebraica internazionale spingono nella direzione inversa rispetto a un riconoscimento della specificità della condizione dei superstiti della Shoah. Perché avvenga un radicale mutamento nella sensibilità culturale dell'Occidente bisognerà aspettare fino al 1961, anno in cui, a Gerusalemme, prende il via il processo a carico dell'ex SS-Obersturmbannführer Adolf Eichmann.

⁴⁵ S. Weil, *Une difficile réflexion*, cit., p. 279, cit. in J-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, cit., p. 54.

⁴⁶ Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Paul Morihien, Paris 1946, p. 93, cit. in J-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, cit., p. 64.

1.2 Il processo Eichmann: comincia l'era del testimone

Negli anni che seguono la fine della guerra, Adolf Eichmann trova un rifugio e una nuova identità lontano dall'Europa, in Argentina. Insieme ad altri ufficiali nazisti riesce a far perdere le sue tracce e a procurarsi dei documenti falsi approfittando delle *ratline*, i canali di fuga verso il Sudamerica ideati per i criminali nazisti, che videro anche un intenso attivismo da parte di alcune figure della Chiesa Cattolica e della Croce Rossa Internazionale. Così Eichmann, sotto la falsa identità dell'altoatesino Riccardo Klement, si stabilisce con la famiglia a Buenos Aires, dove conduce una vita ordinaria fino al 1960, anno in cui il Mossad (il servizio di *intelligence* israeliano), dopo essere stato lungamente sulle sue tracce, ne organizza il rapimento. Klement, ritornato a essere Eichmann, viene quindi condotto in Israele dove lo attende un processo per crimini contro l'umanità.

Il processo che, tra il 1961 e il 1962, si tiene a Gerusalemme a carico dell'ex ufficiale nazista, presenta dei tratti peculiari, accuratamente descritti da Annette Wieviorka, che meritano in questa sede di essere brevemente ricordati. L'evento si caratterizza innanzitutto per il suo intento pedagogico: "per la prima volta," scrive la storica, "un processo si pone esplicitamente l'obiettivo di dare una lezione di storia. Per la prima volta, appare il tema della pedagogia e della trasmissione"⁴⁷. La memoria del genocidio comincia a essere presentata come una componente costitutiva dell'identità ebraica, e non bisognerà attendere a lungo perché essa entri a far parte di una memoria collettiva transnazionale. Altrettanto importanti sono le ragioni politiche alla base del rapimento di Eichmann (un atto di forza, dal momento che l'ordinamento argentino non prevedeva l'estradizione): sul fronte esterno, il neonato stato di Israele vuole dare prova di eroismo dopo le tante accuse di passività subite dal suo popolo; sul fronte interno, il processo serve come strumento di

⁴⁷ A. Wieviorka, *L'era del testimone*, cit., p. 71.

coesione in risposta alle numerose faglie (culturali, economiche e generazionali) che attraversano la società israeliana del tempo⁴⁸.

Gideon Hausner, il procuratore generale che si occupa della sua organizzazione, raccoglie la lezione del processo di Norimberga, tenutosi tra il 1945 e il 1946: Hausner capisce come tale evento, epocale per la scienza giuridica (è in tali circostanze che compare per la prima volta la nozione di crimine contro l'umanità), non abbia avuto però un forte impatto sulla sfera pubblica. L'enorme mole di documenti probanti le attività naziste (ordini, rapporti ufficiali, note personali, trascrizioni di conversazioni telefoniche) posta al centro del processo lo rende tanto accurato da risultare tedioso ai giornalisti deputati a seguire le attività dell'aula. I testimoni sono di per sé rari, e quando vengono chiamati alla sbarra è soltanto per confermare la veridicità degli scritti. Ma nell'ottica di Hausner, "in ogni processo, il fatto di stabilire la verità e l'enunciazione del verdetto, non sono soltanto elementi del dibattimento. Ogni processo implica una volontà di risanamento, un desiderio di esemplarità. Attrae l'attenzione, racconta una storia, esprime una morale"⁴⁹. È così che, per veicolare la sua morale, Hausner sceglie di porre al centro della scena non i carnefici, ma le vittime. Più prosaicamente, ha osservato Hannah Arendt, sembra che a fornire da pretesto all'interminabile processione di testimoni che si avvicenderanno durante il processo sia stata proprio la penuria di documenti in mano all'accusa: una situazione diametralmente opposta rispetto a Norimberga⁵⁰. Se allora ci fu la vittoria dello scritto, con il processo di Gerusalemme si assiste al contrario al trionfo dell'oralità: attraverso le testimonianze dei sopravvissuti, Hausner spera di "riuscire a dare al fantasma del passato un'ulteriore dimensione: quella del reale"⁵¹.

In vista del processo, viene organizzato un vero e proprio casting. È già in questa fase preliminare che emerge il criterio che guiderà l'intero evento: non tanto

⁴⁸ Ivi, pp. 72-73.

⁴⁹ Gideon Hausner, *Justice à Jerusalem. Eichmann devant ses juges*, Flammarion, Paris 1966, p. 383, cit. in A. Wieviorka, *L'era del testimone*, cit., p. 81.

⁵⁰ Hannah Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme* (1963), Feltrinelli, Milano 2009, p. 214.

⁵¹ G. Hausner, *Justice à Jerusalem*, cit., p. 384, cit. in A. Wieviorka, *L'era del testimone*, cit., p. 84.

l'affidabilità delle testimonianze (testimonianze credibili si alternano ad altre inattendibili, in cui si confondono cose vissute, lette, sentite oppure immaginate)⁵², quanto la loro spettacolarità. Una procedura non priva di problemi: alla reticenza di alcuni, motivata dalla volontà di rimozione o dalla paura di non essere creduti, si contrappone il rischio inverso della ricerca di pubblicità da parte di altri (sono in molti a richiedere di testimoniare al processo, e i timori di invenzione o manipolazione della testimonianza appaiono, anche agli organizzatori, ben fondati). Il numero di richiedenti è tanto ingente che saranno alla fine circa centoundici i testimoni chiamati a deporre. E poco importa che la maggior parte dei testimoni provenga da zone in cui l'autorità di Eichmann era stata quasi nulla: "chi avrebbe mai osato [...] soffermarsi a controllare la veracità dei particolari quando le cose che venivano dette [...] uscivano dal cuore"⁵³ dei testimoni? Essendo l'imputato, a differenza di un normale processo, giudicato colpevole sin dal principio, ci si è concentrati non tanto sulle azioni che questi ha commesso, bensì sulle sofferenze patite dai superstiti. "Voglio soprattutto delle persone che raccontino ciò che hanno visto con i propri occhi e vissuto sulla propria pelle"⁵⁴: l'intento di Hausner non potrebbe essere più chiaro. È il corpo dei testimoni a essere posto sotto ai riflettori; la voce, gli occhi, la pelle – tutto ciò che reca ancora i segni tangibili delle atrocità subite e che per più di quindici anni è passato sotto silenzio ottiene ora piena visibilità.

Al carnefice spetta invece il ruolo opposto. Eichmann, durante il processo, è poco più di un fantasma; una figura assorta dietro a dei vetri, nel cono d'ombra dell'aula. La sua figura passa quasi inosservata tra i presenti. Il poeta e giornalista Haïm Gouri, incaricato di seguire le testimonianze, afferma un giorno: "improvvisamente mi rendo conto che oggi non ho ancora guardato in direzione della gabbia di vetro. Le cose hanno preso delle proporzioni che vanno al di là dell'imputato, per quanto egli

⁵² H. Arendt, *La banalità del male*, cit., pp. 214-215.

⁵³ Ivi, p. 216.

⁵⁴ A. Wieviorka, *L'era del testimone*, cit., p. 85.

sia uno dei responsabili del fatto che esse abbiano tale proporzione”⁵⁵. Anche quando viene interpellato, Eichmann dimostra una certa fatica nell’esposizione e finisce spesso per contraddirsi, tranne quando recita a memoria la definizione dell’imperativo categorico kantiano⁵⁶. Nell’aula del tribunale di Gerusalemme si percepiscono le avvisaglie di quella inversione dei poli destinata, di lì a pochi anni, a segnare una profonda rivoluzione in seno alla società occidentale: in tale circostanza, è il carnefice a subire passivamente le vittime, cui spetta – attraverso la pratica della testimonianza – il monopolio dell’azione.

Questo è un primo fattore che contribuisce a rendere il processo Eichmann un momento epocale nella storia della sensibilità occidentale, ma non è il solo. Perché se è vero che al carnefice spetta un posto in disparte rispetto a quello centrale occupato dalle vittime, è altrettanto vero che in lui si è voluto vedere ben più di un alto funzionario delle SS, un burocrate meticoloso e fedele alla volontà del Terzo Reich, responsabile della deportazione di milioni di ebrei. In breve, si è voluto vedere in Eichmann non il criminale che storicamente è stato, ma un simbolo. Nella impostazione del processo da parte dell’accusa, emerge in tutta evidenza la volontà di ricercare in esso un che di esemplare. La lezione di Storia cui si è accennato in precedenza consiste appunto in ciò: punire, attraverso la persona di Eichmann, non solamente il singolo criminale, ma il mostro del nazionalsocialismo; vendicare, attraverso la condanna a morte di un singolo uomo, tutte le vittime che l’ideologia nazista ha prodotto. Inutile dire che un processo incentrato sulla vendetta più che sull’esigenza di giustizia presti il fianco a delle critiche, che infatti non mancheranno. Telford Taylor, consigliere dell’accusa durante il processo di Norimberga, nota che “un crimine non è commesso soltanto contro la vittima, ma anche e soprattutto

⁵⁵ Haïm Gouri, *La cage de verre*, Albin Michel, Paris 1964, p. 48, cit. in A. Wieviorka, *L’era del testimone*, cit., p. 97.

⁵⁶ “Quanto più lo si ascoltava, tanto più era evidente che la sua incapacità di esprimersi era strettamente legata a un’incapacità di pensare, cioè di pensare dal punto di vista di qualcun altro”. Da tale condizione, com’è noto, trae spunto Arendt per formulare la sua celebre definizione della ‘banalità del male’, in H. Arendt, *La banalità del male*, cit., p. 57.

contro la comunità di cui viene violata la legge⁵⁷. Allo stesso modo, Arendt rimprovera il fatto che durante il processo non si sia mai accennato alla possibilità che lo sterminio di gruppi etnici fosse più che crimine contro ciascuno di quei popoli, ma che danneggiasse gravemente la comunità umana nel suo complesso⁵⁸.

A dispetto delle critiche, il disegno di Hausner coglie nel segno: il resto del mondo abbraccia la lezione del processo Eichmann; la memoria della Shoah entra a pieno titolo nella sfera pubblica. Ma perché ciò avvenga, non basta organizzare il processo attorno ai testimoni: è necessario che la loro parola raggiunga un vasto numero di persone. Questo ci porta a riflettere sulle modalità di diffusione dell'evento. Ciò che rende il processo Eichmann un evento senza precedenti è proprio il fatto di essere stato pensato e realizzato come uno *show* televisivo. La serie di testimonianze arriva al pubblico occidentale immersa in un flusso mediatico che la alterna a conferenze-stampa, interviste e pubblicità. In quanto tale, l'evento obbedisce ai criteri di visibilità ed emotività che caratterizzano la nascente società dello spettacolo (il noto saggio di Guy Debord vedrà la luce di lì a pochi anni). È proprio la deposizione del carnefice in favore delle vittime, nota Arendt, a far venire meno l'elemento drammatico del processo (il quale non ruota più attorno alle azioni commesse da un agente), trasformandolo in puro spettacolo:

Un processo assomiglia a un dramma in quanto che dal principio alla fine si occupa del protagonista, non della vittima. [...] Al centro del processo ci può essere soltanto colui che ha compiuto una determinata azione (il quale sotto questo rispetto è per così dire l'“eroe”) e se egli deve soffrire, deve soffrire per ciò che ha fatto materialmente, non per le sofferenze che ha provocato agli altri. Nessuno lo sapeva meglio del giudice che fungeva da presidente, ai cui occhi il processo cominciò a degenerare in un semplice spettacolo, a divenire “una barca senza timone in balia delle onde”.⁵⁹

⁵⁷ Ivi, p. 267.

⁵⁸ Ivi, p. 278.

⁵⁹ Ivi, p. 17.

Come accaduto per Norimberga, anche il processo Eichmann viene interamente filmato, ma anche su questo piano delle sostanziali differenze intercorrono tra i due eventi. Sebbene fossero state posizionate delle telecamere nascoste ai quattro angoli dell'aula per fornire una copertura integrale dell'evento, le emittenti richiedono espressamente di mostrare soltanto i testimoni⁶⁰. Non soltanto per i presenti nell'aula, ma anche per gli spettatori da casa la figura di Eichmann scompare, lasciando l'intero perimetro dello schermo alle voci e ai volti dei sopravvissuti alla Shoah. Alcune delle testimonianze più drammatiche e scioccanti vengono mostrate a più riprese: quasi tutti i filmati che rinviano al processo mostrano ad esempio la deposizione dello scrittore Ka-Tzetnik (autore del libro *La casa delle bambole*), che sviene ed è costretto a lasciare l'aula in barella⁶¹.

Con il processo Eichmann, la testimonianza acquisisce un peso "che nessun libro può avere: una dimensione politica e una sociale"⁶²: le parole dei sopravvissuti, pronunciate di fronte a un'autorità e ascoltate da milioni di persone attraverso l'ausilio dei nuovi mezzi di comunicazione, assumono una forza straordinaria, potenziata anche dalla complessa costruzione del processo architettata da Hausner. Non soltanto i superstiti della Shoah ottengono finalmente di essere ascoltati, ma acquisiscono una precisa identità sociale. Sono "i delegati ufficiali dell'Olocausto"⁶³, nelle parole di Gouri: l'incarnazione di quanto è accaduto. Sono degli uomini-memoria, portatori di Storia, grazie al carattere traumatico del loro messaggio che riconduce costantemente il passato delle sofferenze nel presente della testimonianza. L'esposizione del pathos, che assume i tratti dell'immediatezza grazie all'ausilio dei nuovi media, tocca la platea degli spettatori, che si identificano con chi parla: "i

⁶⁰ A. Wiewiorka, *L'era del testimone*, cit., p. 97.

⁶¹ Ivi, p. 95.

⁶² Ivi, p. 98.

⁶³ H. Gouri, *La cage de verre*, p. 296, cit. in A. Wiewiorka, *L'era del testimone*, cit., p. 99.

testimoni raccontavano la loro storia, ed era proprio ciò che dava peso alle loro parole”⁶⁴, ha affermato lo storico israeliano Tom Segev.

Con il processo Eichmann, il mondo occidentale prende coscienza, nel suo insieme, della Shoah, ossia la riconosce. Ciò che per più di quindici anni era stato invocato da alcuni, o nella maggior parte dei casi desiderato in silenzio, ora è diventato realtà. I sopravvissuti ritrovano quella comunità di riferimento che era venuta meno nel momento del loro rientro dai campi di sterminio. E adesso l’interlocutore non è più una comunità locale o la singola nazione, ma l’intero Occidente. Al contempo, il processo Eichmann segna anche l’avvio di un processo di fabbricazione del mito, nel senso di Barthes. Con ciò non si intende naturalmente asserire che il racconto corale dei testimoni ripreso dalle telecamere sia finzione ma che, grazie a quell’evento, si sono sedimentati nella coscienza collettiva una serie di elementi ideologici che avrebbero di lì a breve provocato dei mutamenti significativi nel campo della sensibilità occidentale. La lezione voluta da Hausner è stata, in sostanza, più metafisica che storica: la prima ragione per assoluti, mentre la Storia difficilmente fuoriesce dalla zona grigia. D’ora in avanti l’ebreo, nell’immaginario collettivo, diventa la vittima per antonomasia e l’incarnazione della pura innocenza; Auschwitz, d’altro canto, diventa “la metonimia del male assoluto”⁶⁵.

1.3 Elie Wiesel e l’orgogliosa rivendicazione dell’Olocausto

Il processo Eichmann rappresenta la prima di tre tappe che, nell’arco degli anni Sessanta, segnano l’ingresso in una nuova fase rispetto all’immediato dopoguerra. Finito il tempo della vergogna, emerge in questi anni un processo che rappresenta per le vittime della Shoah la svolta verso una vera e propria glorificazione. Il secondo

⁶⁴ Tom Segev, *Le Septième Million. Les Israéliens et le génocide*, Liana Lévi, Paris 1993, p. 412, cit. in A. Wieviorka, *L’era del testimone*, cit., pp. 97-98.

⁶⁵ Ivi, p. 16.

atto ha luogo a New York, durante il seminario annuale della rivista *Judaism*, nel 1967. Per l'occasione vengono invitate quattro personalità di spicco del mondo ebraico: Emil L. Fackenheim, Richard H. Popkin, George Steiner ed Elie Wiesel. È in questo contesto che ha luogo una seconda inversione, dopo quella verificatasi nell'aula di Gerusalemme, con il carnefice costretto al silenzio mentre alle vittime viene affidato il monopolio della parola: nel dibattito si afferma la piena e consapevole assunzione della specificità dell'esperienza ebraica durante la guerra, in netto contrasto dunque con la fase precedente in cui a prevalere era stato il desiderio di assimilazione dei sopravvissuti nelle comunità di riferimento.

A questa rivendicazione se ne accompagna però una seconda, riguardante la singolarità della Shoah. Secondo questa tesi, non soltanto gli ebrei hanno vissuto un'esperienza diversa rispetto agli altri deportati nei campi di concentramento e di sterminio; ciò che hanno vissuto è unico, incomparabile con qualunque altro evento nella storia dell'umanità. È interessante notare il tenore delle argomentazioni portate a sostegno di tale tesi, che assumono toni da discussione teologica (Chaumont nota in proposito la totale assenza di storici tra i partecipanti all'evento), andando a ritroso nel tempo sino alla dottrina medievale di Yehuda Ha-Levi, il quale vedeva nella "storia ebraica [...] il 'nodo interno' della storia mondiale"⁶⁶. Anche in questo caso il dibattito, pur avendo come oggetto di discussione un evento storico, vira sensibilmente su un altro piano. Se a farla da padrone durante il processo Eichmann, rispetto al criterio di veridicità, era stata la componente emotiva delle testimonianze e il nesso empatico intessuto con gli spettatori da casa; qui a prevalere è la speculazione metafisica. Così si esprime in merito il presidente della seduta:

L'Olocausto è, mi pare, [...] un'esperienza messianica, non un'esperienza storica. [...] La nostra storia è una storia totalmente diversa da tutte le altre. Essa è qualitativamente

⁶⁶ J-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, cit., p. 101.

diversa da tutte le altre. È la sola storia reale che ci sia. La storia umana esiste perché esiste la storia ebraica.⁶⁷

È l'Ebraismo in sé, non il numero delle vittime o le modalità attraverso cui il disegno criminale si è compiuto ad aver reso la Shoah un fenomeno unico, incomparabile. "Se, per assurdo, l'evento si riproducesse identico sotto ogni aspetto con la sola eccezione dell'identità delle vittime, esso non avrebbe questo carattere di unicità poiché l'unicità è soltanto funzione dell'identità"⁶⁸. Ed è precisamente attorno alla dimensione dell'identità ebraica che si concentrano gli interventi di Wiesel. L'autore di *La Nuit* (1958), che al simposio è presente nella veste di scrittore-sopravvissuto e portavoce unanimemente riconosciuto delle vittime, parte da questi temi per articolare la sua riflessione volta alla loro glorificazione. Sostiene l'esistenza di un legame misterioso attraverso il quale ciascun ebreo può fare esperienza di Auschwitz, così come di tutti i grandi eventi passati della storia ebraica ("ciascun ebreo nato prima, durante o dopo l'Olocausto deve attraversarlo nuovamente, di modo da assumerlo in sé. Noi eravamo tutti nel Sinai, noi abbiamo tutti condiviso la stessa visione. [...] Se ciò è vero, allora noi siamo anche legati ad Auschwitz")⁶⁹. Ponendo in relazione i lager con eventi biblici e altri episodi cruciali della storia ebraica (la distruzione del Tempio, la stagione dell'Inquisizione), Wiesel getta un ponte tra i sopravvissuti e coloro che non hanno fatto esperienza diretta della deportazione, purché facciano parte della comunità ebraica. Lo stesso uso del termine 'Olocausto', allora ancora poco frequente, testimonia della matrice religiosa del suo pensiero⁷⁰. L'intento dell'operazione di Wiesel non potrebbe essere più

⁶⁷ Ivi, p. 102.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Ivi, pp. 112-113.

⁷⁰ Secondo Agamben, l'utilizzo del termine Olocausto da parte di Wiesel nasce proprio dall'inconscia esigenza di giustificare una morte altrimenti *sine causa*. Wiesel non sfugge dunque a quella retorica del martirio (di cui abbiamo visto un ulteriore esempio in precedenza con Ringelblum) che il filosofo fa risalire alla dottrina di Tertulliano. Cfr. Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo Sacer III*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 26.

chiaro: tratteggiare una netta linea di demarcazione tra il suo popolo e il resto del mondo significa porre fine alla stagione dell'assimilazione, del silenzio e, in ultima istanza, della vergogna, e aprire invece quella della differenza, in cui presa di parola e glorificazione s'intrecciano. Ciò che finora era considerata una tara – l'essere stati vittime dello sterminio nazista – diventa ora motivo di orgoglio. In fin dei conti, si è trattato di un evento che ha avuto il potere di cambiare il mondo:

Perché allora è concesso che noi pensiamo all'Olocausto con vergogna? *Perché non lo rivendichiamo come un capitolo glorioso della nostra storia eterna?* Dopotutto, ha cambiato l'uomo e il mondo – forse non ha cambiato l'uomo ma ha cambiato il mondo. È tuttora il più grande evento dei nostri tempi. Perché allora ce ne vergogniamo? Ha persino avuto il potere di influenzare il linguaggio. I quartieri dei neri sono chiamati ghetti; Hiroshima è spiegata per mezzo di Auschwitz; il Vietnam viene descritto con le stesse parole utilizzate dalla precedente generazione. *Oggi giorno, tutto gira attorno all'esperienza dell'Olocausto.*⁷¹

Chaumont ravvisa in queste parole di Wiesel una vera e propria rivoluzione: il rovesciamento simbolico che porta a un'ascesa dello statuto di vittima in termini di prestigio sociale è stato, secondo lui, perseguito e difeso “come si difende un programma politico”⁷². Colui che durante il simposio si presenta “come il non-teorico, l'uomo d'azione che pone domande senza avere le risposte”⁷³ non esita in realtà a divulgare ai partecipanti la sua lezione. Ancora una volta, la testimonianza si impone sul discorso specialistico nel compito di veicolare una visione della Storia. Ma la testimonianza è un sapere privato, necessariamente di parte; la sua fonte, la memoria del testimone, è sempre soggetta a revisioni attraverso la lettura retrograda degli eventi. La sua rigida imposizione alla collettività non è esente da rischi: talvolta, come in questo caso, può coincidere con l'atto di fondazione di un mito⁷⁴.

⁷¹ J-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, cit., p. 113 (corsivo mio).

⁷² Ivi, p. 92.

⁷³ Ivi, p. 100.

⁷⁴ Sul problematico culto della memoria che ha investito l'Occidente a partire dagli ultimi decenni del Novecento, cfr. Tzvetan Todorov, *Les Abus de la mémoire*, Arléa, Paris 1995.

Il discorso di Wiesel si pone effettivamente agli antipodi rispetto a quello di Klieger, visto in precedenza: se allora si richiedeva una uniformità di trattamento e si cercavano giustificazioni per far fronte alle accuse di passività e mancanza di solidarietà, qui a essere rivendicato è il “privilegio del sopravvissuto”⁷⁵, ossia il diritto di mostrare la propria sofferenza (una sofferenza esclusiva poiché, come detto, essa appartiene al solo popolo ebraico), mentre la condotta degli ebrei durante la guerra viene esaltata. Due mutamenti sono in atto: da un lato, l’assimilazione lascia il posto al culto della differenza; dall’altro, la passività, fino ad allora ritenuta una mancanza, diventa motivo di venerazione a discapito dell’azione. Wiesel rovescia sistematicamente i giudizi che avevano sinora bollato il comportamento degli ebrei durante gli anni della persecuzione: il fatto di avere condotto una vita normale (di essersi sposati o aver avuto dei figli per esempio) quando sopra la loro testa gravava una condanna a morte, viene ora interpretato dallo scrittore come una “affermazione dello spirito”, prodotto della loro “fede assurda” in un avvenire inesistente⁷⁶. Una visione che contraddice lo stesso autore di *La Nuit*, che nel libro del 1958 classificava questa fede assurda non come un’affermazione dello spirito, bensì come una illusione dagli esiti catastrofici:

L’opinion générale était que nous allions rester dans le ghetto jusqu’à la fin de la guerre, jusqu’à l’arrivée de l’Armée rouge. Puis, tout redeviendrait comme avant. Ce n’est ni l’Allemand ni le Juif qui régnaient sur le ghetto : c’était l’illusion.⁷⁷

In quel testo, così come nello scritto di Klieger, appaiono anche le lotte fratricide che caratterizzavano la detenzione nel ghetto, omesse nell’orazione del 1967 in favore dell’altruismo dell’ebreo nei confronti di chiunque necessitasse di un aiuto. Nelle parole pronunciate da Wiesel in questo contesto sembra rivivere lo stesso “eroismo

⁷⁵ J-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, cit., p. 111.

⁷⁶ Ivi, p. 114.

⁷⁷ Elie Wiesel, *La Nuit*, Minuit, Paris 1958, p. 20, cit. in J-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, cit., p. 115.

passivo” di Ringelblum: il rifiuto dell’azione e l’esaltazione morale della vittima diventano le fondamenta su cui si regge il nuovo modello proposto. L’identità del popolo ebraico diventa tutt’uno con tali elementi (“penso che noi dobbiamo farlo per la più semplice delle ingiunzioni [...]: ‘diventa ciò che sei’. Penso che noi dobbiamo rifiutare di essere ciò che non siamo”)⁷⁸, e lo stesso dicasi per i luoghi e gli eventi storici che lì si sono prodotti⁷⁹. Così facendo, viene imbastita una narrazione manichea che espelle sistematicamente il negativo al di fuori della corazza identitaria della vittima, la quale diviene la quintessenza del bene. A farne le spese è il resto del mondo, costretto a condividere il medesimo spazio dei carnefici.

Il privilegio del sopravvissuto rivendicato da Wiesel, per trovare una sua giustificazione, necessita infatti di squalificare, demonizzandolo, il paradigma eroico che ancora dominava l’immaginario del dopoguerra. Si ricordi l’affermazione, citata in precedenza, secondo cui il diritto al riconoscimento da parte di terzi non può prescindere dal criterio dell’azione, mentre quello della sofferenza – che implica la passività del soggetto – può unicamente dare luogo a un risarcimento da parte dei colpevoli. Come osserva Chaumont, “soltanto nella misura in cui, in un modo o nell’altro, i terzi – ossia ‘il resto del mondo’ – vengono equiparati ai colpevoli – ‘gli alleati di Hitler’ – diventa possibile richiedere loro un risarcimento”⁸⁰. Tale assimilazione emerge a più riprese nelle parole di Wiesel, come quando sostiene ad esempio che è diritto del superstite quello di infrangere le regole della buona educazione “quando riprende posto alla tavola di chi sa confusamente di avere collaborato coi suoi carnefici”⁸¹. In casi come il seguente, l’associazione tra Occidente e nazisti è ancora più esplicita:

⁷⁸ Ivi, p. 109.

⁷⁹ Alla mitizzazione di Auschwitz (luogo con un’aura quasi sacrale per quanto terribile, sentito come luogo d’origine per i reduci e considerato un’esperienza decisiva nella loro vita) contenuta nelle parole di Wiesel, fa da contraltare il secco rifiuto di Ruth Klüger, anch’essa sopravvissuta alla Shoah, che rivendica la sua estraneità a quel luogo. Cfr. A. Wieviorka, *L’era del testimone*, cit., pp. 149-150.

⁸⁰ J-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, cit., p. 67.

⁸¹ Ivi, p. 111.

La nostra rivendicazione vi importuna? Che insolenza! Voi ci sterminate e poi, in più, vorreste che si tacesse, che non si parlasse dell'incomparabile esperienza che ci avete inflitto?⁸²

Wiesel sostiene che fino a quel momento gli ebrei si sono preoccupati troppo di ciò che il mondo occidentale pensava di loro; lo stesso mondo che, di tanto in tanto, nel corso della Storia, ha tentato di sterminarli. Si comprende bene dunque l'importanza, per la sua argomentazione, di porre la Shoah in relazione diretta con avvenimenti storici pregressi. Lungi dallo sminuire la gravità degli episodi chiamati in causa da Wiesel, resta comunque il fatto che l'autore compie qui un'operazione mistificatrice della Storia, poiché la semplifica: omettendo la complessità e la stratificazione dei processi storici, riduce il suo discorso a una netta contrapposizione tra il polo della pura innocenza (cui il popolo ebraico fa appello) e quello della piena colpevolezza (che viene identificato con l'Occidente nel suo complesso). Completa il rovesciamento dei valori rispetto al dopoguerra il seguente corollario: la passività, caratteristica del polo vittimario, viene esaltata come una virtù, mentre l'azione, proprietà del secondo polo, viene stigmatizzata (esito dell'equiparazione sclerotica tra i termini 'azione' e 'violenza'). Così, "la vergogna di essere vittima viene rispedita al mondo che la infligge, e la tara di un tempo viene attivamente trasformata in un emblema fieramente mostrato. D'un tratto, la preoccupazione di identificarsi con il modello dominante scompare e fa posto alla rivendicazione della singolarità"⁸³.

La mitologia vittimaria di Wiesel consiste in ciò: attraverso la mistificazione di un dato storico reale si perviene alla rivendicazione della singolarità ebraica, cui fa seguito l'attribuzione di privilegi ai membri della comunità. Due punti appaiono sin da subito problematici: la consegna di privilegi anche a coloro che non sono direttamente vittime, purché con esse condividano una data identità; il discrimine tra le diverse comunità vittimizzate. Questi sono gli aspetti alla base del fenomeno che

⁸² Ivi, p. 118.

⁸³ Ivi, p. 95.

Chaumont descrive come ‘concorrenza delle vittime’, che oppone tra loro diversi gruppi identitari in lotta per il riconoscimento da parte della comunità internazionale. Uno sviluppo facilmente intuibile sin dal principio, come dimostra la reazione di Steiner alle parole di Wiesel, proprio durante il simposio del 1967:

Se tu impedischi di comparare l’agonia di chi è torturato e bruciato vivo adesso a quella di chi lo fu allora – ed è questo, credo, quello che stai facendo, Elie –, ciò rappresenta qualcosa che ritengo tradire il genio più profondo dell’immaginazione ebraica e dell’idea di un nostro coinvolgimento nei destini dell’uomo.⁸⁴

L’universalismo di Steiner, che vede nell’esperienza della Shoah una pietra di paragone per le atrocità subite dalle vittime di ieri e di oggi (le sue parole evocano non a caso l’immagine della coeva guerra in Vietnam), si scontra con il particolarismo di Wiesel, che ha la meglio. Il modello da lui proposto, in grado di mettere assieme l’innocenza della vittima e il prestigio sociale fino a quel momento riservato a chi agisce, si impone rapidamente nell’immaginario collettivo. Il perché non è difficile da immaginare: “a condizione di dimenticare il prezzo con cui il privilegio è stato pagato, chiunque vorrebbe potersi sedere con tale impunità alla tavola dei suoi padroni ormai decaduti”⁸⁵. È lo stesso Wiesel a riportare un curioso scambio di battute tra lui e Albert Camus, il quale un giorno gli confessa di invidiarlo per Auschwitz⁸⁶: un aneddoto che testimonia in maniera eloquente il ruolo di prestigio assunto dalla vittima in Occidente. Ma come spesso avviene, la creatura ha finito anche qui per sfuggire al controllo del suo creatore. Se la mitologia messa a punto da Wiesel compie una prima distorsione del dato storico, estendendo il privilegio del superstite all’insieme della comunità ebraica, non si dovrà attendere a lungo perché si verifichi una seconda mutazione, che vede lo stesso Occidente

⁸⁴ Ivi, p. 119.

⁸⁵ Ivi, p. 112.

⁸⁶ Norman G. Finkelstein, *L’industria dell’Olocausto. Lo sfruttamento della sofferenza degli ebrei* (2000), Rizzoli, Milano 2002, p. 47 (nota 36).

appropriarsi di tale retorica. L'atto che segna l'ingresso nella società vittimaria avviene l'anno successivo, nel contesto del Maggio francese, durante il quale la mitologia di Wiesel, affrancatasi dal corpo dei sopravvissuti alla Shoah, entra in circolo nel tessuto sociale nelle forme di una vera e propria ideologia.

1.4 Il Maggio francese e il rovesciamento dei poli

Anche al di là del contesto del simposio newyorkese, lo statuto di vittima si tramuta, durante gli anni Sessanta, da condizione di passività a base per la rivendicazione di diritti. Negli Stati Uniti, com'è noto, i movimenti per i diritti civili degli afroamericani, delle donne e degli omosessuali, il movimento hippy e le proteste contro la guerra in Vietnam animano una complessa controcultura che attraversa i campus universitari e da lì infiamma le strade e le piazze dei grandi centri urbani. La generazione dei *baby boomers* contesta le fondamenta patriarcali della società americana, il suo conformismo borghese, l'autoritarismo, una morale sclerotica e ipocrita, oltre che le sue molteplici discriminazioni (siano esse su base etnica, di genere o di orientamento sessuale). Dall'altra parte dell'oceano, si assiste al medesimo copione: le proteste esplodono in tutta Europa, dando vita al primo movimento di carattere transnazionale del dopoguerra. Tra i Paesi del vecchio continente, è soprattutto la Francia a catalizzare l'attenzione mondiale. Le proteste del Sessantotto culminano a Parigi in un mese di scioperi, occupazioni, dibattiti e scontri, in quello che è passato alla storia come il Maggio francese. È qui che, secondo Jean-Marie Apostolidès, avviene la definitiva inversione di paradigma che sancisce, in Occidente, l'avvento della società vittimaria⁸⁷.

Il Sessantotto si colloca in Francia sul calare dei cosiddetti *Trente glorieuses*, periodo di intensa crescita economica che, tra il 1945 e il 1975, vede la ricostruzione

⁸⁷ J.-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 248.

politica e sociale del Paese dopo la Seconda guerra mondiale. Come avvenuto negli Stati Uniti, nonostante il netto miglioramento delle condizioni di vita di buona parte della popolazione, si è venuta col tempo a determinare una discrasia di valori tra la generazione che ha vissuto la guerra e quella dei *baby boomers*, figlia del benessere economico. Questi ultimi si sono formati in un clima culturale assai diverso rispetto a quello in cui sono nati, vivendo dunque in prima persona il cambio di paradigma. Se, come afferma Apostolidès, la generazione dei sessantottini “ha ricevuto in eredità la cultura dell’eroismo, così come i loro genitori, essa è però anche la generazione che prende coscienza della Shoah e acquisisce una sensibilità vittimaria che lo pone in contraddizione con la tradizione eroica”⁸⁸. Ma il mutare delle ideologie e la prassi quotidiana non vanno di pari passo: accade così che, mentre le strutture della società francese (famiglia, scuola, politica) sono ancora profondamente patriarcali, un nuovo sentire improntato ai modelli progressisti e tolleranti d’oltreoceano si fa avanti, soprattutto nei grandi centri urbani e nelle università.

Alle soglie del ‘68, è anche la figura del padre a vivere una fase di crisi, ossia di transizione: se nell’immaginario collettivo egli detiene ancora saldamente le redini dell’autorità, nell’esperienza individuale “non può più trasmettere il suo sapere ai figli in una società di costanti cambiamenti tecnologici”⁸⁹. Tale condizione è sintomo di una profonda rivoluzione che interessa anche i rapporti dei singoli con le figure dell’autorità. Ci troviamo qui al termine del capitalismo di stampo paternalista descritto da Richard Sennett⁹⁰, in cui la centralità del padre non era messa in

⁸⁸ Ivi, p. 199.

⁸⁹ Ivi, p. 202. La Francia di allora vive una fase di straordinaria trasformazione del tessuto sociale, che presenta processi e numeri analoghi agli altri Paesi del blocco occidentale (tra cui l’Italia): “la popolazione delle città è aumentata, le classi medie tradizionali (piccoli commercianti, artigiani e piccoli imprenditori [...]) si sono drasticamente ridotte, passando dal 40% della popolazione attiva nel 1936 al 14% mezzo secolo dopo, mentre una simile trasformazione, meno direttamente percepibile, ha toccato la borghesia industriale. Questa classe che, fino alla Seconda guerra mondiale, lasciava il suo capitale in eredità ai figli, si trova [...] gradualmente rimpiazzata ai vertici da una tecnocrazia le cui regole di cooptazione vertono sulla qualifica personale [...] piuttosto che sull’eredità familiare.” Inversamente, “i lavoratori dipendenti toccano ormai l’85% della popolazione attiva”, ivi, p. 200.

⁹⁰ A tal proposito, l’autore distingue tra le nozioni di “patriarcato”, “patrimonialismo” e “paternalismo”, spesso confuse tra loro. Il primo termine si riferisce a quei modelli in cui le relazioni

discussione, per quanto essa non fosse più di natura materiale ma simbolica (a questi spettava difatti il compito di agire in modo protettivo contro le incognite del mercato, non potendo più assicurare ai figli una posizione riconosciuta nel mondo). Questa forma di autorità entra in frizione sia con le dinamiche della nascente società del consumo che con l'immaginario veicolato dai prodotti culturali che circolano in quegli anni: compito del Sessantotto sarà proprio quello di destituirlo.

La messa a morte del Padre, simbolicamente inteso, assume nella pratica delle contestazioni del Maggio francese le forme di un conflitto intergenerazionale che vede i *baby boomers* opporsi alla generazione dei genitori, definita da Apostolidès una "generazione fantasma"⁹¹. Il nome deriva dall'onta che grava su di essi per la condotta tenuta in tempo di guerra: pur mantenendo le apparenze patriarcali di cui si è detto, questa generazione non ha saputo fare proprio l'habitus eroico tipico della cultura in cui era cresciuta, assumendo un atteggiamento remissivo quando non di aperta collaborazione nei confronti dell'invasore nazista. A coprire le colpe dei padri è intervenuta la 'mitologia resistenziale' di De Gaulle, attraverso la quale i valori dell'eroismo hanno continuato a permeare il discorso ufficiale nel dopoguerra. Nel celebre discorso del 1944, il Generale rifiuta significativamente di proclamare la Repubblica poiché, secondo lui, questa di fatto non era mai scomparsa: se il regime di Vichy "ha avuto un'esistenza legale, tale regime non ha però avuto un'esistenza legittima"⁹². Gli anni del collaborazionismo di Stato vengono sbrigativamente messi da parte in favore di un racconto edificante sulla resistenza del popolo francese:

Parigi! Parigi oltraggiata! Parigi spezzata! Parigi martirizzata! Ma Parigi liberata!
Liberatasi per mano sua, liberata dalla sua gente insieme alle armate di Francia, con

sociali vengono concepite in termini di rapporti familiari; il secondo riguarda l'evoluzione di questi ultimi al di fuori del recinto familiare, pur privilegiando il passaggio della proprietà maschile secondo il principio della primogenitura; il terzo vede la scomparsa di tale principio pur mantenendo la centralità della figura paterna: il paternalismo è dunque un "dominio maschile privo di contratto", in Richard Sennett, *Autorità. Subordinazione e insubordinazione: l'ambiguo vincolo tra il forte e il debole* (1980), Mondadori, Milano 2006, p. 47 e sgg.

⁹¹ J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 243.

⁹² Ivi, p. 104.

l'appoggio e il sostegno della Francia intera, della Francia che combatte, della sola Francia, della vera Francia, della Francia eterna.⁹³

Per mezzo della retorica gollista, i francesi interiorizzano una lotta mai effettuata sul campo. Il Generale mira a suscitare una identificazione collettiva nel modello eroico della Resistenza, monopolio in realtà di un numero esiguo di combattenti⁹⁴. Così facendo, non solo nega ai resistenti effettivi (perlopiù comunisti, pertanto suoi rivali) di beneficiare delle proprie azioni, ma vincola l'intera nazione – che si scopre d'un tratto una “comunità eroica”⁹⁵ – al racconto unitario da lui incarnato e, in ultima istanza, alla sua figura. In tal modo, gli anni dell'occupazione vengono presto dimenticati, così come la “condotta poco gloriosa”⁹⁶ di allora. Un processo favorito dalle narrazioni edificanti viste nel corso del primo paragrafo. Il rimosso ha lasciato però delle profonde tracce nel tessuto sociale della nazione, così come nell'educazione della generazione dei *baby boomers*: all'insieme dei valori trasmessi ai figli, ancora improntati alla cultura dell'eroismo di primo Novecento, si accompagna in maniera perturbante il silenzio, gravido di umiliazione, relativo agli anni dell'occupazione. La generazione fantasma paga con la falsa coscienza l'estensione artificiale dei valori dell'eroismo; un accanimento terapeutico che si ripete nel corso degli anni Cinquanta con i fatti di Algeria. Alle soglie del '68, questa “contraddizione tra il discorso ufficiale e le pratiche”⁹⁷ esplose: oggetto dello scontro sarà proprio la cultura dell'eroismo nella quale i fantasmi avevano trovato riparo.

⁹³ Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy*, Seuil, Paris 1990, p. 30, cit. in J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 104.

⁹⁴ Il mito gollista, come nota Pierre Nora, si propone “di insegnare a un popolo di attendisti, di prigionieri, di furbi, la lezione dello loro eroismo; di fare credere a una nazione mutilata che si era liberata praticamente da sola, con il combattimento sia sul fronte esterno che interno; [...] di persuaderla [...] che a parte un'infima minoranza di perduti e di traditori, l'immensa massa dei francesi non aveva mai voluto altro che il bene della patria”, in Pierre Nora, *Gaullistes et communistes*, in Id., *Les lieux de mémoire*, vol. 2, Gallimard, Paris 1997, p. 2502, cit. in J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 103.

⁹⁵ Ivi, pp. 104-105.

⁹⁶ Ivi, p. 106.

⁹⁷ Ivi, p. 247.

A farne le spese in prima persona è la figura di De Gaulle, “l’ultimo re di Francia”⁹⁸. Colui che aveva saputo tenere in piedi fino a quel momento i valori eroici della cultura patriarcale, sarà la prima testa che il movimento del Sessantotto vorrà vedere cadere (la sua uscita dalla vita politica del Paese avverrà l’anno seguente per sua stessa decisione, in seguito a un referendum perso). Le strade si riempiono di scritte sui muri inneggianti alla sua deposizione, accompagnate da graffiti che lo ritraggono in camicia nera nell’atto di fare il saluto fascista o che mostrano il suo volto come una maschera che nasconde a fatica quelle di Pétain o di Hitler⁹⁹, mentre negli scontri tra le forze di polizia e i manifestanti, le prime sono accusate di compiere azioni degne delle SS. La messa in stato di accusa della società patriarcale e dell’eroismo incarnato da De Gaulle procede di pari passo con la loro stigmatizzazione, ottenuta attraverso la parificazione di questi due elementi con il collaborazionismo di Vichy o il nazismo stesso. Come avvenuto già l’anno prima attraverso le parole di Wiesel, un intero gruppo (l’Occidente nel suo complesso allora, la generazione fantasma nel contesto francese) si vede d’un tratto collocato “nella situazione del carnefice”¹⁰⁰. Il muro del silenzio sugli anni dell’occupazione nazista è crollato, mostrando sia la complicità con essi durante la guerra, sia l’ipocrisia del modello educativo che ha formato in seguito le nuove leve.

I *baby boomers* cercano una rottura netta rispetto al passato, sia con la generazione dei padri che con la forma di potere che questa aveva simbolizzato. A essere rovesciata in tale contesto non è unicamente una data figura politica o la classe dirigente che tiene in mano le leve del Paese, ma la cultura stessa da cui queste figure hanno tratto la loro autorità. È un diverso sistema di valori e pratiche, in breve un nuovo paradigma, che viene opposto al modello eroico dei padri. È innanzitutto nei modi attraverso i quali i giovani del Sessantotto ricercano tale rovesciamento che si possono riconoscere i germi della nascente ‘cultura della vittimizzazione’. Come è

⁹⁸ Ivi, p. 243.

⁹⁹ Ivi, p. 247.

¹⁰⁰ *Ibid.*

stato ipotizzato da François Ricard¹⁰¹ e ripreso poi dalle riflessioni di Apostolidès, i nati tra gli ultimi anni della guerra e la fine degli anni Cinquanta sembrano oscillare tra una 'coscienza lirica' e una 'coscienza tragica'. La prima si caratterizza, secondo Ricard, per un diffuso sentimento di innocenza e di fratellanza, oltre che per una fede nella perfettibilità del mondo e nel dialogo come strumento di risoluzione dei conflitti. Tali aspetti, tipici dell'eredità giudeo-cristiana, si esprimono al massimo grado in quei Paesi occidentali (come gli Stati Uniti, dove porranno le fondamenta della *flower generation*) in cui gran parte della popolazione non era stata implicata direttamente nel conflitto, mentre nella maggior parte dei Paesi europei essi si trovano mescolati a una coscienza tragica, "che trova la sua origine nella cultura eroica e, dopo la Seconda guerra mondiale, nell'incapacità di assumerne l'eredità"¹⁰². La fascinazione per la violenza è senz'altro presente nel movimento che anima il Maggio francese, ma appare in conflitto con le nuove istanze che permeano la sensibilità dei manifestanti. Se i *gauchistes* e gli estremisti, facendo leva sulla tradizione eroica, inneggiano alla rivoluzione (seppur con dei notevoli distinguo)¹⁰³, la maggioranza del movimento, composta da studenti e operai (le cui inquietudini riguardano l'integrazione nella nascente società del consumo), non scende in piazza per distruggere il sistema di produzione borghese ma per rivendicare un nuovo paradigma culturale. A prevalere, tra le due, è dunque la coscienza lirica.

Gli studenti in rivolta si proclamano vittime, pertanto innocenti. Alla brutalità della polizia oppongono un sentimento di "vittimizzazione assoluta"; ciò che sognano è una "rivoluzione non violenta, senza spargimenti di sangue, una rivoluzione fraterna. Essi rifiutano quasi all'unanimità l'eroismo, che li rigetterebbe di nuovo nel mondo di ieri, nel mondo dei Padri"¹⁰⁴. L'eroismo è squalificato, e con esso il sacrificio che ne è componente essenziale. Recita a tal proposito un'iscrizione

¹⁰¹ François Ricard, *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Boréal, Montréal 1992, cit. in J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 207 e sgg.

¹⁰² Ivi, p. 209.

¹⁰³ Ivi, pp. 227-229.

¹⁰⁴ Ivi, p. 248.

sui muri di una facoltà: “una rivoluzione che chiede che ci si sacrifichi per lei è una rivoluzione *à la papa*”¹⁰⁵. Il rifiuto del sacrificio e della violenza, attributi che rinviano alla figura dell’eroe, testimoniano della sensibilità vittimaria dei manifestanti. Nei loro discorsi si viene a delineare la medesima dicotomia manichea stilata da Wiesel: un nuovo mondo fraterno, pacifico e innocente rivendica i suoi privilegi nei confronti del vecchio mondo patriarcale, violento e complice.

Il Maggio francese consente “alla generazione del *baby-boom* di appropriarsi della nozione di vittima”¹⁰⁶. Attraverso l’identificazione sistematica nelle vittime dell’Olocausto o in quelle del terzo mondo, i giovani sessantottini erigono un nuovo paradigma sbarazzandosi al contempo delle vecchie forme di autorità. Se tale processo ricalca in tutto e per tutto le parole pronunciate da Wiesel, è significativo osservare come si tratti di un recupero non consapevole: un ulteriore sintomo dell’inversione di paradigma in atto. Così come è importante rilevare l’ulteriore manipolazione occorsa in tale sede: a rivendicare per sé lo statuto di vittima (con i privilegi annessi a tale condizione) è una generazione che non è passata attraverso alcuna esperienza diretta di vittimizzazione, il cui stesso nome descrive un periodo storico di straordinaria espansione economica, e la cui identificazione nelle vittime è puramente immaginaria (compiuta cioè sul piano dell’immaginario culturale nel quale i *baby boomers* si sono formati). Lo statuto di vittima fuoriesce dal cerchio della comunità ebraica e diventa il vessillo della protesta in Occidente: ormai libera dal corpo e dalla storia dei singoli superstiti o di intere comunità discriminate, la Vittima si tramuta in formazione discorsiva, vettore di una ideologia pronta a innestarsi nei diversi campi che compongono la società.

¹⁰⁵ AA.VV., *Les murs ont la parole*, Tchou, Paris 1968, p. 34, cit. in J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 248.

¹⁰⁶ *Ibid.*

CAPITOLO 2

LA DIFFUSIONE DEL PARADIGMA TESTIMONIALE

2.1 *La vittima e l'accademia*

Il rigetto della tradizione eroica e la simultanea rivalutazione del punto di vista vittimario non resta un fenomeno isolato, confinato ai soli movimenti che animano le proteste del Sessantotto; al contrario, esso si estende in maniera capillare all'interno dei diversi comparti sociali. Lo si vede fare breccia nei media (radio, televisione, cinema), nelle istituzioni politiche, nella società civile, nella scuola, acquisendo – a partire dagli anni Settanta – una piazza sempre più centrale nel discorso pubblico, specialmente in Europa e negli Stati Uniti. Uno dei primi settori in cui è possibile rintracciare gli effetti prodotti dalla nascente sensibilità vittimaria è l'accademia, dove fanno la loro comparsa corsi e programmi dedicati a figure marginali o discriminate, che diventano in breve tempo oggetto di ricerca da parte di nuovi settori disciplinari o di nuovi filoni all'interno di studi già affermati.

Com'è noto, la nascita dei *Cultural Studies* risale alla fine degli anni Cinquanta negli ambienti della scuola di Birmingham, per opera di studiosi come Raymond Williams, Richard Hoggart, Edward P. Thompson e Stuart Hall – i quali daranno vita agli inizi del decennio successivo al *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*. I primi studi, di chiara impronta marxista (pesa in particolare l'influenza di Gramsci e Althusser), si concentrano su tematiche legate alla società inglese (i giovani, i mass media, il proletariato); in seguito, il dibattito innescato si estende al di là dei confini nazionali e sposta l'attenzione in particolare sui temi del riconoscimento e dell'identità. Come riporta Giuseppe Patella, parafrasando il pensiero di Hall, "quello che è in gioco nei cultural studies è il loro rapporto con i temi del potere e

della politica, col bisogno di cambiamento e di rappresentazione di gruppi sociali marginali e marginalizzati, specialmente quelli di classe, di razza e di genere”¹. Sono gli Stati Uniti, in particolare, a offrire un terreno fertile per questi temi: a partire dagli anni Settanta, fanno gradualmente la loro comparsa nei campus americani corsi in *LGBT and Queer Studies*, *African-American Studies* e *Women’s Studies* – in particolare a Yale, dove poco oltre la metà degli anni Ottanta verrà fondato uno dei primi *Lesbian and Gay Studies Center*. Nel 1978, con la pubblicazione di *Orientalism* di Edward Said, i *Postcolonial Studies* si affermano definitivamente come disciplina autonoma. Sempre a Yale, infine, si sviluppano tra la fine degli anni Ottanta e l’inizio degli anni Novanta i *Trauma Studies*², in particolare attorno ai lavori di Cathy Caruth.

Se nei casi appena elencati il “rovesciamento di sensibilità” avvenuto attorno al Sessantotto si è tradotto in pratiche e forme del sapere inedite, altrove esso ha stimolato lo sviluppo di nuovi metodi d’indagine e vettori di ricerca all’interno di settori con una solida tradizione alle spalle. Vale la pena ricordare come tali approcci, pur mossi dalla medesima sensibilità, non vadano necessariamente nella stessa direzione; al contrario, non sono rare dispute e opposizioni anche nette tra i diversi attori in gioco. Un caso a mio avviso interessante è rappresentato dalla *querelle* che ha visto opporsi figure importanti all’interno del campo delle scienze sociali, di cui fornirò una breve sintesi in queste pagine.

Per il campo storiografico, gli anni Settanta segnano il periodo di incubazione del filone della microstoria³, pratica che vede tra i suoi fondatori gli storici italiani

¹ Giuseppe Patella, *Estetica culturale. Oltre il multiculturalismo*, Meltemi, Milano 2005, p. 51.

² La nozione di “trauma” riceve la piena legittimazione scientifica nel 1980 attraverso l’inclusione della Sindrome da Stress Post-Traumatico tra le patologie riconosciute dal *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*.

³ Sull’origine del termine, Carlo Ginzburg afferma quanto segue: “credo di aver sentito parlare per la prima volta di ‘microstoria’ da Giovanni Levi, nel 1977 o 1978. Penso di essermi appropriato di quella parola mai sentita senza chiedere delucidazioni sul suo significato letterale: mi sarò accontentato, immagino, del riferimento alla scala ridotta dell’osservazione suggerito dal prefisso ‘micro’. Ricordo bene invece che nelle nostre conversazioni di allora parlavamo di ‘microstoria’ come di un’etichetta appiccicata a una scatola storiografica tutta da riempire. Qualche tempo dopo Giovanni Levi, Simona Cerutti e io abbiamo cominciato a lavorare a una collana, pubblicata dall’editore Einaudi, intitolata per l’appunto ‘Microstorie’. Ne sono usciti da allora una ventina di volumi, di autori sia italiani sia

Giovanni Levi e Carlo Ginzburg, ma che troverà larga applicazione anche al di là dei confini nazionali (si pensi ai lavori dell'antropologo americano Clifford Geertz). Se nella prefazione de *Il formaggio e i vermi* (1976) vengono per la prima volta enucleati i principi del suo approccio alla cultura popolare, è nel noto saggio *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979) che Ginzburg delinea il suo "metodo interpretativo imperniato sugli scarti, sui dati marginali, considerati come rivelatori"⁴.

Nel tracciare una genealogia del paradigma indiziario dall'età primitiva sino ai giorni nostri, Ginzburg sostiene come lo stesso metodo "usato per elaborare forme di controllo sociale sempre più sottile e capillare" possa, nelle mani dello storico, "diventare uno strumento per dissolvere le nebbie dell'ideologia [...] del capitalismo maturo"⁵. La sua denuncia consiste in ciò: il potere centrale si è servito per secoli di una pratica che originariamente era proprietà di tutti; l'indagine di elementi minimi e residuali – spie, sintomi o tracce – costituisce difatti una "'intuizione bassa' [...] diffusa in tutto il mondo, senza limiti geografici, storici, etnici sessuali o di classe"⁶. Un nitido esempio, tratto direttamente dal saggio, è quello della popolazione bengalese 'espropriata' del metodo di verifica dell'identità basato sulle impronte digitali (tracce, dunque) da parte del potere coloniale inglese. La pratica dello storico, per come la intende Ginzburg, abbina alla procedura di accertamento della verità un movimento volto a restituire agli oppressi ciò che apparteneva loro in origine.

Nella medesima prefazione, Ginzburg non risparmia aspre critiche a Michel Foucault, la cui attività era giunta a piena maturazione in quegli stessi anni. Per dirla con le parole dello storico, "ciò che interessa soprattutto" allo studioso francese "sono il gesto e i criteri dell'esclusione: gli esclusi, un po' meno"⁷. Il suo approccio,

stranieri; alcuni dei titoli italiani sono stati tradotti in varie lingue", in Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 241.

⁴ Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 2000, p. 164.

⁵ Ivi, p. 191.

⁶ Ivi, p. 193.

⁷ Carlo Ginzburg, *Prefazione*, in *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500* (1976), Adelphi, Milano 2019, pp. XVIII-XIX.

incentrato sulle pratiche del potere, sembra collocarlo difatti al di fuori del dibattito innescato dal Sessantotto, poiché cancella proprio ciò che all'epoca "interessava di più, cioè il significato e la condizione della soggettività repressa e negata"⁸.

È lo stesso Foucault, in un'intervista, ad ammettere di ritenere inadeguato il termine "repressione" per descrivere le dinamiche attuate dal potere. Quello che deve essere indagato è piuttosto ciò che il potere possiede di produttivo:

Se il potere non fosse altro che repressione, se non facesse nient'altro che dire no, credete veramente che gli si obbedirebbe? Ciò che permette al potere di funzionare, che fa sì che lo si accetti, consiste semplicemente nel fatto che non si presenta solo come una potenza che dice no, ma che [...] produce delle cose, induce del piacere, forma dei saperi, crea un discorso; bisogna considerarlo come una rete produttrice che passa attraverso tutto il corpo sociale, più che come un'istanza negativa che ha per funzione di reprimere.⁹

Lungi dal considerarlo meramente come una "legge che dice no", il potere per Foucault è una rete che produce desideri, forme di sapere, discorsi e, in ultima istanza, l'individuo. Tale tesi, che ne guida il pensiero sin dai tempi de *L'histoire de la folie* (1961), trova piena articolazione all'interno dei corsi tenuti al Collège de France dei primi anni Settanta, *Le pouvoir psychiatrique* (1973-74) e *Les anormaux* (1974-75). È in questo frangente che si segnala, secondo Mario Colucci, un "salto nelle pratiche"¹⁰ tramite cui Foucault si avvicina ai movimenti nati nella galassia del Sessantotto. La contaminazione della pratica intellettuale con una forma di militanza attiva si manifesta sia attraverso la trattazione diretta della contemporaneità (*L'histoire de la folie* si arrestava difatti alle soglie della modernità), sia con la creazione del *Groupe*

⁸ Pier Aldo Rovatti, «Sarai un malato di mente» (una risposta ai detrattori di Foucault), in "Aut Aut. Foucault e la Storia della follia", n. 351, Il Saggiatore, Milano, luglio-settembre 2011, pp. 24-35.

⁹ Michel Foucault, *Entretien avec Michel Foucault*, in Id., *Dits et écrits*, vol. 3, n. 192, Gallimard, Paris 1994, pp. 148-149.

¹⁰ Mario Colucci, *Isteriche, internati, uomini infami: Michel Foucault e la resistenza al potere*, in "Aut Aut. Michel Foucault e il potere psichiatrico", n. 323, Il Saggiatore, Milano, settembre-ottobre 2004, pp. 111-134.

*d'Information sur les Prisons*¹¹. Foucault s'inscrive pertanto a pieno titolo nel discorso culturale post-Sessantotto che pone la vittima al centro del campo del sapere, ma lo fa tramite una modalità del tutto opposta rispetto a quella adottata da Ginzburg. Nelle sue ricerche è pressoché assente quello slancio volto a restituire direttamente, tramite gli strumenti della filologia e della ricostruzione storica, la parola agli oppressi (o ai 'dannati della terra' per dirla con Frantz Fanon); ciononostante, la vittima è sempre presente nel lavoro di Foucault, nascosta in bella vista, come prodotto finale di una "procedura d'individualizzazione"¹².

2.2 La testimonianza e le pratiche estetiche

Dieci anni dopo il famoso seminario di New York, Elie Wiesel riprende il discorso sull'unicità dell'Olocausto, declinandolo questa volta sul piano della irriproducibilità estetica. Nel saggio *The Holocaust as Literary Inspiration* (1977), mette in guardia di fronte al pericolo di trivializzazione insito nei progetti letterari di chi non ha avuto esperienza diretta dei campi di concentramento. La condanna si muove sia sul piano dei contenuti tramandati ("non possono che impoverire un'esperienza che si trova al di là della nostra portata") che su quello della morale: "un romanzo su Treblinka o non è un romanzo o non è su Treblinka. Un romanzo su Majdanek è sulla blasfemia. È blasfemia"¹³. Solo ai superstiti è concesso di parlare dell'evento, pur nella

¹¹ Da segnalare in proposito il complesso rapporto intrattenuto da Foucault con il movimento dell'antipsichiatria (di cui peraltro non ha mai condiviso gli assunti cardine): la sua *Histoire de la folie*, che scarso interesse aveva suscitato in patria, verrà ripresa negli anni successivi in Inghilterra, da Laing e Cooper, e in Italia, da Franco Basaglia (cui servirà d'ispirazione in preparazione all'esperienza presso il manicomio di Trieste). Per ulteriori approfondimenti si prendano in considerazione i due articoli di Colucci e Rovatti riportati nelle note precedenti.

¹² Michel Foucault, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France (1973-1974)*, Gallimard, Paris 2003, p. 17. Ciò emerge con grande lucidità in un altro fondamentale scritto risalente a quegli anni, M. Foucault, *La vie des hommes infâmes* (1977), in Id., *Dits et écrits* (1976-1979), vol. 3, n. 198, Gallimard, Paris 1994, pp. 237-253.

¹³ Elie Wiesel, *The Holocaust as Literary Inspiration*, in AA.VV., *Dimensions of the Holocaust. Lectures at Northwestern University*, Northwestern University Press, Evanston 1977, p. 7.

consapevolezza che quanto è realmente accaduto cade “al di là della nostra portata” – al testimone spetta infatti il compito paradossale di comunicare l'impossibilità della comunicazione (“tutto ciò che può sperare di ottenere è di comunicare l'impossibilità della comunicazione”)¹⁴.

Tra i bersagli polemici di Wiesel, sebbene non indicati espressamente, trovano posto operazioni quali *La vingt-cinquième heure* (1949) di Virgil Gheorghiu, *La mort est mon métier* (1952) di Robert Merle e *Treblinka* (1966) di Jean-François Steiner, romanzi di notevole fortuna all'epoca in cui è stata ravvisata una manipolazione illecita del dato storico (gli elementi oggetto di condanna nei tre titoli riportati sono, nell'ordine, l'equiparazione revisionista di nazionalsocialismo e comunismo, il punto di vista del carnefice, l'uso di *topoi* antisemiti)¹⁵. Soltanto un anno più tardi, nel 1978, Wiesel spenderà parole non lusinghiere anche per il TV serial *Holocaust*, trasmesso dapprima negli Stati Uniti e poi in Europa (tra cui in Italia e in Francia)¹⁶. A questo genere di operazioni, egli contrappone la schiera di testi appartenenti a quella che identifica come 'letteratura di testimonianza'; opere che legano al gesto della scrittura un intento etico e performativo, e che secondo l'autore hanno scavato un solco nella storia letteraria del XX secolo:

Se i Greci hanno inventato la tragedia, i Romani l'epistola e il Rinascimento il sonetto, la nostra generazione ha inventato una nuova letteratura, quella della testimonianza. Siamo tutti stati testimoni e tutti sentiamo il dovere di portare testimonianza per il futuro.¹⁷

¹⁴ Ivi, p. 8

¹⁵ Per una trattazione estesa delle tre opere citate, si veda Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau. Négation des victimes*, Presses Universitaires de France, Paris 2010, p. 38 e sgg.

¹⁶ Secondo lo scrittore, che lo commenta tra le colonne del *New York Times*, lo show è “non veritiero, offensivo, volgare: come produzione televisiva, la pellicola [è] un insulto verso coloro che sono morti e verso coloro che sono sopravvissuti”. Partendo dalla visione della serie televisiva, Wiesel torna poi sui punti nevralgici della sua riflessione attorno all'Olocausto come esperienza metafisica: “il testimone si sente qui tenuto a dichiarare: ciò che avete visto sullo schermo non è ciò che è successo. Potreste pensare di sapere come le vittime sono vissute e sono morte, ma non lo sapete. Auschwitz non può essere spiegata né rappresentata. Sia che lo si pensi come coronamento o come aberrazione della storia, l'Olocausto trascende la storia”, in Elie Wiesel, *Trivializing the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction*, “The New York Times”, 16 aprile 1978, p. 75.

¹⁷ E. Wiesel, *The Holocaust as Literary Inspiration*, cit., p. 9 (corsivo mio).

Infrangendo le barriere del contesto giuridico nel quale essa ha luogo abitualmente, la testimonianza si inserisce nell'evoluzione novecentesca delle forme letterarie, determinando una cesura profonda paragonabile a svolte del passato quali la tragedia, l'epistola o il sonetto. Quello della testimonianza di fatto si presenta, nelle parole di Wiesel, come *il* genere del Ventesimo secolo. Una vera e propria svolta (o *turn*, che dir si voglia), ribadita in seguito da studiosi quali Shoshana Felman, che nel 1991 nota come la testimonianza sia ormai divenuta la "modalità di trasmissione e di comunicazione contemporanea privilegiata"¹⁸, o Horace Engdahl, il quale, pur ridimensionando la dimensione epocale attribuitagli da Wiesel, considera l'avvento su larga scala del genere della testimonianza come "il cambiamento più profondo in letteratura dall'avvento del modernismo"¹⁹.

Se nel precedente paragrafo ci si è soffermati sull'ingresso del discorso della vittima all'interno dell'accademia, sia nel campo delle *humanities* che in quello delle scienze sociali, oggetto delle prossime pagine sarà la sua diffusione sul terreno delle pratiche artistiche. La volontà di dare "la parola [...] agli esclusi, alle persone prive di grado e di voce"²⁰ che animava le istanze del Sessantotto comincia negli stessi anni a farsi largo anche attraverso altri strati del discorso pubblico, sia nelle forme letterarie tradizionali che attraverso i nuovi *media* (radio, televisione, cinema). Sul finire degli anni Settanta si registra, scrive Wieviorka, uno straordinario amore "per i 'racconti di vita' [...] dalla portata etnologica"²¹; un'attenzione alle vite minori dei singoli

¹⁸ Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York-London 1992, p. 6.

¹⁹ Horace Engdahl, *Philomela's Tongue: Introductory Remarks on Witness Literature*, in Id. (a cura di), *Witness Literature. Proceedings of the Nobel Centennial Symposium*, World Scientific Publishing, Singapore 2002, pp. 1-14.

²⁰ A. Wieviorka, *L'era del testimone*, cit., p. 110.

²¹ *Ibid.* A sostegno di quanto detto, sono riportate alcune righe significative tratte da un articolo di Frédéric Gaussen: "Raccontare la propria vita è una soddisfazione a cui difficilmente ci si sottrae. È la prova del fatto che si è esistiti e che un interlocutore è lì, pronto a interessarsi a noi. I grandi uomini – ma anche i meno grandi – hanno sempre bramato di rivolgersi al resto dei mortali scrivendo le proprie memorie. Gli altri, la gente comune, si accontentavano del pubblico più ristretto dell'ambiente familiare o del tavolo della locanda. Ma ora questa relatività dei destini individuali non è più ammessa. Si è

individui figlia del processo di “democratizzazione degli attori della storia”²². Come già osservato a proposito del Maggio ‘68, il diritto alla testimonianza, dai superstiti, si estende a ciascun individuo. La grande richiesta di testimonianze da parte del pubblico si rivolge tanto alle opere di letteratura concentrazionaria quanto ai prodotti culturali che mettono al centro la vita di persone qualunque, non necessariamente vittimizzate. Il racconto tragico dei lager nazisti si trova presto a condividere gli spazi audiovisivi e testuali con quello, più prosaico, della vita quotidiana delle moderne democrazie liberali.

La portata storica di questa svolta si comprende a pieno se la si pone sul piano della ricezione del pubblico occidentale in merito al racconto dell’Io. Leo Löwenthal, esponente della Scuola di Francoforte, in uno studio diacronico sulle biografie nelle riviste americane²³, ha osservato come durante i primi cinquant’anni del Novecento si sia prodotta una graduale mutazione nella tipologia di biografie da esse proposte. Se, all’epoca della Prima guerra mondiale, le ‘vite illustri’ pubblicate erano quelle degli uomini d’affari e dei politici, con l’avvento dell’industria dello spettacolo sono le star del cinema, gli scrittori, gli artisti e gli sportivi a divenire gli idoli del pubblico americano. L’emulazione dei modelli si è pertanto spostata dalla categoria della produzione a quella dell’intrattenimento consumista.

Pur senza uscire da questa seconda categoria, sembra che tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio dei Settanta si sia prodotto un ulteriore mutamento sul piano della ricezione del pubblico occidentale, che trova una definizione adeguata nella nota espressione della ‘fine del panottico’ formulata da Jean Baudrillard, ossia la fine del regime di persuasione (che impone un modello al quale conformarsi) e l’avvento del

imposta l’idea che tutte le vite si equivalgano e siano degne d’essere raccontate”, in Frédéric Gaussen, Le goût pour les récits de vie, “Le Monde”, 14 febbraio 1982, cit. in A. Wieviorka, L’era del testimone, cit., p. 109 (corsivo mio).

²² Ivi, p. 110.

²³ Leo Löwenthal, *Biographies in popular magazines*, in “American social patterns”, Doubleday Anchor, Garden City 1956, pp. 63-118.

regime di dissuasione (“voi siete l’informazione, [...] il sociale, [...] l’evento”)²⁴. Pur senza scomparire del tutto – le biografie dei vip, si pensi per esempio al caso *Open* (2009) di Andre Agassi, godono tutt’oggi di buona fortuna –, l’interesse nei confronti di individui straordinari (in senso letterale) si accompagna – e, per certi versi, cede il passo – a quello per l’uomo qualunque che porta in scena la banalità del quotidiano. Non esiste più un modello imposto dall’alto perché, potenzialmente, ognuno è il modello²⁵. Tali dinamiche attestano l’aleatorietà tipica dei processi storici in genere, poiché dimostrano come da un’intenzione ben determinata possano tuttavia emergere risultati imprevedibili (e non di rado contraddittori). Lo stesso fenomeno che, nel corso degli anni Sessanta, ha portato alla ribalta le figure dei superstiti della Shoah e, col Sessantotto, ha permesso la presa di parola da parte di un numero crescente di individui emarginati, si è tradotto in un più vasto fenomeno di democratizzazione del racconto di sé perfettamente inscritto nei dettami consumistici della società tardocapitalista, con un evidente calo – sul piano globale – dell’*ethos* di denuncia inscritto nel progetto testimoniale originario.

Tralasciando in questa sede quei prodotti culturali che sfruttano la forma-testimonianza per ragioni di puro intrattenimento, è interessante notare come, a posteriori, a produrre tale depoliticizzazione abbia inconsapevolmente contribuito proprio quel ‘privilegio del sopravvissuto’ invocato da Wiesel nel 1967. Se con ciò si intendeva all’epoca il diritto da parte della vittima dei lager di mostrare le sofferenze subite poiché esse costituivano un portato esperienziale che gli altri (ossia, i non appartenenti alla comunità ebraica) avevano il dovere di ascoltare, sul finire degli

²⁴ Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti* (1981), Pgreco, Milano 2008, p. 94.

²⁵ Umberto Eco, nel noto saggio dedicato a Mike Buongiorno, giunge a delle conclusioni assai simili: “Mike Bongiorno convince dunque il pubblico, con un esempio vivente e trionfante, del valore della mediocrità. Non provoca complessi di inferiorità pur offrendosi come idolo, e il pubblico lo ripaga, grato, amandolo. Egli rappresenta un ideale che nessuno deve sforzarsi di raggiungere perché chiunque si trova già al suo livello. Nessuna religione è mai stata così indulgente coi suoi fedeli. In lui si annulla la tensione tra essere e dover essere. Egli dice ai suoi adoratori: voi siete Dio, restate immoti”, in Umberto Eco, *Fenomenologia di Mike Buongiorno, in Diario minimo* (1963), Bompiani, Milano 1992, p. 34.

anni Settanta questo diritto al riconoscimento pubblico – il quale si trasforma, come visto, in una crescente richiesta di prodotti culturali – è potenzialmente alla portata di chiunque: in seguito a tali rivolgimenti, si diffonde nel tessuto sociale dell'Occidente una sensibilità che volge la propria attenzione al racconto intimo dell'individuo, eletto a prisma attraverso cui leggere la Storia²⁶.

2.3 *Il paradigma testimoniale*

Come è possibile che la testimonianza, da 'privilegio' di pochi, sia diventata diritto di molti? La ragione sembra risiedere in primo luogo nei modi peculiari tramite cui il genere testimoniale articola spazio privato e spazio pubblico, *oikos* e *polis*. Racconto collettivo e racconto dell'Io sono due poli inevitabilmente intrecciati all'interno di ogni testimonianza; l'onnipresente filtro dell'istanza narrativa e le conseguenze della Storia sulla sfera intima informano ogni riga che compone i testi dei sopravvissuti. Se in una prima fase è la componente della sfera pubblica a prevalere (come ricorda Charlotte Lacoste a proposito della letteratura concentrazionaria, la testimonianza – come "messa in forma dell'esperienza del peggio" – differisce dall'autobiografia perché evita di indulgere troppo nella vita privata di chi narra)²⁷, col passare del tempo le parti si invertono. Col mutare dei testimoni e del contesto in cui sono immersi (non più il secondo conflitto mondiale, ma le democrazie liberali del secondo Novecento), la sfera intima – anche nelle cosiddette narrazioni 'impegnate' – prende visibilmente il sopravvento.

²⁶ "Sempre nello stesso periodo assistiamo al trionfo dell'ideologia dei diritti dell'uomo: ogni società, ogni periodo storico viene valutato a seconda del rispetto di tali diritti. L'uomo-individuo viene così posto al centro della società e retrospettivamente della storia. Diviene pubblicamente, da solo, la Storia", in A. Wiewiorka, *L'era del testimone*, cit., p. 110. Oltre all'avvento dei *récits de vie*, segnalato dalla stessa Wiewiorka e menzionato poco fa, un altro significativo esempio di questo processo è offerto dalle operazioni fotografiche di Sophie Calle e dal cinema di Chantal Akermann, che proprio in quegli anni iniziano i rispettivi percorsi artistici.

²⁷ C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 55.

Portatrice di una conoscenza situata e di una prospettiva necessariamente parziale, che premia il polo del vissuto – quasi una sorta di “cratilisimo minore”, per utilizzare un’espressione di Antonio Scurati²⁸ – rispetto a quello della teoresi, il genere della testimonianza ha intercettato inoltre un importante rivolgimento epistemologico che ha interessato l’Occidente dopo Auschwitz: “l’incredulità nei confronti delle metanarrazioni”²⁹, descritta da Jean-François Lyotard nel 1979, che segna la fine dell’età moderna e l’avvento della postmodernità. In quest’epoca (che Fredric Jameson identifica con la fase del tardo capitalismo, retta da una “rete globale decentrata” prodotta dal mercato e dalla tecnologia)³⁰, le grandi narrazioni di emancipazione portatrici di una visione olistica (la critica lyotardiana si concentra sul pensiero positivista, hegeliano e marxista) cedono il passo a una pluralità di ‘piccole narrazioni’, cui spetta una legittimazione temporalmente e localmente determinata.

Il processo sommariamente descritto in queste righe va chiaramente al di là del progetto testimoniale difeso da Wiesel nell’articolo citato in precedenza. Lì, l’autore fornisce una definizione ristretta di letteratura testimoniale, che coincide grossomodo con la letteratura concentrazionaria dell’epoca. Una definizione certamente pertinente e fedele alle origini del fenomeno (anche se, diversamente da quanto sostiene, la pratica della testimonianza non nasce con la sua generazione)³¹, ma insufficiente a spiegare il vasto insieme di approcci al modello testimoniale che ha preso piede nella seconda metà del Novecento. Nel corso degli ultimi cinquant’anni, quello della testimonianza ha rappresentato per l’Occidente uno dei principali canali cui affidare il racconto di sé, i mutamenti della società di massa, il rapporto con il potere, e naturalmente l’esperienza del trauma individuale o collettivo, ma ciò non è

²⁸ Antonio Scurati, *Dal tragico e all’oscuro. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Bompiani, Milano 2016, p. 85 e sgg.

²⁹ Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), Feltrinelli, Milano 1993, p. 6.

³⁰ Fredric Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del Tardo Capitalismo* (1991), Fazi, Roma 2007, p. 53.

³¹ La forma testimonianza, per come la intendiamo oggi, nasce notoriamente in seguito alla Prima guerra mondiale. Ci soffermeremo su tale aspetto all’interno della seconda parte del presente lavoro.

sempre avvenuto nelle medesime forme. Si potrebbe dire che il genere della testimonianza, così come era stato concepito in origine, è divenuto vittima del suo stesso successo, poiché la sua diffusione – avvenuta con ogni probabilità oltre le intenzioni dello stesso Wiesel – ha significato anche una diluizione del modello testimoniale in una molteplicità di proposte, tra loro non di rado contraddittorie, che hanno di fatto sottratto il monopolio della testimonianza ai superstiti della Shoah.

Per comprendere meglio le potenzialità e gli esiti di tale processo, occorrerà pensare pertanto a una definizione più flessibile rispetto all'etichetta 'letteratura testimoniale', che sia capace di inglobare al suo interno un insieme di codici e generi qualitativamente differenti rispetto agli scritti di Levi, Antelme, Améry, Delbo, Semprún o dello stesso Wiesel. Pensiamo a fenomeni apparentemente slegati come il *non-fiction novel* e l'*autofiction*, ma anche al *reality* e al *mockumentary* per quanto concerne il campo audiovisivo. Se il nucleo originario della testimonianza prevedeva infatti un'istanza narrativa ben precisa (un soggetto la cui presa di parola è inseparabile dall'esperienza di vittimizzazione subita)³², e una situazione altrettanto circoscrivibile (l'esperienza dei campi di concentramento e sterminio nazisti), le esperienze sopra elencate non prevedono necessariamente la presenza dell'una o dell'altra (sebbene, come vedremo a breve, nella stragrande maggioranza dei casi ci si troverà di fronte a un soggetto che si proclamerà, a vario titolo, vittimizzato). Tuttavia, è possibile rintracciare in esperienze tanto difformi un comune patrimonio genetico che sarà compito di queste pagine articolare nei suoi aspetti elementari.

Torna utile, in quest'ottica, la nozione di 'paradigma' definita da Giorgio Agamben per indicare la sua metodologia di ricerca e i temi oggetto dei suoi studi (l'*homo sacer*, il campo di concentramento, il musulmano, lo stato di eccezione). Nel

³² Un connubio che la nota dicotomia di Dominick LaCapra – "scrivere sul trauma" e "scrivere il trauma" – ben rappresenta, cfr. D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001.

noto saggio del 2008³³, il filosofo ritorna sul termine per fare chiarezza sugli equivoci sorti intorno al suo utilizzo sin dalla pubblicazione di *Homo sacer* (1995), primo tassello della sua indagine etica e politica sulla modernità. Confrontando il suo lavoro con quello di Foucault, Agamben approssima il concetto di ‘paradigma’ ai ‘dispositivi’ e alle ‘formazioni discorsive’ impiegate dallo studioso francese nello studio dei meccanismi del potere. Sul “panoptismo”, oggetto di studio della terza parte di *Surveiller et punir* (1975), egli nota come Foucault lo consideri non soltanto un fenomeno storico singolare (“il panopticon, modello architettonico che Jeremy Bentham pubblica a Dublino nel 1791”)³⁴, bensì un “modello generalizzabile di funzionamento”³⁵, capace di evidenziare una modalità del potere che si estende ben al di là del caso specifico esposto, storicamente circoscrivibile. I singoli fenomeni storici non vengono trattati, nel corso dell’indagine, come farebbe uno storiografo, ma divengono dei modelli che rinviano a un sistema più ampio. “Il paradigma è”, in questo senso, “un caso singolo che viene isolato dal contesto di cui fa parte, soltanto nella misura in cui esso, esibendo la propria singolarità, rende intellegibile un nuovo insieme, la cui omogeneità è esso stesso a costituire”³⁶. Così come il vocabolo latino *rosa*, il quale, prelevato dal suo contesto d’origine, perde la qualifica referenziale per assolvere la funzione di paradigma dei nomi femminili della prima declinazione, così anche la testimonianza, impiegata in tal senso, vedrà disattivato il suo “uso normale [...] per mostrare il canone di quell’uso”³⁷.

Per tali ragioni, è lecito considerare la testimonianza come paradigma della narrazione occidentale a partire dal secondo dopoguerra. Ciò non significa ovviamente che la testimonianza, e le esperienze che a essa rimandano, sia stata la sola forma di scrittura (testuale o visiva) praticata da settant’anni a questa parte: è

³³ Giorgio Agamben, *Che cos’è un paradigma?*, in *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 11-34.

³⁴ Ivi, p. 18.

³⁵ Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), Einaudi, Torino 1993, p. 223, cit. in G. Agamben, *Che cos’è un paradigma?*, cit., p. 18.

³⁶ Ivi, p. 20.

³⁷ *Ibid.*

però innegabile l'altissimo grado di porosità verso di essa dimostrato da una vasta serie di fenomeni, ripartiti peraltro in generi e codici tra loro anche molto distanti (di cui si offriranno due rapidi *case studies* nel paragrafo successivo). Estratta dal suo contesto originario (la presa di parola da parte di un reduce dei campi di sterminio), essa da un lato perde la sua funzione primaria (prefigurata esemplarmente da Wiesel), dall'altro si apre a nuove possibilità di significazione (talvolta apertamente depoliticizzanti) che tuttavia con la prima condividono lo stesso modello. Come il paradigma agambeniano, la cui trattazione punta a individuare le "fessurazioni da cui il potere lascia intravedere quel suo meccanismo che riesce a funzionare proprio in quanto si rende invisibile dietro l'ordinario"³⁸, così, spostando l'indagine dalla sfera dell'etica e della filosofia politica a quella della teoria letteraria, lo studio della testimonianza come paradigma narrativo consente di fare emergere i dispositivi che ne permettono il funzionamento e la riproduzione in vesti di volta in volta diverse. Questo patrimonio genetico condiviso, una sorta di matrice del discorso testimoniale, è la risultante, a mio avviso, di tre componenti che riguardano la situazione narrativa ordita dal destinatario, il contratto di lettura stipulato col destinatario e il registro pragmatico determinato da questi primi due aspetti.

2.4 Criterio autoptico, patto di compassione, regime d'indecidibilità

Il primo dato che emerge nell'esame della testimonianza come paradigma narrativo è la presenza di una figura enunciatrice – un narratore autodiegetico – la cui presa di parola è strettamente connessa al suo portato esperienziale. Il testimone trova, nell'alveo del vissuto intimo, non soltanto i contenuti che costellano il suo narrato, ma anche l'autorità necessaria a erigerlo. Una pratica del resto antica, che

³⁸ Carlo Crosato, *Una forma inaudita di resistenza. Agamben e il paradigma come strumento di analisi archeologica*, in "Etica & Politica / Ethics & Politics", vol. 21, n. 1, 2019, p. 273.

trova la sua origine nella storiografia di matrice ellenistica e in particolare in quella erodotea, imperniata sul 'criterio autoptico' (preso in prestito a sua volta dal campo medico). La "osservazione diretta" dei fatti, nota Sara Miglietti, informa "la concezione [...] che Erodoto ha della ricerca storica"³⁹; un dato certo paradossale se si pensa alla moderna storiografia, incentrata sull'interrogazione dei documenti e la ricerca d'archivio, ma perfettamente conforme all'etimologia greca del termine *istor*, da cui *historia* deriva, ossia 'colui che ha visto' (anticamente, come riporta Émile Benveniste, il testimone è "testimone in quanto *sa*, ma soprattutto in quanto ha visto")⁴⁰. Le *Storie* di Erodoto rappresentano, nonostante la netta distanza temporale e di genere, un valido interlocutore per discutere della moderna testimonianza e delle emanazioni artistiche che da essa derivano, poiché rette dal medesimo modello testimoniale che, fra le altre cose, ingiunge "[di] 'dire le cose viste' in maniera tale da riuscire a 'farle vedere' anche a chi non ha potuto esserne diretto testimone"⁴¹.

Non sorprende infatti che, con il recupero di prestigio da parte della figura del testimone avvenuto a partire dagli anni Sessanta, il campo della storiografia sia stato attraversato nuovamente da interrogazioni (spesso da parte di 'esterni') sul discorso testimoniale e sulle sue potenzialità rispetto all'analisi critica delle fonti. La radice del dibattito può essere individuata nell'affermazione di Geoffrey Hartman, secondo cui "l'immediatezza dei racconti in prima persona ha l'effetto del fuoco in quella gelida stanza che è la storia"⁴². Hartman, al tempo in cui pronunciò queste parole (ci troviamo nel 1982) era professore di letterature comparate a Yale e uno dei fondatori del *Fortunoff Video Archives for Holocaust Testimonies*, una delle più importanti raccolte di testimonianze video dei sopravvissuti alla Shoah insieme a quella, apparsa in

³⁹ Sara Miglietti, «*Tesmoings oculaires*». *Storia e autopsia nel Cinquecento francese*, in "Rinascimento", n. 50, 2010, pp. 87-126, p. 93.

⁴⁰ Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes : 2. Pouvoir, droit, religion*, Éditions de Minuit, Paris 1969, p. 173, cit. in S. Miglietti, «*Tesmoings oculaires*», cit., p. 91.

⁴¹ Ivi, p. 93.

⁴² Geoffrey Hartman, *Apprendre des survivants : remarques sur l'histoire orale et les archives vidéo de témoignages sur l'holocauste à l'université de Yale*, in "Le monde Juif. Revue d'histoire de la Shoah", gennaio-aprile 1994, p. 68, cit. in A. Wieviorka, *L'era del testimone*, cit., p. 85.

seguito, della fondazione di Steven Spielberg (la *Shoah Visual History Foundation*, oggi divenuta *USC Shoah Foundation*). Entrambi i progetti, benché realizzati con significative differenze di metodo, poggiano la loro autorevolezza sul dato, sempre più incontestato, che il discorso testimoniale assicuri qualcosa che il racconto storico non è in grado di fornire. In particolare, quello – monumentale – di Spielberg (più di 55.000 testimonianze raccolte, come riportato sul sito dell'organizzazione)⁴³, dietro lo slogan di veicolare la Storia attraverso l'occhio dei testimoni e non con i "documenti e [i] racconti dei capi"⁴⁴, mirava neanche troppo surrettiziamente alla sostituzione della pratica storiografica con la testimonianza (come lasciava intendere il proposito di rendere disponibile l'immenso catalogo alle scuole perché utilizzassero, per raccontare la Shoah, i video raccolti piuttosto che i manuali storici). Se di per sé l'uso di testimonianze, accompagnato al materiale scolastico in materia, non costituisce di certo un dato negativo, vale la pena notare però come le testimonianze veicolate dal progetto di Spielberg fossero pesantemente orientate sul piano ideologico nel senso di una "americanizzazione dell'Olocausto", che di fatto rappresenta una forma di revisionismo di tale evento⁴⁵.

⁴³ Indirizzo del sito internet della *USC Shoah Foundation*: <https://sfi.usc.edu/> (ultimo accesso 8 febbraio 2020).

⁴⁴ Annette Lévy-Willard, *La Shoah par 39.000 voix. Initiée par Spielberg, une fondation a interviewé tous les rescapés*, "Libération", 12 gennaio 1998, cit. in A. Wieviorka, *L'era del testimone*, cit., p. 124.

⁴⁵ Espressione coniata dallo stesso presidente della fondazione Spielberg, Michael Berenbaum, per definire l'appropriazione, sul piano dell'immaginario culturale, della Shoah avvenuta negli Stati Uniti nel secondo Novecento. Wieviorka nota come tale processo di ricodificazione della Shoah su suolo americano comporti un'ineludibile manipolazione dell'evento stesso, e dunque della sua ricezione. Riportando le parole di Alvin Rosenfeld, scrive: "fa parte dell'ethos americano il fatto di porre l'accento sulla bontà, l'innocenza, l'ottimismo, la libertà, la diversità e l'uguaglianza. E allo stesso ethos appartiene anche il fatto di sminuire o di negare i lati bui e crudeli della vita e di sostituirli accentuando il potere salvifico dell'atteggiamento morale e dei mezzi collettivi di Redenzione. L'americano preferisce pensare in modo positivo e affermativo. La visione tragica è, dunque, antitetica alla visione americana del mondo, che vuole che gli uomini trionfino rispetto alle avversità e non continuino a rimuginare le loro pene", in Alvin Rosenfeld, *The Americanization of the Holocaust*, in Id. (a cura di), *Thinking about the Holocaust after half a century*, Indiana University Press, Bloomington 1997, pp. 119-150, cit. in A. Wieviorka, *L'era del testimone*, cit., pp. 131-132.

Nel secondo Novecento, tanto lo storico quanto la storiografia intesa come disciplina positivista sono stati posti in una “posizione impossibile”⁴⁶, per riprendere le parole di Wieviorka. Come lo storico, di fronte al testimone, è scisso tra il rispetto della memoria individuale e l’imperativo di ricerca della verità, così la storiografia si è trovata a operare in un contesto in cui proprio la Shoah (secondo il già citato pensiero lyotardiano) ha fatto venire meno le premesse razionalistiche che reggevano le Grandi Narrazioni della modernità. In questo contesto, il corpo del testimone ha assunto una dimensione conoscitiva autonoma rispetto alle pratiche teoretiche tradizionali: negli ultimi decenni del secolo è andata affermandosi quella che Alberto Casadei ha definito una “percezione del reale *sub specie corporis*”, ossia una necessità della *mimesis* di legarsi “a un’idea della corporeità, messa in atto nella scrittura”⁴⁷. Tale *ethos* sul piano narrativo è traducibile in una fede ritrovata nel racconto soggettivo, metonimicamente rappresentato dal corpo, cui viene riconosciuta una dignità epistemologica.

Tale processo richiama da vicino il discorso erodoteo, costantemente attraversato da intrusioni narratoriali, volte ad attestare il carattere autoptico di quanto detto. In ambito narratologico, Genette ha codificato tali operazioni all’interno della cosiddetta “funzione testimoniale”, riguardante il “rapporto fra narratore e storia”⁴⁸. Se sul piano della finzione l’impiego di un’istanza narrativa alla prima persona riduce il tasso mimetico del testo (poiché con la sua comparsa ne denuncia il carattere di artefatto), sul piano della pratica storiografica erodotea come di quella testimoniale, che rivendicano per sé uno statuto referenziale, si produce esattamente l’effetto opposto (poiché, per dirla con Hartog, “l’aver visto è un operatore di

⁴⁶ Ivi, p. 141.

⁴⁷ Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007, p. 91. Qui Casadei si riferisce nello specifico alla recente narrativa italiana, su cui avremo modo di soffermarci a partire dalla seconda parte del presente lavoro.

⁴⁸ “[...] rapporto affettivo, certo, ma anche morale o intellettuale, e che può prendere la forma di una semplice testimonianza, come quando il narratore indica la fonte da cui deriva la sua informazione, o il grado di precisione dei suoi ricordi personali, o i sentimenti risvegliati in lui da un certo episodio”, in Gérard Genette, *Figure III* (1972), Einaudi, Torino 2006, p. 304.

credenza”)⁴⁹. È stato già osservato come tale postura tragga la sua capacità persuasiva, più che dalle eventuali prove a disposizione del testimone, dall’emotività di cui questi fa sfoggio. Questo fenomeno è, come il precedente d’altronde, trasversale (o, per meglio dire, transgenerico e transmediale), in quanto si verifica tanto nella pratica testimoniale propriamente detta quanto nelle sue emanazioni artistiche, letterarie e audiovisive; inoltre, come il ‘criterio autoptico’, sembra richiamare sulla scena del presente pratiche all’apparenza anacronistiche. Come ha osservato recentemente Raffaele Donnarumma, la produzione letteraria odierna che va sotto l’etichetta ‘realismo testimoniale’ sembra ruotare attorno a precetti afferenti alla retorica classica di un tempo, secondo i quali “la verità si produce tanto nell’inventio dei fatti, quanto per gli effetti che l’elocutio e l’actio hanno sugli uditori”⁵⁰. Il racconto soggettivo, tradizionalmente rigettato dal discorso scientifico che mira all’accertamento della verità storica, si vede oggi dotato di un proprio valore epistemologico: in questo contesto, la verità del discorso testimoniale è ritenuta credibile proprio perché parziale.

Anche su tale aspetto, dei paralleli con la produzione di Erodoto si impongono. Miglietti non manca di notare, nel suo saggio, “la prossimità di Storia e retorica”⁵¹ nella pratica dello storico greco. Lo fa convocando le riflessioni di François Hartog, secondo il quale “il ‘far vedere’ erodoteo è più un ‘far credere’ (ossia un persuadere) che un ‘far sapere’ (ossia un informare)”⁵². Come riesce a ottenere un tale obiettivo? Oltre alle già citate intrusioni del narratore per certificare la visione diretta degli eventi evocati nella scrittura, Miglietti si sofferma sul noto concetto di *enargheia*, “una certa vividezza del racconto, atta a produrre negli astanti l’impressione di essere stati

⁴⁹ François Hartog, *Lo specchio di Erodoto* (1980), Il Saggiatore, Milano 1992, p. 225, cit. in S. Miglietti, «*Tesmoings oculaires*», cit., p. 95.

⁵⁰ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 13.

⁵¹ S. Miglietti, «*Tesmoings oculaires*», cit., p. 93.

⁵² *Ibid.*

essi stessi testimoni oculari dei fatti rievocati⁵³, capace di suscitare appunto la *pistis*, cioè “la fede, la credenza nella storia narrata”⁵⁴.

Ci troviamo già, come si evince, sul fronte della ricezione. Le strategie testuali messe in atto dal narratore-testimone esercitano una pressione sul fruitore del testo che mira alla stesura di un preciso contratto di lettura, non troppo dissimile dal celebre ‘patto autobiografico’ studiato da Philippe Lejeune nell’omonimo scritto del 1975⁵⁵. Nell’autobiografia come nella testimonianza, generi referenziali che rivendicano la piena credibilità della parola trasmessa, il destinatario è tenuto – pena la rottura del contratto – a prendere per vero ciò che il destinatario gli presenta, senza neppure la necessità di sospendere volontariamente la propria incredulità, come recita la ben nota formula di Coleridge. Questi due generi condividono inoltre con le diverse forme di scrittura dell’Io – anche quelle finzionali – un particolare vincolo emotivo siglato tra i due poli della fruizione estetica. Come ha osservato Franz Karl Stanzel, in merito alla *Ich-Erzählsituation* (situazione narrativa in prima persona), la perfetta omologia tra il mondo del narratore e quello degli altri personaggi comporta anche un preciso investimento emotivo – definito “esistenziale”⁵⁶ – da parte di questi. La prolungata esposizione del lettore a tale narrazione ‘intima’ in prima persona sfocia in un “incremento confessionale”⁵⁷ (*confessional increment*, concetto mutuato da David Goldknopf), ossia un surplus di significato attribuito alle parole del narratore per via del vincolo affettivo instauratosi. Tali dinamiche, sebbene studiate in ambito narratologico per illustrare i processi della finzione letteraria, possono anche essere adottate per descrivere ciò che avviene nei generi di ‘dizione’, come quelli al centro di queste pagine.

Ma naturalmente, nonostante l’utilizzo di strategie retoriche e formali analoghe, autobiografia e testimonianza non sono la stessa cosa. A quest’ultima appartiene un

⁵³ Ivi, p. 94.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975.

⁵⁶ Franz Karl Stanzel, *A Theory of Narrative* (1979), Cambridge University Press, Cambridge 1984, p. 93.

⁵⁷ Ivi, p. 98.

carattere di urgenza di cui l'autobiografia non può disporre; al contempo, manca di quello sguardo d'insieme (o di un *telos*) che è appannaggio della prima. Tale urgenza, propria della testimonianza, riguarda in parte il carattere performativo della scrittura (si redige una testimonianza proprio perché gli eventi da cui essa nasce giocano ancora un ruolo nel presente di chi scrive e della comunità che la riceve) e in parte le strategie retoriche che orientano la ricezione del destinatario. Sebbene anche l'autobiografia non manchi di tecniche affabulatorie e patetiche per irretire il lettore (le *Confessioni* di Rousseau studiate da Lejeune offrono, in questo senso, un più che valido esempio), nella testimonianza questi espedienti retorici sono portati all'estremo.

I fattori che qualificano la testimonianza sono stati ben illustrati, a ulteriore dimostrazione del carattere trasversale di tale pratica, dalla sociologa Dominique Mehl nel suo studio sulla 'televisione dell'intimità', diffusasi in Francia e nel resto d'Europa a partire dagli anni Ottanta. Con tale formula si indica un'ulteriore fase nell'evoluzione delle forme di intrattenimento televisive imperniata sul modello della "televisione attrice"⁵⁸, in cui la domanda da parte del pubblico e l'offerta s'incontrano (emblema di questa fase è il *reality*, nelle sue varie declinazioni – di avventura, di intervento sul piano sociale o della vita privata). Questo modello televisivo, fondato "sull'espressione delle emozioni e sulla testimonianza"⁵⁹, ricerca l'empatia e l'identificazione dello spettatore con la "individualità sofferente"⁶⁰ posta al centro della scena. Così facendo, la televisione dell'intimità stringe con il pubblico un vero e proprio contratto, che Mehl definisce "patto di compassione":

Questo si caratterizza per una particolare interazione tra emissione e ricezione. Sul lato dell'emissione, il protocollo di compassione articola una messa in scena fondata sull'esibizione dell'individuo, della sua personale sofferenza, e mette l'accento sulla manifestazione emozionale e sull'espressione corporea. Sul lato della ricezione,

⁵⁸ Dominique Mehl, *La télévision de l'intimité*, Seuil, Paris 1996, p. 197.

⁵⁹ Ivi, p. 13.

⁶⁰ Ivi, p. 212.

l'identificazione con l'infelice e l'empatia con chi soffre pongono le basi per lo slancio di compassione.⁶¹

Mehl evidenzia come, implicito in questo accordo, vi sia un netto rifiuto delle leggi su cui si fonda lo spazio pubblico – sfera sulla quale la televisione, come detto, pretende di intervenire. Infatti, laddove lo spazio pubblico “mostra delle prove, dei documenti, [...] espone delle argomentazioni e delle dimostrazioni”⁶², la televisione dell'intimità “esibisce l'esperienza e valorizza la visibilità”⁶³. L'adesione che ricerca è di natura puramente affettiva, non razionale: la persuasione non procede attraverso un'opera di convincimento del pubblico, ma tramite la sua seduzione. “Queste trasmissioni”, osserva ancora Mehl, “non provocano opinioni sfumate, [...] reazioni razionali, ma stimolano dei riflessi passionali”⁶⁴. La ricezione sarà pertanto fortemente polarizzata tra “un'adesione integrale o un altrettanto integrale rifiuto”⁶⁵. Anche in ciò, il paradigma testimoniale che regge la contemporaneità rivela dei forti legami con il passato: allo spettatore di oggi, così come al lettore di Erodoto in età classica, non resta spazio alcuno per “modulare la propria credenza”⁶⁶.

‘Criterio autoptico’ e ‘patto di compassione’ garantiscono una persuasione su scala emotiva del fruitore della testimonianza. Una condizione che, lo si è visto, apparenta il lettore di Erodoto a quello di *autofiction* e allo spettatore televisivo, sia che questi assista alle deposizioni dei sopravvissuti alla Shoah durante l'emissione del processo Eichmann o a un ben più prosaico *reality* o *docufiction*. Ciò che muta tra un caso e l'altro, con variazioni sostanziali sul piano della ricezione, è naturalmente il contesto in cui la testimonianza si colloca. Se è vero che in ambito giuridico, osserva Felman, si ricorre alla testimonianza quando occorre fronteggiare una “crisi della verità”, ossia “quando i fatti su cui la giustizia deve pronunciare il suo verdetto non

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Ivi, pp. 12-13.

⁶³ Ivi, p. 13.

⁶⁴ Ivi, p. 215.

⁶⁵ S. Miglietti, «*Tesmoings oculaires*», cit., p. 96.

⁶⁶ F. Hartog, *Lo specchio di Erodoto*, cit., p. 229, cit. in S. Miglietti, «*Tesmoings oculaires*», cit., *Ibid.*

sono chiari [e] quando l'esattezza storica è messa in dubbio"⁶⁷, è anche vero che essa non può mai prescindere dall'uso di documenti, registrazioni e materiale probante di vario genere. Lo stesso non può dirsi nella fruizione di un testo scritto o di un programma televisivo, ossia nella transcodificazione della pratica testimoniale in ambito estetico, che tradizionalmente esclude il concetto di prova. In questi casi, isolata dal contesto legale da cui proviene, la testimonianza instaura, secondo la formula di Jacques Derrida, un "regime di credenza [...] senza prova"⁶⁸. Ne consegue che tali pratiche presenteranno quindi, in termini searleiani, uno statuto pragmatico incerto, indecidibile, poiché non è possibile attestare la serietà degli atti di linguaggio che le compongono. Un chiaro esempio di scrittura che opera in un regime d'indecidibilità è l'*autofiction*, nata sul finire degli anni Settanta per opera di uno scrittore e accademico francese trapiantato negli Stati Uniti, Serge Doubrovsky, che nella celebre quarta di copertina di *Fils* (1977), scrive:

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de fait strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.⁶⁹

Il libro, comunemente ritenuto l'atto fondativo della corrente autofinzionale, esprime a chiare lettere già in sede paratestuale il singolare cortocircuito che lo caratterizza, ossia l'incrocio tra "identità di nome" (la corrispondenza onomastica tra autore, narratore e personaggio) e "patto romanzesco". L'ibridazione di questi due aspetti, impiegati appena due anni prima da Lejeune nel suo studio del genere

⁶⁷ S. Felman, D. Laub, *Testimony*, cit., p. 6. In relazione a queste riflessioni, va segnalato ancora una volta come il processo Eichmann, di cui si è detto nel primo capitolo, abbia fatto un uso atipico (si potrebbe dire, retorico) delle testimonianze dei sopravvissuti alla Shoah.

⁶⁸ Jacques Derrida, *Demeure : Maurice Blanchot*, Galilée, Paris 1998, p. 60.

⁶⁹ Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilée, Paris 1977, quarta di copertina (corsivo mio).

autobiografico⁷⁰, ha come effetto principale quello di perturbare il tradizionale contratto di lettura che va sotto il nome di patto romanzesco. Marie Darrieussecq ha osservato come *l'autofiction*, situata all'incrocio tra due forme di scrittura "al contempo pragmaticamente opposte e sintatticamente indiscernibili"⁷¹, sia un genere irriducibilmente ambiguo, costitutivamente sospeso tra il regime della finzione (cui, reclamando per sé uno spazio nell'alveo della letteratura, inevitabilmente appartiene) e quello della dizione (al quale si aggancia attraverso l'uso di molteplici "effetti di vita"⁷², che donano l'illusione di un patto referenziale).

Il concetto che meglio si presta a descrivere lo statuto pragmatico dell'*autofiction* (e di pratiche artistiche analoghe) è quello di 'simulazione', cui Jean Baudrillard ha riservato alcune pagine esemplari che ne hanno messo in evidenza il carattere performativo. Infatti, nelle parole del filosofo, "simulare non significa fingere", dal momento che "colui che finge una malattia può semplicemente mettersi a letto e far credere che è malato. Colui che simula una malattia ne determina in sé qualche sintomo"⁷³. In altre parole, mentre la finzione lascia inalterato il principio di realtà ("la differenza è sempre chiara, è soltanto mascherata"), la simulazione "mette in causa la differenza tra il 'vero' e il 'falso', tra il 'reale' e l'immaginario"⁷⁴.

⁷⁰ Doubrovsky era al corrente del lavoro di Lejeune, il cui *Pacte autobiographique* era stato inconsapevolmente coinvolto nel processo creativo che ha portato alla pubblicazione di *Fils*, come attesta una lettera di Doubrovsky del 17 ottobre 1977, poi resa pubblica dallo stesso Lejeune: "ho voluto fortemente riempire quella 'casella' che la vostra analisi lasciava vuota, un profondo desiderio ha legato d'un tratto il vostro testo critico a quello che stavo scrivendo allora", in Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Seuil, Paris 1986, p. 63. La casella in questione fa parte di una tabella in cui Lejeune verifica le diverse interazioni possibili tra la "identità di nome" e il tipo di patto stipulato con il lettore (romanzesco o autobiografico). Da questa analisi emergono due situazioni, complementari, che il teorico giudica impraticabili: quella in cui il patto è autobiografico malgrado l'assenza d'identità tra autore, narratore e personaggio, e quella in cui la triplice omonimia è abbinata a un patto romanzesco. Quest'ultimo caso rappresenta esattamente la sfida autofinzionale raccolta da Doubrovsky.

⁷¹ Marie Darrieussecq, *L'autofiction : un genre pas sérieux*, "Poétique", n. 107, settembre 1996, p. 376.

⁷² Ivi, pp. 369-370. Più avanti, nello stesso articolo, Darrieussecq precisa che cosa intenda con questa espressione: "per 'effetti di vita' intendo gli effetti di reale che vogliono far credere al lettore che ciò che sta leggendo sia a tutti gli effetti la vita dell'autore", ivi, p. 379.

⁷³ J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, cit., pp. 61-62.

⁷⁴ Ivi, p. 62.

Una prova lampante della performatività dell'*autofiction*, ossia della sua incidenza al di là dei tradizionali confini della fruizione estetica, è rappresentata dalle denunce che gli autori appartenenti a questo filone hanno subito in seguito alla pubblicazione dei propri scritti. Jean-Louis Jeannelle riporta il caso (ma molti altri potrebbero essere citati) della scrittrice Christine Angot, condannata dal tribunale a risarcire (per la consistente somma di 40.000€) l'ex moglie del suo compagno per il modo in cui questa viene ritratta in alcuni suoi libri. La tradizionale autonomia sul piano legale di cui gode la sfera artistica sembra dunque venire meno nel caso del testo autofinzionale, il quale non pare essere giudicato, osserva Jeannelle, "in base ai criteri fino a quel momento riservati alla finzione, ma in base a quelli, d'ordine ideologico ed etico, che valgono per il racconto personale o per la testimonianza"⁷⁵. Un altro effetto collaterale, dai contorni ben più tragici, della performatività insita nella pratica autofinzionale riguarda l'opera prima dello scrittore americano Dave Eggers, *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* (2000): libro che ha ottenuto un grande successo negli Stati Uniti al tempo della sua pubblicazione, ma che sembrerebbe avere giocato un ruolo nel suicidio della sorella dell'autore, Beth, la quale poco tempo prima di togliersi la vita aveva aspramente criticato il modo in cui il suo personaggio era stato rappresentato nell'opera⁷⁶. Infine, rimanendo all'interno dei confini italiani, impossibile non citare il caso di Roberto Saviano, che dalla pubblicazione di *Gomorra* (2006) vive sotto scorta a causa delle minacce ricevute da parte di clan affiliati alla camorra.

Come detto, simili dinamiche riguardano anche il genere audiovisivo del *reality*, nato all'inizio degli anni Settanta con l'emissione sugli schermi televisivi statunitensi di *An American Family* (1973), programma che mostrava la quotidianità della famiglia Loud di Santa Barbara, California. Ci troviamo anche qui all'interno della categoria

⁷⁵ Jean-Louis Jeannelle, *Le procès de l'autofiction*, in "Études", settembre 2007, pp. 221-230, p. 223.

⁷⁶ John Preston, *Dave Eggers interview: the heartbreak kid*, "The Telegraph", 29 dicembre 2009, <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/6865365/Dave-Eggers-interview-the-heartbreak-kid.html> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).

della simulazione: la famiglia Loud è una famiglia 'reale', ma soprattutto una famiglia 'ideale': la famiglia-media, scelta sulla base di criteri statistici. Messa sotto i riflettori e filtrata dal montaggio, però, i componenti della famiglia si trasformano inevitabilmente in personaggi e le azioni da loro compiute perdono il carattere di referenzialità con il mondo esterno – si trasformano in simulacri. Questo non significa che fingano: quello che viene trasmesso dalle telecamere è e al tempo stesso *non* è la vera vita della famiglia Loud. Si è instaurato un regime di indecidibilità (o quella che Baudrillard chiama 'iperrealtà'). Quello che invece è certo, è che quanto è avvenuto durante e in seguito allo show ha avuto pesanti ripercussioni sul nucleo familiare, completamente 'divorato' dalla visibilità mediatica ("Television ate my family" dirà a posteriori Lance Loud, uno dei protagonisti del *reality*).

Il termine 'simulazione' è adoperato anche da Apostolidès per identificare il modello che informa l'Occidente reduce dalla presa di coscienza della Shoah. Secondo il critico, la maturata consapevolezza di tale evento ha influito così profondamente nella sensibilità occidentale (sul piano sociale come in quello psichico) da provocare un rovesciamento anche per quanto riguarda le pratiche estetiche, innescando quello che viene definito lo "spazio permissivo" (una sorta di laboratorio in cui vengono sperimentate nuove pratiche, comportamenti e valori), che pone fine al modello della finzione (basato sul regime della rappresentazione e sulla dicotomia vero-falso) per instaurare quello, appunto, della simulazione⁷⁷.

Il Maggio francese, che segna secondo Apostolidès l'inversione del polo dell'eroismo in quello della vittimizzazione, è l'esatta rappresentazione di questo spazio permissivo: "Parigi per un mese è divenuta il luogo di una simulazione"⁷⁸, in cui vengono sperimentate nuove pratiche e discorsi. Il fatto che l'evento si sia collocato sul piano della simulazione, e che la rivolta non si sia trasformata in rivoluzione, non significa affatto che il Sessantotto non abbia avuto conseguenze:

⁷⁷ J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 69 e sgg.

⁷⁸ Ivi, p. 240.

d'altronde, si è già potuto osservare come la performatività sia parte ineludibile della simulazione. Il contesto del Maggio francese ha, in questo senso, permesso di "esplorare nuove condotte [...] direttamente nel tessuto sociale"⁷⁹. Il nuovo modello generato dallo spazio permissivo si è concretizzato nella memoria collettiva, istituendo l'asse ideologico della nascente società vittimaria (aspetto su cui torneremo nel corso del prossimo capitolo).

Apostolidès convoca a sostegno della sua tesi il celebre caso di Benjamin Wilkomirski, autore del libro *Frantumi. Un'infanzia 1939-1948* (1995). Nel testo l'autore racconta di come, quando era soltanto un bambino, fosse riuscito a sopravvivere al campo di sterminio di Auschwitz nel quale era stato deportato. Un'esperienza terribile ma, come è emerso da un'inchiesta seguita alla pubblicazione, mai avvenuta: l'opera di Wilkomirski è un falso, frutto dell'immaginazione dell'autore (il cui vero nome è Bruno Grosjean)⁸⁰. Il dato rilevante, secondo Apostolidès, consiste nel fatto che "ci si trova [...] qui in presenza di una diversa truffa rispetto alle altre imposture letterarie, poiché l'autore stesso si è talmente identificato con le vittime della Shoah che è stato possibile, nel suo caso, parlare di vera e propria dissociazione della personalità"⁸¹. Stando allo psicologo che lo aveva in cura, "era totalmente incapace di distinguere tra la realtà e l'irrealtà, tra le immagini interiori e quelle esteriori"⁸². Non si tratta, per Apostolidès, di un caso isolato: Wilkomirski rappresenta la deriva patologica di una condizione comune che interessa chiunque sia nato dalla Seconda guerra mondiale in poi. Anzi, è proprio il carattere 'estremo' del suo caso a renderlo paradigmatico: la dissociazione è difatti il prodotto di un'identificazione parossistica con le vittime, che lo ha condotto alla

⁷⁹ Ivi, p. 233.

⁸⁰ In quest'ottica, il libro di Wilkomirski si inserisce nel nutrito filone delle 'memorie inventate' sulla deportazione. Altri casi celebri sono rappresentati da Enric Marco – su cui si concentra il romanzo *El impostor* (2014) di Javier Cercas –, Herman Rosenblat, Misha Defonseca e Bernard Holstein (questi ultimi due autori, insieme allo stesso Wilkomirski, sono approfonditamente trattati in Frida Bertolini, *Contrabbandieri di verità. La Shoah e la sindrome dei falsi ricordi*, Clueb, Bologna 2010).

⁸¹ J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 160.

⁸² Philip Gourevitch, *The Memory Thief*, "The New Yorker", 4 giugno 1999, pp. 51-52, cit. in J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 160.

fabbricazione di “una memoria-protesi” e all’ingresso “in un universo in cui le frontiere del vero e del falso sono abolite”⁸³. È tale indistinzione tra vero e falso, che subentra al precedente regime della rappresentazione su cui si reggeva la finzione, a caratterizzare “la modalità della simulazione”⁸⁴. Dello stesso avviso si dimostra Régine Robin, quando afferma che “Wilkomirski è il testimone della follia dell’epoca, è il testimone di un trauma che ha penetrato il discorso sociale, come un simulacro generalizzato, come una copia più vera dell’originale”⁸⁵.

I dispositivi appena enunciati, che rispondono al nome di criterio autoptico, patto di compassione e regime d’indecidibilità, vanno dunque a comporre e regolare quel paradigma testimoniale diffusosi in Occidente con la presa di coscienza collettiva della Shoah. È stato già osservato come, ironicamente, un modello germogliato anche in seguito alle posizioni espresse da Wiesel sulla letteratura testimoniale, abbia finito per sottrarre la parola proprio alle vittime della Storia (o perlomeno a diluirla nel mare del racconto privato dei singoli). È tuttavia importante sottolineare come, *in nuce*, i meccanismi che regolano la produzione estetica odierna fossero già presenti nella categoria di ‘letteratura di testimonianza’ come riportata da Wiesel nel saggio del 1977. Quando questi sostiene che parte del privilegio del superstita è ritrarre gli eventi prodottisi nei campi, non sta forse rivendicando il primato dell’esperienza, nonché della visione diretta, rispetto a qualunque altro tipo di rielaborazione a distanza? Il fatto di produrre una letteratura che è anche testimonianza comporta ineludibilmente la crisi di figure (lo scrittore e il testimone) e di sfere (estetica e giuridica) tradizionalmente distinte, con l’effetto di attribuire un carattere performativo al campo dell’arte, di per sé autonomo. Al tempo stesso, il carattere inverificabile della testimonianza sottratta all’aula del tribunale e il compito paradossale che grava sui testimoni (ossia comunicare l’impossibilità della

⁸³ Ivi, p. 161.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Régine Robin, *La mémoire saturée*, Stock, Paris 2003, p. 227, cit. in J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 161.

comunicazione), minano alla base ogni discorso basato sulla prova, prediligendo il criterio della seduzione attraverso la ricezione empatica delle sofferenze patite.

Così facendo, Wiesel ha involontariamente contribuito all'instaurazione di un paradigma testimoniale basato sulla persuasione piuttosto che sul convincimento, sull'emotività anziché sulla ragione. Risulterà ormai evidente come tale modello, sfruttando le medesime strategie del discorso testimoniale dei sopravvissuti alla Shoah, rappresenti la piattaforma ideale attraverso cui veicolare quella mitologia vittimaria cui si è fatto cenno nel primo capitolo (il caso Wilkomirski e, più in generale, le intuizioni di Apostolidès risultano illuminanti in materia). Proprio su tale mitologia (che, in quanto formazione discorsiva, si presenta ormai slegata dal corpo delle 'vere' vittime) occorrerà adesso soffermarsi, per capire da quali meccanismi sia retta e quali motivi di seduzione eserciti ancora oggi sul nostro immaginario.

CAPITOLO 3

IL MONDO SECONDO LA VITTIMA

3.1 Che cos'è la mitologia vittimaria?

Il mito, nella sua accezione moderna, ha goduto nel corso del Novecento di grande fortuna in diversi ambiti del sapere, divenendo oggetto di studio di discipline come la filologia, la filosofia, l'antropologia e l'etnologia. Nel 1957 Roland Barthes, com'è noto, ha pensato alla mitologia come branca della neonata semiologia, ovvero lo studio dei segni e delle forme di significazione. In tale contesto, il mito viene definito come un "sistema semiologico di secondo grado"¹, poiché utilizza il 'segno' (risultante del sistema semiologico primario) come suo primo termine, la 'forma', che legandosi al 'concetto' ("una sorta di nebulosa, la condensazione più o meno vaga di un sapere") produce quella che Barthes chiama la 'significazione', ovvero il mito stesso. Nell'accezione barthesiana, il mito si configura come un "sistema di comunicazione"² che opera attraverso la deformazione di una parola "rubata e restituita" senza averla "rimessa", per così dire, "al suo posto"³.

Barthes cita in proposito il caso del giovane nero in uniforme che fa il saluto militare alla bandiera francese, raffigurato sulla copertina di una rivista: tale espressione, di per sé polisemica, è la forma cui si lega il concetto della "imperialità francese"⁴ che produce il mito. Da questo processo il significante risulta impoverito (di molti significati, ne viene prediletto uno specifico), ma al contempo ipostatizzato in valore – seppure tale valore risulti sempre aperto, modulabile, sopprimibile e

¹ Roland Barthes, *Miti d'oggi* (1957), Einaudi, Torino 1974, p. 196.

² Ivi, p. 191.

³ Ivi, p. 207.

⁴ Ivi, p. 201.

rinnovabile. Così facendo, l'unione di forma e concetto si 'naturalizza', risulta cioè sottratta alla sua contingenza storica, e dunque eternizzata. In questo senso, "il mito ha il compito di istituire un'intenzione storica come natura, una contingenza come eternità"⁵. Un'operazione sfacciatamente ideologica, eppure 'innocente', per via di quello stesso processo che naturalizza, rovesciandola, "*l'anti-physis*" (il costrutto storico) "*in pseudo-physis*" (una natura finta, cioè artefatta)⁶. Similarmente, Furio Jesi concepisce la "macchina mitologica" come un dispositivo atto a produrre quelli che il filosofo chiama "materiali mitologici"⁷. In tal senso, secondo Jesi, chiedersi che cos'è un mito è una domanda mal posta: il mito, di per sé, è inverificabile, è ciò che la macchina dice di possedere nella camera segreta "dalle pareti impenetrabili" che essa contiene⁸. Esposte a verifica empirica e storicamente databili sono invece le mitologie che la macchina crea, le quali – spacciandosi per mito (al quale esse rinviano soltanto) – soddisfano temporaneamente la fame di chi le consuma. Molto probabilmente, non esiste mito genuino; il mito è sempre artificiale e "tecnicizzato" (cioè, secondo Károly Kerényi, di cui si fa un uso strumentale, "evocato [...] per precise finalità")⁹.

Ciononostante, la macchina mitologica funziona perfettamente a prescindere dalla genuinità del mito cui attinge: analogamente al mito barthesiano, il cui meccanismo punta a rendere naturale (e dunque innocente) un'operazione squisitamente ideologica, "essa continua a funzionare e ad additare in ciò che dice la faccia funzionare – il mito – una sostanza genuina"¹⁰. Proseguendo la metafora gastronomica, Jesi sottolinea come la consumazione di questi materiali mitologici debba molto all'inganno di quei "camerieri che, senza tregua, vanno e vengono [...] con vassoi pieni" da quella camera segreta in cui si dice risieda il mito, fingendo "di

⁵ Ivi, p. 222.

⁶ Ivi, p. 223.

⁷ Furio Jesi, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea* (1979), Einaudi, Torino 2001, pp. 44-45.

⁸ *Ibid.*

⁹ Ivi, pp. 115-116.

¹⁰ *Ibid.*

non essere altro che camerieri, sebbene siano verosimilmente dei cuochi”¹¹. Un inganno cui i consumatori di miti (cioè, di ‘materiali mitologici’) fingono volentieri di credere, così come chi prende per naturale l’*anti-physis* esposta da Barthes.

In entrambi i casi, il mito si presenta come un artefatto culturale che assume i tratti del fatto naturale, e che da tale statuto fittizio trae la sua forza ideologica. Lo stesso Jesi, del resto, ha osservato come in greco la parola *mythos* possieda il significato di “parola efficace”, performativa poiché persuasiva, “non implicante argomentazioni”¹²: un tratto che il discorso mitico condivide con quello testimoniale visto in precedenza. E proprio dalle dense operazioni retoriche effettuate attorno al discorso dei superstiti della Shoah (in primo luogo durante il processo Eichmann, cui hanno fatto seguito le prese di posizione di Wiesel e dei movimenti di protesta) è andata istituendosi quella che è stata oramai indicata – a volte prediligendo il termine ‘ideologia’ – come una vera e propria mitologia della vittima.

Daniele Giglioli, riprendendo la terminologia di Jesi, concepisce la macchina mitologica della vittima come un dispositivo “che a partire dal centro vuoto di una mancanza genera incessantemente un repertorio di figure capace di soddisfare il bisogno che proprio da quel vuoto ha tratto origine”¹³. Sulla natura di tale mancanza avremo modo di soffermarci a dovere a partire dai prossimi paragrafi; al momento occorre innanzitutto capire per quali scopi – trattandosi di un mito tecnicizzato – la mitologia vittimaria venga adoperata (in altre parole, perché oggi “l’inauspicabile si fa desiderabile”)¹⁴ e quali vantaggi comporti nelle odierne democrazie liberali. Così, Giglioli riassume il potere della vittima oggi:

La vittima è l’eroe del nostro tempo. Essere vittime dà prestigio, impone ascolto, promette e promuove riconoscimento, attiva un potente generatore di identità, diritto, autostima. Immunizza da ogni critica, garantisce innocenza al di là di ogni ragionevole

¹¹ Ivi, p. 181.

¹² Furio Jesi, *Mito* (1973), Mondadori, Milano 1999, p. 20.

¹³ D. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., p. 10.

¹⁴ *Ibid.*

dubbio. Come potrebbe la vittima essere colpevole, e anzi responsabile di qualcosa? Non ha fatto, le è stato fatto. Non agisce, patisce. Nella vittima si articolano mancanza e rivendicazione, debolezza e pretesa, desiderio di avere e desiderio di essere. Non siamo ciò che facciamo, ma ciò che abbiamo subito, ciò che possiamo perdere, ciò che ci hanno tolto.¹⁵

Prestigio, riconoscimento, identità, immunità, innocenza. Questi sono i privilegi di cui la vittima oggi dispone. Come visto nel primo capitolo, non è sempre stato così: laddove oggi risiede il prestigio, un tempo abitava la vergogna; la figura che oggi riscuote un riconoscimento pubblico unanime, un tempo era relegata dietro a una coltre di silenzio. Quale valore poteva avere allora l'identità di vittima e il fatto di essere innocenti, quando il prezzo da pagare per questi attributi era il dolore, la paura e l'umiliazione? La risposta è semplice: nessuno. Questo aspetto è il solo, del resto, a essere rimasto immutato, per chi davvero è vittima. Ecco che dunque occorre fare una precisazione, per evitare ambiguità: parlando di mitologia – o ideologia – vittimaria, non si hanno certo come bersaglio le vittime effettive della Storia o di qualche tragico evento, bensì l'uso strumentale che della postura di vittima viene fatto da parti terze (che si tratti di personalità mediatiche, leader o attivisti politici, istituzioni, organizzazioni, comunità identitarie o intere nazioni), e soprattutto l'elevazione della "individualità sofferente" a paradigma dell'immaginario.

Quest'ultimo aspetto è leggibile, scrive ancora Giglioli, nei termini di quella che Foucault definiva "ontologia del presente"¹⁶, cioè l'emergere, sul piano propriamente ontologico (ciò che è dato da sempre), di una discontinuità (o positività, nel linguaggio foucaultiano) storicamente situabile. In maniera del tutto simile, la mitologia vittimaria, negando la contingenza del suo "enunciato generale" (che definisce "l'umano [...] ciò che può essere colpito")¹⁷, veicola come dato di natura ciò che è in realtà un atto di cultura. Il discorso della vittima è dunque un racconto

¹⁵ Ivi, p. 9.

¹⁶ Ivi, p. 92.

¹⁷ Ivi, p. 39.

tutt'altro che neutro; anzi, si tratta di una narrazione espressamente politica, la cui prestazione ideologica è tanto più persuasiva quanto più risulta purificata tramite le sue sembianze naturali. Sono in molti ad avere profittato di un simile discorso: si pensi, a titolo di esempio, ai leader politici di partiti secessionisti, il cui elettorato spesso coincide con le aree e le frange sociali più benestanti del Paese 'ospite', che negli ultimi decenni hanno affidato sistematicamente le loro istanze a una narrazione vittimista (spesso rievocando grossolanamente il principio di autodeterminazione dei popoli). È importante sottolineare come la rivendicazione vittimaria sia qui di fatto scissa dalla vittimizzazione effettiva dei soggetti da cui proviene: "sono le élite che si ribellano, sono i ricchi che vogliono affrancarsi dai poveri, rescindere il *munus*, non pagare più le tasse, sentite come intollerabile sopraffazione"¹⁸.

Che il potere si doti di miti per legittimarsi, non è certo una novità di oggi. Un esempio lampante è stato già fornito, nel primo capitolo, con la mitologia della Resistenza adoperata da De Gaulle per tenere insieme un tessuto sociale disgregato e complice come quello della Francia del secondo dopoguerra. "Chi controlla una macchina mitologica", scrive Giglioli riprendendo ancora la formula di Jesi, "tiene in mano le leve del potere"¹⁹: ma se nel caso del Generale era ancora a una mitologia eroica che si faceva ricorso, oggi il potere si presenta volentieri sotto forma di vittima, di cui "preserva intatta la semantica degli enunciati (guardate cosa mi hanno, cosa ci hanno fatto)", mentre ne "capovolge radicalmente il valore pragmatico"²⁰. Vittima, per definizione, è chi non agisce, chi subisce; il potere che, al contrario, agisce da vittima garantisce per sé un'aura d'immunità. La straordinaria efficacia di tale processo consiste nella possibilità di coniugare due aspetti, l'innocenza e la forza, di norma ritenuti inaccostabili: "la vittima", chiosa Giglioli, "è irresponsabile, non risponde di nulla, non ha bisogno di giustificarsi: il sogno di qualunque potere"²¹.

¹⁸ Ivi, p. 87.

¹⁹ Ivi, p. 10.

²⁰ Ivi, p. 28.

²¹ Ivi, p. 10.

Anche Apostolidès, riflettendo sulle evoluzioni della sensibilità occidentale, osserva come le varie democrazie liberali post-Sessantotto si siano strutturate attorno all'ideologia vittimaria. Facendo ricorso al linguaggio psicanalitico, così come già avvenuto per lo "spazio permissivo" citato in precedenza, il critico francese adopera il concetto di "involucro psichico" – elaborato da Didier Anzieu nel suo *Le Moi-peau* (1985) – convertendolo per la sua indagine in "involucro comunitario"²²: quest'ultimo regola i meccanismi interni alla comunità e i rapporti con ciò che è al di fuori di essa, così come l'Io-pelle costituisce l'interfaccia tra l'unità psichica del soggetto e l'esperienza del mondo. Entrambi si occupano di tracciare il confine tra ciò che è interno e ciò che è esterno e di garantire, sul piano dell'Immaginario, l'unità del soggetto (individuale o collettivo) cui si riferiscono.

In questo spazio, l'individuo stabilisce con i suoi "fratelli [...] una relazione affettiva di tipo fusionale; instaura con loro una rete complessa di forme di solidarietà e di legami narcisistici che permettono l'interiorizzazione dei sistemi di scambio"²³. Chi si trova invece al di là della frontiera verrà guardato con diffidenza e avvertito istintivamente come una minaccia. Le forme e i confini dell'involucro comunitario (che non coincide per forza con la nazione) sono in continuo mutamento nel corso della Storia, ma la funzione cui esso assolve è la stessa: tramite tale involucro, gli individui "creano un'immagine del corpo [sociale] e gli conferiscono un nome", che andrà a costituire "il totem in cui l'intera collettività s'identifica"²⁴. Tale figura, nel linguaggio di Apostolidès, è chiamata "incarnatore" (*incarnateur*); a essa, va a contrapporsi un "respingente" (*repoussoir*) o capro espiatorio, ossia il "rappresentante di tutto ciò che la comunità non vuole essere"²⁵.

Per fornire un esempio di come i due poli che regolano l'involucro comunitario (e le forme che esso assume) mutino nel tempo, Apostolidès osserva come, durante il

²² J.-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 163 e sgg.

²³ Ivi, p. 164.

²⁴ Ivi, p. 166.

²⁵ *Ibid.*

Terzo Reich, a fungere da “respingente” fosse la figura dell’ebreo – minaccia ‘interna’ ai confini del regime nazista, poiché estranea al corpo sociale della *Heimat* tedesca²⁶. A seconda delle epoche e dei contesti geopolitici, il respingente muta: per secoli, nel mondo cristiano lo è stato il diavolo, la strega, l’eretico o lo stesso ebreo (si ricordi, in proposito, l’analisi di René Girard del *Jugement dou Roy de Navarre* di Guillaume de Machaut)²⁷; se si considera invece, il mondo integralista islamico di oggi, vediamo l’Occidente, e in particolare gli Stati Uniti, assolvere tale ruolo (ma gli esempi potrebbero essere molteplici: il *clochard* per la società del consumo – come brillantemente esposto da Zygmunt Bauman in *Vite di scarto* [2003] –, il migrante e il razzista per i contrapposti ambienti ideologici delle democrazie occidentali in tempo di crisi...). La membrana che costituisce l’involucro comunitario non è permanente, e in seguito a quella che Apostolidès definisce come “catastrofe”²⁸ (la cui connotazione tragica non deve far dimenticare il suo senso etimologico di ‘capovolgimento’) essa può scindersi, dando vita a una rivoluzione sul piano della sensibilità.

Anche in tal senso, la Shoah (o meglio, la consapevolezza di tale evento – che come sappiamo ha dovuto attendere diversi anni per depositarsi nell’immaginario collettivo) ha rappresentato una catastrofe. Il suo prodursi ha determinato la fine della plurisecolare tradizione eroica, in favore dell’instaurazione del paradigma vittimario. Il Nazionalsocialismo ha rappresentato difatti “un’ipertrofia della cultura dell’eroismo”²⁹ (retta sugli assi del sacrificio, della superiorità della razza, della lotta per la sopravvivenza, dell’obbedienza alla Patria...) che ne ha inevitabilmente comportato la squalifica, in favore di quei valori di cura e tutela degli oppressi – ritenuti ‘femminili’ poiché attinenti all’*oikia*, al mondo privato, e dunque inammissibili nel precedente contesto patriarcale³⁰ – che hanno caratterizzato la sfera pubblica dell’Occidente in seguito al Sessantotto. Le operazioni iniziate con il

²⁶ Ivi, p. 171.

²⁷ René Girard, *Il capro espiatorio* (1982), Adelphi, Milano 2020, pp. 11-28.

²⁸ J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 177 e sgg.

²⁹ Ivi, p. 138.

³⁰ Tzvetan Todorov, *Memoria del male, tentazione del bene*, cit., p. 8.

processo Eichmann e culminate nel Sessantotto, aventi come referente Auschwitz e chi ne è stato a suo malgrado protagonista, hanno di fatto rappresentato l'istituzione di un discorso mitologico. Così, l'aberrante narrazione nazista, inquadrata nella cornice di un "eroismo assoluto", ha avuto come effetto involontario "la creazione di vittime assolute" con il conseguente "rovesciamento di sensibilità"³¹.

La vittima assume dunque il ruolo di *incarnateur*, nel linguaggio di Apostolidès, del nuovo involucro comunitario; l'innocenza e la passività che la contraddistinguono divengono valori capaci di innescare un desiderio d'identificazione di massa. La società occidentale si scopre, nella sua totalità, superstita: il ricordo degli eventi terribili della Seconda guerra mondiale e soprattutto dell'esperienza del genocidio ebraico – un "male radicale", scrive Christopher Lasch riprendendo le parole di Hannah Arendt, "un male così profondo da non poter essere contenuto da nessuna categoria convenzionale del peccato e da sfidare i tentativi di individuare responsabilità o di immaginare punizioni adeguate"³² – ha mutato la "percezione non solo del passato e del futuro, ma anche del presente", la quale "si è colorata di una nuova consapevolezza delle realtà limite"³³. In questo regime inedito, ci si scopre "al tempo stesso dei sopravvissuti e delle vittime, o delle vittime potenziali"³⁴. I sintomi sono ovunque: dalla diffusione, osserva Lasch, di una "mentalità dell'assedio" che non a caso presenta, tra i suoi tratti caratteristici, "il senso d'impotenza e l'atteggiamento vittimistico"³⁵, alla pericolosa diluizione di parole come crisi, sopravvivenza e superstita nei contesti più vari:

Una rivista di sinistra, "Mother Jones", pubblicizza sé stessa come una "guida alla sopravvivenza" negli "Anni Bui" cominciati con la presidenza di Ronald Reagan. Una stazione radio di Los Angeles che vuol diffondere "gentilezza, gioia, amore e felicità" si

³¹ J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 152.

³² C. Lasch, *L'io minimo*, cit., p. 44.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ivi*, p. 9.

presenta agli ascoltatori come “la radio per sopravvivere negli anni ottanta”. La Samsonite, che produce valigie, chiama la sua ultima borsa “la superstite”. [...] Una pubblicazione antifemminista pubblicizzata dalla solita grancassa dei media si autodefinisce Guida alla sopravvivenza per il maschio disorientato. [...] Un allenatore di basket loda un giocatore per la sua capacità di imparare sbagliando e di “sopravvivere” agli errori. [...] Un malato affetto da herpes spiega di aver superato la paura della malattia confidandosi con persone afflitte dallo stesso problema: “Se condividi qualcosa con gli altri, è come essere tutti superstiti di un’alluvione o scampati da un campo di concentramento”.³⁶

La superiorità morale acquisita dalla vittima ha ottenuto una legittimazione giuridica già nel 1971, nel libro *A Theory of Justice* del filosofo politico John Rawls, il quale attribuisce allo statuto di vittima una posizione privilegiata per l’ottenimento di diritti. Alla luce di quanto detto sinora, apparirà chiaro come quella che oggi appare un’intuizione scontata abbia in realtà rappresentato una conquista significativa sul piano giuridico, ottenuta oltretutto a pochi anni di distanza dagli eventi trattati in questa prima parte. Le pagine di Rawls testimoniano, osserva Chaumont, di come in pochi decenni si sia passati “da una concezione meritocratica (è giusto essere ricompensanti per ciò che si fa) a una concezione ‘vittimaria’ (è giusto essere risarciti per ciò che si è subito) della giustizia”³⁷.

Negli stessi anni in cui Lasch traccia la sua ricognizione sull’*Io minimo*, Richard Sennett indaga i rapporti tra il singolo cittadino e le forme dell’autorità, osservando la sempre più diffusa tendenza, da parte del soggetto, a “compiacersi di essere una vittima”³⁸. Un *ethos* che, anche a suo avviso, proviene da un processo di “nobilitazione delle vittime”, che comporta “nella vita comune del ceto medio” la strenua ricerca di una “qualche offesa”³⁹ al fine di legittimare le proprie pretese in

³⁶ Ivi, pp. 40-41.

³⁷ Jean-Michel Chaumont, *Du culte des héros à la concurrence des victimes*, in “Criminologie”, vol. 33, n. 1, 2000, pp. 167-183, p. 180.

³⁸ R. Sennett, *Autorità*, cit., p. 127.

³⁹ Ivi, p. 134.

ambito giuridico o in tema di diritti. Tale postura informa la moralità borghese del secondo dopoguerra che, dietro le sembianze da “paladina delle cause degli oppressi”, cova un’identificazione parossistica con essi che assume le forme di un vero “cannibalismo psicologico”⁴⁰: pretendendo di parlare ‘in favore’ delle vittime, si parla in realtà ‘al posto’ delle vittime, finendo così per nutrirsi delle sofferenze di chi, nel frattempo, non ha mai smesso di restare in silenzio.

È evidente che, almeno in questo, la rivendicazione di Wiesel del 1967 ha colto nel segno. Parafrasando Chaumont, il privilegio del sopravvissuto che lo scrittore aveva invocato, per sortire un qualche effetto, non poteva prescindere dall’accusa di complicità dell’Occidente con chi aveva attentato all’esistenza del suo popolo. Così è stato: la consapevolezza dei crimini nazisti ai danni degli ebrei è emersa di pari passo con la diffusione di un senso di colpa per non avere impedito che una tragedia di simili proporzioni si verificasse (e per avervi, in una qualche misura, contribuito). Anche secondo Apostolidès, il senso di colpa nei confronti degli ebrei, che poi si orienterà con l’instaurazione dell’ideologia vittimaria verso tutte le vittime, trae le sue origini da un rapporto di complicità con il carnefice:

Poiché ci si identifica anche con esso, sebbene in segreto. La Shoah non è stata il crimine di un solo uomo. Per quanto folle potesse essere, Hitler non avrebbe potuto portare a termine un simile progetto se non si fosse assicurato la complicità silenziosa di migliaia di altre persone, se il suo piano delirante non avesse trovato un comune fondo di antisemitismo nel quale mettere radici [...] Il silenzio della popolazione tedesca e di coloro che, al di fuori della Germania, sapevano bene che cosa stesse avvenendo nei ‘campi di lavoro’, ha assunto, dopo la guerra, le forme di una complicità collettiva di tutti gli occidentali. Nella misura in cui la cultura occidentale è fortemente permeata di eroismo, noi siamo tutti più o meno responsabili dell’Olocausto.⁴¹

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 155.

Una volta che il racconto dei testimoni giunge all'attenzione pubblica e viene convertito in mito, non si può più dire di non sapere, come si era fatto in guerra e poi durante la ricostruzione: nella percezione collettiva, la consapevolezza della Shoah ha scavato un solco tra la contemporaneità e "altre epoche più antiche e innocenti"⁴² verso cui non è più possibile tornare. È allora che la catastrofe avviene: il mondo occidentale non si riconosce più nel culto dell'eroe, l'involucro comunitario cede, valore e disvalore collassano l'uno nell'altro prima di scambiarsi i ruoli. Per dirla con Giglioli, in questo frangente, "desiderio di innocenza e ossessione di colpa sono due nomi per la stessa cosa"⁴³. Il diffuso sentimento di colpa per ciò che l'Occidente, attraverso la cultura dell'eroismo, ha prodotto, innesca un altrettanto intenso bisogno d'innocenza che informa la nascente cultura della vittimizzazione (che la generazione dei *baby boomers* trasmetterà a quelle a venire). Pascal Bruckner, riflettendo sulla nuova cornice determinatasi in seguito al Sessantotto, si chiede: "perché, al giorno d'oggi, tutti desiderano essere ebrei [...]?" Per accedere fantasmaticamente allo statuto di oppresso⁴⁴, è la sua immediata risposta. Per riconoscere in sé qualche tratto di vittima passata o potenziale. Perché è questo che, secondo i dettami della mitologia vittimaria, è in grado oggi di donare prestigio e potere.

3.2 Effetti collaterali: conflitti identitari, Capitale, discorsi umanitari

Quando si sviluppa una critica del linguaggio vittimario, è buona norma tornare sui luoghi del discorso già affrontati, fornire ulteriori puntualizzazioni o chiarimenti per evitare pericolose ambiguità. Il perché è assai evidente: il senso di vertigine che si stringe attorno all'uso delle parole scelte o delle categorie da cui filtra l'analisi deriva

⁴² C. Lasch, *L'io minimo*, cit., p. 44.

⁴³ D. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., p. 96.

⁴⁴ Pascal Bruckner, *La tentation de l'innocence*, Grasset, Paris 1995, p. 132, cit. in J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 156.

dalla consapevolezza di urtare in qualche misura il *totem* nel quale ognuno, anche chi effettua l'analisi, si riconosce in quanto occidentale. Ci vuole poco a commettere un passo falso e a scivolare, agli occhi dell'altro, nel baratro di quello che è invece ritenuto il 'respingente' della democrazia odierna: a seconda dei casi, il razzista, l'antisemita, l'omofobo, il misogino... in una parola, il persecutore.

Così, quando Chaumont nelle prime pagine de *La concurrence des victimes* espone a grandi linee la tesi portante del libro – il fatto che, non la consapevolezza del genocidio, ma la pretesa unicità dell'Olocausto sia stata all'origine di discussioni potenzialmente infinite e dagli esiti disastrosi – porta a sostegno di quanto detto la sua esperienza lavorativa nella Fondazione Auschwitz e il contatto diretto avuto con le diverse fazioni in gioco: i dissidi tra le associazioni di deportati ebraici con quelle di reduci della Resistenza (cui si è già fatto cenno nel primo capitolo), ai quali si sono aggiunti negli anni a seguire quelli tra altri gruppi vittimizzati (gli armeni, i rom, i neri, i nativi americani...), vanno a comporre il complesso campo di battaglia della "concorrenza delle vittime", una competizione per l'acquisizione dello "statuto di vittima per eccellenza"⁴⁵ segnata da rancori, incomprensioni, accuse reciproche e soprattutto dalla strumentalizzazione, nel presente, del ricordo degli orrori patiti dalle vittime da parte dei loro eredi (la cosiddetta vittimizzazione secondaria). La cosa più riprovevole di questi conflitti è, osserva il sociologo, la prossimità tra le dinamiche che li regolano e "le regole selvagge del marketing"⁴⁶, per cui la condizione di vittima viene ormai concepita a tutti gli effetti come un marchio (un *brand*) da sfruttare per ottenere dei benefici politici o in termini di prestigio sociale. Tutto ciò ha portato l'autore, che dichiara di essersi ormai allontanato dal terreno degli *Holocaust Studies* (pervaso, ci dice, da logiche settarie), a un'amara constatazione:

⁴⁵ J-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, cit., p. 13.

⁴⁶ *Ibid.*

“I superstiti non sono delle vacche sacre”, ama ripetere un amico che è tuttavia uno di loro. C’è voluto molto tempo perché me ne convincessi, tanto era grande la loro aura ai miei occhi. Ma ci sono dei comportamenti che non possono lasciare nessun’aura intatta, e ora so che il fatto di essere passati attraverso i campi di concentrazione non rende immuni da simili atteggiamenti.⁴⁷

Chaumont mette le mani avanti perché sa bene che ciò che porta all’attenzione del pubblico può venire facilmente (e, talvolta, volontariamente) frainteso, sfociando persino in accuse di antisemitismo. Ciò è dovuto al fatto che il dibattito “intervittimario” in corso trova la sua origine nei sostenitori della tesi dell’unicità dell’Olocausto (tra cui Wiesel, come abbiamo avuto modo di vedere) e, soprattutto, nel loro desiderio di smarcare l’identità ebraica da tutto ciò che potesse provocarne, a loro modo di vedere, la sparizione⁴⁸. Un’unicità che si accompagna al ben noto “privilegio del sopravvissuto”: questi due aspetti, insieme, mirano a garantire nel presente uno status di immunità in virtù di ciò che si è subito in passato. Se questa visione fosse unanimemente approvata, nota Chaumont, si finirebbe per “elevare collettivamente tutti gli ebrei allo statuto di santi e reliquie per l’insieme della comunità mondiale. Essi diverrebbero così realmente intoccabili, qualsiasi cosa facciano”⁴⁹. Una rivendicazione che, laddove è divenuta realtà, ha già dato prova del suo potenziale nefasto.

Ora, molti hanno notato come la tesi dell’unicità riposi su basi altamente contraddittorie. Tzvetan Todorov ha scritto in merito che “se si ritenesse veramente che un evento come il giudeicidio fosse caratterizzato dalla sua ‘singolarità’, che fosse incomparabile con ‘qualsiasi altro evento passato, presente o futuro’, si avrebbe il diritto di denunciarne le amalgami praticate qua e là; ma non di servirsene come esempio” per il presente, “cosa che tuttavia non si manca di fare. È impossibile affermare al contempo che il passato ci deve servire da lezione e che è assolutamente

⁴⁷ Ivi, p. 16.

⁴⁸ Ivi, p. 125.

⁴⁹ Ivi, p. 180.

incomparabile con il presente: ciò che è singolare non ci è di alcun insegnamento per l'avvenire"⁵⁰. Tuttavia, nel nuovo contesto ideologico, sollevare l'attenzione sulle patenti criticità di questo pensiero sfiora il tabù e può comportare il rischio di accuse feroci e preventive condanne.

Un simile rigetto non riguarda soltanto chi, dall'esterno, esamina criticamente le logiche che presiedono il dibattito intervittimario, ma in primo luogo gli agenti stessi di questo campo. Chaumont si sofferma sulla "cieca ostilità delle associazioni di pazienti affetti da malattie incurabili nei confronti delle vittime dell'AIDS, accusate di monopolizzare l'attenzione del pubblico e, di conseguenza, di 'deviare' i sussidi che venivano precedentemente versati alla ricerca per la cura di malattie meno mediatizzate"⁵¹. Posizioni che hanno prestato naturalmente il fianco alla contraccusa di omofobia da parte delle associazioni a tutela dei malati di AIDS. Un caso, questo, che mostra con chiarezza i tristi esiti di questi conflitti identitari: gli stessi ebrei sono spesso stati accusati, dalle vittime di genocidi meno 'pubblicizzati', di concentrare su di sé tutta l'attenzione del pubblico occidentale. La stimolazione o la creazione di antagonismi tra gruppi vittimizzati, le accuse infamanti, la condanna istintiva di ogni giudizio critico, la mistificazione del dato storico, l'uso strumentale del passato... quella dell'identità, è una lotta in cui anche il vinto perde la sua innocenza: "quando delle vittime di campagne di sterminio rivendicano l'unicità delle loro esperienze come un mezzo per negare il riconoscimento a chi ha subito a sua volta delle violenze genocidarie di massa, ciò equivale a fare il gioco dei persecutori"⁵².

La concorrenza delle vittime è un esempio eclatante della prossimità tra l'ideologia vittimaria e le logiche che governano il tardo capitalismo. Nel sistema economico vigente, il cui processo di *commodification* (o mercificazione) trasforma ogni cosa in un bene di consumo, questo campo mostra chiaramente come anche lo

⁵⁰ Tzvetan Todorov, *Les Abus de la mémoire*, cit., p. 38, cit. in J-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, cit., p. 131.

⁵¹ Ivi, p. 172.

⁵² David E. Stannard, *American Holocaust. The Conquest of the New World*, Oxford University Press, New York-Oxford 1992, p. 152, cit. in J-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, cit., p. 169.

statuto di vittima sia divenuto una merce particolarmente ambita. Qui, in maniera più trasparente, è visibile quella che Apostolidès chiama la “gerarchia della vittimizzazione”⁵³ che regola l’insieme dello spettro capitalistico occidentale. Quest’ultima è frutto di un processo di banalizzazione della Shoah (altrettanto pericoloso della sua “sacralizzazione”, nei termini impiegati da Todorov) per cui ogni comunità vittimizzata, avvertendosi come vittima di un Olocausto (le donne del patriarcato, gli armeni dei turchi, i neri della colonizzazione e dello schiavismo...), si assicura “una immagine di base”⁵⁴ che equivale al suo capitale vittimario, col quale tentare la scalata al vertice. Più in alto la comunità si situa, più legittime appariranno le sue rivendicazioni. Tale meccanismo è talmente diffuso e istintivamente accettato nelle nostre società, che non sorprende il proliferare di abusi e appropriazioni indebite. Negli Stati Uniti, in cui il dispositivo della discriminazione positiva è da tempo in vigore, la strenua ricerca di un’identità ‘discriminata’ ha condotto talvolta a esiti paradossali, come nel caso della candidata alle scorse primarie del Partito Democratico, Elizabeth Warren, che per decenni ha fatto vanto delle sue origini nativo-americane al punto di sottoporsi a un test del DNA (risultato peraltro negativo). Un comportamento che ha comprensibilmente indignato la comunità Cherokee a cui la politica millantava di appartenere⁵⁵.

Queste dinamiche sono un’ulteriore prova della capacità del tardo capitalismo di assorbire quelle contropinte (o *counter-spurts*, nel linguaggio del sociologo Norbert Elias)⁵⁶ che si manifestano in origine come una critica del sistema vigente, attraverso la loro diretta immissione nel mercato globale. Il Sessantotto ha rappresentato in maniera icastica le dinamiche di questo processo: le istanze che lo animavano, profondamente critiche nei confronti del modello patriarcale allora in vigore, hanno

⁵³ J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 333.

⁵⁴ Ivi, p. 371.

⁵⁵ Astead W. Herndon, *Elizabeth Warren Apologizes to Cherokee Nation for DNA Test*, “The New York Times”, 1 febbraio 2019, <https://www.nytimes.com/2019/02/01/us/politics/elizabeth-warren-choerokee-dna.html> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).

⁵⁶ Norbert Elias, *The Civilizing Process* (1939), Blackwell, Oxford 2000, p. 382.

finito per essere assorbite e, in una certa misura, divenire i paletti su cui si è retto il successivo modello neoliberista. È in ragione di queste contraddizioni che il “senso profondo” del Sessantotto, malgrado il grande numero di volumi a esso dedicati, “non è stato ancora deciso”⁵⁷. Se alcuni ne hanno enfatizzato gli aspetti di “rivolta operaia” o studentesca, il cui fine era quello “di rovesciare il capitalismo”, altri l’hanno compreso piuttosto nei termini di “una crisi di aggiustamento dei valori [...] del capitalismo liberale”⁵⁸. A metà tra questi due poli, Apostolidès riconosce che, seppure in origine apertamente ostile a tale modello, il Sessantotto ha finito per accelerarne l’evoluzione: le istanze che lo guidavano, dalla liberalizzazione sessuale e dei costumi, alla tutela delle minoranze e degli oppressi, sino alla cosiddetta creatività al potere (con il conseguente mutamento delle forme dell’autorità), sono state di fatto assorbite dal nascente modello neoliberista, com’è risultato evidente sin dagli anni Ottanta.

È in questo frangente che si è passati, ricorda Giglioli richiamando le parole di Jacques Lacan, “dal Discorso del Padrone al Discorso del Capitalista”⁵⁹. Se il primo si può riassumere nella dicotomia proibizione-produzione (“astieniti, risparmia, accumula”)⁶⁰, il secondo produce un’istanza non meno esigente, che si traduce però nella formula concessione-consumo (“consuma, spreca, godi”)⁶¹. Questo non significa che il Sessantotto fosse in malafede: i modelli in campo erano molteplici, da cui la

⁵⁷ J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 13. Esiste una ricca e sfaccettata pamphlettistica sui limiti e le contraddizioni del Sessantotto, che sarebbe impossibile riassumere in questa sede. Sulle presunte connivenze tra tale evento e il capitalismo di stampo neoliberista, si veda Michel Houellebecq, *Approches du désarroi*, in *Interventions*, Flammarion, Paris 1998 e Régis Debray, *Mai 68 : une contre-révolution réussie*, Mille et une nuits, Paris 2008; per un’analisi più sfumata che distingue l’origine delle proteste dal recupero che ne è stato fatto in seguito, si veda Slavoj Žižek, *Dalla tragedia alla farsa. Ideologia della crisi e superamento del capitalismo*, Ponte alle Grazie, Milano 2010; per una critica del Sessantotto visto dall’Italia, si veda Alessandro Bertante, *Contro il ‘68. La generazione infinita*, Agenzia X, Milano 2007; Valerio Magrelli, *Il Sessantotto realizzato da Mediaset*, Einaudi, Torino 2011; Mario Perniola, *Berlusconi o il ‘68 realizzato*, Mimesis, Udine 2011.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ D. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., p. 51.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.* Su tale “ingiunzione superegoica” a godere, si veda anche Slavoj Žižek, *Il cuore perverso del cristianesimo*, Meltemi, Roma 2006, p. 73 e sgg.

contraddittorietà delle istanze in sospensione. Ma che in quel frangente si sia compiuta una transizione verso l'attuale modello neoliberista, i cui frutti sono sotto gli occhi di tutti, è evidente. Così, il “vogliamo tutto” degli operai dell'autunno caldo” ha finito col riverberare in maniera perturbante nei “consumatori compulsivi”⁶² di oggi; così come gli slogan, riportati nel primo capitolo, che associavano i manifestanti alle vittime della Storia hanno finito per essere anticipazioni delle odierne strategie retoriche dell'ideologia vittimaria. “Il Discorso del Capitalista”, chiosa Giglioli, “ha parlato anche per bocca di chi lo combatteva”⁶³.

Questo passaggio è fondamentale per evidenziare “il matrimonio tra il capitalismo e la cultura della vittimizzazione”⁶⁴. Con l'acquisizione di capitale simbolico, l'aumento del prestigio sociale, l'ingresso nel mercato e l'ottenimento di un canale privilegiato (frutto della discriminazione positiva) in tema di lavoro e diritti, il sistema capitalistico ha fidelizzato quelle categorie dalle quali sarebbero potute giungere contestazioni. A ciò si è aggiunto un ulteriore aspetto, sotto il profilo prettamente socioeconomico, che Apostolidès non manca di sottolineare: “i promotori della cultura della vittimizzazione, se da un lato hanno accelerato il processo di democratizzazione, dall'altro hanno chiuso gli occhi davanti alle nuove disuguaglianze”⁶⁵. Il diffondersi dell'ideologia vittimaria in Occidente è coinciso – come detto – con l'affermarsi, sotto il profilo economico e finanziario, del modello capitalistico neoliberista. Il discorso capitalista ha fatto suo il discorso della vittima e la tutela (selettiva) degli oppressi, così come di coloro che si ricollegano in qualche modo a categorie discriminate. Ciò è risultato ancora più evidente a partire dagli anni Novanta, quando la definitiva implosione del blocco comunista ha di fatto tolto di mezzo l'unica narrazione in grado di opporsi al modello capitalista e, in una qualche misura, di arginarne gli eccessi.

⁶² D. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., p. 53.

⁶³ Ivi, p. 76.

⁶⁴ J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 370.

⁶⁵ Ivi, p. 378.

Tale processo ha portato, nel presente, a una situazione che ha del paradossale: a una sensibilità quanto mai diffusa per i 'diversi', per le minoranze, per le categorie deboli e oggetto di discriminazione corrisponde un altrettanto inedito accentrimento della ricchezza nelle mani di una *élite* ristretta di individui. Per quanto affondi le sue radici nel pensiero di sinistra che aveva alimentato i movimenti di protesta degli anni Sessanta e Settanta, la percezione odierna del tessuto sociale in termini identitari (per genere, etnia, religione, orientamento sessuale...) piuttosto che di classe, finisce in realtà per favorire lo status quo neoliberista, poiché ostacola la comprensione dei processi che determinano l'insorgere delle nuove disuguaglianze. Per quanto lampanti, al giorno d'oggi queste ultime "producono meno scalpore e risentimento rispetto a un atteggiamento di superiorità nei confronti di un nero o un commento negativo verso un omosessuale, i quali verrebbero immediatamente condannati. Le differenze economiche sono pensabili, ma non percepite"⁶⁶, poiché sono le differenze identitarie a monopolizzare l'attenzione del pubblico.

Risulta ormai evidente come la mitologia vittimaria, pur fondandosi su assunti provenienti dal campo progressista, produca un discorso in sé reazionario che premia lo status quo del presente capitalista. Una simile funzione viene assunta dalla galassia ideologica dell'umanitario, su cui si sono lungamente soffermati studiosi come Rony Brauman e Philippe Mesnard, mostrando come anch'essa sia attraversata dalle stesse logiche di mercato e pubblicitarie del modello economico vigente, col quale condivide inoltre l'idea di un progresso 'selettivo'. Per Mesnard, il discorso umanitario è a tutti gli effetti un mito, nel senso barthesiano del termine, cioè un "sistema di comunicazione" al centro del quale s'inscrive la vittima⁶⁷. Esso regola i criteri di visibilità mediatica della sofferenza e le forme tramite cui essa arriva a noi: l'*habitus* umanitario infatti "modifica la nostra percezione di ciò che, nella sofferenza, è visibile e di ciò che non lo è"⁶⁸. Alla visibilità seguirà la produzione di

⁶⁶ Ivi, p. 379.

⁶⁷ P. Mesnard, *La victime écran*, cit., p. 39.

⁶⁸ Ivi, p. 40.

senso necessaria perché si inneschi un intervento; in caso contrario, nessuna azione sarà possibile (da cui la tutela selettiva delle vittime). Si tratta chiaramente di una dinamica autoassolvente: “esseri trasparenti [...] non lontani dalle nostre case (o dai nostri luoghi di villeggiatura) sono privati della loro dignità, [...] e noi ‘non possiamo’ farci nulla, nonostante ci professiamo portatori sinceri del discorso dell’universalità inalienabile dei diritti dell’uomo”⁶⁹. In ciò il discorso umanitario si rivela agente normativo sul piano del senso comune, poiché gestisce i criteri di condivisione di ciò che può dirsi vittima.

Anche questo campo, come i precedenti, non è pertanto immune da appropriazioni indebite: al centro del discorso umanitario non si situa una vittima reale, bensì la “rappresentazione umanitaria della vittima” (la “vittima schermo”, per Rony Brauman), ossia “l’esemplarizzazione della vittima anonima e l’acquisizione, da parte di questa, di una potenza emotiva equivalente a figure storiche particolari (Santi, martiri, eroi) che l’hanno preceduta”⁷⁰. La rappresentazione vittimaria, come il discorso pubblicitario (in cui tale processo prende il nome di “dislocazione”)⁷¹, è un linguaggio veicolato da un insieme di codici normalizzati e resi leggibili, in cui “il soggetto è costruito per inferenza sulla base di cliché e stereotipi indifferenti alla realtà cui la rappresentazione rimanda”⁷².

Non sorprenderà dunque che l’umanitario faccia un ricorso sistematico al paradigma memoriale, alle figure degli ebrei deportati e alla disseminazione, nei più disparati contesti, di parole quali ‘genocidio’ o ‘Olocausto’. Così le campagne pubblicitarie esibiscono corpi scheletrici, riconducibili ai detenuti di Auschwitz, accompagnati da frasi che richiamano quelle utilizzate per la Shoah (“non si potrà dire di non sapere”). In tal modo, il metatesto e il paratesto normalizzano la rappresentazione dell’orrore, orientando in maniera netta la ricezione del

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ivi*, p. 27.

⁷¹ *Ivi*, p. 58.

⁷² *Ivi*, p. 71.

destinatario: a pagare il prezzo di questa operazione, imperniata sul criterio dell'emotività, è naturalmente ogni tentativo di "analisi veridica"⁷³ dell'evento trattato, ricondotto in maniera coatta all'immaginario concentrazionario. "Nel momento in cui la rappresentazione umanitaria della vittima è divenuta più presente che mai", scrive Mesnard, "non è più la vittima in sé che si sta osservando, ma i segni della storia concentrazionaria museificati"⁷⁴. In tal modo, "la persona viene sottratta, attraverso la sua rappresentazione come vittima, non soltanto alla sua storia personale, ma alla Storia stessa. [...] È in ciò che la rappresentazione, non l'immagine, mente"⁷⁵.

Tale aspetto comporta una depoliticizzazione del messaggio umanitario. La tipologia civile e anonima di vittima che descrive, nel momento in cui acquisisce "i caratteri morali e universali dell'innocenza e dell'ingiustizia"⁷⁶, diventa una figura astorica (e pertanto, apolitica). Ciò deriva, oltreché dalle modalità appena riportate tramite cui le immagini della sofferenza sono veicolate, dall'abuso che oggi viene fatto dello stesso aggettivo 'umanitario' in campo bellico: oggi una guerra non può che essere una 'guerra umanitaria', pena il suo rigetto istintivo da parte della comunità internazionale. Così, le figure altamente politiche dei "morti di Guernica [...] e di coloro che sono caduti sotto le bombe che i B52 riversavano su Hanoi" sono scomparse dietro la nozione giuridica di "danni collaterali"⁷⁷. A partire dagli anni Settanta, ossia da quando l'Umanitario si è delineato come 'campo' nel senso conferito al termine da Pierre Bourdieu⁷⁸, si è infatti innescato un processo di depoliticizzazione degli attori in gioco: le ONG hanno deciso di abbandonare "la prospettiva militante e l'ideale rivoluzionario per riterritorializzare il loro desiderio

⁷³ Ivi, p. 76.

⁷⁴ Ivi, p. 71.

⁷⁵ Ivi, p. 79.

⁷⁶ Ivi, p. 34.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Ivi, p. 25.

sul salvataggio di popolazioni sofferenti”⁷⁹. È proprio in questo frangente che il frame cognitivo di Auschwitz e il rimando sistematico alle vittime della Shoah diventa fondamentale per strutturare il senso della loro azione: “a poco a poco, i criteri d’intellegibilità e di impegno scivolano [...] verso le vittime puramente ‘civili’”⁸⁰, e in particolare verso quelle figure di ebrei perseguitati che proprio allora iniziavano a ricevere un riconoscimento pubblico a lungo negato durante la fase della ricostruzione.

La discrezionalità nella tutela delle vittime, la sottomissione dell’azione alle logiche di mercato, i criteri di spettacolarità che orientano le campagne pubblicitarie (o gli eventi mediatici quali i *charity shows* e il *Live Aid*), l’uso del discorso umanitario come pretesto e legittimazione dell’intervento bellico (che, spinto al parossismo, sfocia nella creazione di ossimori dal sapore orwelliano come ‘bombe umanitarie’), per non parlare delle conseguenze tragiche della presenza umanitaria durante il conflitto (si pensi ai massacri avvenuti in Bosnia e Ruanda): sono numerosi gli aspetti che denunciano le connivenze tra l’Umanitario e il capitalismo. A ben guardare, osserva Mesnard, questo non dovrebbe sorprendere: nonostante sia in apparenza portatore di una voce critica nei confronti di un sistema fonte di impoverimento per gran parte della popolazione globale, l’umanitario si trova suo malgrado a condividere – oltre che i codici della comunicazione verbale e visiva – la medesima idea di Occidente benefattore (e dunque di progresso) che aveva animato in passato la retorica imperialistica e colonialista e che regge tuttora l’ottica capitalistica.

Piuttosto, se proprio si deve indicare una nemesi al discorso umanitario, questa andrà ricercata piuttosto nella narrazione comunista: sia perché proveniente da un regime politico illiberale, sia perché in un mondo in cui vige un “comunismo realizzato”⁸¹, laddove cioè ogni disparità è venuta meno, l’esistenza stessa

⁷⁹ Ivi, p. 124. Sul concetto di “riterritorializzazione” si rimanda a Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L’anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* (1972), Einaudi, Torino 1975.

⁸⁰ P. Mesnard, *La victime écran*, cit., p. 125.

⁸¹ Ivi, p. 128.

dell'umanitario sarebbe inconcepibile. Più che combatterlo, l'umanitario assolve semmai una funzione apologetica nei riguardi del capitalismo, del quale si presenta "come rimedio [...] per scongiurare le contraddizioni che lo lavorano dall'interno, e per tentare di prevenire o di gestire i disordini sociali che lo minacciano"⁸². La vittima, neanche a dirlo, in tutto questo gioca un ruolo di primaria importanza: l'impostazione terzomondista dell'Umanitario dirige l'attenzione dell'opinione pubblica verso i poveri "più esotici", mantenendo quelli a lei più prossimi nella penombra⁸³. Ma non si tratta soltanto di ricercare la vittima a noi più distante; questa deve anche essere 'di tendenza': così, le vittime di conflitti che si trovano "al di là delle frontiere che ricalcano la congiunzione degli interessi capitalistici con quelli umanitari"⁸⁴ vengono semplicemente ignorate. Così facendo, "la giustizia umanitaria", che ne sia cosciente o meno, "serve da paravento per un'ingiustizia sociale che, a partire dagli anni Ottanta, cresce senza tregua su tutto il pianeta"⁸⁵.

3.3 Il lato oscuro della vittima: declino dell'agency, eclissi della politica

Che cosa indica la mitologia vittimaria? Perché nel nostro immaginario odierno tanto le figure degli ebrei perseguitati durante la Shoah quanto quelle dei loro aguzzini (con Hitler in prima fila) sono evocate così di frequente? La macchina mitologica di cui parla Jesi e il mito per come lo intende Barthes sono meccanismi che non nascondono il vuoto o l'artificio che li genera – al limite lo travestono o lo deformano. Così, la mitologia vittimaria, secondo Giglioli, addita costantemente un senso di impotenza estremamente diffuso, di cui si offre come feticistica compensazione:

⁸² Ivi, p. 111.

⁸³ Ivi, p. 35.

⁸⁴ Ivi, p. 106.

⁸⁵ Ivi, p. 130.

La condizione di vittima castra l'*agency*, in tutti i sensi del termine. La vittima reale è tale perché impotente. La vittima immaginaria motiva con ciò la sua impotenza, o, se impotente non è, la sua aspirazione a restare ciò che è per diritto proprietario inalienabile.⁸⁶

Come si evince da queste parole, il privilegio del sopravvissuto (con il suo corredo di immunità e innocenza) è diventato oggi una condizione (o merce?) comune. Quando l'agire viene percepito come impossibile o ineffettuale, l'identità diventa una proprietà esclusiva, un diritto inalienabile. Si tratta ovviamente di un inganno, come aveva già notato a suo tempo Arendt nelle *Origini del totalitarismo* (1951): "i diritti inalienabili non esistono in natura, sono prestazioni della *polis*"⁸⁷. Sono, in altre parole, artefatti culturali. Ma è proprio attraverso questa illusione identitaria offerta all'individuo che la mitologia vittimaria si rivela promotrice dello status quo, dal momento che imbriglia quelle forze che potrebbero essere riversate altrove, cronicizzando la perdita di *agency*, anziché favorirne la ripresa.

Si può ormai dire con ragionevole certezza che la precoce analisi di Lasch sull'*Io minimo* aveva colto nel segno. La "mentalità dell'assedio" è cosa di tutti i giorni; si è estesa ben al di là dei confini statunitensi all'interno dei quali si era mosso lo studioso, divenendo la norma del vivere occidentale. "La preoccupazione [...] per l'identità", derivante da "un io incerto dei propri contorni"⁸⁸, ha trovato ospitalità nella figura della vittima (in particolare del deportato ebreo), così come il "diffuso senso d'impotenza" ha trovato un "simbolo conveniente" nell'Olocausto⁸⁹, elevato a "esempio limite dello stress psichico"⁹⁰ che il soggetto avverte nel suo quotidiano. Allo stesso modo, si è rivelata esatta l'intuizione di Langer sulle conseguenze ultime

⁸⁶ D. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., p. 89.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ C. Lasch, *L'io minimo*, cit., p. 10.

⁸⁹ *Ivi*, p. 77.

⁹⁰ *Ivi*, p. 86.

di ciò che, nelle sue ricerche sulle testimonianze orali dei superstiti, aveva chiamato l'io diminuito (*diminished Self*), portatore di una "memoria antieroica", opposta a quella "memoria eroica" cui si era fatto cenno nel primo capitolo. Laddove quest'ultima "presuppone un io integrale che disponga di rispetto di sé, libera volontà, opzioni spirituali, futuro, valori positivi e di una retorica della salvezza", la prima, su cui si concentra l'analisi di Langer, "è irreversibilmente tagliata fuori da tutte queste risorse"; all'io diminuito che la veicola "è precluso il controllo psicologico e spirituale del suo ambiente e [...] parla una lingua che ha perduto tutti i connotati dell'autorevolezza"⁹¹.

Secondo Langer, non è possibile un recupero completo per queste *former victims*, come sceglie significativamente di chiamarle⁹²: sebbene nella società contemporanea esse non debbano più temere la persecuzione razziale patita prima e durante la guerra, né l'onta avvertita in epoca di ricostruzione, qualcosa nell'integrità del soggetto è andato irrimediabilmente perduto. Questo qualcosa è precisamente la capacità di agire, soffocata dal ricordo dell'impotenza di allora. Questo "bisogno di agire e la simultanea incapacità di farlo" è il fantasma "che continua a infestare"⁹³, nel presente, il loro io. Ne è sintomo la patente difficoltà, provata da molti, nel dipanare il filo narrativo delle loro memorie; di essere dunque attori di una storia munita di un significato, per quanto terribile: "laddove la memoria eroica onora il nesso tra azione e destino, la memoria antieroica ne registra l'assenza"⁹⁴.

Se è vero che in *Holocaust Testimonies* si arriva alle nozioni di io diminuito e di memoria antieroica sulla base delle testimonianze orali dei sopravvissuti alla persecuzione razziale, Langer suggerisce in più luoghi del testo che le questioni che essi sollevano "non vadano circoscritte alla sola realtà dell'Olocausto"⁹⁵ ma che, al

⁹¹ L. Langer, *Holocaust Testimonies*, cit., p. 177, cit. in Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* (1999), il Mulino, Bologna 2002, p. 287.

⁹² L. Langer, *Holocaust Testimonies*, cit., p. 166.

⁹³ Ivi, p. 183.

⁹⁴ Ivi, p. 193.

⁹⁵ Ivi, p. 177.

contrario, possano interessare un insieme ben più vasto rispetto al nucleo dei superstiti. L'ipotesi di elevare tali concetti a paradigma prende via via corpo, palesandosi nel finale con la ripresa dell'opera di Charles Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (1989), rovesciata per l'occasione in "Sources of the Diminished Self: The Unmaking of the Modern Identity"⁹⁶: laddove infatti il filosofo canadese riporta una concezione dell'identità moderna fortemente improntata sul criterio dell'azione, le testimonianze raccolte da Langer sono per lui un saggio di cosa significhi, "nel nostro tempo, esistere privati del senso dell'*agency* umana"⁹⁷.

Facendo ancora appello al pensiero di Taylor, Langer ribadisce come l'azione dell'uomo possa verificarsi solamente all'interno di una salda cornice morale che preservi intatte le componenti di "interiorità, libertà, individualità e connessione con l'ambiente circostante" che informano la cosiddetta "identità moderna"⁹⁸. Un quadro etico al quale, come notato in precedenza con Lyotard, proprio l'Olocausto ha messo fine. Vi insomma è un sostanziale accordo tra le diverse teorie convocate in queste pagine: se la modernità ha rappresentato il trionfo dell'azione (e dunque della cultura dell'eroismo), la postmodernità sancisce piuttosto il primato dell'identità (cui si accompagna la cultura della vittimizzazione). Con il mutamento di paradigma che segna la transizione tra le due epoche storiche, ricorda Giglioli, "all'imperativo tipicamente moderno [...] 'tu devi cambiare la tua vita', ha dato il cambio un meno impegnativo ma non meno esigente 'tu devi trovare, devi *essere* te stesso"⁹⁹ (si ricordino le parole pronunciate da Wiesel nel 1967 sul dovere di 'diventare ciò che si è'). Lo stesso Giglioli fa riferimento all'analisi di Fredric Jameson della modernità, intesa non come epoca storica, bensì come tropo. Secondo il critico americano, la modernità va infatti considerata "una figura retorica di un tipo particolare": un tropo possessore di "una carica libidinale" che veicola la "promessa [...] di possedere il

⁹⁶ Ivi, p. 198.

⁹⁷ Ivi, p. 199.

⁹⁸ Ivi, pp. 198-200.

⁹⁹ D. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., pp. 90-91 (corsivo dell'autore).

futuro all'interno del presente stesso" e che, in quanto tale, incita costantemente alla rottura, alla "prima volta" e al cambiamento¹⁰⁰.

La valenza utopica che Jameson riconosce nella modernità come figura non potrebbe essere più lontana dalle "ansiose preoccupazioni di consolidamento identitario"¹⁰¹ della contemporaneità. Ma il nostro presente sembra oramai avere sviluppato degli anticorpi nei confronti del discorso utopico-prometeico, che oggi sembra attrarre su di sé gli stessi sospetti delle categorie di eroismo e azione. È del resto innegabile che i grandi movimenti totalitari del primo Novecento fossero in sé guidati da istanze utopiche, così come il fatto che "l'utopismo [...] possiede una tendenza immanente al dispotismo"¹⁰². Non a caso il campo dell'umanitario affrontato in precedenza ha preso vigore soltanto in seguito al tramonto delle grandi utopie politiche, come forma di militanza che non soltanto permette di sfuggire alle insidie "dell'attivismo politico amorale"¹⁰³, ma che fonda la sua credibilità proprio sull'ostentazione della propria apoliticità (a maggior ragione a partire dagli anni Novanta, quando gravi casi di corruzione scuotono la vita democratica di paesi quali la Francia e l'Italia)¹⁰⁴.

Così la doxa odierna dipinge il Novecento "come un mattatoio, una strage indiscriminata, un bagno di sangue senza fine"¹⁰⁵: il fatto stesso che si guardi al secolo "in cui più si è ridotta la forbice tra chi ha e chi non ha" – lo stesso secolo "dell'istruzione obbligatoria, del suffragio universale, del voto alle donne, dei diritti civili e sociali"¹⁰⁶ – attraverso il filtro cognitivo del dolore patito dalle vittime, tradisce la degradazione delle categorie di azione e politica operata dall'ideologia vittimaria tramite la loro parificazione con la violenza più efferata. Sebbene

¹⁰⁰ Fredric Jameson, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present* (2002), Verso, London-New York 2012, pp. 34-35.

¹⁰¹ D. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., p. 50.

¹⁰² T. Todorov, *Memoria del male, tentazione del bene*, cit., p. 30.

¹⁰³ Ivi, p. 319.

¹⁰⁴ P. Mesnard, *La victime écran*, cit., p. 64.

¹⁰⁵ D. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., p. 21.

¹⁰⁶ *Ibid.*

quest'ultima non sia di certo esente dallo spettro dell'azione (così pure dell'eroismo), non ne è però il frutto esclusivo. Le conquiste menzionate poco sopra non sono state conseguite senza lotte e scontri, talvolta violenti. Osserva ancora Giglioli: al giorno d'oggi, "che il Novecento [...] sia stato invece il secolo che ha non solo praticato ma anche *tematizzato* la violenza, in qualche modo umanizzandola [...] è invece un pensiero cui non è concesso di affiorare"¹⁰⁷. Sorge dunque il legittimo sospetto che questa *damnatio* sia piuttosto un sintomo del carattere reazionario della narrazione che regola il presente: d'altronde, quella del Novecento – dato pressoché inedito, rispetto ai secoli precedenti – non è stata più solamente una violenza "dei potenti a danno dei deboli" ma, spesso, l'esatto contrario: "non sarà piuttosto questo che gli viene rimproverato?"¹⁰⁸

La "mitologia della vittima", lo si è visto chiaramente nell'analisi dei punti chiave della sua genesi, è dunque "la reazione a una prassi sentita costitutivamente come colpa"¹⁰⁹. L'ipertrofia della cultura dell'eroismo ha prodotto, col suo declino, la squalifica dell'azione, e a un diffuso sentimento di colpa in Occidente ha fatto seguito un altrettanto forte bisogno d'identificarsi con le figure innocenti delle vittime. Eppure, è proprio la prassi, come ha spiegato Arendt, a qualificarci come esseri umani: "solo l'azione", ha scritto la filosofa, "è l'esclusiva prerogativa dell'uomo; né una bestia né un dio ne sono capaci, ed essa solo dipende dalla costante presenza

¹⁰⁷ Ivi, p. 23.

¹⁰⁸ *Ibid.* Di fronte a questa condanna pressoché completa della prassi, appare opportuno ricordare le parole che Arendt riserva alle insidie della compassione, inadatta all'azione politica poiché, "per sua stessa natura, non può essere suscitata dalle sofferenze di un'intera classe o di un intero popolo" ma unicamente dalla sofferenza del singolo. Inoltre, la sua difficoltà nel tradursi in parola (elemento fondante della prassi), la rende facile preda dell'emotività e dell'irrazionalità: "di solito, non è la compassione che si lancia nell'azione per cambiare le condizioni del mondo al fine di alleviare le sofferenze umane: ma se lo fa, respinge i logori e noiosi processi della persuasione, del negoziato e del compromesso, che sono i processi della legge e della politica, e presta la sua voce agli stessi uomini che soffrono e che devono pretendere un'azione veloce e diretta, ossia l'azione per mezzo della violenza", in Hannah Arendt, *Sulla rivoluzione* (1963), Edizioni di Comunità, Milano 1983, pp. 90-92, cit. in D. Mehl, *La télévision de l'intimité*, cit., pp. 219-220.

¹⁰⁹ D. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., p. 95.

degli altri”¹¹⁰. Sebbene la *praxis* non sia l’unico elemento che compone lo spettro della condizione umana (ciò che Arendt chiama la *vita activa*), è soltanto con essa che quest’ultima si identifica pienamente: né il lavoro (il quale rientra nella *zoé*, la vita biologica, tesa alla mera preservazione del sé), né l’opera (o *poiesis*, che a differenza dell’azione si reifica in un prodotto)¹¹¹, possono ambire a tanto. Soltanto nella misura in cui trascende sé stesso nella prassi, l’umano può dirsi tale.

Il declino storico dell’agire politico, secondo Arendt, coincide con lo sviluppo delle società moderne, quando l’*oikia* (lo spazio privato) invade la sfera sociale, ossia la *polis*: la società assume così i tratti della famiglia, mentre la politica fa suoi quelli dell’economia domestica¹¹². Ciò, nota Todorov, è stato particolarmente evidente nel secolo ormai trascorso, al termine del quale “l’estensione dei valori tradizionalmente ‘femminili’, quelli del mondo privato, sulla vita dei due sessi”¹¹³ ha raggiunto il pieno compimento. Se da un lato ciò ha dato vita a forme di tutela e di tolleranza impensabili all’interno di tipologie più autoritarie di Stato, dall’altro ha comportato, in Occidente, l’imposizione del modello agambeniano della “nuda vita”¹¹⁴ rispetto alla *vita activa* descritta da Arendt, col conseguente e definitivo tracollo dell’*agency*: le nozione di nuda vita, in cui convergono *zoé* e *bios*, figura infatti come il prodotto ultimo della moderna democrazia e, come ci dice lo stesso Agamben, del suo intento di “giocare la libertà e la felicità degli uomini” non più nel pubblico (la *polis*), bensì “nel luogo stesso [...] che segnava il loro asservimento”¹¹⁵, ovvero l’*oikia*.

Il ritirarsi del pubblico e l’ipertrofia del privato, accompagnata dall’ideologia vittimaria, delineano il quadro entro cui prolifera la mentalità d’assedio di cui si è detto, così come il diffondersi del senso d’impotenza nel cittadino occidentale. Al declino dell’azione si è accompagnato, come detto, anche quello dell’eroismo; o, per

¹¹⁰ H. Arendt, *Vita activa*, cit., p. 54.

¹¹¹ Ivi, p. 225.

¹¹² Ivi, p. 58 e sgg.

¹¹³ T. Todorov, *Memoria del male, tentazione del bene*, cit., p. 8.

¹¹⁴ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995, p. 13.

¹¹⁵ *Ibid.*

meglio dire, si è compiuta una sua trasvalutazione. Al giorno d'oggi, risuonano infatti sempre più vere le parole che Simone Weil ha dedicato all'*Iliade*, poema 'della forza' che mostra come l'eroe sia, in fondo, "una cosa trascinata dietro un carro nella polvere"¹¹⁶. Ciò è naturalmente figlio del mutamento di paradigma che concentra l'attenzione sul dolore patito più che sulle gesta compiute. In questo nuovo contesto nascono figure paradossali, come gli "eroi della sopravvivenza" di Anatole Broyard ("stiamo ridiventando eroi, [...] non i vecchi eroi del mito e della fiaba, non superuomini, ma eroi minimali, eroi della sopravvivenza")¹¹⁷. Eroe non è chi agisce, chi compie gesta eccezionali quand'anche terribili, ma chi fa del subire un'etica, cioè una postura. Non a caso oggi si fa un gran parlare di resilienza, la quale, prelevata dall'ambito della psicologia, è divenuta la parola chiave dell'eroismo contemporaneo – forse l'unica forma accettabile di eroismo –, con il conseguente processo di banalizzazione che aveva interessato a suo tempo i termini studiati da Lasch.

È inevitabile constatare che questa etica del sopravvissuto ha preso piede in Occidente in una congiuntura storica in cui, come mai prima, la vita umana è protetta e tutelata. Certo, in tutto questo tempo, la Storia – quella macchina infernale e totalizzante – non si è affatto fermata (nonostante i proclami), sebbene essa sembri svolgersi perennemente altrove. Negli ultimi cinquant'anni, i cittadini statunitensi, così come quelli francesi o italiani, hanno osservato i conflitti esplodere un po' ovunque, dal Vietnam al Ruanda ai Balcani al Medio-Oriente, direttamente dal divano di casa. Anche laddove le ferite siano state direttamente inferte sul suolo occidentale (principalmente attraverso i canali del terrorismo), per la stragrande maggioranza della popolazione si è trattato di eventi pervenuti alla coscienza individuale tramite il filtro comunicativo e la *mise en récit* dei media. Ne sono stati dunque testimoni, seppure in una modalità radicalmente differente rispetto a quella dei superstiti della Seconda guerra mondiale. In questo contesto, anche l'evento

¹¹⁶ A. Scurati, *Dal tragico all'osceno*, cit., p. 37.

¹¹⁷ C. Lasch, *L'io minimo*, cit., p. 82.

all'apparenza più immediato, ci insegna John Ellis, è sottoposto a una moltitudine di mediazioni e di interpolazioni (il massmediologo inglese parla in merito di "sovrabbondanza d'informazione")¹¹⁸, che orientano l'esperienza di fruizione da parte dello spettatore.

In quest'ottica, più che di "era del testimone", è preferibile parlare di "era dello spettatore", osserva Antonio Scurati: l'analisi di Ellis sul medium televisivo di fatto "recide il nodo gordiano di esperienza e testimonianza, sganciando totalmente il nuovo concetto di 'esperienza' da qualsiasi ancoraggio nel vissuto personale"¹¹⁹. Stando alle parole del massmediologo, lo stato di testimone-spettatore si configura come "una nuova forma di esperienza", in cui questi è "al sicuro ma al tempo stesso impotente, poiché a un'aumentata possibilità di osservazione fa da contraltare una ridotta capacità di azione"¹²⁰. Particolarmente significativi sono i verbi qui adoperati, *over-look* e *under-act* – in particolare il primo, il cui significato principale è "sorvolare, trascurare". Ellis, infatti, nota come l'esperienza della presa visione attraverso il medium televisivo comporti, per lo spettatore, "una complicità con tali eventi: 'non si può dire che non si sapeva'"¹²¹. L'autore adopera qui consapevolmente la stessa frase, il cui significato rinvia ormai sistematicamente al genocidio ebraico, che tante campagne umanitarie, lo si è visto, hanno sfruttato a fini propagandistici.

Ma se il solo fatto di assistere a delle atrocità comporta un tasso di complicità con esse, e se il fatto di vivere protetti nel momento in cui avvengono, non essendone i bersagli, fa pendere istantaneamente chi guarda verso il lato dei carnefici piuttosto che verso quello delle vittime (inducendo, nelle parole di Scurati, una "nazificazione dello sguardo")¹²², allora il riflesso condizionato di una società che vuole essere a tutti i costi innocente provocherà un'identificazione in massa nelle vittime oggetto dei soprusi, il cui dolore il mezzo televisivo è in grado di mostrare come mai prima

¹¹⁸ John Ellis, *Seeing things. Television in the Age of Uncertainty*, Tauris, London 2000, p. 13.

¹¹⁹ A. Scurati, *Dal tragico all'osceno*, cit., pp. 12-13.

¹²⁰ J. Ellis, *Seeing things*, cit., p. 15.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² A. Scurati, *Dal tragico all'osceno*, cit., p. 14.

d'ora. L'impossibilità di agire che caratterizza qualsiasi esperienza di 'tele-visione' (cioè, di visione a distanza) si riflette nell'impotenza, ben più brutale, delle vittime raffigurate nello schermo, e da lì compie il percorso inverso, rimbalzando nello spettatore sotto forma di una "vittimizzazione secondaria" in assenza di trauma primario¹²³, ossia da quel coacervo di ansie e paure che possono anche precedere, e non seguire (com'è logico attendersi), l'orrore. Uno *shell-shock* in assenza di combattimento, quasi un disturbo da stress ante-traumatico, è ciò che affligge i "malati d'immaginario"¹²⁴ di cui parla Scurati: il bersaglio è sempre il medesimo, un Occidente in balia della falsa coscienza, che s'identifica nelle vittime (glorificate attraverso la ripresa del loro martirio) mentre delega l'esercizio della violenza a terzi, siano essi interni (l'esercito) o esterni (i regimi autoritari con cui si stringono fecondi accordi commerciali) all'involucro comunitario.

Il sentimento d'innocenza e il privilegio dell'immunità hanno dunque un lato oscuro, che emerge in tutta evidenza nell'altrettanto diffuso senso d'impotenza e nella diffusione di un immaginario traumatico che si è impossessato dell'Occidente. Ciò ha avuto naturalmente ripercussioni anche sulla percezione della temporalità: il trauma è, in sintesi, un passato che non passa; un evento il cui carico di dolore rende impossibile l'oblio (per quanto venga rimosso, il trauma continua infatti ad agire), il quale deve di necessità precedere il ricordo. Scrive Nietzsche, ne *La genealogia della morale* (1887): "soltanto quel che non cessa di dolorare resta nella memoria"¹²⁵. Parole che trovano un'ulteriore precisazione nel pensiero di Aleida Assmann: "di ciò che è attualmente presente non ci si può ricordare: lo si incarna"¹²⁶. Così come il trauma

¹²³ Ivi, p. 81. Su simili questioni, si rimanda anche Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri* (2003), Mondadori, Milano 2003.

¹²⁴ A. Scurati, *Dal tragico all'oscuro*, cit., p. 79 e sgg. L'indagine di Scurati trova innumerevoli punti di contatto su quella, coeva, operata da Giglioli sull'immaginario della vittima. Così, laddove il primo parla di "malati d'immaginario", il secondo ragiona su ciò che definisce come "trauma dell'assenza di trauma" in D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 7 e sgg.

¹²⁵ Friedrich Nietzsche, *La genealogia della morale*, in Id., *Opere*, vol. 6, tomo 2, Adelphi, Milano 1968, p. 44, cit. in A. Assmann, *Ricordare*, cit., p. 274.

¹²⁶ Ivi, p. 275.

lega la persona a ciò che l'ha fatto scaturire, così una società che fa appello sistematicamente alla figura dell'ebreo perseguitato o del nazista persecutore (eletti a paradigma l'uno del bene, l'altro del male assoluto) dimostra di non poter prescindere da quel passato che ha generato tali figure. Ma a un'ipertrofia del passato che estende i suoi tentacoli sul presente (sul suo immaginario, sulle sue categorie epistemologiche, sui suoi processi cognitivi), fa inevitabilmente da contraltare il ritrarsi del futuro.

François Hartog ha notato come “nella nostra società – dopo che fino agli anni '60 ha prevalso un regime di storicità orientato al futuro – è subentrato un regime di storicità caratterizzato dall'egemonia del presente”¹²⁷. Tale regime, che Hartog chiama “presentismo”, segna il declino “delle poetiche dello scarto ottonevicesche”¹²⁸ e, dunque, della modernità:

Ora, non è forse una configurazione passabilmente diversa a essersi imposta in seguito? Quella, al contrario, di una distanza diventata massima tra il campo di esperienza e l'orizzonte d'attesa, al limite della rottura, di modo che la produzione del tempo storico sembra come sospesa. Da qui forse questa esperienza contemporanea di un presente perpetuo, impercettibile e quasi immobile che cerca, nonostante tutto, di produrre per sé stesso il proprio tempo storico. Tutto avviene come se non vi fosse che il presente, sorta di vasta estensione di acqua che agita un incessante sciabordio. È più opportuno allora parlare di fine o di uscita dai tempi moderni, vale a dire di questa struttura temporale particolare, o del regime moderno di storicità? Non ne sappiamo ancora nulla; di sicuro si può parlare di crisi. Sono appunto questo momento e questa esperienza contemporanea del tempo che designo come presentismo.¹²⁹

Il perpetuo sentimento di urgenza che lo pervade, dettato da un'inedita accelerazione dei costumi e dall'invadenza del mercato globale nella vita dei singoli,

¹²⁷ A. Scurati, *Dal tragico all'osceno*, cit., p. 140.

¹²⁸ Ivi, p. 141.

¹²⁹ François Hartog, *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo* (2003), Sellerio, Palermo 2007, p. 58.

produce il sentimento di uno sganciamento o, per meglio dire, di una rottura nella catena storica che connette l'individuo tanto al passato quanto al futuro. Se, "storicamente, la maggior parte delle persone ha vissuto come se stesse vivendo la vita dei propri antenati e quella dei propri discendenti"¹³⁰, nel secondo Novecento, come ha notato Tom Wolfe, con l'avvento della società tardocapitalista si attesta la percezione di avere "soltanto una vita da vivere"¹³¹. Non a caso Baudrillard definisce la società postmoderna (anche se allora il suo bersaglio erano principalmente gli Stati Uniti) come una "società primitiva"¹³², ossia una società senza passato. A ciò, il regime di presentismo aggiunge anche l'assenza di futuro.

Se l'orizzonte a cui tendere è già raggiunto, allora non vi è più bisogno di misurare la propria esistenza su una scala intergenerazionale. E nemmeno si necessita più di trascendenza. È per questo che Lasch chiama la società tardocapitalista "terapeutica". "La terapia", difatti, "costituisce un'antireligione": poiché essa ha come bersaglio il contingente, ne consegue che "la società moderna 'non ha futuro'"; in altre parole, "non pensa a ciò che va al di là dei propri bisogni immediati"¹³³. Ma questo eterno presente che dice addio al discorso utopico (in qualsiasi forma) e al lungo respiro della Storia, che contrappone la sua stasi al continuo mutare della modernità, finisce con il trasformare la vita, come dice Scurati, in "una malattia inguaribile di lungo decorso"¹³⁴. La sua diagnosi è speculare a quella di Langer, per il quale la memoria antieroica che affligge i superstiti è paragonabile a una "malattia non-fatale per cui non si ha alcuna cura"¹³⁵. Come il superstite è intrappolato nella cattiva infinità del trauma, alieno tanto a ciò che precede quanto a ciò che segue l'Evento, così il cittadino odierno, malato d'immaginario e

¹³⁰ Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism*, Norton & Company, New York 1979, p. 7.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Jean Baudrillard, *L'Amérique*, Grasset, Paris 1986, p. 12.

¹³³ C. Lasch, *The Culture of Narcissism*, cit., p. 13.

¹³⁴ A. Scurati, *Dal tragico, all'oscuro*, cit., p. 143.

¹³⁵ L. Langer, *Holocaust Testimonies*, cit., p. 176.

traumatizzato per procura, si scopre bloccato in un eterno presente: feticista del passato, immemore del futuro.

Venuto meno l'assetto modernista descritto in queste pagine (costitutamente utopico e politico, votato all'azione e al cambiamento), s'instaura con l'avvento della postmodernità un *ethos* rivolto al consolidamento identitario che trova nella vittima il suo modello d'elezione. Come già detto in precedenza sulla scorta di Apostolidès, l'ideologia vittimaria si rivela pertanto complice del sistema socioeconomico tardocapitalista che informa la postmodernità. La rigidità che essa impone esclude il cambiamento ("l'identità", ricorda Giglioli, "è il contrario della rivoluzione")¹³⁶, favorisce lo status quo, preclude il formarsi di un'alternativa, vieta la politica come esercizio del possibile. È un ulteriore volto, forse il più ingannevole, di ciò che Mark Fisher ha chiamato "realismo capitalista", ossia "la sensazione diffusa che non solo il capitalismo sia l'unico sistema politico ed economico oggi percorribile, ma che sia impossibile anche solo immaginarne un'alternativa coerente"¹³⁷.

Fisher parte dalla nota citazione di Jameson, secondo il quale "è più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo"¹³⁸, per radicalizzarla ulteriormente. Per Fisher sono difatti venute meno anche le premesse che reggevano il discorso postmodernista così come è stato inteso da Jameson, ossia la presenza di un'alternativa al modello capitalista (rappresentata dal mondo comunista al di là della cortina di ferro) e la dialettica col modernismo (il quale, tramontato come postura etica ritorna sotto forma di convenzione nelle pratiche artistiche e culturali). Al momento in cui scrive, invece, "dalla caduta del muro di Berlino è passata un'intera generazione"¹³⁹ e ogni rapporto con il modernismo è stato definitivamente troncato. Per chi è nato, come il sottoscritto, a partire dagli anni Novanta infatti "l'assenza di alternative al capitalismo non è nemmeno più un problema: il

¹³⁶ D. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., p. 93.

¹³⁷ Mark Fisher, *Realismo capitalista* (2009), Nero, Roma 2017, p. 26.

¹³⁸ Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, Columbia University Press, New York 1994, p. XII e *Future City*, in "New Left Review", n. 21, maggio-giugno 2003, cit. in M. Fisher, *Realismo capitalista*, cit., p. 26.

¹³⁹ Ivi, p. 37.

capitalismo semplicemente occupa tutto l'orizzonte del pensabile"¹⁴⁰. Tale condizione totalizzante, in cui un modello socioeconomico non trova alcuno ostacolo alla sua espansione, si rovescia in uno spazio politico asfittico che ha bandito l'utopia, in un regime di spettatorialità in cui si ha la ferma percezione che "agire è inutile"¹⁴¹ e in cui, soprattutto, il nuovo smette di prodursi. È in tale contesto che si manifesta ciò che Fisher, prendendo a prestito il termine dal Derrida di *Spettri di Marx* (1993), definisce hauntologia¹⁴²: la fantasmatica presenza di ciò che è assente, l'infestazione del presente da parte di un passato che nega alla radice la possibilità di uno sguardo rivolto al futuro. Perché futuro ci sia, il vecchio deve essere processato attraverso le griglie interpretative del presente in un processo di rielaborazione creativa che dà luogo al nuovo. Al contrario, la coazione a ripetere di un passato "come estetica congelata"¹⁴³ (e dunque come sua forma kitsch, irrelata con l'attualità), anziché generare futuro, ha il solo esito di sganciare il presente da entrambi i poli. In questo senso, *l'hauntologia* si rivela un ulteriore sintomo della normalizzazione dell'immaginario traumatico nell'Occidente tardocapitalista.

Una visione, questa, più goticheggiante che paradisiaca: quella del Capitale è in effetti una casa infestata da molti spettri; su tutti, quello dei futuri perduti. Come sarebbe andata se? È la domanda che assilla il nostro quotidiano. Sarà per questo che, nota Badiou, la democrazia neoliberista ricorre tanto spesso alla miserevole giustificazione delle proprie ingiustizie per mezzo degli orrori degli altri: "certo, [...] non vivremo in un paradiso, ma siamo fortunati a non vivere in un inferno. La nostra democrazia non sarà perfetta, ma è meglio di una dittatura truculenta"¹⁴⁴. Non sfugge a Fisher come questa retorica sia perfettamente conforme "alla prospettiva al

¹⁴⁰ *Ibid.* Come riportato da Ellis, Bauman ha fatto simili considerazioni nel suo *Postmodern Ethics* (1993): "la società contemporanea, dal collasso del Comunismo, non ha più alternative a sé stessa in termini di cultura. Le certezze che guidavano il mondo diviso della Guerra Fredda non esistono più. Ciò ci rende una cultura che ha tutto eccetto i sogni; una società senza utopia", in J. Ellis, *Seeing things*, cit., p. 84.

¹⁴¹ J. Ellis, *Seeing things*, cit., p. 28.

¹⁴² Cfr. M. Fisher, *Spettri della mia vita*, cit.

¹⁴³ M. Fisher, *Realismo capitalista*, cit., p. 37.

¹⁴⁴ Ivi, p. 32.

ribasso di un depresso che crede che qualsiasi stato positivo, qualsiasi speranza, non sia altro che un'illusione pericolosa"¹⁴⁵. Si capisce allora perché il motto tatcheriano "there is no alternative", che Fisher capovolge provocatoriamente in una domanda, sia diventato il postulato che regge il discorso egemone del presente. Quella che è partita come un'ingiunzione è divenuta ben presto una forma di assicurazione.

La *doxa* attuale si regge difatti su delle false opposizioni dicotomiche scientemente stilate per mantenere inalterato lo status quo. Tale "rigidità", nel senso di Bottioli¹⁴⁶, che domina il presente ha lo scopo di inibire ogni ipotesi di cambiamento prima ancora che essa sia formulata. D'altronde, se la scelta è tra democrazia e dittatura, tra l'essere vittime o l'essere carnefici, tra l'impotenza e la violenza, tra l'innocenza e la colpevolezza... sappiamo già come terminerà la partita. Wittgenstein diceva che non esistono enigmi, soltanto domande mal poste¹⁴⁷. In questo caso, è evidente che sono le carte a essere truccate. Il discorso della vittima e quello del realismo capitalista sono due nomi per il discorso controrivoluzionario che regge oggi l'Occidente. Entrambi sono impegnati a inibire ogni tentativo di trasformazione o, banalmente, qualsiasi forma di *agency*. Il detto "chi fa, sbaglia" non è mai stato più vero di quanto lo sia oggi. L'unico cittadino buono è il cittadino passivo, sia che lo si veda nella sua veste di vittima potenziale o malato d'immaginario, che in quella di consumatore o spettatore. Ma il cittadino passivo è una contraddizione in termini, nota Giglioli, che finisce per gettare un'ombra sulla democrazia stessa: esso è infatti alla base "di ogni possibile stato di eccezione"¹⁴⁸, per il semplice motivo che annulla "quell'intervallo tra governo e sovrano in cui consiste la democrazia"¹⁴⁹.

Negli ultimi anni, questo intervallo è andato sempre più assottigliandosi. Complice la crisi economica e finanziaria, la mitologia della vittima ha stretto

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Secondo il teorico, esistono infatti "due modi della rigidità: non oltrepassare sé stesso, e collassare nell'altro", in Giovanni Bottioli, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 351.

¹⁴⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (1922), Einaudi, Torino 1989, p. 174.

¹⁴⁸ D. Giglioli, *Stato di minorità*, Laterza, Roma-Bari 2015, p. 62.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 64.

ulteriormente la sua morsa sulle nazioni e, di conseguenza, sui singoli individui. Eppure, proprio in virtù del processo di mutamento che è immanente a ogni crisi, di questo discorso sembrano oggi emergere maggiormente i lati d'ombra rispetto ai supposti privilegi. Così le democrazie appaiono di giorno in giorno più fragili; le classi dirigenti si dimostrano impreparate nel fronteggiare le crisi interne ed esterne; la politica, stabilmente genuflessa all'economia, si dichiara impotente, e questo sentimento dalla leadership filtra attraverso gli strati porosi della piramide sociale. Se bisogna dare un volto odierno all'ideologia vittimaria, non è quello irenico dell'innocenza, ma quello succube dell'impotenza. Questo perché il discorso mitologico sta entrando pericolosamente in contatto con quello della realtà o, meglio, del Reale. È interessante notare come, dai paesi dell'ex blocco sovietico fino a nazioni come gli Stati Uniti, l'Italia o la Francia, siano i movimenti di destra a intercettare questo capitale vittimario diffuso, e non la sinistra – dal cui alveo l'ideologia attuale è sgorgata – tuttora ferma nel vicolo cieco della Terza Via.

Ciò in fondo non deve sorprendere: anche i totalitarismi del secolo scorso sono germinati sul terreno di un'economia stagnante, sulla paralisi delle istituzioni politiche vigenti e, non ultimo, sul diffuso senso d'impotenza di popolazioni umiliate da pesanti vessazioni economiche. D'altra parte, non si deve neppure cadere nell'errore di pensare che le recrudescenze di antisemitismo o di bieco razzismo cui stiamo assistendo siano il preludio a una riedizione dei conflitti passati: questo è semmai il riflesso condizionato da combattere, la rigida riproduzione dei modelli del Novecento (ed è così che andrebbero considerate: tristi revival). Se è vero che esistono ben pochi testi come il *Mein Kampf* in quanto a esibizione della narrazione vittimaria, è anche vero che, come ricorda Giglioli, allora si trattava "di un colore tra tanti, su una tavolozza in cui predominavano i toni dell'*agency*"¹⁵⁰ e che avrebbe condotto di lì a breve a quell'ipertrofia dell'eroismo di cui si è detto. Al contrario, le rivendicazioni acrimoniose cui assistiamo regolarmente, più che a un rigurgito nei

¹⁵⁰ D. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., p. 49.

confronti dell'ideologia vittimaria sembrano riconducibili a una ipertrofia della vittimizzazione stessa (sui cui esiti, non è la sede opportuna per pronunciarsi).

Delineata in questa prima parte una genealogia della mitologia vittimaria e delle ripercussioni che essa ha nella nostra società, sarà compito delle prossime sezioni quello di interrogare l'immaginario della vittima attraverso il filtro della letteratura e, in particolare, della produzione di narrativa a carattere storico degli ultimi vent'anni. Ci sarà modo in seguito, naturalmente, di motivare le ragioni di una simile delimitazione di carattere tematico e cronologico. Mi sembra necessario ribadire però sin da subito la convinzione che lo spazio del romanzo storico, nelle sue declinazioni, rappresenti un punto di vista privilegiato per riflettere sull'immaginario culturale di un'epoca, e su come una comunità si incarichi, attraverso lo strumento della letteratura, non soltanto di assumere ma, nei casi più fecondi, anche di criticare tale immaginario. È senza dubbio degno di nota il fatto che, in un'epoca in cui l'identificazione coatta nella vittima è di rigore, molti scrittori, provenienti da diversi paesi, abbiano scelto di escludere proprio tale istanza narrativa dai loro scritti: talvolta esibendo il proprio avatar autofinzionale, talvolta adoperando il mezzo della finzione per dare voce a un carnefice (giungendo persino al *repoussoir* per eccellenza della democrazia: il nazista). Con quali esiti queste operazioni si siano prodotte, è presto per dirlo. La speranza attuale è che esse possano ricordare da vicino quelle poche pagine che compongono la risposta immaginaria del padre di Kafka, redatta dallo scrittore stesso in coda alla sua famosa lettera: uno splendido esercizio di empatia, tramite cui "lo scrivente smette di coltivare le sue ferite"¹⁵¹.

¹⁵¹ R. Sennett, *Autorità*, cit., p. 132.

SECONDA PARTE

LE FINZIONI TESTIMONIALI

Du possible, du possible, sinon j'étouffe.
GILLES DELEUZE, *Logique du sens*

Sarà la voce
di nostri amici morti
o un grammofono?
GIORGOS SEFERIS, *Poesie*

CAPITOLO 4

GENEALOGIA DEL ROMANZO STORICO

4.1 Da *Waverley* alle soglie della postmodernità

Sin dalle sue prime formulazioni teoriche, l'articolazione dei rapporti tra passato, presente e futuro ha costituito un aspetto nevralgico, per non dire strutturale, nell'economia del romanzo storico. "Se non si vive e si sente il rapporto con l'età presente," osserva Lukács, "una rappresentazione della storia è impossibile"¹. Rappresentazione che non può risolversi in un semplice ornamento narrativo, ma deve tendere a "rianimare il passato come preparazione del presente"². La filosofia della storia di marca hegelo-marxista che informa la sua personale concezione estetica produce la visione di un presente come ulteriore anello di quell'incessante catena che costituisce il divenire storico, processo animato non tanto dalla graduale presa di coscienza dello spirito, come voleva l'idealismo hegeliano, quanto piuttosto dal conflitto tra le diverse classi sociali. Partendo da queste premesse, Lukács rintraccia nel romanzo storico, e in particolare nella sua forma classica, il genere elettivo in grado di esprimere l'unità di azione individuale e processo collettivo. Tale unione, rispondente al concetto di "totalità" e tratto caratteristico dell'*epos*, rivive nel romanzo ottocentesco, concepito, stando alla nota formula hegeliana, come "moderna epopea borghese"³.

L'atto di fondazione del romanzo storico viene fatto risalire da Lukács alla pubblicazione di *Waverley* (1814) di Walter Scott. Un'origine certamente non *ex nihilo*, come è stato in seguito argomentato da puntuali studi critici che ne hanno

¹ György Lukács, *Il romanzo storico* (1957), Einaudi, Torino 1965, p. 58.

² *Ibid.*

³ Georg W. F. Hegel, *Estetica* (1836-38), vol. 2, Einaudi, Torino 1997, p. 1223.

evidenziato i debiti contratti sia con il *novel* settecentesco⁴ che con le diverse declinazioni del *romance* (*gothic novel*, *national tale*)⁵, le cui tracce sono ravvisabili nelle opere maggiori del genere. Lo stesso Lukács ammette la diretta discendenza del romanzo storico dal “grande romanzo realistico del secolo XVIII”⁶, ma osserva al tempo stesso come in Scott sia presente una sensibilità storica sconosciuta ai lavori dei suoi predecessori. In effetti, se è vero che, come si è detto, nel Settecento la scrittura si è concentrata sulla rappresentazione della società borghese e del privato individuale, con uno spiccato aumento della complessità psicologica dei personaggi (in primo luogo dell’istanza narrativa che guida gli scritti pseudo-autobiografici), è anche vero che il panorama dell’epoca è ancora immerso “in un etere concettuale fatto di nozioni astoriche”⁷. Ben diversa è invece l’atmosfera che permea i vari Scott, Manzoni e Balzac, i cui scritti sono collocati “in una dimensione pienamente storica”⁸. La cesura corrisponde, come ha osservato di recente Guido Mazzoni, all’instaurazione del quadro di riferimento che Auerbach, in *Mimesis*, ha definito “storico-dinamico”⁹: a partire da allora, la costituzione dell’individuo è inscindibile dalle nozioni di ordine sociale, politico ed economico e gli intrecci cui prende parte sono determinati storicamente e temporalmente. Un simile senso della storia è, per Lukács, una diretta conseguenza della Rivoluzione francese, prima “esperienza

⁴ Come ha osservato Federico Bertoni, a differenza del *roman comique* del Seicento, che rintraccia il suo lettore ideale nell’*honnête homme* dell’aristocrazia, il *novel* settecentesco riflette già un mondo socialmente e ideologicamente plasmato dalla borghesia. A un’eclissi del *romance* (che viene comunque inglobato nella forma romanzo, in quello che Northrop Frye ha chiamato il “modo romanzesco”) corrisponde la crescente attenzione per i diversi aspetti della società contemporanea. Inoltre, mentre attesta “l’acquisizione letteraria del quotidiano e della vita privata”, la “denegazione romanzesca” messa in atto da scrittori come Defoe, Richardson o Diderot (clausola di un nuovo patto narrativo che recita “questo non è un romanzo”) manifesta una tensione mimetica che preannuncia quella del romanzo storico. Cfr. Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, pp. 134-146.

⁵ Per una trattazione diretta del tema, corredata da un’ampia bibliografia, si rimanda a Ian Duncan, *Waverly. Walter Scott, 1814*, in Franco Moretti (a cura di), *Il Romanzo. Le forme*, vol. 2, Einaudi, Torino 2002, pp. 135-142.

⁶ G. Lukács, *Il romanzo storico*, cit., p. 26.

⁷ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, p. 218.

⁸ Ivi, p. 219.

⁹ Ivi, pp. 219-220.

vissuta dalle masse”¹⁰ su scala transnazionale; un evento che si dimostra in grado di infondere “la sensazione che vi è una storia, che questa storia è un processo ininterrotto di trasformazioni e infine che essa agisce direttamente sulla vita di ogni singolo individuo”¹¹. Quest’ultimo aspetto tocca un aspetto centrale, sul piano qualitativo, dell’esperienza estetica offerta dal romanzo storico, tramite cui si getta una luce su quelle vite minori che di norma i grandi resoconti storici lasciano nella penombra. Come ha osservato Bertoni,

il romanzo storico si ritaglia il suo spazio d’invenzione (e la sua poetica) proprio nelle pieghe della storia ufficiale: mette a frutto quella che Celati ha chiamato “indiscrezione romanzesca”, cioè l’attitudine a penetrare nella “zona privata e profonda” dell’esperienza; e dunque prolifera nei vuoti, nelle lacune, in quello sterminato brulicare di circostanze, automatismi, retroscena, moventi e passioni trascurati dagli storici di professione, che spesso riducono la storia – come diceva Balzac – a “un carnaio, una gazzetta, uno stato civile della nazione, uno scheletro cronologico”.¹²

Date queste premesse, Lukács designa come tratti essenziali dell’opera di Scott l’intreccio di destini individuali e generali (“una crisi storica determina un incontrarsi e un intrecciarsi di crisi nei destini personali di una serie di uomini”)¹³ e il ‘necessario anacronismo’ che restituisce la psicologia degli uomini del tempo all’interno di una cornice determinata socialmente e politicamente (“il far derivare il particolare modo di agire degli uomini dalle caratteristiche storiche dell’epoca loro”)¹⁴. Questi due aspetti, insieme all’impiego di tipi sociali “medi” (con i grandi personaggi storici relegati perlopiù sullo sfondo) inseriti all’interno di una cornice narrativa esemplare (nella quale, per mezzo dei procedimenti che Lukács chiama “intensificazione” e “concentrazione”, emergano i grandi conflitti che mettono in

¹⁰ G. Lukács, *Il romanzo storico*, cit., p. 14.

¹¹ Ivi, p. 15.

¹² F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 160-161.

¹³ G. Lukács, *Il romanzo storico*, cit., p. 40.

¹⁴ Ivi, p. 9.

moto la Storia), vengono comunemente riconosciuti come elementi paradigmatici del genere del romanzo storico tradizionale. Secondo il critico, nelle sue espressioni maggiori (Scott, per l'appunto, ma anche Manzoni, Balzac, Puškin e Tolstoj), tale genere sfugge a quella "cattiva infinità" nella quale scade gran parte delle rappresentazioni della moderna società borghese: un'inesausta enumerazione di destini personali, tra loro irrelati. Una tensione che, a dire il vero, è insita già nel macrogenere del romanzo che, come osserva lo stesso Lukács in *Teoria del romanzo*¹⁵, anela a quella totalità irrimediabilmente perduta attraverso l'espressione di una vita individuale che sussuma la fisionomia della collettività e che, in quanto tale, sfugga all'arbitrio che si cela dietro ogni finzione. Ciò spiega l'utilizzo preponderante di personaggi infimi a scapito dei grandi personaggi storici o degli eroi (o antieroi) romantici: la mediocrità del protagonista del romanzo storico classico è funzionale al progetto di formazione insito nell'opera, per via della sua malleabilità (è per questo che il *Bildungsroman*, prima ancora che un genere letterario, va considerato un paradigma narrativo).

Come ha ricordato Mazzoni, per Lukács "il realismo autentico non deve fermarsi alla riproduzione della quotidianità media, raccontando una *tranche de vie* scelta a caso o secondo la media statistica, ma deve saper mostrare 'il tipico', cioè deve saper incarnare, in una scena narrativa determinata, i grandi conflitti collettivi che stanno dietro i piccoli conflitti privati"¹⁶. Così, anche nel romanzo storico, la scelta dei personaggi e la cornice narrativa vanno sottratte al caso: al contrario, esse dovranno suggerire il legame dell'epoca ritratta con il presente (in quanto "preparazione" di esso) e, al contempo, fornendo della storia l'immagine di una "serie di grandi crisi" causate "dal vivo contrasto delle opposte forze storiche, dall'urto delle classi e delle

¹⁵ "Il romanzo è l'epopea di un'epoca nella quale 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 totalità", in György Lukács, *Teoria del romanzo* (1920), SE, Milano 2004, p. 49.

¹⁶ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 279.

nazioni”¹⁷, dovranno rilanciare nell’intreccio di destini personali e generali il progetto utopico di un progresso inteso non in senso teleologico ma come frutto del conflitto. Riprendendo la nota formula di Walter Benjamin, tanto la rivolta giacobina per Scott quanto la dominazione spagnola per Manzoni costituiscono “un passato carico di attualità [Jetztzeit]”, al pari della Roma antica per Robespierre; un passato che è compito del romanziere, attraverso la propria opera, fare “schizzare dalla continuità della storia”¹⁸. Quest’ultimo rappresenta peraltro un aspetto che, fra i tanti schemi interpretativi ormai inservibili che compongono la vulgata del romanzo storico tradizionale, rivela tuttora la sua pregnanza quando si considera la recente produzione di narrativa a carattere storico (anche se, come vedremo, le parole di Benjamin hanno assunto oggi un senso del tutto peculiare rispetto all’epoca in cui erano state espresse).

Molto di quanto detto finora riguarda infatti quello che Lukács considerava “il periodo d’oro” del romanzo storico: sia nella produzione dei romantici (Hugo, Mérimée, Dumas padre), sia nei suoi più immediati successori, è possibile vedere come le categorie adoperate da Scott, pur esercitando un influsso manifesto, risultino già sensibilmente modificate. Con Honoré de Balzac, ad esempio, la narrazione del passato lascia nuovamente il posto alla trattazione della società contemporanea, seppure con un segno diverso rispetto al *novel* settecentesco (si passa infatti “dalla rappresentazione della *storia passata* alla rappresentazione del *presente come storia*”)¹⁹, mentre alla produzione prolifica ma disarticolata di Scott succede il grande affresco unitario (almeno nelle intenzioni) della *Comédie humaine*²⁰. Così, scrittori romantici come Victor Hugo o Alexandre Dumas, sebbene debitori di Scott per “la nascita di

¹⁷ G. Lukács, *Il romanzo storico*, cit., pp. 57-58.

¹⁸ Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia* (1940), in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, p. 83.

¹⁹ G. Lukács, *Il romanzo storico*, cit., pp. 99-100 (corsivo dell’autore).

²⁰ Ciò detto, vale comunque la pena di notare come l’esordio letterario di Balzac sia avvenuto proprio con il romanzo storico *Les Chouans* (1829), che risente profondamente del modello di Scott.

una coscienza storicista e la lotta contro le regole stilistiche del classicismo”²¹, rifiutano l’impostazione realistica della sua scrittura, alla quale vogliono infondere la grandezza dell’epica (o, come recita la nota formula di Hugo, vogliono innestare “Walter Scott in Omero”)²². In realtà, come ha osservato giustamente Bertoni, “gli scrittori romantici vivono e operano in quell’enorme ‘scissione’ messa in luce da Hegel”²³, nella quale il desiderio soggettivo si scontra con la norma sociale. Gli eroi romantici, a differenza degli eroi di Scott, sono mossi da “fini soggettivi” i quali devono prevalere o soccombere di fronte “alla prosa della realtà che pone loro difficoltà in ogni sua parte”²⁴. È per questo che, nonostante i molti proclami di rievocazione dell’*epos* antico, il romanticismo attesta di fatto un aggravarsi del distacco tra Io e Mondo, e dunque un’ulteriore perdita di quella “totalità” che sola, per Lukács, può far assumere ai testi una “grandezza epica”²⁵.

L’articolazione, inscritta nel codice genetico del romanzo storico, della catena di rapporti che lega vicendevolmente passato e presente chiama in causa naturalmente anche la categoria dell’*agency*: se si apre uno spazio d’indagine su quanto è accaduto, lo si fa per chiedersi cosa vi sia ancora da fare. Lo sguardo gettato al passato è in ultima istanza uno sguardo rivolto al futuro. O così dovrebbe essere, almeno secondo alcuni autori e critici. A tale visione, a dire il vero, se ne è da subito contrapposta un’altra, ben più incerta circa la possibilità del singolo di essere parte attiva del divenire storico. Un caso per certi versi sconcertante è rappresentato già da *I promessi sposi*, opera che lo stesso Lukács considera superiore a quelle di Scott: nonostante in Manzoni sia presente tanto l’intreccio di destini individuali e generali quanto il necessario anacronismo (marche, secondo il critico, del grande romanzo storico), la cornice ideologica entro cui la vicenda si sviluppa, e che ne determina in ultima

²¹ F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 170.

²² Victor Hugo, *Sur Walter Scott. À propos de Quentin Durward*, in Id., *Œuvres complètes*, Laffont, Paris 1985, p. 149, cit. in F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 167.

²³ *Ibid.*

²⁴ G. W. F. Hegel, *Estetica*, vol. 1, cit., p. 663, cit. in F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 167.

²⁵ G. Lukács, *Il romanzo storico*, cit., p. 92.

istanza gli esiti, rappresenta una grossa anomalia rispetto ai presupposti del genere. Come ha osservato Alfonso Berardinelli, riflettendo sulla dicitura di “realismo cattolico” coniata da Moravia nella sua analisi dell’opera manzoniana, “dove domina l’idea di Provvidenza il romanzo non è sé stesso, è costretto a soffocare le sue potenzialità rappresentative. Se le azioni umane vengono interpretate secondo gli schemi di un’etica preordinata, il romanzo in quanto ‘epica borghese moderna’ rinuncia alla propria identità letteraria”²⁶. Non per questioni religiose, ma per una ben diversa concezione della storia, si caratterizza invece quello che Vittorio Spinazzola ha definito il “romanzo antistorico”²⁷. Questo filone, che individua il proprio capostipite nei *Viceré* di De Roberto, manifesta un’aperta ostilità nei confronti di “ogni ideologia teleologica, legata al progresso” che nel romanzo ottocentesco si era tradotta, seppure in forme diverse, in una “fede nel futuro e nell’attivismo”²⁸. Al contrario, nelle opere di questa corrente ferocemente “antiborghese” (tra le quali Spinazzola annovera, spostandosi nel Novecento, anche *I vecchi e i giovani* di Pirandello e *Il gattopardo* di Tomasi di Lampedusa), “viene meno il rapporto genetico tra passato e presente”²⁹: la storia, non essendo più *magistra vitae*, non può farsi promotrice di alcun cambiamento.

“Dopo i tentativi ottocenteschi di cogliere i rapporti di dipendenza fra individuo e società”, il Novecento constata l’avvenuta “frattura tra l’uomo e il mondo”³⁰: tale scontro, formulato *in nuce* dalla poetica romantica, poggia sull’irrigidimento della moralità borghese in norma repressiva che avvolge le sue spire sulla carica libidinale

²⁶ Alfonso Berardinelli, *L’incontro con la realtà*, in F. Moretti (a cura di), *Il Romanzo. Le forme*, vol. 2, cit., p. 373. Similmente, Calvino ha notato come *I promessi sposi* – “il nostro libro politico più letto” – è “anche libro antipolitico per eccellenza, che parte dalla convinzione che la politica non può cambiare nulla, né con le leggi che pretendono di mettere un freno al potere di fatto, né con l’affermazione d’una forza collettiva da parte degli esclusi”, in Italo Calvino, “*I promessi sposi*”: il romanzo dei rapporti di forza (1973), in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 586-587.

²⁷ Cfr. Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990.

²⁸ Hanna Serkowska, *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del ‘900*, Metauro, Pesaro 2012, p. 22.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Thomas Pavel, *Il romanzo alla ricerca di sé stesso. Saggio di morfologia storica*, in F. Moretti (a cura di), *Il Romanzo. Le forme*, vol. 2, cit., p. 61.

del soggetto, incidendo in maniera invalidante sulla sua capacità di azione. “L’irriducibilità radicale degli uomini all’ambiente cui appartengono” e “l’assenza di ogni morale consacrata”³¹ vengono espresse – fuoriuscendo per un istante dall’ambito di nostro interesse – dai capolavori del modernismo: dalla discesa nel mondo interiore di Marcel Proust, alla “letteratura allo stato bruto” di William Faulkner e Virginia Woolf, passando per la frammentazione della realtà in James Joyce, sino alle divagazioni intellettuali del romanzo-saggio di Robert Musil e Thomas Mann. Seppure attraverso modalità distinte, tutti i protagonisti di queste opere “rimangono estranei al mondo che abitano, e la loro capacità di agire finisce per atrofizzarsi”³². Il vertice dell’impotenza, in tale contesto, viene toccato dall’opera di Franz Kafka, il quale “riprende le tecniche della narrazione elaborata” soltanto “per sottolineare, con un’ottica per così dire oggettiva”, il crollo dei “ponti tra l’eroe e il mondo” – quest’ultimo ridotto a “un incubo insieme spaventoso e ridicolo”³³.

Certo, non si può certo dire che l’epica disertò l’universo modernista: il “metodo mitico” di T.S. Eliot³⁴, il frequente ricorso al finale aperto, la tensione enciclopedica, il gusto per l’eccesso sia in termini di trama che di sperimentalismo formale provano il contrario³⁵. Ma, quanto più essa è presente sul piano formale, tanto più è assente dal racconto, in cui viene presentato un mondo privo di eroi e disertato dall’azione. Il fatto che nelle produzioni degli autori citati non figurino veri e propri romanzi storici è sintomo della flessione, perlomeno nominale, che il genere affronta durante la prima metà del Novecento. Tuttavia, le riflessioni estetiche e le elaborazioni formali al centro delle opere moderniste eserciteranno un influsso decisivo anche sugli sviluppi della successiva narrativa a carattere storico. Si considerino, a titolo di esempio, due opere francesi pubblicate poco oltre la metà del secolo, *La semaine sainte*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ Ivi, p. 62.

³⁴ Cfr. T.S. Eliot, *Ulysses, Order, and Myth*, in Frank Kermode (a cura di), *Selected Prose of T.S. Eliot*, Harcourt, Orlando 1975, pp. 175-178.

³⁵ Su queste tematiche, cfr. Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent’anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994.

(1958) di Louis Aragon e *La route des Flandres* (1960) di Claude Simon, in cui il tradizionale impianto storico della narrazione viene stravolto sul piano dell'architettura formale, sia per quanto concerne l'uso dei tempi che per la riflessione sul processo di scrittura in sé³⁶.

Un tentativo di recupero dei modi tradizionali dell'epica si ha, dopo la Seconda guerra mondiale, con la letteratura della Resistenza: in questo filone di scritti, l'azione del singolo torna ad assumere un ruolo centrale sul piano della narrazione e, soprattutto, essa appare legata a filo doppio con le sorti della collettività. Seppure in forme assai diverse rispetto alle opere di Scott o Balzac (dei quali tuttavia, vengono recuperate la totalità e il sentimento di un "presente come storia"), rivive qui quello sguardo rivolto al futuro che era in origine nel romanzo storico. Va segnalato, però, come nei suoi esiti più maturi la letteratura della Resistenza giunga a minare le basi stesse del discorso utopico inscritto nel suo codice genetico. Basta pensare ai *Piccoli maestri* (1964) di Luigi Meneghello e al *Partigiano Johnny* (pubblicato postumo nel 1968) di Beppe Fenoglio: non a caso, si tratta di testi apparsi negli anni Sessanta, quando le speranze rivoluzionarie avevano ormai lasciato da tempo spazio ai toni sfocati della prima repubblica.

Scritto probabilmente tra il 1955 e il 1958, il capolavoro di Fenoglio, "in un linguaggio che mescola italiano e inglese", narra gli eventi "secondo modalità epiche, ossia come narrazione che riguarda il destino di un eroe e di tutto un popolo"³⁷. Tale struttura totalizzante non può però "nascondere una verità soggettiva, percepita ben presto con chiarezza dal protagonista: ogni eroismo è ormai inutile, e il destino di

³⁶ Gérard Gengembre, *Le roman historique : mensonge historique ou vérité romanesque?*, in "Études", n. 413, ottobre 2010, pp. 367-377.

³⁷ Alberto Casadei, *La guerra*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 66. Sulla letteratura della Resistenza, si veda anche A. Casadei, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Carocci, Roma 2000, pp. 61-88; Andrea Battistini, Andrea Bianchini, Francesca Lolli (a cura di), *Letteratura e Resistenza*, Clueb, Bologna 1997; Giovanni Falaschi, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Einaudi, Torino 1976; Alessandro Baldacci, *Romanzi della Resistenza*, in Giancarlo Alfano e Francesco De Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia, vol. III: Il primo Novecento*, Carocci, Roma 2018, pp. 349-360. Per uno studio dettagliato sull'opera di Fenoglio, si veda Gabriele Pedullà, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Donzelli, Roma 2001.

tutti i partigiani, per quanto giusta possa essere la loro causa, è la morte”³⁸. Ancora più netto nel tracciare “un limite anti-eroico e anti-retorico”³⁹ è il libro di Meneghello, come traspare dall’incontro tra il protagonista del libro, giovane studente divenuto antifascista, e un nucleo di partigiani montanari, capitanato dal contadino Castagna. Proprio nel confronto con queste figure-simbolo della resistenza armata, emerge il nucleo profondamente pessimista che anima il testo:

Gli domandai se non gli interessava che governo andasse su. Il Castagna mi disse di fargli vedere le mani. Gliel feci vedere dalla parte delle palme (perché quella frase in dialetto vuol dire così) e lui ci mise vicino le sue. Sulle palme io avevo qualche callo qua e là, ma recente, pallido, avventizio; lui aveva tutta una crosta antica, quasi congenita; non erano calli, ma una mutazione dei tessuti. ‘Vedi?’ disse il Castagna. ‘Quando va su un governo, noialtri dobbiamo lavorare’.⁴⁰

Se è vero, come osserva Giglioli, che “sono in montagna insieme, [...] non è detto però che combattano la stessa guerra”⁴¹. All’idealismo del narratore fa da contraltare il tetro pragmatismo del Castagna, da cui trapela la convinzione che quella in corso sia soltanto una breve parentesi rivoluzionaria, destinata a fare spazio, al termine della guerra, ai consueti rapporti di forza e alle vecchie logiche di potere. La visibile discrepanza tra gli intenti dei due uomini, oltretutto riflettere la consueta scissione tra intellettuali e popolo, segnala inoltre le falle presenti nel progetto resistenziale, che emergeranno con tutta evidenza nella successiva storia dell’Italia democratica.

In quest’ottica, l’esperienza della letteratura della Resistenza può essere annoverata come una delle estreme aree di insorgenza di quella tensione epica, imperniata sul criterio di azione, che nel corso degli ultimi secoli ha trovato ospitalità nella forma romanzo. Tale tensione, tuttavia, sembra diradarsi con decisione

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Ivi, p. 68.

⁴⁰ Luigi Meneghello, *I piccoli maestri* (1964), Rizzoli, Milano 2009, pp. 76-77, cit. in D. Giglioli, *Stato di minorità*, cit., pp. 15-16.

⁴¹ Ivi, p. 16.

all'avvento della postmodernità. Secondo la definizione ormai canonica di Fredric Jameson, quest'ultima è espressione della fase storica "del tardo capitalismo", ossia dell'avvenuto compimento del processo di modernizzazione e mercificazione in seguito al quale ogni spazio in origine 'alieno' (la natura, l'inconscio) è stato invaso dal Capitale. Jameson definisce la nostra (dal momento che, come vedremo in seguito, ci sono ottime ragioni per credere che dalla postmodernità non si è mai usciti) "un'epoca che [...] ha dimenticato come si pensa storicamente"⁴², nella quale a un impellente desiderio di storia fa da contraltare un altrettanto evidente incapacità di ricostruire il vincolo che ci lega al passato; un tempo definito, lacanianamente, "schizofrenico" per la rottura della catena significativa che tesseva l'identità del soggetto moderno attraverso l'articolazione temporale di passato, presente e futuro. Ciò si traduce, nella produzione artistico-culturale del postmodernismo, in una generale "fuga dalla Storia", nella scelta diffusa di ambientazioni contemporanee, in una semplificazione verbale che premia l'indicativo presente e in un progressivo annullamento dell'inconscio (facile, in quest'ottica, il rimando al *nouveau roman* di Alain Robbe-Grillet). Del resto in simili condizioni, se si vuole prestare fede alle parole di Lukács citate in apertura, "una rappresentazione della storia è impossibile" poiché il rapporto con il presente – un presente avvertito "come storia", e dunque interconnesso con gli altri piani temporali – è venuto meno. Tale è anche l'opinione di Jameson, che nel postmodernismo vede riflesso il presentismo dell'epoca nelle forme di un'appiattente nostalgia *rétro*, della tecnica del *pastiche* (che fa le veci della parodia modernista) e dell'assenza di profondità (temporale e psicologica):

quella che un tempo, nel romanzo storico così come lo definisce Lukács, era la genealogia organica del progetto collettivo borghese – [...] la dimensione retrospettiva indispensabile a qualunque riorientamento vitale del nostro futuro collettivo – è diventata nel frattempo una vasta collezione di immagini, un immenso simulacro

⁴² F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. 5.

fotografico. [...] il passato come “referente” viene gradualmente messo tra parentesi e quindi cancellato del tutto; a noi non restano altro che testi.⁴³

Certo, visti da un'altra angolazione quegli anni coincidono in realtà con una straordinaria reviviscenza del genere (come dimostra il successo, tra i tardi anni Sessanta e gli anni Ottanta, di opere di autori come Gabriel García Marquez, Thomas Pynchon e Umberto Eco). Ma Jameson si dimostra scettico in merito alla capacità delle opere postmoderniste di carattere storico di ristabilire quella connessione con il passato necessaria alla definizione di uno sguardo per il futuro della collettività. Ciò risulta anche dall'analisi di un'opera non certamente deteriorata come *Ragtime* (1975) di Edgar Laurence Doctorow, in cui il critico, tuttavia, rileva “sintomaticamente inscritta una crisi della storicità”⁴⁴. Una visione che, come vedremo nei prossimi paragrafi, lo pone in disaccordo con altri critici e studiosi che si sono cimentati sul genere del romanzo storico e sulle sue recenti variazioni morfologiche.

4.2 *Gli influssi di testimonianza e storiografia*

Prima di affrontare la varietà di proposte estetiche e di elaborazioni teoriche che costellano la produzione di narrativa storica della contemporaneità, occorre rievocare brevemente l'influsso esercitato, nell'arco del Novecento, sul campo letterario da pratiche allogene come la storiografia e la testimonianza. Quest'ultima va affermandosi con la Prima guerra mondiale, dapprima in forma di annotazioni sparse prese in trincea le quali, con il ritorno dei soldati dal fronte, hanno assunto una veste editoriale. In Francia, Jean Norton Cru ha esaminato, tra il 1915 e il 1928, un grande numero di testimonianze dei reduci e centinaia di opere incentrate sull'esperienza bellica afferenti ad altri generi (tra cui figurano scritti di cronaca,

⁴³ Ivi, pp. 35-36.

⁴⁴ Ivi, p. 39.

lettere e romanzi); un poderoso insieme di testi che è confluito nel corpus del suo *Témoins* (1929), primo studio critico sul genere della testimonianza.

Da subito, come emerge dalla sua indagine, la testimonianza ha dovuto fronteggiare, sul fronte della produzione, il problema di come restituire un'esperienza indicibile come quella del trauma, connesso a stretto giro con il timore, sul fronte della ricezione, di non essere creduti. Per questo Cru si concentra sul problema della rappresentazione dell'esperienza bellica. La sua analisi parte dal medesimo assunto che si ritroverà, pochi anni dopo, nelle celebri pagine de *Il narratore* di Benjamin: ossia che, "dopo la fine della guerra, la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile"⁴⁵. Ma, a differenza di Benjamin, Cru non punta il dito contro i fattori economici e tecnologici del primo conflitto mondiale, ma contro quelli culturali preesistenti a esso: il suo bersaglio non è il "campo di forze attraversato da micidiali correnti ed esplosioni" che sovrasta "il minuto e fragile corpo dell'uomo"⁴⁶, ma la millenaria tradizione letteraria, rea di aver tramandato una rappresentazione mitizzante della guerra. Se nei testi dei reduci emerge in maniera inedita un'immagine "squallida, [...] e, a dirla tutta, priva d'interesse"⁴⁷ del conflitto, ciò non è dovuto alle modalità con cui si è svolto:

Il mistero non risiedeva, come credono i non-combattenti, nei nuovi effetti prodotti da armi all'avanguardia, ma in ciò che costituiva la realtà di tutte le guerre. Sul coraggio, il patriottismo, il sacrificio, la morte, ci avevano ingannati, e ai primi proiettili abbiamo riconosciuto in un istante la menzogna dell'aneddoto, della storia, della letteratura, dell'arte.⁴⁸

⁴⁵ Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* (1936), Einaudi, Torino 2011, p. 4.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 13.

⁴⁸ Jean Norton Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* (1929), Presses Universitaires de Nancy, Nancy 2006, pp. 13-14, cit. in C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 14.

Date queste premesse, Cru ripercorre l'ampio ventaglio di opere del corpus alla ricerca, da un lato, degli stilemi e dei *topoi* che attestano, negli scritti del primo dopoguerra, la persistenza di quella "mistica guerriera" da lui tanto biasimata e, dall'altro, i tratti che andranno a identificare il genere della testimonianza. Così, vengono giudicati indizi di "falsa testimonianza" gli aneddoti inverosimili, le incoerenze nel racconto, gli anacronismi (come l'uso di baionette) e più in generale tutte quelle immagini sedimentate nell'immaginario libresco, come i soldati che cadono in battaglia gridando "Vive la France!"⁴⁹. In tutti questi casi, secondo Cru, i testi non sono attendibili e i reduci si dimostrano "vittime d'intossicazione letteraria"⁵⁰. È in particolare contro gli schemi epici affioranti qua e là che il critico si scaglia, poiché l'*epos* costituisce "il genere privilegiato con il quale si raccontano le guerre da millenni"⁵¹, e dunque è il principale responsabile del perpetuarsi della menzogna bellica, del mito della "bella morte" e del sacrificio eroico.

Su questo punto il pensiero di Cru incontra nuovamente quello di Benjamin: entrambi osservano infatti come, nella gran parte dei casi, ciò che si è "riversato nella fiumana dei libri di guerra" negli anni che seguono la fine del conflitto, è "tutto fuorché esperienza passata di bocca in bocca"⁵². In opposizione a questo insieme di opere, in cui "l'intenzione letteraria ha il torto di opprimere l'intenzione testimoniale"⁵³, Cru definisce la testimonianza come un genere in cui "la forma deriva interamente dall'intenzione morale"⁵⁴ degli autori. In questa tipologia di scritti, è la volontà di mostrare "la nudità della cosa vista" a prevalere sul gusto per l'artificio letterario, pur senza sconfinare nella finta trasparenza del "fatto brutto"⁵⁵: Cru insiste più volte sulla necessaria compresenza di qualità letterarie e

⁴⁹ Ivi, p. 23.

⁵⁰ Ivi, p. 24.

⁵¹ Ivi, p. 25.

⁵² W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 4.

⁵³ J.N. Cru, *Témoins*, cit., p. 249, cit. in C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 28.

⁵⁴ Ivi, p. 27.

⁵⁵ Ivi, p. 28.

documentarie all'interno delle testimonianze, la cui prosa scarna è il risultato di una precisa intenzione poetica piuttosto che una mancanza di stile.

In tal modo, la testimonianza si situa da subito nell'ambigua convergenza di *fiction* e *non-fiction*. Cru ribadisce d'altronde come il rifiuto della forma romanzo non implichi un'automatica assimilazione al novero dei generi fattuali. Le cronache, i bollettini di guerra, gli articoli di giornale dell'epoca, al contrario, sono fortemente contestati dal critico che non esita a definirli "anti-modelli della testimonianza"⁵⁶: non soltanto perché bandiscono la psicologia dei singoli e tutto un insieme di fatti minori ma significativi che costellano gli eventi, ma anche perché l'etichetta di *non-fiction* che li contraddistingue offre al mito bellico un veicolo ideale tramite cui perpetuarsi⁵⁷. Paradossalmente, è un romanzo storico di primo Ottocento a fornire della guerra un'immagine antierica molto simile a quella che verrà in seguito incarnata dalle pagine dei testimoni. Si tratta di *La Chartreuse de Parme* (1839) di Stendhal, della quale Cru cita il noto passaggio che vede il protagonista Fabrice Del Dongo nel mezzo della battaglia di Waterloo. Secondo il critico, "Stendhal ha voluto ritrarre una carica: l'ideale eroico che si infrange contro una realtà squallida e meschina. [...] [Fabrice] ha voluto contemplare lo spettacolo di una grande battaglia, ma nella realtà che vede non riconosce la sua fantasia"⁵⁸. La domanda che questi pone a un suo superiore ("Monsieur, c'est la première fois que j'assiste à la bataille, [...] mais ceci est-il une véritable bataille?")⁵⁹ tradisce lo spaesamento dei soldati al fronte posti dinnanzi a un evento che, prima ancora che spaventoso o orribile, risulta indecifrabile, poiché la sua natura sfugge ai sistemi di rappresentazione cui era supposto ubbidire.

⁵⁶ Ivi, p. 79.

⁵⁷ Al tema dei bollettini di guerra, Carlo Emilio Gadda ha dedicato pagine di pungente satira nel suo *Giornale di guerra e di prigionia* (1955, 1965), nel quale sono stati raccolti i diari tenuti dallo scrittore durante il primo conflitto mondiale.

⁵⁸ J.N. Cru, *Témoins*, cit., p. 16, cit. in C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., pp. 80-81.

⁵⁹ Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (1839), Livre de Poche, Paris 1983, p. 76.

In ciò risiede il carattere “ottuso”, in senso barthesiano, dell’evento traumatico di cui la testimonianza prova a farsi interprete: al centro di questi scritti, come è stato più volte rilevato, figura proprio quello che “è ‘di troppo’, come un supplemento che la [...] intellezionamento non riesce bene ad assorbire”⁶⁰. La testimonianza, sin dalla sua nascita con la Prima guerra mondiale, si pone un obiettivo paradossale e tuttavia necessario: raccontare l’indicibile, provare a dire quello che per sua natura resiste a ogni tentativo di simbolizzazione. Più che la realtà, il Reale, per dirla in termini lacaniani. Tale *ethos* che informa il progetto testimoniale si rinnova, immutato, dopo il 1945 con la letteratura concentrazionaria. Come abbiamo visto nei primi due capitoli, ci è voluto più di un decennio perché le testimonianze dei superstiti della Shoah ottenessero un vero e proprio riconoscimento pubblico, dal momento che il paradigma eroico vigente nel secondo dopoguerra premiava ben altre narrazioni rispetto al resoconto desolante dei reduci dei lager nazisti. Con la pubblicazione su larga scala, nel 1958, di importanti opere come *La Nuit* e *Se questo è un uomo*, l’organizzazione di mostre e celebrazioni dedicate ai deportati e il prodursi di quegli eventi trattati in apertura (il processo Eichmann, la rivendicazione dell’Olocausto da parte di Wiesel, il Maggio francese), i quali hanno contribuito, nel corso degli anni Sessanta, al rovesciamento di sensibilità in favore del paradigma vittimario, anche il genere della testimonianza acquista una visibilità inedita, di gran lunga superiore rispetto a quella conquistata dagli scritti sulla Grande Guerra.

La notorietà del genere ha condotto il dibattito critico, nel secondo Novecento, a interrogarsi con maggiore frequenza sulla natura della testimonianza. Charlotte Lacoste, nel suo recente studio, l’ha definita “un documento redatto da un superstite il quale, adempiendo a una promessa fatta allora a compagni che per la maggior parte non sono tornati, veste il ruolo di testimone e descrive, in prosa e alla prima persona, ciò che ha visto, ascoltato, sentito o pensato sotto le torture a lui inflitte da altri uomini, al fine d’istruire le generazioni presenti e future, e di rimarcare ciò che è

⁶⁰ Roland Barthes, *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III* (1982), Einaudi, Torino 1985, p. 45.

avvenuto per opporsi alla negazione”⁶¹. Ma oltre all’evidente “progetto etico” da cui questa trae origine, la studiosa si è soffermata anche sui criteri formali in grado di distinguere la testimonianza da generi finzionali come il romanzo o da altri generi fattuali come l’autobiografia. A cominciare dalla situazione narrativa: “nello scritto testimoniale”, infatti, “non trova posto il regime di onniscienza [...] I testimoni non hanno visto *la* guerra, non hanno conosciuto *i* campi: ognuno si limita a descrivere ciò che ha personalmente visto, ascoltato, provato e pensato durante la propria esperienza dell’evento”⁶². La resistenza del dato traumatico a tradursi in linguaggio si avverte anche sul piano dell’intreccio, che non articola una “storia” in senso aristotelico (cioè provvista di un principio, di un mezzo e di una fine): se in questi testi “si può ancora trovare qualcosa che somiglia a un inizio (spesso *in medias res* – arresto, partenza per il fronte), che è di fatto il punto d’arrivo della vita di prima, la fine della narrazione non perviene ad alcun compimento”⁶³.

Tale “assenza di chiusura” priva i testi di quella riorganizzazione retrospettiva degli eventi che conferirebbe “un senso alla ‘storia’”⁶⁴ (qualifica che, come abbiamo già osservato in precedenza, è propria invece dell’autobiografia). Ma è anche un senso ‘della’ storia, ossia della temporalità, a venire meno qui. La messa in ordine e la gerarchizzazione degli eventi, l’uso di una narrazione lineare munita di *telos*, la capacità di formulare predizioni sul futuro, la graduale sedimentazione dell’Io... tutte le componenti in grado, in sostanza, di fornire al testo una qualche funzione consolatoria sono bandite dallo scritto testimoniale, il quale – lo si è visto in precedenza con Langer – si fa portatore semmai di una “memoria antieroica”. Ma oltre che a consolare, tali attributi sono atti a conferire anche una profondità temporale ai testi. Al contrario, la continua interrogazione del trauma condotta negli scritti dei testimoni è lo specchio rovesciato di un passato che non passa; di una

⁶¹ C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 47.

⁶² Ivi, p. 51 (corsivo dell’autrice).

⁶³ Ivi, p. 52.

⁶⁴ *Ibid.*

condizione, cioè, nella quale lo stesso concetto di temporalità è stato abolito, o quantomeno sospeso. Ciò ha ripercussioni anche sul piano delle strategie espressive: l'alterazione del tempo conduce il testimone a "interrogare lo spazio"⁶⁵, come recita una formula di Robert Antelme, il quale diventa la categoria privilegiata di questa tipologia di racconto: "con lo sfilacciarsi del tempo, i rapporti di causa ed effetto non vengono più percepiti; ciò spiega l'impossibilità per il testimone d'imbastire una narrazione, la quale viene assorbita dalla descrizione"⁶⁶.

Le vite dei testimoni ritratte nei testi appaiono come convogli che l'incontro col trauma ha fatto deragliare dai binari su cui viaggiavano; un urto cui neppure la loro sopravvivenza ha potuto porre rimedio. "Oh Buchenwald, non posso dimenticarti / Perché sei il mio destino"⁶⁷, recita il verso di una canzone che i prigionieri dell'omonimo campo cantavano al mattino, rievocata da un reduce nel corso di un'intervista: non c'è vita oltre all'"evento", anche qualora il corpo sopravviva; ed è proprio questa "perdita di continuità con il futuro" a fare di Buchenwald "un destino"⁶⁸. Ma lo sganciamento temporale produce un effetto in entrambe le direzioni: alla perdita di futuro si accompagna una progressiva cancellazione dei ricordi della vita di prima. In altre parole, "la fine si allontana di pari passo con il principio"⁶⁹, sganciando il superstite dalla catena che connette passato, presente e futuro, privato di un'identità che non sia quella del trauma subito.

Ora, evidentemente questo non è il caso di tanti romanzi, serial tv o film che hanno sfruttato la prospettiva dei deportati e più in generale il tema della persecuzione razziale o il *topos* del campo di concentramento per produzioni talvolta al limite del revisionismo storico (si pensi, sul fronte dei romanzi, a *La mort est mon métier*, *La vingt-cinquième heure* o *Treblinka*; tra i prodotti audiovisivi, a *Holocaust*,

⁶⁵ Robert Antelme, *L'Espèce humaine* (1947), Gallimard, Paris 1957, p. 53, cit. in C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 88.

⁶⁶ Ivi, pp. 88-89.

⁶⁷ "Ach Buchenwald ich kann dich nicht vergessen / Weil du mein Schicksal bist", in L. Langer, *Holocaust Testimonies*, cit., p. 173.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 53.

Schindler's List o *La vita è bella*). Come già evidenziato, in particolare nel secondo capitolo, l'ipertrofia delle forme e dei temi della testimonianza non è di per sé garanzia di un'adeguata ricezione da parte della collettività – o perlomeno, della ricezione che i testimoni (si pensi al caso di Wiesel) si attendono. Come detto in precedenza, parallelamente alla crescita d'interesse per i racconti dei testimoni e, in generale, dell'attenzione ai destini di figure marginali e oggetto di discriminazione, si attiva anche un processo di mercificazione di quelle stesse memorie e di quelle storie, pronto a sfruttarne le forme. Si viene così a determinare un paradosso, che è tale solo in apparenza: in un regime dominato dal paradigma testimoniale, è proprio la parola dei superstiti della Shoah e delle vittime di altri eventi traumatici a essere decurtata, diluita entro una molteplicità di codici e generi (talvolta espressamente storici – si pensi alla 'televisione dell'intimità' citata in precedenza) per fini che nulla hanno a che fare con quel "progetto etico" da cui il genere ha tratto origine⁷⁰. La testimonianza, insomma, esercita un influsso manifesto nelle forme veicolate negli ultimi decenni, ma non nella postura etica che ne è alla base. Per quanto riguarda questo secondo aspetto, occorre sempre discriminare tra pratica e pratica, tra prodotto e prodotto, e così via.

Un campo destinato a influenzare profondamente la narrativa storica di questi ultimi decenni, al contempo influenzato – sia nelle forme che nell'*ethos* – dalla testimonianza, è quello della microstoria. Tale disciplina si fa infatti carico di restituire la parola a quelle vite minori lasciate in ombra dal discorso storico tradizionale: attraverso l'ausilio degli strumenti della filologia, si promuove uno scavo archeologico tra le fonti d'archivio, le carte processuali e, più in generale, il cumulo di testimonianze da cui riemergono fisionomie e punti di vista rimasti fino a

⁷⁰ A tal proposito, Claude Mouchard ha messo in guardia contro tale 'diluizione' inflitta al genere dalle moderne democrazie liberali "in cui ogni cosa è suscettibile di divenire, mediaticamente, testimonianza", giudicata a suo parere tanto pericolosa quanto la precedente "intenzione totalitaria di soffocare la voce dei testimoni". Cfr. Claude Mouchard, *Qui si je criais ?... Œuvres-témoignage dans les tourmentes du XX^e siècle*, Laurence Teper, Paris 2007, pp. 27-28, cit. in C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 63.

quel momento inascoltati. O, sarebbe meglio dire, 'quasi' inascoltati. È interessante infatti notare come la storiografia, che ha pesantemente influenzato la recente produzione letteraria, abbia riconosciuto dei debiti evidenti proprio con la pratica letteraria. Difatti, uno sguardo di prossimità a queste 'vite infami' era già stato dato, nel corso dell'Ottocento, dal romanzo storico: a riconoscere un diretto influsso della pratica romanzesca su quella storiografica è il fondatore stesso della microstoria, Carlo Ginzburg, secondo il quale "c'è voluto un secolo perché gli storici cominciassero a raccogliere la sfida lanciata dai grandi romanzieri dell'Ottocento – da Balzac a Manzoni, da Stendhal a Tolstoj – affrontando campi d'indagine precedentemente trascurati con l'aiuto di modelli esplicativi più sottili e complessi di quelli tradizionali"⁷¹. Nel romanzo storico, secondo Ginzburg, emerge difatti

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 della mentalità degli individui e dei gruppi sociali, fino addirittura (nelle pagine di Manzoni) a una teorizzazione della microstoria e dell'uso sistematico di nuove fonti documentarie.⁷²

Dell'influsso letterario sulla pratica storiografica ha discusso ampiamente, seppure in toni diversi, anche Hayden White. Tra gli attori del *linguistic turn* di fine anni Sessanta, e in accordo con la vulgata novecentesca che, sulla scorta della linguistica poststrutturalista, ha messo in discussione il carattere referenziale del segno e smascherato il realismo come un sistema di convenzioni, lo storico americano riflette sull'opacità dell'evento storico, il quale assume un valore soltanto in seguito a un processo di formalizzazione retorica e di attribuzione semantica per opera del linguaggio. "La progressiva scomparsa dell'evento", osserva White, "mette in discussione un presupposto fondamentale del realismo occidentale: la

⁷¹ C. Ginzburg, *Il filo e le tracce*, cit., pp. 307-308.

⁷² Ivi, p. 307.

contrapposizione tra fatto e finzione”⁷³. Così, anche la pratica storiografica, ricondotta nell’alveo delle narrazioni, viene da lui considerata alla stregua delle “costruzioni verbali, i cui contenuti sono tanto *inventati* quanto *trovati* e le cui forme hanno più in comune con i loro corrispettivi nella letteratura di quanto abbiano con quelli delle scienze”⁷⁴. Il discorso storico, così come qualunque altra narrazione, non sarebbe che “l’apparire in una forma discorsiva di una delle possibilità topologiche di uso del linguaggio”⁷⁵. Prerogativa dello storico è, in questo senso, quella di scegliere una tipologia piuttosto che un’altra: atto di mediazione tanto necessario quanto di parte, che rende la forma scelta il contenuto della narrazione. In particolare, prendendo in esame la narrazione della storia, White individua, sulla scorta di Northrop Frye, quattro codici – o “forme di intreccio” – che strutturano la narrazione e siglano il suo contratto di lettura: *romance*, tragedia, commedia e satira⁷⁶.

Le ipotesi di White, benché affascinanti, nella loro radicalità sono state fortemente criticate per i patenti esiti relativistici ai quali conduce la sistematica confusione di verità e finzione in ambito storico. Ginzburg, in particolare, seppure inizialmente influenzato dall’impostazione del lavoro del collega, contesta in un secondo momento l’assimilazione di scritti basati su documenti storici con i testi letterari, e boccia l’ipercostruttivismo (e dunque, lo scetticismo) che guida l’opera di White⁷⁷. Da qui ha luogo un lungo dibattito nel quale, all’assimilazione di storiografia e retorica operata dallo storico americano (“la svolta linguistica” ha osservato lo stesso Ginzburg, “dovrebbe essere definita, più esattamente, ‘svolta retorica’”)⁷⁸, lo storico italiano risponde con una rivalutazione del concetto di prova mediante una rilettura dell’opera di Aristotele:

⁷³ Hayden White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Carocci, Roma 2006, p. 103.

⁷⁴ Ivi, p. 16 (corsivo dell’autore).

⁷⁵ Ivi, p. 82.

⁷⁶ Cfr. Northrop Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* (1957), Einaudi, Torino 1969.

⁷⁷ C. Ginzburg, *Il filo e le tracce*, cit., p. 8.

⁷⁸ C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 73.

La riduzione, oggi di moda, della storia alla retorica non può essere respinta sostenendo che il rapporto tra l'una e l'altra è sempre stato fiacco e poco rilevante. A mio parere, quella riduzione può e deve essere respinta riscoprendo la ricchezza intellettuale della tradizione che fa capo ad Aristotele, a partire dalla sua tesi centrale: che le prove, lungi dall'essere incompatibili con la retorica, ne costituiscono il nucleo fondamentale.⁷⁹

Come avviene per la testimonianza, anche le numerose interrogazioni e i vivaci dibattiti che attraversano il campo storiografico si riversano nella produzione artistica di secondo Novecento, sempre più propensa alla contaminazione, non solo tra più generi o registri stilistici, ma tra codici e forme del sapere distinti. In particolare, nell'affrontare la produzione postmodernista di ambito storico, non si può non tenere conto – al di là dei prodotti derivanti dalla teoria poststrutturalista (morte dell'autore, dismissione di ogni forma di realismo ingenuo, crisi del soggetto, archeologia foucaultiana...) – dell'influsso esercitato da pratiche autonome come le due brevemente rievocate in queste pagine. Da un lato l'impiego di un paradigma testimoniale come forma che organizza e veicola i contenuti del testo letterario, dall'altro i contributi (e i dubbi) trasmessi dalla microstoria di Ginzburg e dalla *Metahistory* di White – la consapevolezza di una conoscenza del passato, ove non inattuabile, necessariamente mediata – svolgono una funzione strutturante per la narrativa storica di ambito postmodernista, il cui influsso riverbera sia all'interno del quadro epistemico che nell'ossatura formale dei testi.

4.3 Varianti morfologiche del romanzo storico contemporaneo

Come abbiamo avuto modo di vedere, l'intrusione nel campo delle arti di pratiche allogene, quali la testimonianza e la storiografia, oltre al più diretto influsso

⁷⁹ Ivi, p. 67. Sulla "rinascita della retorica" nel secondo Novecento, cfr. Andrea Battistini, Ezio Raimondi, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1984, p. 496 e sgg.

esercitato a partire dagli anni Settanta da riflessioni teoriche e filosofiche (Lyotard, Foucault, Derrida), modella profondamente le forme e i modi tramite cui si dà la narrativa contemporanea di carattere storico. A ciò vanno aggiunte le precoci analisi di Jameson, sviluppate nel corso degli anni Ottanta e poi raccolte in *Postmodernismo*, le quali si pongono da lì in avanti come pietra di paragone – anche quando, cosa non infrequente, siano oggetto di contestazioni – per chiunque si occupi di questi fenomeni e cerchi di formulare nuove elaborazioni teoriche sul genere. Da un simile retroterra teorico si sviluppa, negli anni a venire, una nebulosa di generi, sottogeneri, forme di scrittura, costole, ibridazioni che tentano di rendere conto della molteplicità dei prodotti che costellano la produzione letteraria della contemporaneità, e in particolare il romanzo storico. Vediamo così apparire, in diverse aree culturali dell'Occidente (Stati Uniti, Francia, Italia, Inghilterra), numerose varianti morfologiche del genere che – pur nella varietà delle nomenclature – presentano straordinarie affinità sia per la qualità degli aspetti formali, dei dispositivi e delle strategie testuali, sia per la condivisione di un comune assetto ideologico.

Negli Stati Uniti, più o meno negli stessi anni che vedono le note prese di posizione di Jameson sul postmodernismo, Linda Hutcheon sviluppa una riflessione sulla narrativa successiva agli anni Sessanta che conduce a una critica diametralmente opposta a quella che, per esempio, Jameson riserva a *Ragtime* (1975) di Doctorow. In *A Poetics of Postmodernism*, Hutcheon individua in quella che definisce *historiographic metafiction* non un segno della “crisi della storicità” e del presentismo che affligge la società tardocapitalista, bensì un “desiderio di pensare storicamente, laddove pensare storicamente oggi significa pensare criticamente e contestualmente”⁸⁰. Questa etichetta nasconde un insieme eterogeneo di scritti, i cui

⁸⁰ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York-London 1988, p. 88. In realtà, come ha ricordato Remo Ceserani, le posizioni di Jameson sul postmodernismo, nonostante giudizi a volte drastici, si rivelano più sfumate. Come affermato dal critico americano in un'intervista, il suo intento è semmai quello di “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,

confini temporali e geografici risultano assai vasti: oltre al già citato lavoro di Doctorow, trovano posto – tra le altre – opere quali *The French Lieutenant's Woman* (1969) di John Fowles, *Gravity's Rainbow* (1973) di Thomas Pynchon, *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco e *Midnight's Children* (1981) di Salman Rushdie.

La componente metafinzionale di questi scritti, su cui l'analisi jamesoniana accentra le critiche, viene rivalutata da parte della Hutcheon come strumento di indagine sul passato e sul racconto che ne viene fatto. In ciò si rivela l'influenza della storiografia post-*Annales*, e in particolare delle intuizioni di White: concepire il discorso storico in quanto narrazione significa problematizzare la nozione stessa di conoscenza storica, in quanto ciò che chiamiamo 'passato' è di necessità il frutto di una mediazione: "il significato e la forma non risiedono negli eventi, ma nei sistemi che tramutano gli 'eventi' del passato nei 'fatti' storici di oggi"⁸¹. È quella che Paul Ricœur, nel primo volume di *Tempo e racconto*, chiama "configurazione": l'opera di messa in intrigo mediante cui il flusso temporale, alogico e disorganizzato, diventa tempo narrabile⁸². Per la cultura postmoderna, questo dato è tanto imprescindibile quanto problematico: non è ammessa alcuna immediatezza del dato storico, né una sua presunta neutralità; esso, nel momento in cui giunge a noi, è sempre frutto di un atto situato: "il referente 'reale' [...] è una volta esistito; ma è oggi accessibile a noi solamente in una forma testualizzata: documenti, resoconti dei testimoni, archivi"⁸³.

In quest'ottica, storiografia e finzione si rivelano pratiche affini, poiché entrambe obbediscono agli stessi criteri di selezione, ordine e organizzazione che presiedono alla formazione del fatto storico. Il comune sguardo critico (e talvolta scettico) che

quasi si trattasse dell'arrivo di una meravigliosa nuova realtà utopica. [...] Certi aspetti del postmodernismo possono essere giudicati in modo relativamente positivo, come per esempio il ritorno al gusto di raccontare storie dopo quella specie di romanzi in poesia che il modernismo amava produrre. Altri aspetti sono ovviamente negativi (la perdita del senso della storia, per esempio)". Cfr. Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, pp. 91-92.

⁸¹ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 89.

⁸² Cfr. Paul Ricœur, *Tempo e racconto. Vol. 1* (1983), Jaca Book, Milano 2016, pp. 108-117.

⁸³ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 93. Del resto, come ha scritto de Certeau, "un testo 'storico' [...] enuncia un'operazione che si situa in un insieme di pratiche". Cfr. Michel de Certeau, *La scrittura della storia* (1975), Jaca Book, Milano 2006, p. 72.

entrambe gettano sugli assunti del passato, e sulle relazioni di potere che instaurano, testimonia inoltre l'influsso della genealogia foucaultiana, volta a "smascherare le continuità date per scontate nella tradizione narrativa occidentale"⁸⁴. La *historiographic metafiction* assolve tale compito "usando e poi abusando quelle stesse continuità"⁸⁵ direttamente nel corpo dei testi. Una di queste è la mimesi lineare e coerente della pregressa stagione del realismo ottocentesco, la cui natura ideologica (in quanto sistema di convenzioni) è stata messa in evidenza a partire da Barthes; pratica che viene convocata nei testi presi in esame dalla Hutcheon solo per essere rigettata e soppiantata dal discorso metafinzionale. Un effetto della problematizzazione del dato storico è il progressivo venir meno della linea che separa la storia dalla finzione, aree tenute ben distinte nella precedente stagione del romanzo storico.

Ed è sintomatico il confronto che Hutcheon instaura tra la *historiographic metafiction* e il romanzo storico nei termini di Lukács: se il secondo implica un nesso immediato tra passato e presente, affida il ruolo di protagonista a un 'tipo', dà poca importanza ai dettagli e confina i personaggi storici in secondo piano, la prima al contrario problematizza il rapporto del presente col passato, privilegiando figure eccentriche e/o marginali, giocando con i dettagli e ponendo i personaggi storici in primo piano per evidenziare, secondo Hutcheon, "le giunture tra finzione e storia"⁸⁶. Le differenze con il romanzo storico tradizionale si fanno sentire anche sul piano della situazione narrativa: all'istanza narrativa onnisciente tipica dell'Ottocento si sostituiscono qui "due modi della narrazione, attraverso i quali la nozione di soggettività viene problematizzata: l'uso di punti di vista multipli [...] o un narratore apertamente dispotico"; nessuno dei due, però, sottolinea Hutcheon, "presenta un soggetto sicuro della sua capacità di conoscere il passato"⁸⁷. Tale rapporto instabile si

⁸⁴ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 98.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ivi*, pp. 113-115.

⁸⁷ *Ivi*, p. 117.

attesta anche mediante l'uso di intertesti, inserti, citazioni e parodie, i quali costituiscono da un lato l'intrusione del diacronico nel sincronico, dall'altro ribadiscono il carattere testualizzato del passato che viene incorporato nel testo⁸⁸.

All'inizio del nuovo millennio, le intuizioni di Hutcheon vengono riprese e rielaborate nel saggio di Amy J. Elias dedicato al *metahistorical romance*⁸⁹. Tale studio annovera un insieme di scritti appartenenti al mondo occidentale, redatti, a partire dagli anni Sessanta, da scrittori affermati di varie nazionalità (il corpus di testi include autori già presenti nell'analisi della Hutcheon – come Fowles, Pynchon e Rushdie – a cui si aggiungono altri nomi illustri del postmodernismo, tra cui John Barth, Italo Calvino, J. M. Coetzee e Toni Morrison). Tesi portante del saggio è che “la coscienza metastorica si modella sulla base di una coscienza post-traumatica, simile a quella dei superstiti della guerra”⁹⁰. L'obsolescenza dei “modelli tradizionali della storia occidentale”⁹¹, da un lato, e la consapevolezza postmoderna del carattere mediato della conoscenza del passato, dall'altro, suscitano nel *metahistorical romance* un paradossale desiderio di storia. Tale impulso, destinato a restare inappagato, è diretto verso ciò che Elias, sulla scorta di Lyotard e White, chiama il “sublime storico”: uno spazio “al di là delle vicende attuali che interessano l'umanità, lo spazio del passato [...] inconoscibile e irrapresentabile attraverso i mezzi del racconto”⁹².

Tale condizione modella integralmente i testi studiati da Elias. Sul piano della diegesi, il *metahistorical romance* rifiuta la narrazione lineare e coerente (così come la storiografia post-*Annales* rinnega il modello narrativista), rivelando una stretta

⁸⁸ Ivi, p. 118. Una corrente che, alla stregua della *historiographic metafiction*, “offre una rilettura demistificatrice del passato attraverso la sua riscrittura anacronistica, ironica, parodica o grottesca” è la *nueva novela histórica* di area sudamericana studiata da Marta Chichocka a partire dall'opera *El reino de este mundo* (1949) di Alejo Carpentier e dai lavori critici di Seymour Menton e Fernando Aínsa. Cfr. Marta Chichocka, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, L'Harmattan, Paris 2007, p. 147.

⁸⁹ Amy J. Elias, *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*, John Hopkins University Press, Baltimore-London 2001.

⁹⁰ Ivi, p. XII.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Ivi, p. 42.

somiglianza con gli scritti dei testimoni: il suo narrato “è frammentario, problematizza la memoria, guarda con sospetto all’empirismo, ritenuto ostile al processo di ‘working through’; presenta versioni del passato in contrasto tra loro; resiste ai tentativi di chiusura; rivela una coazione a ripetere nei confronti del passato storico”⁹³. Sul piano delle strategie testuali, l’intento di “defamiliarizzare la storia e il processo di scrittura di essa”⁹⁴ conduce, come già nella *historiographic metafiction* e – più in generale – nella pratica postmodernista, all’ampio utilizzo della metafinzione, oltre che alla commistione di più generi (noir, fantasy, fantascienza) e codici espressivi (parodia, satira, grottesco, carnevalesco). In particolare, osserva Elias, questo filone di scritti si smarca rispetto alla tradizione del romanzo storico che lo precede per una “inversione tropologica”⁹⁵ che privilegia il più delle volte i modi del *romance*, il cui ruolo all’interno dell’impianto narrativo ottocentesco era tutto sommato marginale.

Come già avvenuto per la *historiographic metafiction*, Elias pone in confronto la categoria di *metahistorical romance* con le analisi di Lukács, il quale – nonostante i suoi anacronismi – resta di fatto una pietra imprescindibile di paragone. A una visione della storia come ente dai tratti immediatamente riconoscibili, effettuata attraverso il filtro dei valori borghesi occidentali, la corrente definita da Elias sostituisce un’immagine culturalmente costruita del discorso storico (mentre la ‘storia’ – in quanto sublime – è in sé insondabile), che mette in discussione proprio quegli stessi valori portati in alto dalla tradizione⁹⁶. Così, l’immagine lineare della storia come progresso che caratterizzava il romanzo dell’Ottocento fa posto a quella circolare prodotta dalla coazione a ripetere che conduce il *metahistorical romance* a tentare il ritorno, proprio come ogni racconto del trauma, sui luoghi del passato: “intrappolato tra la svolta post-traumatica in direzione del sublime storico e l’ossessione nei

⁹³ Ivi, p. 52.

⁹⁴ Ivi, p. 46.

⁹⁵ Ivi, p. 87.

⁹⁶ Ivi, p. 97.

confronti della realtà sociale, il *metahistorical romance* è condotto a un ritorno compulsivo e ripetitivo nel passato, che consiste in un continuo differimento delle risposte alle domande riguardanti l'agire storico che esso stesso pone⁹⁷.

In Francia, paese che – come detto – vede affermarsi sul finire degli anni Settanta il paradigma testimoniale nelle forme dell'*autofiction*, il dibattito critico attorno alle declinazioni del romanzo storico contemporaneo si attesta su principi affini a quelli visti in ambito angloamericano. A partire da quel decennio va qui determinandosi infatti una svolta verso il referente o, come ha scritto Gianfranco Rubino, una “riconquista di una letteratura transitiva, rivolta al reale, sia presente che passato”⁹⁸, che si lascia presto alle spalle la stagione delle avanguardie, di *Tel Quel* e del *nouveau roman*. Non che le dimensioni della storia e del ricordo fossero bandite da tali esperienze (si pensi, oltre ai romanzi di Aragon e Simon citati in precedenza, ai personaggi storici di Marguerite Yourcenar o al rapporto intrattenuto negli scritti di Alain Robbe-Grillet con la memoria), ma la loro trattazione diretta costituiva di fatto un tabù, così come l'adozione di “generi narrativi e soggettivi”, da cui il prevalere di forme sfumate e antireferenziali⁹⁹.

Ciò detto, il recupero di una narrazione più lineare, ispirata a generi tradizionali come il romanzo storico e l'autobiografia, che ricerca un contatto con il mondo al di là del testo, non significa un ritorno a forme di realismo ingenuo. La narrativizzazione della storia al centro dei lavori di Ricœur e White e l'influsso della teoria postmoderna sono premessa fondante delle opere che si attestano a partire dagli anni Ottanta, le quali intrattengono con il referente un rapporto complesso e mediato, caratterizzato dal “montaggio dei dati e il ricorso all'archivio, sconfinando talvolta nel terreno della *non-fiction*”¹⁰⁰. A ciò si accompagna la progressiva irruzione

⁹⁷ Ivi, p. XII.

⁹⁸ Gianfranco Rubino, *L'Histoire interrogée*, in Gianfranco Rubino, Dominique Viart (a cura di), *Le roman français contemporain face à l'Histoire. Thèmes et formes*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 13.

⁹⁹ Gianfranco Rubino, *Présentation*, in Id. (a cura di), *Présences du passé dans le roman français contemporain*, Bulzoni, Roma 2007, p. 13.

¹⁰⁰ G. Rubino, *L'Histoire interrogée*, cit., p. 13.

della memoria all'interno del discorso pubblico: come abbiamo visto nella prima parte, a una precedente fase di squalifica del dato memoriale in favore di quello documentario (resoconti storici, cronache ufficiali, scritti di giornale), fa posto in quegli anni la rivalutazione del resoconto intimo ed esperienziale veicolato attraverso la parola dei testimoni, che diviene "la nozione cardine dei [...] discorsi pubblici e privati"¹⁰¹.

Sulla spinta di questi mutamenti, la pratica letteraria inizia a seguire piste 'archeologiche' che tramutano il metodo indiziario in espediente narrativo (la *enquête* autoriale). In questa forma, l'opera di finzione si fa carico di riesumare i tratti sepolti delle vite minori (o 'minuscole', per citare un importante e sintomatico testo di Pierre Michon del 1984), veicolando al contempo gli effetti che l'incontro con la storia ha prodotto sulla vita dei singoli e sulle comunità di appartenenza. Più che con una corrente unitaria, si ha a che fare qui con una nebulosa di esperienze distinte in cui trovano posto forme e saperi di finzione, autobiografia, storiografia ed etnosociologia. Di tale produzione si è lungamente occupato Dominique Viart, il quale ha tentato negli ultimi decenni una sintesi unitaria del fenomeno mediante l'adozione della categoria di *fiction critique*¹⁰². La scelta del nome deriva, nelle parole del critico francese, dal fatto che queste scritture "interrogano costantemente il proprio oggetto – la Storia –, le modalità tradizionali del racconto storiografico e

¹⁰¹ François Hartog, *Croire en l'histoire*, Flammarion, Paris 2013, p. 31. Sull'affermazione del discorso memoriale tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, cfr. anche Pierre Nora, *Présent, nation, mémoire*, Gallimard, Paris 2011.

¹⁰² La nozione di "fiction critique" occupa una parte significativa della produzione teorica di Viart, sviluppata attraverso numerosi saggi e articoli, di cui riporto di seguito alcuni esempi: Dominique Viart, *Essais-fictions: les biographies réinventées*, in Marc Dambre, Monique Gosselin (a cura di), *L'Éclatement des genres au XXe siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris 2001, pp. 331-346; D. Viart, *Les « Fictions critiques » dans la littérature contemporaine*, in Matteo Majorano (a cura di), *Le goût du roman. La prose française: lire le présent*, B.A. Graphis, Bari 2002, pp. 30-47; D. Viart, *Les « fictions critiques » de Pierre Michon*, in Jean-Bernard Vray, Agnès Castiglione (a cura di), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Presses Universitaires de St. Étienne, St. Étienne 2002, pp.203-221; D. Viart, *Les « Fictions critiques » de Pascal Quignard*, in "Études françaises", Montréal, vol. 40, n. 2, 2004, pp.25-37.

della rappresentazione letteraria e, non per ultimi, i modi stessi di produzione del loro discorso”¹⁰³.

Viart distingue quattro modelli interni al calderone della *fiction critique*: il *roman archéologique* (che contiene a sua volta la *fiction biographique* e il *récit de filiation*), *l'éthique de la restitution*, il *témoignage littéraire* e il *récit décalé*. Filo conduttore che lega queste esperienze, formalmente distinte, è la ricerca di un effetto perturbante mediante il processo di lettura: che si tratti della *mise en fiction* di un'esistenza reale (*fiction biographique*) o della ricostruzione di intere genealogie familiari (*récit de filiation*), della redazione di una testimonianza volutamente lacunosa (*éthique de la restitution*) o colmata con l'ausilio della finzione (*témoignage littéraire*), o ancora di un racconto storico sottratto a ogni contesto referenziale e inserito in scenari incerti, immaginari o post-apocalittici (*récit décalé*), si ha qui a che fare con forme di una letteratura “sconcertante”, tesa cioè a problematizzare il rapporto dell'individuo con la storia¹⁰⁴. Il perno attorno al quale ruotano questi scritti è quello della trasmissione: messe di fronte alla minaccia del silenzio (che si manifesta in forme opposte, dalla scomparsa dei testimoni diretti all'atrofia inflitta al passato dall'ossessione del “dovere di memoria”)¹⁰⁵, le *fictions critiques* – memori della lezione del secondo Novecento, dalla messa in discussione del realismo all'eclissi del soggetto e al carattere mediato del testo – rifuggono la “glassa romanzesca”¹⁰⁶ del romanzo storico tradizionale, abbracciando la sfida della testimonianza: cioè, l'adozione di un discorso che “trova una legittimazione nel proprio statuto incerto”¹⁰⁷ e che, lungi dal rassicurare, sia principalmente interrogazione, ricerca del dubbio e contraddizione.

Che la narrativa storica di fine Novecento e inizio millennio si strutturi attorno alle forme e ai modi della testimonianza, è anche il presupposto da cui nasce la

¹⁰³ D. Viart, *Témoignage et restitution. Le traitement de l'Histoire dans la littérature contemporaine*, in G. Rubino (a cura di), *Présences du passé*, cit., p. 64.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Ivi, p. 55.

¹⁰⁶ Ivi, p. 63.

¹⁰⁷ Ivi, p. 59.

proposta teorica di Emmanuel Bouju riguardante il *roman historique*¹⁰⁸. L'omissione della lettera h nel nome richiama la distinzione originaria individuata da Benveniste, e rievocata nella prima parte, tra l'etimo *istor* – cioè il testimone oculare, cui è associato il primato della visione diretta – e *histor* – lo storico, la cui pratica è necessariamente mediata (“l'*historia*” intesa “come un’inchiesta di tipo giudiziario”)¹⁰⁹. L’etichetta proposta da Bouju vuole rendere conto della “coincidenza contemporanea di due modelli concorrenti: quello, dominante a cavallo del ventunesimo secolo, di ciò che si potrebbe definire il *roman de l'historien*” – il quale grossomodo coincide con il *roman archéologique* di Viart (la messa in intreccio dello scavo archeologico compiuto dal narratore alla ricerca delle tracce sommerse del passato) – “e quello di una finzione del testimone oculare” che costituisce il *roman historique* in senso stretto, il quale sfrutta “l’incarnazione immaginaria del personaggio storico”¹¹⁰: è questo, per esempio, il caso di *Jan Karski* (2009) di Yannick Haenel, opera al centro del saggio in questione.

Se, come non manca di osservare il critico, una simile pratica presenta delle affinità con la pregressa *historiographic metafiction*, d’altro canto diverge profondamente – segnando un’ulteriore tappa nell’evoluzione della narrativa storica – nel modo in cui tratta la testimonianza: “non si tratta più di comporre con l’uso delle testimonianze, quanto piuttosto di trascinarle, per iscritto, nello spazio polemico del dissenso democratico; insomma, di requisirle, anche con l’esercizio della forza”¹¹¹. Dalla convocazione delle testimonianze come intertesto, in tensione dialettica con la (meta)narrazione principale, si passa qui al fenomeno di quella che Bouju chiama la “coscrizione finzionale” dei testimoni, cioè la stesura del “testo

¹⁰⁸ Emmanuel Bouju, *La conscription fictionnelle des témoins, ou l’historicisation du roman contemporain*, in G. Rubino (a cura di), *Le roman français contemporain face à l’Histoire*, cit., pp. 77-87. Il critico francese torna sulla nozione di “roman historique” anche in E. Bouju, *Histoire immédiate et paradigme « historique »*. *Notes sur l’actualité du roman*, in Yolaine Parisot, Charline Pluvinet (a cura di), *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l’histoire immédiate*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2015, pp. 325-333.

¹⁰⁹ E. Bouju, *La conscription fictionnelle des témoins*, cit., p. 84.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Ivi, p. 86.

virtuale dell'esperienza storica ed esercizio di memorie possibili"¹¹². Facendo uso delle categorie erodotee del 'criterio autoptico' e dell'*enargheia*, già affrontate nella prima parte, il *roman historique* vuole attingere, mediante la finzione, agli stessi effetti della testimonianza: l'attualizzazione del racconto storico, per via del carattere di urgenza che, come visto, è alla base della performatività della testimonianza, e l'illusione referenziale dovuta all'immediatezza del resoconto in prima persona.

Bouju pone una grande enfasi sull'appropriazione di figure testimoniali, tipica del *roman historique*, da parte di una generazione di scrittori che non ha avuto modo di partecipare agli eventi storici rievocati negli scritti; un dato su cui torneremo nel prossimo capitolo. Non si tratta più della generazione dei superstiti, ma neppure di quella dei diretti discendenti, quella che a partire dai lavori di Marianne Hirsch è stata definita la generazione della "postmemoria"¹¹³. La loro opera, e l'atto di forza cui è sottesa, non nasce – come quelle di Georges Perec o Raymond Federman – dal silenzio e dall'assenza di ricordi, quanto piuttosto da un'ipertrofia del discorso memoriale, con relative atrofizzazioni, nella sfera pubblica e culturale. Un'operazione contro cui, ieri come oggi, molti oppositori si sono scagliati denunciando l'usurpazione del discorso dei testimoni. Un riflesso congenito in parte motivato dal timore di revisionismi, ma che rischia talvolta di gettare il bambino con l'acqua sporca. La prospettiva di Bouju, al contrario, vede nella produzione "ipermoderna" (un termine, come vedremo, assai pregnante) del *roman historique*, non un rigurgito revisionista, ma un modo di rimettere in circolo il dato memoriale, scrostandolo delle sue istituzionalizzazioni, attraverso la "potenzialità democratica, ossia ribelle, delle voci finzionali"¹¹⁴.

Anche sul versante italiano, tra la fine degli anni Zero e i primi anni Dieci si assiste a un intenso dibattito intorno alle forme di contaminazione che caratterizzano

¹¹² Ivi, p. 87

¹¹³ Cfr. Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.

¹¹⁴ E. Bouju, *La conscription fictionnelle des témoins*, cit., p. 87.

la produzione letteraria contemporanea, nonché ai lasciti della stagione postmodernista, in cui trova spazio un'interessante discussione relativa ai nuovi sentieri battuti dalla narrativa storica. Uno dei primi a mettere in moto una serie di riflessioni e a tentare la formulazione di un quadro teoretico d'insieme è Wu Ming 1, nel saggio sul *New Italian Epic*¹¹⁵. Due precisazioni: con questo nome non si intende una corrente letteraria in senso stretto, bensì con un "campo di forze"¹¹⁶ o ancora con una "nebulosa narrativa"¹¹⁷, come lo stesso autore suggerisce; inoltre, il termine "epico" impiegato per etichettare il fenomeno non fa riferimento ai tradizionali connotati formali del genere, ma rimanda al fatto che "queste narrazioni [...] riguardano imprese storiche o mitiche [...] che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell'intera umanità"¹¹⁸. La data d'esordio del fenomeno è fissata da Wu Ming 1 al 1993, anno a partire dal quale è possibile circoscrivere un insieme di esperienze eterogenee dal punto di vista formale – in cui trovano posto scritti noir, di fantascienza, pseudoreportage, *autofiction*, oltre a un gran numero di romanzi storici e a quelli che Wu Ming 1 chiama "oggetti narrativi non-identificati"¹¹⁹ – ma che condividono una medesima postura, ormai refrattaria alle poetiche postmoderniste e venata da un forte senso di responsabilità, tesa a "immaginare vie d'uscita"¹²⁰ a un presente asfittico, infestato dal passato e deficitario di futuro. Tale è l'"algoritmo"¹²¹ che regola gli scritti del *New Italian Epic* nonostante la loro apparente diversità di genere, come specie esteriormente distinte ma tassonomicamente attigue.

Come detto, buona parte di questi scritti è composta da romanzi storici: si tratta di testi che, se da un lato fanno i conti con il canone italiano del genere (Manzoni, De

¹¹⁵ Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009.

¹¹⁶ Ivi, p. 9.

¹¹⁷ Ivi, p. 10.

¹¹⁸ Ivi, p. 14.

¹¹⁹ Ivi, p. 11.

¹²⁰ Ivi, p. 60.

¹²¹ Ivi, p. 53. Wu Ming 1 riprende la nozione di "algoritmo" dagli studi sui videogiochi e la *gamer culture*, adattandola alle forme letterarie. Cfr. Alex R. Galloway, *Gaming: Essays on Algorithmic Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006 e McKenzie Wark, *Gamer Theory*, Harvard University Press, Cambridge 2007.

Roberto, Nievo, Pirandello, Bacchelli, Pratolini, Tomasi di Lampedusa, Banti, Eco...), dall'altro manifestano l'influsso – inevitabile, in epoca di globalizzazione – di tradizioni plurime (realismo magico, *detective story*, romanzi d'avventura, biografie di personaggi storici...)¹²². Inoltre, come già osservato altrove, emerge anche nei testi del NIE l'utilizzo dell'inchiesta indiziaria, condotta dal narratore, come dispositivo strutturale della narrazione (mossa, nelle parole di Wu Ming 1, da “un desiderio feroce che ogni volta [la] riporta agli archivi, o per strada, o dove archivi e strada coincidono”)¹²³. In maniera simile alle esperienze d'oltralpe, si attesta qui un superamento della metafinzione e del *pastiche* postmodernista, nel segno di una ritrovata serietà della scrittura e dei suoi fini (ci si riferisce, naturalmente, alle forme più ombelicali della corrente postmodernista, che soprattutto in Italia aveva preso le pieghe di una 'fuga dalla Storia'): ciò che traccia i contorni di una poetica condivisa è, in questi scritti, il recupero di un forte senso di responsabilità, una postura etica venata di “ardore civile, collera, dolore per la morte del padre, *amour fou* ed empatia con chi soffre”¹²⁴, e un'idea di scrittura sottesa alla costruzione di “un vincolo comunitario”¹²⁵.

Sul piano delle strategie formali, i testi gravitanti nel NIE fanno un uso sistematico della contaminazione (termine che, in un mondo di “oggetti narrativi non-identificati”, comincia a perdere ormai di senso), configurandosi come frutto di “ibridazione esoletteraria”¹²⁶; mescolano, come già era proprio della produzione postmodernista, contenuti della tradizione 'alta' con forme di intrattenimento

¹²² Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., pp. 15-17. Per una trattazione esaustiva del canone del romanzo storico in Italia, si rinvia a Margherita Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Manni, Lecce 1999 e al già citato H. Serkowska, *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, cit. Per un approccio che indaga l'egemonia del modello manzoniano nel Novecento italiano, si rimanda invece a Fabio Dal Busco, *La storia e la favola. Il modello manzoniano nel romanzo storico contemporaneo*, Longo Angelo, Ravenna 2007.

¹²³ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 11.

¹²⁴ Ivi, p. 25.

¹²⁵ Ivi, p. 22.

¹²⁶ Ivi, p. 42.

popolare; sono aperte alla “transmedialità”¹²⁷, in quanto le narrazioni che imbastiscono esondano spesso e volentieri dall’oggetto libro verso codici differenti, e adottano prospettive inedite – su cui avremo modo di tornare – che Wu Ming 1 condensa nel termine “sguardo obliquo”¹²⁸. Ma è nell’uso dell’ucronia – o, per essere più precisi, di “premesse ucroniche *implicite*” – che l’autore rileva il vero codice profondo – l’algoritmo – che li accomuna: gli scritti del NIE “non fanno ipotesi ‘controfattuali’ [...] ma riflettono sulla possibilità stessa di una [...] biforcazione, raccontando momenti in cui molti sviluppi erano possibili e la storia *avrebbe potuto* imboccare altre vie”¹²⁹.

Qualche anno dopo, è Giuliana Benvenuti a fare di nuovo il punto sulle narrazioni storiche, definendo i contorni di quello che, nel saggio omonimo, viene chiamato il “romanzo neostorico italiano”¹³⁰. Partendo dalle riflessioni di Mario Domenichelli sulla “pulsione negromantica” alla base della scrittura storica (sia essa dello storico o del romanziere), ossia il desiderio di “evocare le voci dei morti [...] attraverso la ricerca documentaria e un particolare metodo di analisi e di scrittura”¹³¹, si va formando l’identikit di una corrente letteraria volta alla formulazione di controstorie antagoniste nei confronti della retorica ufficiale del potere. La scomparsa dell’evento di White, il paradigma indiziario di Ginzburg, la visione di Stephen Greenblatt della storia come *master fiction* sono tutti tasselli teorici convocati per definire l’*ethos* del romanzo neostorico come pratica che s’inscrive “nei vuoti che il

¹²⁷ Ivi, p. 45. Wu Ming fa riferimento nel testo a Henry Jenkins, *Cultura convergente* (2006), Apogeo, Milano 2007. Per ulteriori approfondimenti sulle tematiche riguardanti la transmedialità e la transcodificazione si rimanda inoltre a Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Francke, Basel-Tübingen 2002 e L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York-London 2006.

¹²⁸ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., pp. 26-32.

¹²⁹ Ivi, p. 35.

¹³⁰ Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma 2012.

¹³¹ Mario Domenichelli, *Lo scriba e l’oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell’epoca borghese*, ETS, Pisa 2011, p. 103.

grande racconto ha lasciato aprire"¹³²; interrogazione del *manque* in cui, a parlare, non sono i vincitori ma "i soggetti sommersi e sconfitti"¹³³.

La *historiographic metafiction* è, qui come altrove, l'interlocutore principale: come la corrente delineata da Hutcheon, il romanzo neostorico implica un superamento del modello classico di Lukács; fa un uso estensivo della metafinzione; pratica la commistione di più generi e assume il venir meno della tradizionale separazione dei regimi di realtà e finzione. Proprio il conclamato "indebolimento dell'idea di verità storica come meta perseguibile", del quale – osserva Benvenuti – "la storiografia è stata compartecipe"¹³⁴ e l'affermazione nella società tardocapitalista di una "cultura mediatica che pratica a sua volta programmaticamente la confusione tra realtà e finzione"¹³⁵, se da un lato costituiscono un pantano nel quale anche le figure dello scrittore e dell'intellettuale vedono scemare la propria autorità agli occhi dell'opinione pubblica, dall'altro rappresentano il campo di battaglia sul quale la letteratura ha l'opportunità (e il dovere) di reclamare un dominio, fornendo "una possibile interpretazione del mondo"¹³⁶.

Nelle sue varie declinazioni, il romanzo neostorico riflette sugli effetti prodotti dalla commistione programmatica di realtà e finzione, sui temi del complotto (Umberto Eco), dell'inesperienza (Antonio Scurati), cercando di sfruttare a suo vantaggio il primato della performance sulla prova (Roberto Saviano) e le possibilità comunitarie offerte dai media nel formulare nuove mitopoiesi (Wu Ming). La prospettiva privilegiata per una simile operazione è, ad ogni modo, quella dei subalterni (non è un caso che gli autori studiati da Benvenuti nel prosieguo del saggio – Wu Ming 2-Antar Mohamed e Gabriella Ghermandi – siano portatori di un'ottica postcoloniale e femminista): come narrazione controstorica, il romanzo neostorico si configura alla lettera come un "ritorno dell'altro nel discorso che lo

¹³² G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 8.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Ivi, p. 20.

¹³⁵ Ivi, p. 21.

¹³⁶ *Ibid.*

interdice”¹³⁷, secondo la nota formula di de Certeau. Scopo dei testi è quello di “fissare lo sguardo sulle maschere del potere, per comprendere cosa esse, celando, rivelino”¹³⁸, così da riparare alla *damnatio memoriae* discesa sulle vittime.

Come vediamo, le diverse nomenclature stilate sia in Francia che in Italia tra gli anni Zero e i primi anni Dieci risentono visibilmente dell’influsso dei lavori teorici di Hutcheon ed Elias. È su questa scia che, nel 2014, Claudia Boscolo e Stefano Jossa tentano una sintesi delle categorie di *historiographic metafiction* e *metahistorical romance* per definire i contorni della narrativa storica italiana contemporanea, accorpandole nella nozione di “finzione metastorica”¹³⁹. Come osservano gli autori, tanto la riflessione sullo statuto fittizio del testo che quella sulle possibilità di attingere al passato, sono questioni ineludibili ed essenzialmente intrecciate nel racconto storico odierno. Lungi dall’inibire la narrazione, esse costituiscono – come già era opinione di Wu Ming e Benvenuti – un’opportunità per la letteratura di trovare una dimensione propria nel discorso contemporaneo, oltre che un sapere distinto dai campi del giornalismo e della storiografia.

La distinzione di White tra “evento” e “fatto” viene qui rievocata non per alimentare un approccio relativista alla storia ma, al contrario, per incoraggiare un posizionamento politico sia da parte dell’autore che del lettore – un “prendere posizione” che non significa esporre “le proprie preferenze di parte o ideologiche, ma svelare le regole del gioco, esplicitando il fatto che la lingua del testo è quella che l’autore gli ha dato”¹⁴⁰. La consapevolezza che non esiste conoscenza non situata e che la verità è necessariamente plurale denota – se ancora ce ne fosse bisogno – l’impronta che la testimonianza ha impresso sulla narrativa contemporanea: nelle finzioni metastoriche, osservano gli autori, “la storia è riconoscibile solo se è filtrata dallo sguardo di chi l’ha vissuta, cosa che la rende potenzialmente più vera, perché si

¹³⁷ M. de Certeau, *La scrittura della storia*, cit., p. 260.

¹³⁸ G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 24.

¹³⁹ Claudia Boscolo, Stefano Jossa (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2014, p. 15 e sgg.

¹⁴⁰ Ivi, p. 19.

fonda sulla testimonianza, ma anche inevitabilmente più soggettiva, perché non è riconducibile a una narrazione univoca e collettiva”¹⁴¹.

Ma, e questo è il segno di una svolta rispetto al postmoderno, l’assunzione del carattere mediato del testo non sembra più implicare il rischio di negare che determinati eventi siano accaduti, con il corollario di renderli inservibili per un’azione sul presente. Al contrario, le finizioni metastoriche studiate nel saggio (in particolare i lavori di Giuseppe Genna, Helena Janeczek e Wu Ming) vengono proposte da Boscolo e Jossa come ideali continuatrici della letteratura di Resistenza, poiché, come gli scritti di allora, costituiscono “una via letteraria all’impegno politico”¹⁴², munita di uno sguardo rivolto al futuro. Così, il vasto contingente di strategie formali sin qui elencato (l’ironia, “strumento privilegiato [...] di una letteratura che punti a evitare tanto la religione del feticcio realistico quanto la rinuncia a uno sguardo sul mondo”¹⁴³; la creazione di nuove mitopoiesi; l’ucronia o, per essere più precisi, *l’alternate history fiction*...), viene adoperato dalla finzione metastorica per veicolare un “realismo di ciò che c’è ma non si vede, la presenza del rimosso, la verità di chi ha perso, o è povero, o è impotente, o è sconfitto, è solo, è abbandonato”¹⁴⁴.

Appartengono allo stesso anno alcune riflessioni che Elodie Rousselot dedica al *neo-historical novel*, l’ultima delle varianti morfologiche del romanzo storico contemporaneo rievocate in queste pagine¹⁴⁵. Vale la pena di soffermarsi sulle sue considerazioni poiché, nonostante riguardino un fenomeno essenzialmente britannico, contengono alcuni spunti utili anche per gli scritti, perlopiù di area italofrancese, di cui ci occuperemo a partire dal prossimo capitolo. Il *neo-historical novel* (tra le cui fila si possono annoverare autori come Ian McEwan e Kazuo

¹⁴¹ Ivi, p. 25.

¹⁴² Ivi, p. 12.

¹⁴³ Ivi, p. 13.

¹⁴⁴ Ivi, pp. 25-27.

¹⁴⁵ Elodie Rousselot (a cura di), *Exoticizing the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2014.

Ishiguro) offre infatti il terreno ideale per un confronto tra la lettura della narrativa storica proposta da Hutcheon, largamente maggioritaria nella riflessione teorica degli ultimi decenni, e le osservazioni ben più critiche formulate da Jameson. Le opere cui Rousselot fa riferimento non praticano apertamente la metafinzione e la commistione di più generi e dei regimi di realtà e finzione, prediligendo al contrario l'utilizzo di un codice di tipo convenzionale (accomunate, in questo, al *roman historique* di Bouju) e il ritorno a una narrazione lineare. In altre parole, tale corrente non si avvale di quei dispositivi che la narrativa postmodernista (e parte di quella successiva) aveva sviluppato per indagare un passato inconoscibile se non in forme mediate, provando così a farsi scudo dalle accuse di deficit di storicità che le erano state mosse.

Il *neo-historical novel*, al contrario, con il recupero mimetico di luoghi e personaggi del passato, si espone al rischio di scendere nella "estetica della nostalgia"¹⁴⁶ di tanta parte della narrativa storica *mainstream*, che applica sistematicamente la mercificazione del passato e dà forma a quel "turismo della storia" (coniato sul concetto di *trauma tourism*) di cui ha parlato Marita Sturken¹⁴⁷. In questi scritti, infatti, più che con il sublime storico si ha a che fare con una forma rinnovata di esotismo, in cui "allo spaesamento geografico [...] è stata sostituita la distanza storica"¹⁴⁸, secondo un processo assai simile a quello riscontrato da Franco Moretti nell'epica moderna occidentale¹⁴⁹. Come nelle 'opere mondo', questi testi non sono esenti dalla "spettacolarizzazione dell'Altro/del passato", tramite cui vengono dissimulati "i rapporti di forza in atto tra l'osservatore e l'osservato, permettendo il rafforzamento della posizione di presunta superiorità del primo"¹⁵⁰.

Ciò non significa che il *neo-historical novel* sia promotore di una letteratura che aderisce acriticamente ai dogmi del mercato e, più in generale, della postmodernità:

¹⁴⁶ Ivi, p. 5.

¹⁴⁷ Cfr. Marita Sturken, *Tourists of History: Memory, Kitsch, and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*, Duke University Press, Durham-London 2007.

¹⁴⁸ E. Rousselot, *Exoticizing the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, cit., p. 6.

¹⁴⁹ F. Moretti, *Opere mondo*, cit., pp. 46-52.

¹⁵⁰ E. Rousselot, *Exoticizing the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, cit., p. 8.

la problematizzazione del dato storico viene comunque perseguita, forse con mezzi meno evidenti, ma non per questo meno efficaci. Così il *neo-historical novel* si avvale della complicità della verosimiglianza e della nostalgia, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, proprio per problematizzare la rappresentazione storica. Da un lato, la coerenza narrativa e l'esotismo di facciata "sembrano soddisfare il nostro desiderio per un passato che sia una fonte di alterità culturale pronta per il consumo. Tuttavia, al tempo stesso, anziché perpetuare quei tropi e realizzare le nostre aspettative, il *neo-historical novel* le compromette entrambe presentando l'alterità percepita della storia come una fabbricazione intenzionale del presente"¹⁵¹. È facile intravedere in una simile pratica l'azione di un processo perturbante, ossia la defamiliarizzazione di ciò che si crede familiare; un meccanismo assai simile a quello che vedremo dispiegato nelle opere al centro dei prossimi capitoli.

¹⁵¹ Ivi, p. 11.

CAPITOLO 5

LE FINZIONI TESTIMONIALI

5.1 Scritture di un tempo infestato

Compito delle prossime pagine è quello di delineare le forme e i meccanismi interni che regolano quel sottogenere della narrativa storica contemporanea che propongo in questa sede di definire col nome di “finzioni testimoniali”. Prima di fare ciò, occorre però attardarsi ancora un istante sulle diverse declinazioni del romanzo storico contemporaneo riportate in coda al precedente capitolo e, in particolare, sul contesto storico dal quale emergono. La produzione letteraria cui esse fanno riferimento si dipana infatti su un arco temporale relativamente vasto, che va dagli anni Sessanta fino al presente; un intervallo che abbraccia per intero la fase storica conosciuta in Occidente col nome di postmodernità, dalla quale, di fatto, non siamo ancora usciti. Se l’epoca interessata è la medesima, lo stesso non può dirsi però per l’immaginario culturale a cui tali forme di scrittura fanno riferimento.

Torna qui utile rievocare la distinzione, già riportata da Remo Ceserani, tra la postmodernità intesa come “sostanza storica e materiale del cambiamento” e il postmodernismo in quanto prodotto dei “livelli di coscienza, comprensione e ricostruzione ideologica di chi ha cercato di farsene interprete”¹; una distinzione che, come ha ricordato il critico, occorre mantenere ben ferma “per aiutarci a districare il ginepraio dei discorsi e delle interpretazioni in cui siamo immersi”². Di recente, Donnarumma è tornato sulla questione proponendo una tripartizione che, a postmodernità e postmodernismo, aggiunge anche la nozione di postmoderno, cioè

¹ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 120.

² Ivi, p. 121.

“quell’epoca culturale che, con una molteplicità di atteggiamenti e senza elaborare poetiche comuni, ha risposto ai problemi posti dalla postmodernità”³. Estinte la produzione artistico-culturale del postmodernismo e la cultura postmoderna cui questa fa riferimento (per entrambe, Donnarumma disegna un arco temporale che va dal 1965 al 1995 circa), permane ancora stabile l’epoca storica della postmodernità, così come rimangono tuttora validi – nonostante le incomprensioni – i giudizi di Jameson sul fatto che essa costituisca “la logica culturale del tardo capitalismo”⁴.

Messe in chiaro alcune continuità strutturali, economiche e sociali, tra il presente e il recente passato, appare comunque evidente che il mondo di oggi veicola una cultura ormai sensibilmente diversa rispetto a quella che ha animato il postmodernismo. All’incedere, nonostante le crisi, del tardocapitalismo e delle politiche neoliberiste fa infatti da contraltare l’eclissi delle parole d’ordine della passata stagione, come la testualizzazione del mondo, l’autoriflessività, la riscrittura o la parodia, così come di alcuni concetti sui quali l’edificio postmoderno poggiava (la fine della Storia, lo sciopero degli eventi, la morte del soggetto)⁵. Per tracciare un quadro della nuova configurazione, Donnarumma sceglie di rifarsi alla categoria di “ipermoderno” teorizzata in Francia da Gilles Lipovetsky⁶. Questa, nelle parole del

³ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., pp. 25-26.

⁴ È lo stesso Jameson, nella prefazione all’edizione italiana del 2007, a tornare sui dibattiti – e i fraintendimenti – innescati dalla periodizzazione storica da lui proposta in *Postmodernism*: “la confusione fu generata fin dal principio dal mio titolo, che all’epoca non rispecchiava a sufficienza la distinzione che vorrei fare oggi tra ‘postmodernismo’ in quanto stile [...] e ‘postmodernità’ come specifico periodo storico. Uno degli obiettivi centrali di questo libro era in effetti sostenere che la postmodernità costituisce la terza fase del capitalismo, separata da una frattura radicale rispetto al periodo precedente della modernità [...]. Stando così le cose, malgrado sia plausibile, anche se piuttosto faticoso, parlare di un post-postmodernismo dei vari stili culturali, sarebbe utopico o reazionario evocare qualcosa come una post-postmodernità. Siamo tuttora profondamente immersi nel capitalismo [...] ed è probabile che vi resteremo ancora a lungo, per quanti nuovi stili possa generare questa struttura economica”. Cfr. F. Jameson, *Prefazione all’edizione italiana*, in *Postmodernismo*, cit., pp. VII-VIII.

⁵ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 99.

⁶ Lipovetsky è stato tra i primi a tracciare i contorni della fase culturale conosciuta come “ipermodernità”. Oltre a lui, sempre restando in ambito francese, vi si sono dedicati teorici come Paul Virilio, Jean Serroy, Nicole Aubert e Sébastien Charles, col quale ha redatto il saggio preso in considerazione in queste pagine. Cfr. Sébastien Charles, Gilles Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, Grasset, Paris 2004.

critico, “non segna una frattura netta, violenta e polemica rispetto al postmoderno come appunto il postmoderno aveva voluto fare con la modernità, ma è uno scivolamento rispetto ad esso e può a tratti sovrapporsi”⁷. Tale scivolamento, ed è in quest’ottica che viene adoperato il prefisso *iper-*, va letto nel senso di un’accelerazione: non si ha, oggi, a che fare con un rovesciamento delle premesse che reggevano la postmodernità, quanto piuttosto con una loro espansione incontrollata. I tempi ipermoderni, in altre parole, sono il prodotto di un capitalismo finalmente libero di occupare ogni interstizio del globo e di diventare quel “mondo dentro il capitale”, cioè senza più confini, di cui parla Peter Sloterdijk⁸. Il che ci riporta alle osservazioni di Fisher citate in precedenza: se il postmodernismo di fatto interagiva con un mondo in cui era ancora concessa un’alternativa, nel quale la tensione con il polo sovietico serviva sia da riserva utopica per l’Occidente che, più prosaicamente, da barriera contenitiva per le pulsioni più nefaste del capitalismo, le trasformazioni intercorse tra la fine degli anni Ottanta e l’inizio dei Novanta hanno di fatto mutato il motto tatcheriano (*TINA*) in una semplice constatazione.

Non c’è dunque da sorprendersi che la disposizione emotiva dell’ipermoderno, o di quello che Fisher chiama “realismo capitalista”, verta sulla depressione più che sulla schizofrenia⁹. Ciò deriva dal fatto che, se il postmoderno coltivava l’idea di una “uscita dalla logica moderna del nuovo”¹⁰, l’ipermoderno – che come il suo antecedente “ha abbandonato la fede moderna nel progresso”¹¹ – non vede alcuna via di fuga dalla coazione a ripetere della macchina neoliberista sulla quale viaggia, il cui “meccanismo gira a vuoto, impazzito”¹² e privo di scopo. Ne consegue che, data la comune ascendenza alla medesima epoca storica (la quale non fa che intensificare le

⁷ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 103.

⁸ Cfr. Peter Sloterdijk, *Il mondo dentro il capitale* (2005), Meltemi, Roma 2006.

⁹ Quest’ultima, notoriamente associata all’età postmoderna per via dell’opposizione tra la macchina sociale del tardocapitalismo, che irregimenta su canali economici i flussi che la attraversano, e quella del desiderio, dal carattere acentrico e multidirezionale. Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *L’anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, cit. Su tali questioni, cfr. anche F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., pp. 42-49.

¹⁰ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 103.

¹¹ Ivi, p. 104.

¹² *Ibid.*

sue dinamiche), ciò che muta realmente tra postmoderno e ipermoderno è la natura dello sguardo rivolto al presente: ironico e distaccato nel primo caso, critico e disincantato nel secondo. È proprio l'interazione tra i due ultimi termini, a mio avviso, a motivare l'accostamento alla depressione ipotizzato da Fisher.

“Ci sono diversi elementi”, sostiene Lipovetsky, “che possono autorizzare un'interpretazione relativista o nichilista dell'universo ipermoderno”¹³. Tuttavia, nella sua analisi sembra prevalere un ottimismo di fondo secondo il quale le nuove forme di solidarietà organizzata e di attivismo civile, sociale ed ecologico – in sintesi, le attestazioni contemporanee di un “umanesimo democratico” – impediscono di dare credito a tale ipotesi¹⁴. Se questi fenomeni attestano senza dubbio, come scrive Donnarumma in riferimento a Lipovetsky, una ripresa di quella “volontà critica e autocorrettiva” che era tipica della modernità, è però vero che il filosofo sembra ignorare nei toni forse troppo entusiastici sui quali termina il suo pamphlet, il disincanto di un tempo che dà ormai per scontato “che nessuna rivoluzione è più possibile”¹⁵. Ormai spente da tempo le speranze utopiche della modernità e bollate infine come illusioni le fughe del postmoderno, all'ipermoderno non resta che quella “prospettiva al ribasso” che, come ricorda Fisher, è la postura tipica del depresso: di chi cioè, non solo non ritiene possibile cambiare la propria condizione, ma neppure lo reputa auspicabile. Se è vero che l'*agency* non è a noi preclusa, è anche vero che essa si presenta nelle forme di una “volontà riformatrice che scende subito a patti con lo stato delle cose”¹⁶. È, per così dire, un agire viziato da un difetto di fabbricazione, poiché, ponendosi come semplice correttivo e non come critica radicale del presente, rischia di compromettere l'idea stessa di cambiamento che promuove¹⁷.

¹³ S. Charles, G. Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, cit., p. 144.

¹⁴ Ivi, pp. 145-146.

¹⁵ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 105.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ È in questo senso che, come abbiamo visto sul finire della prima parte, si muove la denuncia di Philippe Mesnard nei confronti dell'universo umanitario, il quale finisce per essere complice – sia per logiche di sussistenza che per modalità d'intervento – di quello stesso sistema iniquo e predatorio del quale denuncia costantemente gli abusi.

Quali sono dunque i lineamenti della postura ipermoderna? Donnarumma nota un primo scarto rispetto al postmoderno nel profilarsi di una figura di intellettuale politicamente schierato e desideroso di prendere la parola sul presente, seppure in un contesto spiccatamente post-ideologico. Di qui si ha un mutamento significativo nei temi trattati, attinenti alla sfera pubblica (cronaca, criminalità, precariato, migrazioni), rispetto a una stagione in cui vigeva la convinzione “che quanto più la letteratura parlava di sé, tanto più poteva dire qualcosa del mondo”¹⁸. Inoltre, anche in quei generi per cui già il postmoderno si era contraddistinto – uno su tutti, il romanzo storico – si avverte adesso una “necessità di pronunciarsi sul presente in modo diretto, cioè senza maschere ironiche o metaletterarie”¹⁹. Come sottolinea giustamente Donnarumma, “anche in quei narratori che facevano i conti con la cronaca, la storia e i loro documenti, l’effetto conclusivo era derealizzante: *Libra* o *L’arcobaleno della gravità* o *I versi satanici*, che pure traboccano di materiali presi dal vero o, per meglio dire, abusano di un’enciclopedia di informazioni e racconti tratti dalle cronache, non vogliono essere libri realistici”²⁰. Ciò non significa che oggi vi sia un ritorno a forme di realismo ingenuo o a un “ritorno alla realtà” (come lo stesso Donnarumma aveva inizialmente paventato)²¹: il “realismo ipermoderno” non si rifà insomma alle poetiche del realismo Ottocentesco, che Bertoni ha sintetizzato con le metafore del vetro, dello specchio e della trasparenza²². Al contrario, le smonta: “la lente si è inspessita: non pretende di far vedere la cosa in sé, ma la cosa attraverso sé, come solo possibile accesso, cioè nella consapevolezza che una mediazione [...] è consustanziale all’atto della rappresentazione”²³. A tale scopo Donnarumma adotta le categorie di “realismo documentario” e “realismo testimoniale” per stilare la poetica

¹⁸ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 108.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ivi*, p. 145.

²¹ L’intenso dibattito che ha fatto seguito all’ipotesi di “ritorno alla realtà” formulata da Donnarumma su “Allegoria” è stato ricostruito in M. Ganeri, *Reazioni allergiche al concetto di realtà. Il dibattito intorno al numero 57 di «Allegoria»*, in H. Serkowska (a cura di), *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa 2011, pp. 51-68.

²² F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 91-96.

²³ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 147.

di scritti come *l'autofiction*, la *biofiction*, o gli UNO. Tali ibridazioni di *fiction* e *non-fiction*, mettono a nudo la corporeità che precede la scrittura “non [...] per testualizzare postmodernamente il mondo, ma, al contrario, per additarlo in quelle forme mediate che sono le uniche possibili”²⁴.

Il fatto che molte delle scritture che l'ipermoderno veicola siano scritture dell'Io segnala il prepotente ritorno del soggetto e dell'autore sulla scena letteraria, dopo che il postmoderno ne aveva tempestivamente celebrato i funerali. Ciò non è in contraddizione con la comparsa, nel pieno di quegli anni, di generi dal carattere marcatamente soggettivo come il *non-fiction* novel e *l'autofiction*, oltre che con la graduale affermazione del paradigma testimoniale analizzato nel secondo capitolo: al contrario, è possibile leggere nell'azione di questi fenomeni, minoritari rispetto alla dominante culturale del postmodernismo, una prefigurazione delle principali tendenze che muovono l'attuale panorama ipermoderno. Come per la “svolta verso il referente” di cui sopra, il ritorno dell'Io nelle scritture odierne non significa affatto un recupero coatto delle forme enunciative di stampo ottocentesco. L'io attorno al quale ruota la scrittura testimoniale ipermoderna è tanto ipertrofico quanto precario; la sua invadenza nella narrazione, anche laddove simula – come vedremo – una qualche forma di onniscienza, non fa che accentuarne i dubbi e le fragilità. Non a caso Hal Foster, dal quale Donnarumma parte per la sua ricognizione sull'ipermodernità, ha parlato – seppure nell'ambito delle arti figurative – di “ritorno al reale”, declinando tale termine (secondo l'uso lacaniano ormai consueto) nel senso dell'adozione di un “realismo traumatico”²⁵. È dello stesso avviso Giglioli, che nota nella “scrittura dell'estremo” che pervade la narrativa italiana contemporanea (ma non si farebbe fatica a tracciare un parallelo con altre letterature nazionali, ad esempio con quella francese) un sintomo che denuncia come, quanto più “le occasioni di trauma sono state respinte ai margini dell'esperienza quotidiana”, tanto

²⁴ Ivi, p. 122.

²⁵ Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge 1996, pp. 130-136.

più il nostro immaginario ne risulta posseduto²⁶. Prendendo in esame *l'autofiction*, Giglioli nota ad esempio come “nella maggior parte di queste opere venga inscenato un rapporto con la realtà in cui il soggetto più parla di sé e più sembra farsi da parte a stilare il verbale della sua marginalità, della sua impotenza [...] Più che una narrazione di azioni, si tratta di un catalogo di atti mancati, non compiuti o impossibili da compiere”²⁷. Anche qui si rintraccia una differenza sostanziale tra postmoderno e ipermoderno: se i timori di allora erano, per così dire, di tipo ontologico (l’esistenza o meno del mondo al di là del testo e, di conseguenza, del soggetto racchiuso in esso), oggi prevalgono quelli legati al piano dell’etica: il mondo c’è, e così pure il soggetto, ma la sua esistenza è resa irrilevante dal fatto che “l’agire politico è sentito come qualcosa di impossibile, non perché proibito ma perché ineffettuale, senza esito”²⁸.

Sulla base di quanto detto, si può tracciare un discrimine tra le diverse categorie della narrativa storica prese finora in esame. Se le teorizzazioni di Hutcheon fanno un uso marcato degli strumenti derivati dalla teoria postmoderna e rimandano a opere pienamente iscritte nel canone dell’epoca (Eco, Pynchon, Rushdie, Coetzee...), la proposta di Elias, apparsa all’inizio del nuovo millennio, pur rivolgendosi in gran parte allo stesso insieme di autori (ma introducendo anche figure come William T. Vollmann che rappresentano già un allontanamento dal postmoderno) e strutturandosi attorno al concetto di “sublime storico” preso in prestito da White e Lyotard, presenta alcune importanti affinità con il panorama ipermoderno appena tratteggiato. Mi riferisco in particolare all’adesione da parte del *metahistorical romance* a un “immaginario post-traumatico” sull’impronta del racconto dei superstiti, il cui “ritorno compulsivo e ripetitivo nel passato” plasma le strategie narrative e formali dei testi. Su questo aspetto, Elias riserva alcune pagine altamente sintomatiche, nelle quali la corrente viene descritta come espressione di

²⁶ D. Giglioli, *Senza trauma*, cit., p. 8.

²⁷ Ivi, p. 55.

²⁸ D. Giglioli, *Stato di minorità*, cit., p. V.

“un’ideologia in mutamento, la quale percepisce sé stessa sul modello di una coscienza traumatizzata”²⁹. A posteriori, è facile leggere in queste parole una sintetica ed efficace descrizione dell’ideologia vittimaria di cui, di recente, Apostolidès e Giglioli hanno tracciato con più precisione i contorni. A Elias non sfugge inoltre come “il Primo Mondo, e in particolare gli Stati Uniti, descrive la propria comunità immaginata come ‘sotto assedio’, esposta e minacciata, nonostante il suo potere economico e la sua influenza culturale siano divenuti paradigmi mondiali”³⁰; osservazioni che riprendono di fatto le ipotesi sull’*Io minimo* formulate a suo tempo da Lasch. Il mutamento d’ideologia al quale si allude qui altri non è che la transizione tra il paradigma eroico e il paradigma vittimario descritta nella prima parte, avvenuta in seguito al fallimento cui è andato incontro il progetto della modernità (guerre mondiali, campi di concentramento, bomba atomica, violenze coloniali). È il portato di violenza che quell’epoca le lascia in eredità a traumatizzare la “coscienza occidentale di matrice post-illuminista, anglo- e androcentrica”³¹, la cui risposta però, come detto, anziché concentrarsi su una maggiore tutela nei riguardi di gruppi marginalizzati e discriminati, con l’andare del tempo ha preso sempre più le forme di una paradossale assunzione di tratti vittimari da parte del resto della società, sfociata, negli ultimi decenni, in quello “stato di minorità” consustanziale all’egemonia del modello capitalistico.

Se, a inizio anni Novanta, le tesi di Francis Fukuyama avevano incensato la liberaldemocrazia – e il sistema economico neoliberista che la connatura – come forma di governo ideale per il genere umano, nonché atto finale della sua evoluzione ideologica ultimante nella cosiddetta “fine della storia”³², lo scenario di decadimento cui stiamo assistendo da alcuni decenni – delocalizzazioni, forme di neocolonialismo, precarizzazione del lavoro, abbattimento del salario e delle tutele contrattuali,

²⁹ A. J. Elias, *Sublime desire*, cit., p. 51.

³⁰ Ivi, pp. 50-51.

³¹ Ivi, p. 51.

³² Cfr. Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York 1992.

deregulation, bolle speculative, recessioni, crisi finanziarie, emergenze sanitarie, disparità socioeconomiche in drastico aumento – racconta una storia ben diversa: più che in un paradiso irenico, il progetto neoliberista ha assunto sempre più i connotati di una realtà da incubo. Eppure, gli slogan che rammentano l’ineluttabilità di tale modello non mancano, così come le strenue difese di quello che con voce sempre più stanca si descrive come il migliore dei mondi possibili. La nave affonda e il capitano ordina all’orchestra di continuare le danze: è in corso un’operazione diversiva. O, forse, sarebbe più corretto parlare di un esorcismo.

Poco tempo dopo la sua uscita, il saggio di Fukuyama viene fatto oggetto di un’attenta requisitoria da parte di Derrida in *Spettri di Marx*, dove si ravvisa il carattere “segretamente inquieto e manifestamente inquietante” di un discorso dominante che “diagnostica su tutti i toni, con una sicurezza imperturbabile, non solo la fine delle società costruite su modello marxista, ma la fine di tutta la tradizione marxista, [...] per non dire la fine della storia tout court”, dissoltasi “nell’euforia della democrazia liberale e dell’economia di mercato”³³. Al contrario, per Derrida, ci troviamo qui di fronte alle forme di un discorso rituale o di uno scongiuro, non dissimile da ciò che Freud ha definito la fase trionfante del lutto: “dopo un trauma, lo scongiuro dovrebbe assicurarsi che il morto non ritornerà: presto, far di tutto perché il suo cadavere resti localizzato, in luogo sicuro, in decomposizione esattamente lì dove è stato inumato, anzi imbalsamato”³⁴. È qui che entra in gioco il concetto di *hauntologie* (*hantologie*), ossia la fantasmatica presenza di ciò che è assente. La congiura che presiede la logica dell’*hantise* vuole, “magicamente, scacciare uno spettro, esorcizzare il possibile ritorno di un potere ritenuto malefico in sé, e la cui diabolica minaccia continuerebbe a turbare [*hanter*] il secolo”³⁵. Se è vero

³³ Jacques Derrida, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* (1993), Raffaello Cortina Editore, Milano 1994, p. 75.

³⁴ Ivi, p. 125.

³⁵ Ivi, p. 124.

che “non si parla che di lui, ma per scacciarlo, escluderlo, esorcizzarlo”³⁶, è vero anche il contrario: benché lo si voglia bandire ed esorcizzare, non si fa che parlare di lui. Se ne è dunque posseduti, fatalmente ossessionati. In ciò il discorso capitalistico mostra la sua cattiva coscienza, la sua intrinseca fragilità, che – osserva Derrida – andrebbe ricercata proprio nei suoi proclami di ineluttabilità.

Fisher, sulla scorta delle riflessioni del filosofo francese, ha ravvisato una costante hauntologica nell’odierna produzione estetica dell’Occidente. Sviluppando la sua tesi a partire dal campo musicale, il teorico inglese nota come, sotto le false spoglie di un rinnovamento permanente, la cultura tardocapitalistica abbia finito per bandire di fatto il nuovo dal circuito contemporaneo (la “lenta cancellazione del futuro” di cui parla Franco “Bifo” Berardi)³⁷, privilegiando una retrospezione nei temi e nelle forme culturali dell’Occidente. La “nostalgia *rétro*” che permea il *pastiche* postmoderno, già oggetto delle riflessioni di Jameson e Baudrillard³⁸, risulta radicalizzata – poiché normalizzata – nella “retromania” che, secondo Simon Reynolds³⁹, contraddistingue il panorama musicale odierno, in cui il carico perturbante della discronia e della disgiunzione temporale (componente ancora presente, in qualche misura, nelle opere postmoderniste) è stato ormai annullato dalla naturalizzazione della retrospezione e del *pastiche* come sole possibilità estetiche⁴⁰. Se fino agli anni Novanta si poteva ancora “misurare il passaggio del tempo culturale [...] attraverso le mutazioni della musica pop” e di correnti sperimentali come il post-punk, la cultura rave, jungle e drum & bass (permeate, secondo Fisher, da una tensione prometeica), “nella musica del ventunesimo secolo il senso di ‘shock del futuro’ è scomparso del tutto”⁴¹.

Un aspetto rivelatore della svolta hauntologica sopraggiunta a cavallo del nuovo millennio risiede, secondo il teorico inglese, in una particolare tecnica sonora

³⁶ Ivi, p. 128.

³⁷ Cfr. Franco “Bifo” Berardi, *After the Future*, AK Press, Oakland-Edinburgh 2011.

³⁸ Cfr. F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., pp. 36-37 e J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, cit., pp. 19-25.

³⁹ Cfr. Simon Reynolds, *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato* (2010), minimum fax, Roma 2017.

⁴⁰ M. Fisher, *Spettri della mia vita*, cit., p. 27.

⁴¹ Ivi, p. 19.

consistente nell'uso del crepitio prodotto dal vinile nelle registrazioni digitali: "il crepitio ci rende coscienti del fatto che stiamo ascoltando un tempo che è fuor di sesto; ci impedisce di cadere vittime dell'illusione della presenza"⁴². Tale suono, prodotto dalla puntina di un giradischi che scorre lungo le scanalature del vinile, non soltanto ci rende "consapevoli del fatto che i suoni che stiamo ascoltando sono registrati, ma anche dei sistemi di riproduzione che utilizziamo per accedere alle registrazioni"⁴³. La melanconia hauntologica che si nasconde dietro simili anacronismi e, in generale, dietro l'ossessione per il passato nelle sue varie declinazioni (atmosfera, stili, tecniche, oggetti...), non è che il riflesso della scomparsa di modelli alternativi al Capitale e la definitiva istituzione di quello che lo stesso Fisher ha chiamato il "realismo capitalista", cioè di quella cornice insieme ideologica e formale secondo la quale "non soltanto il futuro non è mai arrivato, ma neppure sembra più possibile"⁴⁴.

Certo, se Fisher si limitasse a queste considerazioni, il suo lavoro critico, per quanto stringente, ne uscirebbe compromesso poiché, obbedendo a una logica del "chi vince perde", contro la quale già Jameson aveva messo in guardia⁴⁵, finirebbe con l'essere un'ulteriore conferma dell'ineluttabilità del sistema al quale si vuole cercare un'alternativa. Ciò che è invece interessante nell'interpretazione che Fisher dà dell'hauntologia derridiana, è la sua ambivalenza. Nel descrivere i meccanismi di retrospezione che costellano la contemporaneità, il teorico inglese è sì fermo nel denunciare la coazione a ripetere del passato che ha invaso un presente 'fuor di sesto' (la citazione dell'*Amleto* di Shakespeare è una costante sia in Derrida che in Fisher) e dimentico del futuro, ma suggerisce al contempo l'ipotesi che questo ritorno

⁴² Ivi, p. 36.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Ivi, p. 37.

⁴⁵ "Accade che quanto più è potente la percezione di un sistema o di una logica sempre più totali [...], tanto più impotente finisce per sentirsi il lettore. Pertanto, quanto più il teorico vince, costruendo una macchina sempre più chiusa e terrificante, tanto più perde, dal momento che la potenzialità critica del suo lavoro ne risulta paralizzata, e gli impulsi alla negazione e alla rivolta, per non parlare degli impulsi alla trasformazione sociale, di fronte al modello vengono percepiti come sempre più vani e insignificanti", in F. Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. 23.

compulsivo sui luoghi del passato, che precede o coincide con la svolta traumatica responsabile dell'orizzonte depressivo odierno, possa essere letto come un'indagine condotta sui "futuri perduti" che ci infestano. In quest'ottica, la produzione hauntologica riflette su ciò che non è stato ma poteva essere, su un futuro perduto ma forse ancora possibile, fungendo da riserva utopica per il presente.

"L'aspetto importante dello spettro", ha scritto Martin Hägglund in riferimento a Derrida, "è che questo non può essere pienamente presente: non possiede essere in sé, ma marca una relazione con ciò che è *non più* o *non ancora*"⁴⁶. Sulla base di questa distinzione, Fisher definisce l'hauntologia come "*l'azione del virtuale*, dove lo spettro evocato [...] va inteso [...] come ciò che agisce senza essere (fisicamente) esistente"⁴⁷. Da ciò, è possibile rinvenire due pieghe: "la prima si riferisce a ciò che (nella realtà) *non è più*, ma che *rimane* efficace sotto forma di virtualità (la 'coazione a ripetere' traumatica, un modello fatale). Il secondo senso dell'hauntologia si riferisce a ciò che (nella realtà) *non è ancora* avvenuto, ma che è *già* efficace nella sfera virtuale (un attrattore, un'aspettativa che modella il comportamento attuale)"⁴⁸. Si ha qui a che fare con una doppia azione fantasmatica, che è al tempo stesso persecuzione e prefigurazione: in quest'ottica, il ritorno sui luoghi del passato è sia il sintomo della retrospezione come sola possibilità estetica a fronte della 'cancellazione del futuro', sia indagine sui tempi in cui si è prodotta o stava per prodursi una svolta, che si tramuta in una riflessione sulle possibilità inesprese della nostra epoca.

L'ipermodernità di Lipovetsky e Donnarumma e il realismo capitalista di Fisher tratteggiano i contorni di un tempo infestato, o – per citare nuovamente *l'Amleto* – "fuori di sesto". Come abbiamo visto, questa intempestività del presente, lungi dal significare una "fine della storia", segnala piuttosto il pulsare di questa sotto le assi del pavimento in cui è stata collocata, come il cuore rivelatore di Poe. Le ipotesi

⁴⁶ Martin Hägglund, *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Stanford University Press, Stanford-London 2008, p. 82 (corsivo dell'autore), cit. in M. Fisher, *Spettri della mia vita*, cit., p. 33.

⁴⁷ *Ibid.* (corsivo dell'autore).

⁴⁸ Ivi, pp. 33-34 (corsivo dell'autore).

formulate da Fisher non si limitano certo alla produzione musicale del nuovo millennio; al contrario, i suoi saggi si avventurano anche sul terreno degli altri domini estetici: arti figurative, cinema e – naturalmente – letteratura. Riportando i discorsi sopra evocati all'interno di una sfera eminentemente letteraria, proporrò una lettura hauntologica della recente produzione di narrativa storica in Occidente. Il romanzo storico, come abbiamo visto, è la cartina di tornasole mediante cui un'epoca definisce il proprio rapporto con il passato e, soprattutto, con il suo presente: se il romanzo storico tradizionale descritto da Lukács veicolava un'idea di appartenenza al divenire storico, mentre quello di stampo postmodernista metteva in evidenza le mediazioni ideologiche che si frappongono tra i produttori e i fruitori del testo e la storia in oggetto, gli scritti odierni restituiscono l'impressione di un tempo infestato, che intrattiene con il passato un rapporto di tipo fantasmatico⁴⁹.

Sulla base di quanto detto, è possibile scorgere i tratti di una dimensione hauntologica nelle teorizzazioni più recenti descritte nel capitolo precedente. Il *roman archéologique* di Viart, che costituisce uno dei modelli delle *fictions critiques*, attesta la retrospezione e la possessione del presente da parte del passato come dispositivo strutturante che innesca le dinamiche del testo, sia che esso si rivolga alla ricostruzione di una vita singolare (*fictions biographiques*) o di una genealogia familiare (*récit de filiation*). Con il *témoignage littéraire* descritto ancora da Viart e, in particolare, con il *roman historique* di Bouju, si assiste allo stesso meccanismo, soltanto preso da un'angolazione differente: anziché il percorso a ritroso dell'autore e/o narratore sulle tracce del passato, si assiste direttamente alla performance tramite cui la dizione testimoniale 'presentifica' il passato. L'aspetto dei futuri perduti, di tutte quelle cose "che potevano essere e non sono state", è più direttamente affrontato da Wu Ming 1 in *New Italian Epic*, quando parla delle "premesse ucroniche implicite" inscritte alla base degli oggetti narrativi non-identificati (UNO). Similarmente,

⁴⁹ Parte da premesse affini, seppur confinato perlopiù in territorio francese e diluito nell'arco degli ultimi settant'anni, Jutta Fortin, Jean-Bernard Vray (a cura di), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2012.

Benvenuti ha parlato, per il romanzo neostorico, di interrogazione del *manque* nel racconto della storia ufficiale – faglie che sono la premessa per una “controstoria”, ossia una storia alternativa a quella comunemente riconosciuta, che spesso vede protagoniste quelle figure marginali ed emarginate tradizionalmente escluse dai racconti del potere. Entrambe queste prospettive – la narrazione ucronica e la prospettiva minoritaria – sono parimenti alla base del lavoro di Boscolo e Jossa sulla finzione metastorica, così come del saggio di Rousselot sul *neo-historical novel*.

Pur nella relativa autonomia delle proposte elencate, è possibile rintracciare un comune assetto ideologico-formale che ne attesta l'appartenenza a una comune “scrittura” (*écriture*), in termini barthesiani⁵⁰. Al di là dei temi e delle strategie narrative cui tali opere rimandano, è possibile intravedere in controluce a questi testi l'impronta del tempo infestato nel quale sono prodotti. Dimensione hauntologica e mitologia vittimaria (leggasi invadenza del passato e atrofia dell'agire), nella veste di dominanti culturali del panorama odierno, esercitano infatti un influsso ideologico latente anche in quelle operazioni che, nelle intenzioni, si dichiarano a esse antagoniste. Non stupisce, in tal senso, che la letteratura di questi anni ne risulti affetta: nelle trame, nei punti di vista, nel linguaggio. Nelle prossime pagine farò dunque un esercizio di critica sintomatica. Lasciati da parte i giudizi di valore, nella lettura della narrativa storica odierna mi lascerò guidare dall'interrogazione del sintomo: come raccontano la storia gli scritti di oggi? Quali eventi scelgono di ritrarre, da quali prospettive e con quale lingua? Sono solo alcune delle domande che attendono risposta. È tempo, dunque, di definire il campo d'indagine.

⁵⁰ Stando alla nota definizione di Barthes, la scrittura risiede nel gesto consapevole che lega lo scrittore alla società cui appartiene. A differenza della lingua e dello stile, che preesistono a ogni problematica del linguaggio (la lingua è determinata dal tempo, lo stile dal tracciato biografico del soggetto), la scrittura è una “morale della forma, è la scelta dell'area sociale nel cui ambito lo scrittore decide di situare la Natura del proprio linguaggio”. Cfr. R. Barthes, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici* (1953), Einaudi, Torino 2003, pp. 9-15.

5.2 Che cosa sono le finzioni testimoniali?

Il ricorso alla parola ‘finzione’, specialmente in Italia, richiede alcune precisazioni. Come ha ben ricordato Lorenzo Marchese, a differenza di quanto avviene nei paesi di matrice anglosassone e – in una qualche misura – in Francia, “non esiste [...] una parola italiana che renda altrettanto bene il concetto di *fiction*”⁵¹. Da noi, infatti, l’ambivalenza costitutiva del termine – derivante dall’etimo latino *finigo*, il quale presenta sia il significato di “plasmare, creare, immaginare” che quello di “dare ad intendere, fingere, falsificare” – pende tradizionalmente sul campo semantico della menzogna piuttosto che su quello della creazione⁵². È invece importante preservare questa intima duplicità che il termine *fiction*, come ci insegna Genette, eredita dalla parola *mimesis* così com’è impiegata da Aristotele nella *Poetica*:

come può il linguaggio, strumento quotidiano di comunicazione e di azione, divenire mezzo di creazione? La risposta di Aristotele è netta: non può esserci creazione per mezzo del linguaggio se non quando questi si fa veicolo di *mimesis*, cioè di rappresentazione, o piuttosto di *simulazione* di azioni e di avvenimenti immaginari [...] Il linguaggio crea nel momento in cui si mette al servizio della finzione.⁵³

Negli ultimi decenni si è assistito anche da noi a uno sdoganamento progressivo del termine, per cui, scrive Marchese, “*fiction* è diventato in Italia quasi un sostituto

⁵¹ Lorenzo Marchese, *L’Io possibile. L’autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014, p. 116. Nel suo libro, Marchese ripercorre sinteticamente il percorso evolutivo del termine “*fiction*”, a partire dalla comparsa sul suolo inglese verso la fine del Seicento, fino alla sua applicazione alla categoria del *novel* che, nell’arco del Settecento, scalza progressivamente il *romance* come genere predominante: in questa sede, “il vocabolo *fiction*” comincia a essere “interpretato come modalità discorsiva con un proprio statuto: ovviamente separato dalla realtà, ma non per questo etichettabile come menzogna *tout court* su di essa” (ivi, pp. 114-115). Per una relazione più dettagliata sul passaggio da *romance* a *novel* e, più in generale, sulle trasformazioni storiche della finzione, si rimanda nuovamente a F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 127-154 e G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 73-106.

⁵² L. Marchese, *L’Io possibile*, cit., p. 115.

⁵³ Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Seuil, Paris 1991, pp. 16-17.

di 'narrazione', sia attraverso i libri che in altri media (le *fiction* televisive)"⁵⁴. Sulla scia di tale processo, scelgo qui di adottare la parola 'finzione' – a discapito di forme più convenzionali (ma, a mio avviso, meno adatte a descrivere i testi presi in esame) – come sinonimo di mimesi, poiché, come i suoi omologhi francesi e inglesi, la 'finzione' di cui parlo si dimostra fedele alla celebre formula aristotelica di rappresentazione di eventi "possibili secondo verisimiglianza o necessità"⁵⁵.

Al contempo, in questi anni si è prodotta anche una rimodulazione dei rapporti che la finzione intrattiene con quel regime discorsivo che, in termini genettiani, va sotto il nome di "dizione". In *Fiction et Diction*, Genette descrive "il discorso finzionale" come "un *patchwork*, o un amalgama più o meno omogeneo di elementi eteroclitici presi perlopiù in prestito dalla realtà", in cui "il totale è più fittizio di ciascuna delle sue parti"⁵⁶. L'immagine monocroma di un testo del tutto irrelato con il mondo esterno viene sostituita da un'altra, più ricca e complessa, che prevede la presenza di "isolotti non finzionali o indecidibili"⁵⁷ all'interno del tessuto della finzione. Con ciò non si intende naturalmente accostare la finzione ai generi referenziali: l'intransitività del testo di finzione non è in discussione, così come la "paradossale funzione di pseudo-referenza, o di denotazione priva di denotato"⁵⁸ delle asserzioni che lo compongono. Tuttavia, Genette mette in guardia dal considerare la finzione e la dizione come insiemi autonomi e distinti. La sua analisi evidenzia come i confini tra i due regimi siano in realtà assai meno impermeabili di quanto le poetiche formaliste avevano cercato di dimostrare: fatto salvo il modo⁵⁹ e –

⁵⁴ L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 116.

⁵⁵ Aristotele, *Poetica*, Rizzoli, Milano 1987, p. 147. Nella stessa direzione vanno alcuni recenti lavori di Carlo Ginzburg, cui si è già fatto cenno in precedenza: *Rapporti di forza* (2000), nel quale lo storico rievoca proprio le categorie aristoteliche per dimostrare la contingenza di prova e retorica (con annesso il valore conoscitivo di cui la finzione può farsi carico), e *Il filo e le tracce* (2006), che già nel sottotitolo rivendica sintomaticamente la distinzione tra il falso e il finto; distinzione alla quale s'intreccia, nel testo, la ricerca di un legame possibile tra la verità e la finzione.

⁵⁶ G. Genette, *Fiction et diction*, cit., p. 60.

⁵⁷ Ivi, p. 59.

⁵⁸ Ivi, p. 36.

⁵⁹ Ivi, pp. 75-78. "Secondo Käte Hamburger", scrive Genette, è nel modo che "si concentrano la maggior parte degli indizi testuali tipici [...] della finzione narrativa", come i verbi di sentimento e di

in una certa misura – la voce (il racconto metadiegetico, ad esempio, è una marca evidente di finzione), le altre categorie del discorso narratologico (ordine, velocità, frequenza) non presentano qualità specifiche che consentano di distinguere il discorso finzionale da quello fattuale; inoltre, come vedremo a breve, l'evoluzione delle forme estetiche ha reso di fatto inservibili – quando non addirittura elemento di ulteriore confusione – le marche di ordine paratestuale (come la dicitura 'romanzo' in copertina)⁶⁰. L'ultima voce in capitolo, conclude Genette, spetta dunque all'orizzonte d'attesa che orienta la ricezione del testo, determinandone lo statuto pragmatico.

Ne consegue che, nel panorama attuale, in cui le "forme narrative attraversano senza problemi la frontiera tra la finzione e la dizione"⁶¹, la gamma dei comportamenti da tenere rispetto alle opere letterarie sia andata incontro a modifiche sostanziali. Di fronte a testi dallo statuto pragmatico incerto, caratterizzati da quella che Casadei ha definito una "tendenza all'intersezione"⁶², la posizione del lettore e il contratto sottoscritto mutano radicalmente rispetto al passato, così come – in ultima istanza – la nozione stessa di finzione. Un esempio ormai canonico è l'*autofiction*, forma di scrittura in cui la paradossale sovrapposizione di patto romanzesco e

pensiero (attribuiti a terzi senza alcun tipo di giustificazione), il monologo interiore, il discorso indiretto libero. Tali "sintomi" hanno in comune "uno stesso tratto caratteristico, ossia l'accesso diretto alla soggettività dei personaggi". Il discorso di Hamburger, come risulta evidente, ben si presta al romanzo di stampo ottocentesco, provvisto di un narratore onnisciente o a focalizzazione zero. Altrettanto finzionale risulta, secondo Genette, il romanzo a focalizzazione esterna: "queste due forme di focalizzazione insieme caratterizzano il racconto di finzione in opposizione all'attitudine ordinaria del racconto fattuale – il quale non interdice a priori alcuna spiegazione psicologica, purché venga giustificata mediante l'indicazione delle fonti". Più problematico è determinare le caratteristiche formali che attestino la finzionalità del romanzo alla prima persona, ossia a focalizzazione interna: Hamburger, com'è noto, esclude tale modalità dal campo della finzione; Cohn, al contrario, ha dimostrato come tale racconto "possa spostare a piacere l'accento sull'io-narratore o sull'io-eroe", e come – sulla scorta di Lejeune – si possa considerare "un indizio quantomeno tendenziale" di finzionalità il focalizzarsi "sull'esperienza del personaggio" (finzione pseudo-autobiografica) rispetto all'accentuazione della "voce del narratore" (autobiografia autentica). Cfr. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* (1957), Seuil, Paris 1986; Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Seuil, Paris 1986; Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, Princeton University Press, Princeton 1978.

⁶⁰ G. Genette, *Fiction et diction*, cit., p. 89.

⁶¹ Ivi, p. 93.

⁶² Alberto Casadei, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Carocci, Roma 2000, p. 241.

triplice identità di autore, narratore e personaggio – a metà tra romanzo e autobiografia – crea le premesse per un cortocircuito sul piano della ricezione. L'*autofiction* è per certi aspetti l'apripista delle forme narrative ipermoderne che praticano una sistematica ibridazione transgenerica e transmediale: tale processo, forse l'unico vero collante di una produzione di per sé difficilmente catalogabile nella sua eterogeneità, vede la *fiction* ricercare sistematicamente il contatto con un ampio ventaglio di forme fattuali, che si tratti della biografia, del racconto storico, del diario, del documentario, del reportage giornalistico, del saggio critico o – per l'appunto – della testimonianza. Le ragioni che mi hanno spinto a parlare, per la narrativa contemporanea, di un paradigma testimoniale (di cui si è provato nella prima parte a tracciare una genealogia possibile) nascono proprio dall'incontestata superiorità di cui oggi gode la narrativa "non d'invenzione" rispetto alla finzione tradizionale⁶³. Già nel 1999, Walter Siti – senza dubbio il maggiore esponente dell'autofinzione italiana – illustrava così le ragioni che lo avevano condotto a sperimentare, a partire da *Scuola di nudo* (1994), forme ibride tra la realtà e la finzione che prevedessero una sovraesposizione dell'autore stesso:

ero infastidito, e umiliato, dalla inoffensività a cui è condannato oggi il romanzo, a causa del diluvio di storie che vengono quotidianamente prodotte dai media. Mi ero accorto che leggevo una storia con più interesse, e ne ero più colpito, se sapevo che era una storia realmente capitata a persone vere; allora ho pensato di utilizzare i meccanismi dell'autobiografia (ricordo che rilessi e postillai con attenzione *Le pacte autobiographique* di Philippe Lejeune), i suoi trucchi anche formali (l'esitazione a fare i nomi, il modificarsi della scrittura a causa di eventi che sopravvengono...), per minare l'indifferenza del lettore. Volevo fargli sparire dalla faccia quel tranquillo sorriso con cui si appresta, di solito, a leggere una storia anche atroce, ma che porta sul frontespizio la rassicurante scritta 'romanzo'.⁶⁴

⁶³ Carlo Tirinanzi de Medici, *Il vero e il convenzionale*, UTET, Torino 2012, p. 20.

⁶⁴ Walter Siti, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, in "Italies – Narrativa", n. 16, settembre 1999, pp. 109-115.

Alla base di tanta parte della produzione ipermoderna vi è dunque un senso d'inadeguatezza di quella che, almeno da alcuni secoli a questa parte, ha costituito la forma classica della finzione, ossia il romanzo, il quale, per sopravvivere, inizia a imitare i modi della dizione producendo "opere in grado di instaurare una relazione *diretta* con la realtà"⁶⁵. Qualche riga dopo, Siti afferma infatti di voler "ridare tensione alla scrittura" anche al prezzo "del rischio personale dell'autore", con l'intento di dimostrare che "con una storia ci si può fare male"⁶⁶ (come ben sanno, tra l'altro, scrittori quali Saviano, Eggers e Angot). In altre parole, l'autore rinuncia – almeno in apparenza – all'autonomia garantita al campo letterario pur di ottenere in cambio un "fine pratico" che ne giustifichi la scrittura. Le sue parole sono a mio avviso sintomatiche, per due ragioni: in primo luogo, si ritrova qui sia la crasi volontaria di figure – lo scrittore e il testimone – e di sfere – quella estetica e quella giuridica – tenute di norma distinte, sia l'attribuzione di un carattere performativo al campo dell'arte, le quali avevano animato la proposta di 'letteratura di testimonianza' avanzata da Wiesel. Inoltre, esse prefigurano già nelle intenzioni dell'autore gli esiti sulla sfera pubblica della ricezione dei testi autofinzionali, i quali, come visto in precedenza con Jeannelle, vengono giudicati con criteri ben più simili a quelli riservati alla testimonianza che alla finzione classica.

Ciò naturalmente non significa che la narrativa odierna racconti effettivamente la verità. Al contrario, proprio come avviene nell'*autofiction*, l'assunzione da parte delle diverse forme di scrittura delle strategie derivanti dai generi referenziali è funzionale alla produzione durante la lettura di un "effetto di vero" (per richiamare la formula di Tirinanzi de Medici), il quale persuade il lettore della veridicità di quanto scritto, suggerendo l'idea che lui e i personaggi all'interno del testo condividano lo stesso mondo. Alla luce di questo, è ovvio che ogni tentativo di isolare le parti referenziali all'interno della trama della finzione finisce per essere un'operazione, oltre che

⁶⁵ C. Tirinanzi de Medici, *Il vero e il convenzionale*, cit., p. 20.

⁶⁶ W. Siti, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, cit., *Ibid.*

inconcludente, del tutto fuorviante rispetto al lavoro che la critica è chiamata a svolgere. Occorre piuttosto prendere atto della sistematica “indifferenza tra realtà e finzione” che guida questi scritti, la stessa che – nei termini di Giglioli – tratteggia “la *doxa* egemone” del presente, il cui dominio – in letteratura come nei media, nel marketing o nella politica – si regge su un discorso “non più basato sul valore di verità degli enunciati che presuppone, ma sull’efficacia performativa dell’assenso che ottiene”⁶⁷. Una linea che trova, ancora una volta, un riscontro puntuale in Walter Siti, il quale, nell’*Avvertenza* posta a capo di *Troppi paradisi* (2006), afferma in maniera icastica: “come nell’universo mediatico, anche qui più un fatto *sembra* vero, più si può stare sicuri che non è accaduto in quel modo”⁶⁸.

In questo senso è possibile parlare, a mio avviso, di un paradigma testimoniale per la narrativa contemporanea. Una parte consistente dei testi ibridi di oggi adotta in maniera sistematica sia il criterio autoptico – l’attestazione della partecipazione diretta del narratore agli eventi narrati (o, in un certo tipo di testi a carattere storico, alla ricerca archeologica da lui intrapresa) – sia quello che, sulla scorta di Mehl, si è definito un “patto di compassione”, il quale conduce all’identificazione empatica tra questi e il lettore (frutto di quello che, in ambito narratologico, viene definito *confessional increment*). Per quanto riguarda il terzo elemento descritto nel secondo capitolo, ovvero il regime d’indecidibilità dei testi, si obietterà che non tutte le scritture odierne (tra cui, diverse delle opere che affronteremo in seguito) adottano uno statuto pragmatico incerto. Anzi, non sono rari i casi che vedono gli scrittori – soprattutto di recente – riabbracciare nuovamente i modi della finzione nelle loro opere. Questo dato, anziché contraddire quanto detto fin qui, costituisce in realtà una prova ulteriore dello strapotere che oggi hanno le forme della dizione. Perché anche in quei testi odierni che presentano forme a pieno titolo finzionali, si può notare con tutta evidenza come le strategie proprie del regime di dizione abbiano lasciato

⁶⁷ Daniele Giglioli, *Dams: guida dello studente*, in Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà, Domenico Scarpa (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 3, Einaudi, Torino 2012, pp. 942-943.

⁶⁸ Walter Siti, *Avvertenza*, in *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p. 2.

un'impronta netta: che si tratti dell'impiego di note a piè pagina, di citazioni intratestuali, di riferimenti bibliografici o della simulazione, nell'ossatura dei testi, delle forme dei generi fattuali (nel nostro caso, della testimonianza).

Ora, risulterà evidente come la gran parte dei testi trattati qui siano scritte dell'io. L'ipertrofia attuale di questa forma di scrittura, si rivela tanto più sintomatica se ci si sofferma sulla particolare postura che l'istanza narrativa assume: quando ci confrontiamo con una *autofiction*, con un reportage letterario o con un romanzo-saggio, chi parla è tecnicamente un testimone. Nelle sue diverse declinazioni, infatti, la finzione contemporanea mette in scena un'istanza testimoniale (che non di rado assume le fattezze di un avatar finzionale – un "io possibile", nei termini di Marchese – dell'autore stesso), portatrice di una conoscenza situata e delatrice della propria esperienza con il lettore. Ma se in alcuni testi l'uso di questa postura è funzionale all'esposizione del vissuto intimo del soggetto, dei rapporti sociali che intrattiene o della posizione professionale occupata, nelle finzioni testimoniali che andremo a esaminare viene portata avanti un'interrogazione sulla figura stessa del testimone – o dei testimoni, poiché ve n'è più di un tipo – in relazione a un determinato evento storico, cui si lega necessariamente una riflessione sulle implicazioni di ordine etico e ideologico che tale categoria riveste nell'attualità.

Parlare di 'finzione testimoniale', da un lato, vuole ribadire lo stretto rapporto che, al di là delle strategie fattuali impiegate, i testi intrattengono con il regime della finzione; dall'altro, vuole sottolineare l'importanza del ruolo di testimone che l'istanza narrativa esplicitamente assume nell'arco della narrazione. Se ho preferito coniare una proposta autonoma rispetto alla selva terminologica anglofrancese non è stato per via di una qualche forma di 'patriottismo' teorico, ma per sgombrare il campo da possibili fraintendimenti. Inoltre, è parsa più idonea a questa indagine l'adozione di un'etichetta meno generica rispetto a quelle proposte da Benvenuti, Wu Ming 1 e Boscolo-Jossa, la quale privilegiasse il peso del dispositivo testimoniale sul piano del racconto. Ciò detto, non si vuole suggerire l'idea che la finzione testimoniale sia un genere a sé stante. Da un punto di vista puramente formale, gli

scritti presi in esame nei prossimi capitoli potrebbero benissimo confluire (e alcuni, difatti, sono confluiti) nelle ricerche di Viart sul *roman archéologique* o di Bouju sul *roman istorique*, oppure in quelle di Benvenuti sul romanzo neostorico o di Boscolo-Jossa sulle finzioni metastoriche. La demarcazione del nostro terreno d'indagine, rispetto al panorama critico appena delineato, non dipende tanto dagli attributi formali dei testi, quanto piuttosto dall'angolazione da cui si guarderà a essi.

Come scrisse una volta Italo Calvino, "per progettare un libro [...] la prima cosa è sapere cosa escludere", e un saggio critico non fa eccezione. Partiamo dunque da una delimitazione di ordine temporale: nei prossimi capitoli ci soffermeremo sulla produzione odierna di narrativa a carattere storico; in particolare, si prenderanno in considerazione soltanto scritti pubblicati a partire dal 2000. Ci sono due ragioni alla base di questa limitazione: la prima consiste nell'intento di delineare i tratti comuni di una tendenza affermata in Occidente nel corso degli ultimi vent'anni, attraverso una folta produzione di scritti; la seconda è di ordine anagrafico: gli autori convocati nelle prossime pagine appartengono difatti alla medesima generazione, essendo nati complessivamente tra il 1962 e il 1978, e si sono dunque formati nello stesso contesto storico e culturale. Una seconda delimitazione, di ordine spaziale, circoscriverà l'analisi perlopiù all'Italia e alla Francia: la ragione è dovuta, oltre che alle specifiche competenze di chi scrive, alle affinità che legano i due Paesi nel rapporto con i rispettivi passati, come si è cercato di evidenziare nel primo capitolo. Prenderemo in esame, per il contesto italiano, *Le rondini di Montecassino* (2010) di Helena Janeczek, *Il demone a Beslan* (2011) di Andrea Tarabbia e *La gemella H* (2014) di Giorgio Falco; per il contesto francese, ci occuperemo di *Les Bienveillantes* (2006) di Jonathan Littell, *Des hommes* (2009) di Laurent Mauvignier, *HHhH* (2010) di Laurent Binet e *L'art français de la guerre* (2011) di Alexis Jenni. A questo corpus va ad aggiungersi anche un'incursione entro i confini spagnoli, costituita da *Soldados de Salamina* (2001) di Javier Cercas. Il terzo criterio, di ordine tematico, risulterà ormai evidente: tutte le narrazioni riportate in queste righe hanno come tema condiviso la guerra, colta dal

punto di vista retrospettivo di un testimone, il cui racconto costituisce il testo che si è chiamati a leggere.

L'indagine di questa particolare forma narrativa porta con sé un elemento dal peso non trascurabile. Gli autori elencati, difatti, non possono aver partecipato, per evidenti ragioni anagrafiche, agli eventi che raccontano. La loro è dunque, come ha scritto Bertoni, la "prospettiva 'archeologica' di chi non ha potuto essere testimone diretto dei fatti"⁶⁹; dato che rende di fatto gli autori presi in esame dei 'testimoni postumi'⁷⁰, ossia indiretti, di secondo grado. Venute meno le voci dei superstiti della Seconda guerra mondiale e degli altri conflitti del Novecento, la letteratura contemporanea cerca altre vie d'accesso al passato, tessendo un'indagine non più basata integralmente sui ricordi personali di chi scrive, ma sull'incontro con i reduci o, nella maggioranza dei casi, con le fonti documentarie e d'archivio.

Un tale stato di cose presuppone necessariamente un grado di mediazione che di per sé tenderebbe a escludere l'immediatezza della forma testimoniale. Invece, come illustrato sulla scorta di Donnarumma e di altri critici, è proprio tale forma che l'ipermodernità privilegia. In particolare, nelle finzioni testimoniali, l'immediatezza del resoconto dei superstiti viene restituita mediante l'iscrizione del testo entro due differenti cornici narrative, che, sulla scorta di Carlo Tirinanzi De Medici, chiamerò coi nomi di "codice veridico" e "codice convenzionalista": il primo è proprio di "una letteratura che insiste sul suo valore di verità, mimando le strategie del *reality*" e che offre "al lettore un codice apparentemente 'trasparente'"⁷¹; il secondo, che parte dal presupposto che "la convenzionalità è alla base di ogni forma di linguaggio", al contrario, "passa per il recupero della corrente che Henri Godard chiamerebbe

⁶⁹ F. Bertoni, «Reader! Bruder!» *Retorica della narrazione e retorica della lettura*, "Between", vol. 4, n. 7, 2014, <http://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/27> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).

⁷⁰ Nelle parole di Federica Sossi: "qualsiasi soggetto postumo capace di vedere l'iscrizione dell'evento nel luogo in cui essa è stata consegnata, di decifrarla, di interpretarla e di raccontarla: diciamo, il biografo, l'archeologo o lo storico", cfr. Federica Sossi, *Postfazione. I testimoni segreti*, in A. Wieviorka, *L'era del testimone*, cit., p.165.

⁷¹ C. Tirinanzi de Medici, *Il vero e il convenzionale*, cit., p. 17.

‘mimetica’, fondata sui dispositivi messi a punto nel XIX secolo”⁷². In altre parole, alcuni scritti esaminati fanno sfoggio di quegli stessi effetti di vero ravvisabili nell’*autofiction* e in altre forme ibride contemporanee, i quali “mirano a costruire un’opera il cui codice sia del tutto trasparente, in grado di lasciar filtrare *direttamente* la realtà”⁷³. Altri, pur presentando caratteri apertamente convenzionali, combinano al tradizionale potenziale mimetico l’uso di strategie testuali provenienti dal regime della dizione, nell’intento di “far dimenticare che c’è un codice”⁷⁴. Ciò detto, è doveroso ribadire, sulla scorta di Tirinanzi de Medici, che “isolare l’uno o l’altro dei due poli è un gesto provvisorio, che ha senso solo in sede critica e soltanto per il tempo necessario a evidenziare l’oggetto dello studio”⁷⁵. Nel confronto diretto con i romanzi, in realtà, le divisioni non sono quasi mai nette: un racconto può benissimo oscillare dal polo “veridico” a quello “convenzionalista”, e viceversa.

L’impiego preferenziale di un codice piuttosto che di un altro ha evidenti ripercussioni sui diversi aspetti che regolano il testo: dalla fisionomia assunta dalla trama alle forme del contratto di lettura che il destinatario è chiamato a sottoscrivere con il destinatario, passando, naturalmente, per il tipo di istanza narrativa che il lettore si troverà davanti. Nello specifico delle finzioni testimoniali, possiamo distinguere due tipi di narratore: negli scritti “veridici” si registra un’istanza narrativa riconducibile, nella stragrande maggioranza dei casi, all’autore del testo; in quelli “convenzionalisti”, si avrà invece a che fare con una figura d’invenzione. Nel primo caso, la narrazione sarà dunque veicolata da un avatar finzionale dell’autore, simile a quello che regge le opere di *autofiction*. A essere messo a fuoco qui è lo scavo archeologico compiuto da questi tra le tracce documentarie e testimoniali di un evento del passato, a cui si accompagna il racconto delle vicende personali di chi parla. L’istanza narrativa assume dunque i connotati del testimone postumo o

⁷² Ivi, p. 21. L’autore fa riferimento al “modello mimetico” del romanzo descritto in Henri Godard, *Le Roman modes d’emploi*, Gallimard, Paris 2006.

⁷³ C. Tirinanzi de Medici, *Il vero e il convenzionale*, cit., p. 199.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

indiretto, poiché non ha partecipato agli eventi storici che si propone di ricostruire attraverso il processo indiziario che costituisce il materiale su cui viene imbastita la narrazione. Servendoci delle ben note categorie di Agamben, converrà parlare, per quanto concerne questa tipologia di scritti, di un testimone inteso nell'accezione di *testis*, ovvero "colui che si pone come terzo [...] in un processo"⁷⁶.

Viceversa, nel caso degli scritti che presentano una voce pienamente finzionale, che attesta di avere preso direttamente parte ai fatti storici rievocati, si avrà a che fare, in termini agambeniani, con un *superstes*, cioè con "colui che ha vissuto qualcosa, ha attraversato fino alla fine un evento e può, dunque, renderne testimonianza"⁷⁷. Torna utile ribadire qui quanto già detto sulla scorta di Tirinanzi de Medici, ossia che il rigore con cui la teoria traccia dei confini raramente si ritrova sul terreno della pratica letteraria. Nulla vieta che si producano testi che abbinino, ad esempio, un codice convenzionalista a un narratore-testimone appartenente alla categoria di *testis* (ciò, anzi, è già capitato: un esempio è offerto proprio dal libro di Jenni)⁷⁸. Ciò detto, scopo di queste pagine è proprio quello di delineare delle tendenze riconoscibili e degne di nota all'interno di quel flusso in continua evoluzione che è la letteratura. In quest'ottica, emerge una complementarità tra i due grandi filoni entro i quali la finzione testimoniale odierna è suddivisa: le opere che adottano un codice veridico affidano le redini del racconto direttamente all'autore, nella veste di *testis*; le opere che abbracciano i canoni della finzione sfruttano invece la figura del *superstes*. Come emerge dalla seguente tabella, al giorno d'oggi, venuta ormai meno la produzione di letteratura testimoniale dei superstiti dei campi, il prezzo per avere a che fare con la realtà sono i testimoni postumi, mentre quello per avere a che fare con un testimone diretto è la finzione.

⁷⁶ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 15.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Un altro scritto, di recente pubblicazione, che sfrutta le medesime caratteristiche formali in termini di codice e di istanza narrativa è Federico Bertoni, *Morire il 25 aprile*, Frassinelli, Milano 2017.

VOCE \ CODICE	VERIDICO	CONVENZIONALISTA
TESTIS	Janeczek	Jenni
SUPERSTES	Levi	Littell

Tra le opere veridiche che presentano una figura di narratore-testimone postumo troviamo, ad esempio, i testi di Janeczek e Binet: l'indagine condotta dall'autrice italiana è volta a riesumare le vite sommerse di chi, a vario titolo, ha preso parte, durante la Seconda guerra mondiale, alla battaglia di Montecassino; in *HHhH*, l'autore francese si concentra invece sulla ricostruzione della celebre Operazione Antropoide, ovvero l'attentato ai danni del generale delle SS Reinhard Heydrich, e in particolare delle vite dei due giovani volontari che hanno condotto la missione: Jan Kubiš e Jozef Gabčík. È interessante osservare come prevalga, in questi scritti, la figura di un narratore instabile e precario, che non fa mistero dei propri limiti nel rappresentare gli eventi su cui verte la narrazione. Una postura per certi versi affine a quella che Giglioli aveva rilevato in tanta parte della produzione autofinzionale odierna, ma che ne differisce in maniera sostanziale sotto il profilo dell'esposizione dell'io. La finzione testimoniale regola difatti l'espansione dell'istanza narrativa mediante l'attestazione diretta del suo ruolo di testimone: l'autobiografismo si arresta qui di fronte all'esigenza, da cui nasce la scrittura, di farsi voce vicaria di vite e avvenimenti che esorbitano dalla sfera esperienziale di chi parla. Tornano utili le parole che Donnarumma riserva a un altro libro di Janeczek, *Cibo* (2002), indicato dal

critico come prova, al contempo, di “realismo testimoniale” e “documentario”⁷⁹. L’opera della scrittrice è venata da un “pudore della narrazione”, in cui l’Io narrante non rivendica “il protagonismo”, come avviene nell’*autofiction* tradizionale, “ma la qualità di testimone e di coscienza che riflette”⁸⁰. L’io narrante, benché non rinunci al racconto biografico e all’esibizione della propria soggettività, riserva per sé un posto marginale rispetto all’oggetto attorno al quale il racconto si muove. Un oggetto che, in *Cibo* e in altre opere tendenti alla scrittura di *non fiction*, si arriva a dichiarare inconoscibile, con annesso il rifiuto dell’autore di ricorrere all’invenzione (come nell’*éthique de la restitution* di cui parla Viart).

Sebbene tale *ethos* si presenti in modi e misure differenti a seconda degli scritti (la stessa Janeczek, come vedremo, ne modifica le forme nelle *Rondini di Montecassino*, in cui si fa un uso più marcato dei meccanismi della finzione), la linea generale seguita dalle finzioni testimoniali è quella di un “autobiografismo smorzato”⁸¹, che sceglie la via della discrezione rispetto all’oscenità esibita di altre forme di scrittura. Ciò detto, la marginalità cui l’Io narrante – in quanto *testis* – si consegna, lungi dal limitarsi a essere una pratica correttiva delle esagerazioni autofinzionali di cui sopra, va letta nell’ottica di una strategia di persuasione per mezzo di un’ostentazione della propria parzialità. Ciò è proprio del “pathos ipermoderno della verità”⁸² o, per meglio dire, di una verità che si sa di non poter conoscere a pieno. Marginalità e discrezione o, come le definisce Donnarumma, il “ritegno” e “l’insufficienza” di cui la voce narrante si fa carico diventano, nel contesto attuale, “garanzie di credibilità”⁸³. Il

⁷⁹ Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit. Il critico descrive il “realismo documentario” e il “realismo testimoniale” (già evocato *en passant* nel secondo capitolo) come due poetiche, tra loro distinte ma in alcuni casi (come in Janeczek) compresenti, che regolano la narrativa dell’ipermoderno. Il primo, prevalente nella produzione di *non fiction*, si avvale di “citazioni, riferimenti, corredi bibliografici, non [...] per testualizzare postmodernamente il mondo, ma, al contrario, per additarlo in quelle forme mediate che sono le uniche possibili” (ivi, pp. 121-125, 122). Il secondo, del quale le finzioni testimoniali qui indagate offrono un caso esemplare, scavalca la poetica del documento e si affida alla mediazione soggettiva di un testimone allo scopo di imporre la propria verità (ivi, pp. 125-128).

⁸⁰ Ivi, p. 184.

⁸¹ Ivi, p. 183.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

lettore di oggi è disposto a dare fiducia a un narratore di questo tipo “appunto perché è parziale: perché non sa né può spiegare tutto”⁸⁴. È il segno che lo scrupolo documentario, pur ampiamente esibito dai testi, di per sé non è più sufficiente: perché i testi abbiano un’efficacia performativa, perché persuadano il lettore, è vitale la mediazione di una soggettività che instaura un “rapporto emotivo”⁸⁵ con l’oggetto della sua narrazione (la mimesi *sub specie corporis* di cui parla Casadei), stabilendo così una tensione empatica che si trasferirà poi al lettore durante l’atto di lettura.

Nelle finzioni testimoniali che abbracciano invece i codici tradizionali della finzione, si avrà invece a che fare, come detto, con un *superstes*, ossia con un testimone che ha preso parte agli eventi narrati. È il caso, ad esempio, di testi come *La gemella H* di Giorgio Falco e *Les Bienveillantes* di Jonathan Littell, su cui ci concentreremo, rispettivamente, nell’ottavo e nel nono capitolo: nel libro di Falco veniamo a contatto con la voce di Hilde Hinner, la quale racconta il proprio tracciato biografico e familiare, scisso tra la Germania del Terzo Reich e l’Italia del boom del dopoguerra; il testo di Littell si presenta invece nelle forme di un lungo *memoir* redatto da Maximilien Aue, ex SS nazista sopravvissuto alla guerra e ai suoi regolamenti di conti. Come detto in precedenza, questa tipologia di scritti simula attraverso la finzione forme e strategie testuali degli scritti di dizione cui fanno riferimento (nello specifico, quelle della testimonianza). Sul fronte della ricezione, inoltre, si assiste a quel *confessional increment* tipico delle narrazioni in prima persona, già evocato in precedenza sulla scorta di Stanzel.

Agli antipodi del timbro marginale che regola testi come quello di Janeczek o di Binet, ci troviamo qui di fronte a narratori autorevoli e autoriali: ciò significa che, oltre alla disinvoltura retrospettiva con la quale il narratore autodiegetico maneggia il proprio vissuto, siamo in presenza di una voce che ostenta un ‘di più’ di conoscenza rispetto a quella che si sarebbe verosimilmente pronti a riconoscere all’io

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Ivi, pp. 185-186.

narrante. Tale postura rimanda – per l'appunto – alla “situazione narrativa autoriale” (*Auktoriale Erzählsituation*) descritta da Stanzel o, per utilizzare le ben note categorie genettiane, al regime di onniscienza tipico del romanzo ottocentesco. Quello delle finzioni testimoniali che tratteremo in seguito, lungi dall'essere un caso isolato, fa parte di una tendenza ormai consolidata della narrativa odierna: sulla scorta di Genette e Stanzel, Filippo Pennacchio ha notato infatti che “nella letteratura degli ultimi anni capita spesso d'imbattersi in narratori che nonostante la loro natura *character-bound* agiscono come narratori autoriali; che cioè esibiscono qualità o si fanno portavoce di istanze tradizionalmente appannaggio di quel narratore, di quasi ottocentesca memoria, collocato al di fuori del mondo della storia, e proprio perciò legittimato a comportarsi come più ritiene opportuno”⁸⁶. Certo, la porosità dei confini tra il *first-person narrator* e il narratore onnisciente non costituisce un fatto di per sé nuovo: come lo stesso Pennacchio ricorda, già Genette, in *Figure III*, aveva introdotto a proposito della *Recherche* proustiana il concetto di “polimodalità”, per definire la capacità del Marcel narratore “di trasgredire i limiti del suo stesso ‘sistema’ narrativo”⁸⁷. In maniera simile, Stanzel ha notato che a volte si determina una “autorializzazione del narratore periferico” (come nel *Lord Jim* di Joseph Conrad), mentre capita, in altri casi, che “un narratore in tutto e per tutto autoriale certifichi a un certo punto del suo racconto di essere parte (o di aver preso parte) alla storia cui sta dando voce” (è il caso di *Vanity Fair* di William Thackeray)⁸⁸.

Anche qualora non si verificano delle vere e proprie infrazioni alle norme narratologiche regolarmente previste per una narrazione autodiegetica, la tendenza

⁸⁶ Filippo Pennacchio, «... *And now I have to enter Father Mike's head, I'm afraid*». *Parallessi, onniscienza omodiegetica e 'io' autoriali nella narrativa contemporanea (I)*, in “*Enthymema*”, n. 10, 2014, pp. 94-124, p. 96. Il teorico è recentemente tornato su queste riflessioni, ampliandole, in F. Pennacchio, *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Biblion, Milano 2018.

⁸⁷ G. Genette, *Figure III*, cit., pp. 255-258. Ciò detto, va ricordato il carattere eccezionale e anomalo – posizione poi ampiamente superata – che il narratologo francese attribuiva all'epoca a simili atteggiamenti da parte del narratore.

⁸⁸ F. Pennacchio, «... *And now I have to enter Father Mike's head, I'm afraid*», cit., p. 100. L'autore fa riferimento ai concetti elaborati da Stanzel e inseriti all'interno del cerchio tipologico (*Typenkreis*) che raccoglie le diverse istanze narrative in F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, cit., p. XVI.

dell'io narrante a evadere le limitazioni dovute alla sua natura di personaggio-protagonista sembra essere una costante delle voci con cui ci confronteremo nei prossimi capitoli. Uno dei modi tramite cui questa 'tendenza all'eccesso' si manifesta è, come già annunciato, l'incorporazione all'interno del testo di finzione dei modi e dei dispositivi propri della dizione: sia che essa si manifesti attraverso l'uso di fonti bibliografiche (a volte citate, in alcuni casi trascritte per intero, in altri ancora volutamente dissimulate) o con l'inserimento di glossari, tabelle e note a piè di pagina o in coda, tale pratica finisce per donare ai testi i connotati del saggio e al narratore, di volta in volta, quelli dello storico, del critico o del sociologo, che vanno a sommarsi – non senza contraddizioni – ai tratti dell'io narrato.

In effetti, la paradossale onniscienza di questo narratore autodiegetico sembra sfilacciarsi in molti dei testi trattati, a mano a mano che la narrazione procede. A tal proposito, Pennacchio ha parlato altrove di "un'autorialità spuria" – ben lontana da quella di balzachiana memoria – che "non si traduce nella garanzia di una perfetta decifrabilità dei contenuti testuali"⁸⁹. Il narratore in questione, sebbene faccia mostra di onniscienza, non riesce a garantire la "tenuta dei testi cui [dà] voce, l'assenza al loro interno di falle, di discontinuità, quindi la loro piena intelligibilità"⁹⁰. Al contrario, lacune, rimossi e discrepanze narrative si estendono a macchia d'olio nell'arco della narrazione, forzando il lettore a farsi carico di una parte non trascurabile del lavoro di interpretazione del testo. Anche in ciò, le due posture che regolano le finzioni testimoniali si rivelano complementari: da un lato, il narratore 'veridico' (*testis*) fa mostra della propria incertezza come mezzo per persuadere il lettore; dall'altro, il narratore 'convenzionalista' (*superstes*) simula onniscienza per coprire le proprie falle strutturali.

⁸⁹ F. Pennacchio, *Autorialità reloaded. Qualche nota (e un'ipotesi) sul narratore del romanzo globalizzato*, in "Ticontre. Teoria Testo Traduzione", n. 2, 2014, pp. 9–29, p. 26.

⁹⁰ Ivi, p. 24.

5.3 Narrazione vittimaria, complicità con l'azione

Si è accennato in precedenza alla possibilità di rintracciare nella narrativa storica contemporanea una costante hauntologica e vittimaria, esemplificata dalla forma testimoniale che veicola un gran numero di testi prodotti in questi decenni (il racconto del testimone è hauntologico perché riporta compulsivamente il passato nel presente della narrazione, ed è vittimario perché, di regola, chi lo produce si concentra sui traumi e sulle violenze patite). Tale produzione artistica, va da sé, non è che una delle tendenze che caratterizzano la letteratura di oggi e, nello specifico, l'insieme del romanzo storico. Si tratta comunque di una tendenza significativa e che merita a mio giudizio un'analisi approfondita, non solo per via del successo delle opere in termini commerciali (aspetto che una critica sintomatica non può permettersi di trascurare) o di premi letterari di rilevanza nazionale e internazionale (come il Premio Strega o il Prix Goncourt), ma anche perché tramite esse è possibile condurre una riflessione critica sui connotati ideologici del presente.

In quest'ottica, non passa inosservata "la scelta" da parte di un gran numero di autori di finzioni testimoniali "di installare l'immaginazione narrativa in un evento luttuoso della storia novecentesca"⁹¹. Che si tratti della Seconda guerra mondiale, della Shoah, della guerra civile spagnola, della Resistenza o della guerra d'Algeria, in questo genere di scritti ci si viene a confrontare con eventi ai quali "gli autori non possono aver partecipato, e che pure continua[no] a emettere la [loro] vibrazione traumatica fin dentro la nostra contemporaneità priva di traumi"⁹². Queste osservazioni di Giglioli ci aiutano a comprendere i legami esistenti tra ideologia vittimaria e hauntologia: un presente dominato dal sentimento d'impotenza, preda di uno 'stato di minorità' che esclude l'*agency*, viene spinto a "interrogare, rievocare, rivivere un trauma non vissuto, come se lì, in un'esperienza che non si è compiuta,

⁹¹ D. Giglioli, *Il buco e l'evento*, cit., pp. 280-281.

⁹² Ivi, p. 281.

giacesse il segreto per comprendere l'esperienza di oggi, ciò che ha e ciò che le manca soprattutto"⁹³. Ciò che le manca, per l'appunto. Un fantasma, dunque, la cui assenza continua a infestare il nostro quotidiano:

A un'epoca in cui la vita stessa, la vita biologica, è eretta a valore assoluto, conviene una narrativa che ritorna ossessivamente a un tempo in cui le vite umane si perdevano a milioni nel nome di una causa, giusta o sbagliata che essa fosse – perché tutte nel nome di una causa sono state fatte le grandi guerre del Novecento. La crisi delle ideologie ha generato il rimpianto di una situazione in cui la vita era forma, destino, scelta (ideologia, dunque), e non mera sopravvivenza dell'individuo e della specie.⁹⁴

Se la letteratura di oggi torna tanto di frequente sui luoghi più efferati del recente passato, se desidera in qualche modo l' indesiderabile, è con ogni evidenza perché considera eventi del genere la sede in cui si è impressa una svolta (la transizione dal paradigma eroico verso il paradigma vittimario) decisiva per lo stato di cose attuale: svolta alla quale, in maniera speculare, corrisponde una serie di svolte mancate; per dirla con Fisher, di futuri possibili che non si sono realizzati.

Uno degli effetti collaterali prodotti da questa transizione, come rilevato – tra gli altri – dagli studi di Giglioli, Mesnard e Apostolidès, è stato il declino dell'agire politico e della categoria del conflitto a partire dagli ultimi decenni del secolo scorso. Nel corso della prima parte, facendo in particolare appello alle ricerche di Chaumont, abbiamo rintracciato già negli interventi di Wiesel la presenza *in nuce* di quello

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.* Alla luce di quanto detto, risultano ancora di pregnante attualità le osservazioni fatte da Baudrillard ormai quarant'anni fa: "se tante generazioni, e in particolare l'ultima, hanno vissuto sull'onda della storia, nella prospettiva, euforica o catastrofica, di una rivoluzione – oggi si ha invece l'impressione che la storia si sia ritirata, lasciando dietro di sé una nebulosa indifferente, traversata da flussi (?), ma svuotata dei suoi referenti. In questo vuoto, rifluiscono i fantasmi di una storia passata, la panoplia degli eventi, delle ideologie, delle mode *rétro* – non tanto perché la gente ci creda più o vi ponga ancora qualche speranza, ma quanto, semplicemente, per risuscitare il tempo in cui, *almeno*, c'era qualcosa che fosse storia, almeno c'era qualcosa che fosse violenza (sia pure fascista) il tempo in cui, almeno, c'era una posta in gioco di vita o di morte. Va bene tutto pur di sfuggire a questo vuoto, a questa leucemia della storia e del politico, a questa emorragia dei valori", in J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, cit., p. 20.

schema di pensiero dicotomico su cui si regge il discorso identitario e che ha incoraggiato la squalifica dell'*agency* in Occidente. Non è certo questione, qui, di condannare le sue parole di allora, ma di rintracciare tra le fila del suo discorso i prodromi inavvertiti di una logica che oggi è divenuta l'acqua in cui nuotiamo; logica che già in qualche modo si manifesta laddove lo scrittore giunge a tratteggiare la superiorità morale della vittima, nella quale passività e innocenza convergono, rispetto a un mondo che spartisce il campo dell'azione (ridotta al mero uso della violenza) con i nazisti. Uno schema che non tarderà a riprodursi all'interno dello stesso tessuto occidentale: un primo esempio, lo abbiamo visto nel finale del primo capitolo, fu offerto già l'anno successivo dal Maggio francese, terreno sul quale si affrontarono la generazione dei *baby boomers* (che reclamava per sé il polo dell'innocenza) e quella dei padri (la 'generazione fantasma', come l'ha definita Apostolidès) su cui gravava invece l'onta del collaborazionismo.

L'obiettivo, è bene ripeterlo, non è condannare le prese di posizione di Wiesel o sminuire il portato rivoluzionario che nutriva le istanze del Sessantotto; né ovviamente imputare loro la responsabilità per la svolta che la storia ha preso in seguito. I tre eventi presi in considerazione nel primo capitolo sono serviti piuttosto per la loro esemplarità; per la capacità di dimostrare come, tra le pieghe dei loro discorsi, un altro discorso – di segno diverso – si andasse delineando. La condizione di posteriorità che informa ogni analisi del passato (quella che in termini freudiani si definisce *Nachträglichkeit*) ci consente di vedere come l'eterogenesi dei fini dei processi storici non abbia soltanto cambiato i volti e i gruppi promotori di determinate istanze, ma anche rovesciato l'orientamento ideologico di certe rivendicazioni. In quest'ottica, Giglioli ha osservato che chi detiene il potere oggi trae profitto dal ripudio dell'azione su cui è imbastita la retorica vittimaria, la quale dipinge il Novecento – il secolo della "passione del Reale"⁹⁵, secondo Alain Badiou –

⁹⁵ Alain Badiou, *Le Siècle*, Seuil, Paris 2005, pp. 53-54.

“come un mattatoio, una strage indiscriminata, un bagno di sangue senza fine”⁹⁶. A corredo di ciò, lo sguardo che oggi si getta su tale secolo associa sempre più sbrigativamente l’uso della forza a una violenza dai tratti ineludibilmente criminali, anziché a quella violenza ‘umana’ di cui ogni rivoluzione si è sempre nutrita:

Che il Novecento, di cui gli anni ‘70 avviano il crepuscolo, sia stato invece il secolo che ha non solo praticato ma anche *tematizzato* la violenza, in qualche modo umanizzandola, ragionandoci e magari sragionandoci sopra da Lenin a Gandhi, è invece un pensiero cui non è concesso di affiorare: la violenza non più solo dei potenti a danno dei deboli - e non sarà piuttosto questo che gli viene rimproverato?⁹⁷

Nessuna sorpresa, dunque, che tanta parte della letteratura odierna risulti affetta da un deficit di azione, da un senso diffuso d’impotenza, da uno sguardo perennemente rivolto al passato – o, per meglio dire, da un presente infestato dal passato e dai suoi traumi immaginari (che gravano, cioè, sull’immaginario senza che se ne sia fatta diretta esperienza). Questa ‘narrazione vittimaria’, per sintetizzarla in un’espressione, agisce al livello testuale in maniera il più delle volte inconsapevole, secondo le forme di quell’“inconscio politico” che Jameson ha descritto nell’omonimo saggio⁹⁸. Le finzioni testimoniali offrono, in questo senso, un *case study* esemplare della pervasività di tale narrazione. Al momento della definizione del corpus, difatti, mi sono lasciato guidare da un ulteriore criterio in aggiunta a quelli di carattere temporale, geografico e tematico enunciati in precedenza. Ho cioè scelto di applicare un’ulteriore cesura basata sull’istanza narrativa dei testi analizzati, scegliendo di escludere dalla analisi quelli che presentano un punto di vista riconducibile alla categoria della vittima (si è così scelto di non trattare, ad esempio, *Jan Karski* di Yannick Haenel o *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi).

⁹⁶ D. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., p. 21.

⁹⁷ Ivi, p. 23.

⁹⁸ F. Jameson, *L’inconscio politico*, cit., p. 37.

Se tale scelta può apparire tutto sommato scontata per le opere rette da un narratore *testis* (capitoli 6 e 7), risultante perlopiù nell'avatar autofinzionale dell'autore, le cose si fanno più interessanti per quelle che presentano come istanza narrativa la figura del *superstes* (capitoli 8 e 9). Nelle opere in questione, non solo colui che redige la testimonianza non può dirsi vittima, ma rivela anche un gradiente variabile di complicità con il polo del carnefice (la "zona grigia" di leviana memoria), quando non è egli stesso a rivestire apertamente tale ruolo. È probabilmente in questi testi, raccontati dal punto di vista di quelli che, da Hilberg in avanti, vengono definiti *bystander* (spettatori) o *perpetrator* (categoria che ingloba sia i *desk-murderer*, gli "assassini da tavolino" di cui parlò per prima Arendt, che gli *executioner*, i carnefici veri e propri)⁹⁹, che si percepisce con maggiore evidenza come la narrazione vittimaria che regge il presente, ormai slegata dal corpo di chi soffre, possa tradursi in un formidabile serbatoio di falsa coscienza, in una dissimulazione costante dell'azione (specie di quella violenta), oltre che in un'appropriazione indebita dei connotati d'impotenza, irresponsabilità e innocenza insiti nello statuto di vittima.

Mi sembra doveroso, a questo punto, spiegare perché si è applicata la categoria di *superstes* a figure complici o autrici di violenze loro stesse, dal momento che ciò potrebbe suscitare qualche legittima perplessità. Nell'accezione conferita al termine da Agamben, il quale parte a sua volta dalle riflessioni di Emmanuel Lévinas sulla vergogna, *superstes* è infatti colui che, nel raccontare la propria esperienza, attraversa un "doppio movimento, insieme di soggettivazione e di desoggettivazione", mediante il quale "diventa testimone del proprio dissesto, del proprio perdersi come soggetto"¹⁰⁰. Un simile processo, ha osservato Catherine Coquio, non avviene qualora un carnefice sia chiamato a testimoniare o decida liberamente di raccontare il proprio vissuto. La studiosa parte dalle deposizioni di Eichmann durante l'omonimo processo e dalle memorie di Rudolf Höß (*Comandante ad Auschwitz*, 1958) per

⁹⁹ Cfr. Raul Hilberg, *Perpetrators, Victims, Bystanders: the Jewish Catastrophe 1933-1945*, Harper Perennial, New York 1992.

¹⁰⁰ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 97.

sostenere che “i carnefici non possono per definizione testimoniare” nel senso di Agamben, “poiché essi non fanno alcuna esperienza di desoggettivazione. Di fatto, Eichmann e Rudolf Höß [...] non hanno testimoniato di alcuna catastrofe né di alcuna disumanizzazione cosciente, bensì del loro ‘lavoro’ sfiancante svolto per scrupolo professionale”¹⁰¹. In aggiunta alle due categorie di Agamben, suggerisce Coquio, occorrerebbe dunque un terzo termine per indicare la testimonianza del carnefice. A tale lacuna concettuale si propone di porre rimedio Sibylle Schmidt, la quale, facendo appello ancora una volta al lessico giuridico latino, designa con la formula “auctor delicti” la postura testimoniale propria del carnefice, la cui testimonianza solleva “specifiche problematiche di carattere etico ed ermeneutico”¹⁰² che meritano uno studio a parte rispetto alle deposizioni rilasciate dalle vittime.

Ciò detto, qui non abbiamo a che fare con le reali memorie redatte da ex gerarchi nazisti, bensì con opere che ricreano per mezzo della finzione le testimonianze di figure che si trovano al di là del polo enunciativo della vittima. La differenza è sostanziale, e non soltanto perché implica un discrimine tra il regime fattuale e quello finzionale, gravido, come si è detto, di conseguenze sia sul piano pragmatico che su quello etico, ma anche perché coinvolge tutto un diverso insieme di norme che strutturano la narrazione. Come vedremo in seguito, l’io che in questi testi si confida con il lettore – al di là del ruolo che assume nelle vicende narrate – attesta attraverso le pagine quel percorso di soggettivazione e desoggettivazione descritto da Agamben, manifesta quell’insufficienza che è motore e fine di ogni testimonianza, dimostrando così di poter reclamare per sé quella categoria di *superstes* alla quale i carnefici storici non hanno diritto di attingere. Eppure, si obietterà, di vittimismo

¹⁰¹ Catherine Coquio (a cura di), *L’Histoire trouée : négation et témoignage*, L’Atalante, Nantes 2004, p. 29.

¹⁰² Sibylle Schmidt, *Perpetrators’ Knowledge: What and How Can We Learn from Perpetrator Testimony?*, in “Journal of Perpetrator Research”, vol. 1, n. 1, 2017, pp. 85-104, p. 89. Sulla scia del pensiero di Adorno, secondo cui “le radici” del male “vanno ricercate nei carnefici, non nelle vittime, le quali furono uccise per le ragioni più indegne”, ha recentemente fatto la sua comparsa in ambito anglosassone il filone transdisciplinare dei *Perpetrator Studies*. Cfr. Theodor W. Adorno, *Education after Auschwitz*, in Helmut Schreier, Matthias Heyl (a cura di), *Never Again! The Holocaust’s Challenge for Educators*, Krämer, Hamburg 1997, pp. 11-20, p. 12.

sono imbevuti gli scritti e le testimonianze dei potenti caduti in disgrazia (si è già citato in proposito il *Mein Kampf* di Hitler, redatto non a caso durante la detenzione bavarese del futuro Führer), e molteplici sono state le strategie argomentative da loro architettate per sgravarsi della responsabilità delle proprie azioni (tra le più ricorrenti, il *Befehlsnotstand* e la ‘teoria della rotella’ di Eichmann). Se qualcosa di simile talvolta avviene nelle finzioni testimoniali, perlomeno sul piano delle intenzioni ‘conscie’ di chi parla, una critica che si limiti ad annotare l’esercizio apologetico di un narratore inaffidabile, finirebbe col mancare però l’appuntamento con quanto di più interessante questi scritti hanno da offrire.

Al di là delle intenzioni di chi parla, abbandonando dunque il livello della diegesi per abbracciare quello dello stile e della lingua, si nota infatti come questi testi siano attraversati da una serie di meccanismi inconsci, poiché agenti sul piano della forma, i quali orientano il testo secondo i precetti della retorica vittimaria. Così, nelle finzioni testimoniali, nonostante il lettore sia chiamato a confrontarsi direttamente con figure che, di fatto, *agiscono* – militari, collaborazionisti, terroristi, cecchini, capi delle SS –, emerge con forza come queste figure *parlino* e *pensino* come se fossero delle vittime. Nonostante il profondo solco scavato dall’esperienza di cui sono portatori e la loro radicale alterità nei confronti delle vittime di crimini da loro direttamente perpetrati o ai quali hanno comunque acconsentito, la lingua da cui sono a tutti gli effetti parlati appare ben più simile a quella – propria della “memoria antieroica” – che Langer aveva all’epoca ravvisato nelle interviste rivolte ai reduci dei campi di concentramento. Il testo mette dunque in moto una rete di strategie volte a smussare, evadere, dissimulare o occultare del tutto il portato cruento del vissuto di chi narra¹⁰³, enfatizzandone al contrario quei connotati d’impotenza, d’irresponsabilità e d’innocenza che appartengono appunto al polo della vittima.

¹⁰³ Una simile dissimulazione dell’azione è stata colta, nel perimetro della recente narrativa italiana, in Gianluigi Simonetti, *Nostalgia dell’azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero*, in “Allegoria”, XXIII, n. 64, 2011, pp. 97-124.

Il crescente utilizzo del punto di vista di figure negative nella produzione culturale di questi anni non è passato di certo inosservato¹⁰⁴. Si tratta, a ben guardare, di un fenomeno che non si limita ai soli confini del romanzo storico. Diversi sono gli scritti contemporanei che adottano – prendendo spesso spunto dai fatti di cronaca nera – la prospettiva del carnefice, o che la studiano da vicino, come avviene in *L'Adversaire* (2000) di Emmanuel Carrère, nel *Sopravvissuto* (2005) di Antonio Scurati e nel *Giardino delle mosche* (2015) di Andrea Tarabbia. Assai vasta è anche la produzione seriale in tema: *Breaking Bad*, *Dexter*, *Hannibal*, *The Shield*, *Gomorra*, *The Sopranos* e *Mindhunter*, sono soltanto alcuni dei prodotti culturali che negli ultimi anni hanno affollato i palinsesti dei canali televisivi e delle principali piattaforme di streaming, spesso con ottimi riscontri dal punto di vista dell'audience. Tali soluzioni estetiche, se da un lato hanno destato l'interesse di critica e pubblico, non hanno mancato però di suscitare tra gli addetti ai lavori levate di scudi corali e accuse sdegnate. In un saggio di qualche anno fa, Charlotte Lacoste ha stigmatizzato la scelta di dare voce ai carnefici in letteratura, specie per quanto concerne la narrativa storica (tra i suoi bersagli polemici figurano *La Perfection du tir* [2003] di Mathias Énard e, soprattutto, *Les Bienveillantes* di Littell), riconducendola a una diffusa “tendenza alla riabilitazione dei criminali politici”¹⁰⁵, e interpretando il legame empatico che si viene a determinare tra il narratore e il lettore come un gioco morale al ribasso che punta a vedere noi, gli “uomini ordinari” (con ovvio riferimento a Browning)¹⁰⁶, affratellati al carnefice nella comune abiezione¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Sulle specifiche problematiche poste dalla odierna rappresentazione estetica del male, cfr. Arturo Mazzarella, *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.

¹⁰⁵ C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 3.

¹⁰⁶ Cfr. Christopher R. Browning, *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*, Harper Collins, New York 1992.

¹⁰⁷ È uno degli elementi di rigidità che, a mio avviso, limitano la lettura di Lacoste del fenomeno costituito da testi come quello di Littell, oltre che una spia evidente, situata al cuore dell'atto critico, di quel desiderio d'innocenza che non ammette crepe sulla superficie liscia dell'identità vittimaria che si va cullando. In realtà, proprio un autore come Primo Levi, cui Lacoste fa ampio ricorso tra le sue pagine, concludeva le sue riflessioni nei *Sommersi e i salvati* rimarcando come i nazisti, di contro a tanta mitologia in tema, non fossero affatto dei mostri (una delle prestazioni offerte dal mito è proprio quella di tenere distinto il mostruoso – alla lettera, ciò che è eccezionale – dall'ordinario), ma uomini

Secondo Lacoste, il successo che opere come quella di Littell hanno riscosso anche presso molta critica poggia, alla meglio, sull'illusione che il resoconto di un carnefice possa offrire agli ascoltatori un sapere che il discorso della vittima non possiede o, alla peggio, su un mondo accademico in cerca di sensazioni forti, in cui "l'emozione detta legge al posto della facoltà critica"¹⁰⁸. Secondo la studiosa, più che sugli intertesti di *Les Bienveillantes* ci si sarebbe dovuti dunque concentrare su giudizi di ordine etico e sui pericoli che opere del genere rappresentano per la morale. Ora, prescindendo dal fatto che testi come quello di Littell (ma anche il caso *Jan Karski*, che non tratta affatto di un carnefice, ha fatto scuola al riguardo) non sono stati accolti con un favore così unanime come la studiosa vuol fare credere¹⁰⁹, uno dei tratti più convincenti del saggio di Lacoste è rappresentato proprio dall'analisi retorica e stilistica dei testi, mentre l'evidente regime di platonismo estetico che domina la sua lettura finisce per sclerotizzarla nella stanca ripetizione del dibattito pluridecennale sulla presunta irrepresentabilità della Shoah. Se è vero che il processo alle

"della nostra stessa stoffa, [...] esseri umani medi, mediamente intelligenti, mediamente malvagi" e che, così com'è necessario riconoscere i colpevoli e far sì che paghino per le loro azioni, "dev'essere altrettanto chiaro che dietro la loro responsabilità sta quella della grande maggioranza" della popolazione (nel caso specifico, dei tedeschi) che più o meno silenziosamente ha fornito loro l'appoggio per fare ciò che hanno fatto (cfr. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 159-160). Le forme peculiari assunte dalla persecuzione razziale ai danni degli ebrei prima e durante il secondo conflitto mondiale hanno in effetti dato adito all'ipotesi – sviluppata in diverse modalità negli anni a seguire – che un carnefice potenziale si annidi all'interno di un numero non irrilevante d'individui. Indagini di questo tipo, di stampo di volta in volta sociologico o psicologico, hanno accompagnato gli ultimi settant'anni e coinvolto un composito numero di studiosi: rimando, a titolo di esempio, alle ricerche adorniane sulla "personalità autoritaria" e la cosiddetta "scala F" (cfr. T. W. Adorno, *La personalità autoritaria* [1950], Edizioni di Comunità, Milano 1973) e al recente libro, a metà tra saggio e memoir controfattuale, di Pierre Bayard (cfr. P. Bayard, *Sarei stato carnefice o ribelle?* [2013], Sellerio, Palermo 2018). Celebri sono poi, nell'ambito della psicologia sociale, i casi dei due esperimenti condotti da Stanley Milgram (sulla scia del processo Eichmann) a partire dal 1961 e da Philip Zimbardo nel 1971, raccolti rispettivamente in Stanley Milgram, *Obedience to Authority: An Experimental View*, Tavistock Publications, London 1974 e Philip Zimbardo, *The Lucifer Effect: Understanding How Good People Turn Evil*, Random House, New York 2007.

¹⁰⁸ C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 173.

¹⁰⁹ Sulla controversa ricezione francese del libro di Littell, si rimanda a Thierry Laurent, *La réception des Bienveillantes dans les milieux intellectuels français en 2006*, in Murielle Lucie Clément (a cura di), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Open Book Publishers, Cambridge 2010, pp. 11-18. Sulla polemica innescata dalla pubblicazione del testo di Haenel, cfr. invece Patrick Boucheron, « *Toute littérature est assaut contre la frontière* ». *Note sur les embarras historiques d'une rentrée littéraire*, in "Les Annales. Histoire, Sciences Sociales", LXV, n. 2, 2010, pp. 441-467.

intenzioni dell'autore figura tra le facoltà della critica, le accuse mosse a Littell e soci sembrano ignorare deliberatamente che questi scritti, più che rivolgersi al passato in un'ottica revisionistica, sfruttano tali eventi – com'è proprio, del resto, del romanzo storico – per parlare del presente che abitiamo oggi. *Last but not least*, a uscire fortemente penalizzata, se non compromessa, da letture del genere è anche la considerazione del ruolo del lettore, trattato di fatto come un ricettore passivo di contenuti ideologici, facilmente manipolabile dalle seducenti apostrofi del narratore, anziché come l'altra metà del testo, ossia, direbbe Wolfgang Iser, come un co-produttore attivo nella "realizzazione" dell'opera letteraria¹¹⁰.

In sintesi, sebbene alcune premesse di fondo dello studio di Lacoste siano condivisibili – il fatto, cioè, che questi testi vadano trattati come sintomi e che attraverso di essi si possa respirare "l'aria del tempo"¹¹¹ – questa indagine si muove agli antipodi rispetto al suo lavoro: non ritengo infatti che sia oggi in corso una sorta di riabilitazione della figura del carnefice ai danni delle vittime reali della Storia. Credo piuttosto che la selva di figure criminali cui la letteratura e gli altri media stanno prestando voce – una voce che fa ampio uso della narrazione vittimaria – e lo sfruttamento della testimonianza come forma che veicola questi racconti, siano il segno al tempo stesso di un ritorno del represso e di una reazione, più o meno cosciente, della finzione nei confronti dell'ideologia del nostro tempo. La scelta dei termini non è casuale, visto che più avanti farò ampio riferimento ai concetti di "ideologia della forma" e di "ritorno del represso formale" formulati, rispettivamente, da Fredric Jameson e Francesco Orlando. Nell'*Inconscio politico*, Jameson suggerisce l'ipotesi che "un genere è essenzialmente un messaggio sociosimbolico o, in altri termini, che la forma è, in modo immanente e intrinseco, un'ideologia a sé"¹¹². Ne consegue che all'interno del testo si registra "la presenza

¹¹⁰ Cfr. Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (1976), Routledge & Kegan Paul, London-Henley 1978.

¹¹¹ C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 6.

¹¹² F. Jameson, *L'inconscio politico*, cit., p. 170.

attiva [...] di vari processi formali discontinui ed eterogenei”¹¹³; tale “contenuto sedimentato” attraverso il processo evolutivo delle pratiche letterarie, intimamente contraddittorio, si fa “veicolo di messaggi ideologici propri, distinto dal contenuto dichiarato o manifesto delle opere”¹¹⁴. Dall’analisi condotta da Jameson, emerge ad esempio come innovazioni formali afferenti alla categoria narrativa del modo, come il discorso indiretto libero flaubertiano e la teorizzazione del *point of view* da parte di Henry James, riflettano, sul piano socioeconomico, l’avanzamento di quel processo di reificazione e di monadizzazione cui va incontro il soggetto in età capitalistica¹¹⁵.

Va letta in questo senso, secondo Giglioli, l’ipertrofia dell’Io che occupa tanta parte della narrativa di oggi. È attraverso questo Io onnipresente che si coglie l’ideologia della forma attuale, “ovvero un insieme di procedimenti compositivi e stilistici che – ideologici perché e finché impensati – contribuiscono al riprodursi di una configurazione storica”¹¹⁶. In particolare, tale fenomeno viene interpretato da Giglioli come “indice [...] di una profonda trasformazione del soggetto”, i cui esiti sono da imputare a “trent’anni di egemonia individualistica”¹¹⁷. Sulla scorta di Jameson, questi osserva come l’istituzione di una finzione dell’Io sia da ritenersi una spia e, al contempo, una forma di risarcimento nei confronti della monadizzazione del soggetto: in altre parole, a un Io impotente, che cerca forme di compensazione e conferme alle proprie ansie identitarie, fa da contraltare la fantasia di un Io ipertrofico, la cui voce risuona in ogni angolo del testo. Si tratta, come già detto, di Io autoriali: ciò che di totalitario vi è in questo genere di scritti, sia che presentino un Io autofinzionale o un Io pseudo-onnisciente, è il monopolio che gli autori esercitano sulle voci, che appaiono al lettore sovradeterminate ideologicamente. Ne sono spie linguistiche quelle infrazioni narratologiche citate in precedenza sulla scorta di

¹¹³ Ivi, p. 108.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Ivi, pp. 273-274.

¹¹⁶ D. Giglioli, *L’autore è l’eroe. Di un carattere della più recente narrativa italiana*, in “Il Verri”, n. 55, 2014, pp. 5-28, p. 8.

¹¹⁷ Ivi, pp. 25-26.

Pennacchio e di Stanzel, così come la forte tensione saggistica (munita o meno di corredo bibliografico) che pervade tanta produzione contemporanea: in entrambi i casi, l'io narrante si fa autoriale, ovvero fa mostra di un 'di più' di conoscenza che la sua veste *character-bound* non gli consentirebbe di avere; un assetto che non soltanto esacerba le contraddizioni tra il suddetto io narrante e l'io narrato, ma getta anche di frequente un discredito sulla presunta alterità degli altri personaggi.

Nei testi esaminati da Giglioli, infatti, non si registra quello scarto "tra l'autore e l'eroe che Michail Bachtin ha compendiato nel termine di 'extralocalità'"¹¹⁸. Nonostante l'ampia varietà di registri lessicali, l'adozione di linguaggi specialistici, di dialetti e di lingue straniere, gli autori in questione "non generano antagonisti linguistici, stilistici e ideologici [...] che rendano creativamente problematica la signoria della loro coscienza"¹¹⁹. Allo stesso modo, in molte delle finzioni testimoniali che tratteremo – anche in quelle che presentano una veste convenzionale, in cui a parlare è un personaggio d'invenzione – i narratori risultano 'parlati' dalla stessa lingua dei loro autori. Prodotto dell'assenza di extralocalità (o "egofonia"¹²⁰, come l'ha definita Donnarumma, partendo a sua volta dalle categorie bachtiniane di polifonia e monologismo) è la sistematica requisizione di quegli spazi in cui è possibile "l'incontro di due coscienze che restano distinte"¹²¹. Ciò previene di fatto la possibilità, per chi imbastisce la finzione letteraria, di uscire da sé stesso e lasciarsi invadere da altre voci – in altre parole, di fare esperienza dell'alterità.

È un aspetto cruciale dell'ideologia della forma delineata da Giglioli, che ha buon gioco nel legare l'attuale fortuna dell'io al declino dell'*agency* in Occidente. Se, per citare nuovamente un noto passo di *Critica della vittima*, "l'identità è il contrario della

¹¹⁸ Ivi, p. 16.

¹¹⁹ Ivi, p. 17.

¹²⁰ Cfr. R. Donnarumma, *Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti*, in Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert, Ada Tosatti (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Transeuropa, Massa 2016, pp. 231-248. Sull'odierna contiguità di autore e narratore, cfr. anche Paul Dawson, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, The Ohio State University Press, Columbus 2013.

¹²¹ Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988, pp. 80-81.

rivoluzione”, è perché l’egemonia di un *ethos* rivolto al consolidamento identitario esclude alla base le istanze di trasformazione e cambiamento che preludono a ogni rivoluzione (appannaggio, d’altronde, di una modernità ormai venuta meno). Ne è prova il diffondersi, sul piano dei rapporti sociali, di pratiche che cercano di negare, o quantomeno di limitare il più possibile, la presenza dell’Altro e di prevenire il conflitto: sempre più evidente ai nostri giorni, specie sul web, è la tendenza a creare delle bolle di utenti, selezionate con cura, con le quali possiamo entrare in contatto; un’attitudine che in ambito sociologico viene definita “omofilia”, attraverso la quale “tendiamo a incontrare contenuti incapaci di produrre differenze rispetto al nostro modo di pensare [...] secondo un principio per cui è la somiglianza a generare connessione”¹²². Una postura “rigida”, nell’accezione di Giovanni Bottioli, poiché essa prevede soltanto due tipi, antitetici, di risposta al confronto tra individui: una piena identificazione, o un altrettanto radicale rifiuto (il quale si traduce, il più delle volte, in aperto scontro – ben altra cosa rispetto al conflitto)¹²³.

Negare la presenza di soggetti differenti, esterni o interni che siano (giacché anche l’immagine di un Io univoco talvolta offerta è, come si sa, una pia illusione), significa negare la possibilità stessa dell’azione, della *praxis* arendtianamente intesa, giacché questa “dipende dalla costante presenza degli altri”¹²⁴. Dunque, nessuna singolarità (la quale prevede l’alterità: “si è singoli quando non si è soli”¹²⁵, rammenta Giglioli); al suo posto, un solipsismo dilagante che nasconde in realtà “la comune

¹²² Giovanni Boccia Artieri, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Franco Angeli, Milano 2012, p. 93, cit. in D. Giglioli, *L’autore è l’eroe*, cit., p. 19. Qualcosa di simile è stato osservato da Apostolidès quando, nel tentativo (che forse pecca di eccessiva schematicità, pur offrendo spunti interessanti) di stilare le caratteristiche preminenti del paradigma eroico e di quello vittimario, associa al primo la modalità estetica della finzione (con annessa l’analogia come modalità della conoscenza, la quale si basa sulla ricerca di somiglianze tra soggetti tuttavia distinti), mentre al secondo quella della simulazione (che invece si fonda proprio sul criterio dell’identità). Cfr. J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., pp. 78-82.

¹²³ Torna utile qui ribadire i “due modi della rigidità” secondo il teorico: “non oltrepassare sé stesso, e collassare nell’altro”. Cfr. G. Bottioli, *La ragione flessibile*, cit., p. 351.

¹²⁴ H. Arendt, *Vita activa*, cit., p. 54.

¹²⁵ D. Giglioli, *L’autore è l’eroe*, cit., p. 26.

angoscia per un antagonismo non simbolizzabile”¹²⁶. È in questo rigetto sistematico per la categoria del conflitto che l’ideologia della forma nella versione proposta da Giglioli può essere ricondotta all’ipotesi che guida la presente indagine. Difetto di extralocalità, infrazioni narratologiche e vocazione enciclopedica dell’io narrante sono tutte componenti (non per forza compresenti) che vanno a costituire un’ideologia della forma volta a negare, anche nello spazio della finzione, la presenza dell’Altro. L’analisi dei meccanismi testuali inconsci, e dunque ideologici, ci restituisce la fisionomia del tempo controrivoluzionario che abitiamo, rilevando nelle finzioni testimoniali scelte una costante hauntologica e vittimaria. Questo non significa, è bene ribadirlo, che i testi (e chi li scrive) condividano lo stesso spartito ideologico: già all’epoca in cui formulava la sua tesi, Jameson notava come in racconti di autori marcatamente reazionari (Balzac, Conrad) fosse possibile rinvenire un potenziale utopico; questo perché la letteratura non è soltanto il riflesso (come asseriva invece il marxismo di stampo meccanicistico) dell’immaginario che la produce, ma anche critica di esso¹²⁷. La stessa ambiguità della quale Fisher, come illustrato in precedenza, dota il suo personale concetto di hauntologia: le finzioni testimoniali su cui ci concentreremo possono essere considerate allora sia coazione a ripetere che scarto prometeico, volontà di infrangere quel dispositivo reazionario del quale risultano complici nella forma.

Ed è proprio la categoria della complicità che queste finzioni testimoniali pongono al centro. Complice è, alla lettera, chi è ‘allacciato’ o ‘legato’ a qualcosa. La complicità rompe l’isolamento dell’identità; è il presupposto dell’analogia, oltre che dell’empatia, ossia della ricerca di somiglianze e di parentele con ciò che non si è. C’è anche un corollario: la complicità contamina. Nessuna sorpresa, allora, che essa sia il respingente (*repoussoir*) del discorso egemone nel dibattito pubblico e culturale, il quale richiede un’identità liscia e compatta, meglio se entro i tratti innocenti e

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ F. Jameson, *L’inconscio politico*, cit., pp. 44-45.

irresponsabili della vittima. Dal momento che, con vari mezzi, la nozione di *agency* è stata squalificata per via della sua contiguità con la violenza (da cui il paradossale elogio dell'impotenza di cui è intrisa la mitologia vittimaria), ogni complicità con essa dovrà essere guardata con sospetto e, se possibile, bandita.

È a fronte di questa repressione, collocata sul piano dell'immaginario, che è possibile convocare la visione orlandiana della letteratura come "sede di un ritorno del represso socialmente istituzionalizzato"¹²⁸. Orlando, com'è noto, riprende, riadattandola all'analisi dei testi letterari, la nozione di ritorno del rimosso elaborata da Freud "per ricavare [...] non tanto una corretta psicologia dell'autore, del pubblico o del personaggio, quanto piuttosto modelli attinenti alla coerenza interna del linguaggio che", sulla scorta di Lacan, si ipotizza avere "qualcosa da spartire con l'inconscio"¹²⁹. Tale represso non è dunque da ricercarsi nella sola materia narrativa, ma anche e soprattutto negli aspetti formali che regolano il testo. Tra i due livelli, cioè tra "una materia che [...] non manca di costituire un ritorno del represso" e un "ritorno del represso figurale su tutte le facce della forma", la sua analisi scorge difatti un "nodo di complicità"¹³⁰ atto a evidenziare gli elementi ideologici che esercitano la loro influenza sull'opera letteraria. La proposta di Orlando ben si presta alla materia di cui è composta la narrativa storica: tentativi di recupero della sua teoria non sono difatti mancati, tra cui quello effettuato di recente da Emanuela Piga Bruni, dapprima in alcuni articoli apparsi online e su rivista, confluiti poi nel saggio *La lotta e il negativo* (2018). Qui, la lezione di Orlando viene ripresa e riadattata, in una prospettiva contro-egemonica, al genere del romanzo storico (in cui "l'ascolto delle voci *represe* si complica con la ricerca delle tracce *sommerse* nelle stratificazioni della Storia"¹³¹), e ricalibrata sugli assi che regolano l'immaginario odierno ("in un'epoca contrassegnata dal sentimento di posteriorità, in cui uno dei temi ricorrenti a livello

¹²⁸ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973, p. 26.

¹²⁹ Ivi, p. 8.

¹³⁰ Ivi, p. 73.

¹³¹ E. Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, cit., p. 41.

storico e narrativo è quello del recupero di ciò che è andato perduto, può essere utile riprendere e applicare il suo metodo al *sommerso*)¹³². L'analisi di Piga Bruni, almeno per quanto riguarda la sezione *La lotta: polifonia e controstorie*, si concentra su quei testi che coniugano, a un materiale narrativo che verte sul recupero delle voci sommerse della Storia, un "ritorno del sommerso formale" colto attraverso il riconoscimento dei dispositivi in atto¹³³ (tra i testi esaminati, figurano anche *HHhH* di Binet e *Le rondini di Montecassino* di Janeczek, che tratteremo in seguito).

L'utilizzo delle categorie orlandiane da parte di Piga Bruni viene giustificato dalla traslazione del concetto di 'represso' in 'sommerso'. Non vi è infatti una piena sovrapposizione tra i due termini, come l'autrice stessa sottolinea: l'utilizzo della nozione di 'sommerso' è strettamente legato alla condizione di posteriorità del presente in cui sono prodotti, la stessa da cui dipende, in altri campi, la fioritura di studi rivolti al recupero critico del passato e a una riappropriazione della storia pregressa (in un'ottica postcoloniale, femminista, queer). In quest'ottica, il sommerso memoriale che torna ad abitare gli spazi del testo punta così a rinarrare la storia dal punto di vista dei dominati, restituendo una voce a chi, nella realtà storica, l'ha persa o non l'ha mai avuta: tali punti di vista, "talvolta nascono già a livello autoriale, nell'alterità espressa dalla dicitura 'autrice migrante', altre volte a livello testuale, creati da un'autrice o autore che rielabora in forma romanzesca la propria esperienza, o, ancora, che si situa al di qua delle memorie oltre confine e ciononostante tenta di narrare il punto di vista degli altri"¹³⁴. I tre profili combaciano rispettivamente, tra i libri presi in esame dalla studiosa, con i casi di *Regina di fiori e di perle* di Ghermandi, *Le rondini di Montecassino* di Janeczek e *Timira* di Wu Ming 2 e Antar Mohamed (nel quale, in particolare, il secondo e il terzo caso s'intersecano). Attraverso i filoni della letteratura della migrazione, della postmemoria o della scrittura a quattro mani, si fa dunque largo in queste opere la violenza storica subita dalle vittime.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Ivi, pp. 149-160.

¹³⁴ Ivi, p. 155.

Non è del tutto corretto parlare qui di “un’arte che presta una voce a tutto ciò che resta soffocato nel mondo” e “alle ragioni che non trovano riconoscimento da parte degli ordini costituiti”¹³⁵, come recita la nota formula di Orlando, per il semplice fatto che la prospettiva ideologica offerta dai testi non è, ad oggi, repressa nella società (e difatti vi si registra in maniera manifesta). L’istintiva vicinanza che narratore e lettore avvertono con le vittime della storia non passa qui attraverso alcun tipo di censura o autocensura: opere come quella di Ghermandi – al di là dei giudizi di ordine estetico – sono lodevoli sul piano etico, poiché riportano alla luce storie repressi ‘nel passato’ (da cui l’opportuna variazione apportata da Piga Bruni con il termine ‘sommerso’). Per la stessa ragione, però, proprio perché è nel passato (non nel presente) che si situa la repressione, questi testi non costituiscono un ritorno del represso, nel senso di Orlando. Non bisogna confondere la sacrosanta critica dei canali ufficiali tramite cui la storia è veicolata, inclusi i suoi stereotipi e i suoi non detti (patente è il caso, ad esempio, del rimosso coloniale italiano), con l’esercizio di una pratica (o la trasmissione di un discorso) *attualmente* repressi. Se proprio di represso si vuol parlare, esso figurerebbe tutt’al più in quella che Orlando ha chiamato la “situazione E”: quella di un represso “autorizzato (ma non da tutti i codici di comportamento)”¹³⁶, collocato nell’anello più esterno dello schema da lui proposto (in cui la componente di repressione è, dunque, più labile).

Per verificare nella pratica queste tesi, si inaugura l’analisi testuale, nel capitolo 6, con due libri (Janeczek, Binet) in cui l’autore-narratore, nel corso della sua indagine sulle tracce del passato, coltiva un’istintiva identificazione con le vittime che sono al centro della sua ricerca. Le cose si complicano a partire dagli scritti analizzati nel capitolo 7 (Cercas, Jenni). Sebbene simili dal punto di vista formale e della diegesi (un narratore-personaggio che conduce una ricerca ‘archeologica’ su figure storiche ed eventi a esse legati), differiscono dai testi precedenti poiché il narratore che

¹³⁵ F. Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e Il Misanthropo* (1971), Einaudi, Torino 1990, p. 28.

¹³⁶ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., pp. 81-83.

conduce la ricerca avverte una crescente affinità con figure che non esiteremmo a definire negative: un fiero membro della Falange franchista, nel caso di Cercas; un reduce delle più sanguinose guerre coloniali intraprese dalla Francia (Indocina, Algeria), nel caso di Jenni. Radicalmente differente è invece la situazione che accompagna i capitoli finali, in cui abbiamo a che fare con voci finzionali situabili, rispettivamente, nella “zona grigia” che occupa il capitolo 8 (Falco, Mauvignier), o sul lato dei carnefici, nel capitolo 9 (Tarabbia, Littell). Immersi in una fase storica che guarda ormai con diffidenza al Novecento e ad alcuni dei suoi concetti chiave, non è difficile ipotizzare che a essere fatta oggetto di repressione oggi sia infatti l’azione stessa. Queste opere, del resto, sono la spia evidente del fatto che il presente non sa pensare ad essa se non in termini di violenza. D'altronde, come ha spiegato Giglioli, “la mitologia della vittima” non è che “la reazione a una prassi sentita costitutivamente come colpa”¹³⁷. Più felice sarà dunque l'applicazione della teoria orlandiana laddove l'elemento interdetto (“ciò che resta soffocato nel mondo”) non è rappresentato dalla violenza subita, bensì da quella inflitta¹³⁸.

Sulla base di ciò, la mia prima ipotesi, relativa all’ideologia della forma delle finzioni testimoniali, è la seguente: il modello testimoniale che tali scritture veicolano è spia della dimensione hauntologica (invadenza del passato, cancellazione del futuro) che infesta il presente. A ciò si legano l’ipertrofia dell’Io (difetto di extralocalità, infrazioni narratologiche, vocazione enciclopedica) e la narrazione vittimaria (negazione dell’*agency*). Quest’ultima, in particolare, costituisce un liquido di contrasto decisivo per gli ultimi testi presi in esame, nei quali si assiste, nonostante la presenza di figure non sprovviste di *agency*, alla dissimulazione perpetua dell’azione da parte di chi parla. Attraverso questa operazione, si riproduce

¹³⁷ D. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., p. 95.

¹³⁸ È quanto la stessa Piga Bruni si propone di dimostrare nella sezione *Il negativo: interiorità e inconscio politico*, nella quale prende in esame alcuni testi recenti – tra cui figurano anche opere inscritte nel nostro corpus (Littell, Mauvignier) – in cui è rinvenibile “il racconto di contenuti intollerabili e dunque socialmente censurati, appartenenti a eventi rubricati dalla coscienza collettiva nell’ambito dell’indicibile (la Shoah) o del rimosso coloniale (la Guerra d’Algeria)”, in E. Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, cit., pp. 161-207, 206.

nell'alveo della finzione letteraria quella separazione tra vittima ed *ethos* vittimario che regge la *doxa* attuale, la quale – per dirla ancora con Giglioli – ha come principale effetto il “travestimento delle ragioni dei forti”¹³⁹.

A tale ipotesi occorre aggiungerne ora una seconda, cioè la possibilità che questi testi costituiscano un ritorno del represso nelle forme della complicità con l'azione – ovviamente declinata, come si conviene a ciò che è interdetto, sul piano della violenza storica. Lo vedremo sia al livello del testo che in termini di effetto sul lettore: se nei primi scritti che affronteremo la complicità viene tematizzata già all'interno della diegesi (mediante la crescente intesa tra il narratore e l'oggetto della sua ricerca), nei testi in cui la voce si rivolge espressamente al lettore è l'empatia 'negativa' di quest'ultimo a essere sollecitata durante l'atto di lettura¹⁴⁰. È proprio qui, nel riemergere della complicità con l'azione, che le finzioni testimoniali rivelano – per dirla con Jameson e Fisher – il loro potenziale utopico, il quale, smarcandosi dalla coazione a ripetere, produce la rottura di quel rassicurante *habitus* che coincide con l'identificazione indebita con la vittima.

¹³⁹ D. Giglioli, *Critica della vittima*, cit., p. 10.

¹⁴⁰ Riprendendo gli studi di Theodor Lipps sull'empatia negativa, Laura Boella ha recentemente osservato che “a proposito dell'ambito estetico e letterario, si è visto che l'empatia può aprire una porta su destini eccentrici, folli, criminali. Da questo punto di vista, l'*empatia senza simpatia* si è rivelata non un semplice rischio, una perversione del suo buon funzionamento, ma un luogo critico per approfondire le implicazioni etiche dell'immaginazione” (cfr. Laura Boella, *Empatie. L'esperienza empatica nella società del conflitto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018, p. 202). Con la dicitura “empatia negativa” s'intende “un'empatia che incontra sul suo cammino doveri, richieste, valori, eventi che richiedono altri tipi di attività e di risposte. Il potere generativo della scoperta dell'altro dà luogo a un'esperienza incompleta, ma proprio per tal motivo, eticamente significativa” (ivi, p. 203). Ciò che risulta di estremo interesse ai fini del nostro discorso, è che l'esperienza incompleta offerta dall'empatia negativa – ma, si potrebbe dire, dell'empatia in genere, in quanto “contrario dell'*idem sentire*” che presiede alla logica del discorso identitario – consente “l'esplorazione del mondo dell'altro”, anche quando provoca in noi ripulsa, poiché questo viene da essa annoverato “come una possibilità dell'umano” (ivi, pp. 211-212). In questo modo, il conflitto in parte represso in sede di scrittura del testo (il quale sfocia nell'ideologia della forma sin qui tratteggiata), ritorna durante l'atto di lettura tramite l'empatia che s'innescia tra il lettore e le voci di figure problematiche o criminali. Per una ricognizione teorica sul concetto di empatia negativa a partire dalle riflessioni di Lipps, si rimanda a Stefano Ercolino, *Negative Empathy. History, Theory, Criticism*, in “Orbis Litterarum”, vol. 73, n. 3, 2018, pp. 243-262, <https://doi.org/10.1111/oli.12175> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).

TERZA PARTE

UNA DISCESA NELLA COMPLICITÀ

Ciò che avviene, non avviene tanto perché alcuni vogliono che avvenga, quanto perché la massa degli uomini abdica alla sua volontà, lascia fare, lascia aggruppare i nodi che poi solo la spada potrà tagliare, lascia promulgare le leggi che poi solo la rivolta farà abrogare, lascia salire al potere gli uomini che poi solo un ammutinamento potrà rovesciare.

ANTONIO GRAMSCI, *La città futura*

Noi abbiamo Hitler oggi. E che cos'è? Non è uomo? Abbiamo i tedeschi suoi. Abbiamo i fascisti. E che cos'è tutto questo? Possiamo dire che non è, questo anche, nell'uomo? Che non appartenga all'uomo?

ELIO VITTORINI, *Uomini e no*

CAPITOLO 6

“CETTE HISTOIRE NE SE TERMINERA JAMAIS VRAIMENT POUR MOI”

BINET E JANECZEK NEL LIMBO

6.1 Soglie: il paratesto in *HHhH* e *Le rondini di Montecassino*

I testi al centro di questo capitolo hanno entrambi visto le stampe nel corso del 2010, rispettivamente in Francia e in Italia: si tratta di *HHhH*¹ di Laurent Binet e delle *Rondini di Montecassino*² di Helena Janeczek. Due opere che, al di là della coincidenza temporale della loro pubblicazione, presentano delle patenti analogie sia dal punto di vista della trama che sotto il profilo più prettamente formale. Al contempo, la loro sistemazione in qualità di apripista della terza parte è dovuta a un'eccentricità di questi testi rispetto alla restante parte del corpus, che andrà rilevata sia sul piano testuale che in termini di effetto sul lettore. Seguendo il filo dell'analisi, i lavori di Binet e Janeczek si collocano difatti in una sorta di limbo, in cui le forme della testimonianza (ossia, il primato dell'esperienza e la stipula di un legame empatico) sono sfruttate da un narratore estraneo (*testis*) alle vicende rievocate, con l'intento – ed è questo segno positivo, evidentemente, che verrà rovesciato in seguito – di ridare voce alle vittime di ieri.

HHhH (acronimo che in tedesco sta per *Himmlers Hirn heißt Heydrich* – tradotto in italiano: “Il cervello di Himmler si chiama Heydrich”), prima opera romanzesca di Binet³ (vincitrice del *Prix Goncourt du premier roman*), narra la storia della Operazione

¹ Laurent Binet, *HHhH*, Grasset, Paris 2010.

² Helena Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, Guanda, Parma 2010.

³ In precedenza, Binet (1972) aveva dato alle stampe lo scritto d'impostazione surrealista *Forces et faiblesses de nos muqueuses* (Le Manuscrit 2000) e l'autobiografico *La Vie professionnelle de Laurent B.* (Little Big Man 2004), sulla propria esperienza come insegnante negli istituti superiori parigini. Binet ha in seguito pubblicato *Rien ne se passe comme prévu* (Grasset 2012), un reportage redatto in prima

Antropoide, l'attentato ai danni del generale delle SS Reinhard Heydrich, braccio destro di Himmler e pianificatore della Soluzione Finale, avvenuto nel maggio del 1942 a Praga. L'avatar autofinzionale dell'autore, che guida la narrazione, ripercorre i luoghi in cui i fatti hanno avuto luogo e ricrea, attraverso un'ampia ricerca documentaria, il vissuto biografico della "bestia bionda" (come veniva chiamato all'epoca Heydrich) e, in particolare, dei due paracadutisti cecoslovacchi che hanno condotto la missione: Jozef Gabčík e Jan Kubiš. Fermiamoci, per il momento, sulla soglia dello scritto: il libro di Binet, pubblicato per i tipi di Grasset, presenta sulla copertina, al di sotto del titolo, l'indicazione generica "roman", atta a suggerire una ricezione di tipo finzionale dello scritto in questione. Naturalmente, come lo stesso Genette teneva già a ribadire in *Seuils* (1987), tale dicitura indica non un'ingiunzione ("questo libro è un romanzo"), bensì un'intenzione ("vogliate considerare questo libro come un romanzo") da parte dell'autore e/o dell'editore⁴, la quale produce il seguente effetto illocutorio: predisporre il lettore a interagire con un testo che partecipa del regime di finzione. Viene così stilato quel "contratto di genere costituito, in misura più o meno coerente, dall'insieme del paratesto, e più in generale dalla relazione tra testo e paratesto"⁵ nel quale figurano – tra le altre cose – titolo, nome dell'autore, eventuali *prière d'insérer*, epigrafi, dediche e avvertenze al lettore.

Questa zona che circonda il testo – aggiungeva Genette – può benissimo contenere al suo interno delle indicazioni "eventualmente contraddittorie"⁶: tale situazione, di cui non mancano esempi già nel contesto letterario tradizionale, si fa sempre più pervasiva con lo svilupparsi del processo di contaminazione tra i regimi della finzione e della dizione che accompagna la postmodernità (rendendo tali indicazioni di marca paratestuale, di fatto, parte attiva nel movimento volto a

persona sulla campagna presidenziale di François Hollande, prima di volgersi nuovamente alla finzione, con i romanzi *La Septième Fonction du langage* (Grasset 2017) e *Civilizations* (Grasset 2019).

⁴ Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris 1987, p. 15.

⁵ Ivi, p. 42.

⁶ *Ibid.*

conferire uno statuto pragmatico indecidibile ai testi). *HHhH* non fa eccezione: alla definizione preliminare di un “patto romanzesco” si associano, sempre restando nell’ambito strettamente peritextuale, una serie di indicazioni di segno opposto, atte a perturbare la ricezione finzionale del testo e a ricondurla, almeno in parte, verso la stipula di un “patto referenziale”⁷. Va in questo senso, ad esempio, la citazione posta in epigrafe al libro, tratta da *La Fin du roman* (1922) di Osip Mandel’stam (apparsa in seguito nella raccolta *De la poésie*), permeata già da quel dualismo tra Storia e racconto (col predominio della prima sul secondo) che costituirà la cifra dello scritto di Binet⁸. Ancora più significativo, in quest’ottica, è l’impiego di mappe e fotografie, apparato visivo che di regola trova posto negli scritti fattuali (una mappa della città di Praga, in cui sono evidenziati i luoghi significativi per la vicenda narrata, compare in apertura subito dopo il frontespizio), così come l’apposizione, in coda, di una succinta bibliografia dei testi citati all’interno del testo, di un glossario per i termini e le sigle in tedesco e di un elenco delle illustrazioni che percorrono l’opera.

Tra le pagine delle *Rondini di Montecassino*, terza opera di narrativa pubblicata da Helena Janeczek⁹, vengono invece ripercorse le quattro fasi, intercorse tra il gennaio e il maggio del 1944, che insieme compongono il mosaico della celebre battaglia di Cassino. L’indagine, condotta dall’autrice stessa attraverso il recupero delle fonti e l’interrogazione diretta dei testimoni, è volta in particolare a riesumare il ‘fiume sommerso’ delle memorie di chi, per varie ragioni, non è stato consegnato al grande racconto della Storia ufficiale (come quelle del battaglione maori in seno alle truppe neozelandesi, dei *goumier* marocchini facenti parte del corpo di spedizione francese in Italia o dei militari ebrei arruolati tra le fila dell’esercito polacco guidato dal

⁷ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, cit., p. 36.

⁸ “À nouveau la pensée du prosateur fait des taches sur l’arbre de l’Histoire, mais ce n’est pas à nous de trouver la ruse qui permettrait de faire rentrer l’animal dans sa cage portative”, in L. Binet, *HHhH*, cit., p. 7.

⁹ Janeczek (1964) esordisce, verso la fine degli anni Ottanta, con una breve raccolta di versi in lingua tedesca, *Ins Freie: Gedichte* (Suhrkamp 1989). L’esordio in ambito narrativo avviene invece in italiano, con *Lezioni di tenebra* (Mondadori 1997; Guanda 2011), cui fanno seguito – oltre al testo esaminato in queste pagine – *Cibo* (Mondadori 2002), il saggio *Bloody Cow* (il Saggiatore 2012) e *La ragazza con la Leica* (Guanda 2017), opera con la quale ha vinto il *Premio Strega* nel 2018.

generale Anders). Indagando l'assetto paratestuale del libro di Janeczek, notiamo la collocazione editoriale nella collana "Le fenici", che l'editore Guanda riserva di norma alle opere di narrativa. Se tale elemento invita chiaramente a una lettura di tipo finzionale, la lista dei ringraziamenti posta in coda al volume – che comprende sia persone comparse all'interno del libro, sia scrittori, studiosi e associazioni con cui l'autrice ha interagito nella redazione dello scritto (Roberto Saviano, Laila Wadia, l'associazione Battaglia di Cassino, il sito "Dal Voltorno a Cassino" ecc.) – esibisce nuovamente l'impiego di fonti documentarie tipico delle scritture fattuali.

Il fatto che queste finzioni testimoniali vengano presentate al pubblico come romanzi può essere un dato più o meno rilevante, a seconda dell'interpretazione che ne facciamo: si può, ad esempio, ipotizzare che l'ostentazione del dato finzionale sia un tentativo di porsi al riparo di fronte ad accuse di manomissione delle fonti o di inesattezza del dato storico; oppure, che ciò costituisca il primo atto di una strategia volta a spaesare il lettore, stracciando l'orizzonte d'attesa che si era contribuito a delineare e producendo un cortocircuito sul piano pragmatico (come molta *autofiction* fa); può, infine, essere un sintomo dell'estensione semantica dell'etichetta 'romanzo', sulla scia di quanto osservato da Wu Ming 1 nel saggio sul *New Italian Epic*¹⁰. Tali ipotesi, per quanto tutte e tre potenzialmente vere, contano solo marginalmente ai fini dell'analisi. Ben più centrale è l'opposizione in sé che, sin dal paratesto, s'innesca tra vero e verosimile, tra realtà e finzione. Tale opposizione, oltre a intaccare evidentemente l'aspetto editoriale, pragmatico o generico dei testi costituisce, di fatto, il motore che ne alimenta l'intero impianto narrativo – ne è, in termini greimasiani, l'isotopia¹¹. Sarà dunque sulla scorta di tale opposizione che, nelle prossime pagine, interrogheremo le istanze narrative e le tecniche impiegate dagli autori. Sulla base dei risultati ottenuti, esporrò verso la fine del capitolo alcune considerazioni di ordine ideologico sugli scritti in questione.

¹⁰ Sull'elasticità di tale categoria, cfr. Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., pp. XI, 23.

¹¹ Cfr. Algirdas J. Greimas, *Du Sens*, Seuil, Paris 1970.

6.2 Posture: due testimoni “ipermoderni” a confronto

Varcate le incerte soglie paratestuali, la narrazione che si dispiega nei testi risulta invece nitidamente inscritta entro un codice di stampo veridico. Sia *HHhH* che *Le rondini di Montecassino* puntano con decisione alla stipula di un patto referenziale con il lettore: la coincidenza onomastica tra la voce autodiegetica nel testo e l'autore o autrice del libro assicura, almeno in apparenza, la partecipazione di questi tanto al mondo del lettore (benché in un punto temporale che inevitabilmente precede la ricezione), che a quello degli altri personaggi del racconto (i quali non vanno dunque considerati 'soltanto' personaggi, ma persone realmente esistite o esistenti). Il Laurent Binet che prende la parola ricalca in tutto e per tutto l'autore reale del testo: scrittore, insegnante di lettere, figlio di un professore di storia comunista e di una donna di origini ebraiche¹². Stessa cosa vale per Helena Janeczek: scrittrice italo-tedesca, nata a Monaco di Baviera da una coppia di ebrei polacchi sopravvissuti alla persecuzione razziale. Entrambe le voci sono connotate sia temporalmente che spazialmente, mediante l'uso di quelli che Bachtin ha definito “cronotopi”¹³: la narrazione di Binet oscilla tra Parigi e Praga, entro un arco temporale che va dal 2006 al 2008, mentre quella di Janeczek si colloca quasi stabilmente a Milano, tra il 2007 e il 2009 (ma figura anche una breve tappa in Israele, a Rishon Le Zion, nell'ottobre dello stesso anno). Queste coordinate spaziotemporali rinforzano il codice veridico di cui

¹² Nel corso di un'intervista, quando il giornalista gli chiede se il Laurent Binet che compare nel testo sia in tutto e per tutto identico a quello reale, l'autore risponde: “è assolutamente identico. Quando ero studente, trovavo sempre irritante il fatto che i docenti mi dicessero che dovevo distinguere tra l'autore e il narratore”, in Killian Fox, *Laurent Binet: Most French writers are lazy*, “The Guardian”, 27 aprile 2012, <https://www.theguardian.com/books/2012/apr/27/laurent-binet-hhhh-interview> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).

¹³ Ossia, “l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente”, in M. Bachtin, *Estetica e romanzo. Teoria e storia del discorso narrativo* (1975), Einaudi, Torino 1979, p. 230.

sopra poiché, in un'ottica di assoluta trasparenza, forniscono al lettore informazioni 'certe' su quando e dove tali pagine (o gli eventi descritti in esse) sono state prodotte.

Naturalmente, se molto di vero c'è in questi scritti, molto è anche dominio della finzione, opportunamente dissimulata. Difatti, andando a interrogare più da vicino le rispettive voci – cui spetta un ruolo di primo piano nella ricezione veridica dei testi – emergono delle contraddizioni che fanno costitutivamente parte della postura testimoniale che entrambi gli autori decidono di adottare. Si prenda ad esempio la pagina d'apertura di *HHhH*, in cui si focalizza l'oggetto della ricerca condotta dall'autore-narratore – ossia Gabčík e gli altri resistenti – e, al contempo, la posizione che questi assume rispetto alla materia narrata:

Son histoire est tout aussi *vraie* qu'elle est exceptionnelle. Lui et ses camarades sont, *à mes yeux*, les auteurs d'un des plus grands actes de résistance de l'histoire humaine, et *sans conteste* du plus haut fait de résistance de la Seconde Guerre Mondiale. Depuis longtemps, je souhaitais lui rendre hommage. Depuis longtemps, *je le vois*, allongé dans cette petite chambre, les volets clos, fenêtre ouverte, écouter le grincement du tramway qui s'arrête devant le Jardin Botanique (dans quel sens ? *Je ne sais pas*).¹⁴

Le parti evidenziate in corsivo rinviano ai luoghi del testo nei quali emerge il filtro soggettivo attraverso cui l'avatar autofinzionale di Binet sceglie di veicolare la storia oggetto d'indagine: l'ostentazione dei giudizi di valore (“à mes yeux”, “sans conteste”) e la rinuncia – anch'essa esibita – all'onniscienza (“je ne sais pas”) sono infatti sintomo dell'intima parzialità dello sguardo del narratore. Al tempo stesso, però, questi attributi sono preceduti dall'ormai canonica (quanto problematica) rassicurazione sul fatto che quanto il lettore si appresta a leggere sarà la “vera” storia di Gabčík e degli altri volontari coinvolti nell'attentato a Heydrich, non una sua trasposizione finzionale. Può in effetti sembrare paradossale che la scelta del mezzo tramite cui veicolare fedelmente il passato ricada sul punto di vista individuale

¹⁴ L. Binet, *HHhH*, cit., p. 10 (corsivo mio).

dell'autore, che all'epoca dei fatti non era neppure nato. Eppure, è proprio su questo equilibrio precario che viene a delinarsi la peculiare postura assunta dal Binet-narratore, il quale, romanziere di fatto, assume nel corso delle pagine sia il ruolo del testimone (di secondo grado) che quello dello storico. Del primo rivendica il criterio autoptico (almeno per quanto concerne la sua personale ricerca, ivi compresi i dialoghi con i testimoni diretti) e incorpora alcuni tic della dizione (come i refusi, su cui torneremo a breve), oltre a esternare un certo disprezzo per le rivisitazioni letterarie di eventi storici¹⁵; del secondo ostenta la documentazione enciclopedica¹⁶ e il certosino lavoro d'archivio su cui si struttura l'indagine, debitamente condivisi con il lettore.

La posizione del narratore sembra tendere a un completo rifiuto della finzione, in favore di una scrittura puramente fattuale. Così, riflettendo sulle modalità tramite cui rendere i dialoghi tra personaggi realmente esistiti, Binet rigetta le modalità canoniche di cui si dota la narrazione storica, nelle quali l'autore avverte "trop la voix de l'auteur qui veut retrouver celle des figures historiques qu'il tente de s'approprier"¹⁷. "Il n'y a que trois cas" infatti, secondo Binet, "où l'on peut restituer un dialogue en toute fidélité: à partir d'un document audio, vidéo ou sténographique"¹⁸. In quest'ottica, la mimesi tradizionale (con il suo carico insopprimibile d'invenzione), più tenta di rendere viva la scena al lettore, più sortisce in lui l'effetto opposto: quello di esibire, anziché nascondere, "les grosses ficelles du procédé"¹⁹ letterario. Tuttavia, non è sempre possibile – in verità, si tratta di un evento piuttosto raro – rifarsi a una fonte attendibile in grado di restituirci il passato senza lacune o interpolazioni, specie se si sta scrivendo un romanzo. Di fronte a questo ostacolo, Binet giunge a un compromesso tra il bisogno di raccontare la verità e i 'limiti' del mezzo adoperato:

¹⁵ Ivi, pp. 29-30, 177, 238-239.

¹⁶ Ivi, pp. 28-29, 147, 212-213, 222-223.

¹⁷ Ivi, p. 33.

¹⁸ Ivi, pp. 33-34.

¹⁹ Ivi, p. 33.

mes dialogues, s'il ne peuvent se fonder sur des sources précises, fiables, exactes au mot près, seront inventés. [...] Et pour qu'il n'y ait pas de confusion, tous les dialogues que j'inventerai (mais il n'y en aura pas beaucoup) seront traités comme des scènes de théâtre. Une goutte de stylisation, donc, dans l'océan du réel.²⁰

Quella di Binet si vuole dunque come un'operazione del tutto antitetica alle riscritture finzionali di figure storiche come, ad esempio, quella prodotta da Robert Merle in *La mort est mon métier* (il cui protagonista è basato su Rudolf Höß). Nel suo libro, scrive Binet, "Robert Merle essaie de deviner – je dis deviner, pas comprendre – comment on devient commandant d'Auschwitz"²¹, basandosi su testimonianze o sugli stessi appunti di Höß. Binet, al contrario, non intende fornire spiegazioni su come Heydrich sia divenuto il responsabile della Soluzione finale, e se cita dei fatti tratti dalla sua infanzia, come il nomignolo che questi si portava appresso ("la chèvre", con implicite allusioni semitiche), non è perché tramite essi si voglia suggerire alcunché, ma "pour la coloration ironique qu'ils confèrent à son destin"²². Da un lato, la necessità di esprimersi su quanto accaduto, di dire la verità sulle persone che hanno fatto la storia (e che magari, ingiustamente, sono state poste in secondo piano dalla stessa); dall'altro, il rischio di ricondurre la materia, la carne e le azioni di cui la storia è composta nel gorgo derealizzante della finzione. Nel proseguo del passo citato poco fa, Binet si chiede se ciò che sta facendo si possa considerare un giusto omaggio alla memoria dei volontari cecoslovacchi che hanno sacrificato la propria vita nella resistenza contro il nazismo. Così, riflettendo sulla descrizione di Gabčík appena offerta, l'autore viene colto da un dubbio:

si je couche cette image sur le papier, comme je suis sournoisement en train de le faire, je ne suis pas sur de lui rendre hommage. Je réduis cet homme au rang de vulgaire

²⁰ Ivi, p. 34.

²¹ Ivi, p. 35.

²² *Ibid.*

personnage, et ses actes à de la littérature : alchimie infamante mais qu'y puis-je ? Je ne veux pas trainer cette vision toute ma vie sans avoir, au moins, essayé de la restituer. J'espère simplement que derrière l'épaisse couche réfléchissante d'idéalisation que je vais appliquer à cette histoire fabuleuse, le miroir sans tain de la réalité historique se laissera encore traverser.²³

Il Binet-narratore denuncia fin dall'inizio un fermo disprezzo per il mezzo letterario, pratica che va a impoverire il vasto spettro che la realtà offre. Se Kundera, convocato in apertura del testo, considerava volgare l'arbitraria attribuzione di un nome a un personaggio inventato, il narratore di *HHhH* si spinge oltre: "quoi de plus vulgaire [...] qu'un personnage inventé?"²⁴ Tale rigetto della forma romanzo si lega, come si è detto, allo scrupolo testimoniale e documentario che Binet infonde nelle pagine che ripercorrono gli snodi della sua ricerca. Si comprende bene, in quest'ottica, lo sconforto del narratore quando Fabrice, un suo amico dei tempi dell'università, nonché appassionato di storia come lui, riconduce le prime parti del libro che sta scrivendo sui canali tradizionali della finzione:

Il s'arrête sur la construction du chapitre concernant la Nuit des longs couteaux : cet enchainement de coups de téléphone, selon lui, restitue bien à la fois la dimension bureaucratique et le traitement à la chaîne de ce qui fera la marque du nazisme – le meurtre. Je suis flatté, cependant j'ai un soupçon, et crois bon de préciser : « Mais tu sais que chaque coup de téléphone correspond à un cas réel ? Je pourrais te retrouver presque tous les noms, si je voulais. » Il est surpris, et me répond ingénument qu'il croyait que j'avais inventé. [...] Je suis un peu mortifié, et je m'exclame : « Mais non, tout est vrai ! » Et je pense : « Putain, c'est pas gagné... » J'aurais dû être plus clair au niveau du pacte de lecture.²⁵

²³ Ivi, p. 10.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Ivi, p. 67.

I contorni veridici del patto narrativo che il narratore si presta a tracciare sin dalle prime righe del testo svaniscono d'un tratto di fronte alla ricezione del lettore (un 'lettore ideale', si potrebbe aggiungere, come le informazioni che di lui ci dona il testo lasciano presupporre). Se, in un primo momento, Binet accusa sé stesso per non essere riuscito a infondere un effetto di vero ai passaggi a cui allude Fabrice, in seconda battuta si scaglia nuovamente contro l'invenzione letteraria, considerata qui nella più bieca veste della falsificazione storica:

C'est à cause de ces gens-là, qui trichent de toute éternité avec la vérité historique pour vendre leur soupe, qu'un vieux camarade, rompu à tous les genres *fictionnels* et donc fatalement habitué à ces procédés de falsification tranquille, peut s'étonner innocemment, et me dire : « Ah bon, c'est pas inventé ? »²⁶

Abbiamo già incontrato simili esternazioni. Le parole del Binet-narratore richiamano a stretto giro l'anatema scagliato da Cru, nelle sue ricerche sulle testimonianze del primo dopoguerra, contro i *faux témoignages* imbevuti di retorica letteraria. Guidato da un radicale scrupolo testimoniale e documentario, e temendo di essere a sua volta veicolo di 'intossicazione letteraria'²⁷, Binet si affida appena può ai materiali fattuali di cui dispone, siano essi fotografie o documenti scritti ritrovati nel corso delle sue ricerche: ciò avviene, ad esempio, quando l'autore deve stilare il ritratto dei due protagonisti del suo libro, operazione delegata ai rapporti di valutazione dell'esercito britannico, che Binet si limita a tradurre dall'inglese²⁸, oppure quando, poche pagine dopo, esprime tutta la sua devozione al memoir del colonnello Moravec (a capo dell'intelligence del governo cecoslovacco in esilio) – un libro che il narratore, se dipendesse da lui, copierebbe da cima a fondo²⁹. Se è vero che la marginalità e la discrezione sono una componente costitutiva delle figure di

²⁶ Ivi, p. 68.

²⁷ Ivi, p. 329.

²⁸ Ivi, pp. 212-213.

²⁹ Ivi, p. 214.

testimone postumo che operano in questi scritti, l'impressione che questi passaggi restituiscono è che le medesime istanze di verità e il senso di insufficienza che permeano la narrazione di Binet finiscano, proprio per via della loro radicalità, con il paralizzare la voce dell'autore, la cui testimonianza postuma rischia di ridursi al silenzio, soffocata da quegli stessi impulsi che ne hanno determinato l'origine.

Un'analoga posizione di marginalità della voce si registra anche nelle *Rondini di Montecassino*, in cui Janeczek si trova a fare i conti con le poche tracce rimaste del passato di quelle vite minori, riversatesi tra le valli che circondano l'abbazia benedettina. A queste va ad aggiungersi anche il problematico tracciato biografico del padre dell'autrice, che per tutta la vita ha raccontato alla figlia di aver preso parte a quegli eventi. Soltanto dopo la sua morte, Janeczek scoprirà la verità: non solo il padre non ha mai combattuto nella battaglia di Montecassino, ma lo stesso cognome di origine slava che tuttora lei porta è frutto di un passaporto falso usato dal padre per salvare sé stesso e i propri familiari durante le persecuzioni. Questa scoperta retrospettiva invalida quel bagaglio di conoscenze pregresse di cui Janeczek credeva di poter disporre; una condizione che la pone di fronte agli stessi interrogativi di Binet: raccontare il passato – un passato di cui non si è stati parte – attraverso il filtro della propria soggettività, appoggiandosi principalmente alle fonti documentarie di cui si dispone e al colloquio con chi allora era presente; un percorso che, nonostante lo scrupolo veridico che muove chi vi si avventura, si scopre perennemente esposto alla finzione.

Come in Binet, anche lo sguardo di Janeczek risulta ineludibilmente parziale, sia perché degli eventi passati offre una visione necessariamente 'di parte', sia perché sa di possedere una conoscenza assai limitata delle vite che, tra l'inverno e la primavera del 1944, sono confluite in quell'angolo remoto della Ciociaria. Si registra dunque, a più riprese, l'esposizione del materiale bibliografico consultato e delle diverse fonti da cui l'autrice attinge nell'ottica di conferire veridicità al racconto³⁰, così come l'uso

³⁰ Cfr. H. Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, cit., pp. 137, 170, 311-313, 344, 359-360.

dei modi della dizione testimoniale (anche qui sono presenti sia i refusi³¹ che il colloquio con i testimoni)³². Eppure, nei casi in cui l'autrice ammette la propria insufficienza, non si avverte la stessa vergogna provata da Binet; sembra, al contrario, di assistere a una rivendicazione, o a una dichiarazione d'intenti. Così avviene, ad esempio, nell'ultima sezione del libro, dedicata a un amico di famiglia e conoscente del padre: Samuel Steinwurz, conosciuto anche come Milek (suo nome di battaglia), scomparso anch'egli senza raccontare granché della propria esperienza di guerra. Nel ricostruire l'infanzia di Milek, Janeczek si interroga su quale scuola questi avesse potuto frequentare a Leopoli, città dove la sua famiglia si era trasferita per allargare l'attività del padre, commerciante di legnami. "Probabilmente", conclude, "qualche scuola ebraica senza che fosse ortodossa, perché di un figlio che sa solo pregare non c'era alcun bisogno"³³. La voce narrante torna subito sull'uso dell'avverbio ("probabilmente"), e scrive:

se dico "probabile" non è soltanto perché era la scelta più comune per la gran parte degli ebrei polacchi e perché a Leopoli ce n'erano in abbondanza, ma anche perché sto cercando di giocarmi le mie quattro carte, leggere i pochi elementi che possiedo.³⁴

L'officina, peraltro sguarnita, che presiede alla scrittura è anche qui aperta alla vista del lettore, svelando però un'intenzione, almeno in apparenza, opposta rispetto a quella manifestata da Binet. Se l'autore francese rifiuta subito l'invenzione, e dunque il verosimile, Janeczek sembra rivendicare, entro certi limiti, l'utilizzo della finzione – di ciò che è, appunto, "probabile" – per colmare le lacune che le tracce fattuali lasciano irrisolte. Si avverte tra le sue pagine più nitidamente la consapevolezza, tutta ipermoderna, del carico di mediazione che ogni racconto sul passato reca in sé, il quale comporta un altrettanto inevitabile intreccio di realtà e

³¹ Ivi, p. 362.

³² Ivi, pp. 171-192, 218-247, 277-286.

³³ Ivi, pp. 287-288.

³⁴ Ivi, p. 288.

finzione. Se da un lato ciò limita lo sguardo del testimone postumo, dall'altro non comporta – come accaduto spesso in ambito postmodernista – una rinuncia all'indagine retrospettiva e a un posizionamento da parte di chi parla. Così, altrove nel testo, Janeczek giustifica il suo operato:

non ho potuto fare altro che attenermi a questi dati per far parlare chi in vita non ha mai voluto tramandare un racconto, o chi non ho mai incontrato per poterci scambiare una parola.³⁵

Pur ribadendo la posizione marginale che si addice al ruolo di testimone postumo, detentore di una conoscenza necessariamente “di seconda mano”³⁶, frutto di studio, ricerca e ascolto delle voci degli altri, Janeczek non rinuncia alla possibilità di introdurre nel suo racconto una componente d'invenzione. Così, a parti marcatamente autofinzionali si alternano sezioni di carattere finzionale, corredate da una narrazione eterodiegetica e incentrate su figure che sono al contempo persone realmente esistite e personaggi fittizi. Com'è tipico della scrittura storica, nomi reali e connotati biografici riconducibili agli individui oggetto della rappresentazione si mescolano all'invenzione per quanto concerne la *mise en récit*. Il sergente texano John Wilkins (“e qualcuno come lui è esistito”³⁷, ci viene detto a inizio sezione); Charles Maui Hira (veterano del 28° Battaglione maori); Irena Levick, detta Irka (una lontana parente dell'autrice, detenuta durante la Seconda guerra mondiale in un gulag sovietico); il già citato Samuel Steinwurz (caporale del Secondo corpo d'armata polacco): tutte esistenze che si presentano come reali (vengono fornite infatti le date e i luoghi di nascita e di morte – o, nel caso di Irka, la data dell'incontro con la narratrice), ma che risultano di fatto trasfigurate dalla scrittura. Così, ad esempio, Janeczek tiene a ribadire che la figura di Steinwurz che emerge dalle pagine è la

³⁵ Ivi, p. 344.

³⁶ Ivi, p. 137.

³⁷ Ivi, p. 19.

‘sua’ proiezione immaginaria di un’esistenza reale (“questo è *per me* il soldato Milek, caporale del Secondo Corpo d’Armata polacco [...]”)³⁸, tanto più che – sul finale del libro – si viene a scoprire che, nel delinearne la fisionomia, l’autrice aveva utilizzato per errore una fotografia del padre, confondendo dunque i tratti di due persone reali in un personaggio che è entrambi e nessuno dei due al contempo³⁹.

Le ragioni che conducono Janeczek laddove Binet – stando alle sue dichiarazioni – non osa arrivare, sono biograficamente fondate. Come si è detto, è stato proprio grazie a una finzione – di cui l’autrice porta tuttora il nome – se il padre e la sua famiglia hanno avuto salva la vita. “Come posso considerare falso”, scrive Janeczek nelle pagine che inaugurano il libro, “qualcosa che mi ha impresso il suo marchio?”⁴⁰ Al che prosegue:

come può esserlo quel nome a cui mio padre deve la vita e io la mia? Che cos’è una finzione quando si incarna, quando detiene il vero potere di modificare il corso della storia, quando agisce sulla realtà e ne viene trasformata a sua volta? Cosa diventa la menzogna quando è salvifica?⁴¹

Essendo l’autrice “testimone in carne e ossa che fra il vero e il falso, fra realtà e finzione, corre talvolta il confine labile che separa la vita dalla morte”⁴², si comprende bene la maggiore confidenza che dimostra nei confronti del mezzo letterario, che permette di restituire a quella “vertigine di nomi veri, di nomi dimenticati”⁴³ un luogo – fosse anche una tomba – in cui essere ricordati. In quest’ottica, la finzione non è più la sede di una falsificazione del dato storico, ma il mezzo tramite cui rendergli giusta memoria: proprio l’arbitrarietà che connatura il gesto letterario – quella stessa arbitrarietà ritenuta volgare da Binet – rivela in maniera sintomatica

³⁸ Ivi, p. 308 (corsivo mio).

³⁹ Ivi, p. 362.

⁴⁰ Ivi, p. 13.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Ivi, p. 14.

⁴³ *Ibid.*

l'ethos dell'autrice, per la quale "il potere simbolico dell'invenzione" deve pervenire a "ridisegnare un corpo immaginario quale tributo"⁴⁴ a vite destinate altrimenti all'oblio. Ciò non è in contraddizione con la parzialità dello sguardo propria del testimone postumo. Al contrario, ne è ulteriore spia: la condizione di posteriorità nella quale questi si trova operare, caratterizzata da un panorama lacunoso, in cui l'incontro con i testimoni diretti è un'eventualità sempre più rara, legittima in una certa misura la ricomposizione delle tracce disseminate qua e là e, laddove ciò non basti, il ricorso alla finzione.

Per concludere l'analisi delle due posture in azione negli scritti esaminati, occorre ritornare brevemente su *HHhH*. Se il ricorso alla finzione in Janeczek è manifesto, tale componente non è affatto assente dall'opera di Binet, come le dichiarazioni del suo autore lasciano intendere. E non ritengo neppure, com'è stato sostenuto da altri⁴⁵, che il suo scritto ricada nel gorgo dell'autoreferenzialità postmoderna, troppo timorosa di fornire un orientamento ideologico di qualsivoglia tipo alla storia pregressa (condizione essa stessa ideologica). A ben guardare, l'ossessione per la verità del narratore e la condivisione dei suoi dubbi e timori con il lettore appaiono assumere semmai le forme di un depistaggio. Tramite esse, si vuole persuadere il lettore della genuinità delle intenzioni del narratore, che diventa così una figura degna di fiducia – come ha osservato Donnarumma – proprio a causa della sua parzialità e insufficienza.

Al netto dello scrupolo testimoniale e documentario ampiamente dimostrato, infatti, la finzione abbonda. A volte essa filtra impercettibilmente nelle incursioni narratoriali nell'interiorità dei personaggi: ciò avviene, ad esempio, quando Binet riporta, senza alcuna giustificazione preventiva e adottando quegli "indizi di finzionalità" che sono i verbi di sentimento⁴⁶, la reazione di Himmler a una notizia

⁴⁴ Ivi, p. 343.

⁴⁵ Cfr. Marco Mongelli, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in "Ticontre. Teoria Testo Traduzione", n. 4, 2015, pp. 165-184.

⁴⁶ G. Genette, *Fiction et diction*, cit., p. 76.

scioccante (“le sang lui monte aux joues et il sent son cerveau gonfler dans sa boîte crânienne”)⁴⁷, salvo poi rimproverarsi in seguito per quella scelta, condividendo con il lettore gli ulteriori *editing* nei quali, com’è proprio delle scritture fattuali, il narratore tenta di ricorrere a modalizzazioni (“J’imagine...”) che rispettino il patto referenziale. Significativamente, però, lo stile e il ritmo hanno la meglio in questo caso: le revisioni del paragrafo non convincono Binet che, alla fine, digita nuovamente la frase com’era stata scritta in prima battuta⁴⁸. Ma è soprattutto nel finale, che ospita finalmente la scena dell’attentato vagheggiata sin dalle prime righe, che Binet abbandona pressoché ogni indugio⁴⁹: la seconda e ultima parte si apre infatti con uno dei capitoli più lunghi del libro (§ 222), interamente dedicato all’azione di Resistenza di Gabčík e Kubiš ai danni di Heydrich. La narrazione di queste pagine, pur non rinunciando alla sua ‘funzione testimoniale’, stupisce per la scrittura mimetica con la quale è redatta (altrove ritenuta da Binet talmente artificiale da risultare antimimetica). L’isotopia che percorre il libro, ovvero l’oscillazione tra il polo della finzione e quello della dizione, si fa sul finale così frenetica da accostare questi due regimi senza soluzione di continuità, dando vita a paragrafi in cui la delimitazione dello sguardo autoriale⁵⁰ si alterna alle sue incursioni nella coscienza altrui⁵¹. Alla postura parziale esibita per larghi tratti, subentra qui l’uso di *verba sentiendi* (opportunamente declinati al presente), nonché di deittici spaziali e temporali (“maintenant”, “en bas”)⁵²: un repertorio stilistico che segnala la forte adesione del soggetto-narrante agli eventi rievocati, quasi si trattasse di un testimone oculare (dotato di criterio autoptico) fisicamente presente sulla scena.

⁴⁷ L. Binet, *HHhH*, cit., p. 174.

⁴⁸ Ivi, pp. 178-179.

⁴⁹ Non prima, ad ogni modo, di aver chiesto perdono ai protagonisti del suo libro per aver infine messo in moto la macchina della narrazione (corrispettivo di una macchina reale: la Mercedes nera che, all’interno della diegesi, trasporta la figura di Heydrich incontro al suo destino). Cfr. ivi, pp. 329-330.

⁵⁰ “Je n’aime pas me mettre dans la tête des gens mais je crois pouvoir expliquer le calcul de Kubiš”, ivi, p. 356.

⁵¹ “Gabčík décide que s’il veut à son tour tenter sa chance, c’est maintenant ou jamais”, ivi, p. 358.

⁵² Ivi, p. 359.

Siamo di fronte, insomma, a due narratori-testimoni equamente “ipermoderni” negli esiti perseguiti, sebbene essi declinino la loro postura in modalità apparentemente divergenti. Se Binet ostenta in maniera ossessiva la propria insufficienza e il proprio rigetto per la finzione (salvo poi praticarla) è per blandire il lettore contemporaneo, sedotto come lui da quelle tipologie di racconto che si presentano come vere; Janeczek, d’altro canto, ben rappresenta quel versante della cultura ipermoderna – già illustrato sulla scorta di Donnarumma – che dà ormai come acquisito un tasso di mediazione in ogni discorso sul passato (che la precedente stagione riconduceva sistematicamente a un’opera di falsificazione), senza che ciò pregiudichi il suo statuto referenziale. A ben guardare, le voci degli autori compongono due momenti complementari del contraddittorio processo di produzione e ricezione odierno: proprio l’urgenza di verità da cui esso è mosso, come ha giustamente osservato Siti, è in realtà la causa della proliferazione di finzioni che recano su di sé i connotati di prodotti fattuali. Un sistema che ha prodotto, in questi decenni, il predominio della categoria di “simulazione” proposta da Apostolidès, caratterizzata da uno statuto pragmatico indecidibile. In quest’ottica, l’*ethos* del testimone postumo offerto dalle finzioni testimoniali, il quale intrattiene con la storia un rapporto di tipo archeologico (questi deve, difatti, necessariamente fare i conti con le lacune, le mediazioni e le falsificazioni del passato), riflette in maniera sintomatica il rapporto che noi stessi intratteniamo in genere con i prodotti culturali del nostro tempo.

6.3 *Tecniche: ‘dietro le quinte’ e scrittura dal margine*

Abbiamo fin qui esaminato il posizionamento delle istanze narrative rispetto alla materia narrata. Ma come parlano queste voci? Con quali modalità e procedimenti tecnici si articola il racconto indiziario sul passato? Oltre che sul piano dell’enunciazione, difatti, l’influsso della testimonianza si registra, come più volte

detto, anche sul piano formale dei dispositivi retorici e dello stile, conferendo una fisionomia e un andamento ben precisi agli scritti di Binet e Janeczek.

L'architettura testuale di *HHhH* colpisce in questo senso per la sua partitura rapsodica, simile a quella di un taccuino su cui vengono raccolti bozze e appunti. La narrazione è infatti organizzata attraverso una fitta processione di brevi capitoletti (una delle eccezioni è rappresentata dalla sezione che inscena l'attentato), nella forma, perlopiù, di annotazioni sparse che il Binet-narratore alterna ad altre parti di stampo più espressamente narrativo. La scelta della forma breve e la continua interruzione che tale partizione prevede dotano la sua scrittura (e, specularmente, la lettura) di una componente gestaltica, per mezzo della quale il filo principale del racconto risulta costantemente perturbato dall'intrusione di elementi più o meno allogeni. Tali digressioni possono essere innescate dalla lettura di opere coeve o pubblicate di recente che ricalchino, almeno in parte, la ricerca dell'autore (come nei casi in cui cita Jonathan Littell o William T. Vollmann)⁵³, oppure riflessioni metanarrative sul libro che Binet sta scrivendo⁵⁴, così come notizie di attualità trovate su siti online e quotidiani⁵⁵ o, ancora, riflessioni di carattere storico o letterario del tutto irrelate con l'oggetto della scrittura⁵⁶. L'organizzazione asistemica dello spazio narrativo e le continue intrusioni autoriali attorno al *making of* del libro svolgono una funzione strutturale per il racconto di Binet: *HHhH* si posiziona così nel solco delle opere che, sul modello dei *Faux-monnayeurs* (1925) di Gide, giocano con l'esibizione intradiegetica del processo di scrittura, che il lettore vede svilupparsi a poco a poco sotto i propri occhi.

La forma assunta dalla scrittura di Binet e la postura della voce che regge il racconto sono tese evidentemente a stilare una lettura veridica del testo. A tal fine, *HHhH* non si cura di proporsi al lettore come un'opera definita e priva di scorie; al

⁵³ Ivi, pp. 307-309, 327, 347-348.

⁵⁴ Ivi, p. 327.

⁵⁵ Ivi, p. 401.

⁵⁶ Ivi, pp. 187-190.

contrario, esibisce il dietro le quinte elevandolo al rango della rappresentazione diegetica, attribuendo a ciò quel valore di urgenza atto a suscitare un effetto di vero. Lo stesso vale anche per i tic, le ripetizioni, le lacune, i refusi e le incongruenze, errori solitamente assenti in un testo reso oggetto di editing, che divengono nell'economia del libro di Binet dispositivi utilizzati a più riprese per conferire veridicità al racconto. Vanno letti in questo senso, i vari episodi che vedono Binet ritornare sui propri passi dichiarando gli errori fatti in precedenza: capita, ad esempio, che l'autore accosti erroneamente a Heydrich un personaggio del *Dittatore* di Chaplin⁵⁷, o che corregga parzialmente il nome della cittadina nella quale questi ha trascorso l'infanzia (dapprima indicata come Halle, cui segue la precisazione Halle an der Saale)⁵⁸ o, ancora, che si rimproveri per alcune imprecisioni circa il percorso biografico di Gabčík⁵⁹. Naturalmente, trattandosi di un testo scritto, l'autore avrebbe potuto semplicemente emendare questi refusi, qualora l'avesse ritenuto opportuno; così facendo, però, il carattere di urgenza del racconto sarebbe andato perduto. Un esempio eclatante della funzione strutturale che tali contraddizioni svolgono in *HHhH*, da cui dipende anche il carattere performativo del testo, si ha nell'episodio in cui Binet confessa di avere sin dall'inizio desiderato chiamare il suo libro *Opération Anthropoid*; intenzione rimasta immutata al momento in cui scrive, ma contraddetta dal titolo del libro che il lettore ha in mano. È allora che Binet allude a una presunta *querelle* in corso tra lui e i suoi editori al momento della scrittura, della quale il lettore, però, conosce già l'esito:

si jamais ce n'est pas le titre que vous pouvez lire sur la couverture, vous saurez que j'ai cédé à l'éditeur qui ne l'aimait pas : trop SF, trop Robert Ludlum, paraît-il...⁶⁰

⁵⁷ Ivi, pp. 26-27.

⁵⁸ Ivi, p. 38.

⁵⁹ Ivi, p. 147.

⁶⁰ Ivi, pp. 138. È interessante notare come questo passaggio contenga un ulteriore refuso: l'acronimo che costituirà il titolo finale, in effetti, è prodotto da un ulteriore errore di Binet, già ammesso parecchie pagine prima: in un primo momento sostiene che Heydrich, volendo imitare una spia dei servizi segreti inglesi del tempo, avesse deciso di farsi chiamare H (ivi, p. 53). Soltanto in seguito,

La scrittura di Janeczek, diversamente da quella di Binet, tratta in maniera meno problematica l'insieme di mediazioni che la separano dalla materia storica che si propone di narrare. Ciò si registra già nell'impianto che regola il testo: come ha giustamente osservato Piga Bruni, nelle *Rondini di Montecassino* "ogni pagina inaugurale, come un monumento funebre, riporta la data di nascita e di morte del protagonista principale e una canzone o una preghiera riconducibili all'identità nazionale dell'eroe"⁶¹. Tale scelta riflette, evidentemente, il processo di scrittura: date, luoghi e nomi sono spesso i soli elementi da cui l'autrice parte per ricreare nella finzione persone realmente esistite, come espressamente rivendicato nel caso di due fucilieri polacchi, Leon Simon e Franciszek Kulakowski, di cui viene raccontato il tragitto biografico partendo unicamente dalle loro tombe situate nel cimitero dell'abbazia⁶². E difatti è possibile parlare, per *Le rondini di Montecassino*, di una ripresa su carta dei cimiteri che circondano l'abbazia. Una ripresa, detto per inciso, che è anche una riscrittura in chiave vittimaria di un luogo materiale il quale, pensato e inaugurato nell'immediato dopoguerra, riflette sin dalla sua conformazione spaziale un orientamento ideologico agli antipodi rispetto a quello autoriale.

La vocazione testimoniale dell'autrice s'intreccia infatti qui all'interesse per le sorti degli ultimi, dei sommersi, di quelle "morti minori" che non trovano riconoscimento nei canali ufficiali entro cui la storia è stata veicolata e sulle quali pende, dunque, la minaccia dell'oblio. In quest'ottica, la scrittrice – attraverso il personaggio di Rapata Sullivan (nipote di Charles Maui Hira cui è dedicata la sezione) – ingaggia una polemica nei confronti delle "gerarchie geometriche"⁶³ del

l'autore si accorgerà dell'errore, correggendo parzialmente il tiro: era infatti C il soprannome scelto dall'SS nazista, "mais il n'est pas sûr que, ce faisant, il ait voulu copier les Anglais, l'initiale désignant probablement plus simplement *der Chef*" (ivi, p. 59).

⁶¹ Emanuela Piga Bruni, *Epica, Memoria, Storia. Le rondini di Montecassino di Helena Janeczek*, in C. Boscolo (a cura di), "NIE – New Italian Epic, Bollettino '900", n. 1-2, 2012, <https://boll900.it/numeri/2012-i/Piga.html> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).

⁶² H. Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 343.

⁶³ Ivi, p. 91.

cimitero del Commonwealth di Cassino, in cui le tombe dei soldati maori e indiani (poche, oltretutto, rispetto ai caduti reali) sono relegate ai margini del sito, al cui centro figurano invece ben in vista quelle dei soldati britannici:

questo rivelava qualcos'altro, mostrava che l'allestimento del sacrario militare non era soltanto classista e razzista, ma soprattutto falso. Il cimitero trasmetteva il messaggio che gli uomini caduti in quelle battaglie fossero per la maggior parte nativi della Gran Bretagna, gli altri presenze trascurabili da relegare in fondo, dove restavano invisibili a chi non fosse andato a cercarli apposta.⁶⁴

Questo passaggio rivela in maniera sintomatica l'orientamento ideologico del testo: la dicotomia centro-periferia è un'altra isotopia che percorre sistematicamente *Le rondini di Montecassino*, sia sul piano del contenuto che su quello della forma. Il libro di Janeczek, concepito come compensazione simbolica di una condizione reale, non soltanto elegge quelle periferie dimenticate a oggetto principale del racconto, ma fa sì che esse informino anche il processo stesso della scrittura (il "sommerso formale" di cui si è detto). Ne deriva la scelta originaria di lasciarsi guidare da tracce minime, alle volte coincidenti con un nome sconosciuto o una data su una lapide, nella costruzione del racconto, così come anche l'adozione di quelle prospettive eccentriche che costituiscono il ben noto procedimento dello straniamento codificato da Šklovskij⁶⁵. Un concetto ripreso di recente da Wu Ming 1, che lo ha raccolto nell'etichetta modale di "punto di vista obliquo" (consistente, appunto, nell'utilizzo "di punti di vista inattesi e inconsueti, compresi quelli di animali, oggetti, luoghi e addirittura flussi immateriali")⁶⁶. Tale assimilazione del marginale al livello delle tecniche narrative è stata notata, di nuovo, da Piga Bruni nell'episodio del

⁶⁴ Ivi, p. 92.

⁶⁵ Cfr. Viktor Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 2000, pp. 73-94.

⁶⁶ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 26.

bombardamento dell'abbazia di Montecassino, in cui sono radunati entro un'unica prospettiva i molteplici sguardi di cose e persone assediate e inermi⁶⁷.

Un'altra modalità, infine, tramite cui il marginale viene diretto, con un movimento centripeto, al centro della controstoria che il racconto veicola, è l'impiego di dispositivi retorici quali la *mise en abyme*, che va qui a costituire di fatto la rappresentazione intradiegetica di un processo formale. Un esempio eloquente, che del resto rinvia al titolo stesso del libro, si trova nella sezione dedicata a Edoardo Bielinski e Anand Gupta, due giovani italiani di origine straniera (rispettivamente polacca e indiana) impegnati nella ricerca di cittadini polacchi scomparsi in Italia. Mentre Edoardo partecipa a una messa nell'abbazia insieme ad alcuni pellegrini, Anand si imbatte in un nido di rondini nascosto tra le travi dell'edificio e con un SMS invita l'amico a venire a vedere un "museo"⁶⁸. La ragione per cui Anand, tra tutti i monumenti, le tombe e i libri che lo circondano, sceglie di chiamare quel semplice nido di uccelli un museo, viene chiarita al termine della sezione, in una lettera che questi invia a Edoardo:

Quel vostro modo di stare dentro la storia fino al collo, di lottarci fino all'ultimo sangue, - anche voi per generazioni, da nonno a nipote, - in fondo non lo capisco. Mi piace, [...] ma non mi appartiene. [...] Anch'io capisco certe cose, ma per un'altra strada. Per esempio quella delle rondini. Quando stavo lì a guardare quel nido piazzato sotto la volta del corridoio, mi veniva immediato pensare che ai tempi della battaglia non avrebbe potuto esserci. [...] Così mi sono chiesto: ma dove stavano le rondini, in tempo di guerra? [...] Ho visto questi stormi di poveri uccelli neri impazziti, in tutto il mondo. Capisci, Edo: per avere il senso preciso di quel che mi stava raccontando il vostro generale [si riferisce al generale Anders dell'armata polacca], io sono passato attraverso le rondini.⁶⁹

⁶⁷ E. Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, cit., p. 146.

⁶⁸ H. Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 260.

⁶⁹ Ivi, pp. 273-274.

Quel “voi” è rivolto a Edoardo e ai suoi famigliari: rispetto all’amico, depositario di un racconto che è stato trasmesso senza lacune di generazione in generazione, Anand tradisce nel suo sguardo uno scollamento tra sé e il suo passato – lo stesso esperito, per via del silenzio genitoriale, dall’autrice. L’intero processo di scrittura del libro si potrebbe in effetti raccogliere nella formula “attraverso le rondini” e, di conseguenza, nel breve episodio descritto. Quello adottato da Janeczek, proprio in virtù del ruolo di testimone postumo, non è lo sguardo dei canali ufficiali o di chi sta “dentro la storia fino al collo” (cioè di chi può contare su una trasmissione diretta dell’esperienza); è piuttosto uno sguardo ‘obliquo’, necessariamente mediato, il quale, tracciando un moto centripeto, affronta la Storia partendo da ciò che ne è stato posto ai margini, eletto a personale strumento di conoscenza.

6.4 Ideologia: sguardo al passato, complicità con le vittime

Come vediamo, *HHhH* e *Le rondini di Montecassino* intrattengono un rapporto quasi ossessivo con la memoria: oggetto primario e irraggiungibile, fonte alla quale si abbevera l’indagine, è quell’inesauribile riserva di vite passate sotto silenzio che forma il negativo celato solo in parte dalle figure dei resistenti cecoslovacchi o dei combattenti maori e polacchi che il loro racconto riporta alla luce. Si avverte nitidamente, nello scorrere delle pagine, il peso di questa costrizione, quasi una vergogna che pervade le loro voci e irrobustisce quel senso d’insufficienza di cui è pervasa la loro testimonianza. Talvolta riemerge nitidamente, come quando Janeczek si chiede, nelle prime pagine del libro, cosa possa “raccontare sapendo che, a fronte di un’esistenza conservata grazie a un documento falso, si spalanca una vertigine di nomi veri, di nomi dimenticati, di nomi perduti, di nomi scomparsi”⁷⁰, oppure quando Binet lamenta il fatto di non poter far rientrare nell’economia narrativa del

⁷⁰ Ivi, p. 14.

suo racconto quelle migliaia di “héros oubliés [qui] dorment dans le grand cimetière de l’Histoire”⁷¹. Se, come detto, Janeczek si dimostra più risoluta nell’abbracciare i mezzi della finzione, con l’inevitabile processo di selezione che ciò comporta, Binet sviluppa una postura paradossale e contraddittoria; un *double bind* che, in termini di strategie narrative, è un atto calcolato. L’autore infatti sa bene che, senza setacciare questi nomi attraverso il filtro del racconto, senza effettuare dunque quella selezione discriminatoria appena denunciata (perché si è scelto di parlare di A e non di B?), ci si priverebbe del solo mezzo, la *mise en récit*, per far parlare chi non ha avuto voce (e non può più averla). È Binet stesso a riconoscerlo, dopo qualche esitazione: anche se dovesse citarli a uno a uno, “aucun lecteur ne retiendra cette liste de noms, [...] pour que quoi que ce soit pénètre dans la mémoire, il faut d’abord le transformer en littérature. C’est moche mais c’est comme ça”⁷².

Ma, anche restando all’interno del ‘rassicurante’ perimetro della loro indagine, Binet e Janeczek risultano a tratti sopraffatti dall’inesauribilità delle informazioni che, riemergendo, rimodulano di continuo la concezione degli eventi su cui verte la loro ricerca. Capita così che, giunto ormai al termine del libro, Binet riceva una chiamata del padre che apre un nuovo e sconvolgente fronte riguardante l’attentato a Heydrich, del quale l’autore però non aveva mai sentito parlare: questo è per Binet un chiaro segno del fatto che, per lui, “cette histoire ne se terminera jamais vraiment [...], [qu’il] continuer[a] toujours à apprendre des choses en relation avec cette affaire”⁷³.

Stesso pensiero che fa visita a Janeczek tra le corsie di un supermercato, quando trova nel banco dei surgelati un involucro contenente della carne di cervo proveniente dalla Nuova Zelanda. Nonostante abbia passato mesi a documentarsi su quella nazione, controllando “percorsi e distanze su Google maps, [...] orari di voli e di autobus, [...] documentari e filmini amatoriali su YouTube”, guardando

⁷¹ L. Binet, *HHhH*, cit., p. 244.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ivi*, p. 439.

“l'emittente Maori Television per saggiare l'aspetto che avevano dei maori medi contemporanei, per guardare dentro le loro case, per ascoltare il suono della loro lingua e il modo in cui pronunciano l'inglese”, quel banale prodotto le ricorda “che ci sarà sempre qualcosa che [...] sfugge, qualcosa che tradisce una conoscenza di seconda mano, [...] che l'errore non si insinuerà al centro, non riguarderà la storia del battaglione, né le ricerche sulla cultura indigena, ma qualche dettaglio quasi invisibile, la svista banale in cui incorri perché non sei cresciuta e non hai mai messo piede lì”⁷⁴.

È quel che si tralascia, più che ciò che si dice, a tormentare chi si fa testimone di un racconto 'di seconda mano': sono i nomi che mancano, i fatti collaterali che ci si dimentica di menzionare, i dettagli che solo l'esperienza diretta di luoghi ed eventi è in grado di restituire. Non soltanto, in questi scritti, si registra la sintomatica invasione del passato nel quotidiano degli autori; quello che, di questo passato, al contempo ossessiona e atterrisce è ciò che, di esso, irrimediabilmente sfugge al racconto che le due voci si propongono di effettuare su di esso.

Queste posture sono però sintomatiche di un atteggiamento che sul piano sociale tradisce un'ossessione memoriale oggi largamente condivisa. Il timore per il mancato riconoscimento di fatti e persone 'del passato' è infatti tanto più grande quanto più lo sguardo di chi narra è stabilmente rivolto 'al passato'. In questi libri, tanto lo sviluppo della vicenda quanto l'impianto stesso che la veicola riflettono difatti quella dimensione hauntologica che è, a mio avviso, una delle costanti della produzione di narrativa storica odierna. In *HHhH*, in effetti, assistiamo a una costante invasione del passato nel presente, in cui Binet – alle prese con la scrittura del libro – rinviene ovunque elementi che rimandano ai temi della sua ricerca (come confessa già nelle prime pagine del libro: “j'ai l'impression que tout, dans ma vie quotidienne, me ramène à cette histoire”)⁷⁵.

⁷⁴ H. Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 137.

⁷⁵ L. Binet, *HHhH*, cit., pp. 28-29.

Sul finale del libro, poi, si può notare come la stessa narrazione autoriale assuma una connotazione hauntologica nella forma con cui viene condotta: il capitolo 250, dedicato alla disperata resistenza dei paracadutisti cecoslovacchi contro le truppe naziste, presenta infatti una curiosa sovrapposizione dei piani temporali, che lega il passato dei fatti narrati al presente della scrittura autoriale. Il racconto delle ultime gesta di Gabčík, Kubiš e degli altri resistenti, asserragliati nelle catacombe di una chiesa praghese, risulta infatti scandito – paragrafo dopo paragrafo – dalle date in cui Binet sta verosimilmente redigendo quelle pagine⁷⁶. L'arco temporale riportato va dal 28 maggio 2008 fino alle ore 12.00 del 18 giugno 2008: un intervallo tutt'altro che casuale, dal momento che coincide con il numero di giorni intercorsi tra la data dell'attentato a Heydrich (27 maggio 1942) e la resa dei combattenti cecoslovacchi, avvenuta il 18 giugno del 1942 verso le ore 12.00, dopo quasi otto ore di assedio all'interno della chiesa. Le ultime ore di vita dei protagonisti del libro risultano a tutti gli effetti dilatate, com'è logico attendersi da un evento che possiede la mente dell'autore. "L'istinto di conservazione del discorso" di cui ha parlato Barthes, trova in Binet una duplice accezione, poiché si riferisce sia al piano formale-strutturale del testo, da dilatare il più possibile, che a quello del contenuto narrativo, riguardante la vita reale dei protagonisti (da sottrarre, nelle intenzioni autoriali, tanto alla "morte di carta" che a quella storicamente data)⁷⁷. La disperata dilazione del racconto da parte di Binet è dunque un evidente indizio di come l'immaginario hauntologico sia, di fatto, un immaginario traumatico: nel continuo tentativo di posporre il racconto della fine dei suoi protagonisti, la narrazione di Binet simula il moto ondivago della testimonianza di chi ha esperito in prima persona un evento estremo: se da un lato il trauma continua a essere rievocato, poiché infesta la coscienza di chi ne è vittima, dall'altro è la mente stessa di questi a opporre in vari modi resistenza, anche dopo molto tempo, a una sua piena articolazione.

⁷⁶ Ivi, pp. 424-430.

⁷⁷ Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris 1970, p. 129.

In Janeczek, è lo stesso impianto narrativo del libro – suddiviso, come visto, in parti che rievocano, nelle rispettive pagine inaugurali, la fisionomia di monumenti funebri – a suggerire una pervasiva dimensione hauntologica, in cui passato e trauma convergono. Sempre a proposito delle epigrafi, è interessante notare come anche qui vengano sovrapposti luoghi e date collocati su piani temporali differenti, destinati però a intrecciarsi – seppure in modi meno radicali rispetto a Binet – sul piano del racconto. Capita così di leggere, nella sezione dedicata a Charles Maui Hira, l’indicazione “Hopuhopu, Waikato, Nuova Zelanda, ottobre 1939 – Wellington 1946” (intervallo spaziotemporale coincidente con l’esperienza bellica del veterano maori) e, subito sotto, “Auckland, Nuova Zelanda, 15 maggio 2004 – Cassino, 18-21 maggio 2004” (arco che abbraccia la venuta in Italia del nipote, Rapata Sullivan). Stessa cosa avviene nell’ultima sezione, dedicata a Samuel Steinwurz: al cronotopo “Milano, settembre-ottobre 2009” (coincidente con l’incontro tra l’autrice e il figlio di Steinwurz, Gianni, nel suo appartamento milanese), segue la scritta “Leopoli, settembre 1939 – Milano, gennaio 1965” (che copre il tragitto biografico del soldato Milek). Questa sezione, in particolare, ospita alcune riflessioni dell’autrice che disegnano un quadro manifestamente hauntologico circa il rapporto intrattenuto dalle nostre società con il passato e, in generale, la storia. Passeggiando lungo via Paolo Sarpi, nel quartiere simbolo dell’immigrazione cinese a Milano, Janeczek s’interroga sul senso dell’inchiesta ossessiva che lei e Gianni, così come tanti altri figli di deportati, portano avanti sul proprio passato e, parallelamente, sul diverso approccio intrattenuto dai cinesi, popolo tanto diverso quanto simile al suo – entrambi in diaspora, anche se per diverse ragioni:

la memoria è una cosa sacrosanta, ma anche una palla al piede, e un popolo che si sfarina in centomila testimonianze in video e audio, in tre milioni di nomi di sterminati su sei milioni perché più di così non sono pervenuti nemmeno al database centrale di Yad Vashem, sarà forse tenace come la gramigna, ma resterà sempre un’accozzaglia di tribù sparpagliate, di figli e figli di singoli scampati. I cinesi non hanno bisogno di memoria e non sembrano patire la loro dispersione, la loro diaspora. Gli basta essere tanti, capaci,

laboriosi, adattabili. Non mutare, al tempo stesso, di una virgola il loro essere cinesi inteso come qualcosa di altrettanto primario quale il fatto che l'erba è verde e il sole è caldo. È anche questo un senso di appartenenza, e forse persino di elezione, che fa almeno di raccontarsi e di contarsi, oltre alla loro forza economica e demografica che gli consegna il futuro in mano.⁷⁸

Queste righe testimoniano un certo grado di consapevolezza dell'autrice in merito all'ambiguità insita in ogni tipo di discorso memoriale; non soltanto in quello che cede alle pieghe retoriche della commemorazione, ma anche in quello che cerca di scavare come meglio può tra i rivi remoti e irripetibili della genealogia dei singoli individui. Il rischio, che va di pari passo con una simile indagine retrospettiva "sacrosanta", è che lo sguardo stabilmente rivolto al passato finisca infine per ipostatizzarsi su quella dimensione a discapito delle altre, lasciando che quel passato invada, di fatto, il presente e inibisca alla radice ogni ipotesi di futuro. Se è vero che questo tipo di ragionamento interessa certamente, in primo luogo, il Popolo cui Janeczek appartiene – un insieme d'individui che, come scrive l'autrice, si identificano innanzitutto come "figli e figli di singoli scampati" –, è anche vero che tale senso di posteriorità è ormai estensibile all'Occidente nel suo insieme: come l'autrice stessa non manca di notare, questo è un discorso che riguarda "noi, noi non soltanto ebrei, noi vecchio continente, vecchio e appesantito dal suo passato"⁷⁹. O, si potrebbe anche dire, testimone postumo del suo passato.

Come sappiamo, immaginario hauntologico e immaginario vittimario vanno di pari passo. Il senso di infestazione del presente da parte di un passato – non direttamente esperito, ma agente sul piano dell'immaginario – che vincola l'orizzonte del singolo entro i confini dell'Evento traumatico e, conseguentemente, ne definisce l'identità, favorisce l'identificazione del soggetto 'posseduto' con le vittime di quell'evento e – nei casi più estremi – comporta anche l'assunzione di tratti

⁷⁸ H. Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 285.

⁷⁹ *Ibid.*

propriamente vittimari. È in quest'ottica che, nella prima parte, ci siamo soffermati su categorie come quella di 'io minimo' di Lasch e di 'io diminuito' di Langer che, in diversi campi, hanno cercato di evidenziare l'influsso esercitato sulla società del secondo Novecento da un evento paradigmatico come la Shoah. È in questo senso interessante notare, negli scritti esaminati, come venga ribadita da entrambe le voci narranti una ferma sensibilità vittimaria⁸⁰, che impregna la narrazione di tratti riconducibili alla categoria di vittima. Uno di questi, è certamente l'impotenza, da cui ha origine la condizione di insufficienza che permea il racconto di questi testimoni postumi. Si ricordi in proposito quanto osservato da John Ellis (cfr. § 1.3) a proposito della condizione spettatoriale odierna, in cui a una massima capacità di osservazione corrisponde una ridotta o nulla capacità di azione. Qui, tale condizione è evidente per via dell'immutabilità del dato storico trattato: non importa quanto a fondo si scavi, quanti dettagli riemergano nell'arco del racconto; nulla può l'autore per alterare ciò che è stato. Ciò è particolarmente vero per il Binet-narratore, il quale – da

⁸⁰ Questa identificazione con le vittime della storia da parte dei due autori emerge con chiarezza all'interno del racconto: Binet, ad esempio, lega l'oggetto della sua narrazione ai propri ricordi d'infanzia, ai racconti che suo padre – professore di storia – gli faceva al riguardo (L. Binet, *HHhH*, cit., pp. 11-12); inoltre, quando Natacha, la sua compagna, scherza sui pericoli di conversione ideologica che le ricerche su Heydrich potrebbero produrre su di lui, l'autore puntualizza come, visto il proprio retaggio familiare (Binet è infatti "fils d'une mère juive et d'un père communiste", ivi, p. 70), sia impossibile per lui simpatizzare con un gerarca nazista (affermazione che, proprio per la sua ovvietà, pone ulteriormente in luce il ruolo di *repoussoir* che attualmente tale figura ricopre); infine, è proprio con Gabčík che l'autore tenta, seppure per poche righe, una piena immedesimazione ("Je suis Gabčík, enfin. Comment disent-ils ? J'habite mon personnage [...]", ivi, p. 412) – vero e proprio *hapax* dello scritto. Janeczke, dal canto suo, nel raccontarci alcuni episodi dell'infanzia trascorsa a Monaco di Baviera, ci confessa che, quando le capitava di giocare nel cortile del palazzo insieme ad altri bambini "a cowboy e indiani [...], io ero sempre l'unica a farmi assegnare volontariamente ai pellerossa" (H. Janeczke, *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 144) e, allo stesso modo, quando suo padre la metteva a letto leggendole "una versione narrata dell'Iliade, [...] compiangevo Ettore e tifavo per i troiani" (*Ibid.*). Veniamo inoltre a sapere che, pur non piacendole le bambole, venne catturata "dai capelli corvini e dalla pelle biscottata" di quella che divenne la sua Felicitas, così chiamata "perché sapevo che andava dato un nome spagnolo a una bambola india" (*Ibid.*). Lungi dal costituire un caso di postmemoria (come potrebbe suggerire il fatto che, all'epoca, Janeczke era del tutto all'oscuro del retaggio ebraico della sua famiglia e del recente passato traumatico dei suoi genitori), l'autrice riflette su come l'immaginario culturale avesse già plasmato l'offerta di prodotti del tempo: "nulla di tutto questo sarebbe potuto accadere se non avessi avuto quattro anni nel 1968. Era semplicemente il periodo che contribuiva affinché anche ai bambini venissero offerti certi giocattoli e certi libri" (ivi, p. 145). È stato questo, molto tempo prima del racconto familiare, a rendere l'autrice "voce di popoli stranieri [...] non importa di quale tribù o quale etnia sfruttata, minacciata, in minoranza" (*Ibid.*).

vero e proprio *homme de ressentiment* – lotta a più riprese contro l’inevitabile esito cui la narrazione tende. Inoltre, come detto, l’impotenza dell’autore francese non riguarda soltanto la direzione assunta dal racconto, ma anche le stesse modalità tramite cui deve essere veicolato: frequenti sono i casi in cui l’autore denuncia la propria inettitudine, il suo essere ridicolo, sia verso gli uomini che ha posto al centro del testo sia verso il mezzo stesso deputato a rappresentarli⁸¹.

Nelle *Rondini di Montecassino*, lo si è visto, si registra un io narrante più confidente di sé e dei mezzi che la finzione possiede per sondare – e, se possibile, colmare – i vuoti dei discorsi ufficiali. Dunque, non si tratta tanto di impotenza, ma di un’altra qualità specifica di tanta produzione odierna (non soltanto storica), definita precedentemente – sulla scorta di Bachtin e di Giglioli – come “difetto di extralocalità” (cfr. § 5.3): in quest’ottica, la mancata elaborazione, da parte dell’autore, di antagonisti linguistici è infatti il riflesso, nella pratica estetica, del declino del conflitto sul piano sociale. Se il testo ha per oggetto il recupero dell’*agency* da parte di chi non ha voce, tale conflitto – inteso nei termini di un confronto con l’alterità – viene però a mancare sul piano dello stile. Per quanto paradossale possa sembrare, dal momento che *Le rondini di Montecassino* viene spesso ritenuto un evidente esempio di polifonia (per usare le parole dell’autrice, una “collezione di piccole epopee”)⁸², si riscontrano in realtà in più punti i segni di quella ipertrofia dell’io autoriale discussa in precedenza, la quale invade anche quei territori che, di diritto, spetterebbero all’alterità della finzione.

La bipartizione del testo in sezioni autofinzionali (in cui è l’autrice stessa a prendere la parola) e in sezioni romanzesche (rette da un narratore eterodiegetico) avalla quanto appena detto: si crea spesso, infatti, una sovrapposizione evidente tra il linguaggio adoperato da Janeczek nelle vesti di narratore-protagonista e quello del narratore extradiegetico o dei personaggi, con il risultato che questi ultimi parlano e

⁸¹ L. Binet, *HHhH*, cit., pp. 330, 431.

⁸² H. Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 328.

pensano esattamente come l'autrice del libro. È quanto avviene, ad esempio, con il motivo del "premio della cittadinanza" che Janeczek menziona sin dalla prima pagina: se, in senso stretto, tale dicitura si rivolge all'assegnazione della cittadinanza britannica che gli inglesi riservavano a chi li ha aiutati a combattere i nazisti in tempo di guerra, il termine 'cittadinanza', nel corso del libro, assume una pregnanza semantica più vasta, coincidente con il riconoscimento, in qualità di pari, di un gruppo o di un'etnia all'interno di una comunità più vasta. Una cittadinanza che va dunque "meritata e conquistata", principalmente attraverso il sacrificio e il combattimento: è così che, infatti, tale motivo viene articolato nella sezione dedicata al veterano maori Charles Maui Hira, arruolatosi tra le truppe del Commonwealth – come ci informa il narratore extradiegetico – per "pagare il prezzo della cittadinanza"⁸³ e divenire, a tutti gli effetti, un cittadino neozelandese.

Un secondo esempio, forse ancora più lampante, ci riporta alla scena della carne di cervo: quell'insolita scoperta innesca infatti la riflessione dell'autrice, che mette in luce la storia di violenza che si cela dietro al prodotto. Verso la metà dell'Ottocento, l'esportazione in massa di cervi dalle coste britanniche a quelle neozelandesi nacque dal desiderio di intrattenere i coloni dell'isola e acquetarne la nostalgia. Ma, come spesso accade per l'introduzione di specie allofone, lo squilibrio procurato dalla crescita esponenziale di questi animali, con i conseguenti danni procurati alle coltivazioni, ha reso necessaria l'uccisione di molti di loro, per ridurre l'impatto sull'ambiente locale. Tale aneddoto dimostra, in linea con uno dei temi fondanti del testo, come un evento assolutamente marginale abbia "il potere di denudare tutta l'ideologia di un'epoca, mostrando l'insania disperata che sta al fondo della sua smania di dominio"⁸⁴, del suo razzismo e della sua sete coloniale. In altre parole, "attraverso i cervi", bestie trasportate in massa attraverso l'oceano per il divertimento di qualche colono, è possibile leggere le stesse dinamiche che hanno

⁸³ Ivi, p. 36.

⁸⁴ Ivi, p. 140.

caratterizzato, per esempio, la tratta degli schiavi, “uomini ridotti a merce e strumento di lavoro per il nudo interesse economico”⁸⁵. Ai nostri fini, tale episodio evidenzia innanzitutto come le parole dell’autrice trovino una quasi perfetta corrispondenza in quelle di Anand Gupta – con la sola differenza che, in quel caso, erano le rondini il mezzo usato dal ragazzo per cogliere il senso dei rivolgimenti causati dallo scatenarsi della Seconda guerra mondiale.

L’analisi ha insomma cercato di evidenziare ciò che Jameson, a suo tempo, aveva individuato come caratteristica fondante della ideologia della forma: ovvero che quest’ultima, in qualità di significato latente depositato nella lingua e nello stile, non solo non abbia nulla a che vedere, ma che, al contrario, spesso contraddica l’ideologia manifesta del testo (nonché dell’autore che lo produce). Capita così che opere dalla forte impostazione progressista, dotate di una ferma sensibilità nei confronti degli ultimi e alimentate dal desiderio di restituire *agency*, per mezzo di una voce che riporta alla luce quei destini che sembravano ormai consegnati all’oblio, rechino impresse nella forma i segni di quella retorica reazionaria che sviscerisce istintivamente il conflitto e, dietro la promessa di irresponsabilità e innocenza, infonde impotenza in chi, a rigore, dovrebbe esserne privo. Un processo che va ravvisato in questi casi nell’uso di quegli aspetti che regolano il paradigma testimoniale (criterio autoptico, patto di compassione, regime d’indecidibilità) citato in precedenza (cfr. § 2.4); così come, sul versante narratologico, nell’adozione di posture narratoriali ‘parziali’ e di una scrittura che riduce ai minimi termini l’alterità.

Come detto, non si tratta qui di sanzionare il discorso testimoniale, ma di isolare quegli elementi che tale discorso si trova a condividere con la *doxa* vigente: riuscire a discernere i tratti di complicità tra il discorso testimoniale e la retorica vittimaria non significa dunque squalificare la prima, ma guardarsi le spalle dalle appropriazioni indebite perpetrate della seconda. Se si sono collocati gli scritti di Binet e Janeczek in una sorta di limbo, è perché tale complicità appare qui perlopiù impercepita, a causa

⁸⁵ *Ibid.*

dell'identificazione con le vittime che entrambi i testi veicolano. Per far sì che essa emerga, sia a livello testuale che in fase di ricezione, è necessario infatti introdurre un elemento perturbante che evidenzii l'ambiguità di questa tipologia di narrazione; elemento che si è individuato nella problematica immedesimazione (da parte dell'io narrante o del lettore stesso) con figure istintivamente riconosciute come negative, siano esse veri e propri carnefici, oppure complici di questi. In quest'ottica, nel prossimo capitolo ci porremo in dialogo con testi che, all'impiego di simili strategie retoriche e narrative, combinano la complicità dell'io narrante con figure ben lontane dal poter essere considerate vittime.

CAPITOLO 7

“ET LA RÉALITÉ BRUSQUEMENT CÉDA”

IL RITORNO DELLA COMPLICITÀ IN CERCAS E JENNI

7.1 Tra simulazione e finzione: Soldados de Salamina e L'art français de la guerre

Abbandonato il limbo nel quale si collocano Binet e Janeczek, con Cercas e Jenni cominciamo finalmente ad affrontare – in modalità e, soprattutto, intensità che sarà cura dell'analisi certificare – la questione della complicità. Nelle prossime pagine, ci occuperemo di due scritti pubblicati a dieci anni di distanza l'uno dall'altro, il primo in Spagna e il secondo in Francia: si tratta di *Soldados de Salamina* (2001), primo libro di Javier Cercas ad avere ottenuto un successo su scala internazionale¹, e di *L'art français de la guerre* (2011) di Alexis Jenni, opera prima dell'autore lionese che gli è valsa il prestigioso Prix Goncourt².

Il lavoro di Cercas ha come oggetto manifesto la guerra civile spagnola e, in particolare, un peculiare episodio che ha avuto luogo quando si era ormai giunti al suo epilogo: a Collell, nei pressi di Banyoles, il poeta e fondatore della Falange

¹ Prima di allora, Cercas (1962) aveva pubblicato tre romanzi (*El móvil*, 1987; *El inquilino*, 1989; *El vientre de la ballena*, 1997). Dopo il successo di *Soldados de Salamina*, si apre una nuova fase della sua scrittura, imperniata sul racconto storico e sull'intreccio di realtà e finzione, dalla quale emergono testi di chiara fama come *La velocidad de la luz* (2005), *Anatomía de un instante* (2009) ed *El impostor* (2014). *Terra Alta* (2019) è il suo ultimo romanzo. Oltre alla produzione romanzesca, Cercas è autore di numerosi articoli e saggi, tra i quali figura *El punto ciego* (2016), scritto nel quale l'autore spagnolo inquadra teoricamente la poetica che guida la sua opera.

² In seguito, Jenni (1963) ha dato alle stampe – sempre per i tipi di Gallimard – i romanzi *La Nuit de Walenhammes* (2015), *La Conquête des îles de la Terre Ferme* (2017) e *Féroces infirmes* (2019). Alla scrittura romanzesca, l'autore francese ha affiancato nell'ultimo decennio una folta produzione saggistica: dalla scrittura a carattere autobiografico e biografico (*Élucidations: 50 anecdotes*, 2013; *J'aurais pu devenir millionnaire, j'ai choisi d'être vagabond*, 2020), all'inchiesta di ambito storiografico (*Les Mémoires dangereuses*, 2016 – scritto a quattro mani con lo storico Benjamin Stora), arrivando a toccare persino la scrittura a sfondo religioso (*Une vie simple*, 2017 – scritto insieme a Nathalie Sarthou-Lajus) e la letteratura per l'infanzia (*La graine et le fruit*, 2017 – insieme al disegnatore Tom Tirabosco).

spagnola Rafael Sánchez Mazas, caduto nella mani delle truppe repubblicane, sfugge incredibilmente a una fucilazione di massa ordinata da queste ultime, a loro volta in fuga verso il confine per sfuggire all'avanzata delle squadre franchiste. Ma è poco dopo, quando viene scoperto da uno dei militari mentre è nascosto nella boscaglia, che il fatto più sorprendente avviene: il miliziano lo osserva per un lungo istante mentre imbraccia il fucile nella sua direzione ma, contro ogni logica, gli risparmia la vita, andandosene senza rivelare la sua posizione. È questo evento che innesca la curiosità dell'autore, che in qualità di narratore-protagonista racconta il difficoltoso incedere della sua ricerca – tra testimonianze dirette, racconti di seconda mano, materiali documentari di vario tipo (taccuini, saggi, articoli, memorie, filmati) – sui fatti avvenuti in quel frangente cruciale per la storia del proprio Paese.

Al cuore del libro di Jenni, trovano spazio invece le peripezie del combattente Victorien Salagnon, dapprima coinvolto nella resistenza francese contro i nazisti e il governo collaborazionista di Vichy negli ultimi anni della Seconda guerra mondiale, e in seguito parte delle truppe che hanno combattuto in Indocina e Algeria le ultime, sanguinose guerre coloniali francesi. È lo stesso Salagnon, ormai anziano, a raccontare le diverse tappe della propria esistenza all'anonimo narratore che si propone di raccogliercle con la promessa di affidarle a una forma romanzesca. Attraverso la lente della sua vita, si assiste alla controversa storia di un'intera nazione: dal silenzio sugli anni di Pétain al trionfo della narrazione gollista, successivamente minata dai fatti d'Algeria e dai moti del '68, fino alle tensioni irrisolte della Francia multiculturale di oggi, nella quale sono immersi il reduce Salagnon e il narratore-protagonista.

Un primo, evidente motivo che chiama al confronto dei due testi è l'analogo impianto narrativo (simile, del resto, a quello dei libri analizzati nel capitolo precedente): ci troviamo, anche qui, di fronte a una narrazione omodiegetica condotta da un testimone postumo rispetto agli eventi rievocati, il quale miscela frammenti privati della propria esperienza biografica con altri, pubblici, che compongono il patrimonio storico della nazione di appartenenza. Un ulteriore dato

che accomuna, sul piano diegetico, i due scritti è l'interesse che i due narratori rivolgono nei confronti di figure che la sensibilità occidentale odierna sarebbe portata a condannare in maniera pressoché unanime: da un lato, un intellettuale con dichiarate simpatie fasciste, nel testo addirittura definito "el primer fascista de España"³, fondatore di un movimento paramilitare che ha contribuito in maniera decisiva al consolidamento politico delle forze franchiste e, una volta stabilitasi la dittatura, ministro del primo governo del generale Franco; dall'altro, un combattente che, nonostante abbia in un primo momento rivestito il nobile ruolo di resistente in un Paese per la maggior parte sottomesso al giogo nazista, è stato in seguito parte attiva di quel processo di violenza e sterminio che, a sua volta, la Francia ha perpetrato ai danni dei popoli colonizzati.

Un distinguo va però fatto per quanto riguarda il paratesto e il patto di lettura che i due testi imbastiscono. Se l'apparato peritestuale di *Soldados de Salamina*, come spesso accade per queste scritture al bivio tra invenzione e racconto della storia, reca i segni evidenti della vena documentaria (la *nota del autor* iniziale è rivolta alle numerose persone – che "aparecen en el texto con sus nombres y apellidos" – con le quali l'autore ha conversato e da cui ha tratto le informazioni confluite nello scritto)⁴, il testo di Jenni si presenta sin dalle sue soglie come un romanzo tradizionale, inserito nella collezione "Folio" di Gallimard e privo di note autoriali che esplicitino quali siano i documenti fattuali o le testimonianze su cui si regge la narrazione. In effetti, se lo statuto pragmatico del libro di Cercas, come quelli descritti nel capitolo precedente, appare indecidibile per via della sovrapposizione tra l'autore e il narratore-personaggio, nonché per la presenza di molte persone reali (di cui alcune immediatamente riconoscibili, come Roberto Bolaño), il testo di Jenni è il primo scritto incluso in questa indagine che sembra rientrare saldamente nell'orizzonte

³ Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Tusquets, Barcelona 2001, p. 82.

⁴ Ivi, p. 13. Inoltre, come nel caso di Binet, l'autore si premura di inserire del materiale fotografico a corredo del testo (nello specifico, ci viene mostrata una pagina del taccuino personale di Sánchez Mazas, riportante alcune annotazioni scritte a mano), ivi, p. 59.

della finzione: il narratore anonimo, benché presenti alcuni tratti riconducibili alla biografia dell'autore, non è Alexis Jenni; inoltre, l'oggetto principale della sua ricerca archeologica tra le pieghe del recente passato francese, ovvero il reduce Salagnon, è un personaggio di pura invenzione, a differenza del Sánchez Mazas di Cercas; infine, alcuni luoghi in cui si svolge la vicenda presentano toponimi d'invenzione, mentre in Cercas tutti i luoghi citati sono, almeno sulla carta, reali. Simili discrepanze, unitamente ad altri aspetti che emergeranno in sede d'analisi, anziché allontanare i due testi, in realtà mostrano in maniera icastica il legame che pervade queste finzioni testimoniali: ovvero che, anche una volta abbandonato il regime di simulazione (cui il testo di Cercas evidentemente appartiene) e attraversata la "dogana"⁵ del regime di finzione (nel quale il libro di Jenni approda), scopriamo sussistere ancora – simulati a loro volta – tutti quegli aspetti strutturali che reggevano il regime di provenienza. In altre parole, la simulazione sopravvive come simulacro nella finzione.

7.2 Mondi d'invenzione: 'pacto de olvido' e narrazione gollista

Entrambi gli scritti gravitano attorno al rimosso collettivo delle due nazioni in cui sono ambientati: la Francia – lo si è accennato nella prima parte (cfr. § 1.4) – ha seppellito sotto le trame della mitologia resistenziale di De Gaulle l'onta del collaborazionismo durante gli anni di Vichy, dinamica che ha contraddistinto (come vedremo a breve) anche gli accordi di Evian del 1962, in merito ai fatti d'Algeria; la Spagna, dal canto suo, ha operato, durante gli anni della *Transición*⁶, una consapevole obsolescenza programmata, confluita nella promulgazione della *ley de amnistía* del 1977 e dello stabilirsi di quello che è stato definito dagli storici come *pacto de olvido*

⁵ G. Genette, *Fiction et diction*, cit., p. 87.

⁶ Con questo termine, ci si riferisce all'intervallo di tempo che, secondo alcuni storici, va dal 1975, anno della morte di Francisco Franco e della fine del regime dittatoriale da lui presieduto, fino al 1979, anno delle prime elezioni democratiche successive al vaglio della Costituzione (secondo altri studiosi, tale periodo va esteso sino al 1982, anno in cui il PSOE ha vinto le elezioni).

(patto dell'oblio), ovvero il silenzio promosso dall'intelligenza politica dello Stato su fatti e figure problematiche risalenti alla guerra civile spagnola e in particolare alla lunga stagione della dittatura franchista, la cui riemersione nel dibattito pubblico avrebbe generato spaccature insanabili in una nazione dall'assetto sociale ancora fragile e del tutto priva di una memoria condivisa⁷. Una scelta di compromesso, all'epoca ritenuta necessaria per diversi fattori, che non solo ha di fatto sacrificato sull'altare della convivenza civile la sete di giustizia delle vittime del regime e l'attribuzione postuma di colpe e responsabilità, ma ha anche minato in parte la capacità di giudizio e la conoscenza stessa di quanto avvenuto in quegli anni.

In effetti, la Spagna ritratta da Cercas in *Soldados de Salamina* appare, nel presente della narrazione, tuttora coperta da questa patina di silenzio, non soltanto immemore, ma anche disinteressata nei confronti del proprio passato. L'amnesia corale, incoraggiata dall'alto per facilitare il ritorno alla vita democratica e per ripristinare una qualche forma di consorzio civile, ha di fatto trascinato nel gorgo entrambi gli schieramenti – tanto quello degli oppressori di allora quanto quello degli sconfitti – che un tempo si diedero battaglia per incanalare, in un senso o nell'altro, il corso della storia. Al tempo stesso, la memoria di quegli eventi e degli individui che vi presero parte, lasciata perlopiù in penombra nel quotidiano della nazione, viene fatta riemergere saltuariamente e per ritagli di tempo ben delimitati, nella forma stilizzata e sclerotica della commemorazione: un dispositivo intrinsecamente rassicurante (l'altra faccia della medaglia, il corrispettivo dell'oblio), strutturato in modo tale da esaurire le eventuali tensioni irrisolte nell'arco dei pochi giorni che circondano un dato anniversario, ma che perlopiù si risolve nel gesto rituale e acritico che reitera l'opera di imbalsamazione semantica di fatti e figure storiche tra le righe di un discorso retorico che si ripete immutato anno dopo anno. Così, commenta Cercas a contatto con dei testimoni, oggi si tende a raggruppare

⁷ Cfr. Paul Preston, *La guerra civile spagnola. Reazione, rivoluzione, vendetta* (1986), Mondadori, Milano 2006; Paloma Aguilar Fernández, *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Alianza Editorial, Madrid 1996.

l'eterogeneo insieme degli attori del passato nella comoda "condición de supervivientes" e a conferire loro un "suplemento engañoso de prestigio [...] que es siempre consuetudinario, anodino y sin gloria"⁸.

Questo per quanto concerne le figure che la società odierna avverte come le vittime o i martiri del recente passato. Un destino al contempo simile e diverso spetta invece a coloro che figurano tra le fila dei sostenitori del defunto regime. Se alle prime spetta solo un riconoscimento di facciata, il quale evade ogni riflessione critica in favore dell'automatismo memoriale, su queste figure scomode – che rivestono per l'involucro comunitario attuale il ruolo di *repoussoir* – cade direttamente il velo della censura. Nel corso dell'intervista a Ferlosio, noto scrittore e figlio di quel Rafael Sánchez Mazas su cui si accentrerà l'inchiesta condotta da Cercas, l'autore critica l'idea, così tipica di una certa sinistra, secondo cui "vindicar a un escritor falangista era vindicar (o preparar el terreno para vindicar) el falangismo"⁹. Tale attitudine, nella quale oggi si potrebbe riconoscere una delle emanazioni della *Cancel Culture*, è per Cercas totalmente infondata, oltre che miope: "vindicar a un escritor falangista era sólo vindicar a un escritor; o más exactamente: era vindicarse a sí mismos como escritores vindicando a un buen escritor"¹⁰. A ciò adduce altre ragioni, come la necessità "que todo escritor tiene de inventarse una tradición propia" e "la certidumbre problemática de que una cosa es la literatura y otra la vida y de que por tanto se puede ser un buen escritor siendo una pésima persona (o una persona que apoya y fomenta causas pésimas)"¹¹. Pur non condividendo minimamente il piano ideologico di Sánchez Mazas, Cercas riconosce "que se estaba siendo literariamente

⁸ J. Cercas, *Soldados de Salamina*, cit., p. 72.

⁹ Ivi, p. 22.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

injusto con ciertos escritores falangistas, quienes, [...] habían ganado la guerra, pero habían perdido la historia de la literatura”¹².

Spie evidenti di questo fenomeno sono le immediate accuse di revisionismo che Cercas riceve in seguito alla pubblicazione del suo articolo sull’anniversario della morte del poeta repubblicano Antonio Machado, nel quale confluisce anche l’episodio della mancata fucilazione di Sánchez Mazas¹³, così come la reazione oltraggiata dell’attuale compagna dell’autore, la veggente Conchi (personaggio dai tratti grotteschi che simboleggia l’ingenua “ortodoxia de izquierdas” deprecata dall’autore), all’annuncio della sua intenzione di scrivere un libro sul poeta e ideologo falangista (“¡Mira que ponerse a escribir sobre un facha, con la cantidad de buenísimos escritores rojos que debe de haber por ahí! García Lorca, por ejemplo. Era rojo, ¿no?”)¹⁴. Nel primo caso emerge, in maniera dolorosa, il risentimento di chi non ha visto riconosciute le proprie posizioni e le sofferenze patite neppure dopo il ritorno alla vita democratica (“nadie ha tenido ni siquiera el gesto de agradecernos que lucháramos por la libertad. En todos los pueblos hay monumentos que conmemoran a los muertos de la guerra. ¿En cuántos de ellos ha visto usted que por lo menos figuren los nombres de los dos bandos?”)¹⁵; nel secondo, affiorano invece i tratti di quel pensiero identitario, tanto diffuso a destra quanto nel senso comune progressista, che non ammette l’affioramento dell’alterità.

Qua e là nel libro, e in particolare nella prima parte, è possibile rinvenire alcuni segni di questa condizione collettiva nell’autore stesso. Prima dell’intervista con il figlio di Sánchez Mazas, e prima di addentrarsi nel labirinto di documenti, taccuini, filmati e incontri con studiosi o testimoni di vario genere, Cercas si presenta al lettore come un individuo dallo sguardo appiattito sul presente, che ammette candidamente

¹² *Ibid.* Una posizione che il Cercas-personaggio condivide con il Cercas-autore, come emerge nel corso dell’intervista di Francesca Borrelli, *Il punto cieco di Javier Cercas*, “Alias – Il Manifesto”, 6 settembre 2015, <https://ilmanifesto.it/il-punto-cieco-di-javier-cercas-2/> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).

¹³ J. Cercas, *Soldados de Salamina*, cit., pp. 24-26.

¹⁴ *Ivi*, p. 69.

¹⁵ *Ivi*, p. 27.

di ignorare quanto avvenuto durante la Guerra civile¹⁶, e che non fa nulla per nascondere lo stupore quando viene a conoscenza della possibilità di incontrare di persona “los amigos del bosque”, cioè quei contadini che avevano soccorso Sánchez Mazas in seguito alla mancata fucilazione e all’incontro con l’anonimo miliziano:

desde que el relato de Ferlosio despertara mi curiosidad nunca se me había ocurrido que alguno de los protagonistas de la historia pudiera estar todavía vivo, como si el hecho no hubiera ocurrido apenas sesenta años atrás, sino que fuera tan remoto como la batalla de Salamina.¹⁷

Questo è uno dei molti passi in cui viene menzionata la celebre battaglia che, tra le altre cose, dà il titolo al libro. I continui rimandi allo scontro tra le forze elleniche e quelle persiane rivestono diverse funzioni sul piano dell’economia testuale: in questo contesto, trasmettono in maniera nitida la percezione presentista del tempo dell’autore, per il quale non c’è alcuna differenza tra un evento occorso poco più di mezzo secolo prima e un altro prodottosi ben più di due millenni or sono, i quali risultano a lui egualmente distanti. Ma, accanto al delinarsi del regime di storicità – per dirla con Hartog – che pervade l’avatar autofinzionale di Cercas (è bene ricordare, infatti, che quello che prende la parola qui non è l’autore empirico, benché ne assuma i tratti), possiamo anche notare l’emergere in lui di altri aspetti tipici della contemporaneità, descritti in precedenza (cfr. § 5.1), quali la depressione e l’impotenza. L’incipit del libro non potrebbe essere più esplicito: l’autore si presenta reduce da un evento luttuoso (la morte del padre), cui fanno seguito la separazione dalla moglie e l’addio alla carriera di scrittore. In realtà, tiene subito a specificare, quest’ultima affermazione non è veritiera: la sua attività di romanziere non era mai davvero decollata. Dopo il suo esordio, passato in sordina, Cercas aveva deciso di

¹⁶ Ivi, p. 21.

¹⁷ Ivi, p. 43. Così, quando Cercas riesce finalmente a stabilire un contatto diretto con uno dei testimoni dell’epoca rimane impietrito, come se gli avessero annunciato “la resurrección de un soldado de Salamina” (ivi, p. 56).

interrompere l'attività giornalistica per dedicarsi a tempo pieno a quella di romanziere: il risultato di tale scelta, però, "fueron cinco años de angustia económica, física y metafísica, tres novelas inacabadas y una depresión espantosa que me tumbó durante dos meses en una butaca, frente al televisor"¹⁸. È in seguito a tali eventi che, pagate le spese per il funerale del padre, la moglie dell'autore decide di andarsene di casa. Se in una prima fase assistiamo a una graduale ripresa da parte del Cercas-personaggio, sollecitata dalla fortuita scoperta della storia di Sánchez Mazas, dall'incontro con i testimoni e dalla sua decisione di scriverne un "relato real" (racconto reale) – che costituirà la seconda parte del libro del Cercas-autore, intitolata con una *mise en abyme*, per l'appunto, "Soldados de Salamina" –, il parziale naufragio di questo progetto, il quale gli appare come "un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado"¹⁹, lo trascina nuovamente per settimane in uno stato larvale. Ridotto alla pura spettatorialità, Cercas rimane per settimane "sentado en un sillón, frente al televisor apagado", talvolta scoppiando a piangere quando "Conchi ponía la tele para verse vestida de pitonisa y comentar su programa de la televisión local"²⁰.

La depressione di Cercas è fortemente connessa alla condizione d'impotenza nella quale versa, che invade sia la sfera privata e relazionale, sia quella artistica. Da un lato, pur non essendo fisiologicamente impossibilitato a farlo, l'autore ci mette a parte della sua volontà di non avere figli; dall'altro, la sua vocazione di romanziere si scontra ripetutamente contro il muro della sterilità artistica (ripete, infatti, più volte di non possedere immaginazione). In entrambi i casi, in sostanza, Cercas si dimostra incapace di divenire *auctor*, nel senso molteplice e antico del termine rintracciato da Agamben, ossia colui che, tramite la sua azione, conferisce "il complemento di validità" – in altre parole, l'autorità – a ciò che ne risulta sprovvisto²¹. "Si spiegano

¹⁸ Ivi, p. 17.

¹⁹ Ivi, p. 144.

²⁰ *Ibid.*

²¹ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 138.

così”, prosegue il filosofo, “anche il senso di ‘fondatore di una stirpe o di una città’ che il termine *auctor* ha nei poeti come anche il significato generale di ‘porre in essere’ che Benveniste identifica come il significato originario di *augere*”²². Mettere al mondo un figlio e scrivere e un romanzo sono, con ogni evidenza, due modi di diventare ‘autore’: l’impossibilità di pervenire all’uno o all’altro, getta Cercas in uno stato di irresponsabilità e impotenza. A tutti gli effetti, una condizione vittimaria.

La Francia nella quale vive l’anonimo protagonista del libro di Jenni (che chiamerò d’ora in poi ‘il Narratore’, poiché così si definisce nelle prime pagine del testo)²³ condivide con la Spagna di Cercas l’adozione di un racconto corale atto a offrire una versione rassicurante del recente passato della nazione. “La Francia del dopoguerra è un’invenzione letteraria di Charles De Gaulle”, ha di recente scritto lo stesso Jenni in un saggio, “e noi siamo i suoi personaggi”²⁴. I francesi abitano una finzione modellata dalla retorica del Generale, consolatoria e seducente, poiché permette loro di rimuovere la complicità con la violenza storica perpetrata. De Gaulle è una figura chiave del libro: “par la force de son verbe”, tesse una narrazione pacificata tramite cui il suo popolo potrà “habiter le XX^e siècle”²⁵. Dopo la mitologia resistenziale, il Generale – cui il Narratore si rivolge con il significativo appellativo di “romanziera” – ripete l’operazione con gli accordi di Evian del 1962, che chiudono la truculenta stagione della guerra d’Algeria:

L’esprit des Français constitua l’œuvre du romancier : il les récrivit, les Français furent son grand roman. [...] Il aurait dans ce roman à cinquante millions de personnages la place du narrateur omniscient. La réalité sera faite tout entière de ce qu’il aura dit ; ce qu’il n’a pas dit n’existera pas.²⁶

²² Ivi, p. 140.

²³ Alexis Jenni, *L’art français de la guerre*, Gallimard, Paris 2011, p. 23.

²⁴ Alexis Jenni, *Par la fiction, les tensions les plus vives parfois s’abolissent*, in G. Rubino, D. Viart (a cura di), *Le roman français contemporain face à l’Histoire*, cit., pp. 287-299.

²⁵ A. Jenni, *L’art français de la guerre*, cit., p. 196.

²⁶ Ivi, p. 681.

Dal momento che questo ‘mondo di invenzione’, per citare il noto saggio di Thomas Pavel²⁷, si presenta esplicitamente come narrazione, ossia come ‘mito’ nel senso di Barthes, non stupisce che alla cura del linguaggio, debitamente potato di ogni elemento perturbante, vengano dedicate molte pagine. La lunga parentesi coloniale che ha visto il francese diventare “la langue internationale de l’interrogatoire”²⁸ ha lasciato delle ferite profonde nel vocabolario nazionale, connotando in maniera indelebile certe parole, di per sé neutre, e rendendone altre inservibili. A farne le spese è stata, ad esempio, la parola “Indochine”, scomparsa come la regione politica cui faceva riferimento: “on n’entendait plus jamais ce mot-là [...]]; le nom était au musée, sous vitrine, il était mal de le prononcer”²⁹. Altre, come ‘Algérien’, non scompaiono del tutto, ma vengono sempre pronunciate “après une hésitation”³⁰, segno del fatto che la parola ha ormai perso la sua connotazione neutra originaria, poiché rinvia sistematicamente a una storia di sangue e sopraffazione. Come la narrazione gollista s’impose agilmente per via di un diffuso bisogno d’innocenza che la collettività francese avvertiva dopo i fatti della guerra, così anche questi interventi censori sulla lingua, tuttora in corso, sono facilmente leggibili nei termini di una mancata elaborazione della violenza coloniale perpetrata dalla Francia. Dal momento che l’unica lingua di cui si dispone è una lingua colpevole, il rimedio più immediato adottato dal corpo sociale sarà quello di farla tacere nei punti in cui traspare la colpa:

La France est l’usage du français. [...] Nous baignons dans la langue et quelqu’un a chié dedans. Nous n’osons plus ouvrir la bouche de peur d’avaler un de ces étrons de verbe. Nous nous taisons.³¹

²⁷ Cfr. Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge 1986.

²⁸ A. Jenni, *L’art français de la guerre*, cit., p. 713.

²⁹ Ivi, p. 40.

³⁰ Ivi, p. 577.

³¹ Ivi, pp. 241-242.

Questo atteggiamento rispetto al linguaggio si riscontra anche sul piano delle pratiche sociali. Il disprezzo per l'esercito, ad esempio, è un chiaro sintomo del rifiuto, da parte dei francesi, di ritenersi complici di un organismo o di un'istituzione che, per sua natura, fa uso della forza: un'entità che, non a caso, dispone di una lingua propria, "qui n'est pas la langue commune, et c'est très *troublant*"³². Come osserva il Narratore, "les militaires en France ne parlent pas, ou entre eux. On va jusqu'à en rire, on leur prête une bêtise profonde qui se passerait de mots. Que nous ont-ils fait pour que nous les méprisons ainsi ? Qu'avons-nous fait pour que les militaires vivent ainsi entre eux ?"³³ E aggiunge:

En France on ne sait pas quoi penser des militaires, on n'ose même pas employer un possessif qui laisserait penser que ce sont les *nôtres* : on les ignore, on les craint, on les moque. On se demande pourquoi ils font ça, ce métier impur si proche du sang et de la mort [...]. Ces militaires on le préfère à l'écart [...]. On préfère qu'ils soient loin, qu'ils soient invisibles ; qu'ils ne nous concernent pas. On préfère qu'ils laissent aller leur violence ailleurs, dans ces territoires très éloignés peuplés de gens si peu semblable à nous que ce sont à peine des gens.³⁴

La persistenza, nel quotidiano, di un ente che in passato si è macchiato di crimini e torture, non può che fare dell'esercito un elemento perturbante nella vita pubblica della nazione e, in particolare, di quella parte che più frequentemente, nelle sue prese di posizione politiche, ripudia la guerra e l'uso della violenza. Il Narratore, che descrive a più riprese sé stesso come un esponente della classe media progressista, presenta in maniera evidente i segni di tale *ethos*. Il disprezzo istintivo per l'esercito è una sensazione che prova in prima persona, e lo stesso vale per l'evidente disagio avvertito, sin dall'infanzia, nel pronunciare la parola 'Indocina' citata poc'anzi: "dans mon vocabulaire d'enfant de gauche", ci confida, "ce mot rare quand il survenait

³² Ivi, p. 15 (corsivo mio).

³³ *Ibid.*

³⁴ Ivi, pp. 15-16.

s'accompagnait d'une nuance d'horreur ou de mépris, comme tout ce qui était colonial"³⁵. Ciò in fondo non stupisce, se si considera che il Narratore del romanzo di Jenni è innanzitutto una 'figura': nello specifico, la sineddoche del male che affligge la Francia, sistematicamente descritto in termini patologici mediante "métaphore[s] organique[s]"³⁶ (si registra così, in più luoghi del testo, l'uso di espressioni quali "pourriture coloniale"³⁷, "thrombose de la circulation du sens"³⁸ e "infarctus de la conversation")³⁹. L'*habitus* di mettere a tacere gli aspetti perturbanti del proprio passato e il bisogno d'identificare un *repoussoir* come capro espiatorio per quegli errori, sono indizi di una strategia volta a negare l'Alterità e a sospingerla fuori da quello che Apostolidès ha chiamato l'involucro comunitario; tale pratica, a lungo andare, presenta effetti nefasti: il silenzio protratto conduce al soffocamento, mentre il rigetto istintivo dell'Altro attiva quel "dispositivo terroristico", i cui esiti sono stati ben delineati da Giglioli⁴⁰, che costituisce il punto di rottura di quel tessuto sociale che la repressione e l'autocensura s'illudono di preservare.

Il vincolo che lega il Narratore e la Francia viene esplicitato nella sezione *Commentaires III* del libro, nella quale questi risulta affetto da un male che definisce "angine nationale"⁴¹:

Ceci eut lieu une nuit dans la rue ; une nuit d'été où je marchais, où j'étais malade, où je ne pouvais plus, [...] à cause des ravages causés en ma gorge par un rezzou viral, avaler ma propre salive.⁴²

³⁵ Ivi, p. 40.

³⁶ Ivi, p. 206.

³⁷ Ivi, p. 234.

³⁸ Ivi, p. 711.

³⁹ Ivi, p. 712.

⁴⁰ Cfr. Daniele Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore. I cattivi pensieri della democrazia* (2007), il Saggiatore, Milano 2018 e D. Giglioli, *Stato di minorità*, cit.

⁴¹ A. Jenni, *L'art français de la guerre*, cit., p. 208.

⁴² Ivi, p. 189.

Camminando per le strade della fittizia Voracieux-les-Bredins, il Narratore assiste a un fermo della polizia che degenera rapidamente in scontro; la tensione serpeggia anche tra i clienti in coda nella farmacia nella quale si reca, pronta a esplodere per un sorpasso azzardato. La metafora organica viene presto esplicitata: è la Francia a essere afflitta “d'une terrible violence, comme ma gorge labourée de virus”⁴³. A lungo andare, l'autocensura praticata sul linguaggio e le narrazioni di comodo non solo non riescono più a contenere le tensioni per la mancata elaborazione del recente passato (come del resto visto anche per la Spagna di Cercas) ma, anzi, ne determinano la radicalizzazione. La Francia attuale è una “forêt [...] sèche”⁴⁴, in cui ogni scintilla rischia di tradursi in un incendio. Il libro di Jenni è, da questo punto di vista, la perfetta rappresentazione narrativa di quel dispositivo terroristico citato poc'anzi: la società francese, in virtù dei processi di rimozione e autocensura cui è ricorsa periodicamente, si scopre incapace di elaborare il conflitto quando questi si presenta, ed è dunque vulnerabile alla sua forma degenerata, lo scontro violento:

En France nous savons organiser de belles manifestations. [...] Nous rêvons de théâtre de rue, de guerre civile [...] Le peuple est dans la rue, les gens sont en colère, et hop ! descendons, allons dehors ! [...] Personne ne veut écouter ; nous voulons en découdre. Se mettre d'accord serait céder. Comprendre l'autre reviendrait à accepter ses paroles à lui en notre bouche, ce serait avoir la bouche toute remplie de la puissance de l'autre, et se taire pendant que lui parle. C'est humiliant, cela répugne. Il faut que l'autre se taise ; qu'il plie ; il faut le renverser, le réduire à quia [...] Seul l'affrontement est noble, et le renversement de l'adversaire ; et son silence, enfin.⁴⁵

L'alternativa, al ribasso, consiste nel rimanere in silenzio, nel non proferire parola. Non soltanto per via dei timori legati alla violenza che la loro riemersione genererebbe, ma anche perché – come sappiamo – lo scontro si verifica già sul piano

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Ivi, p. 211.

⁴⁵ Ivi, pp. 190-191.

verbale. Poiché la lingua è uno di quegli elementi che non si possono non spartire con l'Altro, parlarla significa esserne in qualche misura complici. Ciò traspare in tutta evidenza nel confronto che il Narratore casualmente intrattiene con un giornalista: questi comprende perfettamente le sue allusioni razziste, insite nell'uso dei pronomi e dei deittici, ma non vuole darlo a vedere, sia per evitare lo scontro, sia perché "cette compréhension seule valait déjà approbation. [...] Nous sommes unis par la langue [...] Si j'entrais en conflit avec lui, je lui montrais avoir compris, et j'avouais ainsi posséder en moi le même langage que lui : nous pensions en les mêmes termes"⁴⁶.

Il Narratore, come si legge in queste pagine, tenta con ogni mezzo di sottrarsi al confronto: evento che, oltre a esporlo in prima persona, comporterebbe anche l'ammissione di complicità con quell'alterità che gli si è improvvisamente parata davanti. La sua fuga silenziosa, senza dire una parola, è un'ulteriore conferma dello stato d'impotenza nel quale versa sin dalle prime pagine del libro. Fin dall'inizio si mostra infatti in preda a una "totale irresponsabilité"⁴⁷: tale condizione coincide con i preparativi per la guerra del Golfo che segnano l'inizio del 1991, osservati dal Narratore, insieme alla sua compagna, al riparo dello schermo televisivo. Nelle pagine successive, poi, apprendiamo le varie fasi del suo tracollo: la perdita dell'impiego aziendale, avvenuta senza rimostranze e anzi quasi accolta con un sospiro di sollievo da parte sua, il divorzio dalla moglie e il successivo trasloco in una vecchia altana nella città di Lione, definita "un pigeonier"⁴⁸.

Il Narratore procede così alla propria cancellazione, all'obliterazione di sé tanto dalla vita pubblica e lavorativa, tanto da quella intima e sentimentale. La progressiva riduzione alla propria "enveloppe corporelle"⁴⁹, per utilizzare le sue parole, richiama distintamente la 'nuda vita' descritta da Agamben ("Patience, mon cœur: la grande

⁴⁶ Ivi, p. 237.

⁴⁷ Ivi, p. 11.

⁴⁸ Ivi, p. 135.

⁴⁹ Ivi, p. 140.

nudité ne tardera pas. Et là je saurai⁵⁰); difatti, il suo agire (o meglio, il suo tentativo “de ne plus agir pour éviter d’être agi⁵¹) è teso a farlo diventare un *homo sacer*, figura qui rappresentata dai *clochards* che il Narratore vede per strada, “crânes plantés sur des pieux à l’entrée de territoires contrôlés par la guerre” i quali, con la loro presenza, “imposent le silence⁵². Il mutismo al quale si costringe – pratica che il Narratore condivide con la nazione intera – è evidentemente dettato da un *cupio dissolvi*, poiché, come ci dice sempre attraverso una metafora organica, “la langue est pur mouvement, comme le sang. Quand la langue s’immobilise, comme le sang, elle coagule”, provocando il soffocamento: “la France est précisément cette façon de mourir⁵³”.

7.3 Due romanzi di formazione: autorità e conquista della natalità

La condizione di irresponsabilità e d’impotenza nella quale versano i due narratori protagonisti di *Soldados de Salamina* e *L’art français de la guerre* è a tutti gli effetti sterile, sia dal punto di vista creativo che da quello relazionale: abbiamo già avuto modo di osservare come Cercas, oltre alla mancanza d’immaginazione che lamenta a più riprese e ai continui insuccessi in ambito letterario, esprima anche a chiare lettere la sua intenzione di non volere dei figli da Conchi, la sua attuale compagna dopo la separazione dalla moglie (con la quale, al contrario, Cercas aveva un tempo desiderato mettere su famiglia)⁵⁴. Quanto al Narratore del romanzo di Jenni, apprendiamo che questi, anch’egli divorziato e privo di una relazione stabile, avverte la costrizione della posizione che occupa (quella di colui che narra la storia), quando in realtà il suo desiderio sarebbe stato quello di saper disegnare:

⁵⁰ Ivi, p. 141.

⁵¹ Ivi, p. 162.

⁵² Ivi, p. 140. Si rinvia, in proposito, a Zygmunt Bauman, *Vite di scarto* (2003), Laterza, Roma-Bari 2005.

⁵³ A. Jenni, *L’art français de la guerre*, cit., p. 242.

⁵⁴ J. Cercas, *Soldados de Salamina*, cit., p. 48.

Ma vie est emmerdante et je narre ; ce que je voudrais, c'est montrer ; et pour cela dessiner. Voilà ce que je voudrais : que ma main s'agite et que cela suffise pour que l'on voie. Mais dessiner demande une habileté, un apprentissage, une technique, alors que narrer est une fonction humaine [...] Alors je narre, même si toujours la réalité s'échappe.⁵⁵

E aggiunge, poco dopo:

je narrais, alors que j'aurais voulu montrer, je m'enforçais dans le labyrinthe de la narration alors que j'aurais juste voulu montrer comment c'était, et j'étais condamné encore et encore à la narration, pour la consolation de tous.⁵⁶

Una precisazione: la funzione che questi riveste tanto sul piano diegetico quanto su quello extradiegetico – il fatto di essere condannato alla narrazione “pour la consolation de tous” –, non è in contraddizione con il suo mutismo e la sua impotenza. L'evidente riferimento è qui rivolto alle rassicuranti narrazioni golliste del dopoguerra, che hanno permesso al Paese di non affrontare la realtà del proprio recente passato. L'insistenza stessa sull'uso del verbo 'narrare' anche in situazioni che, apparentemente, non lo richiedono è indice di un legame tra la figura del Narratore e quella del Romanziere (cioè De Gaulle, come sappiamo): così, nell'episodio della “angine nationale”, il Narratore, non riuscendo a deglutire la saliva, per non soffocare è costretto a parlare senza posa o, per dirla in altri termini, a ricorrere al “génie français” (attributo riferito in più punti al Generale) per trovare “des solutions verbales”⁵⁷ alle sue sofferenze. In Jenni, pertanto, la narrazione è qualcosa che nasconde, che dissimula, che mette delle toppe qua e là per non

⁵⁵ A. Jenni, *L'art français de la guerre*, cit., pp. 23-24.

⁵⁶ Ivi, p. 24.

⁵⁷ Ivi, p. 197.

affrontare ciò che non si vuole vedere; il disegno è invece qualcosa che rivela, che mostra, che getta un ponte tra il corpo (la mano) di chi produce il gesto e la realtà.

I due eventi decisivi attorno a cui ruotano le trame – l'intervista di Cercas a Ferlosio e il conseguente articolo su Sánchez Mazas, il casuale incontro del Narratore con Victorien Salagnon in un bar della banlieue lionese – provocano una radicale inversione di tendenza nella vita dei due personaggi protagonisti. Cercas, attraverso l'indagine sulla vita del poeta falangista (alla quale si aggiungerà, nella terza parte, la ricerca sull'esperienza bellica di Antoni Miralles, figura speculare a quella di Mazas, nonché anello mancante tramite il quale l'autore riuscirà a completare il suo libro), perverrà al recupero della memoria storica e porrà le basi per il tanto agognato ritorno alla scrittura. Il Narratore, dal canto suo, imbastisce con l'anziano reduce uno stretto rapporto di amicizia, che va letto nel segno di una trasmissione di esperienza: Salagnon, abile pittore, insegnerà al Narratore a disegnare, il quale a sua volta si occuperà di redigere le sue memorie di guerra, trasformandole in un romanzo.

È evidente il processo di crescita personale che accompagna le singolari esperienze dei due protagonisti. Sia il Cercas che salutiamo al termine delle sue indagini sulla guerra civile, che il Narratore reduce dagli incontri con Salagnon, hanno ben poco da spartire con quelle figure impotenti, precarie e irresponsabili che ci avevano accolto nelle prime pagine dei rispettivi libri. *Soldados de Salamina* e *L'art français de la guerre*, in effetti, andrebbero letti – oltre che come finzioni testimoniali – come veri e propri romanzi di formazione, di cui rispettano abbastanza fedelmente sia la struttura che il sistema dei personaggi. Se per giustificare questa affermazione, per quanto riguarda Cercas, basterebbe anche solo un'attenta lettura del suo testo, nel caso del libro di Jenni è l'autore stesso a venirci incontro. Nel medesimo saggio citato in precedenza, l'autore espone alcune interessanti riflessioni sulla genesi della sua opera e in particolare sull'intenzione iniziale di redigere

un romanzo di formazione, un *Bildungsroman* classico, con un personaggio che parte in una data condizione infantile, affetto da una sorta d'ingenuità, e che, dopo avere

attraversato avventure di ogni genere, è diverso; è cambiato. Si trattava di una struttura puramente romanzesca, nella più tipica tradizione del romanzo, con delle regole narrative proprie del romanzo.⁵⁸

Le due finzioni testimoniali mostrano infatti in maniera evidente come un'epoca sia tanto più infestata dai fantasmi del passato, quanto minore è la consapevolezza che ne ha. Il Cercas-personaggio, ad esempio, rivela proprio attraverso il suo presentismo e la totale assenza di memoria storica di essere uno dei tanti prodotti di quella mitologia calata dall'alto in Spagna nei decenni trascorsi. Lui e gli altri suoi concittadini recano impresso su di sé il marchio dell'oblio programmato durante e dopo la Transizione; sono letteralmente 'informati' da quel passato, ma, proprio per questo motivo, non possono saperlo. Il tempo hauntologico nel quale vive, avvolto dal silenzio sulla guerra civile e sui decenni della dittatura franchista, lascia riemergere di tanto in tanto solo lievi segnali perturbanti, nella forma di anniversari e commemorazioni, che vengono prontamente messi a tacere, come i nomi "de los muchos políticos y escritores falangistas que los últimos años de la historia de España habían enterrado aceleradamente, como si los enterradores temiesen que no estuvieran del todo muertos"⁵⁹. È evidente qui il richiamo alla dinamica dello scongiuro, di cui ha parlato anche Derrida (cfr. § 5.1), che presiede alla logica dell'*hantise*: la Spagna di *Soldados de Salamina* si troverebbe, in quest'ottica, ancora immersa nella fase trionfante del lutto, talmente intenta ad "assicurarsi che il morto non ritornerà"⁶⁰ da essere interamente posseduta da questi.

È evidente anche qui, come in Jenni, la funzione di figura rivestita dal personaggio di Cercas, sineddoche del corpo sociale di cui fa parte. Se il suo presentismo è quello dell'intera nazione, posseduta – senza rendersene conto – dai fantasmi del passato, allora anche il suo lutto privato (la morte del padre, annunciata

⁵⁸ A. Jenni, *Par la fiction, les tensions les plus vives parfois s'abolissent*, cit.

⁵⁹ J. Cercas, *Soldados de Salamina*, cit., p. 21.

⁶⁰ J. Derrida, *Spettri di Marx*, cit., p. 125.

sin dalle prime righe) potrà essere letto in tal senso. Non è un caso che l'autore avverta, oltre al dolore, un senso di colpa nei riguardi del padre defunto, che si palesa ogni qualvolta venga sfiorata la tematica della temporalità. Ciò avviene nel confronto con lo storico Aguirre, che si attarda su un episodio collegato alla fucilazione di Collell nel quale era presente anche il padre di questi: Cercas, di fronte a quella "abstrusa digresión filial", avverte un evidente fastidio; il racconto del suo interlocutore suscita però in lui il ricordo del padre, che – come ci dice – gli provoca "un peso en la garganta, como una sombra de culpa"⁶¹. Stessa cosa avviene poco più tardi, nel già menzionato episodio in cui dichiara di non volere alcun figlio da Conchi:

Por algún motivo volví a pensar en mi padre, volví a sentirme culpable. "Dentro de poco", me sorprendí pensando, "cuando ya ni siquiera yo me acuerde de él, estará del todo muerto."⁶²

Questi due discorsi riguardano in maniera evidente la trasmissione di memoria intergenerazionale, una catena storica che lo stato di presentismo in cui versano Cercas e i suoi concittadini trancia di netto. Non è soltanto un lutto individuale, dunque, quello che percorre le pagine di *Soldados de Salamina*, ma il lutto collettivo di intere generazioni di spagnoli rimasti orfani dei propri Padri, sepolti – qualunque fosse la loro appartenenza politica – sotto la tomba del *pacto de olvido*.

Sulla base di quanto detto, viene logico pensare che l'episodio stesso che attrae l'attenzione del protagonista, vero perno della narrazione di Cercas (anche dal punto di vista strutturale), ovvero il gesto dell'anonimo miliziano repubblicano che risparmia la vita a Sánchez Mazas nel folto del bosco, possa assumere un significato ben più vasto del carattere apparentemente anedddotico del fatto in sé e per sé. La scelta dell'uomo è una di quelle domande insondabili che guidano tipicamente i

⁶¹ J. Cercas, *Soldados de Salamina*, cit., p. 34.

⁶² Ivi, p. 48.

romanzi di Cercas e ne costituiscono il “punto cieco”, vale a dire “un punto attraverso il quale, in teoria, non si vede niente. Tuttavia, è precisamente attraverso questo punto cieco che, all’atto pratico, il romanzo *vede*”⁶³. Consapevole che la risposta a questo tipo di domanda sarà “sempre ambigua, contraddittoria, equivoca, fondamentalmente ironica”, compito del romanzo, per l’autore spagnolo, sarà dunque quello di “formularla nel modo più esauriente possibile”⁶⁴. È per questo che il Cercas-personaggio, completata la prima stesura di *Soldados de Salamina*, avverte quanto scritto finora – lo si è detto – come un meccanismo all’apparenza completo, ma al contempo incapace di svolgere la funzione per la quale era stato progettato.

L’uscita dall’impasse arriva nella terza parte, in seguito a una chiacchierata con lo scrittore Bolaño, durante la quale apprende l’incredibile storia del soldato Antoni Miralles, dapprima soldato delle truppe repubblicane nella guerra civile spagnola, al servizio del comandante Lister (colui che aveva ordinato la fucilazione dei prigionieri falangisti a Collell), in seguito combattente nella Legione Straniera e, da lì, inquadrato tra le milizie francesi che affrontarono le forze dell’Asse in Africa e in Europa. È al termine di questo racconto che l’autore viene colto da un’illuminazione: è Miralles “la pieza que faltaba para que un mecanismo completo pero incapaz”, qual è quello che sta tentando di scrivere, “de desempeñar la función para la que ha sido ideado”⁶⁵. È lui il misterioso soldato che ha risparmiato la vita a Sánchez Mazas. Tale ipotesi, in realtà, com’è proprio di quel “punto cieco” di cui si è detto poc’anzi, non trova una conferma netta nel finale (anche se qua e là vengono lanciate delle allusioni in tal senso). A intorbidare ulteriormente le acque, poi, contribuisce il fatto che l’episodio in cui Cercas incontra, dopo non pochi ostacoli, l’anziano soldato, residente in un ospizio di Digione, è – per stessa ammissione dell’autore – frutto d’invenzione. È interessante notare che, mentre sul piano diegetico l’autore-personaggio rifiuta fermamente la proposta di Bolaño di inventare l’intervista a

⁶³ F. Borrelli, *Il punto cieco di Javier Cercas*, cit.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ J. Cercas, *Soldados de Salamina*, cit., p. 165.

Miralles, l'autore reale fa esattamente questo⁶⁶. Un'ulteriore conferma del monito di Siti in merito all'*autofiction* – ma, potremmo dire, alla simulazione in genere – ovvero che, quanto più una cosa appare vera nello scritto, tanto più si può essere certi che non lo sia nella realtà.

L'impossibilità di stabilire o meno la veridicità dell'evento attorno a cui ruota la narrazione (non solo l'intervista a Miralles non è mai avvenuta, ma la plausibilità stessa dell'incontro tra il miliziano e Sánchez Mazas è stata messa in dubbio da parte di alcuni studiosi)⁶⁷, porta a interrogarsi sulle ragioni che spingono il romanzo – per dirla con l'autore – ad articolare con tanta cura la domanda che tale evento rappresenta. La risposta, come per altri aspetti del libro, andrà cercata nel valore esemplare, simbolico, dell'evento in sé, piuttosto che nel suo statuto fattuale. I suoi tratti rispecchiano infatti l'indagine bifronte che Cercas conduce, intenta a riportare alla luce quei Padri su cui poggia la vita odierna della nazione, i quali, pur nell'inconciliabilità delle loro posizioni, hanno pari diritto di cittadinanza nell'esistente. Per questo, sin dalle prime battute, l'autore si dice affascinato da un aspetto singolare di quella vicenda, ossia lo sguardo che per un istante i due uomini, tra loro nemici, si scambiano⁶⁸. Che si tratti di Miralles o di qualche altro soldato repubblicano, in fin dei conti, poco importa: ciò che conta è il gesto di chi, pur nel riconoscimento dell'Alterità, non cede all'istinto di eliminarla dall'involucro comunitario cui entrambi appartengono.

⁶⁶ “[...] se il narratore Cercas insegue con caparbieta le tracce di Miralles, l'autore Cercas, nel gioco scivoloso e ingannevole che si crea tra livelli diegetici e riferimenti (certificati o presunti) alla realtà, principalmente immagina quel personaggio che, infatti, risulta essere uno dei pochi del romanzo che non ha riferimenti storici concreti”, in Luigi Contadini, *'Soldados de Salamina': storia di una salvezza possibile*, in “Confluenze. Rivista di studi iberoamericani”, vol. 3, n. 1, 2011, pp. 208-226 (corsivo dell'autore). Lo stesso autore ha affermato, in proposito, che “il Miralles di Bolaño esiste per davvero. Non è vero, però, che l'ho incontrato a Digione”, in Javier Cercas, David Trueba, *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, Tusquets, Barcelona 2003, pp. 116-117.

⁶⁷ È il caso dello storico Morán, secondo il quale l'intero episodio della mancata fucilazione sarebbe stato ideato retrospettivamente dallo stesso Sánchez Mazas. Cfr. Gregorio Morán, *Los españoles que dejaron de serlo: Euskadi 1937-1981*, Planeta, Barcelona 1982.

⁶⁸ J. Cercas, *Soldados de Salamina*, cit., p. 40.

La riflessione che Cercas porta avanti, pur basandosi su un evento avvenuto sessant'anni addietro, ha delle chiare mire sul presente: il gesto compiuto da Miralles (o chi per esso) non è tanto diverso dalla rivalutazione, ad esempio, delle opere di Sánchez Mazas e di altri scrittori falangisti. È una forma liminare di complicità che consta nel sapere discernere il profilo ideologico dell'individuo da quello estetico, e così pure nel sapere integrare le parti meno edificanti della storia politica della nazione, con la consapevolezza che – pur nella ferma avversione per determinate idee, fatti e figure – queste vanno a comporre un patrimonio comune lasciato in eredità alle attuali generazioni dai propri padri, in attesa che queste lo veicolino ai loro figli. È con questa consapevolezza che Cercas, al termine delle indagini, si appresta finalmente a diventare *auctor*: il recupero della memoria storica coincide infatti tanto con l'uscita dallo stato d'impotenza nel quale il protagonista versava all'inizio, quanto con il fondamentale recupero della creatività artistica, di cui l'autore aveva lungamente lamentato l'assenza. Del resto, come ci dice Bolaño in un passo del libro, è così che si scrivono i romanzi: “combinando recuerdos”⁶⁹.

Nel romanzo di Jenni, come si è già avuto modo di notare, la componente di complicità si fa più ingente, determinando una rappresentazione in termini patologici della società francese, colta non tanto in un pigro dormiveglia (come accade per la Spagna di Cercas), quanto in preda a un malessere generale che oscilla senza soluzione di continuità tra un silenzio strozzato e una repentina esplosione di violenza. Ciò è dovuto al fatto che la mitologia di De Gaulle, che per anni ha tenuto insieme l'involucro comunitario della nazione, ha incominciato a disfarsi, lasciando intravedere “une réalité qu'il vaut mieux tenir cachée”⁷⁰. La prima occasione in cui si avverte la lacerazione di questo romanzo nazionale è costituita proprio dalla vista, da parte del Narratore, delle truppe francesi in partenza per la Guerra del Golfo: il disprezzo istintivo per l'esercito – che accomuna il protagonista del libro al resto

⁶⁹ Ivi, p. 151.

⁷⁰ A. Jenni, *L'art français de la guerre*, cit., pp. 25-26.

della popolazione, soprattutto di area progressista – cede qui il passo a una forma inaspettata di empatia con quegli uomini, che il racconto televisivo mostra “comme des gens dont on pouvait partager la peine, et qui pourraient nous manquer”⁷¹, per la prima volta dopo molto tempo. “Et la réalité brusquement céda”⁷²: è in questi termini che il Narratore descrive l’inatteso senso di complicità con quelle figure che il mondo in cui era cresciuto gli aveva insegnato a disprezzare (“la réalité”, com’è evidente, rimanda qui al racconto che di questa era stato fatto)⁷³. Questa improvvisa “réconciliation publique”⁷⁴, in seguito alla quale l’esercito “revenait dans le corps social”⁷⁵, si dimostra così in grado di rivelare per contrasto la funzione di *repoussoir* che i militari avevano sinora svolto per la vita pubblica francese.

L’ingresso repentino di ciò che fino a quel momento costituiva l’alterità all’interno del consorzio sociale non è certamente un evento privo di conseguenze. Proseguendo la metafora organica illustrata nel paragrafo precedente, la narrazione paragona tale processo alla risposta immunitaria di un corpo in seguito al contatto con un virus: è proprio questa mossa, di per sé tesa all’espulsione di ciò che si riconosce come estraneo, a provocare quel processo infiammatorio che rischia di compromettere la sopravvivenza del corpo stesso:

Et suite à cette attaque c’est ma propre défense qui ravage ma propre gorge ; mon système immunitaire épure, il pacifie, il extirpe, il liquide mes propres cellules pour en extraire la subversion.⁷⁶

Un virus che, come sappiamo, è innanzitutto costituito di parole:

⁷¹ Ivi, p. 18.

⁷² Ivi, p. 25.

⁷³ Come dice Salagnon al Narratore: “Même né après, vous avez grandi entre les signes. Voyez, je suis sûr que vous avez détesté l’armée, sans rien connaître. Voilà un des signes dont je parle : une mystérieuse détestation qui se transmet sans que l’on sache d’où elle vient”, ivi, p. 55.

⁷⁴ Ivi, p. 19.

⁷⁵ Ivi, p. 20.

⁷⁶ Ivi, pp. 205-206.

Les virus ne sont qu'une parole, un peu d'information véhiculée par la sueur, la salive ou le sperme, et cette parole s'introduit en mes cellules, se mêle à ma parole propre, et ensuite mon corps parle la langue du virus. Alors le système immunitaire exécute mes propres cellules une par une, pour les nettoyer de la langue de l'autre qui voudrait murmurer tout au cœur de moi.⁷⁷

In effetti, una soluzione temporanea cui tende il corpo sociale quando la mitologia nazionale non sembra più in grado di proteggerlo è quella – già vista – del silenzio. Non parlare per non scoprirsi parlati dalla lingua dell'Altro; una lingua posseduta dalla violenza coloniale proveniente dal passato e che è, dunque, per eccellenza una lingua *hauntologica*:

Les fantômes sont faits de langue [...] ; ceux-là étaient faits de façons de dire dont nous oublions l'origine, [...] de certains mots, de certains sous-entendus, de connotations invisibles à certains pronoms [...] Ils sont notre mauvaise conscience. Pour ces fantômes qui nous hantent, ici est comme là-bas.⁷⁸

In queste righe, vediamo esplicitato l'effetto perturbante di alcune parti del discorso, cui si è alluso prima in merito all'episodio del giornalista. *L'art français de la guerre*, per certi versi, è un'ampia riflessione sull'uso del linguaggio quotidiano, studiato a partire dalle sue strutture minime (come, appunto, i deittici e i pronomi)⁷⁹, tra le cui pieghe è stata sublimata – e, in una qualche misura, occultata – la violenza storica. La pronuncia di queste parole infestate ha, per il Narratore come per il resto della cittadinanza francese, lo stesso effetto del crepitio prodotto dalla puntina del

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ivi*, p. 598.

⁷⁹ L'intera partitura del testo è percorsa da riflessioni sulla polarità tra i pronomi "nous" e "ils", che possono innescarsi in seguito ai sogni fatti dal Narratore (*ivi*, pp. 42-44), o durante le discussioni da questi intrattenute con figure politicamente avverse, come il giornalista citato in precedenza (*ivi*, p. 238) o Mariani (*ivi*, pp. 382-383). Per quanto concerne l'uso dell'espressione "là-bas", che fa implicitamente riferimento ai luoghi d'oltremare dove la violenza coloniale è stata esercitata (e, in particolare, all'Algeria), si veda un altro passo del testo, nel quale si dichiara che "là-bas, point besoin n'est de le préciser: chaque Français sait bien où cela se trouve" (*ivi*, p. 238).

giradischi nelle registrazioni di cui parla Fisher: queste sorta di *wormhole* verbali, riportando bruscamente il passato nel presente, palesano l'essere "fuor di sesto" del proprio tempo; rivelano che l'epoca in cui si vive è preda dell'azione fantasmatica del virtuale, il quale prende qui le forme di una cattiva coscienza, dal momento che ciò che infesta il corpo sociale è la mancata elaborazione della violenza coloniale. Non a caso, una delle immagini più incisive attraverso cui il Narratore esplicita questo senso di colpa strisciante che lega generazioni di francesi rinvia direttamente all'immaginario *horror*. Ricordando la sua infanzia, passata tra i cortili e il cemento dei grandi palazzi lecorbusiani che circondano le città francesi, questi rammenta di quando, scavando con altri bambini nei pressi delle proprie abitazioni, rinvenne per caso delle ossa e dei denti umani:

J'ai grandi sur un cimetière caché ; quand on creusait le sol, il puait. On me le confirma plus tard : nous habitions sur un cimetière abandonné. Les gens d'âge mûr s'en souvenaient. On avait remblayé, construit. Il ne restait que le grand cyprès de la pelouse centrale, autour duquel nous jouions sans rien savoir.⁸⁰

Anche in questo caso, come per l'episodio dell'*angine nationale*, il carattere figurale dell'evento descritto è fin troppo evidente: il cimitero sepolto sta per il represso coloniale, mentre i complessi abitativi entro cui il Narratore stesso è cresciuto stanno per la Francia intera. È il Paese nel suo complesso a essere stato edificato sopra quei resti maleodoranti.

Reazione immunitaria diametralmente opposta al silenzio e all'occultamento sistematico del perturbante, che si produce qualora – per un motivo o per l'altro – si emetta parola, è invece lo scontro (verbale e non). Ciò avviene quando si produce quella che Apostolidès definisce la "catastrofe": ovvero quando, sfaldatosi definitivamente l'involucro comunitario, gli attori sociali sono lasciati in balia delle

⁸⁰ Ivi, p. 576.

proprie pulsioni identitarie⁸¹. Queste, venuta ormai meno la mediazione del conflitto che ne permetteva la coesistenza, comandano l'annientamento l'una dell'altra. E difatti "lo scontro" come scrive Giglioli, "non è che la degenerazione del conflitto"; laddove il primo "è un processo generativo, creativo: tra genitori e figli, tra maschi e femmine, tra città e campagna, tra piacere e dovere, tra coscienza e inconscio, tra libertà e responsabilità", in seguito al quale "nessuno dei due termini [...] esce immutato", "nello scontro prevale invece la logica dell'annientamento, della negazione radicale"⁸². È tale logica identitaria che presiede al dispositivo terroristico, ossia a "quel frangente in cui le parti in conflitto non possiedono, hanno reciso o smarrito ogni possibile canale di comunicazione. C'è terrorismo quando non c'è più linguaggio in comune"⁸³. Ma, potremmo aggiungere nel caso di *L'art français de la guerre*, ciò capita anche quando non si vuole riconoscere di possedere lo stesso linguaggio della parte avversa.

Ne sono esempio le feroci discussioni tra il Narratore e Mariani, un altro reduce di guerra, amico di Salagnon e fondatore dei GAFFES, un gruppo politico di estrema destra. Jenni è abile nel mostrare come posizioni all'apparenza antagoniste possano essere in realtà sfruttate dalla comunità per tenere in piedi una mitologia che è di fatto scaduta. Se il disprezzo istintivo per l'esercito e la pulizia sistematica del linguaggio appaiono nel testo come pratiche collettive dal chiaro intento assolutorio, meno evidenti sono – in tal senso – le nette prese di posizione del Narratore in opposizione agli sproloqui sulla razza del vecchio militare. Ma, proprio in virtù degli insegnamenti di Salagnon, il protagonista del libro – non a caso, un "enfant de la I^{re} République de Gauche"⁸⁴, com'egli stesso si definisce – si renderà infine conto di come quell'impulso che lo porta a vestire i panni del resistente contro il pericolo di

⁸¹ "Quando, per una ragione qualsiasi, l'unità dell'involucro comunitario si disfa, gli individui perdono il sentimento di protezione che genera il voler-vivere-insieme. È questa la catastrofe. All'improvviso, gli individui scoprono di non essere più amati o di non amare più l'incarnatore [*incarnateur*]", J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 177.

⁸² D. Giglioli, *Stato di minorità*, cit., p. 40.

⁸³ Ivi, p. 27.

⁸⁴ A. Jenni, *L'art français de la guerre*, cit., p. 237.

everzione fascista costituito da Mariani e dai GAFFES, non sia altro che l'ennesima riedizione di quel triste revival di cui si parlava al termine della prima parte (cfr. § 3.3):

Quand les GAFFES apparurent [...], nous les doux idiots de la classe moyenne nous les primes pour un groupuscule fasciste. Nous pouvions rejouer les scènes fondatrices, nous pouvions « entrer en résistance » comme à longueur de pages le racontait le Romancier.⁸⁵

La classe media progressista è, da questo punto di vista, ben contenta di entrare in frizione con la nostalgia coloniale dei GAFFES di Mariani, perché ciò le consente di rievocare le scene fondatrici, di arruolarsi nella resistenza. Ma, soprattutto, quello dei fascisti contro i resistenti è un gioco delle parti che vede i due schieramenti alleati nel dissimulare ciò che nessuno vuole vedere:

Ils jouaient de la race, mais la race n'est qu'un pet [...] qui dissimule ce que nous ne voulons pas voir, tant cela est affreux car cela nous concerne tous [...].⁸⁶

Nell'opporsi, il Narratore e Mariani non solo dimostrano di condividere il medesimo linguaggio ma, di fatto, remano nella stessa direzione: la razza, infatti, come ci spiega il Narratore proseguendo con le sue metafore organiche, è una 'scoreggia' che serve a nascondere una verità ben più francese, che proprio per questo nessuno vuole vedere: ossia che "l'origine des troubles, ici comme là-bas, n'est que [...] l'inégale répartition des richesses"⁸⁷. D'altronde, è proprio tale "classe moyenne éduquée, volontairement aveugle aux différences", cui il Narratore e lo stesso Jenni appartengono, a costituire il vero bersaglio polemico del libro⁸⁸. Il doppio

⁸⁵ Ivi, p. 753.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Ivi, p. 755.

⁸⁸ Ivi, p. 300. In merito ai giudizi dei lettori sul libro, Jenni nota che "i soli un po' perplessi sono [stati] gli appartenenti alla sinistra tradizionale e un po' benpensante, di cui credevo fare parte" (A. Jenni, *Par la fiction, les tensions les plus vives parfois s'abolissent*, cit.). Sia la messa in accusa della propria parte

binario del testo (ripartito tra le sezioni *Roman* – dedicate alle esperienze belliche di Salagnon – e le sezioni *Commentaires* – incentrate sul presente, su cui torneremo a breve) istituisce un parallelo tra la cecità di questa classe verso la disuguaglianza economica e sociale con quella che favorì allora l'odio razziale e che fu indifferente di fronte alle deportazioni: in entrambe le circostanze “la France disparaît parce qu’elle est devenue une collection de problèmes personnels”⁸⁹.

Se all’epoca tale complicità era facilmente individuabile attraverso un nome (Pétain) e un luogo geografico (Vichy), nel presente i lacci sono forse meno appariscenti ma non per questo assenti: non della violenza nazista o coloniale si è complici oggi, ma di quella – senza freni – del mercato, la quale produce disuguaglianza sociale ed economica con il beneplacito o l’indifferenza dei più. In un’epoca simile, il fatto stesso che imperversi un sentimento d’impotenza è un dato sospetto, poiché dietro a esso si scorge un comodo canale di rimozione della violenza di cui si è complici. Da manuale, in questo senso, è la postura vittimaria con la quale il Narratore ci accoglie nella prima parte del testo. A separarlo dallo statuto di *homo sacer*, condizione indesiderabile eppur desiderata, sta difatti l’abisso della scelta: indotto, se non volontario, è il licenziamento, così come l’interruzione del rapporto amoroso, e il conseguente trasferimento in una topaia. La sua caduta è voluta, non priva di *agency*, fatto che sconfessa la ‘retorica d’impotenza’ che conduce inizialmente. Contrariamente a quanto auspicato, il Narratore non smette dunque di essere parte attiva nel meccanismo di produzione di disuguaglianza:

politica che la ricezione del libro da parte di questa sconfinano nel sintomo. Appare così, anche sul piano extradiegetico del processo di scrittura, quella “preliminare chiamata di correo” dalla quale, come ha ben spiegato Giglioli, “nessuna critica radicale del potere costituito può esimersi”, in D. Giglioli, *Stato di minorità*, cit., p. 48.

⁸⁹ Ivi, p. 131.

Participer, d'une façon ou d'une autre, revenait à cautionner ; vivre même, c'était cautionner ; alors nous nous efforcions de vivre moins, de n'être presque pas là, comme si nous avions un mot d'excuse.⁹⁰

La progressiva presa di coscienza del Narratore nello sviluppo della trama rivela l'impostura della sua condizione iniziale. Il libro, come sappiamo, va letto come un romanzo di formazione: genettianamente, si potrebbe riassumerlo nell'espressione 'il Narratore diventa adulto' (così come il libro di Cercas è sintetizzabile nella formula, già usata dal critico francese per Proust, 'Javier diventa scrittore')⁹¹. Tale processo di crescita porta con sé, inevitabilmente, un'assunzione di responsabilità; responsabilità che – come ben dimostra il caso di Salagnon – può significare correttezza e concorso di colpa, complicità dunque, ma che al contempo consente la fuoriuscita del protagonista dallo stato di minorità nel quale versava. Una presa d'iniziativa simboleggiata dall'amplesso col quale termina il libro⁹², corrispettivo del ritorno alla scrittura da parte di Cercas. Come si è detto, mettere al mondo un figlio e generare un'opera sono due modalità tramite cui l'uomo diventa *auctor*: l'atto della creazione che corona questo processo è, come ricorda Agamben, sempre un gesto relazionale, legato a una "materia informe o [a un] essere incompleto" che è compito dell'autore "far crescere"⁹³.

Tale giudizio è condiviso anche da Arendt, che aveva evidenziato a suo tempo le intime connessioni che legano la condizione della "natalità" alle categorie dell'opera e, in particolare, dell'azione: se, infatti, "l'operare e il suo prodotto, l'artificio umano, conferiscono un elemento di permanenza e continuità alla limitatezza della vita mortale e alla labilità del tempo umano"⁹⁴ – che è proprio ciò a cui Cercas tenta

⁹⁰ Ivi, pp. 589-590.

⁹¹ G. Genette, *Figure III*, cit., p. 274.

⁹² A. Jenni, *L'art français de la guerre*, cit., p. 774.

⁹³ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 140.

⁹⁴ H. Arendt, *Vita activa*, cit., p. 41.

di pervenire attraverso la stesura del romanzo, per far sì che suo padre (o Miralles, o il padre di Figueira, o persino il padre di Ferlosio) non sia morto definitivamente –,

è l'azione che è in più stretto rapporto con la condizione umana della natalità; il cominciamento inerente alla nascita può farsi riconoscere nel mondo solo perché il nuovo venuto possiede la capacità di dar luogo a qualcosa di nuovo, cioè di agire.⁹⁵

Autorialità e *agency*, nei due romanzi, sono pertanto il punto d'arrivo di chi – mediante il recupero della memoria storica e l'assunzione di complicità con gli aspetti perturbanti del proprio tempo – decide di smettere i panni vittimari che da tempo si era cucito addosso.

7.4 Forma e complicità: uso del mito e 'tendenza all'eccesso'

Soffermiamoci, in conclusione, su alcuni aspetti che rinviano all'ideologia della forma delle finzioni testimoniali in questione. Come detto, il processo di ritorno del represso non è soltanto reso visibile dall'arco diegetico, tematizzato nel percorso di formazione di un narratore-protagonista inizialmente precario, ostentatamente fiacco e noncurante nei riguardi della propria vita e di quella degli altri, e che lasciamo invece nell'epilogo del libro completamente trasformato, acuto e responsabile, consapevole di come lo status di vittima cullato per lungo tempo non fosse altro che un modo per nascondere ai suoi occhi la complicità con forme di violenza prodotte in passato e tuttora in corso, seppure in vesti diverse e meno appariscenti. Difatti, anche portando l'attenzione sulle caratteristiche formali di *Soldados de Salamina* e *L'art français de la guerre*, si può notare la presenza di alcuni dispositivi stilistici e narratologici che, se da un lato rinviano alla matrice hauntologica e vittimaria del tempo che li produce, dall'altro possono essere letti come spie o indizi 'latenti' di

⁹⁵ Ivi, pp. 41-42.

quel ritorno della complicità che la trama dei due scritti presi in esame espone in maniera più manifesta.

Il primo è senza dubbio l'utilizzo del mito, dispositivo di matrice modernista tornato prepotentemente in uso negli ultimi tempi e che ritroveremo anche in altri testi. Com'è stato notato da diversi studiosi, anche con toni dispregiativi, prerogativa del mito è quella di 'universalizzare' l'oggetto del proprio discorso, di fatto, destoricizzandolo⁹⁶. Più sfumato, è il giudizio di Jesi sul "fatale fraintendimento dell'atemporalità del mito e il suo inserimento nello scorrere della storia": per il filosofo, come ha ricordato Andreina Lavagetto tra le pagine del *Manifesto*, "non il mito [...] è 'colpevole' di generare atrocità e barbarie, ma l'uomo che lo altera, lo deforma e, piegandolo a uno scopo" – Jesi utilizza, lo si è visto, l'espressione 'tecnicizzazione' – "annulla le sue costitutive facoltà guaritrici"⁹⁷. In quest'ottica, il suo impiego all'interno delle finzioni testimoniali proposte appare giustificato dall'*ethos* testimoniale che struttura l'impianto narrativo di questa tipologia di scritti. La testimonianza, come abbiamo visto (cfr. § 2.4), nasce sì sulla base di eventi passati, ma con il chiaro intento di intervenire nel presente nel quale viene redatta. È a tale obiettivo che tende l'uso del mito nelle finzioni testimoniali di nostro interesse: istituire un filo diretto tra i fatti su cui si accentrano le ricerche dei protagonisti e il presente in cui vivono. Letto in questo senso, il mito si rivela dunque uno dei molti espedienti tramite i quali i testi rendono conto del tempo hauntologico dal quale provengono e che s'impegnano a rappresentare.

Ad esempio, le occorrenze della battaglia di Salamina nel testo di Cercas mirano, piuttosto che a relativizzare la storia, a istituire un ponte tra le esperienze di sessant'anni prima e la Spagna odierna. Le allusioni alla celebre battaglia, resa leggendaria dalla scrittura di Erodoto, sono disseminate per tutto l'arco della

⁹⁶ Critiche particolarmente dure di tale pratica, si ritrovano ad esempio in C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 161; Bruno Vercier, Dominique Viart, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Bordas, Paris 2008, p. 170.

⁹⁷ Andreina Lavagetto, *Jesi, ammalare i miti antichi*, "Alias – il Manifesto", 13 gennaio 2019, <https://ilmanifesto.it/jesi-ammalare-i-miti-antichi/> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).

narrazione, passando di bocca in bocca attraverso un sistema di corrispondenze allestito dalla mano dell'autore. Primo segno di questa osmosi è l'iniziale lapsus secondo cui Cercas attribuisce a Ferlosio la citazione di quei fatti; citazione che, solo poche pagine dopo, scopriamo essere in realtà opera sua⁹⁸. Come si è visto, l'evento emerge ogniqualvolta l'autore si trovi a riflettere con altri personaggi attorno agli anni della guerra civile, oppure quando ha l'occasione di incontrare dei testimoni diretti dell'epoca. Così, ad esempio, quando Miralles piange ricordando i nomi dei compagni caduti durante la guerra, lo fa "sin pudor, como si no le avergonzara llorar en público, igual que lo hacían los viejos guerreros homéricos, igual que lo hubiera hecho un soldado de Salamina"⁹⁹. Soprattutto, sul finire della prima parte, veniamo a sapere che lo stesso Sánchez Mazas aveva in cantiere un libro chiamato *Soldados de Salamina* riguardante gli anni di guerra¹⁰⁰; una scoperta che, alla luce della stesura da parte di Cercas di un libro con lo stesso titolo, rappresenta evidentemente un ulteriore nodo di complicità per quest'ultimo. Tale passaggio di testimone, però, lungi dall'essere inteso come una riabilitazione storica di un individuo o di un'ideologia, sembra prestarsi piuttosto a un ritorno sul (e del) passato, questa volta però libero dal giogo di un oblio selettivo. È in questo senso che, da coazione a ripetere, lo 'sguardo al passato', può rovesciarsi in scarto prometeico: attraverso la riflessione su quei futuri perduti ma resi, in qualche modo, ancora possibili dal ricordo.

Una funzione analoga viene rivestita dai numerosi richiami omerici che costellano lo scritto di Jenni. Victorien Salagnon, sin dalla quarta di copertina, è presentato come colui che "avait faite la guerre de vingt ans qui nous obsède, qui n'arrive pas à finir"¹⁰¹. La sovrapposizione della sua figura con quella di Ulisse è

⁹⁸ J. Cercas, *Soldados de Salamina*, cit., p. 21.

⁹⁹ Ivi, p. 201.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 73-74.

¹⁰¹ A. Jenni, *L'art français de la guerre*, cit., quarta di copertina.

evidente¹⁰²: com'è noto, vent'anni sono l'arco di tempo impiegato dall'eroe greco, sbalzato da una costa all'altra del mediterraneo, per fare ritorno a Itaca; l'*Odissea* è, inoltre, la lettura preferita dallo zio di Salagnon, colui che introdurrà l'uomo alla vita militare. Lo stesso Salagnon, infine, porta con sé *Illiade* nelle sue spedizioni militari: libro – il 'poema della Forza', per Simone Weil – grazie alla quale apprende "que le héros peut n'être pas bon"¹⁰³. Tra i numerosi intertesti omerici citati direttamente nel testo, uno in particolare colpisce per la mentalità persecutoria con la quale è redatto. Si tratta del passo in cui gli achei vengono sopraffatti dai Ciconi, dopo avere inizialmente saccheggiato la loro città e annientato gli abitanti ("là, je pillai la ville et tuai les guerriers"¹⁰⁴):

six hommes guêtrés succombent sans pouvoir regagner leur navire ; nous autres, nous fuyons le trépas et le sort.

Nous reprenons la mer, l'âme navrée, contents d'échapper à la mort, mais pleurant les amis : sur les doubles gaillards, avant de démarrer, je fais héler trois fois chacun des malheureux tombés en cette plaine, victimes de Kikones...¹⁰⁵

Come ci insegna Girard, è proprio laddove chi narra crede di non avere nulla da nascondere che è meglio rintracciabile, ai nostri occhi, "l'inconscio persecutorio" che lo guida, ovvero l'insieme di "distorsioni veramente percepite nella rappresentazione della vittima"¹⁰⁶. Le (rare) morti dei greci vengono abitualmente compiante, i funerali celebrati, i nomi dei caduti omaggiati uno per uno. Lo stesso non può dirsi per i loro avversari, uccisi in massa, indistinguibili l'uno dall'altro, privi di un'identità e di un nome: un destino che avvicina quelle popolazioni mitiche ai viet dell'Indocina ("trop

¹⁰² Oltreché alla figura di Ulisse, diversi sono gli intertesti che autorizzano l'accostamento del personaggio di Salagnon al protagonista di un altro mito greco, Orfeo (depongono a favore di ciò, tra le altre cose, la pratica artistica del disegno e il nome della moglie, Eurydice Kaloyannis).

¹⁰³ Ivi, p. 337.

¹⁰⁴ Ivi, p. 360.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ R. Girard, *Il capro espiatorio*, cit., pp. 77, 100.

semblables, habillés pareil, nous ne savons pas ce que l'on tue")¹⁰⁷ o agli algerini. È sempre questa proporzione sconcertante ("pas moins de un à dix")¹⁰⁸ a caratterizzare tali "guerres dissymétriques, les seules auxquelles l'Occident prend part"¹⁰⁹. Una guerra che, fatti i dovuti distinguo, si combatte anche all'interno dell'Occidente stesso, in cui l'aumento delle disuguaglianze, l'arresto della scala sociale, la contrattazione al ribasso dei diritti lavorativi trovano un lasciapassare nel silenzio imposto da quei 'testi conficcati sui pali' ai bordi delle strade (ovvero i *clochards*), monito eloquente del destino senza nome che potenzialmente incombe su ognuno. Infatti, per Salagnon, proprio tale "silence après la guerre est toujours la guerre"¹¹⁰. Anche qui, come in Cercas, il mito mette in luce il legame che vincola le violenze tuttora perpetrate in Francia – e prontamente dissimulate – con quelle, mai elaborate, derivanti dal periodo coloniale, sfruttando il dato propriamente infestante ("la guerre qui hante notre langue")¹¹¹ come trampolino di lancio per una possibile svolta.

Dal punto di vista della categoria della voce, l'opposizione tra il testo di Cercas e quello di Jenni si rivela alquanto feconda. *Soldados de Salamina* presenta, com'è logico attendersi (cfr. § 5.2), un timbro vocale marginale: vi è infatti una stretta corrispondenza tra la precarietà che affligge il personaggio di Cercas e la narrazione che questi imbastisce. Come nel caso di Binet o di Janeczek, dunque, assistiamo a refusi (la falsa attribuzione a Ferlosio dell'aneddoto sulla battaglia di Salamina), correzioni, tentennamenti, 'non so' e così via... in sintesi, tutto l'armamentario tipico di quella retorica dell'incertezza nella quale Donnarumma ha acutamente intravisto una strategia di persuasione del lettore sulla base della parzialità dell'informazione. Ciò, tra le altre cose, spiega anche le ragioni dietro alla costruzione di un personaggio (almeno in principio) pigro, inerte e schiacciato sul presente, così vistosamente dissimile da quell'autore cui risulta tuttavia legato dagli *effets de vie* messi in atto.

¹⁰⁷ A. Jenni, *L'art français de la guerre*, cit., p. 359.

¹⁰⁸ Ivi, p. 31.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Ivi, p. 55.

¹¹¹ Ivi, quarta di copertina.

Tutt'altro scenario quello che si ritrova nel libro di Jenni. Pur essendo anch'esso retto da un narratore *testis*, e pur possedendo il medesimo impianto narrativo dei testi visti finora (*l'enquête* del protagonista), *L'Art français de la guerre* presenta un situazione narrativa dai tratti ben più autoriali; dato che lo avvicina alle finzioni testimoniali studiate nei prossimi capitoli. Si avverte infatti, nel corso della lettura, una netta dissociazione tra l'io narrante e l'io narrato, tra quello che l'anonimo Narratore è (un individuo ancora più inerte dell'avatar autofinzionale di Cercas, che brama di ridursi alla propria "enveloppe corporelle") e il modo in cui narra. Questi, da subito (dapprima, cioè, del fatidico incontro con Salagnon), si lascia spesso e volentieri andare a disamine ad ampio raggio sull'attualità del contesto francese, sul cinema e sulla politica, dimostrando di sapersi destreggiare con maestria su più fronti, in particolare nei territori a cavallo tra la storiografia e la sociologia. Proprio questo *ethos* saggistico, che mal si sposa con la natura amorfa del personaggio dal quale viene veicolato, lascia intravedere la figura dell'autore reale del testo. È per casi simili che, sulla scorta di Giglioli (il quale a sua volta fa uso delle ben note categorie bachtiniane)¹¹², si è parlato di un difetto di extralocalità (cfr. § 5.3) per alcuni dei testi del nostro corpus: il testo di Jenni, in effetti, appare incapace di generare nella voce che lo guida un antagonista (linguistico, stilistico o ideologico) dell'autore.

L'ideologia della forma sin qui tratteggiata appare in evidente controtendenza, se non proprio agli antipodi, rispetto al contenuto manifesto delle due opere: il che – in accordo con quanto asserito nel capitolo 5 – non fa altro che dimostrare la contraddizione insita tra il piano latente e quello manifesto dell'opera d'arte. Difatti, se in entrambi gli scritti il ritorno del represso rappresenta il tema che guida la ricerca dei protagonisti, dal punto di vista della voce, gli stessi testi sembrano precludersi la possibilità di fare esperienza dell'alterità e, di conseguenza, di entrare in quella dimensione conflittuale e dialettica che governa tanto il regime della

¹¹² Rivolgendosi al panorama italiano, Giglioli riscontra tale difetto di extralocalità in autori come Christian Raimo, Alessandro Mari e Giorgio Falco (del quale ci occuperemo nel prossimo capitolo), in D. Giglioli, *L'autore è l'eroe*, cit.

finzione quanto la logica della complicità. Ciò detto, una lettura approfondita dei testi consente di notare come gli stessi spingano, per certi versi, alle estreme conseguenze tale 'tendenza all'eccesso'. Sia in *Soldados de Salamina* che in *L'art français de la guerre*, si ha la netta percezione che non soltanto la voce principale sia parlata da quella dell'autore, ma che vi sia a sua volta una specie di porosità tra il narratore e gli altri personaggi che prendono parte al racconto. Nel testo di Jenni, ciò è reso visibile per mezzo dell'alternanza tra le sezioni *Commentaires*, che ruotano attorno alle vicende del Narratore, e le sezioni *Roman*, che ripercorrono la vita di Salagnon, costituendo di fatto un romanzo nel romanzo. Anche in Cercas viene messo in atto l'espedito della *mise en abyme*, coincidente con il "relato real" dell'autore (*Soldados de Salamina*) che costituisce la seconda parte del libro, ma anziché qui, le porosità di cui sopra andranno riscontrate nella prima e terza parte del testo, caratterizzate da una simmetria così evidente che non può non risultare sospetta.

Se si mette a confronto l'impianto narrativo delle due sezioni che aprono e chiudono il testo di Cercas, notiamo in effetti la medesima partitura: un Cercas depresso e afflitto (per il lutto, il divorzio e l'addio alla scrittura nella prima parte; per il parziale fallimento del suo nuovo progetto letterario nella terza) trova nuova linfa per la sua vocazione di scrittore durante un colloquio informale in un bar (con lo storico Aguirre prima; con lo scrittore Bolaño poi), cui fa seguito una serie di ricerche, inizialmente inconcludenti, che lo condurranno all'incontro con i testimoni diretti della guerra civile (gli "amigos del bosque", nel finale della prima parte; Miralles nell'epilogo del libro). Prendendo a campione le figure di Aguirre e Bolaño, notiamo degli evidenti parallelismi tra i due, a partire dalla funzione da essi svolta: se ci trovassimo nel contesto della fiaba, potremmo verosimilmente parlare per entrambi del ruolo di 'aiutante del protagonista' (per usare la terminologia di Propp), dal momento che le informazioni da loro fornite si rivelano determinanti per le indagini condotte da Cercas, rispettivamente, su Sánchez Mazas e su Miralles.

Ma non è soltanto la parte rivestita ad accomunarli, bensì il modo di porsi nei riguardi dell'autore e persino le parole scelte per esprimersi: sia Aguirre che Bolaño,

esaurite le presentazioni, dichiarano infatti di aver letto e apprezzato i romanzi pubblicati in passato da Cercas¹¹³, presentano un atteggiamento disinvolto ed esuberante che non manca d'irritare l'autore e, nel corso della conversazione, alludono senza troppi fronzoli al fatto che questi stia progettando un nuovo libro¹¹⁴. A rafforzare la sensazione di déjà-vu, Cercas, in entrambe le circostanze, reagisce nella stessa maniera: liquidando la prima affermazione con una battuta e negando, non senza una certa irritazione, le allusioni dei due. Una simile ripetizione di motivi, frasi e pensieri, lungi dal limitarsi a un caso isolato, si registra a più riprese nelle diverse voci dei personaggi che costellano il racconto¹¹⁵. Tale approccio, che finisce per privare inevitabilmente i suddetti personaggi di autonomia, è riconducibile a una precisa strategia testuale tesa a rendere questi ultimi parte di un'unica entità la cui domanda di paternità pervade tutto il libro, confluendo nell'epifania finale dell'autore, reduce dalle lacrime di Miralles per i suoi compagni caduti:

Pensé: "Se acuerda por lo mismo que yo me acuerdo de mi padre y Ferlosio del suyo y Miquel Aguirre del suyo y Jaume Figueras del suyo y Bolaño de sus amigos latinoamericanos, todos soldados muertos en guerras de antemano perdidas: se acuerda porque, aunque hace sesenta años que fallecieron, todavía no están muertos, precisamente porque él se acuerda de ellos. O quizá no es él quien se acuerda de ellos, sino ellos los que se aferran a él, para no estar del todo muertos".¹¹⁶

L'art français de la guerre di Jenni, come detto, poggia sull'alternanza tra le sezioni *Commentaires* e *Roman*, numerate in ordine crescente. Anche qui, i richiami tra i due binari narrativi – collocati su due piani temporali paralleli: rispettivamente, la

¹¹³ J. Cercas, *Soldados de Salamina*, cit., pp. 29, 145.

¹¹⁴ Ivi, pp. 37, 150-151.

¹¹⁵ Altri esempi: Jaume Figueras, figlio di uno dei tre "amigos del bosque" chiede ripetutamente a Cercas se ha intenzione di scrivere qualcosa su suo padre (ivi, p. 53), domanda ripetuta con la stessa insistenza poche pagine dopo proprio da Daniel Angelats, uno dei tre contadini che aiutarono Sánchez Mazas dopo la mancata fucilazione (ivi, p. 74). O, ancora: durante l'incontro con Cercas, Miralles afferma che gli "falta imaginación" (ivi, pp. 185-186), proprio come ripetuto a più riprese dall'autore.

¹¹⁶ Ivi, p. 201.

Francia odierna e quella che va dagli anni di Vichy sino alla conclusione della guerra d'Algeria (grossomodo, dal '42 al '62) – sono più che evidenti: non è raro imbattersi, tra una sezione e l'altra, in situazioni e avvenimenti analoghi, sebbene reinterpretati alla luce del diverso contesto storico. Ciò riguarda in primo luogo i due protagonisti del libro, i cui percorsi presentano alcune somiglianze: in entrambi, ad esempio, lo stato d'impotenza iniziale produce somatizzazioni (la fobia del sudore per Salagnon; la "angine nationale" per il Narratore)¹¹⁷; entrambi, inoltre, traggono vantaggio dall'interpolazione di documenti ufficiali¹¹⁸ e, in altre circostanze, sfuggono a controlli da parte della polizia che si rivelano invece fatali per altri¹¹⁹.

Ma, ancor più che in questi parallelismi, è nella scelta dei termini impiegati nelle descrizioni e nell'uso di specifici *leitmotive* che si scorge un'assenza di extralocalità tra le due sezioni del testo. È il caso, ma gli esempi potrebbero essere molti di più, dell'espressione "génie français", utilizzata sia dal Narratore (in occasione dell'episodio della "angine nationale", su cui ci siamo soffermati in precedenza), sia – nel capitolo *Roman III* – a proposito del discorso rivolto da un colonnello al nucleo di resistenti nel quale milita Salagnon¹²⁰. Oppure, sempre restando nello stesso capitolo, della strana parlata degli Zuavi che richiama l'inusuale cadenza dei francesi di origine africana che abitano la banlieue di Voracieux-les-Bredins, nel capitolo successivo (*Commentaires IV*)¹²¹. Tali espressioni sono spie del fatto che la voce, eterodiegetica e onnisciente, che regge le sezioni *Roman* continua a essere quella,

¹¹⁷ "Un homme libre de ses mouvements court sans transpirer. Il court nu, sa sueur s'évapore à mesure, rien ne lui revient ; il ne baigne pas en lui-même, il garde son corps sec. L'esclave est courbé sur lui-même et transpire dans sa galerie de mine. L'enfant transpire jusqu'à se noyer dans les épaisseurs de laine dont sa mère l'a entouré. Salagnon avait une phobie de la sueur ; il se rêvait un corps de pierre, qui ne coule pas", A. Jenni, *L'art français de la guerre*, cit., pp. 70-71.

¹¹⁸ Salagnon modifica il contenuto dei libri contabili del negozio di famiglia per superare un'ispezione (ivi, pp. 108-109), mentre il Narratore falsifica i documenti per giustificare le sue assenze a lavoro (ivi, p. 12).

¹¹⁹ È la sorte che spetta sia ai Rosenthal, famiglia di origine ebraica che viene sfrattata dalla propria abitazione e deportata (ivi, pp. 130-131), sia a un anonimo passante di origine africana arrestato dalla polizia in seguito a dei controlli sommari (ivi, pp. 228-231).

¹²⁰ Ivi, p. 246.

¹²¹ Ivi, pp. 262, 285.

omodiegetica e interna, del Narratore che occupa le sezioni *Commentaires*. Il difetto di extralocalità, segnalato già in fase di scrittura, si registra dunque anche sul piano intradiegetico, nell'assenza di un antagonista linguistico che prenda il posto, nella finzione (al quadrato), del narratore-protagonista del libro.

Ad ogni buon conto, l'assenza di conflitto registrata su più livelli all'interno del testo di Jenni ci consente di scorgere con più chiarezza come il linguaggio del Narratore venga progressivamente contaminato da quello di Salagnon. Il processo di maturazione che questi attraversa sul piano diegetico si manifesta infatti anche sul piano intradiegetico; nello specifico, mediante l'emersione di temi, motivi e precise scelte espressive all'interno del romanzo che questi redige sulla vita dell'anziano reduce. Anche così, dunque, è possibile scorgere i segni della riconquista dell'*agency* del Narratore, che va di pari passo con l'assunzione di una certa dose di complicità con la violenza storica. Un processo che, non a caso, vede una delle sue principali manifestazioni proprio attraverso la pratica del linguaggio. Esasperato mediante l'uso di *mise en abyme* e la costruzione di un fitto sistema di corrispondenze tra i personaggi, il difetto di extralocalità che connota queste opere assume dunque un significato ambivalente: non soltanto rimozione del conflitto (com'è tipico dei prodotti culturali figli di un tempo 'infestato'), ma anche – al contempo – ritorno del medesimo. Il confronto con l'alterità, negato sul piano extradiegetico del processo di scrittura, ritorna sia sul piano diegetico (Cercas) che su quello intradiegetico (Jenni) mediante l'emersione della complicità – in primo luogo, di tipo linguistico, stilistico e ideologico – tra i personaggi.

CAPITOLO 8

“TUTTO AVVIENE DOPO LA FINE”

MAUVIGNIER E FALCO NELLA ZONA GRIGIA

8.1 Lo spazio che lega i padroni ai servi: Des hommes e La gemella H

Primo Levi, tra le pagine de *I sommersi e i salvati*, ha riflettuto sulla necessità antropologica di semplificare l'insieme degli avvenimenti che compongono lo spettro della storia, al fine di poter comprendere quello che altrimenti apparirebbe come “un groviglio infinito e indefinito, che sfiderebbe la nostra capacità di orientarci e di decidere le nostre azioni”¹. Questa tendenza – continua – è alla base di una serie di schematizzazioni cui viene spesso ricondotto il racconto fatto dagli storici, tra le quali tende a prevalere, motivata dalla nostra “esigenza di dividere il campo fra ‘noi’ e ‘loro’”, “la bipartizione amico-nemico”². Se tale necessità, un vero e proprio “desiderio di semplificazione” come lo definisce, è a suo avviso giustificato, “la semplificazione non sempre lo è”³. È a questo punto della sua riflessione che viene introdotto il concetto di “zona grigia”, da cui dipende il funzionamento dei campi di concentramento. La complessa geografia umana del lager, difatti, “non [è] riducibile ai due blocchi delle vittime e dei persecutori”⁴. Le figure su cui Levi si sofferma – dai *kapo* ai *Sonderkommando*, fino agli stessi internati che replicano al loro interno dinamiche di prevaricazione di cui sono il bersaglio dall'esterno – vanno a comporre

¹ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 24.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 25.

⁴ *Ibid.*

nel complesso “una zona grigia, dai contorni mal definiti, che insieme separa e congiunge i due campi dei padroni e dei servi”⁵.

Per sua costituzione, dunque, il lager ostacola la produzione di quel pensiero manicheistico e rassicurante che consente di separare il bene dal male, ripartendoli in due insiemi contrapposti e tra loro impermeabili. Inoltre, con un’intuizione che precede i lavori di Agamben citati in precedenza⁶, Levi legge nell’esperienza del campo il “microcosmo del [...] macrocosmo della società totalitaria”⁷ e, più in generale, il “laboratorio” di una forma di potere che, per funzionare, necessita della correttezza di un insieme di “prigionieri-funzionari”, i quali vanno a costituirne “l’ossatura, ed insieme il lineamento più inquietante”⁸.

Sulla base di ciò, ritiene sia

giunto il tempo di esplorare lo spazio che separa (non solo nei Lager nazisti!) le vittime dai persecutori [...]. Solo una retorica schematica può sostenere che quello spazio sia vuoto: non lo è mai, è costellato di figure turpi o patetiche (a volte posseggono le due qualità ad un tempo), che è indispensabile conoscere se vogliamo conoscere la specie umana, se vogliamo saper difendere le nostre anime quando una simile prova si dovesse nuovamente prospettare, o se anche soltanto vogliamo renderci conto di quello che avviene in un grande stabilimento industriale.⁹

Levi, come più tardi farà Agamben, non considera dunque il campo come un’entità autonoma, slegata da qualsivoglia contesto storico e totalmente avulsa dalle logiche che regolano il consorzio civile. Al contrario, in quanto luogo in cui vige lo ‘stato di eccezione’, esso è in grado di rendere visibili i nodi che attraversano impercettibili il tessuto sociale nel suo insieme: dalla società totalitaria dell’epoca a quella democratica che ne prenderà il posto (esemplificata nel passo citato dal settore

⁵ Ivi, p. 29.

⁶ In particolare, come si è visto, in G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit.

⁷ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 34.

⁸ Ivi, p. 29.

⁹ Ivi, p. 27.

industriale). Su una simile estensione del concetto di zona grigia, nonché sulle sue ramificazioni all'interno delle odierne democrazie occidentali, riflette buona parte delle finzioni testimoniali che compongono il nostro corpus e, in maniera particolare, i due testi che sono oggetto di analisi in questo capitolo: *Des hommes* (2009) di Laurent Mauvignier¹⁰ e *La gemella H* (2014) di Giorgio Falco¹¹.

L'opera – di chiara marca finzionale – dello scrittore francese si presenta sotto forma di un lungo monologo redatto in prima persona da un reduce della guerra d'Algeria, Rabut. Un giorno, in occasione del compleanno della cugina Solange, Bernard, il fratello di questa, si presenta alla festa con in dono una preziosa spilla d'oro. L'uomo, da tutti chiamato *Feu-de-Bois* (Fuoco di legna) per via del suo odore, è anch'egli un reduce, scivolato, a differenza del cugino, nel gorgo dell'accattonaggio in seguito al rientro in patria. Lo scandalo suscitato alla vista di quell'oggetto che l'uomo non avrebbe mai potuto permettersi, aggravato dall'aggressione di Bernard ai danni della famiglia di Chefraoui (un algerino da tempo stabilito in Francia) che avrà luogo di lì a breve, riporta nel presente della comunità i ricordi sopiti della violenza di quegli anni e innesca la memoria involontaria di Rabut, che sull'esperienza bellica in Algeria (e sui suoi drammatici risvolti) si soffermerà a lungo nel corso del romanzo.

Il libro di Falco è invece incentrato sulle alterne vicende che interessano i componenti della famiglia Hinner di Bockburg, un paesino immaginario della

¹⁰ Laurent Mauvignier, *Des hommes*, Éditions de Minuit, Paris 2009. Autore particolarmente prolifico, Mauvignier (1967) ha scritto, nell'arco di poco più di un ventennio, una dozzina di romanzi e un totale di tre *pièces* teatrali. *Des hommes* è uno dei suoi romanzi più apprezzati, vincitore nel 2009 del *Prix Virilio* e del *Prix Millepages* e, nel 2010, del *Prix des libraires*. Il libro ha una forte componente autobiografica, come avremo modo di approfondire in seguito. Tra le altre sue opere di narrativa, vale la pena di ricordare *Apprendre à finir* (2000) e *Dans la foule* (2006), anch'essi scritti pluripremiati.

¹¹ Giorgio Falco, *La gemella H*, Einaudi, Torino 2014. Falco (1967) è autore di romanzi e di numerose raccolte di racconti. È con la forma breve che esordisce, nel 2004, con il libro *Pausa Caffè*. La sua raccolta più conosciuta è *L'ubicazione del bene* (2009), i cui racconti esplorano le faglie del mondo lavorativo e della precarietà, in un universo sociale ormai informato dalle logiche tardocapitalistiche. *La gemella H*, edita nel 2014, è vincitrice di numerosi premi, tra cui il Premio Mondello, il Premio Volponi e il Premio Selezione Campiello. Gli ultimi suoi scritti sono l'autobiografico *Ipotesi di una sconfitta* (2017) e il da poco edito *Flashover* (2020).

campagna bavarese. Il padre, Hans, da giovane dirige un giornale locale, *Mutter*, e sostiene con fervore le posizioni del Terzo Reich. Con la moglie Maria ha due figlie – due gemelle, Helga e Hilde. È la voce di quest’ultima ad accompagnarci per gran parte del racconto, che copre nel complesso quasi un secolo di Storia: dall’adesione al credo nazista negli anni Trenta al trasformismo del dopoguerra, nel quale gli Hinner – cavalcando l’onda delle nuove logiche di mercato così come avevano fatto in precedenza con quelle del sistema nazionalsocialista – incominciano una nuova vita in Italia, stabilendosi dapprima a Merano, poi a Milano e infine a Milano Marittima, dove daranno il via a una redditizia attività alberghiera. Come nel testo di Mauvignier, anche qui ci troviamo di fronte a un’opera di chiara marca finzionale, come testimoniato dall’avvertenza riportata nel colophon; l’unica concessione che il libro fa al regime di dizione è la “nota dell’autore” posta in coda, nella quale Falco scioglie i nodi attorno ad alcuni elementi fittizi e ad altri, viceversa, fattuali che corredano il testo (e, su alcuni di questi, sarà opportuno tornare in seguito)¹².

Sia Rabut che Hilde sono figure che si situano dunque all’interno del perimetro della zona grigia descritta da Levi. Né persecutori né vittime, sono legati a vario titolo ai primi e condividono la postura con i secondi, oltre a scontare una limitazione della propria *agency*. Rabut, come molti suoi coetanei, va a combattere una guerra di cui non condivide i presupposti in virtù della coscrizione obbligatoria che vigeva all’epoca in Francia; circostanza che, però, non toglie responsabilità alle sue azioni. Per Hilde, invece, gli anni del Terzo Reich coincidono con quelli dell’infanzia: età dell’innocenza per eccellenza, durante la quale trae tuttavia beneficio dagli stessi privilegi di cui la sua famiglia gode, a scapito di altri, in virtù delle proprie posizioni. Ci troviamo pertanto, in entrambi i casi, di fronte a episodi di complicità. Situazioni certo ambigue, ma non di quel genere che richiede la sospensione del giudizio, come nel caso dei *Sonderkommando*¹³, cui Levi riserva il *Befehlsnotstand* tante volte invocato

¹² Ivi, pp. 349-351.

¹³ Quella di un membro anziano dei *Sonderkommando*, di nome Szmul, è una delle tre prospettive che si avvicendano nel libro *The Zone of Interest* (2014) di Martin Amis, rimasto fuori dal presente lavoro per

dai nazisti nel tentativo di eludere le proprie responsabilità. Al contrario, figure come quelle di Rabut e, in particolare, di Hilde e dei suoi famigliari, ricordano da vicino proprio quella “grande maggioranza” di persone che “per pigrizia mentale, per calcolo miope, per stupidità, per orgoglio nazionale”¹⁴ ha reso possibile il disegno dei persecutori – ed è notoriamente verso questa categoria che Levi ha indirizzato le sue accuse più severe.

8.2 Le conseguenze del trauma: oblio e coazione a ripetere

Come nel capitolo precedente, anche qui la necessità di venire a patti con il carico di violenza perpetrata o consentita è il motore pulsante che spinge la narrazione. Ciò che muta, però, rispetto agli scritti di Cercas e Jenni, è la natura dell’istanza narrativa: sia in *Des hommes* che nella *Gemella H*, difatti, non si ha più a che fare con un narratore estraneo alle vicende rievocate. Abbandonata senza più indugi la prospettiva del testimone postumo (o *testis*) e del regime di simulazione cui questa spesso si associa, il lettore si trova faccia a faccia con un testimone diretto (o *superstes*), sebbene finzionale, degli eventi storici trattati. Un testimone che, come si è detto, può essere in una qualche misura accostato al campo dei persecutori, tanto per le azioni commesse quanto per il rapporto privilegiato che intrattiene con questi ultimi. La repressione della complicità di un tempo con i carnefici, naturalmente, non è un atto privo di conseguenze, di cui ora si decifreranno i segni, sia al livello dell’assetto comunitario che delle ricadute sui singoli protagonisti.

via dei criteri geografici e anagrafici che hanno guidato la formulazione del corpus (essendo l’autore britannico nato nel 1949). Un altro testo che non ha trovato posto in sede di analisi, per ragioni di spazio, è il recente *Le assaggiatrici* (2018) di Rosella Postorino, la cui protagonista, Rosa Sauer, narra in prima persona la sua esperienza in qualità di assaggiatrice personale del Führer.

¹⁴ P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 160.

La narrazione imbastita da Mauvignier, ripartita “secondo un cronotopo d’ascendenza modernista”¹⁵ nelle quattro parti di una giornata (*Après-midi, Soir, Nuit, Matin*), disegna i tratti di una piccola e anonima cittadina della provincia francese, in cui persone di provenienze ed etnie diverse appaiono ben integrate nel tessuto sociale che forma la comunità. Questa convivenza pacifica, come sappiamo, viene sconvolta dall’apparizione perturbante di *Feu-de-Bois*. Lo scarto, il marginale, diventa in Mauvignier l’espedito narrativo che mette in moto la storia: marginale è, a tutti gli effetti, l’oggetto che desta scandalo nei presenti alla festa, una spilla che Bernard acquista con i soldi trafugati dalla casa materna; marginale è anche lo stesso Bernard rispetto alla vita della comunità (ma, si potrebbe dire, dell’umanità nel suo insieme); marginali sono, infine, i documenti che innescano il recupero memoriale di Rabut, quelle fotografie rinvianti all’Algeria, nascoste agli occhi dei più, infilate dentro a scatole di scarpe o appese nel casolare diroccato di *Feu-de-Bois*.

Ma andiamo per ordine. Il piccolo gioiello da cui l’intera vicenda ha inizio sembra caricarsi di un valore sinistro ancor prima della sua effettiva comparsa:

Je crois que c’est à ce moment-là qu’elle a envisagé tout ce qui avait dû se produire pour qu’on en arrive là, à ce moment précis de tenir dans sa main la boîte d’un bijou – parce que, pas de doute, c’était un bijou – qu’elle n’osait pas ouvrir, parce qu’elle savait non pas ce qui s’y trouvait mais les conséquences, les doutes, les risques, la peur déjà, je suis sûr, il suffisait d’entendre, de voir, de regarder comment le silence était à la fois poreux et épais, traversant dans la salle des fêtes les fumées de cigarettes et les souffles des invités.¹⁶

Solange teme il momento in cui dovrà aprire la scatola “parce qu’elle sait, oui, elle sait ce qu’elle va trouver sur le tapis de velours bleu, elle sait qu’il faudra taire son

¹⁵ Giacomo Raccis, «*Del passato non si parla*»: Rimozioni e buchi neri nella narrativa di Laurent Mauvignier, “*Between*”, vol. 5, n. 10, 2015, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1536/1772> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).

¹⁶ L. Mauvignier, *Des hommes*, cit., p. 21.

angoisse et la question que tout le monde aura en tête”¹⁷. Com’è possibile, infatti, che l’indigente *Feu-de-Bois* sia venuto in possesso di un oggetto simile? L’inquietudine che pervade, con lei, la comunità tutta, è dettata proprio dal fatto che questo semplice quanto repentino evento decreta la fine della possibilità di ignorare, omettere o tacere ciò che Bernard è e, soprattutto, ciò che lo ha reso tale. Un processo iniziato con l’orrore della guerra, ma conclusosi in patria. Rientrato dall’Algeria, Bernard si stabilisce infatti a Parigi, dove si sposa con Mireille (una *piéd-noir* conosciuta oltremare) e inizia a lavorare come operaio. Il fallimento del suo matrimonio e il mancato avanzamento sociale, però, lo costringeranno infine a tornare al paese natale. È lì che si palesa uno scarto tra lui e gli altri reduci: se questi hanno smesso da tempo di pensare all’Algeria, Bernard sembra agire come se “la guerre venait juste de se terminer”¹⁸. Mentre tace sui suoi anni parigini, sul divorzio e i figli avuti da Mireille, non perde occasione per rievocare memorie che nessuno però ha voglia di ascoltare (“on a tous fait semblant de ne pas entendre”)¹⁹. Anno dopo anno, Bernard scivola nel gorgo dell’indigenza e dell’accattonaggio, finendo col vestire i panni grotteschi di *Feu-de-Bois*, figura perturbante che, come nota suo cugino, sembra trascinarsi dietro “un compte à régler vieux de quarante ans”²⁰.

Rabut, al contrario, fa parte di quella nutrita schiera di reduci i quali, una volta rientrati dalla guerra, hanno scelto di rimuovere quanto avvenuto in quegli anni. Una legge, quella del silenzio (che recita “le passé on n'en parle pas”)²¹, imparata sotto le armi: comincia con gli sguardi che i coscritti si scambiano sulle navi in partenza²², per poi costituire il corpo dell’etichetta militare in terra straniera, quell’insieme di prescrizioni implicite che impongono di non dire “pourquoi on a la diarrhée, pourquoi les coliques et le manque d’appétit, pourquoi on boit des litres

¹⁷ Ivi, pp. 21-22.

¹⁸ Ivi, p. 112.

¹⁹ Ivi, p. 102.

²⁰ Ivi, p. 42.

²¹ Ivi, p. 253.

²² Ivi, p. 130.

d'eau et que toujours on a soif"²³, oppure di omettere frasi significative nelle lettere ai famigliari dal fronte²⁴. Un habitus che prosegue anche una volta rientrati, quando il "savoir se taire"²⁵ diventa un lasciapassare per il vivere associato, un modo per ricominciare la propria vita senza che gli altri avvertano, nella loro voce, "un tremblement qu'elle n'avait pas auparavant"²⁶. Ma c'è un prezzo da pagare anche per il silenzio e per tutti gli orrori in esso nascosti, come emerge nel dialogo tra Rabut e un altro reduce dell'Algeria, Février. Questo 'conto da saldare' prende le forme dell'insonnia, o degli incubi che affollano le ore notturne di entrambi:

j'ai beau bouffer tous le cachets que les médecins me donnent, avait raconté Février, je peux en prendre des cachets, et travailler dans la ferme des journées entières et même penser tous les soirs qu'il va falloir encore affronter la nuit.²⁷

La storica Claire Mauss-Copeaux, nell'imponente lavoro in cui raccoglie le memorie dei reduci e studia la ricezione che queste hanno avuto su suolo francese, ha parlato giustamente, per loro, di una "parola confiscata"²⁸: difficilmente, infatti, il contenuto di quei racconti si sarebbe potuto integrare nella memoria collettiva della nazione; motivo per cui si sono debitamente attivati – per così dire, dall'alto – l'insieme di quei "meccanismi di fabbricazione dell'oblio" di cui ha a suo tempo parlato Benjamin Stora²⁹. Tra questi figura, naturalmente, l'emarginazione di chi – con la parola o anche solo con la presenza – convoglia sistematicamente l'attenzione su quei fatti (ed è, evidentemente, il caso di Bernard). Ma, come il libro di Mauvignier illustra in maniera eloquente, un altro fattore che implementa questi meccanismi è l'autocensura preventivamente attivata da chi a quelle spedizioni

²³ Ivi, p. 178.

²⁴ Ivi, p. 158.

²⁵ Ivi, p. 199.

²⁶ Ivi, p. 197.

²⁷ Ivi, p. 246.

²⁸ Cfr. Claire Mauss-Copeaux, *Appelés en Algérie. La parole confisquée*, Hachette, Paris 1998.

²⁹ Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli: la mémoire de la guerre d'Algérie*, La Découverte, Paris 1991, p. 8.

aveva preso parte (come dimostrano i casi di Rabut e di Février). In *Des hommes* vengono dunque ritratte due modalità speculari di rapporto col trauma, laddove questo consiste non tanto (o non solo) nella violenza subita, bensì in quella perpetrata o consentita. Laddove Rabut confina alla notte l'orrore della guerra, Bernard lo rende il cuore dei suoi giorni³⁰. Queste scelte, opposte e complementari, determinano anche le forme che assumerà il carico di complicità pendente su di loro: alla rimozione del primo, prodotto ultimo dell'autocensura, fa infatti seguito l'emersione del sintomo corporeo (sotto forma di insonnia o incubi), mentre l'impossibilità di tacere del secondo lo pone sui binari dell'esclusione e dell'emarginazione sociale.

Se in *Des hommes* la narrazione si struttura attorno a un evento rivelatore cui fa seguito la riemersione dei ricordi riguardanti gli anni della guerra, nel libro di Falco si assiste piuttosto alla lenta opera di sedimentazione di determinati avvenimenti nell'inconscio della collettività e dei singoli cui lo scritto dà voce. Mentre il testo di Mauvignier è caratterizzato da profonde variazioni di ritmo³¹, rese anche attraverso espedienti formali su cui torneremo più avanti, l'impianto narrativo della *Gemella H* si presenta sotto forma di un'ampia analessi che ripercorre, passo dopo passo, l'itinerario esistenziale della famiglia Hinner, per il cui nucleo la Seconda guerra mondiale ha rappresentato di fatto una linea di demarcazione tra due mondi: quello della Germania nazista, prima, e quello dell'Italia del secondo dopoguerra e del boom economico, in seguito. Due mondi all'apparenza inaccostabili – regime totalitario da un lato, democrazia liberale dall'altro – ma che, come emerge attraverso la narrazione di Hilde, sono in realtà legati da un vincolo di complicità, messo a fuoco soprattutto mediante l'isotopia del lavoro (da sempre, oggetto di riflessione privilegiato da parte dell'autore).

³⁰ Come ha giustamente osservato Giacomo Raccis, tale situazione si rispecchia anche nella ripartizione formale del testo, dal momento che all'esperienza algerina viene dedicata interamente la sezione *Nuit*, in G. Raccis, «*Del passato non si parla*», cit.

³¹ G. Genette, *Figure III*, cit., pp. 143-144.

È proprio attraverso lo spettro delle dinamiche di produzione e di consumo, così come dei rapporti di forza che regolano l'ambito lavorativo, che nella *Gemella H* si evidenziano i punti di contatto tra i due mondi attraversati dalla famiglia Hinner nel corso del Novecento. Uno dei meriti maggiori del libro di Falco è infatti quello di avere illustrato come il feticismo della merce rivesta un ruolo decisivo non soltanto nella politica della società consumistica attuale, ma anche in quella di epoca totalitaria, di cui troppo spesso il senso comune menziona soltanto la matrice ideologica. Così, leggiamo di "mogli degli impiegati" che "non vogliono generi alimentari venduti sfusi o al minuto" ma "desiderano prodotti di marca"³², e che, anziché comprare "un osso, con un pezzetto di carne perfetto per il brodo [...] preferiscono indebitarsi per il dado della pubblicità"³³; oppure di "aziende che preferiscono rifornire i grandi magazzini" piuttosto che i commercianti locali³⁴; e persino dei prodromi della nascente industria del turismo, con l'apparizione delle prime "locandine pubblicitarie" che invitano "la popolazione all'eloquente 'Godetevi la vita'"³⁵. Così Hilde, riflettendo su ciò che muoveva la società del tempo, si esprime nelle prime pagine del libro:

Succede nelle dittature e nelle democrazie, la quotidianità prende il sopravvento come una forma ottusa di rimozione, di difesa, e suggerisce la vita. La merce ci salverà anche nel 1933: attende sugli scaffali, ripulita, asettica, [...] viaggia sui camion, scatoloni di mezzo quintale caricati e scaricati a braccia nei magazzini, da giovani che lavorano con le sigarette tra le labbra, [...] nelle brevi pause parlano di politica e calcio, birra e ragazze, concordano su ogni aspetto della vita, la forza giovanile dei loro corpi rivela un ottundimento intimo, un meccanismo che li occupa e li riempie, spingono scatoloni in fondo ai camion e gareggiano, il premio è la consapevolezza provvisoria dei muscoli, qualcosa che tenga insieme nervi, tendini, ossa, retorica sentimentale³⁶.

³² G. Falco, *La gemella H*, cit., p. 18.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ivi*, p. 19.

³⁵ *Ivi*, p. 36.

³⁶ *Ivi*, pp. 28-29.

L'intrattenimento, il consumo dei prodotti, il conformismo delle pratiche e delle opinioni sono forme di disciplinamento dei conflitti e delle pulsioni latenti in seno alla società, in vigore oggi come allora. Non stupisce dunque di ritrovare, in quello che nel libro viene chiamato "l'Uomo di Lenhart"³⁷, diversi tratti accostabili al cittadino ipermoderno che abita le odierne democrazie occidentali. Questi, nonostante viva nella Merano fascista degli anni Trenta, sembra a tutti gli effetti un soggetto post-ideologico, il quale – appunto – "aderisce al fascismo senza entusiasmo ideologico" e con un fare quasi fatalistico ("non sente nostalgia per la libertà, che non assicura nulla")³⁸, quasi si trattasse di un prodotto omaggio da provare:

l'Uomo di Lenhart partecipa al fascismo come uno che, davanti all'insistenza seduttiva di una venditrice di pasta dentifricia [...] riceve una confezione omaggio, pur sapendo di non avere alcuna possibilità di migliorare il proprio sorriso, [...] eppure l'Uomo di Lenhart accetta, crede che provare gratis non costi davvero nulla.³⁹

L'opportunismo, il bieco calcolo individuale, le più o meno velleitarie brame di avanzamento sociale – in breve, quell'insieme di motivazioni che ben poco avevano a che fare con 'l'ideologia' ma che, di fatto, sono state il terreno di coltura sul quale il fascismo ha potuto germinare e rafforzarsi – sono qui rappresentate in modo tale da instaurare un confronto diretto con il presente. Il vuoto di *agency* che contraddistingue l'Uomo di Lenhart – "povero piccolo essere indifeso, sottomesso, dipendente da qualcosa di più grande, da qualcuno di più potente" – ci riguarda da vicino, così come l'ipertrofia del privato nel suo vissuto ("ogni sua vicenda – anche la

³⁷ Il personaggio è così chiamato in virtù delle figure statiche e ordinate che popolano i dipinti e le illustrazioni di Franz Josef Lenhart. Non una scelta casuale, dal momento che la descrizione che viene fatta della sua opera è un'icastica rappresentazione del 'realismo capitalista' di Fisher: "nonostante il fervore, il mondo di Lenhart è la vittoria della staticità sul movimento, non esiste altra possibilità al di fuori di questa narrazione che azzeri tempo e luogo, solo un presente pubblicitario", *ivi*, p. 94.

³⁸ *Ivi*, p. 104.

³⁹ *Ivi*, pp. 104-105.

miseria – è personale e mai di classe”)⁴⁰. In questa veste, il suo personaggio è al contempo uno di quegli “uomini grigi” che per Levi favorirono al tempo la presa di potere da parte di un governo dispotico e dittatoriale, e un perfetto esemplare del cittadino ipermoderno di oggi: come lui, questi “preferisce cedere tutto per avere in cambio la perdita di ciò che è pubblico e la conquista di sé stesso, del privato”⁴¹. Entrambe le figure si collocano laddove si annulla ‘quell’intervallo tra governo e sovrano’ di cui ha parlato Giglioli (cfr. § 3.3), dove la “sopraffazione dell’altro avviene senza clamori, col pieno consenso del soccombente”⁴², segnando l’avvio dello stato di eccezione.

La porzione di testo che narra le vicende dell’Uomo di Lenhart e della Merano del tempo serve, anche sul piano delle geometrie testuali, da anello di congiunzione tra la Germania del Terzo Reich e l’Italia che ospiterà la seconda vita degli Hinner. È infatti nella cittadina altoatesina che questi si trasferiscono, sul finire della Seconda guerra mondiale, prima di trovare una sistemazione più duratura a Milano, negli anni del boom economico. Là, nel capoluogo lombardo, “una nuova storia condivisa da tutti”⁴³ è pronta a farsi strada, rimpiazzando quella della vecchia propaganda: è la Borsa di Milano, la cui parola urlata sigla i contratti, muove i flussi invisibili che strutturano il visibile. Ma è anche la Rinascente, la “nuova grande madre”⁴⁴ tra le cui fila Hilde si arruola, così come aveva fatto a suo tempo il padre Hans con il giornale filonazista *Mutter* (in tedesco, madre). Il filo rosso che connette il partito (con un occhio di riguardo al partito fascista) all’azienda risulta qui esplicitato. Così, nel racconto di Hilde, la Rinascente investe la prossemica e le pratiche linguistiche dei singoli:

⁴⁰ Ivi, p. 96.

⁴¹ Ivi, p. 58.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Ivi, p. 171.

⁴⁴ Ivi, p. 179.

il grande magazzino arriva a tutti, fagocita ogni dialetto, dobbiamo imparare un italiano sorridente e radiofonico. [...] Quanto sorridiamo alla Rinascente! [...] Nessuno vuole comprare qualcosa da una persona depressa, tantomeno da un giovane donna depressa. Per questo la merce deve sempre sorridere, anche se è esposta inerte. Tocca a noi vivificarla. Sorridiamo. [...] Il sorriso è l'elemento unificatore tra l'intimità del consumo personale, l'abitudine del corpo e la produzione in serie.⁴⁵

Sia il partito che l'azienda sono infatti "una cosa che pensa a tutto": dalle "attività dopolavoristiche" come le gite, i concerti e gli spettacoli, alla costituzione della rete intima che circonda l'individuo ("mi sorprendo nel dire frasi come: vado a ballare con le mie colleghe"), o alla pianificazione delle vacanze nelle colonie estive (testimone, quest'ultimo, raccolto platealmente dal fascismo)⁴⁶. "Ridimensionata la visibilità dell'ideologia", permane dunque "la volontà di vivere secondo quelle stesse dinamiche totalitarie applicate ai rapporti lavorativi e familiari", subimate in "una sfera economica [e] finanziaria" in cui è ancora possibile "fare e subire tutto"⁴⁷.

Ma, nel caso degli Hinner, i due campi della sopraffazione tendono da sempre a sovrapporsi. Non soltanto perché i contributi che *Mutter* riceve provengono direttamente dal partito nazionalsocialista ("i nostri soldi sono di Hans Hinner. I soldi di Hans Hinner sono i soldi di 'Mutter'. I soldi di 'Mutter' sono i soldi del partito")⁴⁸, ma anche perché le loro acquisizioni – e dunque gli atti di consumo – sono al contempo atti di prevaricazione: è il caso della villetta dei Kaumann, acquistata al ribasso in seguito all'aggressione subita dalla famiglia di origine ebraica, costretta alla fuga⁴⁹. Ma è anche il caso dell'albergo che Hans e le sue figlie aprono a Milano Marittima, "un'attività iniziata con i soldi del Terzo Reich"⁵⁰ che si fa largo indisturbata nella democrazia del dopoguerra, pienamente inscritta nelle sue norme,

⁴⁵ Ivi, pp. 180-181.

⁴⁶ Ivi, p. 186.

⁴⁷ Ivi, p. 215.

⁴⁸ Ivi, p. 74.

⁴⁹ Ivi, p. 72. Se il credo degli Hinner recita: "c'è sempre un momento in cui vivere significa comprare" (ivi, p. 188), questo episodio dimostra anche come, a volte, vendere significhi sopravvivere.

⁵⁰ Ivi, p. 292.

nei suoi rituali, con un nome – *Hotel Sand* – che “non deve ricordare nulla”⁵¹. È proprio sui nomi e sul denaro che opera Hans, nel tentativo di occultarne le fonti. Come i soldi sono ripuliti e resi rispettabili attraverso le attività commerciali, così le parole di ieri dovranno via via sbiadire, trasformarsi in “fossil[i] del linguaggio”⁵², ricoperti da un velo d’innocenza. È quanto avviene al nome stesso degli Hinner, che, grazie al matrimonio tra Helga – la sola delle gemelle ad avere dei figli – con Franco Bergamaschi, potrà trasmettersi ai posteri sotto più innocenti spoglie⁵³.

In che modo viene affrontato, da Helga e da Hilde, lo stato di correttezza in cui si situano rispetto alle azioni di Hans e, per suo tramite, dell’impresa nazionalsocialista nel suo insieme? Questa è stata, a ben guardare, la sola condizione che le due gemelle hanno conosciuto, ben prima che entrassero a far parte delle attività paterne. Per la precisione, sin dalla loro nascita, avvenuta significativamente nel 1933, anno in cui Hitler prende il potere e inaugura il Terzo Reich. Come nel libro di Mauvignier, anche qui il confronto tra consanguinei messo in piedi dalla narrazione offre due casi speculari di risposta al trauma della complicità.

Helga sceglie, in maniera piuttosto evidente, la strada della rimozione: incapace, sin da piccola, di “prendere la parola” se non sotto dettatura, segue fedelmente le direttive del padre e, insieme al marito Franco (il quale presenta innumerevoli analogie con Hans), succederà a questi nella gestione dell’Hotel Sand. Per il resto, Helga appare perfettamente a suo agio in un paese – l’Italia del boom e del nascente turismo di massa – che, anziché fare i conti con il passato, si rifà il look attraverso la chirurgia estetica, la cosmesi e le cure termali. Una seconda strategia, la ristrutturazione del corpo, che va ad aggiungersi a quella del linguaggio operata da

⁵¹ Ivi, p. 199. Ciò detto, non si può fare a meno di notare come tra le connotazioni semantiche del nome usato per l’albergo vi siano quelle di ‘insabbiamento’ e di ‘accecamiento’: il pensiero va, in quest’ottica, all’*Uomo della sabbia* (*Der Sandmann*, 1815) di E.T.A. Hoffmann, racconto che anticipa di oltre un secolo la formulazione teorica del perturbante da parte di Freud.

⁵² G. Falco, *La gemella H*, cit., p. 156.

⁵³ Ivi, p. 319. Allo stesso modo, leggiamo in un precedente dialogo tra Hans e la moglie: “Hans, a Merano vivono i parenti di Mengele. Maria, ti prego, smettila con questi cognomi. Cognomi, cognomi. Cosa c’è di male nei cognomi? Hinner, i cognomi mandano avanti le aziende di famiglia, i governi, il mondo. Non c’è niente di male nei cognomi. [...] Mio padre tace”, ivi, p. 163.

Hans. Non sorprende, dunque, di vedere Helga, caso esemplare di somatizzazione, relegare i segni della complicità alla dimensione superficiale del corpo – un corpo che, come ci viene detto, “non deve preoccuparsi di nulla, solo andare avanti, [...] sempre disposto al perdono, all'oblio, pur di salvarsi”⁵⁴.

È infatti attorno a espressioni come “andare avanti”, “oblio” e “respiro” che termina il libro. Helga, dopo la morte del padre e la cessazione dell'attività, si reca alle terme di Cervia per fare delle inalazioni:

la nebbiolina è gradevole in gola, nel naso, abbraccia il rumore dei macchinari, il viavai cadenzato delle infermiere, *dobbiamo continuare*, socchiudere gli occhi e proseguire il meccanismo inconsapevole sotto la pettorina bianca di carta, una volta ancora, *il respiro*.⁵⁵

Un'immagine che racchiude in sé la condizione esistenziale di Helga, da sempre immersa in una nebbia che ottunde la memoria, in cui la vita – pur di preservarsi – si riduce a quella “sostanza biopolitica assoluta” di cui ha parlato Agamben⁵⁶ o al puro e semplice metabolismo (la *zoé*) di cui ha scritto Arendt⁵⁷.

Se Helga, come Rabut, si pone dunque nel solco della rimozione, il personaggio di Hilde può essere accostato per certi versi a quello di Bernard. In entrambi, il ricordo della propria complicità pregressa con la violenza coloniale, in un caso, e con quella nazista, nell'altro, non si è mai inabissato, creando così i presupposti per la sua ricomparsa fantasmatica nel loro quotidiano. In quanto dato cosciente, non si può parlare per i due di rimosso ma, a tutti gli effetti, di represso. Ne è prova il fatto che Hilde, seppure in forme e gradi differenti rispetto a Bernard, rimanga ferma al tempo in cui si sono prodotti gli eventi traumatici da cui è posseduta. Come Maria, la madre morta sul finire della guerra, anche lei troverà il modo di non vivere nel mondo che viene a costruirsi, giorno dopo giorno, attorno a lei. Va in questo senso la repentina

⁵⁴ Ivi, p. 280.

⁵⁵ Ivi, p. 348 (corsivo mio).

⁵⁶ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 146.

⁵⁷ H. Arendt, *Vita activa*, cit., p. 40 e sgg.

interruzione degli studi, così come la sterile vita amorosa (le sue relazioni durano il tempo di una stagione estiva). Il rifiuto di Hilde di “andare avanti”, come fanno invece Hans e Helga, è a conti fatti un voto di fedeltà alle pratiche che regolavano il mondo prima della guerra e, in quanto tale, un gesto perturbante che fa continuamente riemergere nell’oggi quel “*prima* che dobbiamo dimenticare”⁵⁸: si pensi, ancora una volta, al lavoro da commessa alla Rinascente, replica in chiave capitalista del tesseramento al partito nazionalsocialista.

Il tracciato biografico di Hilde, ironia della sorte, è efficacemente descritto dall’espressione “ribelle conformista”⁵⁹ coniata dalla sorella Helga, in uno dei rari momenti in cui questa prende la parola. Se la ribellione risiede, evidentemente, nel rifiuto di dimenticare il passato, il conformismo è invece nella sua resa finale al “mondo progettato e costruito dal padre”⁶⁰, siglata dal suo ingresso nella gestione dell’albergo e, soprattutto, dal non avere mai preso le distanze dalla sua famiglia, condannandone apertamente le posizioni politiche. Così facendo, Hilde finisce col tradire la sua originaria pulsione testimoniale, operazione che avrebbe fatto emergere pubblicamente il carico di complicità che grava su di loro:

per molti anni aveva pensato che, dopo quell’infanzia, avrebbe preso la parola con autorevolezza, avrebbe viaggiato a lungo, [...] per ascoltare nuove storie e raccontare ciò che aveva visto.⁶¹

Negate al contempo la *praxis* e la *poiesis*, viene meno anche la *zoé*. D'altronde, ci viene detto, “Hilde stessa è l'impossibilità a compiersi”⁶²: sterilità e coazione a ripetere ne caratterizzano la vita del dopoguerra, scissa tra l'impossibilità di dimenticare il passato e l'incapacità di denunciare il filo che collega la sua famiglia al

⁵⁸ G. Falco, *La gemella H*, cit., p. 163 (corsivo dell’autore).

⁵⁹ Ivi, p. 342.

⁶⁰ Ivi, p. 293.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Ivi, p. 271.

nazismo. Un *cupio dissolvi* che sfocia, inevitabilmente, nel suo suicidio: quella di Hilde, difatti, è una testimonianza dall'oltretomba, condizione paradossale che soltanto l'artificio della finzione può rendere possibile (è lei stessa ad alludervi, prima che l'evento venga esplicitato: "tutto avviene dopo la fine")⁶³.

8.3 Due modi del discorso vittimario: inconscio persecutorio e retorica d'impotenza

È giunto il momento di concentrarci sul linguaggio adoperato dalle due voci principali dei romanzi, ovvero Rabut e Hilde. Si tratta in entrambi i casi di 'narrazioni vittimarie' (le quali, in accordo con la definizione formulata prima, ostentano innocenza mediante la dissimulazione della capacità di agire), seppure tra loro profondamente distinte. Il discrimine risiede nel diverso rapporto intrattenuto col trauma da colui che prende la parola: come visto, in Rabut opera – perlomeno in principio – la rimozione dei fatti d'Algeria, mentre in Hilde il dato traumatico non abbandona mai la sfera cosciente. Se l'oblio del primo informa inevitabilmente la sua visione del mondo, finendo anche col distorcere fatti e figure, la lucidità ultraterrena che contraddistingue la seconda (quella di Hilde, come si è accennato alla fine dell'ultimo paragrafo, è infatti una testimonianza dall'oltretomba), implica la necessità di fare leva sulla propria impotenza pregressa.

Incominciando dallo scritto di Mauvignier, vale la pena di soffermarsi sulle forme del racconto di Rabut nelle due sezioni iniziali di *Des hommes*, prima che, con l'avvio della sezione *Nuit* dedicata all'esperienza di guerra dei due cugini, si metta in moto il suo recupero memoriale. Se osserviamo le modalità con cui viene descritto Bernard, notiamo che fin dall'inizio questi viene associato alla sfera semantica del rifiuto a causa del suo fetore ("Je sentais cette odeur [...] cette odeur indéfinissable des gens

⁶³ Ivi, p. 163.

sales")⁶⁴. Ciò suscita nei membri della comunità due diversi impulsi che impediscono in egual misura il riconoscimento di un simile: da un lato l'evitamento, il bisogno di nascondersi (come fa la sorella Solange quando Bernard viene a bussare alla sua porta), dall'altro lo scherno, specie se supportato dalla complicità degli altri membri della comunità⁶⁵. A ciò si aggiunge la credenza in una ferinità immanente alla sua persona, "une sorte d'hostilité dans sa présence"⁶⁶, cui fanno da corollario commenti che lo associano alla sfera del bestiale ("la faim le sortait de chez lui")⁶⁷. Queste qualifiche degradanti mirano a squalificarne lo statuto di essere umano. Completa il processo di *mise en déchet* di Bernard l'apposizione del già citato nomignolo *Feu-de-Bois*, il quale costituisce un marchio, uno stigma sociale che lo cancella come persona esiliandolo al contempo ai margini della comunità.

Una simile rappresentazione del male dovrebbe però spingerci a diffidare di ciò che leggiamo. Le prime sezioni del libro sembrano abitate, a tutti gli effetti, da un "inconscio persecutorio": come nelle rappresentazioni mitiche analizzate da Girard, la cittadina si ritrae qui 'vittima' del male incarnato da Bernard, vero e proprio *repoussoir* dell'involucro comunitario, del quale cerca di bandire con ogni mezzo la memoria. Non bisogna poi scordare che la percezione dei fatti del lettore è filtrata dallo sguardo di un reduce, Rabut, che ha lungamente cercato di rimuovere qualunque cosa rischiasse di accostarlo al cugino. La prospettiva muta radicalmente infatti quando in lui avviene il processo di recupero del rimosso, il cui innesco è situabile in un punto ben preciso del libro, ovvero quando Rabut rinviene, nel rudere diroccato di Bernard, delle foto raffiguranti due vittime della guerra, Idir e Fatiha (un *harki* e una *pied-noir*), alla cui vista esclama: "mon Dieu, ça qui revient"⁶⁸. A mano a mano che la voce narrante accoglie il punto di vista di Bernard e ricompone i frammenti della comune esperienza di guerra, al posto dei tratti disumanizzanti

⁶⁴ L. Mauvignier, *Des hommes*, cit., p. 24.

⁶⁵ Ivi, p. 18.

⁶⁶ Ivi, p. 15.

⁶⁷ Ivi, p. 16.

⁶⁸ Ivi, p. 99.

emergono i reali fattori che incitano la comunità all'odio. In quest'ottica, i primi assumono le fattezze del "feticcio", mentre i secondi quelle del "sintomo"⁶⁹.

La nuova luce gettata su Bernard nella seconda metà del libro scuote le fondamenta su cui si reggeva in avvio la mitologia persecutoria: alla sua presunta malvagità atavica si sostituisce il processo di abbruttimento della guerra iniziato con il "coup de sirène"⁷⁰ che ha trafitto la sua vita, segnando l'avvio della spedizione algerina. La stessa intolleranza verso gli arabi, di cui fa le spese la famiglia di Chefraoui, è un lascito dell'orrore patito oltremare: già durante il colloquio con il sindaco in seguito all'aggressione, Rabut avverte il desiderio di "défendre alors quelque chose en Feu-de-Bois qui n'était pas le lien familial, [...] pas l'amitié, le respect, ni même une sorte de compassion ou de besoin de défendre [...] celui qui a tort et dont on sait que personne ne le défendra"⁷¹. Questo moto andrà poi chiarendosi nel corso delle pagine come un sentimento di complicità che lega lui e gli altri reduci a Bernard; un sentimento la cui rimozione era stata agevolata dalla provvisoria assenza di Bernard di ritorno dall'Algeria ("ce qui nous a aidé, ce qui m'a aidé, moi, je le sais, maintenant je le sais, ça a été d'apprendre un jour que lui, il ne reviendrait pas chez nous")⁷². Il perché è presto detto: Bernard è un *revenant*, il fantasma della guerra che ritorna, il quale, con la sua mera presenza, rivela ciò che gli altri hanno cercato lungamente di rimuovere. E mentre la verità riemerge, si assiste a una trasformazione del linguaggio di Rabut, e così pure a un ribaltamento nel giudizio nei suoi riguardi. Di tutt'altro tenore, rispetto all'avvio, sono infatti le parole che questi dedica al cugino nella sezione che chiude il libro – significativamente

⁶⁹ Così Slavoj Žižek ha notoriamente distinto le due categorie: "la menzogna ideologica che struttura la nostra percezione della realtà è minacciata da sintomi che sono il "ritorno del rimosso", [...] il feticcio è in effetti una sorta di inverso del sintomo. [...] un sintomo è l'eccezione che turba la superficie della falsa apparenza, il punto in cui irrompe l'Altra Scena repressa, mentre il feticcio è l'incarnazione della menzogna che ci permette di sopportare l'intollerabile verità", in Slavoj Žižek, *Credere*, Meltemi, Roma 2005, pp. 72-73.

⁷⁰ L. Mauvignier, *Des hommes*, cit., p. 130.

⁷¹ Ivi, p. 78.

⁷² Ivi, p. 113.

intitolata *Matin*, – quando ormai Rabut ha definitivamente aperto gli occhi sul proprio rimosso coloniale:

et j'ai dû m'avouer que ce que je détestais en lui maintenant ce n'était pas lui, [...] mais seulement de le voir tous les jours, lui, dans la rue, dans la vie, traînant dans tout son corps et sa présence et même aussi dans sa façon d'être devenu ce qu'il est devenu, notre histoire à tous les deux. Et, ce qui me gêne, c'est qu'il est devenu ce que j'aurais dû devenir aussi si j'avais été capable de ne pas accepter des choses.⁷³

Situazione assai diversa, quella che si ritrova invece nel testo di Falco. Hilde, lo si è detto, è dotata di una lucidità ultraterrena: la sua voce, che nulla nasconde, possiede un 'di più' di conoscenza che toccherà interrogare anche su un piano più strettamente narratologico. La domanda, dunque, sorge spontanea: com'è possibile condurre una narrazione vittimaria, quando la colpa della propria famiglia è messa alla berlina per l'intera durata del testo? Ebbene, nel redigere la sua testimonianza, Hilde fa leva su un implicito tanto ingombrante da passare inosservato. L'elefante nella stanza della *Gemella H* è, infatti, l'ontologica impotenza di cui Hilde si ammanta. Ontologica, nel senso di quella 'ontologia del presente' cui faceva riferimento Foucault (cfr. § 3.1), poiché questa condizione viene spacciata da Hilde come qualcosa di eterno e immutabile, al quale non è possibile sfuggire.

L'inizio di tale processo coincide, naturalmente, con la sua nascita e quella di Helga, avvenute nel marzo del 1933, a distanza di poco più di un mese dalla nomina a cancelliere di Adolf Hitler. Il loro arrivo si inquadra nei codici dell'epoca, che la scrittura di Falco fa oscillare senza soluzione di continuità tra le sfere dell'ideologia e del mercato: la fisionomia dei loro volti viene scandagliata per trovare analogie che, dal tessuto familiare ("abbiamo la bocca di Hans, i capelli biondi di Maria")⁷⁴, si radichino, via via, in quello del popolo ("la discendenza fino a Massimiliano I, il

⁷³ Ivi, p. 269.

⁷⁴ G. Falco, *La gemella H*, cit., p. 27.

Regno di Baviera, l'Impero Tedesco, la Germania, il Terzo Reich")⁷⁵; al tempo stesso, però, il primo atto che il loro essere nel mondo richiede è un atto di consumo: l'acquisto di una culla aggiuntiva, poiché nessuno aveva previsto un parto gemellare. Un'azione cui si accompagna la reificazione delle due gemelle, accomunate alla lunga lista dei beni citati in precedenza ("noi siamo le nuove cose necessarie")⁷⁶.

Hilde – così ci dice – dispone unicamente di "centottanta secondi di solitudine"⁷⁷, cioè l'intervallo che segue la nascita di Helga e che precede la sua, prima che tutto ciò abbia luogo. Scaduto questo tempo e varcata la soglia materna, il sistema di appartenenze e di complicità appena menzionato si mette solertemente all'opera per inscrivere all'interno del tessuto comunitario. A questo meccanismo che invischia, lega e compromette, Hilde reagisce in maniera assai contraddittoria; la stessa che, in seguito, caratterizzerà anche la sua vita da adulta. Al lettore viene offerto uno sguardo ravvicinato sulle forme di questo dissidio interiore, sin dalle sue prime manifestazioni inconsapevoli: se la neonata Helga, ad esempio, piange lungamente, finché la madre non giunge a consolarla,

Hilde piange poco, e se lo fa non sembra credere al lamento, piange per convenzione, per il disperato desiderio di adeguarsi agli altri, non per fame o sete, per un dolore ancora ignoto, piange l'abitudine, perché così il mondo esige dall'inizio.⁷⁸

L'introduzione alle pratiche della collettività, come si legge, non avviene per un automatismo, come nel caso di Helga. A voler prestare fede alla testimonianza di Hilde, ogni minimo gesto che lei compie è frutto di un calcolo laborioso e sofferente, al termine del quale, però, il conformismo prevale sempre sulla quota di ribellione. Una simile contesa ha luogo anche sul piano del linguaggio, terreno cedevole e insidioso, del quale si vede ancora una volta Helga varcare per prima la soglia:

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ivi*, p. 28.

chi incomincia a parlare? Helga, lei è precoce in tutto [...] Una sera, Helga mi guarda e dice, mut-ti, mut-ti, e infine strilla, mutti, mutti, mutti [...] Resto in silenzio, seduta sul mio letto, non voglio ancora diventare *prigioniera* del linguaggio, ma conservare muta l'immagine di mia madre, di mia sorella, di mio padre assente⁷⁹.

Ma, come avvenuto per l'atto del piangere, anche l'ostinazione di Hilde nel non cedere al linguaggio è destinata a venir meno. In fondo, le viene fatto notare, la sua prima parola "esiste già, è nel luogo che ti ostini a proteggere, giunge lì prima di te, ma tu immagini di esserne l'autrice"⁸⁰. Parlare una lingua – anche quando non si è in tempi di dittatura – è di per sé un fatto di complicità, poiché significa entrare a far parte di un discorso che ci precede. Non serve scomodare Heidegger per comprendere che la lingua non è mai innocente: "verranno altre parole e saranno eredità di secoli"⁸¹. Hilde, però, al termine di un calcolo laborioso e sofferto durato 735 giorni, "accetta di perdere qualcosa di più della [...] prima parola"⁸², come ha ingenuamente fatto Helga. La sua resa, per le modalità in cui si produce, è già un'ammissione di colpa: se il vezzeggiativo formulato dalla sorella è un ovvio appello alla madre (Maria Zemmgrund), il suo "Mutter" rimanda con ogni evidenza al giornale del padre Hans. Tale schema riproduce quella formazione di compromesso che guiderà Hilde per tutta la vita, divisa tra un disperato desiderio d'innocenza e un altrettanto profondo sentimento di colpa, che di fatto finisce per spostarla sempre di più lungo l'asse della complicità verso il Terzo Reich.

Questi due piccoli episodi rappresentano i poli di quella mitologia d'impotenza che Hilde va tessendo nel corso della sua vita. Un'esistenza spesa perennemente nel cono d'ombra paterno, senza mai fuoriuscirne: se non si può certo imputare a un minore la passività nei confronti delle scelte genitoriali, è anche vero che Hilde non

⁷⁹ Ivi, pp. 38-39 (corsivo mio).

⁸⁰ Ivi, pp. 42-43.

⁸¹ Ivi, p. 43.

⁸² Ivi, p. 44.

troverà mai la forza di emanciparsi dal romanzo familiare imbastito dagli Hinner, neppure in seguito al trasferimento in Italia e al raggiungimento della maggiore età. Il contrasto continuo, tutto interno alla sua figura, tra autodeterminazione e obbedienza al dettato paterno, non assume mai una forma di aperta denuncia, limitando le sue manifestazioni unicamente all'uso di un linguaggio perturbante e a scelte attinenti alla sfera personale e a quella lavorativa, su cui abbiamo già avuto modo di soffermarci: fanno capo al primo polo la rievocazione di parole e nomi tedeschi, così come la ripetizione di frasi che rinviano al recente passato familiare ("Noi mangiavamo le mele solo nello strudel, prima")⁸³; al secondo è, invece, riconducibile il ruolo di commessa alla Rinascente e la sua sterile vita affettiva, fattori che congelano di fatto la sua vita nell'Italia del secondo dopoguerra⁸⁴.

Hilde, dunque, non mette mai in discussione lo stato d'impotenza nel quale si ritrae sin dall'infanzia. Come si è detto, la più piccola delle gemelle H non giungerà mai né all'opera, rendendo pubblico per mezzo della testimonianza il proprio trascorso familiare, né all'azione, dissociandosi da quel sistema compromissorio che l'ha accolta da quando era soltanto in fasce. Negata *ab origine* ogni istanza di cambiamento, l'esistenza ritratta dalla narrazione vittimaria di Hilde appare come un incubo al quale sottrarsi con ogni mezzo: è in quest'ottica che va inquadrato il suo suicidio, unica azione possibile quando il semplice fatto di esistere collima con la colpa. Un *cupio dissolvi* presente in lei sin dall'infanzia, da quella domenica d'inizio autunno durante la quale, nascosta in una botte nel giardino della villetta di Bockburg, prefigura il gesto estremo che compirà in tarda età:

⁸³ Ivi, p. 7.

⁸⁴ È l'episodio stesso del suicidio, il quale occupa a tutti gli effetti una piazza centrale all'interno del testo, a rafforzare l'ipotesi secondo cui l'intera esperienza su suolo italiano di Hilde (in termini di anni, pressoché la sua intera esistenza) costituisca una sorta di 'morte in vita' in attesa del gesto che porrà fine a ogni cosa. Mentre si getta nell'acqua del Naviglio Grande, Hilde ci informa del fatto che stia pianificando "questo momento da sessantotto anni" (ivi, p. 203), ovvero da "quel pomeriggio del 1945" (*Ibid.*) nel quale sua madre è morta (il calcolo temporale è confermato dalla nota dell'autore in coda al libro, nella quale veniamo a sapere che Hilde muore nel 2013).

porto le ginocchia al petto, mi rannicchio, chiudo gli occhi, aggiungo buio al buio, li strizzo così tanto da vedere una luce, devo essere quasi morta, non voglio diventare grande, vivere in questo mondo, [...] io voglio dimenticare me stessa [...]⁸⁵

A queste parole fanno eco quelle che Hilde, molti anni dopo, confiderà alle pagine del suo diario:

vorrei tornare indietro, [...] tornare alla nascita, nel corso del divenire origine, [...] tornare nella vaghezza di un pomeriggio qualsiasi, [...] più a ritroso, se proprio dovessi essere qualcosa vorrei essere la gamba amputata del nonno, perduta.⁸⁶

8.4 "Esistono altre voci": invasioni di campo e 'récit de voix'

I due romanzi presentano usi peculiari e distinti delle categorie del modo e della voce, nel complesso annoverabili nel calderone di quegli 'eccessi' che connotano, sotto il profilo della narrazione, le scritture contemporanee. *Des hommes* presenta, sul piano generale, una focalizzazione interna fissa su Rabut, la quale però cede a tratti alla tentazione di introdursi all'interno dell'interiorità degli altri personaggi (in particolare, nella sezione *Nuit*). *La gemella H*, dal canto suo, pur prediligendo in maniera evidente la voce 'dall'oltretomba' di Hilde, conta anche la presenza – seppur liminare – della voce di Helga (alla quale è intitolata la sezione finale), cui si aggiunge rapsodicamente una terza voce, dai tratti anonimi, che dialoga con le prime due.

In un suo articolo, per definire il dispositivo enunciativo messo in moto da Mauvignier, Carine Capone ha parlato di *récit de voix* per alludere alla messa in

⁸⁵ Ivi, p. 70.

⁸⁶ Ivi, p. 344.

racconto di una “coscienza oralizzata”⁸⁷ provvista di una lingua e di una dizione proprie. Tale modello narrativo, una sorta di oralità simulata nella pratica testuale, tenta, mediante l’adozione di tecniche che ripropongono nella pratica testuale modalità tipiche del racconto in presa diretta, di dissimulare le mediazioni inerenti allo scritto⁸⁸. L’effetto di immediatezza e prossimità cui tale pratica è sottesa orienta la ricezione del testo e, nella fattispecie, predispone il lettore a instaurare un rapporto empatico con l’istanza narrativa, Rabut. Tra i diversi espedienti utilizzati per raggiungere questo scopo, Capone annovera l’ampio uso di deittici e l’adozione del tempo presente, i quali trascinano il lettore nei tempi e nei luoghi della narrazione⁸⁹. In aggiunta a questi elementi, si dispiega qui un vero e proprio arsenale retorico, consistente nell’uso di un linguaggio zoppicante (“Est-ce que j’aurai la force? Est-ce que je –”)⁹⁰ e nei frequenti interventi di regia che imprimono brusche virate alla narrazione, sia nei modi (“Enfin, non, ce n'est pas comme ça qu'il faut raconter”)⁹¹ che nei ritmi (“Que je vous explique. Oui, je vais trop vite”)⁹².

Ma a occupare una piazza centrale all’interno dell’impalcatura retorica di *Des hommes* è senza dubbio l’espediente visivo del *blanc*, equivalente stilistico-formale del rimosione di Rabut ampiamente descritto sul piano narrativo. Il testo di *Des hommes* è attraversato, qua e là, da veri e propri buchi della dizione (“trou”, ossia buco, è un’espressione utilizzata a più riprese da Mauvignier)⁹³, i quali fanno la loro

⁸⁷ Carine Capone, *À qui parler des silences ? Une étude de Des Hommes, de Laurent Mauvignier*, in “Revue critique de Ficción française contemporaine”, n. 2, 2011, pp. 39-51, p. 40. L’espressione è mutuata da Jean-Pierre Martin, che l’aveva originariamente riservata alla scrittura di Marguerite Duras, da lui definita come un “dato grezzo dell’oralità”, cfr. J-P. Martin, *La Bande sonore*, José Corti, Paris 1998, p. 26.

⁸⁸ Tale tecnica, “mirata a riprodurre il flusso orale o mentale del discorso”, attesta peraltro in maniera significativa l’influsso di un certo filone del *nouveau roman* (Robbe-Grillet, Duras) sullo scrittore francese, come emerge nel corso di un’intervista, cfr. Giacomo Raccis, *Oltre il muro del reale. Intervista a Laurent Mauvignier*, “Le parole e le cose”, 25 novembre 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=16859> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).

⁸⁹ C. Capone, *À qui parler des silences ?*, cit., p. 48.

⁹⁰ L. Mauvignier, *Des hommes*, cit., p. 254.

⁹¹ Ivi, p. 49.

⁹² Ivi, p. 80.

⁹³ Ivi, p. 60.

comparsa nei momenti in cui il racconto si dirige su quegli eventi traumatici che la mente del narratore fatica a rielaborare, determinandone una rappresentazione monca, deficitaria, in cui il tessuto delle parole – letteralmente – si squarcia:

parce que, c'est, de faire ce qu'ils on fait, je crois pas qu'on peut le dire, qu'on puisse imaginer le dire, c'est tellement loin de tout, faire ça, et pourtant ils ont fait ça, des hommes, des hommes on fait ça, sans pitié, sans rien d'humain, des hommes ont tué à coup de hache ils ont mutilé le père, les bras, ils ont arraché les bras, et ils ont ouvert le ventre de la mère et –

Non.

On ne peut pas.⁹⁴

Come vediamo in questo brano, che racconta lo sterminio della famiglia di Fatiha (una bambina *pie-d-noir* con cui Bernard aveva stretto amicizia), le parole dapprima incespicano, poi si affastellano, finché il racconto dell'evento traumatico non raggiunge il punto di rottura: a quel punto, la narrazione s'interrompe di colpo, lasciando affiorare un vuoto (il *blanc*, per l'appunto) sulla maglia del testo. In questo modo, mediante l'applicazione di un espediente stilistico-formale che coinvolge innanzitutto la vista del lettore, la scrittura di Mauvignier – come ha ben notato, ancora una volta, Capone – rende conto di un fenomeno che pertiene invece alla sfera dell'ascolto, ossia il silenzio prodotto dall'autocensura di Rabut⁹⁵. È questo uno dei punti di maggiore contatto empatico tra la voce del narratore-protagonista e il lettore: non soltanto per il pathos della scena in sé o per il dolore che aleggia su questi ricordi, ma per le modalità stesse con cui questi sono angosciosamente richiamati nel testo. Come ha ben spiegato a suo tempo Iser, la presenza di buchi (*blanks*) all'interno del testo è infatti uno dei fattori che innescano la cooperazione del

⁹⁴ Ivi, p. 246.

⁹⁵ C. Capone, *À qui parler des silences ?*, cit., p. 48.

lettore, il quale è chiamato attraverso la propria attività predittiva a ristabilire la continuità tra i diversi segmenti testuali separati dai vuoti⁹⁶.

Il modello narrativo impiegato – monologo interiore, oralità simulata o *récit de voix*, che dir si voglia – presenta generalmente una situazione narrativa dai contorni abbastanza netti per quanto riguarda il modo. Eppure, nel testo di Mauvignier, la focalizzazione interna fissa, incentrata su Rabut, cede il passo qua e là a quella modalità dai tratti ibridi e dal perimetro incerto che Genette aveva a suo tempo chiamato “pseudodiegetico”⁹⁷. Ciò avviene, in particolare, nella sezione nevralgica del testo, *Nuit*, che si sofferma sulla guerra d’Algeria. Qui, sin dalle prime battute, la voce di Rabut – del quale conserva i tratti stilistici distintivi – si arroga senza troppi problemi il diritto di intrufolarsi nella prospettiva degli altri personaggi: in avvio di sezione, ad esempio, apprendiamo nel dettaglio gli eventi, i dialoghi e le sensazioni che interessano Bernard e alcuni suoi commilitoni, come Février e Châtel, benché Rabut non fosse fisicamente presente con loro (questi si trovava infatti di stanza a Orano, dove i due cugini si ritroveranno solo in seguito).

Se una parte di questo serbatoio di informazioni è giustificabile grazie ai racconti che lo stesso Février farà a Rabut una volta in patria, altri aspetti (come i pensieri di Bernard, che vengono riportati senza l’uso di quelle formule dubitative che limitano il campo d’azione del narratore) faticano a trovare una spiegazione che non scada nell’infrazione narratologica, dato che permette d’inserire anche la scrittura di Mauvignier (di per sé priva di quella tensione saggistica vista altrove) nel variegato calderone della scrittura contemporanea che presenta una chiara tendenza a evadere i limiti prestabiliti dall’ortodossia narratologica. Una scelta tanto più sintomatica, quella di Mauvignier, se si pensa che *Des hommes* è uno tra i pochi scritti del corpus a non presentare un difetto di extralocalità – o, in altre parole, a offrire al lettore una

⁹⁶ W. Iser, *The Act of Reading*, cit., p. 185.

⁹⁷ Il critico francese ha così battezzato quel “racconto originariamente secondo, ma immediatamente ricondotto al livello primo e assunto direttamente, qualunque sia la sua fonte, dal protagonista-narratore”, in G. Genette, *Figure III*, cit., p. 288.

voce potente e originale, dotata di una grana che si fonde a tal punto con la fisionomia del personaggio che la veicola, da far scordare i tratti dell'autore che l'ha prodotta.

Tutt'altro registro quello che si ritrova nella *Gemella H*, in cui troviamo quella netta scissione tra *io narrante* e *io narrato* che, come si è detto, presiede a molti degli scritti del nostro corpus. Analizzando il libro di Falco, Giglioli si è giustamente soffermato sulla lingua delle istanze narrative e, in particolare, sulla voce di Hilde, rispetto alla quale si chiede: "chi le ha insegnato a scrivere così?"⁹⁸ Prendendo a campione il passo in cui Hilde – come di consueto, sotto l'ala del padre Hans – si avvicina per la prima volta alla scrittura, Giglioli si chiede chi sia "il responsabile della perfetta gestione degli asindetici, della punteggiatura imprevedibile [...] della progressione degli aggettivi carica di suspense"⁹⁹, e così via. In questo contesto, a essere "glorificata è direttamente [...] la lingua"¹⁰⁰, libera dal giogo del personaggio al quale appartiene: la mancata aderenza tra parlato e parlante però, come si è detto, segnala in maniera inversamente proporzionale una incapacità dell'autore di fuoriuscire da sé stesso, oppure – il che è lo stesso, in termini di effetto – la decisione da parte di questi di non farlo. Viene così a negarsi l'esperienza dell'alterità, fenomeno che in termini narratologici si codifica come un difetto di extralocalità.

Ciò, a ben guardare, non riguarda soltanto l'istanza narrativa protagonista del libro di Falco. "Esistono altre voci, coro di luoghi e lingue differenti, pluralità senza gerarchie [...] Hilde Hinner non sono solo io, sebbene parta da una posizione di privilegio: conosco la mia fine"¹⁰¹: con queste parole, in avvio di racconto, Hilde ci dà alcune informazioni preziosissime sullo scritto che ci apprestiamo a leggere. Innanzitutto, la condizione di posteriorità che caratterizza la sua narrazione (che si andrà via via svelando come un racconto dall'aldilà). In secondo luogo, ci mette al

⁹⁸ D. Giglioli, *L'autore è l'eroe*, cit., p. 15.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 14.

¹⁰¹ G. Falco, *La gemella H*, cit., p. 8.

corrente del fatto che la sua non è l'unica voce presente tra le pagine del testo. Hilde, infatti, dialoga con altre due presenze: la sorella gemella Helga e una terza voce, che resta anonima. Le tre istanze narrative arrivano anche a sfiorarsi alla metà del testo, nella sezione Intermezzo, in cui avviene il suicidio di Hilde:

ora che Hilde non esiste più, lascio la parola a Helga. Coraggio, tocca a te. Helga è restia, non sa cosa farsene dello spazio, non vuole parlare o pregare e tantomeno scrivere qualcosa a proposito del cadavere di sua sorella, della propria vita.¹⁰²

In queste righe parrebbe profilarsi il passaggio di testimone tra le due sorelle. La stessa impalcatura testuale sembra essere stata predisposta in questo senso (la sezione Intermezzo si pone a cavallo tra le due denominate sulla base dei nomi delle gemelle Hinner: rispettivamente, Hilde e Helga). A moderare questo scambio di consegne, ecco apparire una terza voce che decreta la fine del tempo riservato a Hilde e l'inizio di quello di Helga. Eppure, leggiamo da subito che "Helga è restia"; non sembra volersi fare carico del ruolo d'istanza narrativa. Infatti, nella terza parte (quella, teoricamente, riservata), veniamo a sapere che lei avrebbe dovuto effettivamente "prendere la parola, [ma] non ha voluto farlo"¹⁰³. Queste osservazioni, che occorrono nel pieno della terza e ultima sezione del libro, registrano apertamente un'anomalia: assumendo che la voce di Helga non sia mai emersa, se non in maniera liminare, e che la voce di Hilde non sia soltanto 'di Hilde', il testo di Falco si trova a dialogare con una molteplicità di istanze narrative – una "pluralità senza gerarchie" – cui però non corrisponde una varietà in termini di registro vocale. Il lettore non avverte il minimo scarto tra le diverse voci che si avvicinano: il registro stilistico è il medesimo, così come il ritmo della narrazione, tanto che alcuni paragrafi senza deittici o chiari riferimenti al contesto sono di difficile attribuzione. Il difetto di extralocalità relativo a Hilde interessa in egual misura anche Helga e la terza voce

¹⁰² Ivi, p. 206.

¹⁰³ Ivi, p. 271.

anonima che, con fare demiurgico, tesse le fila del racconto delle due gemelle Hinner. Tale situazione viene a riprodurre così, anche sotto il profilo della situazione narrativa, la condizione di complicità scontata da Hilde sul piano diegetico, che la vede incapace di autodeterminarsi, emancipandosi dal proprio circuito familiare (e, in particolare, dalla sorella). L'indistinzione che caratterizza le tre voci in gioco crea infatti un circuito nel quale queste affiorano, scompaiono, s'innestano l'una sull'altra senza soluzione di continuità, al punto che è a tratti impossibile per il lettore determinare chi parli.

A comprova della pervasività di questa situazione, vale la pena notare, in conclusione, come essa non si limiti alla sfera della voce ma informi lo scritto nella sua totalità, sia sul piano paratestuale che su quello diegetico. Il testo di Falco abbonda di motivi d'indistinzione, a partire dal rapporto tra le due gemelle. Nello stesso passo in cui si legge della rinuncia di Helga a prendere la parola, la voce anonima arriva a chiedersi: "se le incontrassimo per strada, sapremmo almeno riconoscerle?"¹⁰⁴ Domanda cui segue una "scomposizione meccanica del corpo"¹⁰⁵ delle due, nella speranza di trovare in superficie un tratto distintivo. Una ricerca che l'inazione di Hilde rende vana: essendo, quest'ultima, "impossibilità a compiersi", non è mai riuscita a far sì che "la parte vera di sé [potesse] sopravvivere, testimoniare"¹⁰⁶, autodeterminandosi dunque rispetto alla sorella.

Altro espediente narrativo che gioca con l'indistinzione – e che lega, a suo modo, il presente al passato –, è la figura del cane di famiglia, Blondi (il quale porta, peraltro, lo stesso nome del celebre cane di Hitler). Le gemelle ricevono l'animale quando sono ancora delle bambine; eppure, è ancora Blondi che Hilde lega a un palo prima di buttarsi nel naviglio, all'età di circa ottant'anni. Il mistero della straordinaria longevità dell'animale viene svelato soltanto nella nota dell'autore in coda: le Blondi rappresentate sono in realtà sei (Falco riporta in questa sede anche le

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

date di nascita e morte di ciascuna)¹⁰⁷. Senza tali precisazioni paratestuali sarebbe di fatto impossibile distinguere tra le varie Blondi, dato che la narrazione non fornisce alcuna indicazione in merito. La stessa ambiguità che permea la lettera H, con la quale il testo gioca a più riprese, sin dal titolo: chi sia “la gemella H”, tra Hilde e Helga, non è dato saperlo. Un altro esempio è offerto dall’episodio in cui il padre del giovane Hans Hinner si lamenta del fatto che gli articoli del figlio siano firmati semplicemente con le sue iniziali anziché con il nome per esteso, giacché “H.H. può essere chiunque!”¹⁰⁸ Parole, queste, che lo sviluppo della trama rende profetiche. Tra le molte persone che le due lettere indicano c’è, naturalmente, anche la figlia: è così che Hilde viene menzionata sulle pagine dei quotidiani che riportano la sua scomparsa¹⁰⁹. Una scelta che decreta, anche nel momento della morte, l’impossibilità per lei di dissociarsi dalla figura paterna.

¹⁰⁷ Ivi, p. 350.

¹⁰⁸ Ivi, p. 21.

¹⁰⁹ Ivi, p. 204.

CAPITOLO 9

“LE PASSÉ N’EST JAMAIS FINI”

LA PAROLA AI CARNEFICI IN TARABBIA E LITTELL

9.1 Quando il Male dice “io”: Les Bienveillantes e Il demone a Beslan

Giunti al termine di quella che è stata di fatto una catabasi nell’inferno della complicità, troviamo ad attenderci due finzioni testimoniali che danno la parola a figure che non soltanto non sono prive di *agency*, ma che al contrario si sono macchiate, nel corso della loro esistenza, di crimini atroci. La prima opera, *Les Bienveillantes* (2006) di Jonathan Littell¹, non ha pressoché bisogno di presentazioni: protagonista è Maximilien Aue, un ex ufficiale delle SS, fortunatamente sopravvissuto alla guerra e ai suoi regolamenti di conti. Al momento in cui redige il suo poderoso *memoir*, questi vive sotto falsa identità nel nord della Francia, dove dirige una fabbrica di merletti. Sposato con figli, perfettamente innestato nel tessuto socioeconomico del dopoguerra, Aue è, tra le altre cose, una perturbante manifestazione del motivo secondo-novecentesco del nazista in fuga, fantasma che si aggira nelle democrazie liberali dell’Occidente. La seconda opera in questione, *Il*

¹ Jonathan Littell (1967), nato a New York da una famiglia di origine ebraica trasferitasi negli Stati Uniti sul finire dell’Ottocento, ha ottenuto la cittadinanza francese proprio in seguito alla pubblicazione di *Les Bienveillantes*, opera che gli è inoltre valsa, tra gli altri, il prestigio Prix Goncourt. Questo libro ha rappresentato anche l’esordio letterario dell’autore in lingua francese, dopo il primo esperimento di *fiction* costituito dal romanzo *Bad Voltage* (1989), pubblicato in inglese. In seguito, l’autore ha dato alle stampe una raccolta di racconti, *Études* (2007), *Récit sur rien* (2009) e *Une vieille histoire* (2012, cui ha fatto seguito una nuova edizione nel 2018). Littell è anche autore di diversi saggi: profondamente intrecciato con l’opera di cui ci occuperemo in questo capitolo è il noto *Le Sec et l’Humide* (2008), uno studio de *La Campagne de Russie* del rexista Léon Degrelle svolto sulla base delle *Männerphantasien* di Klaus Theweleit; a ciò, vanno aggiunti gli scritti derivanti dalle sue esperienze sul campo di alcuni tra i più cruenti scenari di guerra degli ultimi anni: *Tchéchénie, An III* (2009) e *Carnets de Homs* (2012).

demone a Beslan (2011) di Andrea Tarabbia², coincide con la confessione, redatta durante la detenzione, di Marat Bazarev, unico sopravvissuto del manipolo di terroristi ceceni che tra l'1 e il 3 settembre 2004 presero in ostaggio più di mille persone, tra adulti e bambini, in una scuola media di Beslan. L'evento occupa un ruolo di primo piano, anche in virtù della visibilità internazionale che ottenne, nella lunga serie di attentati di ispirazione separatista che hanno interessato la Seconda guerra cecena (1999-2009).

In particolare, il testo di Littell occupa una piazza centrale per quanto riguarda la produzione di narrativa storica dei primi anni Duemila; e ciò, come attesta anche il nostro corpus, su una scala transnazionale. Molti degli scritti trattati dialogano infatti, più o meno esplicitamente, con l'opera dell'autore franco-americano: si pensi alle parti di *HHhH* in cui Binet riporta riflessioni e sensazioni suscitate dalla lettura delle *Bienveillantes*, ma evidenti richiami al modello littelliano si ritrovano anche nell'architettura di opere come quelle di Jenni, di Falco e dello stesso Tarabbia (come vedremo a breve), con eventuali modifiche e contrappunti, oltre che rimandi. In generale, la scelta – divenuta in questi anni sempre più frequente, non solo in ambito letterario – di affidare il monopolio della parola a figure negative ha destato stupore e scandalo, innescando spesso critiche feroci. Un punto sul quale i detrattori di Littell generalmente convergono è quello della presunta immoralità di *Les Bienveillantes*: è il caso, ad esempio, dello storico Édouard Husson e del filosofo Michel Terestchenko, i quali in uno studio a quattro mani denunciano il grave deficit etico del libro e l'estetizzazione del male che porta con sé³. Un giudizio condiviso da Lacoste, la quale, di fronte all'impianto voyeuristico della narrazione e all'accumulo di scene che

² Andrea Tarabbia (1978) esordisce con *La calligrafia come arte della guerra* (2010), cui fanno seguito, in rapida successione, il romanzo breve *Marialuce* (2011) e il testo di cui ci occuperemo nelle prossime pagine, *Il demone a Beslan*. Alla *fiction*, alterna la produzione di scritti d'impostazione saggistica, come il pamphlet *La patria non esiste* (2011), *Il cimitero degli anarchici* (2012), scritto biografico attorno a un giovane anarchico italiano, Diavolino Latini, e l'autobiografico *Il peso del legno* (2018). I suoi romanzi più recenti sono *Il giardino delle mosche: vita di Andrej Čikatilo* (2015) e *Madrigale senza suono* (2019), col quale ha vinto il Premio Campiello.

³ Cfr. Édouard Husson, Michel Terestchenko, *Les complaisantes. Jonathan Littell et l'écriture du mal*, François-Xavier de Guibert, Paris 2007.

mescolano erotismo e violenza, è arrivata a parlare di “Gestaporn”⁴ per l’opera di Littell. Secondo la studiosa, “si è qui agli antipodi del progetto etico di Levi, che puntava a restituire la parola ai sommersi: Littell, da parte sua, sceglie di donarla a un carnefice che uccide i morti una seconda volta; un gesto che presenta delle somiglianze con le azioni compiute dai nazisti [...]: così come loro riciclavano gli oggetti personali dei prigionieri uccisi nelle camere a gas, e persino i loro capelli, così l’industria editoriale di oggi ne sfrutta le memorie, ingegnandosi per portare a termine la loro umiliazione”⁵.

Altro tema diffusamente discusso è l’uso del mito all’interno di *Les Bienveillantes*, la cui sottotrama eschilea destoricizza, secondo Lacoste, la materia del racconto e la tramuta in leggenda⁶. Una posizione condivisa, tra gli altri, da Viart, secondo il quale il libro di Littell, rendendo la Storia atemporale, “impedisce che si possa riflettere su quegli elementi sociali, economici, politici, culturali, intellettuali, individuali e collettivi... che hanno reso l’orrore possibile”⁷. Non riguarda la sfera dell’etica o della veridicità storica, bensì quella della qualità formale e della ricerca sul piano della scrittura, la critica mossa invece da Sylvain Bourmeau, nella sua recensione per “*Les Inrockuptibles*”, riportata da Guido Mazzoni in *Teoria del romanzo*:

come si può scrivere esattamente come nel XIX secolo? Come se Joyce, Proust, Hammett, Faulkner o Robbe-Grillet non fossero esistiti, senza parlare di Toni Morrison, di Rushdie o di Houellebecq. Si può immaginare per un attimo un artista contemporaneo che dipinge come Monet? Bizzarria della letteratura, il dominio della creazione meno riflessivo nell’apprensione della propria storia. Littell sarà riuscito nel *tour de force* di scrivere, in un anacronismo formale delirante, un romanzo sulla Shoah come se scrivesse

⁴ C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 164.

⁵ Ivi, p. 164.

⁶ Ivi, p. 161.

⁷ B. Vercier, D. Viart, *La Littérature française au présent*, cit., p. 170.

un secolo prima di questo evento, che ha però cambiato per sempre la faccia della letteratura.⁸

Di tutt'altro tenore l'opinione di altri critici: lo stesso Mazzoni, ad esempio, vede in Littell una ricchezza formale che va ben oltre la pedissequa riproposizione di pratiche narrative ottocentesche⁹; Scurati, dal canto suo, ne riconosce il ruolo pionieristico svolto nella recente "rinascita letteraria francese"¹⁰. D'altronde, nonostante sia trascorso relativamente poco tempo dalla sua pubblicazione, si può già oggi fare affidamento su una folta bibliografia dedicata a *Les Bienveillantes*: un chiaro segno, se non di un vero e proprio processo di canonizzazione in corso, quantomeno di un genuino interesse che il libro di Littell continua a suscitare in lettori e studiosi, difficilmente spiegabile con il semplice gusto per la provocazione e lo scandalo. In accordo con Giglioli, si può in effetti sostenere "che c'è un prima e un dopo *Les Bienveillantes*"¹¹ nella recente produzione di narrativa storica. Gli indizi di questo processo abbondano un po' ovunque, sia che si presti ascolto al dibattito culturale innescato dal libro, alla sua ricezione da parte delle diverse comunità di lettori o all'influsso che esercita sulla produzione degli anni a venire.

⁸ Sylvain Bourmeau, *Bête à Goncourt*, in "Les Inrockuptibles", n. 569, 24 ottobre 2006, p. 69, cit. in G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 362-363.

⁹ Pur riconoscendo il fondamentale influsso del romanzo ottocentesco (Stendhal, Flaubert, Tolstoj) e delle sue rivisitazioni novecentesche (Vasilij Grossman), Mazzoni nota che "*Le Benevole* non sono un'opera integralmente neo-ottocentesca. Altre tradizioni influenzano il romanzo, a cominciare dal modernismo, che ispira che ispira la mimesi della vita psichica e, prima ancora, l'architettura stessa dell'opera. [...] Un'altra *koinè* cui il libro Littell deve molto è quella compresa fra Sade, Genet e Bataille [...]. Realismo, allegorismo tragico e letteratura dell'inconscio compongono la banda di oscillazione del romanzo", in G. Mazzoni, *Il libro in questione: "Le Benevole"*, in "Allegoria", n. 58, 2008, pp. 231-239, pp. 233-234. Dello stesso avviso Carlo Tirinanzi de Medici, che ha rilevato come, oltre al "recupero non problematico dei tre elementi più tipici del romanzo ottocentesco, trama, personaggio e temporalità, [...] uniti in un unico dispositivo strutturale (le memorie di un protagonista-narratore)", l'architettura testuale de *Les Bienveillantes* poggi anche su innovazioni di tipo stilistico-formale di marca novecentesca, in C. Tirinanzi de Medici, *Il vero e il convenzionale*, cit., pp. 167-168.

¹⁰ A. Scurati, *Dal tragico all'osceno*, cit., p. 23.

¹¹ D. Giglioli, *Il buco e l'evento*, cit., p. 279.

Il libro di Littell tocca infatti un punto nevralgico, attorno al quale molto si è discusso in questi anni, come quello della rappresentazione del male in letteratura¹². Un argomento certo non nuovo, che, anzi, può contare su una tradizione illustre e plurisecolare, ma che nelle sue più recenti manifestazioni si è arricchito di alcuni elementi in grado di scatenare le litanie dei detrattori, come la rappresentazione degli avvenimenti dal punto di vista del carnefice, mediante l'uso della prima persona, e soprattutto la scelta di ritrarre con questa modalità figure o avvenimenti realmente accaduti. Anche Tarabbia, come Littell, ha dovuto far fronte ad accuse di immoralità, oltre ad aver incontrato diverse resistenze da parte del circuito editoriale nel tentativo di fare pubblicare i suoi scritti, come egli stesso racconta nel corso di un'intervista: "quando ho fatto leggere questo libro ad alcuni editori ho avuto più di un rifiuto" – dice, riferendosi a *Il giardino delle mosche* – "qualcuno lo riteneva un libro difficilmente piazzabile sul mercato proprio per la natura di ciò che racconto"¹³. Secondo lui, le reazioni di condanna suscitate nei lettori possono essere ricondotte, in sintesi, a una cattiva ricezione della lezione di Levi:

io credo che chi pensa che scrivere un libro come questo sia un atto immorale faccia un errore di fondo, un errore che trovo spesso anche in commenti da parte dei lettori. L'errore è credere che io scriva i miei romanzi mettendomi dalla parte del cattivo per cercare di giustificarlo, per mostrarne le "ragioni".¹⁴

Una interpretazione troppo rigida del noto monito leviano, secondo cui "comprendere è quasi giustificare"¹⁵, ha condotto una vulgata recente a guardare con

¹² Cfr. il già citato A. Mazzeola, *Il male necessario*, cit. Sullo stesso argomento, cfr. anche Paolo Tortonese (a cura di), *Il bene e il male. L'etica nel romanzo moderno*, Bulzoni, Roma 2007 e Paolo Amalfitano (a cura di), *Il piacere del Male: Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale (1500-2000)*, Pacini, Pisa 2018.

¹³ Andrea Coccia, *Bisogna raccontare il Male, i romanzi consolatori non servono a niente*, "Linkiesta", 12 ottobre 2015, <https://www.linkiesta.it/2015/10/bisogna-raccontare-il-male-i-romanzi-consolatori-non-servono-a-niente/> (ultimo accesso 15 dicembre 2020).

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ P. Levi, *Se questo è un uomo*, in Id., *Opere*, vol. 1, Einaudi, Torino 1997, pp. 197-198.

diffidenza e sospetto, quando non con vera e propria repulsione, gli scrittori che, attraverso la finzione, hanno provato a calarsi nella pelle di chi viene abitualmente qualificato come mostro, folle, bestia – in ogni caso, non umano. La prossimità che s’instaura tra ciò che la *doxa* configura come alterità e l’autore – e, per suo tramite, l’Io del lettore – tocca un *trigger point* particolarmente sensibile nel nostro immaginario, il quale, come detto, ha messo in atto diverse strategie di evitamento tese a rassicurare l’Io e a rigettare il conflitto con ciò che si identifica come Altro. In realtà, quello che autori come Littell e Tarabbia tratteggiano – ed è ciò, probabilmente, a destare le reazioni piccate di molti, tra lettori e critici – è una poetica secondo cui umano è anche chi può commettere atrocità, omicidi, attentati, persino genocidi. Un’ovvietà, per certi versi, che tuttavia risulta costantemente repressa in favore di narrazioni mitizzanti che puntano a isolare figure singole (Hitler) dal resto del consorzio umano, o interi eventi (Shoah) dal flusso della Storia. “La verità”, osserva Tarabbia, “è che noi non siamo più abituati a accettare il fatto che qualcosa che ci è lontano [...], che è *respingente* e che è considerato malvagio, se lo studiamo e lo vediamo da dentro, invertendo il punto di vista, lo troviamo molto più vicino a noi”¹⁶.

La sua scrittura, così come quella di Littell e di altri autori, nasce in opposizione a simili retoriche, secondo l’idea che quel male, in apparenza agli antipodi rispetto a ciò che siamo, in realtà ci riguarda: e non perché in ognuno di noi si nasconda un carnefice, ma perché con i peggiori criminali che la storia abbia conosciuto condividiamo tutti, senza eccezione, la condizione umana. Non c’è che l’uomo, là fuori: è questo che spaventa chi si vorrebbe al sicuro, al riparo nel proprio involucro da ogni possibile *repoussoir* (e, soprattutto, chi non è pronto a riconoscere in sé il benché minimo tratto in grado di accomunarlo a essi). In ciò, autori come Littell e Tarabbia – a dispetto delle critiche, che spesso hanno usato a proprio vantaggio le parole di Levi – si dimostrano più che degni eredi della lezione impartita dalle

¹⁶ A. Coccia, *Bisogna raccontare il Male, i romanzi consolatori non servono a niente*, cit. (corsivo mio).

pagine dei *Sommersi e i salvati*: quello sguardo lucido e severo, per niente indulgente con sé stesso, con le proprie meschinità e i noismi e, pertanto, quanto mai distante da quel dispositivo vittimario che ha l'unico scopo di dirsi innocente.

9.2 Due voci paradigmatiche: Aue e Marat come possibilità dell'umano

Alcune delle accuse mosse più di frequente a Littell riguardano la scarsa verosimiglianza del protagonista che tiene le fila del suo scritto. In particolare, viene calcata la mano sull'eccezionalità del personaggio di Aue: come scrive Murielle Lucie Clément, secondo una certa critica "il romanzo mette in scena un narratore poco credibile per via dell'accumulazione eccessiva di tratti caratteriali troppo particolari (omosessualità, bilinguismo, incesto)"¹⁷. La sequela di deviazioni dalle quali è afflitto – la fede nazionalsocialista, il rapporto incestuoso con la gemella Una, gli omicidi che compie (tra i quali spicca l'uccisione della madre) – rendono in effetti assai arduo il suo inserimento nella categoria di 'uomo ordinario', quale egli cerca di apparire al lettore nelle prime pagine del libro. Così, secondo lo storico Peter Schöttler, nel romanzo di Littell "il fenomeno complesso e difficile della Shoah viene [...] quasi interamente 'spiegato' in termini d'inumanità, di sadismo e perversione"¹⁸; Claude Lanzmann, dal canto suo, pur facendo a malincuore i suoi complimenti al romanzo per la veridicità storica, lo condanna "per la scarsa verosimiglianza, la sensazionalistica 'fascinazione per l'orrore' e altri peccati letterari"¹⁹.

Nel corso di diverse interviste e incontri, Littell ha spiegato le ragioni che lo hanno spinto a dare vita a "un nazista fuori dal comune, poco realista e non molto

¹⁷ M. L. Clément, *Introduction*, in *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, cit., p. 2.

¹⁸ Peter Schöttler, *Tom Ripley au pays de la Shoah*, "Le Monde", 14 ottobre 2006, cit. in Susan Rubin Suleiman, *When the Perpetrator Becomes a Reliable Witness of the Holocaust: On Jonathan Littell's 'Les Bienveillantes'*, in "New German Critique", n. 106, Duke University Press, Durham 2009, pp. 1-19, p. 3.

¹⁹ *Ibid.* L'articolo cui si fa riferimento qui è Claude Lanzmann, *Lanzmann juge 'Les Bienveillantes'*, "Le Nouvel Observateur", n. 2185, 21-27 settembre 2006, p. 14.

credibile”²⁰. Secondo lui, infatti, “un nazista sociologicamente accurato non avrebbe mai potuto esprimersi come fa il mio narratore”²¹. Lo scrittore arriva a questa conclusione proprio in virtù dell’enorme mole di documenti passati in rassegna nel corso degli anni, tra cui figurano diversi scritti e testimonianze redatte da carnefici: in accordo con l’analisi di Coquio (cfr. § 5.3), Littell nota come i racconti dei carnefici reali non possano essere considerate delle valide testimonianze; il loro sguardo, interamente rivolto alle dinamiche lavorative e ai doveri pressanti incombenti su di loro, esclude quel processo di desoggettivazione su cui, come si è detto, si fonda il racconto del testimone, intimamente legato all’attraversamento della catastrofe e all’urgenza di restituire verbalmente quanto vissuto. Questi infatti, quando parlano, “raccontano anche cose esatte in termini fattuali”, ma ciò avviene sempre – spiega Littell, citando Georges Bataille – adoperando “il linguaggio dello Stato”²². Una lingua burocratica e impersonale, narrativamente sterile. “Più mi addentravo nella lettura dei testi dei carnefici”, prosegue Littell, “più mi rendevo conto che non vi era nulla all’interno”²³. Da qui, la necessità di adottare il punto di vista di un carnefice agli antipodi dei vari Eichmann o Höß, attraverso il quale fosse possibile restituire al lettore la prospettiva di chi ha attraversato da dentro la catastrofe (prerogativa del *superstes*), seppure sul versante opposto rispetto a quello delle vittime.

Per farlo, Littell è disposto dunque a fare a meno della verosimiglianza: è lui stesso ad ammettere, nell’arco della stessa intervista, che Aue “non è in effetti un personaggio verosimile”; al che, però, aggiunge: “io non ricercavo la

²⁰ Samuel Blumenfeld, *Il faudra du temps pour expliquer ce succès*, “Le Monde des livres”, 17 novembre 2006, https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/11/16/jonathan-littell-il-faudra-du-temps-pour-expliquer-ce-succes_835008_3260.html (ultimo accesso 15 dicembre 2020).

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.* La frase di Bataille cui si fa riferimento è la seguente: “Abitualmente il carnefice non usa il linguaggio di quella violenza da lui esercitata nel nome di un potere costituito, ma usa il linguaggio del potere, che apparentemente lo scusa, lo legittima e gli offre una giustificazione elevata [...]: il carnefice parla ai suoi simili, quando vuole farlo, con il linguaggio dello Stato”, cfr. Georges Bataille, *L’erotismo* (1957), SE, Milano 2017, p. 178.

²³ S. Blumenfeld, *Il faudra du temps pour expliquer ce succès*, cit.

verosimiglianza, ma la verità"²⁴. Naturalmente, Littell con ciò non intende una verità di tipo storico: è anzi a partire dalla constatazione che le parole dei carnefici nei documenti a disposizione degli studiosi costituiscono un'aporia, che emerge la necessità di ricorrere alla finzione per cercare di rispondere a quei quesiti che anche i più illustri studi in tema hanno lasciato irrisolti. Appare evidente, in quest'ottica, la funzione di paradigma svolta da Aue all'interno dello scritto di Littell: non un semplice narratore-personaggio, ma una "griglia di osservazione" che faccia da tramite tra le altre figure del testo e il lettore ("volevo un narratore che fosse lucido, distaccato e in disparte rispetto al resto dei personaggi", spiega Littell)²⁵.

La nozione di paradigma, nel senso di Agamben, torna qui utile per spiegare l'accumulo di tratti eccessivi e patologici che lo caratterizzano. Nel definire la genesi, tra Settecento e Ottocento, della categoria di mostro umano, Michel Foucault ha notato come nella folta pamphlettistica contro la regina Maria Antonietta convergano "diversi tratti specifici della mostruosità": "in primo luogo è la straniera, cioè non fa parte del corpo sociale"; inoltre, appare provvista di un "lato cannibalesco, antropofagico, del sovrano avido del sangue del suo popolo"; infine, "è anche la donna scandalosa, [...] che si abbandona alla licenza più oltraggiosa [...] con l'incesto, poiché nei [...] libelli che abbiamo su di lei, veniamo a sapere che, quando era ancora bambina, è stata sverginata dal fratello Giuseppe II". A ciò va ad aggiungersi anche "l'altra grande trasgressione sessuale: Maria Antonietta non è soltanto incestuosa, è anche omosessuale"²⁶. Estraneità, brutalità omicida, incesto e omosessualità: tutti tratti che si ritrovano in Aue. Come la sovrana franco-austriaca, questi si trova scisso tra Francia e Germania, senza appartenere in pieno ad alcun

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Daniel Cohn-Bendit, *Les Bienveillantes*, *l'Allemagne et sa mémoire*, "Le Figaro", 3 marzo 2008, <https://www.lefigaro.fr/debats/2008/03/03/01005-20080303ARTFIG00467-daniel-cohn-bendit-jonathan-littell-lesbienveillantes-l-alle-magne-et-sa-memoire-.php> (ultimo accesso 15 dicembre 2020).

²⁶ Michel Foucault, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)* [1999], Feltrinelli, Milano 2017, pp. 93-94. L'estraneità rispetto al gruppo sociale maggioritario è notoriamente uno degli "aspetti universali di selezione vittimaria", cfr. R. Girard, *Il capro espiatorio*, cit., pp. 37-38.

luogo²⁷; uccide a più riprese; è omosessuale, e per finire intrattiene con la sorella una relazione incestuosa (il cui esordio, come nel presunto caso di Maria Antonietta, ha avuto luogo proprio durante l'infanzia).

Nel dare vita a un personaggio tanto abietto ed eccentrico, Littell non dimentica però di munirlo di tratti ordinari, oltre a esibire delle qualità (Aue è un giurista, colto, poliglotta, amante della letteratura e della musica) atte a sedurre il lettore. Ciò fa sì che questi nutra nei suoi riguardi al contempo una netta repulsione e una altrettanto forte identificazione. Ha ragione, in effetti, Lacoste a dire che *Les Bienveillantes* ci pone di fronte “a dei carnefici che ci assomigliano, in meglio: più eruditi, più sensibili, più raffinati di noi”²⁸. È sulle ragioni di questo fenomeno che le nostre analisi divergono: secondo la studiosa, il testo di Littell incoraggia l'identificazione tra il carnefice e il lettore per diluire le responsabilità del primo e per scovare il mostro che giace all'interno del secondo; a mio avviso, questa identificazione viene promossa per ribadire che, nonostante gli atroci atti compiuti, i carnefici non sono dei mostri, ma restano pur sempre degli uomini. L'esperienza ‘scandalosa’ qui offerta è dunque la rottura dello schermo identitario, cioè la possibilità di trovare dei punti di contatto, delle complicità, persino con chi gravita nell'abiezione più estrema. Così facendo, Littell ha istituito un paradigma, ossia un caso limite – nel bene e nel male – di ciò che l'uomo può essere. Non è un caso che l'autore, al di fuori di ogni discorso sacralizzante, definisca il nazismo come “una possibilità dell'umano”²⁹. Con *Les Bienveillantes*, come ha notato Mazzoni, si produce una secolarizzazione sia della coppia vittima-carnefice che della Shoah nel suo insieme: riportando “il carnefice fra gli uomini e [...] lo sterminio degli ebrei nella storia”, Littell invita “a non

²⁷ “Les circonstances de ma vie troublée, divisée entre deux pays, me plaçaient à l'écart des autres hommes”, in Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Gallimard, Paris 2006, p. 699.

²⁸ C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 6.

²⁹ D. Cohn-Bendit, *Les Bienveillantes', l'Allemagne et sa mémoire*, cit.

dimenticare che questo evento è una possibilità umana sempre aperta”³⁰. Da cui, l’ormai celebre “ça vous concerne”³¹ rivolto in avvio ai lettori.

Una poetica affine guida nel complesso l’opera di Tarabbia, la cui scrittura è tesa, come ha dichiarato lui stesso, a “cercare una verità storica e umana”³². Quando gli viene chiesto cosa intenda per quest’ultima, lo scrittore risponde che ciò che gli interessa è la trattazione dei carnefici come membri del consesso umano, di contro a una narrazione maggioritaria che li liquida come mostri. Questo non certo per giustificarli, come qualche volta gli è stato rimproverato, ma per penetrare nel cono d’ombra delle cronache ufficiali, cercando di scoprire “le contraddizioni e le idiosincrasie che poi portano degli uomini a commettere le peggiori efferatezze, che sono oggettivamente terribili [...], ma che non esistono da sole”³³. Il personaggio di Marat Bazarev, il narratore protagonista del *Demone a Beslan*, è in questo senso esemplare: l’arco biografico che la sua testimonianza traccia lo vede passare dall’essere vittima di azioni tremende (il villaggio dato alle fiamme, gli animali domestici e i famigliari uccisi, la sorella violentata) al commetterle a sua volta.

Significativo è anche il suo ruolo: Bazarev è un terrorista, figura paradigmatica della contemporaneità, poiché in essa “la massima manifestazione di potenza, il far morire, si rivela anch’essa impotente”³⁴. Come ha osservato Giglioli, “il terrorismo è un delirio di onnipotenza cui sottende una condizione di impotenza radicale”³⁵ – o, messa in altri termini, rappresenta una condizione che convoglia in sé, senza soluzione di continuità, lo statuto di vittima e quello di carnefice. Come il nazista di Littell, il terrorista è un fantasma che infesta le democrazie occidentali: come il primo, rappresenta “il *repoussoir* del liberalismo, l’alterità a partire dalla quale la democrazia

³⁰ G. Mazzoni, *Il libro in questione: “Le Benevole”*, cit., pp. 235-236.

³¹ J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 11.

³² A. Coccia, *Bisogna raccontare il Male, i romanzi consolatori non servono a niente*, cit.

³³ *Ibid.*

³⁴ D. Giglioli, *Stato di minorità*, cit., p. 30.

³⁵ *Ibid.*

pensa il suo *dover essere*³⁶. Il cono d'ombra dal quale ha origine. Se il nazista appare perlopiù sotto forma di scongiuro verbale, contro cui imbastire programmi politici e alleanze di comodo, il ritorno fin troppo reale del Terrore negli ultimi anni è il sintomo doloroso del fallimento di quel progetto democratico di cui ha accompagnato la nascita:

A differenza di ciò che corrvivamente si crede, il terrorismo non è il contrario ma il rovescio della democrazia. È la sua disperazione, il suo lato oscuro, lo spettro sempre incombente del suo fallimento. È l'ombra che la democrazia getta sul soggetto, la sua potenza inespressa, le sue premesse impossibili, le sue promesse non mantenute. Il rovescio inerisce alla cosa, non le si oppone. [...] Senza con ciò volerlo scusare o nobilitare, se il terrorismo ci rappresenta è perché mette in scena la delusione delle nostre speranze.³⁷

Che il personaggio di Marat Bazarev trascenda, nel corso della narrazione, le sue spoglie individuali per assumere un valore semantico più ampio, è indicato anche dal suo stesso nome. Il protagonista del libro di Tarabbia, pur presentandosi come il solo superstite del gruppo di attentatori che mise a ferro e fuoco la scuola Numero 1 di Beslan, si discosta in vari punti – in primo luogo, evidentemente, anagrafici – da quel Nurpaša Kulaev che sopravvisse alla strage nella realtà storica. Il motivo del conflitto, del subire violenza e del commetterla, si ritrova sia nel suo nome, che rinvia al rivoluzionario Jean-Paul Marat (assassinato nella sua vasca dalla girondina Charlotte Corday), che nel cognome, nel quale sono mescolati quello di Šamil' Basaev, leader ceceno che rivendicò la strage di Beslan, e di Bazarov, il celebre nichilista protagonista del romanzo *Padri e figli* (1862) di Turgenev (autore che, puntualizza Tarabbia, “ha codificato [...] lo scontro tra vecchi e giovani nella

³⁶ D. Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore*, cit., p. 15.

³⁷ Ivi, pp. 210-212.

letteratura russa”)³⁸. Anche nell’intreccio di intertesti storici e letterari che formano il personaggio di Bazarev riecheggia pertanto la medesima fusione di tratti vittimari e persecutori che percorrono la fisionomia del terrorista.

Tarabbia, come Littell, si serve insomma del suo narratore come mezzo per evadere dalla contingenza del dato storico su cui verte la materia del racconto³⁹: alla stregua di *Les Bienveillantes*, oggetto del *Demone a Beslan* non è la ricostruzione fattuale degli eventi che hanno ispirato la narrazione, bensì l’articolazione di un discorso che affronti la questione del Male su un piano universale e metastorico, in grado – com’è tipico del romanzo storico, sin dalle origini del genere – di legare un determinato evento storico (la Seconda guerra mondiale e la Shoah in un caso, la Seconda guerra cecena e la strage di Beslan nel secondo) al tempo che stiamo vivendo. Questi due eventi vengono dunque rievocati proprio perché parlano al nostro presente – o, per meglio dire, lo infestano.

È probabilmente in quest’ottica che va interpretata la scelta formale, da parte degli autori, di abbandonare il regime di simulazione – che sembrava, a cavallo del nuovo millennio, il meglio equipaggiato per affrontare le sfide della contemporaneità – in favore della finzione. Certo, i materiali fattuali continuano a svolgere una funzione non negoziabile in entrambe le opere; eppure, è evidente la scelta di dissimularli all’interno del testo, diluendoli nel filtro della narrazione, oppure riportandoli senza ostentarne le fonti, com’è invece tipico di molti testi ipermoderni.

³⁸ Michela Capra, *Intervista ad Andrea Tarabbia*, “Finzioni Magazine”, 4 ottobre 2011, <https://www.finzionimagazine.it/news/approfondimento-news/intervista-ad-andrea-tarabbia/> (ultimo accesso 15 dicembre 2020). Proprio il nichilismo al centro dell’opera di Turgenev è, secondo Giglioli, uno degli ingredienti che compongono la macchina mitologica del terrorista, cfr. D. Giglioli, *All’ordine del giorno è il terrore*, cit., pp. 37-40.

³⁹ Come ha giustamente osservato Raffaello Palumbo Mosca, “spogliato del suo Io corporeo (e ‘reale’), da questo momento in poi, Marat diventa il simbolo di qualcosa più grande di sé; diventa la manifestazione storica della persistenza del male. [...] (Da un certo punto di vista, [Marat] non è un personaggio singolo e neppure una persona reale, ma la manifestazione storica di una forza metafisica, una funzione all’interno della storia dell’uomo)”, in R. Palumbo Mosca, *New Realism or Return to Ethics? Paths of Italian Narrative from the 1990s to Today*, in Loredana Di Martino, Pasquale Verdicchio (a cura di), *Encounters with the Real in Contemporary Italian Literature and Cinema*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2017, pp. 47-68.

Di questo “sopravvento” della *fiction* ha parlato lo stesso Tarabbia nel suo blog: nell’articolo in questione, in cui ribadisce peraltro l’influsso di autori quali Littell e Binet, nota che per alcuni scrittori contemporanei “il cosiddetto romanzesco finisce per prendere il sopravvento anche laddove il dato storico, di realtà, è molto forte”⁴⁰. Di contro al “realismo del *dictum*”⁴¹ che predomina in larga parte della narrativa recente, si riafferma dunque la fiducia nella capacità speculativa della finzione: nelle parole di Tarabbia, “l’unico modo che [si ha] per non limitar[si] a descrivere un nudo fatto, ma per provare a rendere universale ciò che nasce particolare”⁴².

Quanto detto sin qui riguarda gli aspetti contenutistici delle istanze narrative che prendono la parola nelle due finzioni testimoniali proposte. Sul piano formale, andrà ora verificata la presenza di quell’insieme di tendenze (difetto di extralocalità, infrazioni narratologiche, vocazione enciclopedica...) individuate nei capitoli precedenti in riferimento alle opere del nostro corpus. A cominciare dal testo di Tarabbia, il cui impianto vistosamente polifonico risulta in realtà problematizzato proprio dalla sua voce principale, quella di Marat: il racconto di quest’ultimo viene infatti frequentemente disturbato dall’intrusione di altre due voci, su cui avremo modo di tornare in seguito: quella di Petja, un bambino ucciso durante l’attentato, e quella di Ivan, un vecchio dai tratti osceni e deformi. È l’autore stesso a spiegare l’importanza che assume la categoria della voce ai fini del processo di scrittura: “generalmente”, ha affermato, “comincio a scrivere quando ho individuato una o più

⁴⁰ Raffaello Palumbo Mosca, *Trasfigurare il reale. Intervista ad Andrea Tarabbia*, “Griselda Online”, 15 maggio 2020, <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/sonde/andrea-tarabbia-trasfigurare-reale> (ultimo accesso 15 dicembre 2020).

⁴¹ Così Bertoni definisce il livello tematico-referenziale del realismo, ossia “del *ciò-di-cui-si-scrive*, relativo a quell’universo composito di oggetti, personaggi, azioni, eventi, ambienti, situazioni e problemi” cui vengono attribuite “proprietà il più possibile omogenee a quella dell’esperienza empirica”, in F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 315.

⁴² R. Palumbo Mosca, *Trasfigurare il reale. Intervista ad Andrea Tarabbia*, cit. L’articolo in questione è Andrea Tarabbia, *Il sopravvento. Letterarietà, documentazione e (auto)fiction*, 17 novembre 2011, <https://andreatarabbia.wordpress.com/2011/11/17/il-sopravvento/> (ultimo accesso 15 dicembre 2020).

voci, quando mi sembra di essere finalmente riuscito a rispondere alla domanda che mi assilla: 'Chi narra?'"⁴³

Di certo, *Il Demone a Beslan* non è un testo monologico; eppure, osservando la scrittura di Marat, sorgono spontanee le stesse domande che hanno accompagnato la lettura del racconto di Hilde. Come nell'analisi del testo di Falco, anche qui viene da chiedersi chi abbia insegnato a scrivere a Marat, miliziano ceceno poco più che ventisettenne dalla penna dostoevskijana; e, soprattutto, a quale fonte si abbeverì la sua vena metafisica, che nel corso del romanzo articola un'attenta ricognizione attorno all'essenza del male. Lo spaccato che la vicenda offre sul suo vissuto biografico non sembra legittimare un simile possesso di conoscenze. Anche qui, dunque, alla domanda: quanti libri ha letto, Marat? Si potrebbe agilmente rispondere: quanti ne ha letti il suo autore. Quella che potrebbe sembrare un'affermazione che va contro ogni buon senso narratologico (perlomeno, dal Proust del *Contre Sainte-Beuve*), trova in realtà conferme proprio in alcune dichiarazioni dell'autore stesso:

Io non ho dato voce al vero terrorista. Gli ho cambiato il nome e l'ho fatto diventare un personaggio. *Gli ho dato una laurea in lettere, letture occidentali*. Non ho preso un terrorista e sono entrato nella sua testa. L'ho fatto uscire dal carcere ed *entrare nella mia*.⁴⁴

Sebbene, come avremo modo di notare verso la fine del capitolo, l'alterità trovi il modo di inocularsi nel tessuto testuale di Tarabbia, le parole appena lette autorizzano a parlare, anche per *Il Demone a Beslan*, di un difetto di extralocalità: Marat è, in un certo senso, il suo autore, poiché di quest'ultimo condivide la formazione ("gli ho dato una laurea in lettere") e la cultura di riferimento ("letture occidentali"). Il poderoso lavoro di archivio alla base del testo è, al contempo, ciò che rende il suo protagonista il personaggio più inverosimile tra quelli che vi compaiono.

⁴³ Luigi Matt, *Angela Bubba, Viola Di Grado, Giuseppe Schillaci, Andrea Tarabbia: interviste*, in Massimo Arcangeli (a cura di), *Lid'O: lingua italiana d'oggi VIII*, Bulzoni, Roma 2011.

⁴⁴ Stefania Vitulli, «Non condivido le idee del mostro, ma neppure di chi l'ha catturato.» *Intervista ad Andrea Tarabbia*, "Il Giornale", 30 agosto 2011, p. 28 (corsivo mio).

Come già visto altrove, anche in Tarabbia quest'ultimo elemento (non proprio un dato qualunque, come ben si sa dai tempi di Aristotele) risulta in qualche misura sacrificato, per far sì che la vocazione saggistica dello scritto possa compiersi pienamente (molti dei libri visti fin qui sono, di fatto, dei romanzi a tesi).

Sul fronte di *Les Bienveillantes*, molti critici hanno già osservato come, di fatto, Aue e Littell condividano la stessa biblioteca⁴⁵. Talvolta, come si è visto, a tali osservazioni è sottesa una criminalizzazione dell'autore, giudicato complice della profanazione memoriale compiuta dal suo personaggio⁴⁶. Alcuni sono partiti dalle dichiarazioni rilasciate dallo stesso Littell, che non fa mistero di aver modellato il personaggio di Aue su di sé ("ce personnage, je l'ai quand même construit sur moi", dichiara nel corso di un dialogo con Pierre Nora)⁴⁷, come attesta peraltro la presenza di indizi biografici evidenti (data di nascita, bilinguismo): alcuni, come Lacoste, si sono soffermati su tali coincidenze, per suggerire che Littell si nasconda dietro l'avatar dell'ex ufficiale nazista per veicolare la propria pericolosa visione di un'umanità degradata, più prossima ai carnefici che alle vittime. Su altre basi, viene contestato l'impeccabile uso del francese da parte di Aue, ritenuto inverosimile da Paul-Éric Blanrue (sulla scorta di Schöttler), sebbene questi nel testo puntualizzi "qu'il a passé son enfance et suivi une partie de ses études en France"⁴⁸.

Di tutt'altro tenore, pur spaziando anch'essa sul piano della lingua, è la riflessione di Serge Zenkine, che vede nel "linguaggio impossibile" prodotto dalla complicità tra autore e personaggio il solo modo per restituire una lingua, come si è detto, creata in laboratorio, poiché non ravvisabile in alcuno scritto redatto da

⁴⁵ Tirinanzi de Medici ha parlato di un "realismo da biblioteca" a proposito del vasto archivio al quale Aue e il suo autore attingono, in C. Tirinanzi de Medici, *Il vero e il convenzionale*, cit., pp. 190-194.

⁴⁶ C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 183.

⁴⁷ Jonathan Littell e Pierre Nora, *Conversation sur l'histoire et le roman*, in "Le Débat", n. 144, Gallimard, Paris, marzo-aprile 2007, pp. 25-44, p. 29, cit. in C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 226.

⁴⁸ Paul-Éric Blanrue, *Les Malveillantes: enquête sur le cas Jonathan Littell*, Scali, Paris 2006, p. 18, cit. in J. Marina Davies, *La Shoah en flânant ?*, in M. L. Clément (a cura di), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, cit., p. 173.

carnefici⁴⁹. L'ottica di Zenkine, scevra da giudizi di ordine morale (sintomatici, come si è già avuto modo di dire, di una scarsa considerazione del ruolo del lettore – tra le altre cose), indaga il linguaggio di Aue soffermandosi su quel “troppopieno autoriale” che ne connatura il racconto, pervaso da indizi che “esorbitano dalle sue competenze e non possono che rinviare a quelle” dell'autore⁵⁰. La sua testimonianza, pur senza sfociare in infrazioni narratologiche conclamate, presenta delle incoerenze cronologiche più discrete, visibili solo a un occhio attento, che insieme all'ampio uso d'intertestati certificano quello scollamento tra io narrante e io narrato di cui si è discusso in precedenza (cfr. § 5.3). È il caso, nota il critico, di un'espressione derivante da un'opera di Maurice Blanchot del 1973, evidenziata dall'uso del corsivo e messa in bocca ad Aue durante un dialogo con Hohenegg, risalente al 1942; oppure, di una citazione da un'opera di Jean-Paul Sartre del 1946, pronunciata, secondo il racconto di Aue, da Eichmann nel 1943⁵¹.

Come osservava Pennacchio in un saggio già menzionato, queste infrazioni si registrano ormai in un ampio e variegato ventaglio di opere che costellano il panorama letterario ipermoderno; lungi dall'essere ritenuta un'anomalia, “tale attitudine [...] sembra essere diventata una sorta di norma condivisa, un modo come un altro di allestire i contenuti finzionali, di orientare la morfologia complessiva del racconto”⁵². Ma, consapevole o meno che sia, questa scelta segnala una tensione tra il piano manifesto e il piano latente dei testi. Nel caso di Littell e Tarabbia, emerge così un conflitto ben marcato tra l'intenzione autoriale, che va nel segno di un confronto diretto tra il lettore e l'alterità, e il processo di scrittura qui tratteggiato, contrassegnato da un'ipertrofia dell'Io.

⁴⁹ Serge Zenkine, *Un langage impossible*, in M. L. Clément (a cura di), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, cit., p. 238.

⁵⁰ Ivi, p. 232.

⁵¹ *Ibid.* Cfr. J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., pp. 177, 521.

⁵² F. Pennacchio, «... *And now I have to enter Father Mike's head, I'm afraid*», cit., p. 96. Per il teorico, il romanzo di Littell costituisce infatti un caso esemplare di quella tendenza, particolarmente diffusa oggi, a “mettere in scena ‘io’ sovraccarichi di esperienza che [...] si arrogano il diritto di dire tutto, anche ciò che non potrebbero conoscere, ‘posando’ come narratori autoriali, in definitiva onniscienti”, in F. Pennacchio, *Il romanzo global*, cit., p. 87.

9.3 “Io sono una vittima!”: negazione dell’agency e dispositivo terroristico

Ha ragione Lacoste quando osserva, nel corso della sua analisi del libro di Littell, che “Max Aue tenta d’impietosire il lettore, raccontandogli la sua vita per meglio porsi come una vittima”⁵³. La narrazione vittimaria portata avanti dal narratore di *Les Bienveillantes* è senza dubbio il caso più clamoroso tra quelli convocati in queste pagine. Lacoste, peraltro, non è la sola a soffermarsi su simili trappole nel linguaggio dell’ex ufficiale nazista. Peter Kuon ha per esempio osservato, nel passo seguente, come la vista del cadavere impiccato di una giovane partigiana russa suscita in Aue “il desiderio di riflettersi nella vittima”⁵⁴:

Déjà l'officier suivant s'avavançait, et quand tous furent passés, on la pendit. Des jours durant je réfléchis à cette scène étrange ; mais ma réflexion se dressait devant moi comme un miroir, et ne me renvoyait jamais que ma propre image, inversée certes, mais fidèle. Le corps de cette fille aussi était pour moi un miroir.⁵⁵

Il racconto dell’evento, dai toni dapprima crudi e documentari, cede il passo impercettibilmente alla speculazione autobiografica e alle libere associazioni dell’io narrante, il quale si proietta nella figura, speculare ma fedele, della donna uccisa (“le corps de cette fille [...] était pour moi un miroir”), nel “tentativo [...] di usurpare il ruolo della vittima e di sfuggire alle proprie responsabilità”⁵⁶.

Il racconto di Aue fa appello a un ampio serbatoio di risorse retoriche atte a persuadere il lettore della propria impotenza e a dissimulare le azioni commesse. Lo

⁵³ C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 197.

⁵⁴ Peter Kuon, *Relire Merle après Littell ou comment faire parler les assassins*, in Vincent Broqua, Guillaume Marche (a cura di), *L'épuisement du biographique?*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010, pp. 174-189, p. 186.

⁵⁵ J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 171 (corsivo mio).

⁵⁶ P. Kuon, *Relire Merle après Littell*, cit., pp. 186-187.

fa sin dal primo capitolo, *Toccata*, che ha il compito di sancire il patto narrativo e definire i vincoli empatici con il lettore. Più che su una sua effettiva innocenza (“je ne cherche pas à dire que je ne suis pas coupable de tel ou tel fait. Je suis coupable, vous ne l’êtes pas, c’est bien”, dice infatti al lettore)⁵⁷, Aue sceglie di fare leva sull’impossibilità di agire diversamente da quanto fatto all’epoca. Pur senza nascondersi dietro al *Befehlsnotstand* (“ce que j’ai fait, je l’ai fait en pleine connaissance de cause, pensant qu’il y allait de mon devoir et qu’il était nécessaire que ce soit fait”)⁵⁸ o alla celebre teoria della rotella, dispiega una sofisticata argomentazione secondo cui, se in tempo di guerra a tanti viene tolto il diritto di vivere, a un’altra significativa parte della popolazione viene sottratto un diritto altrettanto fondamentale, come quello di non uccidere:

Les philosophes politiques ont souvent fait remarquer qu'en temps de guerre le citoyen, môme du moins, perd un de ses droits les plus élémentaires, celui de vivre [...]. Mais ils ont rarement noté que ce citoyen perd en même temps un autre droit, tout aussi élémentaire et pour lui peut-être encore plus vital, en ce qui concerne l'idée qu'il se fait de lui-même en tant qu'homme civilisé : le droit de ne pas tuer.⁵⁹

Di tale paradossale passività nell’azione, frutto di scelte che altri hanno fatto in sua vece, il percorso biografico di Aue si propone di essere parabola esemplare: dopo il diploma, viene infatti avviato dalla madre e dal patrigno agli studi di diritto, sebbene i suoi interessi vertano sulla letteratura e la filosofia. Non solo il settore nel quale si specializza non combacia con i suoi desideri, ma le circostanze straordinarie nelle quali piomba l’Europa intera dopo il 1939 non gli consentono neppure, a suo dire, di esercitare la professione. Persino l’arruolamento tra le fila delle SS è viziato dalla necessità di mettersi al riparo dalle accuse di omosessualità. Proprio da qui, inizierà il suo girovagare tra i più sanguinosi fronti della Seconda guerra mondiale,

⁵⁷ J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 26.

⁵⁸ Ivi, p. 24.

⁵⁹ *Ibid.*

dall'Ucraina al Caucaso, da Stalingrado ai campi di concentramento, che terminerà in una Berlino messa a ferro e fuoco dall'arrivo delle truppe sovietiche.

Oltre alla esibita mancanza di *auctoritas*, tipica di chi è in balia delle decisioni altrui, ad associare Aue alla figura della vittima è la cifra traumatica del suo racconto, in cui si ravvisano gli elementi tipici della "memoria antieroica" studiata da Langer (cfr. § 3.3). Intorno alla metà del romanzo, ci si imbatte nel dialogo con la gemella Una, che non vede da molti anni: con lei Aue ricerca costantemente di rievocare i luoghi, gli eventi e le sensazioni di ieri, quando i due vivevano sotto lo stesso tetto. Di fronte a questo slancio nostalgico, Una risponde con malcelata insofferenza:

« [...] Le monde change, il faut savoir changer avec. Toi, tu restes prisonnier du passé. » -
« Je préfère parler de loyauté, de fidélité. » - « Le passé est fini, Max. » - « Le passé n'est jamais fini. »⁶⁰

Le parole alludono al rapporto incestuoso intrattenuto dai due in gioventù, prima della separazione ad opera della madre e del patrigno, Aristide Moreau. Se negli anni successivi Aue si manterrà, stando alle sue parole, leale e fedele alla sorella (anche l'omosessualità, scoperta in collegio, va in questo senso: la pratica della sodomia, col suo implicito rifiuto della fertilità, ricalca le loro prime esperienze nella casa di Antibes), Una reprime e confina sotto il segno dell'interdizione quelle pratiche che prima apparivano loro naturali, estromettendole dalla sua vita (tanto che si sposerà, ancora giovane, con l'aristocratico von Üxküll). Aue, al contrario, resta ferocemente attaccato ai ricordi d'infanzia, sospesi "entre l'Âge d'Or et la Chute"⁶¹. L'uso dei termini rinvia al Rousseau delle *Confessioni*, il cui intreccio segue il mito delle Quattro Età narrato da Esiodo, applicato al tracciato biografico del singolo⁶². È il sentimento della perdita d'innocenza, seguita al termine dell'idillio con Una, che pervade la

⁶⁰ Ivi, p. 447.

⁶¹ Ivi, p. 443.

⁶² Rimando nello specifico alla lettura che Philippe Lejeune ha dato dell'opera di Rousseau, cfr. P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, cit., pp. 94-144.

mente di un Aue ormai adulto, alle prese con i compiti impartitigli dal Terzo Reich. L'arco diegetico ci restituisce infatti l'immagine di un uomo posseduto dal passato, per cui il tempo, semplicemente, non scorre. Come nelle testimonianze dei sopravvissuti a eventi traumatici, il racconto di Aue torna sistematicamente sui luoghi dell'unione con Una, tempo passato che – nel suo farsi costantemente presente – si qualifica anche come la sede, per dirla con Fisher, di un futuro perduto.

Tale nocciolo traumatico, che non abbandona mai la psiche del protagonista, viene costantemente sollecitato dai fatti di guerra: rastrellamenti, esecuzioni di massa, sevizie, fosse comuni, violenze sui singoli stimolano repentine associazioni che conducono il passato drammatico di Aue, seguito alla separazione da Una, sul palcoscenico tragico della guerra. Al livello delle tecniche narrative, questo processo è rappresentato dall'uso frequente di analessi, alcune di impianto tradizionale⁶³, altre caratterizzate da brusche variazioni di ritmo, rapidissime oscillazioni nel tempo del racconto⁶⁴. Così, in *Allemandes I et II*, seconda sezione del libro (interamente dedicata all'esperienza di Aue sul fronte orientale), le esecuzioni sommarie inferte dai nazisti si fondono con un angoscioso ricordo proveniente dagli anni di collegio:

Ils nous firent marcher plusieurs heures ; et il est vrai que le soir, tout le monde était calme. On me laissa retourner à ma chambrée, où je fus assailli par les autres garçons. Durant la marche, Albert m'avait raconté que Jean R. était monté sur son lit, et, après avoir placé le nœud coulant autour de son cou, avait appelé : « Dis, Albert, regarde », puis s'était lancé. Au-dessus du trottoir de Kharkov, les pendus oscillaient lentement.⁶⁵

⁶³ “Le garçon pantelait, les yeux ouverts, vitreux, et à cette scène affreuse venait se superposer une scène de mon enfance : avec un ami, je jouais aux cow-boys et aux Indiens, avec des pistolets en fer-blanc. [...] Je fermai les yeux, devant moi l'enfant haletait toujours”, J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., pp. 106-107.

⁶⁴ Questo gioco col tempo è ravvisabile già sul piano delle macrosequenze, dal momento che il testo è strutturato, sul modello delle *Partite* di Bach, come una *suite* barocca: le diverse sezioni, recanti il nome di movimenti musicali tra loro distinti sul piano del ritmo e delle voci impiegate, presentano alterazioni sia sul piano dei modi della narrazione sia sui tempi di essa. Gérard Genette aveva in qualche modo preconizzato l'uso dei movimenti canonici della tradizione musicale classica per meglio definire le variazioni di ritmo narrativo, in G. Genette, *Figure III*, cit., pp. 143-144.

⁶⁵ J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 162.

Nessun capoverso o raccordo narrativo. In questi passi, il movimento che conduce il passato nel presente e viceversa è così repentino da collocare i due piani temporali su un'unica sequenza. Il tempo intercorso tra il *Generalplan Ost* e gli anni di collegio si annulla. "Le immagini del passato", come nota Piga Bruni, "fluiscono in maniera confusiva nella registrazione degli eventi nel presente"⁶⁶. Questi passi rispondono alla logica simmetrica che presiede al linguaggio onirico, il quale "fonde senza soluzione di continuità eventi appartenenti a coordinate spazio-temporali e registri diversi"⁶⁷. Si noti come questo sistematico ritorno al passato venga suscitato dalla partecipazione presente del protagonista ad azioni delittuose. Proseguendo nella lettura rousseauiana di poco fa, che vede nell'età adulta la corruzione dell'originaria innocenza dello stato di natura per opera della società, appare chiaro come il mito dell'infanzia e la manipolazione del tempo giungano in soccorso di Aue ogni qualvolta questi cerchi di evitare l'assunzione di responsabilità per le proprie azioni. Allo stesso modo, i sintomi fisici che lo colgono in quelle circostanze (nausea e diarrea) sono facilmente leggibili nei termini di una somatizzazione di tale rifiuto.

Il movimento vorticoso impresso da Aue al testo culmina in due parallissi che occorrono all'interno delle sezioni centrali del romanzo, *Courante* e *Sarabande*. Nel primo episodio ci si trova a Stalingrado, pietra tombale sulle speranze naziste di allargamento del *Lebensraum* a est. Qui Aue viene colpito da un proiettile appena sopra l'occhio, che attraversa il suo cranio da parte a parte. Miracolosamente sopravvissuto, dell'evento non resterà che una piccola cicatrice visibile all'esterno (al suo interno invece, si è formato un buco intorno al quale, ci dirà successivamente, "[sa] pensée du monde devait maintenant se réorganiser")⁶⁸. Il lettore però viene a sapere delle dinamiche dell'evento solo in seguito, nella ricostruzione fatta da terzi a un Aue ancora degente. L'Aue-narratore, nonostante il suo maggiore portato

⁶⁶ E. Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, cit., p. 193.

⁶⁷ Ivi, pp. 193-194.

⁶⁸ J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 404.

conoscitivo, sceglie di non ricostruire l'evento così come è avvenuto, ma dedica le ultime pagine della sezione *Courante* a una serie di visioni oniriche, avute in un lasso di tempo indeterminato che segue l'attimo in cui la ferita è stata inferta, le quali costituiscono di fatto una parallissi dell'evento traumatico.

Lo stesso avviene con la visita ad Antibes, nella sezione *Sarabande*, soggiorno che sfocia in tragedia con l'assassinio della madre e di Moreau. Sono le pagine che segnalano in maniera più evidente il carattere inaffidabile della sua narrazione: il racconto di Aue, pur ostentando una continuità temporale, è frutto di un processo di rimozione che occulta una porzione significativa di realtà. Come nel caso precedente, il lettore si trova di fronte a un buco che non è tanto un'omissione temporale quanto più, propriamente, laterale: una parallissi, appunto. Soltanto la presenza di alcuni indizi sparsi, come la tensione crescente che accompagna il soggiorno di Aue e la visione di Tristan e Orlando – i due piccoli gemelli che la madre gli dice essere figli di amici defunti (ma che, più verosimilmente, appartengono a Una) –, così come lo stato alterato che accompagna lo stesso Aue al risveglio, dalla scoperta dei due cadaveri sino al ritorno a Berlino (“le voyage se déroula comme un film”)⁶⁹, immettono il lettore sulla pista dell'omicidio⁷⁰.

Sin dalle battute iniziali del *Demone a Beslan*, si avverte in maniera nitida il confronto serrato che il libro di Tarabbia intrattiene con l'opera di Littell. Un dialogo con l'ipotesto che non solo documenta la fortuna e la sintomaticità della tematica trattata, ma dà anche luogo ad alcune interessanti variazioni sul tema della

⁶⁹ Ivi, p. 489.

⁷⁰ Una pista confermata, come ampiamente notato, dalla sottotrama mitica che abbraccia lo scritto: il sistema dei personaggi di *Les Bienveillantes* ricalca fedelmente quello della nota trilogia eschilea: la scomparsa o l'uccisione dell'amato padre (Agamennone) ad opera della madre (Clitennestra), scatena nel figlio (Oreste) il desiderio di vendetta che conduce al matricidio, nonché alla morte del nuovo compagno di questa (Egisto). Com'è noto, in seguito a ciò Oreste viene perseguitato dalle Eumenidi (dette anche le Benevole), trasformate in Erinni in seguito alla sacrilega dispersione del sangue materno. Nel testo di Littell queste appaiono nelle sembianze grottesche di due ispettori di polizia, Clemens e Weser, che perseguitano Aue senza tregua: non a caso, questi li definisce “dogues malfaisants” (ivi, p. 815), così come Oreste chiamava le Erinni “cagne furenti” (Eschilo, *Oresteia*, trad. a cura di M. Untersteiner, Bompiani, Milano 1994, p. 157).

narrazione vittimaria. Lungi dallo scadere in un'imitazione pedissequa del collega, infatti, Tarabbia sceglie di declinare la sua confessione di un carnefice in maniera autonoma e originale, facendo a tratti della voce di Marat Bazarev un anti-Aue. Partendo da un punto comune: se è vero che nessuno dei due nega l'assunzione di responsabilità per le azioni commesse ("non si incolpi nessuno, sono io", afferma Marat nell'incipit)⁷¹, Marat, a differenza dell'ex ufficiale nazista, impiega una retorica della colpevolezza che convoglia in maniera parossistica l'attenzione sulla propria malvagità. Apparentemente, questi sembra concordare con chi ritiene che solo un mostro possa essere in grado di compiere atrocità simili a quelle che lui e il suo commando hanno compiuto ai danni della popolazione di Beslan. Marat non sembra avere dubbi sul proprio ruolo: è un assassino ("io sono la morte", ci dice in avvio)⁷², e non a caso si fa chiamare "l'uomo con la forca"⁷³ (attrezzo, questo, metonimicamente prossimo alla falce del mietitore). Non lesina i termini scomodi, anche quando si riferisce alla colonia di scarafaggi che popola la sua cella e che uccide di continuo ("io sono l'olocausto di queste bestie orrende")⁷⁴. Persino nel contesto del carcere russo nel quale si trova a scontare la pena, Marat ritiene di essere "il peggiore e il più cattivo degli uomini che ci sono qui dentro"⁷⁵.

Mentre Aue tenta di dissimulare (perlomeno inizialmente) la sua statura tragica, e di persuadere il lettore che, in fondo, è identico a lui ("je suis un homme comme les autres, je suis un homme comme vous")⁷⁶, Marat mette in chiaro sin dal principio la propria eccezionalità, con l'intento di tracciare un solco tra lui e il lettore:

Il male esiste, e come tutte le cose che esistono si può misurare, paragonare, si può decidere se diminuirlo o aumentarlo. Questo mi rende insieme più colpevole e più

⁷¹ Andrea Tarabbia, *Il demone a Beslan*, Mondadori, Milano 2011, p. 11.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ivi*, p. 147.

⁷⁴ *Ivi*, p. 98.

⁷⁵ *Ivi*, p. 147.

⁷⁶ J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 30.

innocente di voi. Io non sono come voi, sono migliore o peggiore, ma non sono come voi.⁷⁷

Per questo verrebbe da chiedersi come sia possibile parlare, per Marat, di narrazione vittimaria. A differenza di Aue, questi non fa nulla per nascondere o dissimulare l'*agency* di cui dispone: la realtà quotidiana della propria gente, per come la dipinge il narratore, non ammette deroghe all'azione ("qui si vive con in mano il fucile. Soprattutto si muore con in mano il fucile")⁷⁸; in questa dimensione, l'uomo con la forza si aggira imponendo il proprio potere reificante su chi incrocia il suo cammino ("per me queste persone sono state soltanto delle cose da spostare", dice a proposito degli ostaggi nella scuola di Beslan)⁷⁹. È innegabile che elementi di *agency* siano presenti nel racconto di Marat, ma questi appaiono sempre saldamente intrecciati ad altri, che vanno in una direzione opposta. Ciò deriva, come si è detto, dal fatto che Marat è un terrorista, figura dallo statuto scisso, che ingloba al contempo onnipotenza e impotenza, azione inferta e subita.

In qualità di combattente di un popolo oppresso da un padrone (quella Russia cui spesso ci si rivolge col nome di Impero), le sue azioni sono sempre la copia speculare del vuoto che le ha originate. "Noi siamo le madri senza figli che ammazzano i figli degli altri"⁸⁰: in questa frase è racchiuso il senso della narrazione di Marat, in cui la quota di male inferto è inscindibile da quello subito. Tarabbia è stato accusato di avere preparato il terreno alle gesta efferate dell'uomo e dei suoi compagni (con l'intento implicito di giustificarli) attraverso l'esibizione, nella prima parte dello scritto, delle violenze subite da Marat e dalla sua gente⁸¹. Tale accusa è infondata, per almeno un paio di motivi: innanzitutto, perché una simile rappresentazione della storia segue fedelmente la sequenza cronologica degli eventi; inoltre, sul piano

⁷⁷ A. Tarabbia, *Il demone a Beslan*, cit., p. 33.

⁷⁸ Ivi, p. 13.

⁷⁹ Ivi, p. 87.

⁸⁰ Ivi, p. 78.

⁸¹ A. Coccia, *Bisogna raccontare il Male, i romanzi consolatori non servono a niente*, cit.

narrativo (ed è qui, evidentemente, una verità di tipo narrativo che si ricerca), questo è l'unico mezzo per definire i termini di un vincolo empatico con il lettore, che sarà poi compito delle ultime due sezioni mettere a dura prova (attivando quella empatia negativa, misto di identificazione e ripulsa, che è la cifra di questi libri).

A guardarlo da presso, il racconto di Marat reca al suo interno ampie tracce del dispositivo vittimario. Il *leitmotiv* su cui si fonda la sua retorica è, infatti, quello della quantificazione del male, di una sua parametrizzazione e gerarchizzazione. Il narratore ritiene che il male sia un elemento misurabile: "il male esiste, e come tutte le cose che esistono si può misurare, paragonare, si può decidere se diminuirlo o aumentarlo"⁸². In quest'ottica Marat, pur non negando di averlo aumentato con le proprie azioni ("c'è una quantità di male che esiste ed è a disposizione di tutti, e io ho preso la mia parte")⁸³, ritiene che il male compiuto trovi una sua legittimità in virtù di quello che si è patito. Così, attraverso la sua voce e quella di Petja (il bambino morto durante l'attentato), riverbera lo spettro della concorrenza delle vittime descritta da Chaumont (cfr. § 1.3 e § 3.2), come ben dimostrano le parole che quest'ultimo, in una delle sue apparizioni fantasmatiche, riserva al narratore:

anche se non sei stato tu mi hai ucciso tu, è lo stesso. *Quello che avete fatto a me e a tutti gli altri è più grande di quello che avete passato voi*, è più grande di tutte le storie del tuo villaggio e delle tue vedove. È più grande perché noi non sapevamo niente, non eravamo niente e non c'entravamo. Io avevo otto anni e c'ero davvero, era il primo giorno di scuola ed ero felice. Poi siete arrivati voi, e io non sono stato più.⁸⁴

Di fronte all'innocenza violata incarnata dalla sua voce, Marat è colpevole senza mezzi termini. Ma egli è al contempo una vittima, se al bambino sostituiamo come interlocutore il resto del mondo occidentale, da sempre sordo di fronte ai richiami disperati della sua gente. Lo stato di abiezione nel quale Marat e gli altri versano, cui

⁸² A. Tarabbia, *Il demone a Beslan*, cit., p. 33.

⁸³ Ivi, p. 24.

⁸⁴ Ivi, p. 262 (corsivo mio).

si accompagna una sfiducia verso le mediazioni tipiche della politica istituzionale, è ciò che li ha condotti a intraprendere la via della guerriglia:

«La diplomazia, la politica. Non è quella la via. La politica non esiste più, per noi non è mai esistita. Mentre loro trattano, noi moriamo nelle nostre case, o sulle colline.»⁸⁵

Si è istituito qui un vero e proprio dispositivo terroristico. Sarà questa assordante assenza di comunicazione, unita alla scarsa visibilità internazionale che la loro battaglia ha riscosso sin qui, nonché alla consapevolezza del paradigma vittimario su cui si basa la società contemporanea (“il mondo si accorge di te solo se violi l’innocenza”)⁸⁶ a condurre ineluttabilmente alla strage di Beslan. In Marat, come nei suoi compagni, la vittima e il carnefice convergono anche in ciò: nell’ansia di riconoscimento che li contraddistingue, nell’urgenza di far sì che il mondo si accorga di loro e che dia valore alla loro esistenza (“da oggi noi esistiamo [...] non possono non saperlo”)⁸⁷, così da sottrarla a una cronica condizione d’impotenza che dura da decenni. Perché è così che, in fin dei conti, si sente Marat: “Io sono una vittima! Lo sono stato per più di venticinque anni!” esclama, nel corso di una visita di Padre Aleksej nella sua cella, nell’ultima parte del libro⁸⁸. Sebbene tale condizione venga dissimulata nelle prime righe, è proprio a essa che tende il narratore nel tentativo di legittimare, di fronte a sé e al mondo intero, le proprie azioni.

9.4 L’alterità nella forma: perdita di controllo e intrusioni fantasmatiche

Entrambi i libri sono in fondo delle storie di possessione, in cui eventi del passato perseguitano gli autori finzionali di queste memorie. A incoraggiare una lettura

⁸⁵ Ivi, p. 199.

⁸⁶ Ivi, p. 237.

⁸⁷ Ivi, p. 138.

⁸⁸ Ivi, p. 301.

hauntologica di *Les Bienveillantes* e del *Demone a Beslan*, come d'altronde della restante parte del corpus, è in primo luogo la scelta degli autori (reali) di affidare al modello testimoniale il compito di strutturare l'architettura testuale dei romanzi: la testimonianza, vale la pena ricordarlo, si distingue qualitativamente dalla autobiografia per il carattere di urgenza che la attraversa (cfr. § 2.4), dovuto al fatto che ciò che ne costituisce la materia del contenuto gioca ancora un ruolo importante sia nel presente di chi la redige, che della comunità di lettori a cui è destinata. Tracce di questa possessione sono ravvisabili, in misura crescente, in entrambi i testi, sia sul piano manifesto della diegesi che su quello latente della forma.

Il rapporto che Aue intrattiene con il tempo occupa, lo si è visto, un ruolo centrale nell'economia del testo. Nonostante possa dirsi ormai al sicuro, questi è costantemente assediato dalle immagini ossessive del passato, mentre il suo corpo manifesta sintomi che rinviano ad alcuni eventi traumatici esperiti (vomito, stitichezza). È per questo che Aue ha scelto, come ci dice in avvio, di “[se] remuer le sang”⁸⁹, mettendo mano alle proprie memorie. Le analessi e le parallissi esaminate in precedenza, poste in concomitanza con eventi traumatici, restituiscono l'immagine di una mente in perenne lotta con il tempo nel tentativo di manipolarlo, sospenderlo o addirittura annullarlo. Nel racconto di Aue, questi due processi narrativi svolgono una funzione analoga a quella che la negazione e la rimozione svolgono sul piano psichico: dissimulare le azioni commesse con il ritorno sistematico ai luoghi dell'infanzia e rimuovere le ferite (patite e inferte) dalla trama del racconto sono due degli assi che compongono l'articolata “retorica dell'innocenza” di Aue: “strategia [...] fondamentale”, come ha scritto Moretti, “per l'epos moderno, e anzi per l'intera cultura occidentale: strategia del diniego, del disconoscimento: proiezione della violenza al di fuori di sé”⁹⁰. Ciò assume dei tratti parossistici nel caso della seconda

⁸⁹ J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 19.

⁹⁰ F. Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 24.

parallissi esaminata, coincidente con la “macroscopica lacuna”⁹¹ del matricidio, che costituisce, a tutti gli effetti, un ritorno del represso formale nel testo di Littell.

Se, inizialmente, Aue non si presenta come un individuo portato a uccidere (a tale scopo servono, oltre che le analessi, le riserve e i dissidi interiori condivisi con il lettore), progressivamente vediamo il suo racconto ricorrere a espedienti sempre più radicali per censurare le sue azioni efferate (su tutte, la rimozione del doppio omicidio perpetrato ad Antibes). La percezione che si ha in fase di ricezione è che Aue perda progressivamente le redini del suo stesso racconto: le maglie del testo si sfilacciano; lo stile, dapprima dalle forti tinte realistiche e documentarie, vira con passo sempre più deciso verso un registro onirico; i tempi e i modi del racconto vengono bruscamente riprocessati in corsa⁹². È lo stesso Aue ad avvisarci, nelle prime pagine, che “vers la fin, [il a] sans doute forcé la limite, mais là [il] n’étais[t] plus tout à fait [soi]-même”⁹³. Se le morti che questi commina nelle prime sezioni sono infatti occultate mediante le modalità sopra descritte (oppure, al limite, proposte al lettore nella forma edulcorata di un dovere al quale Aue dolorosamente assolve)⁹⁴, a mano a mano che ci si avvicina alla conclusione del libro la sua penna non sembra più riuscire a mascherare le violenze di cui è stato capace (va detto che, come alcuni hanno giustamente osservato, a questo punto il lettore è oramai assuefatto e persino

⁹¹ E. Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, cit., p. 170.

⁹² “je vous l’ai dit, je fatigue, il faut commencer à en finir. Et puis si je devais encore raconter le reste de l’année 1944 dans le détail, un peu comme je l’ai fait jusqu’ici, je n’en finirais jamais”, J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 719.

⁹³ Ivi, p. 12. Nel contesto della situazione narrativa, tale perdita di controllo viene segnalata anche dal fatto che, come ha notato Razinsky, “verso la fine del romanzo, [...] la voce, più matura, dell’Aue-narratore, in ultima istanza scompaia” in favore dell’Aue-personaggio risalente ai tempi della guerra, in Liran Razinski, *We Are All the Same: Max Aue, Interpreter of Evil*, in “Yale French Studies. Literature and History: Around *Suite française* and *Les Bienveillantes*”, n. 121, 2012, pp. 140-154, p. 149.

⁹⁴ È il caso, ad esempio, dei feriti che questi finisce durante il massacro di Babi Yar. A tal proposito, Debarati Sanyal ha notato come la retorica di Aue in questi passaggi sia finalizzata a stabilire un parallelo tra vittime e carnefici: “se coloro che uccidono soffrono, [...] è per via del terrore e dell’angoscia delle loro vittime, così come coloro che sono stati giustiziati avevano sofferto maggiormente al pensiero della morte dei loro cari piuttosto che di fronte alla propria. Per mezzo di questa scioccante analogia tra vittime e carnefici, Aue spiega il sadismo dei secondi come la naturale conseguenza della loro mostruosa pietà per i primi, una pietà che sgorga dalla rabbia impotente nei confronti della persistente umanità delle vittime”, in Debarati Sanyal, *Memory and Complicity. Migrations of Holocaust Remembrance*, Fordham University Press, New York 2015, p. 196.

anestetizzato al racconto delle atrocità viste e compiute da Aue)⁹⁵. È a questo punto, nello stato allucinatorio in cui è immerso il finale, che il protagonista, dopo avere ucciso Thomas (il suo Pilade), avverte distintamente che “Les Bienveillantes avaient retrouvé [sa] trace”⁹⁶. La frase che chiude il libro, rimandando circolarmente al capitolo d’apertura, certifica la possessione di Aue da parte del passato, nelle vesti di quelle ‘cagne feroci’ che da allora non hanno mai smesso di dargli la caccia.

Anche in Tarabbia, il solido edificio narrativo architettato dall’Io autoriale si rivela, in corso d’opera, minacciato da infiltrazioni che simboleggiano quella alterità che il processo di scrittura sembrava avere inizialmente escluso. Se il racconto di Aue si sgretola come sabbia, a mano a mano che l’onda di riflusso del passato trascina il presente dell’autore di queste memorie, la confessione di Marat – pur mantenendosi omogenea dall’inizio alla fine – risulta perturbata dall’intervento delle voci di Petja e Ivan, a lui aliene, nettamente distinte dalla sua anche sotto il profilo dello stile. Queste due voci, nella loro ambivalenza, si configurano come veri e propri *daimon*, “individui inesistenti”⁹⁷ che accompagnano lo spazio della detenzione di Marat. Queste figure, concretizzazione del senso di colpa che pervade il narratore (“le loro due voci [...] sono le voci di tutti e il ricordo delle nostre misere vite”)⁹⁸, costituiscono anche un ritorno del represso formale per via del dialogismo che imprimono a un testo pervaso, come detto, dall’ipertrofia dell’Io.

Si consideri, in particolare, la sezione finale, intitolata *È così che finisce*, in cui il racconto degli attimi convulsi che precedono la resa degli attentatori avviene

⁹⁵ Bertoni ha posto l’attenzione sull’“effetto di progressiva assuefazione che il lettore si trova suo malgrado a sperimentare con il procedere della vicenda”. Laddove, “nelle prime sezioni del romanzo”, s’incontrano “scene davvero intollerabili, la cui oltranza espressiva è accompagnata dalle reazioni emotive e fisiologiche dello stesso Aue, [...] a mano a mano che la macchina dello sterminio diventa sempre più funzionale e precisa, burocraticamente efficiente”, e “che lo stesso protagonista cessa di star male e diventa un docile ingranaggio di questa macchina, [...] allora anche il lettore si abitua gradualmente all’orrore e diventa uno spettatore sempre più distaccato e impassibile”, in F. Bertoni, «Reader! Bruder!» *Retorica della narrazione e retorica della lettura*, cit.

⁹⁶ J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 894.

⁹⁷ A. Tarabbia, *Il demone a Beslan*, cit., p. 187.

⁹⁸ Ivi, p. 254.

alternando senza soluzione di continuità la voce di Marat con quelle delle due presenze fantasmatiche che lo perseguitano. Ciò avviene perlopiù senza l'uso di segni di interpunzione o raccordi narrativi, così da marcare più nettamente il contrasto tra le qualità delle voci in gioco, simili a correnti marine di diversa densità che s'incontrano pur senza defluire mai del tutto l'una nell'altra:

Muza e Sonja si sono accorte quasi subito che stavano correndo verso di loro [...] e hanno cominciato a correre più che potevano lunga la via dritta e assoluta, portandosi dietro una scia di ira e odia e anche qualche cane inferocito e affamato, che deve averle raggiunte per primo nel momento in cui le loro divise blu giravano l'angolo e sparivano alla vista e mi lasciavano solo, da questo momento definitivamente

solo noi siamo restati lì, immobili e in pace mentre tutto il mondo scoppiava e la pelle bruciava per il calore del tetto che pioveva, solo io e la mamma, circondati dai morti eppure insieme, senza pensare più a niente, [...] abbracciati, io e la mamma, sospesi e finalmente placidi, sereni e

morti, dottor Marat, a un certo punto il vecchio Ivan ha capito che dovevano esserci stati un sacco di morti, e che quello che stava succedendo era una delle cose più gravi di sempre, e l'ho capito perché ho pensato al mio Aleksandr Sergeevič da solo in mezzo a tutta quella massa di disperati, di feriti, di orfani, di vedovi, di genitori sfigliati [...]⁹⁹

A ogni capoverso, viene sancito il passaggio di testimone tra le tre voci (rispettivamente, da Marat a Petja, e da questi a Ivan); processo attraverso il quale si va a intaccare il monopolio della narrazione da parte del combattente ceceno.

I due romanzi, lo si è detto, sono pensati per incentivare la partecipazione del lettore, che è costantemente irretito, oltre che dalla materia del racconto, anche dalle modalità con cui le istanze narrative operano per invischiarlo in un abbraccio fraterno e complice. Aue cerca con ogni mezzo di definire i termini per il suo reintegro nel consesso umano dal quale è stato estromesso in quanto nazista, e ciò sin

⁹⁹ Ivi, pp. 347-348.

dall'ormai celebre "Frères humains"¹⁰⁰, rinviate alla *Ballade des pendus* (1498) di François Villon, con cui fa il suo esordio. Il testo di Tarabbia, dal canto suo, apparentemente muove in una direzione opposta rispetto a Littell – e, sebbene la retorica di colpevolezza innescata da Marat lasci gradualmente il passo alla rivendicazione di uno statuto vittimario, in nessun luogo del testo Marat allude a una sua parentela con il lettore. In compenso, per larghi tratti del libro, il destinatario delle sue parole viene identificato con la guardia della prigione in cui è detenuto, che quotidianamente gli passa da sotto la porta dei fogli sui quali redige la sua testimonianza. È a questa figura, ennesimo anello della catena dell'impero, nonché terzo fantasma da cui il protagonista si sente osservato, che i tratti del lettore reale vengono sovrapposti, generando una condizione di complicità non meno perturbante e problematica. Come il secondino, questi penetra voyeuristicamente nell'intimità della cella di Marat e legge i fogli fittamente ricoperti di parole tracciate a matita dalla mano del detenuto. Tale identificazione è rafforzata dalle apostrofi dirette¹⁰¹ o da più vaghe allusioni¹⁰² che il narratore fa al lettore delle sue memorie. Solo in seguito si verrà a scoprire che il misterioso destinatario della confessione di Marat non è una guardia, bensì Padre Aleksej, personaggio che riflette sul piano diegetico il tormentato processo empatico che accompagna la ricezione del lettore (e che si fa vettore della poetica che orienta il testo nel suo insieme)¹⁰³.

Come dichiarato altrove, il senso dell'analisi devia sensibilmente rispetto ai binari tracciati da altri studiosi che si sono recentemente occupati delle opere trattate in

¹⁰⁰ J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 11.

¹⁰¹ A. Tarabbia, *Il demone a Beslan*, cit., pp. 49, 69.

¹⁰² Ivi, pp. 222-223.

¹⁰³ "Tu eri una creatura incomprensibile, lontana e malvagia. A lungo sei stato per me un cruccio, qualcosa che mi faceva porre continue domande sul mio ruolo all'interno di questo posto. Che cosa pensavi realmente? Chi eri? Perché lo avevi fatto, al di là della politica? E soprattutto, perché io non riuscivo ad avvicinarmi a te, un peccatore? [...] Quando abbiamo deciso di lasciarti parlare, di passarti i fogli su cui scrivi, lo abbiamo fatto perché io volevo sapere chi sei. [...] Ho letto tutto quello che hai scritto, la sera, prima di coricarmi. Ti ho ascoltato, Marat, e anche se tu sei convinto del contrario, qui dentro non sei mai stato solo. A un certo punto mi è sembrato di averti compreso, ho cominciato a sentirti vicino." Ivi, pp. 309-310.

queste pagine. Negli scritti in questione – ivi compresi gli ultimi due, che affidano pressoché interamente il monopolio della voce a dei carnefici – non mi sembra francamente di scorgere l'apologia di tali figure o operazioni di stampo revisionista su alcuni eventi storici. Al contrario, *Les Bienveillantes* e *Il demone a Beslan* si rivolgono abbastanza platealmente al presente che le ha partorite, piuttosto che al passato in cui si colloca la vicenda (inserendosi pienamente, così facendo, nel solco della tradizione del romanzo storico). Se, poi, ci si astrae dal contesto delle singole opere e si prova ad abbracciare una fetta più cospicua della narrativa storica ipermoderna, emerge con chiarezza quella costante dell'immaginario odierno che consiste nella rappresentazione di sé attraverso il filtro del trauma. Ne sono la prova testi, come i due proposti, in cui chi prende la parola, pur essendo responsabile di azioni efferate, parla come una vittima. In quest'ottica, non sono neppure convinto che l'intento, più volte espresso dagli autori, di mettersi 'nella pelle del carnefice' sia andato a buon fine (o che, addirittura, fosse questo il vero obiettivo da perseguire). La prestazione fornita da questa tipologia di testi, più verosimilmente, è un'altra: quella di esibire, mediante l'identificazione scabrosa con i carnefici, l'impostura della nostra condizione attuale. Con gli autori di queste memorie, infatti, la *doxa* presente condivide sia la postura vittimaria, tramite cui dissimula la capacità di agire, che lo sguardo al passato, unica dimensione nella quale vivere – sia essa foriera di angoscia, per un trauma subito, o di nostalgia, per un'età dell'oro perduta.

CONCLUSIONI

Giunti ormai al termine di questo studio sulle finzioni testimoniali di inizio millennio, è tempo di tracciare un bilancio su quanto è stato discusso in queste pagine. Nel contesto delle correnti letterarie che attraversano il mobile e sfaccettato campo dell'*extrême contemporain* (o ipermoderno, che dir si voglia), la narrativa storica occupa sicuramente una posizione di rilievo, insieme con altre pratiche ibride (come l'*autofiction*, la *biofiction*, lo *pseudoreportage*, il romanzo-saggio e così via) che hanno intessuto in questi anni un dialogo tra il regime della finzione e quello dei generi fattuali. Si è avuto così modo di osservare come tale forma di scrittura abbia risentito dell'influsso di alcune correnti della storiografia tardonovecentesca (microstoria, *Metahistory*) e soprattutto del genere della testimonianza, da cui attinge posture enunciative e stilemi specifici.

Dato per assodato il carattere costitutivamente ibrido del fenomeno, si potrebbe suggerire in questa sede un ampliamento della ricerca condotta in queste pagine in un'ottica transmediale, nell'intento di rilevare l'azione del paradigma testimoniale su altri media e codici espressivi, sulla scia dei lavori di Ellis e Mehl citati nei primi capitoli. Se si guarda l'insieme dei prodotti audiovisivi che hanno fatto la loro comparsa a partire dagli anni Settanta, si nota infatti come la popolarità delle forme pervase dall'uso del criterio autoptico, del patto di compassione e, in particolare, del

regime di simulazione sia andata gradualmente aumentando, arrivando a occupare interi palinsesti televisivi (come nel caso di quelle emittenti, italiane e straniere, la cui programmazione verte interamente su *docu-fiction*) e, in generale, producendo una quota sempre maggiore di prodotti pensati per la televisione (i *reality*), per le piattaforme di streaming o per il grande schermo¹.

Tale trasversalità riverbera anche sul piano dell'indagine condotta in queste pagine, nel corso della quale le finzioni testimoniali non sono state trattate come un semplice fenomeno estetico, bensì come la manifestazione letteraria di un fenomeno di ordine sociale e culturale nel senso più ampio, ossia storico. Impresi sulla forma dei testi esaminati, abbiamo rinvenuto così i segni di quella mitologia vittimaria che da alcuni decenni regola la sfera pubblica occidentale, con gli effetti che sappiamo (sguardo al passato, eclissi dell'*agency*). In quest'ottica, le finzioni testimoniali offrono un nitido esempio degli effetti che eventi, per così dire, 'allogeni' possono produrre sul terreno delle pratiche estetiche. Nel corso dello studio comparativo, è emersa infatti una serie di elementi contraddittori, imputabili alla natura duplice che anima tale tipologia di scritti (i quali, riprendendo Fisher, sono al contempo 'coazione a ripetere' e 'scarto prometeico').

Nelle opere esaminate, si ravvisa un conflitto tra il piano manifesto del contenuto, prodotto dell'intenzione autoriale, e quello latente della forma, dominio dell'ideologia che regola il processo di scrittura. Si consideri, ad esempio, *L'art français de la guerre* di Alexis Jenni, libro nel quale a un arco diegetico interamente orientato alla riemersione delle tracce traumatiche sommerse nella quotidianità della Francia di oggi e al confronto con l'alterità, fa da contraltare un impianto formale che apparentemente espelle quella stessa alterità dal processo di scrittura. Uno scenario che si ripropone, con le dovute variazioni, altrove: è il caso del *Demone a Beslan* di Andrea Tarabbia, opera in cui l'autore, nel dare la parola a un terrorista responsabile

¹ Raggiungendo talvolta risultati notevoli, come nel cinema di Nanni Moretti (*Caro diario*, 1993; *Aprile*, 1998) e di Gianfranco Rosi (*Sacro GRA*, 2013; *Fuocoammare*, 2016), oppure, al di là dei confini nazionali, in film come *I'm Still Here* (2010) di Casey Affleck e in *Visages villages* (2017) di Agnès Varda.

della morte di centinaia di persone (tra cui, moltissimi bambini), mette in atto quel complesso fenomeno che, da Lipps in poi, è stato definito ‘empatia negativa’; un processo che però, come si è visto, risulta turbato in parte dal difetto di extralocalità che presiede alla formazione dell’io narrante.

Un altro aspetto comune rilevato nell’analisi è l’evidente statuto di “evento” – intendendo con ciò, come fa Žižek, “qualcosa di scioccante, fuori posto, che compare all’improvviso e interrompe il flusso consueto degli avvenimenti”² – che l’esperienza bellica detiene in questi scritti. Si è già discusso della posizione di predominio che il recente passato (in particolar modo, la Seconda guerra mondiale) occupa sul piano della produzione culturale di oggi; un dato che attesta come l’immaginario letterario rifletta (e sia in parte affetto da) quella coazione a ripetere riscontrata nella sfera pubblica. Va letta in tal senso, a mio avviso, la forma testimoniale assunta da questi scritti, che appare un’ulteriore conferma del processo di introiezione, da parte di terzi, di elementi discorsivi tipici di chi ha subito traumi maggiori (nelle sezioni precedenti si è parlato, ad esempio, di “coscienza post-traumatica” e di “memoria antieroica”, concetti prelevati dai lavori di Elias e Langer). È difatti a un “evento negativo”, ha notato Giglioli (riprendendo la terminologia di Alain Badiou), quello a cui il presente ha deciso di prestare fedeltà³. Tale accezione dipende solo in parte dalle tematiche luttuose trattate in questi scritti (genocidi, persecuzioni, guerre civili); ben più decisiva, a mio avviso, risulta semmai la prospettiva passiva – lo sguardo testimoniale – da cui filtra l’indagine sul passato.

Abbracciando con lo sguardo l’insieme del corpus esaminato, appare evidente come le inchieste e le confessioni al centro degli scritti siano entrambe il riflesso di una mancanza originaria che attanaglia le voci in questione; un vuoto che, sulla base delle diverse soluzioni narrative, viene articolato in due modalità speculari. Anche qui, per evidenziare analogie e discrepanze, torna utile la suddivisione effettuata in

² S. Žižek, *Evento*, cit., p. 10.

³ D. Giglioli, *Il buco e l’evento*, cit., p. 282.

precedenza tra le due tipologie di codici e di istanze narrative presenti nel corpus: nelle opere che impiegano un codice veridico e un narratore *testis* (su cui si concentrano i capitoli 6 e 7), una mancanza riferita al presente dei protagonisti, figure che versano in uno stato di minorità, funge da innesco per l'indagine che questi conducono sulle tracce, i documenti d'archivio e le voci di ieri; viceversa, negli scritti caratterizzati da un codice convenzionalista e da un narratore *superstes* (affrontati nei capitoli 8 e 9), tale vuoto è da subito collocato in un qualche punto del passato, posizione dalla quale continua a emettere la sua aura fantasmatica nel quotidiano di chi redige la testimonianza.

Si può dunque tracciare un parallelo tra queste opere e l'immaginario culturale contemporaneo sulla base del rapporto peculiare che i due poli intrattengono con lo scorrere del tempo. Parafrasando Maximilien Aue, anche per l'Occidente nel suo insieme il passato sembra non essere mai finito. Come il narratore di Littell, afflitto da stitichezza cronica (contraltare degli episodi diarroici di allora), avverte il bisogno di tornare attraverso la scrittura sui luoghi di ieri, così un presente che si ritiene impotente sonda costantemente gli snodi cruciali del suo recente passato. Su entrambi vige la persistenza fantasmatica di un elemento assente. In Aue, come detto, tale aspetto è costituito dal tempo della sua unione con Una. Per quanto riguarda invece la contemporaneità, a essere rimpianta è la capacità di agire (da cui, il ritorno coatto sul terreno di un'epoca non ancora disertata dall'*agency*).

Proseguendo il parallelo, si potrebbe argomentare come l'infanzia mitica vissuta da Aue – ma esempi analoghi si potrebbero fare chiamando in causa le altre finzioni testimoniali analizzate⁴ – sia l'equivalente di ciò che la Seconda guerra mondiale è divenuta per l'Occidente, come traspare dalla produzione culturale sul tema: un mito, un'età dell'oro in cui si è conosciuta la felicità perché si è conosciuta l'azione, e in cui non erano state ancora negate le premesse per un intervento sul mondo da

⁴ Si pensi, in proposito, ai "centottanta secondi di solitudine" in cui è racchiuso il tempo dell'innocenza di Hilde, in G. Falco, *La gemella H*, cit., p. 27.

parte dell'uomo. Trattandosi, per l'appunto, di mitologie, poco importa che queste siano verosimilmente visioni edulcorate del passato. Ciò che, ai fini dell'analisi, risulta ben più decisivo, è lo sguardo postumo che informa queste narrazioni, il quale certifica come questa totalità, questa pienezza dell'essere, sia oramai venuta meno. Tali eventi non sono infatti soltanto luoghi in cui si annida il desiderio, ma anche sedi di un futuro perduto. Letto in questo senso, il trauma fondativo delle finzioni testimoniali, al di là dei casi singoli, è uno soltanto: l'emorragia di futuro.

“Qua non esiste tempo, non più”⁵ dice Silver, un personaggio di *Zaffiro e acciaio*, serie tv di fantascienza che Fisher usa come esempio delle condizione odierna “in cui la vita continua, ma il tempo si è in qualche modo fermato”⁶. Tornando ancora sul romanzo di Littell, vale la pena notare come la visione di un presente immobile, in cui l'idea stessa di futuro è venuta meno, aggiunga nuovi significati ad alcune delle frasi rivolte da Aue al lettore (“Êtes-vous [...] certains que la guerre soit finie? D'une certaine manière, la guerre n'est jamais finie”)⁷, erroneamente attribuite a una revisionistica volontà da parte dell'autore di brutalizzare gli 'uomini ordinari' di oggi e, contestualmente, riabilitare la figura del carnefice nazista. La vera complicità che lega il lettore ad Aue risiede semmai nella comune condizione *hauntologica*: entrambi eternamente sospesi in un anacronismo, così come i protagonisti di *Zaffiro e acciaio*, nell'ultimo episodio della serie, sono intrappolati in un caffè retrò che lascia scorgere oltre i vetri delle sue finestre il nulla. Parafrasando Badiou, Giglioli ha definito l'evento come “l'irruzione nell'Essere di una novità che genera una fedeltà”⁸. Ma se a costituire questa novità è un vuoto, l'essersi promessi a esso – come fanno i protagonisti delle finzioni testimoniali, riproducendo sul piano estetico la coazione che domina il presente – non può che rendere fantasmi, condannati a infestare quei

⁵ M. Fisher, *Spettri della mia vita*, cit., p. 11.

⁶ Ivi, p. 17.

⁷ J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 23.

⁸ D. Giglioli, *Il buco e l'evento*, cit., p. 282. Si rimanda qui alle pagine che il filosofo dedica all'ontologia dell'evento in A. Badiou, *L'etica. Saggio sulla coscienza del male*, Cronopio, Napoli 2006, pp. 76 e sgg.

luoghi per l'eternità. In quest'ottica, si capisce bene perché Aue, nel descrivere i termini del suo rapporto con Una, preferisca “parler de loyauté, de fidélité”⁹.

Tutto questo riguarda gli aspetti contenutistici e formali che iscrivono le finzioni testimoniali all'interno dell'immaginario odierno, del quale risultano, in questo senso, ‘complici’. Nella postura vittimaria e nella possessione fantasmatica dei loro narratori-protagonisti sono infatti riconoscibili i tratti di quella coazione a ripetere (negazione dell'*agency*, cancellazione del futuro) che infesta la sfera pubblica occidentale. Sotto questo profilo, i testi studiati in queste pagine sono il riflesso di un tempo che rappresenta il rovescio della “figura utopica” della modernità, secondo la nota accezione di Jameson: se, per il critico, questa era pervasa da una “carica libidinale” consistente nella “promessa [...] di possedere il futuro all'interno del presente stesso”¹⁰, il panorama ipercontemporaneo appare invece preda di quello stato depressivo che si è descritto sulla scorta di Fisher (cfr. § 3.3).

Ma proprio come il teorico inglese aveva ravvisato nel concetto stesso di *hauntology* una ambivalenza imprescindibile (cfr. § 5.1), così nelle finzioni testimoniali qui trattate possiamo rinvenire non soltanto il riflesso dell'immaginario attuale, ma anche una forma di reazione a esso. Fatta eccezione per i testi collocati nel limbo, non si può fare a meno di notare come le altre opere convocate in queste pagine imbastiscano un confronto significativo con figure che rinviano a forme di alterità che la *doxa* odierna esclude dal dialogo (e verso cui attiva, di conseguenza, quel ‘dispositivo terroristico’ di cui ha parlato di Giglioli). Tale reimmissione, è importante sottolinearlo, non è volta a una riabilitazione (o a un'assoluzione) dell'alterità in oggetto, quanto piuttosto a un recupero della categoria del conflitto, il cui declino è andato di pari passo con l'affermarsi della mitologia della vittima. Al contempo, il ritorno sistematico su alcuni eventi del passato, se da un lato rinvia alla coazione a ripetere, dall'altro indica in maniera più o meno esplicita i tempi e i luoghi

⁹ J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 447.

¹⁰ F. Jameson, *A Singular Modernity*, cit., pp. 34-35.

in cui si è prodotta una svolta decisiva per il nostro presente, aprendo così uno spazio alla riflessione sulle possibilità inesprese della nostra epoca¹¹.

Nel finale della sua *Lettera al padre*, Kafka prova a immaginare la replica di questi a ciò che ha appena scritto. Dopo avere sviluppato, per decine di pagine, un'attenta requisitoria della condotta paterna durante la sua infanzia – in cui l'uomo viene dipinto come un mostro – e dei pesanti effetti che condizionano tuttora la sua vita di adulto, improvvisamente Kafka decide di mettersi nei panni dell'altro. Nel farlo, effettua una critica degli espedienti retorici utilizzati in precedenza, tramite i quali aveva rivendicato per sé i poli dell'innocenza e della superiorità morale: se da un lato si ritrae infatti come subalterno e in balia delle azioni paterne (come nel noto aneddoto del *pavlatche*), dall'altro non si limita a citare questi episodi, ma li eleva a *exempla* di un modo di procedere del quale dimostra di comprendere perfettamente le dinamiche. È questo sguardo fintamente indulgente che il figlio riserva al padre (“non potevi farci nulla, ma tu mi hai fatto soffrire e ti dico come”)¹² a stabilire, secondo Sennett, la superiorità morale del primo nei confronti del secondo. “È questo il modo”, ha scritto il sociologo, “in cui la vittima esibisce le sue piaghe allo scopo di riprendere la lotta contro il suo persecutore”¹³. Uno schema che la risposta del padre immaginario di Kafka mette finalmente a nudo:

Ammetto che tra noi c'è stata lotta, ma esistono due modi di lottare: uno cavalleresco dove si misurano le forze di avversari autonomi, ognuno combatte per sé, perde per sé, vince per sé. E c'è la lotta dell'insetto che non solo punge, ma al tempo stesso succhia il sangue per mantenersi in vita. Costui è il vero soldato di carriera, e così sei tu. Sei incapace di vivere: ma per poterti sistemare comodamente, senza pensieri e senza rimorsi

¹¹ Torna qui utile ribadire le riflessioni di Fisher, già citate in precedenza, sulle due pieghe semantiche che il dato hauntologico può assumere: “la prima si riferisce a ciò che (nella realtà) *non è più*, ma che *rimane* efficace sotto forma di virtualità (la ‘coazione a ripetere’ traumatica, un modello fatale). Il secondo senso dell'hauntologia si riferisce a ciò che (nella realtà) *non è ancora* avvenuto, ma che è *già* efficace nella sfera virtuale (un attrattore, un'aspettativa che modella il comportamento attuale)”, in M. Fisher, *Spettri della mia vita*, cit., pp. 33-34.

¹² R. Sennett, *Autorità*, cit., p. 130.

¹³ Ivi, pp. 130-131.

in questa tua incapacità, vuoi dimostrare che io ti ho tolto ogni forza vitale e me la sono infilata in tasca.¹⁴

Lo “sdoppiamento empatico”¹⁵ operato da Kafka, che sfocia in un’autocritica della retorica adottata fin lì, gli consentirà – come dimostra l’ulteriore risposta dell’autore al suo ‘padre immaginario’ – di affrancarsi dal ruolo di vittima. L’esito di questo gesto non ricade infatti nell’assoluzione del padre, quanto piuttosto in uno smarcamento dalla coazione a ripetere. Attraverso lo slancio empatico operato dalla finzione, viene a prodursi un conflitto tra due poli che finalmente si riconoscono come tali – entrambi, dunque, a loro modo agenti. A mano a mano che l’*agency* di cui l’Io dispone viene messa a nudo, l’Altro perde i suoi caratteri mostruosi: al termine della lettera, i due “restano antagonisti e manipolatori l’uno dell’altro, ma [...] ora hanno un quadro della loro vita, qualcosa al di fuori del cerchio della recriminazione”¹⁶. Un’operazione che ricorda da vicino quella delle finzioni testimoniali: in entrambi i casi, l’empatia negativa che regola il processo della finzione fa sì che gli autori stabiliscano un contatto con i rispettivi *repoussoirs*, che vengono reintegrati nell’involucro comunitario come antagonisti. Ciò avviene in due modi speculari: laddove, in Kafka, le parole che il padre immaginario rivolge al figlio formulano un’accusa diretta nei riguardi della mitologia vittimaria, nelle opere prese qui in esame si assiste al trasferimento di questa “lotta dell’insetto” su figure tutt’altro che prive di *agency*. Un cortocircuito che, come abbiamo visto, se da un lato rinvia alla pervasività ideologica dell’*ethos vittimario*, dall’altro è una forma di reazione al medesimo, poiché conduce la nostra attenzione sui pericoli insiti nell’appropriazione indebita di questo discorso.

¹⁴ Franz Kafka, *Lettera al padre* (1952), Feltrinelli, Milano 2011, p. 69.

¹⁵ R. Sennett, *Autorità*, cit., p. 164.

¹⁶ Ivi, p. 133.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

1. Corpus di riferimento

Binet, Laurent, *HHhH*, Grasset, Paris 2010; trad. it. *HHhH. Il cervello di Himmler si chiama Heydrich*, Einaudi, Torino 2011.

Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*, Tusquets, Barcelona 2001; trad. it. *Soldati di Salamina*, Guanda, Parma 2004.

Falco, Giorgio, *La gemella H*, Einaudi, Torino 2014.

Janeczek, Helena, *Le rondini di Montecassino*, Guanda, Parma 2010.

Jenni, Alexis, *L'art français de la guerre*, Gallimard, Paris 2011; trad. it. *L'arte francese della guerra*, Mondadori, Milano 2014.

Littell, Jonathan, *Les Bienveillantes*, Gallimard, Paris 2006; trad. it. *Le benevole*, Einaudi, Torino 2008.

Mauvignier, Laurent, *Des hommes*, Éditions de Minuit, Paris 2009; trad. it. *Degli uomini*, Feltrinelli, Milano 2010.

Tarabbia, Andrea, *Il demone a Beslan*, Mondadori, Milano 2011.

2. Altre finzioni testimoniali citate

Affinati, Eraldo, *Campo del sangue*, Mondadori, Milano 1997.

Amis, Martin, *The Zone of Interest* (2014); trad. it. *La zona d'interesse*, Einaudi, Torino 2015.

Bertoni, Federico, *Morire il 25 aprile*, Frassinelli, Milano 2017.

Cercas, Javier, *El impostor* (2014); trad. it. *L'impostore*, Guanda, Parma 2015.

Énard, Mathias, *La perfection du tir* (2003); trad. it. *La perfezione del tiro*, Edizioni E/O, Roma 2018.

Haenel, Yannick, *Jan Karski* (2009); trad. it. *Il testimone inascoltato*, Guanda, Parma 2010.

Janeczek, Helena, *Lezioni di tenebra* (1997), Guanda, Parma 2011.

Postorino, Rosella, *Le assaggiatrici*, Feltrinelli, Milano 2018.

Scurati, Antonio, *Il tempo migliore della nostra vita*, Bompiani, Milano 2015.

Tarabbia, Andrea, *Il giardino delle mosche: vita di Andrej Čikatilo*, Ponte alle Grazie, Milano 2015.

3. Opere letterarie e testimonianze

Améry, Jean, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable* (1966), Actes Sud, Arles 1995; trad. it. *Intellettuale a Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

Antelme, Robert, *L'Espèce humaine* (1947), Gallimard, Paris 1957; trad. it. *La specie umana*, Einaudi, Torino 1969.

Aragon, Louis, *La semaine sainte* (1958); trad. it. *La settimana santa*, Parenti, Milano 1959.

Bertoni, Federico, *Morire il 25 aprile*, Frassinelli, Milano 2017.

Carrère, Emmanuel, *L'Adversaire* (2000); trad. it. *L'avversario*, Einaudi, Torino 2000.

Debenedetti, Giacomo, *Otto ebrei*, Atlantica, Roma 1944.

Delbo, Charlotte, *Auschwitz et après. Aucun de nous ne reviendra* (1970); trad. it. *Nessuno di noi ritornerà. Auschwitz e dopo*, vol. 1, Il filo di Arianna, La Spezia 2015.

Doctorow, Edgar Lawrence, *Ragtime* (1975); trad. it. *Ragtime*, Mondadori, Milano 2015.

- Doubrovsky, Serge, *Fils*, Galilée, Paris 1977.
- Eco, Umberto, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980.
- Eschilo, *Oresteia*, trad. a cura di M. Untersteiner, Bompiani, Milano 1994.
- Fenoglio, Beppe, *Il partigiano Johnny* (1968), Einaudi, Torino 2014.
- Fowles, John, *The French Lieutenant's Woman* (1969); trad. it. *La donna del tenente francese*, Einaudi, Torino 2005.
- Gheorghiu, Virgil, *La vingt-cinquième heure* (1949); trad. it *La venticinquesima ora*, Bompiani, Milano 1950.
- Ghermandi, Gabriella, *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, Roma 2011.
- Gide, André, *Les Faux-monnayeurs* (1925); trad. it. *I falsari*, Bompiani, Milano 2016.
- Goldberg, Sarah, « *C'est un deuil perpétuel...* » (entretien avec J.-M. Chaumont et Y. Thanassekos), in "Bulletin trimestriel de la Fondation Auschwitz", n. 28, aprile-giugno 1991, pp. 45-66.
- Gouri, Haïm, *La cage de verre*, Albin Michel, Paris 1964.
- Hausner, Gideon, *Justice à Jerusalem. Eichmann devant ses juges*, Flammarion, Paris 1966.
- Höß, Rudolf, *Kommandant in Auschwitz* (1958); trad. it. *Comandante ad Auschwitz*, Einaudi, Torino 1995.
- Kafka, Franz, *Brief an den Vater* (1952); trad. it. *Lettera al padre*, Feltrinelli, Milano 2011.
- Klieger, Bernard, *Le chemin que nous avons fait... reportages surhumains*, Éditions Beka, Bruxelles 1946.
- Levi, Primo, *Se questo è un uomo* (1947), in Id., *Opere*, vol. 1, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 1997.
- Mandel'stam, Osip, *La Fin du roman* (1922), in Id., *De la poésie*, a cura di Mayelasveta, Gallimard, Paris 1990.
- Meneghello, Luigi, *I piccoli maestri* (1964), Rizzoli, Milano 2009.
- Merle, Robert, *La mort est mon métier* (1952); trad. it. *La morte è il mio mestiere*, Editori Riuniti, Roma 1977.

- Mohamed, Antar, *Wu Ming 2, Timira. Romanzo meticcio*, Einaudi, Torino 2012.
- Pynchon, Thomas, *Gravity's Rainbow* (1973); trad. it. *L'arcobaleno della gravità*, Rizzoli, Milano 1999.
- Ringelblum, Emmanuel, *Sepolti a Varsavia. Appunti dal ghetto* (1958), a cura di J. Sloan, Il Saggiatore, Milano 1962.
- Rushdie, Salman, *Midnight's Children* (1981); trad. it. *I figli della mezzanotte*, Mondadori, Milano 2008.
- Scurati, Antonio, *Il sopravvissuto*, Bompiani, Milano 2005.
- Seferis, Giorgos, *Poesie*, trad. a cura di F. M. Pontani, Mondadori, Milano 1967.
- Segev, Tom, *Le Septième Million. Les Israéliens et le génocide*, Liana Lévi, Paris 1993.
- Semprún, Jorge, *L'écriture ou la vie* (1994); trad. it. *La scrittura o la vita*, Guanda, Parma 1996.
- Simon, Claude, *La route des Flandres* (1960); trad. it. *La strada delle Fiandre*, Neri Pozza, Vicenza 2015.
- Siti, Walter, *Scuola di nudo*, Einaudi, Torino 1994.
- Siti, Walter, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006.
- Steiner, Jean-François, *Treblinka* (1966); trad. it. *Treblinka. La rivolta in un campo di sterminio*, Mondadori, Milano 1978.
- Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (1839), Livre de Poche, Paris 1983; trad. it. *La certosa di Parma*, Garzanti, Milano 2007.
- Vittorini, Elio, *Uomini e no* (1945), Mondadori, Milano 2013.
- Weil, Simone, *Une difficile réflexion*, in "Pardès", n. 16, 1992, pp. 271-282.
- Weil, Simone, *Réflexions d'un témoin*, in "Annales. Économies, sociétés, civilisations", vol. 48, n. 3, 1993, pp. 691-701.
- Wiesel, Elie, *La Nuit* (1958), Éditions de Minuit, Paris 1958; *La notte*, Giuntina, Firenze 2007.
- Wilkomirski, Benjamin, *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948* (1995); trad. it. *Frantumi. Un'infanzia 1939-1948*, Mondadori, Milano 1996.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

4. Testi su autori specifici

Blanrue, Paul-Éric, *Les Malveillantes: enquête sur le cas Jonathan Littell*, Scali, Paris 2006.

Blumenfeld, Samuel, *Il faudra du temps pour expliquer ce succès*, "Le Monde des livres", 17 novembre 2006, https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/11/16/jonathan-littell-il-faudra-du-temps-pour-expliquer-ce-succes_835008_3260.html (ultimo accesso 15 dicembre 2020).

Borrelli, Francesca, *Il punto cieco di Javier Cercas*, "Alias – Il Manifesto", 6 settembre 2015, <https://ilmanifesto.it/il-punto-cieco-di-javier-cercas-2/> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).

Bourmeau, Sylvain, *Bête à Goncourt*, in "Les Inrockuptibles", n. 569, 24 ottobre 2006.

Capone, Carine, *À qui parler des silences ? Une étude de Des Hommes, de Laurent Mauvignier*, in "Revue critique de Ficción française contemporaine", n. 2, 2011, pp. 39-51.

Capra, Michela, *Intervista ad Andrea Tarabbia*, "Finzioni Magazine", 4 ottobre 2011, <https://www.finzionimagazine.it/news/approfondimento-news/intervista-ad-andrea-tarabbia/> (ultimo accesso 15 dicembre 2020).

Cercas, Javier, Trueba, David, *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, Tusquets, Barcelona 2003.

Clément, Murielle Lucie (a cura di), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Open Book Publishers, Cambridge 2010.

Coccia, Andrea, *Bisogna raccontare il Male, i romanzi consolatori non servono a niente*, "Linkiesta", 12 ottobre 2015, <https://www.linkiesta.it/2015/10/bisogna-raccontare-il-male-i-romanzi-consolatori-non-servono-a-niente/> (ultimo accesso 15 dicembre 2020).

Cohn-Bendit, Daniel, *'Les Bienveillantes', l'Allemagne et sa mémoire*, "Le Figaro", 3 marzo 2008, <https://www.lefigaro.fr/debats/2008/03/03/01005-20080303ARTFIG00467-daniel-cohn-bendit-jonathan-littell-lesbienveillantes-l-allemande-et-sa-memoire-.php> (ultimo accesso 15 dicembre 2020).

Contadini, Luigi, *Soldados de Salamina: storia di una salvezza possibile*, in "Confluenze. Rivista di studi iberoamericani", vol. 3, n. 1, 2011, pp. 208-226.

Davies, J. Marina, *La Shoah en flânant ?*, in Clément, Murielle Lucie (a cura di), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Open Book Publishers, Cambridge 2010, pp. 171-184.

Fox, Killian, *Laurent Binet: Most French writers are lazy*, "The Guardian", 27 aprile 2012, <https://www.theguardian.com/books/2012/apr/27/laurent-binet-hhhh-interview> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).

Giglioli, Daniele, *Il buco e l'evento. Sul Taccuino siriano di Jonathan Littell*, in Schiavini Trezzi, Juanita (a cura di), *Mosaico francese. Studi in onore di Alberto Castoldi*, Moretti & Vitali, Bergamo 2012, pp. 279-291.

Husson, Édouard, Terestchenko, Michel, *Les complaisantes. Jonathan Littell et l'écriture du mal*, François-Xavier de Guibert, Paris 2007.

Jenni, Alexis, *Par la fiction, les tensions les plus vives parfois s'abolissent*, in Rubino, Gianfranco, Viart, Dominique (a cura di), *Le roman français contemporain face à l'Histoire. Thèmes et formes*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 287-299.

Kuon, Peter, *Relire Merle après Littell ou comment faire parler les assassins*, in Broqua, Vincent, Marche, Guillaume (a cura di), *L'épuisement du biographique?*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010, pp. 174-189.

Lanzmann, Claude, *Lanzmann juge 'Les Bienveillantes'*, "Le Nouvel Observateur", n. 2185, 21-27 settembre 2006.

Laurent, Thierry, *La réception des Bienveillantes dans les milieux intellectuels français en 2006*, in Clément, Murielle Lucie (a cura di), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Open Book Publishers, Cambridge 2010, pp. 11-18.

Littell, Jonathan, Nora, Pierre, *Conversation sur l'histoire et le roman*, in "Le Débat", n. 144, Gallimard, Paris, marzo-aprile 2007, pp. 25-44.

Matt, Luigi, *Angela Bubba, Viola Di Grado, Giuseppe Schillaci, Andrea Tarabbia: interviste*, in Arcangeli, Massimo (a cura di), *Lid'O: lingua italiana d'oggi VIII*, Bulzoni, Roma 2011.

Mazzoni, Guido, *Il libro in questione: "Le Benevole"*, in "Allegoria", n. 58, 2008, pp. 231-239.

Mosca, Raffaello Palumbo, *Trasfigurare il reale. Intervista ad Andrea Tarabbia*, "Griselda Online", 15 maggio 2020, <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/sonde/andrea-tarabbia-trasfigurare-reale> (ultimo accesso 15 dicembre 2020).

Piga Bruni, Emanuela, *Epica, Memoria, Storia. Le rondini di Montecassino di Helena Janeczek*, in Boscolo, Claudia (a cura di), "NIE – New Italian Epic, Bollettino '900", n. 1-2, 2012, <https://boll900.it/numeri/2012-i/Piga.html> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).

Raccis, Giacomo, *Oltre il muro del reale. Intervista a Laurent Mauvoignier, "Le parole e le cose"*, 25 novembre 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=16859> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).

Raccis, Giacomo, «*Del passato non si parla*»: *Rimozione e buchi neri nella narrativa di Laurent Mauvoignier*, "Between", vol. 5, n. 10, 2015, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1536/1772> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).

Razinski, Liran, *We Are All the Same: Max Aue, Interpreter of Evil*, in "Yale French Studies. Literature and History: Around *Suite française* and *Les Bienveillantes*", n. 121 2012, pp. 140-154.

Schöttler, Peter, *Tom Ripley au pays de la Shoah*, "Le Monde", 14 ottobre 2006.

Suleiman, Susan Rubin, *When the Perpetrator Becomes a Reliable Witness of the Holocaust: On Jonathan Littell's 'Les Bienveillantes'*, in "New German Critique", n. 106, Duke University Press, Durham 2009, pp. 1-19.

Tarabbia, Andrea, *Il sopravvento. Letterarietà, documentazione e (auto)fiction*, 17 novembre 2011, <https://andreatarabbia.wordpress.com/2011/11/17/il-sopravvento/> (ultimo accesso 15 dicembre 2020).

Vitulli, Stefania, «Non condivido le idee del mostro, ma neppure di chi l'ha catturato.» *Intervista ad Andrea Tarabbia, "Il Giornale"*, 30 agosto 2011.

Zenkine, Serge, *Un langage impossible*, in Clément, Murielle Lucie (a cura di), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Open Book Publishers, Cambridge 2010, pp. 231-244.

5. Testi sul romanzo storico e sulla testimonianza

Agamben, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo Sacer III*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

Baldacci, Alessandro, *Romanzi della Resistenza*, in Alfano, Giancarlo e De Cristofaro, Francesco (a cura di), *Il romanzo in Italia, vol. III: Il primo Novecento*, Carocci, Roma 2018, pp. 349-360.

Battistini, Andrea, Bianchini, Andrea, Lolli, Francesca (a cura di), *Letteratura e Resistenza*, Clueb, Bologna 1997.

Belpoliti, Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Milano 2015.

Benvenuti, Giuliana, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma 2012.

Bertolini, Frida, *Contrabbandieri di verità. La Shoah e la sindrome dei falsi ricordi*, Clueb, Bologna 2010.

Boscolo, Claudia, Jossa, Stefano (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2014.

Boucheron, Patrick, « *Toute littérature est assaut contre la frontière* ». *Note sur les embarras historiques d'une rentrée littéraire*, in "Les Annales. Histoire, Sciences Sociales", LXV, n. 2, 2010, pp. 441-467.

Bouju, Emmanuel, *La conscription fictionnelle des témoins, ou l'istoricisation du roman contemporain*, in Rubino, Gianfranco (a cura di), *Le roman français contemporain face à l'Histoire. Thèmes et formes*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 77-87.

Bouju, Emmanuel, *Histoire immédiate et paradigme « istorique »*. Notes sur l'actualité du roman, in Parisot, Yolaine, Pluvinet, Charline (a cura di), *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2015, pp. 325-333.

Bravo, Anna, Jalla, Daniele (a cura di), *Una misura onesta. Gli scritti di memoria della deportazione dall'Italia (1944–1993)*, Franco Angeli, Milano 1994.

Calvino, Italo, *I promessi sposi: il romanzo dei rapporti di forza* (1973), in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 586-587.

Casadei, Alberto, *La guerra*, Laterza, Roma-Bari 1999.

Casadei, Alberto, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Carocci, Roma 2000.

Cichocka, Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, L'Harmattan, Paris 2007.

Coquio, Catherine (a cura di), *L'Histoire trouée : négation et témoignage*, L'Atalante, Nantes 2004.

Cru, Jean Norton, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* (1929), Presses Universitaires de Nancy, Nancy 2006.

Dal Busco, Fabio, *La storia e la favola. Il modello manzoniano nel romanzo storico contemporaneo*, Longo Angelo, Ravenna 2007.

Domenichelli, Mario, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, ETS, Pisa 2011.

Duncan, Ian, *Waverly. Walter Scott, 1814*, in Moretti, Franco (a cura di), *Il Romanzo. Le forme*, vol. 2, Einaudi, Torino 2002, pp. 135-142.

Elias, Amy J., *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*, John Hopkins University Press, Baltimore-London 2001.

Falaschi, Giovanni, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Einaudi, Torino 1976.

Felman, Shoshana, Laub, Dori, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York-London 1992.

Fortin, Jutta, Vray, Jean-Bernard (a cura di), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2012.

Ganeri, Margherita, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Manni, Lecce 1999.

Gengembre, Gérard, *Le roman historique : mensonge historique ou vérité romanesque ?*, in "Études", vol. 413, ottobre 2010, pp. 367-377.

Hartman, Geoffrey, *Apprendre des survivants : remarques sur l'histoire orale et les archives vidéo de témoignages sur l'holocauste à l'université de Yale*, in "Le monde Juif. Revue d'histoire de la Shoah", n. 150, gennaio-aprile 1994, pp. 67-84.

Hugo, Victor, *Sur Walter Scott. À propos de Quentin Durward*, in Id., *Œuvres complètes*, Laffont, Paris 1985.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York-London 1988.

Lacoste, Charlotte, *Séductions du bourreau. Négation des victimes*, Presses Universitaires de France, Paris 2010.

Langer, Lawrence L., *Holocaust Testimonies. Ruins of Memory*, Yale University Press, New Haven-London 1991.

Levi, Primo, *I sommersi e i salvati* (1986), Einaudi, Torino 2007.

Littell, Jonathan, *Le sec et l'humide* (2008); trad. it. *Il secco e l'umido. Una breve incursione in territorio fascista*, Einaudi, Torino 2009.

Lukács, György, *Der historische Roman* (1957); trad. it. *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1965.

Pedullà, Gabriele, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Donzelli, Roma 2001.

Piga Bruni, Emanuela, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Mimesis, Milano 2018.

Rousselot, Elodie (a cura di), *Exoticizing the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2014.

Rubino, Gianfranco (a cura di), *Présences du passé dans le roman français contemporain*, Bulzoni, Roma 2007.

Rubino, Gianfranco, *L'Histoire interrogée*, in Rubino, Gianfranco, Viart, Dominique (a cura di), *Le roman français contemporain face à l'Histoire. Thèmes et formes*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 11-27.

Sanyal, Debarati, *Memory and Complicity. Migrations of Holocaust Remembrance*, Fordham University Press, New York 2015.

Schmidt, Sibylle, *Perpetrators' Knowledge: What and How Can We Learn from Perpetrator Testimony?*, in "Journal of Perpetrator Research", vol. 1, n. 1, 2017, pp. 85-104.

Serkowska, Hanna, *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, Metauro, Pesaro 2012.

Spinazzola, Vittorio, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990.

Vercier, Bruno, Viart, Dominique, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Bordas, Paris 2008.

Viart, Dominique, *Essais-fictions: les biographies réinventées*, in Dambre, Marc, Gosselin, Monique (a cura di), *L'Éclatement des genres au XXe siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris 2001, pp. 331-346.

Viart, Dominique, *Les « Fictions critiques » dans la littérature contemporaine*, in Majorano, Matteo (a cura di), *Le goût du roman. La prose française: lire le présent*, B.A. Graphis, Bari 2002, pp. 30-47.

Viart, Dominique, *Les « fictions critiques » de Pierre Michon*, in Castiglione, Agnès, Vray, Jean-Bernard, (a cura di), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Presses Universitaires de St. Étienne, St. Étienne 2002, pp. 203-221.

Viart, Dominique, *Les « Fictions critiques » de Pascal Quignard*, in “Études françaises”, Montréal, vol. 40, n. 2, 2004, pp. 25-37.

Viart, Dominique, *Témoignage et restitution. Le traitement de l'Histoire dans la littérature contemporaine*, in Rubino, Gianfranco (a cura di), *Présences du passé dans le roman français contemporain*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 43-63.

Wiesel, Elie, *The Holocaust as Literary Inspiration*, in AA.VV., *Dimensions of the Holocaust. Lectures at Northwestern University*, Northwestern University Press, Evanston 1977, pp. 5-19.

Wieviorka, Annette, *L'Ère du témoin* (1998); trad. it. *L'era del testimone*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1999.

Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009.

6. Testi critici e teorici

AA.VV., *Les murs ont la parole*, Tchou, Paris 1968.

Adorno, Theodor W., *The Authoritarian Personality* (1950); trad. it. *La personalità autoritaria*, Edizioni di Comunità, Milano 1973.

Adorno, Theodor W., *Education after Auschwitz*, in Schreier, Helmut, Heyl, Matthias (a cura di), *Never Again! The Holocaust's Challenge for Educators*, Krämer, Hamburg 1997, pp. 11-20.

Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.

Agamben, Giorgio, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

Amalfitano, Paolo (a cura di), *Il piacere del Male. Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale (1500-2000)*, Pacini, Pisa 2018.

Apostolidès, Jean-Marie, *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité* (2003), Éditions du Cerf, Paris 2011.

Arendt, Hannah, *The Origins of Totalitarianism* (1951); trad. it. *Le origini del totalitarismo*, Edizioni di comunità, Milano 1967.

Arendt, Hannah, *The Human Condition* (1958); trad. it. *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 2017.

Arendt, Hannah, *On Revolution* (1963); trad. it. *Sulla rivoluzione*, Edizioni di Comunità, Milano 1983.

Arendt, Hannah, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963); trad. it. *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 2009.

Aristotele, *Poetica*, trad. a cura di D. Lanza, Rizzoli, Milano 1987.

Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (1999); trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2002.

Auerbach, Eric, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946); trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Einaudi, Torino 2000.

Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo. Teoria e storia del discorso narrativo* (1975), a cura di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino 1979.

Bachtin, Michail, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* (1979), a cura di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino 1988.

Badiou, Alain, *L'Éthique* (1993); trad. it. *L'etica. Saggio sulla coscienza del male*, Cronopio, Napoli 2006.

Badiou, Alain, *Le Siècle*, Seuil, Paris 2005.

Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953); trad. it. *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 2003.

Barthes, Roland, *Mythologies* (1957); trad. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974.

Barthes, Roland, *S/Z*, Seuil, Paris 1970.

Barthes, Roland, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III* (1982); trad. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985.

Bataille, Georges, *L'érotisme* (1957); trad. it. *L'eroticismo*, SE, Milano 2017.

Battistini, Andrea, Raimondi, Ezio, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1984.

Baudrillard, Jean, *Simulacres et Simulation* (1981); trad. it. *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Pgreco, Milano 2008.

Baudrillard, Jean, *L'Amérique*, Grasset, Paris 1986.

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

Bauman, Zygmunt, *Wasted lives. Modernity and its Outcasts* (2003); trad. it. *Vite di scarto*, Laterza, Roma-Bari 2005.

Bayard, Pierre, *Aurais-je été résistant ou bourreau?* (2013); trad. it. *Sarei stato carnefice o ribelle?*, Sellerio, Palermo 2018.

Benjamin, Walter, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* (1936); trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Torino 2011.

Benjamin, Walter, *Über den Begriff der Geschichte* (1940); trad. it. *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995.

Benveniste, Émile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes : 2. Pouvoir, droit, religion*, Éditions de Minuit, Paris 1969.

Berardi, Franco "Bifo", *After the Future*, AK Press, Oakland-Edinburgh 2011.

Berardinelli, Alfonso, *L'incontro con la realtà*, in Moretti, Franco (a cura di), *Il Romanzo. Le forme*, vol. 2, Einaudi, Torino 2002, pp. 341-381.

Bertante, Alessandro, *Contro il '68. La generazione infinita*, Agenzia X, Milano 2007.

Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.

Bertoni, Federico, «Reader! Bruder!» *Retorica della narrazione e retorica della lettura*, "Between", vol. 4, n. 7, 2014, <http://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/27> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).

Boccia Artieri, Giovanni, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Franco Angeli, Milano 2012.

Boella, Laura, *Empatie. L'esperienza empatica nella società del conflitto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018.

Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* (1961, 1983); trad. it. *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996.

Bottiroli, Giovanni, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Bollati-Boringhieri, Torino 2013.

Browning, Christopher R., *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*, Harper Collins, New York 1992.

Bruckner, Pascal, *La tentation de l'innocence*, Grasset, Paris 1995.

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

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

Charles, Sébastien, Lipovetsky, Gilles, *Les temps hypermodernes*, Grasset, Paris 2004.

Chaumont, Jean-Michel, *La concurrence de victimes. Génocide, identité, reconnaissance*, La Découverte, Paris 1997.

Chaumont, Jean-Michel, *Du culte des héros à la concurrence des victimes*, in "Criminologie", vol. 33, n. 1, 2000, pp. 167-183.

Chiaromonte, Nicola, *La bestia meccanica*, in Id., *Silenzio e parole*, Rizzoli, Milano 1978.

Cohn, Dorrit, *Transparent Minds*, Princeton University Press, Princeton 1978.

Colucci, Mario, *Isteriche, internati, uomini infami: Michel Foucault e la resistenza al potere*, in "Aut Aut. Michel Foucault e il potere psichiatrico", n. 323, Il Saggiatore, Milano, settembre-ottobre 2004, pp. 111-134.

Cooke, Philip, *The Legacy of the Italian Resistance* (2011); trad. it. *L'eredità della Resistenza. Storia, cultura, politiche dal dopoguerra a oggi*, Viella, Roma 2015.

Crosato, Carlo, *Una forma inaudita di resistenza. Agamben e il paradigma come strumento di analisi archeologica*, in "Etica & Politica / Ethics & Politics", vol. 21, n. 1, 2019.

Darrieussecq, Marie, *L'autofiction : un genre pas sérieux*, in "Poétique", n. 107, settembre 1996.

Dawson, Paul, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, The Ohio State University Press, Columbus 2013.

De Certeau, Michel, *L'écriture de l'histoire* (1975); trad. it. *La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano 2006.

Debray, Régis, *Mai 68 : une contre-révolution réussie*, Mille et une nuits, Paris 2008.

Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris 1969.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *L'Anti-Edipe. Capitalisme et schizophrénie* (1972); trad. it. *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975.

Derrida, Jacques, *Spectres de Marx* (1993); trad. it. *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994.

Derrida, Jacques, *Demeure : Maurice Blanchot*, Galilée, Paris 1998.

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

Donnarumma, Raffaele, *Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti*, in Contarini, Silvia, De Paulis-Dalembert, Maria Pia, Tosatti, Ada (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Transeuropa, Massa 2016, pp. 231-248.

Eco, Umberto, *Diario minimo* (1963), Bompiani, Milano 1992.

Elias, Norbert, *The Civilizing Process* (1939), Blackwell, Oxford 2000.

Eliot, T.S., *Ulysses, Order, and Myth*, in Kermode, Frank (a cura di), *Selected Prose of T.S. Eliot*, Harcourt, Orlando 1975, pp. 175-178.

Ellis, John, *Seeing things. Television in the Age of Uncertainty*, Tauris, London 2000.

Engdahl, Horace, *Philomela's Tongue: Introductory Remarks on Witness Literature*, in Id. (a cura di), *Witness Literature. Proceedings of the Nobel Centennial Symposium*, World Scientific Publishing, Singapore 2002, pp. 1-14.

Ercolino, Stefano, *Negative Empathy. History, Theory, Criticism*, in "Orbis Litterarum", vol. 73, n. 3, 2018, pp. 243-262, <https://doi.org/10.1111/oli.12175> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).

Fernández, Paloma Aguilar, *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Alianza Editorial, Madrid 1996.

Finkelstein, Norman G., *The Holocaust Industry* (2000); trad. it. *L'industria dell'Olocausto. Lo sfruttamento della sofferenza degli ebrei*, Rizzoli, Milano 2002.

Fisher, Mark, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (2009); trad. it. *Realismo capitalista*, Nero, Roma 2017.

Fisher, Mark, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (2013); trad. it. *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, minimum fax, Roma 2019.

Foster, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge 1996.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (1975); trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1993.

Foucault, Michel, *Entretien avec Michel Foucault*, in Id., *Dits et écrits (1976-1979)*, vol. 3, n. 192, Gallimard, Paris 1994, pp. 148-149.

Foucault, Michel, *La vie des hommes infâmes* (1977), in Id., *Dits et écrits (1976-1979)*, vol. 3, n. 198, Gallimard, Paris 1994, pp. 237-253.

Foucault, Michel, *Les Anormaux. Cours au Collège de France (1974-1975)* (1999); trad. it. *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2017.

Foucault, Michel, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France (1973-1974)*, Gallimard, Paris 2003.

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957); trad. it. *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino 1969.

Fukuyama, Francis, *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York 1992.

Galloway, Alex R., *Gaming: Essays on Algorithmic Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.

Ganeri, Margherita, *Reazioni allergiche al concetto di realtà. Il dibattito intorno al numero 57 di «Allegoria»*, in Serkowska, Hannah (a cura di), *Finzione, cronaca, realtà*.

Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea, Transeuropa, Massa 2011, pp. 51-68.

Gaussen, Frédéric, *Le goût pour les récits de vie*, "Le Monde", 14 febbraio 1982.

Genette, Gérard, *Figures III. Discours du récit* (1972); trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2006.

Genette, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris 1987.

Genette, Gérard, *Fiction et Diction*, Seuil, Paris 1991.

Giglioli, Daniele, *All'ordine del giorno è il terrore. I cattivi pensieri della democrazia* (2007), il Saggiatore, Milano 2018.

Giglioli, Daniele, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011.

Giglioli, Daniele, *Dams: guida dello studente*, in Luzzatto, Sergio, Pedullà, Gabriele, Scarpa, Domenico (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 3, Einaudi, Torino 2012, pp. 939-944.

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

Giglioli, Daniele, *L'autore è l'eroe. Di un carattere della più recente narrativa italiana*, in "Il Verri", n. 55, 2014, pp. 5-28.

Giglioli, Daniele, *Stato di minorità*, Laterza, Roma-Bari 2015.

Ginzburg, Carlo, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500* (1976), Adelphi, Milano 2019.

Ginzburg, Carlo, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 2000.

Ginzburg, Carlo, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2000.

Ginzburg, Carlo, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano 2015.

Girard, René, *Le Bouc émissaire* (1982); trad. it. *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano 2020.

Godard, Henri, *Le Roman modes d'emploi*, Gallimard, Paris 2006.

Gordon, Robert S. C., *The Holocaust in Italian Culture, 1944–2010* (2012); trad. it. *Scolpitelo nei cuori. L'Olocausto nella cultura italiana (1944-2010)*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

Gourevitch, Philip, *The Memory Thief*, "The New Yorker", 4 giugno 1999.

Gramsci, Antonio, *Gli indifferenti*, in "La città futura", 11 febbraio 1917.

Greimas, Algirdas J., *Du Sens, Seuil*, Paris 1970.

Hägglund, Martin, *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Stanford University Press, Stanford-London 2008.

Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires* (1957), Seuil, Paris 1986.

Hartog, François, *Le Miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre* (1980); trad. it. *Lo specchio di Erodoto*, Il Saggiatore, Milano 1992.

Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* (2003); trad. it. *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, Sellerio, Palermo 2007.

Hartog, François, *Croire en l'histoire*, Flammarion, Paris 2013.

Hegel, Georg W. F., *Ästhetik* (1836-38); trad. it. *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1997.

Herndon, Astead W., *Elizabeth Warren Apologizes to Cherokee Nation for DNA Test*, "The New York Times", 1 febbraio 2019, <https://www.nytimes.com/2019/02/01/us/politics/elizabeth-warren-choerokee-dna.html> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).

Hilberg, Raul, *Perpetrators, Victims, Bystanders: the Jewish Catastrophe 1933-1945*, Harper Perennial, New York 1992.

Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.

Houellebecq, Michel, *Interventions*, Flammarion, Paris 1998.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York-London 2006.

Iser, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (1976), Routledge & Kegan Paul, London-Henley 1978.

Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981); trad. it. *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano 1990.

Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991); trad. it. *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del Tardo Capitalismo*, Fazi, Roma 2007.

Jameson, Fredric, *The Seeds of Time*, Columbia University Press, New York 1994.

Jameson, Fredric, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present* (2002), Verso, London-New York 2012.

Jameson, Fredric, *Future City*, in "New Left Review", n. 21, maggio-giugno 2003, pp. 65-79.

Jeannelle, Jean-Louis, *Le procès de l'autofiction*, in "Études", settembre 2007, pp. 221-230.

Jenkins, Henry, *Convergence culture: where old and new media collide* (2006); trad. it. *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007.

Jesi, Furio, *Mito* (1973), Mondadori, Milano 1999.

Jesi, Furio, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea* (1979), Einaudi, Torino 2001.

Kermish, Joseph, *Emmanuel Ringelblum's notes hitherto unpublished*, in "Yad Vashem Studies", vol. 7, 1968, pp. 173-183.

LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001.

Lasch, Christopher, *The Culture of Narcissism*, Norton & Company, New York 1979.

Lasch, Christopher, *The Minimal Self: Psychic Survival in Troubled Times* (1984); trad. it. *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamenti*, Feltrinelli, Milano 2010.

Lavagetto, Andreina, *Jesi, ammalarare i miti antichi*, "Alias – il Manifesto", 13 gennaio 2019, <https://ilmanifesto.it/jesi-ammalarare-i-miti-antichi/> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).

Lavagetto, Mario, *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975.

Lejeune, Philippe, *Moi aussi*, Seuil, Paris 1986.

Lévy-Willard, Annette, *La Shoah par 39.000 voix. Initiée par Spielberg, une fondation a interviewé tous les rescapés*, "Libération", 12 gennaio 1998.

Löwenthal, Leo, *Biographies in popular magazines*, in "American social patterns", Doubleday Anchor, Garden City 1956, pp. 63-118.

Lukács, György, *Die Theorie des Romans* (1920); trad. it. *Teoria del romanzo*, SE, Milano 2004.

Luppi, Marzia, Ruffini, Elisabetta (a cura di), *Immagini dal silenzio. La prima mostra nazionale dei lager nazisti attraverso l'Italia 1955-1960*, Nuovagrafica, Carpi 2005.

Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979); trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1993.

Magrelli, Valerio, *Il Sessantotto realizzato da Mediaset*, Einaudi, Torino 2011.

Marchese, Lorenzo, *L'Io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014.

Martin, Jean-Pierre, *La Bande sonore*, José Corti, Paris 1998.

Mauss-Copeaux, Claire, *Appelés en Algérie. La parole confisquée*, Hachette, Paris 1998.

Mazzarella, Arturo, *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.

Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.

Mehl, Dominique, *La télévision de l'intimité*, Seuil, Paris 1996.

Mesnard, Philippe, *La victime écran. La représentation humanitaire en question*, Textuel, Paris 2002.

Miglietti, Sara, «*Tesmoings oculaires*». *Storia e autopsia nel Cinquecento francese*, in “Rinascimento”, n. 50, 2010, pp. 87-126.

Milgram, Stanley, *Obedience to Authority: An Experimental View*, Tavistock Publications, London 1974.

Mongelli, Marco, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in “Ticentre. Teoria Testo Traduzione”, n. 4, 2015, pp. 165-184.

Morán, Gregorio, *Los españoles que dejaron de serlo: Euskadi, 1937-1981*, Planeta, Barcelona 1982.

Moretti, Franco, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994.

Mosca, Raffaello Palumbo, *New Realism or Return to Ethics? Paths of Italian Narrative from the 1990s to Today*, in Di Martino, Loredana, Verdicchio, Pasquale (a cura di), *Encounters with the Real in Contemporary Italian Literature and Cinema*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2017, pp. 47-68.

Mosse, George L., *Fallen soldiers. Reshaping the memory of the World Wars* (1990); trad. it. *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Roma-Bari 2002.

Mouchard, Claude, *Qui si je criais ?... Œuvres-témoignage dans les tourmentes du XX^e siècle*, Laurence Teper, Paris 2007.

Nietzsche, Friedrich, *Zur Genealogie der Moral* (1887); trad. it. *La genealogia della morale*, in Id., *Opere*, vol. 6, tomo 2, Adelphi, Milano 1968.

Nora, Pierre, *Gaullistes et communistes*, in Id., *Les lieux de mémoire*, vol. 2, Gallimard, Paris 1997.

Nora, Pierre, *Présent, nation, mémoire*, Gallimard, Paris 2011.

Orlando, Francesco, *Due letture freudiane: Fedra e Il Misanthropo* (1971), Einaudi, Torino 1990.

Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973.

Patella, Giuseppe, *Estetica culturale. Oltre il multiculturalismo*, Meltemi, Milano 2005.

- Pavel, Thomas, *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge 1986.
- Pavel, Thomas, *Il romanzo alla ricerca di sé stesso. Saggio di morfologia storica*, in Moretti, Franco (a cura di), *Il Romanzo. Le forme*, vol. 2, Einaudi, Torino 2002, pp. 35-63.
- Peli, Santo, *La Resistenza in Italia: storia e critica*, Einaudi, Torino 2004.
- Pennacchio, Filippo, «... *And now I have to enter Father Mike's head, I'm afraid*». *Parallessi, onniscienza omodiegetica e 'io' autoriali nella narrativa contemporanea (I)*, in "Enthymema", n. 10, 2014, pp. 94-124.
- Pennacchio, Filippo, *Autorialità reloaded. Qualche nota (e un'ipotesi) sul narratore del romanzo globalizzato*, in "Ticontre. Teoria Testo Traduzione", n. 2, 2014, pp. 9-29.
- Pennacchio, Filippo, *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Bibliion, Milano 2018.
- Perniola, Mario, *Berlusconi o il '68 realizzato*, Mimesis, Udine 2011.
- Preston, John, *Dave Eggers interview: the heartbreak kid*, "The Telegraph", 29 dicembre 2009, <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/6865365/Dave-Eggers-interview-the-heartbreak-kid.html> (ultimo accesso 12 dicembre 2020).
- Preston, Paul, *The Spanish Civil War: Reaction, Revolution and Revenge* (1986); trad. it. *La guerra civile spagnola. Reazione, rivoluzione, vendetta*, Mondadori, Milano 2006.
- Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Francke, Basel-Tübingen 2002.
- Reynolds, Simon, *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past* (2011); trad. it. *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, minimum fax, Roma 2017.
- Ricard, François, *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Boréal, Montréal 1992.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique* (1983); trad. it. *Tempo e racconto. Vol. 1*, Jaca Book, Milano 2016.
- Robin, Régine, *La mémoire saturée*, Stock, Paris 2003.

Rosenfeld, Alvin, *The Americanization of the Holocaust*, in Id. (a cura di), *Thinking about the Holocaust after half a century*, Indiana University Press, Bloomington 1997, pp. 119-150.

Roussio, Henry, *Le syndrome de Vichy*, Seuil, Paris 1990.

Rovatti, Pier Aldo, «Sarai un malato di mente» (una risposta ai detrattori di Foucault), in "Aut Aut. Foucault e la Storia della follia", n. 351, Il Saggiatore, Milano, luglio-settembre 2011, pp. 24-35.

Ruffini, Elisabetta, *Una mostra sessant'anni dopo*, in "Studi e ricerche di storia contemporanea. L'immortale stagione 8.9.1943 - 25.4.1945", n. 83-84, giugno-dicembre 2015, pp. 9-32.

Sartre, Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, Paul Morihien, Paris 1946.

Scurati, Antonio, *Dal tragico e all'osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Bompiani, Milano 2016.

Sennett, Richard, *Authority* (1980); trad. it. *Autorità. Subordinazione e insubordinazione: l'ambiguo vincolo tra il forte e il debole*, Mondadori, Milano 2006.

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

Singer, Claude, *Vichy, l'Université et les Juifs. Le silence et la mémoire*, Les Belles Lettres, Paris 1992.

Siti, Walter, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, in "Italie - Narrativa", n. 16, settembre 1999, pp. 109-115.

Šklovskij, Viktor, *L'arte come procedimento*, in Todorov, Tzvetan (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 2000, pp. 73-94.

Sloterdijk, Peter, *Im Weltinnenraum des Kapitals* (2005); trad. it. *Il mondo dentro il capitale*, Meltemi, Roma 2006.

Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others* (2003); trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2006.

Stannard, David E., *American Holocaust. The Conquest of the New World*, Oxford University Press, New York-Oxford 1992.

Stanzel, Franz Karl, *A Theory of Narrative* (1979), Cambridge University Press, Cambridge 1984.

Stora, Benjamin, *La gangrène et l'oubli: la mémoire de la guerre d'Algérie*, La Découverte, Paris 1991.

Sturken, Marita, *Tourists of History: Memory, Kitsch, and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*, Duke University Press, Durham-London 2007.

Tirinzani de Medici, Carlo, *Il vero e il convenzionale*, UTET, Torino 2012.

Todorov, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Arléa, Paris 1995.

Todorov, Tzvetan, *Mémoire du mal, tentation du bien* (2000); trad. it. *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, Garzanti, Milano 2004.

Tortonese, Paolo (a cura di), *Il bene e il male. L'etica nel romanzo moderno*, Bulzoni, Roma 2007.

Wark, McKenzie, *Gamer Theory*, Harvard University Press, Cambridge 2007.

White, Hayden, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di E. Tortarolo, Carocci, Roma 2006.

Wiesel, Elie, *Trivializing the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction*, "The New York Times", 16 aprile 1978.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* (1922), a cura di A. G. Conte, Einaudi, Torino 1989.

Zimbardo, Philip, *The Lucifer Effect: Understanding How Good People Turn Evil*, Random House, New York 2007.

Žižek, Slavoj, *On Belief* (2001); trad. it. *Credere*, Meltemi, Roma 2005.

Žižek, Slavoj, *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity* (2003); trad. it. *Il cuore perverso del cristianesimo*, Meltemi, Roma 2006.

Žižek, Slavoj, *First As Tragedy, Then As Farce* (2009); trad. it. *Dalla tragedia alla farsa. Ideologia della crisi e superamento del capitalismo*, Ponte alle Grazie, Milano 2010.

Žižek, Slavoj, *Event* (2014); trad. it. *Evento*, UTET, Torino 2014.