

Testi e testimonianze di critica letteraria II

# **Finzioni testimoniali**

## **Scritture di un tempo infestato**

Andrea Suverato

Postfazione di Federico Bertoni



Andrea Suverato

Finzioni testimoniali  
Scritture di un tempo infestato

*Postfazione di Federico Bertoni*

Ledizioni

© 2023 Ledizioni LediPublishing  
Via Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

Andrea Suverato, *Finzioni testimoniali. Scritture di un tempo infestato*

Prima edizione: maggio 2023

ISBN: 978-88-5526-961-2

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

# Testi e testimonianze di critica letteraria

## Collana diretta da

Laura Neri, Università di Milano

## Comitato scientifico

Enza Biagini, Università di Firenze

Roberto Ludovico, University of Massachusetts Amherst

Caroline Patey, Università di Milano

Tim Parks, Università IULM

Daniela La Penna, University of Reading



## Indice

Premessa	9
Avvertenza	13

### PARTE PRIMA TEORIA

1. Il genere della contemporaneità	19
1.1 <i>Dal processo Eichmann al Maggio francese</i>	19
1.2 <i>Sulla testimonianza: prospettive a confronto</i>	24
1.3 <i>Il paradigma testimoniale nella pratica estetica</i>	29
2. Varianti morfologiche del romanzo storico	35
2.1 <i>Nient'altro che testi: due letture postmoderne</i>	35
2.2 <i>Il nuovo millennio: coscienza post-traumatica e scavo archeologico</i>	38
2.3 <i>La voce dell'Altro: UNO, controstorie, defamiliarizzazioni</i>	43
3. Le finzioni testimoniali	51
3.1 <i>Una parola contesa</i>	51
3.2 <i>Codice, voce, autorialità</i>	56
3.3 <i>Uno sguardo d'insieme</i>	62

### PARTE SECONDA ANALISI

4. Posture	71
4.1 <i>Retorica dell'incertezza</i>	71
4.2 <i>Ricorso alla finzione</i>	75
4.3 <i>Testimoni autoriali</i>	79

5. Intertesti	85
5.1 Documenti	85
5.2 Fotografie	88
5.3 Miti	92
6. Voci	97
6.1 Riparare il discorso dei testimoni	97
6.2 Lo spazio che lega i padroni ai servi	102
6.3 Chi testimonia per il carnefice?	110
7. Tecniche	121
7.1 Le lingue di Szmul	121
7.2 I buchi di Rabut	126
7.3 Le parallissi di Aue	129
Conclusioni	133
<i>Postfazione</i> di Federico Bertoni	137
Bibliografia	145
<i>Corpus di riferimento</i>	145
<i>Testi letterari</i>	145
<i>Testi critici e teorici</i>	146
<i>Sitografia</i>	157



## *Premessa*

Questo libro è dedicato a una variante morfologica del romanzo storico contemporaneo che propongo di definire finzione testimoniale. La scelta del termine deriva dalla costituzione ibrida di opere che, pur operando in un regime di finzione, adottano strategie formali, retoriche e stilistiche tipiche del discorso testimoniale. Da forma di scrittura praticata dai reduci delle guerre mondiali, a partire dagli anni Settanta la testimonianza ha conosciuto un allargamento del proprio bacino d'utenza; un fenomeno che è andato di pari passo con altri importanti mutamenti in seno alla società, illustrati da Annette Wieviorka in un libro che, significativamente, descrive il Secondo Novecento come l'«era del testimone».

Genere della contemporaneità per Wiesel, canale di comunicazione privilegiato secondo Felman, la testimonianza – intesa soprattutto come pratica discorsiva, sempre meno vincolata alla postura etica degli esordi – ha saputo attraversare diversi media, dallo scritto all'audiovisivo, rivendicando un ruolo di primo piano nella produzione estetica occidentale degli ultimi decenni (c'è una comune matrice testimoniale, sosterrò più avanti, nell'autofiction, nel reality, nella docufiction televisiva e nel nonfiction novel, tra gli altri). Preso atto della ricorrenza di stilemi e posture tipiche del genere, ho concentrato le mie ricerche sul campo della narrativa storica, interrogando una serie di opere pubblicate in Europa (in Italia, in Francia, in Germania, in Spagna e nel Regno Unito) tra il 2001 e il 2014; un arco temporale relativamente ristretto che suggerisce l'esistenza, se non di una corrente unitaria, quantomeno di una sensibilità condivisa che informa l'immaginario culturale di inizio millennio.

La pervasività dello sguardo testimoniale nella letteratura contemporanea può infatti dirci alcune cose su come pensa la nostra epoca, sui suoi archetipi e sui suoi incubi ricorrenti. Già negli anni Ottanta, in una fase di relativa stabilità economica e sociale, Lasch notava come la sempre più diffusa «consapevolezza delle realtà limite» – sulla spinta della riemersione della Shoah nel dibattito pubblico – si accompagnasse al dilagare di una «mentalità dell'assedio» nel cittadino medio occidentale<sup>1</sup>. In tempi più recenti, con l'avanzare della crisi economica e l'affievolirsi della partecipazione democratica, questa tendenza si è consolidata in un ripiegamento identitario che fa capo alla figura della Vittima («non siamo ciò che facciamo» scrive Giglioli al riguardo, «ma ciò che abbiamo subito, ciò che possiamo perdere, ciò che

<sup>1</sup> Christopher Lasch, *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamenti* [1984], Feltrinelli, Milano 2010, p. 9.

ci hanno tolto»<sup>2</sup>. Questa postura, ravvisabile al fondo di una serie di linguaggi e di pratiche (nella politica, nell'informazione, nell'accademia), restituisce l'immagine di un'epoca profondamente risentita: coattamente rivolta sul proprio passato, dominata dall'impulso di interrogare, rivisitare, ripensare ciò che è stato.

Se a inizio anni Novanta con Fukuyama si proclamava la fine della Storia e si celebrava il modello neoliberista come tappa finale dell'evoluzione ideologica del genere umano<sup>3</sup>, lo scenario attuale segnala piuttosto le falle di quel progetto e porta alla luce i nodi irrisolti con il passato. Già all'epoca della pubblicazione del saggio, Derrida aveva denunciato il carattere «segretamente inquieto e manifestamente inquietante»<sup>4</sup> di un discorso che predicava in maniera ossessiva la propria ineluttabilità, liquidando la visione marxista della storia dell'uomo come storia di lotta tra classi. È l'insistenza su questo punto, prosegue, a schiudere degli scenari perturbanti, poiché anziché rasserenare, suggerisce che «forse il cadavere non è così morto» come si vuole far credere<sup>5</sup>. Questa operazione di scongiuro, lungi dal tenere a bada lo spettro, non fa che rendere il suo influsso sull'epoca più evidente: è la cosiddetta *hantologie*, la fantasmatica presenza di ciò che è assente.

L'analisi di Derrida traccia i contorni di un tempo infestato, in cui la Storia, data prematuramente per morta, è tornata a pulsare sotto le assi della liberaldemocrazia, come il cuore rivelatore di Poe. Ma, se ad oggi neppure Fukuyama crede più per davvero alle tesi espresse all'epoca, i proclami di ineluttabilità di cui sopra godono ancora di buona salute. Nonostante quella del Capitale assomigli sempre di più a una casa infestata, si fatica ancora a elaborare dei modelli alternativi: è quel processo ideologico che Fisher ha chiamato realismo capitalista, «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»<sup>6</sup>. Il risultato di ciò è uno scenario che spartisce con la figura del depresso la medesima «prospettiva al ribasso», quella cioè di chi non ritiene possibile o persino auspicabile cambiare la propria condizione<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Daniele Giglioli, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Nottetempo, Roma 2014, p. 9.

<sup>3</sup> Cfr. Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York 1992.

<sup>4</sup> Jacques Derrida, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* [1993], Raffaello Cortina Editore, Milano 1994, p. 75.

<sup>5</sup> Ivi, p. 125.

<sup>6</sup> Mark Fisher, *Realismo capitalista* [2009], Nero, Roma 2017, p. 26.

<sup>7</sup> Ivi, p. 32.

Passività, sguardo al passato e coazione a ripetere non sono più solo i sintomi tipici della vittimizzazione, ma segni distintivi di un'epoca. Sul fronte delle pratiche artistiche, si assiste su più fronti alla normalizzazione di un immaginario traumatico, consistente nella riproduzione anacronistica di stili, tecniche e atmosfere passate (la retromania descritta da Reynolds in ambito musicale, lo sfruttamento intensivo dell'estetica dei decenni trascorsi in serie e film)<sup>8</sup> o nella trattazione diretta del trauma e delle sue conseguenze sul piano psichico (si pensi al *traumatic realism* di cui parla Foster per le arti figurative o all'etichetta di «scrittura dell'estremo» che Giglioli riserva alla narrativa italiana del nuovo millennio)<sup>9</sup>. La finzione testimoniale, in quanto forma di scrittura guidata da un narratore-testimone che ha per oggetto il recupero e la *mise en récit* di eventi traumatici, si inserisce pienamente all'interno di questa produzione.

Il grande assente da questi discorsi, lo si sarà intuito, è il futuro, inteso – come fa Bifo Berardi – non in quanto direzione temporale ma come percezione psichica, o mito se si preferisce, di un moto progressivo continuo che ha accompagnato la modernità<sup>10</sup>. La sua «lenta cancellazione» nel corso degli ultimi decenni, in cui il nuovo ha smesso di prodursi, è andata di pari passo con l'interrogazione ossessiva dei deviatoi passati, delle svolte mancate. Quello appena descritto è il processo della coazione, che fomenta una concezione ciclica del tempo o – il che è lo stesso in termini di esiti – una stasi. Una dinamica presente anche nelle testimonianze della Shoah raccolte da Langer, secondo cui l'esistenza dei superstiti assomiglierebbe a una serie di convogli che l'incontro col trauma ha fatto deragliare dai binari su cui stavano viaggiando<sup>11</sup>.

Eppure in questo movimento è anche possibile scorgere una radice utopica, almeno secondo l'interpretazione di Fisher dell'*hantologie* derridiana. C'è un'ambivalenza di fondo nella sua tesi: se da un lato vede il presente come un tempo «fuor di sesto», che gira a vuoto su di sé, dall'altro considera il ritorno compulsivo sui luoghi del passato come un'indagine potenziale sui «futuri perduti» che ci infestano. Letta in questi termini, l'*hauntologie* rifletterebbe su ciò che non è stato ma poteva essere, riservando così uno spazio a realtà alternative e, di fatto, potenziali. «L'aspetto importante dello spettro», ha scritto Häggglund in riferimento a Derrida, «è che que-

<sup>8</sup> Cfr. Simon Reynolds, *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato* [2010], minimum fax, Roma 2017.

<sup>9</sup> Cfr. Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge 1996, pp. 130-136 e Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011.

<sup>10</sup> Franco "Bifo" Berardi, *After the Future*, AK Press, Oakland-Edinburgh 2011, pp. 18-19.

<sup>11</sup> Lawrence L. Langer, *Holocaust Testimonies. Ruins of Memory*, Yale University Press, New Haven-London 1991, p. 173.

sto non può essere pienamente presente: non possiede essere in sé, ma marca una relazione con ciò che è *non più o non ancora*<sup>12</sup>. 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*»<sup>13</sup>. Da ciò, ricava due accezioni:

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).<sup>14</sup>

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; un'operazione che ha l'ambizione di riportare alla luce le possibilità inespresse del presente.

Il romanzo storico è un luogo privilegiato per riflettere sull'immaginario culturale di un'epoca e su come questa definisca i propri rapporti nei riguardi della catena temporale. Se, come vedremo più in là, il romanzo storico tradizionale descritto da Lukács trasmette l'idea di un'adesione al divenire storico, mentre quello postmoderlista pone l'accento sulle mediazioni ideologiche che intervengono sulla ricezione del testo e della storia in oggetto, le finzioni testimoniali odierne restituiscono piuttosto l'immagine di un tempo infestato, che intrattiene con il passato un rapporto ambiguo, sospeso tra coazione e scarto prometeico.

<sup>12</sup> Martin Hägglund, *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Stanford University Press, Stanford-London 2008, p. 82 (corsivo dell'autore), cit. in Mark Fisher, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti* [2013], minimum fax, Roma 2019, p. 33.

<sup>13</sup> *Ibid.* (corsivo dell'autore).

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 33-34 (corsivo dell'autore).

## Avvertenza

Queste pagine sono il risultato delle ricerche condotte tra il 2017 e il 2020 presso le Università di Bologna e L'Aquila, inizialmente confluite in una tesi di dottorato discussa nel giugno 2021. Alcune sezioni riprendono, rielaborandoli e ampliandoli, i seguenti saggi apparsi in precedenza all'interno di riviste e miscellanee: *Rondini, spille e altre scorie memoriali: strategie del ricordo in Helena Janeczek e Laurent Mauvignier*, «Altre Modernità», gennaio 2020, pp. 102-115; *In principio fu il testimone: sulle recenti contaminazioni tra letteratura e storia*, in G. Mazzoni, S. Micali, P. Pellini, N. Scaffai, M. Tasca (a cura di), *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, vol. II, Del Vecchio, Roma 2021, pp. 479-500; *Due testimoni «ipermoderni»: retorica dell'incertezza e ricorso alla finzione in Laurent Binet e Helena Janeczek*, «Quaderni del Dottorato - Dipartimento LILEC», I/2021, pp. 187-199; *«Je suis partout»: Stalingrado, Berlino e altri luoghi infestati in Les Bienveillantes*, «SigMa», V/2021, pp. 97-114; *«Tutte le Alessandrie». Europa e frontiera in Mathias Énard*, «Novecento transnazionale. Letterature, arti, culture», 6/2022, pp. 12-18; *«Qua non esiste tempo». Mito, trauma ed evento ne Le Benevole di Jonathan Littell*, in D. Giovannone, A. Pascucci, G. Polise, M. Sommella, A. Viola (a cura di), *Quaderni della ricerca – 8. «Tempus. Il tempo nel testo e nella realtà extra-testuale»*, UniorPress, Napoli 2022, pp. 83-94.

Le citazioni delle opere trattate, fatta eccezione per *Austerlitz* (2001) di W.G. Sebald, sono riportate nel testo in lingua originale. Per garantire la coesione linguistica, la letteratura secondaria (articoli, interviste e saggi) è citata invece in traduzione. In questi casi, laddove non indicato diversamente nelle note o in bibliografia, la traduzione dei testi è mia.

Desidero ringraziare i colleghi e i professori con cui in questi anni ho condiviso idee, chilometri e spunti di riflessione. La ricerca è tale solo se condivisa: senza il loro apporto, questo libro ne sarebbe uscito senz'altro impoverito. Esprimo la mia gratitudine anche agli organizzatori dei convegni, alle riviste e ai curatori dei volumi che hanno ospitato i miei interventi, così come agli editor e ai revisori che hanno contribuito ad affinarli. Soprattutto, voglio ringraziare Federico Bertoni per l'attenzione con cui ha seguito questo lavoro sin dal principio, per le preziose indicazioni e per i consigli di metodo che hanno sostenuto e dato forma alla mia ricerca.



*a Giovanna*





Parte prima  
Teoria



## 1. Il genere della contemporaneità

### 1.1 Dal processo Eichmann al Maggio francese

Il processo che, tra il 1961 e il 1962, si tiene a Gerusalemme a carico di Adolf Eichmann avvia un mutamento significativo all'interno della sensibilità occidentale. La specificità della condizione ebraica durante la Seconda guerra mondiale, da più parti misconosciuta nei primi anni del Dopoguerra, è qui posta al centro del dibattito processuale che, da evento chiamato a esprimere un verdetto su un crimine, diventa – nelle parole di Annette Wieviorka – l'occasione ideale per offrire al mondo «una lezione di storia»<sup>1</sup>. Il procuratore generale che ne cura l'impianto accusatorio, Gideon Hausner, ne è consapevole: «ogni processo», sostiene, «implica una volontà di risanamento, un desiderio di esemplarità. Attira l'attenzione, racconta una storia, esprime una morale»<sup>2</sup>. Un'intenzione ravvisabile anche nella sua architettura formale, costituita da un'imponente raccolta di testimonianze dei sopravvissuti.

Per via dell'alto numero di richieste, in vista del processo si organizza un vero e proprio casting, chiamato a definire il campione di deposizioni che verranno ascoltate in aula. Gli organizzatori si trovano di fronte a un flusso eterogeneo che oscilla tra resoconti reticenti e altri mossi da un'eccessiva ricerca di visibilità. Poiché però il processo Eichmann si configura come evento mediatico, il criterio della spettacolarità ha spesso la meglio su quello dell'affidabilità; così, ricorda anche Hannah Arendt, a testimonianze degne di fede se ne alternano altre in cui si confondono cose vissute, lette, sentite oppure immaginate<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Annette Wieviorka, *L'era del testimone* [1998], Raffaello Cortina, Milano 1999, p. 71. Sulla problematica ricezione delle memorie dei deportati negli anni successivi al conflitto (specialmente in Italia e in Francia), cfr. Jean-Michel Chaumont, *La concurrence de victimes. Génocide, identité, reconnaissance*, La Découverte, Paris 1997; 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; Robert S. C. Gordon, *Scolpitelo nei cuori. L'Olocausto nella cultura italiana (1944-2010)* [2012], Bollati Boringhieri, Torino 2013; Elisabetta Ruffini, *Una mostra sessant'anni dopo*, «Studi e ricerche di storia contemporanea. L'immortale stagione 8.9.1943 - 25.4.1945», n. 83-84, giugno-dicembre 2015.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Hannah Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme* [1963], Feltrinelli, Milano 2009, pp. 214-215.

Tuttavia, essendo Eichmann – al momento in cui siede nella gabbia di vetro – colpevole oltre ogni ragionevole dubbio, le eventuali inesattezze nelle parole dei testimoni alla sbarra non potrebbero alterare in alcun modo lo svolgimento dei lavori. A discapito dell'ampio spazio dedicatogli, a questi ultimi non spetta che un ruolo marginale ai fini degli esiti processuali (proprio come era avvenuto a Norimberga nel 1947, quando i testimoni erano stati chiamati solo a confermare la veridicità dell'imponente mole di documenti che provava la colpevolezza degli imputati). L'esibizione della corporeità sofferente voluta da Hausner trova allora il suo senso al di là dello spazio dell'aula, proiettandosi su quella sfera pubblica che la tediosa documentazione di Norimberga non era stata a suo tempo in grado di attrarre.

La strategia di Hausner sortisce l'effetto sperato. Le emittenti che trasmettono il processo chiedono alle telecamere di mostrare solo i testimoni, cui spetta il centro della scena: sia chi è in aula sia chi segue l'evento da casa ben presto si dimentica della presenza di Eichmann. Le testimonianze arrivano al pubblico occidentale immerse in un flusso mediatico che le alterna a conferenze-stampa, interviste e pubblicità; quelle più drammatiche e scioccanti (come lo svenimento dello scrittore Ka-Tzetnik) sono mostrate ripetutamente nei filmati che raccontano l'evento. È il trionfo dei criteri di visibilità ed emotività che regolano la nascente società dello spettacolo (il saggio di Guy Debord vedrà le stampe di lì a breve), cui anche il processo Eichmann – al pari di un qualunque show televisivo – fa mostra di obbedire.

L'eclissi del carnefice in favore delle vittime, ha notato Arendt, è funzionale alla trasformazione del processo da evento drammatico (che ruota cioè attorno alle azioni di un agente) in puro spettacolo<sup>4</sup>. È in queste forme che viene data per la prima volta udienza ai superstiti, i quali diventano «i delegati dell'Olocausto»<sup>5</sup>. Questo per via del carattere traumatico del loro messaggio, che riporta il passato delle sofferenze nel presente della testimonianza. L'esposizione immediata del pathos, grazie all'ausilio dei nuovi media, tocca la platea degli spettatori, che si identificano con chi parla: «i testimoni raccontavano la loro storia» ha scritto in merito Tom Segev, «ed era proprio ciò che dava peso alle loro parole»<sup>6</sup>.

Il processo Eichmann è la prima di tre tappe che, negli anni Sessanta, sanciscono l'inizio di una nuova fase rispetto all'immediato dopoguerra. Finito il tempo del silenzio, viene impressa in questi anni una svolta verso il riconoscimento delle vittime della Shoah. Il secondo atto ha luogo a New York nel 1967, in occasione del seminario annuale della rivista *Judaism*, in cui intervengono alcune personalità di spicco del mondo ebraico, tra cui Elie Wiesel. L'evento verte sulla specificità dell'esperienza

<sup>4</sup> Ivi, p. 17.

<sup>5</sup> A. Wieviorka, *L'era del testimone*, cit., p. 99.

<sup>6</sup> 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.

ebraica durante la guerra, fino ad allora misconosciuta dagli stessi superstiti, nei quali era prevalso il desiderio di assimilazione alle comunità di riferimento. Ma a questo atteggiamento rinnovato si accompagna una rivendicazione ben più radicale: la singolarità della Shoah, tesi secondo cui non solo gli ebrei hanno vissuto un'esperienza peculiare rispetto agli altri deportati, ma un'esperienza unica, incomparabile con qualsiasi altro evento nella storia dell'umanità.

Il seminario in effetti assume ben presto i toni da dibattito teologico (forse, ha notato Jean-Michel Chaumont, a causa dell'assenza di storici tra i partecipanti), arrivando persino a scomodare la dottrina medievale di Yehuda Ha-Levi<sup>7</sup>. Se nel processo Eichmann a farla da padrone era stata la forza emotiva delle testimonianze, a prevalere qui è la speculazione metafisica. Sarebbe l'Ebraismo a rendere la Shoah un fenomeno incomparabile: «se, per assurdo», ritengono alcuni, «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»<sup>8</sup>. Ed è proprio attorno alla dimensione dell'identità ebraica che si concentrano gli interventi di Wiesel. L'autore di *La Nuit* (1958), presente nelle vesti di scrittore-sopravvissuto, sostiene l'esistenza di un legame misterioso tramite cui ciascun ebreo può fare esperienza di Auschwitz, così come di tutti i grandi eventi passati della storia ebraica. Lo stesso uso del termine "olocausto", allora poco frequente, testimonia della matrice religiosa del suo pensiero<sup>9</sup>. Wiesel getta un ponte tra i superstiti e chi non ha avuto esperienza diretta della deportazione, purché faccia parte della stessa comunità. Ma tratteggiare una linea di demarcazione tra il suo popolo e il resto del mondo significa anche porre fine alla stagione dell'assimilazione e aprire quella della differenza, in cui presa di parola e glorificazione s'intrecciano. In fin dei conti, dice Wiesel, l'Olocausto ha cambiato il mondo, perché non rivendicarlo dunque «come un capitolo glorioso della nostra storia eterna?»<sup>10</sup>

Qui, come a Gerusalemme, la testimonianza si impone sul discorso storiografico nel 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 retrospettiva degli eventi. La sua rigida imposizione alla collettività non è esente da rischi. Nelle parole di Wiesel, ad esempio, il giusto seppellimento delle accuse di passività rivolte alla comunità ebraica va di pari passo

<sup>7</sup> J-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, cit., p. 101.

<sup>8</sup> Ivi, p. 102.

<sup>9</sup> Secondo Agamben, l'utilizzo del termine da parte di Wiesel nascerebbe dall'inconscia esigenza di giustificare (attraverso la logica del martirio) una morte altrimenti *sine causa*. Cfr. Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 26.

<sup>10</sup> J-M. Chaumont, *La concurrence des victimes*, cit., p. 113.

con l'arbitraria esaltazione di quella stessa condotta, divenuta la base su cui si fonda il «privilegio del sopravvissuto»: il diritto cioè di mostrare la propria sofferenza, una sofferenza esclusiva che spetta al solo popolo ebraico<sup>11</sup>. È con ogni evidenza in atto una transizione tra due paradigmi: la legittimazione del privilegio del sopravvissuto comporta anche la squalifica del modello eroico che permeava l'immaginario del dopoguerra – modello secondo cui il diritto al riconoscimento dipendeva dalla categoria di azione, mentre la sofferenza poteva tutt'al più dare luogo al risarcimento da parte dei colpevoli. Come osserva Chaumont, «soltanto nella misura in cui [...] i terzi – ossia “il resto del mondo” – sono equiparati ai colpevoli – “i complici di Hitler” – diventa possibile richiedere loro un risarcimento»<sup>12</sup>.

Wiesel, nel costruire la sua argomentazione, compie un'operazione mistificatrice della storia, dal momento che la semplifica: omettendo la complessità dei processi storici, riduce il discorso a una contrapposizione manichea tra il polo della pura innocenza (il popolo ebraico) e quello della piena colpevolezza (l'Occidente). Così facendo, «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 al modello dominante scompare e fa posto alla rivendicazione della singolarità»<sup>13</sup>.

Nel giro di pochi anni, è però l'Occidente stesso, bersaglio delle accuse di Wiesel, ad appropriarsi di questa retorica. Il simposio newyorkese non è il solo luogo che vede lo statuto di vittima tramutarsi, nel corso degli anni Sessanta, da condizione di passività a base per la rivendicazione di diritti. Si tratta di un processo più ampio che giunge al culmine, sul finire del decennio, con il Maggio francese. Con tale evento, com'è noto, s'intende l'insieme di proteste, scioperi, dibattiti e occupazioni che nella tarda primavera del 1968 scossero la Francia; episodio legato al più ampio fenomeno del Sessantotto che trae le sue origini dai movimenti di protesta statunitensi e, in un secondo momento, europei. In quegli anni, la generazione dei *baby boomers* anima un fenomeno di carattere transnazionale che contesta le fondamenta patriarcali della società, il conformismo borghese, l'autoritarismo, la morale sclerotica e le sue discriminazioni. Tra i Paesi del vecchio continente, è soprattutto la Francia a catalizzare l'attenzione mondiale. È qui che, secondo Jean-Marie Apostolidès, avviene il «rovesciamento di sensibilità» che conduce all'avvento della società vittimaria<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Ivi, p. 111.

<sup>12</sup> Ivi, p. 67.

<sup>13</sup> Ivi, p. 95.

<sup>14</sup> Jean-Marie Apostolidès, *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité* [2003], Éditions du Cerf, Paris 2011, p. 248.

Il Sessantotto in Francia si colloca sul calare dei *Trente Glorieuses*. Nonostante il netto miglioramento delle condizioni di vita della popolazione, si determina col tempo una discrasia di valori insopportabile tra la generazione che ha vissuto la guerra e quella figlia del benessere economico. A farne le spese in prima persona è De Gaulle, colui che aveva sorretto nel difficile dopoguerra i valori eroici della cultura patriarcale attraverso l'istituzione di una mitologia della Resistenza: nel racconto di quegli anni, il collaborazionismo era stato occultato in favore dell'immagine di una Francia coesa e resistente, consentendo ai francesi di interiorizzare una lotta mai effettuata sul campo<sup>15</sup>. Sarà la sua, la prima testa che il Sessantotto vorrà vedere cadere, come lasciano intendere i manifesti che mostrano il volto del Generale ridotto a una maschera che nasconde quello di Pétain o di Hitler<sup>16</sup>. In questo contesto, la sistematica associazione di De Gaulle con il collaborazionismo di Vichy e con il nazismo conduce alla messa in stato d'accusa di quel modello eroico che la sua figura incarna.

I sessantottini cercano una rottura netta sia con la generazione dei padri, sia con la forma di potere che questi avevano simbolizzato. L'obiettivo non è rovesciare una figura politica o una classe dirigente, ma la cultura stessa da cui hanno tratto la loro autorità. È un diverso sistema di valori e pratiche, in breve un nuovo paradigma, che viene imposto. Per dirla con Apostolidès, il modello eroico si eclissa in favore della «cultura della vittimizzazione»: gli studenti in rivolta usano slogan che li associano agli oppressi (il celebre «nous sommes tous des juifs allemands» in difesa di Daniel Cohn-Bendit), rivendicano la loro innocenza e sognano una «rivoluzione non violenta, senza spargimenti di sangue, una rivoluzione fraterna. Rifiutano quasi all'unanimità l'eroismo, che li rigetterebbe di nuovo nel mondo di ieri, quello dei Padri»<sup>17</sup>. Si delinea qui la stessa 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, posto «nel ruolo di carnefice»<sup>18</sup>. Se tale processo ricalca in tutto e per tutto il disegno di Wiesel, è significativo osservare come non si tratti di un recupero consapevole. Un ulteriore sintomo dell'inversione di paradigma in atto.

Il Maggio francese consente ai *baby boomers* di appropriarsi della nozione di vittima: attraverso l'identificazione reiterata nelle vittime dell'Olocausto o in quelle del terzo mondo, i sessantottini erigono un nuovo paradigma sbarazzandosi al contempo delle vecchie forme di autorità. Vale la pena sottolineare come lo statuto di vittima

<sup>15</sup> Pierre Nora, *Gaullistes et communistes*, in Id., *Les lieux de mémoire*, vol. 2, Gallimard, Paris 1997, p. 2502.

<sup>16</sup> J.-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 247.

<sup>17</sup> Ivi, p. 248.

<sup>18</sup> Ivi, p. 247.

sia rivendicato da una generazione che non è passata attraverso alcuna esperienza di vittimizzazione; quella messa in atto è dunque un'identificazione puramente immaginaria (compiuta cioè sul piano dell'immaginario culturale). Il racconto del testimone fuoriesce così dal cerchio della comunità ebraica e diventa il vessillo della protesta in Occidente: ormai libero dal corpo e dalla storia dei singoli superstiti o di intere comunità discriminate, si tramuta in formazione discorsiva, vettore di una ideologia pronta a innestarsi anche nella produzione estetica dell'Occidente.

### 1.2 Sulla testimonianza: prospettive a confronto

Dieci anni dopo il 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»<sup>19</sup>. Solo ai superstiti è concesso di parlare dell'evento, pur nella consapevolezza che quanto è realmente accaduto ricade «al di là della nostra portata». Al testimone spetta, a suo avviso, un compito paradossale: «tutto ciò che può sperare di ottenere è di comunicare l'impossibilità della comunicazione»<sup>20</sup>.

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 alcuni hanno ravvisato 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)<sup>21</sup>. Un anno più tardi, nel 1978, Wiesel spenderà parole non lusinghiere anche per il TV serial *Holocaust*, tra-

<sup>19</sup> Elie Wiesel, *The Holocaust as Literary Inspiration*, in Aa.Vv., *Dimensions of the Holocaust. Lectures at Northwestern University*, Northwestern University Press, Evanston, IL 1977, p. 7.

<sup>20</sup> Ivi, p. 8

<sup>21</sup> 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.



smesso dapprima negli Stati Uniti e poi in Europa (tra cui in Italia e in Francia)<sup>22</sup>. A questo genere di operazioni contrappone la «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 Ventesimo 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.<sup>23</sup>

Infrangendo le barriere del contesto giuridico in cui 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 Novecento*. Una svolta ribadita in seguito da studiosi quali Shoshana Felman, che nota come la testimonianza sia ormai divenuta la «principale modalità di trasmissione e di comunicazione contemporanea»<sup>24</sup>, o Horace Engdahl, il quale, pur ridimensionando la portata epocale attribuitagli da Wiesel, considera l'avvento su larga scala del genere come «il cambiamento più profondo in letteratura dall'avvento del modernismo»<sup>25</sup>.

In verità la testimonianza, intesa come genere autonomo, fa la sua comparsa già sul finire della Prima guerra mondiale, dapprima in forma di annotazioni sparse prese in trincea che, con il ritorno dei soldati dal fronte, assumono una veste editoriale. In Francia, Jean Norton Cru ha esaminato, tra il 1915 e il 1928, un grande numero

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> E. Wiesel, *The Holocaust as Literary Inspiration*, cit., p. 9 (corsivo mio).

<sup>24</sup> Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York-London 1992, p. 6.

<sup>25</sup> 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.

di testimonianze dei reduci e centinaia di opere incentrate sull'esperienza bellica afferenti ad altri generi (tra cui figurano scritti di cronaca, lettere e romanzi); un poderoso insieme di testi che è confluito nel corpus del suo *Témoins* (1929), primo studio critico sul genere della testimonianza.

Sin da questa indagine, emerge sul fronte della produzione il problema di come restituire l'esperienza indicibile del trauma, legato a filo doppio con il timore, sul fronte della ricezione, di non essere creduti. Perciò 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 del *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»<sup>26</sup>. Ciò è dovuto al carattere anonimo e massificato della guerra dei materiali, col suo «campo di forze attraversato da micidiali correnti ed esplosioni»<sup>27</sup>, che ha messo fuori gioco il paradigma dell'eroismo tradizionale e dunque la possibilità di trasmettere e socializzare un'esperienza. Cru punta il dito proprio contro i fattori culturali che preesistevano al conflitto: suo bersaglio è la tradizione letteraria occidentale, colpevole di aver tramandato per millenni una rappresentazione mitizzante della guerra. Nei testi dei reduci emerge invece un'immagine «squallida, [...] priva d'interesse»<sup>28</sup> – e dunque inedita – del conflitto:

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.<sup>29</sup>

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

<sup>26</sup> Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* [1936], Einaudi, Torino 2011, p. 4.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 13.

<sup>29</sup> 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.

quelle immagini sedimentate nell'immaginario libresco, come i soldati che cadono in battaglia gridando «Vive la France»<sup>30</sup>. In tutti questi casi, secondo Cru, i testi non sono attendibili e i reduci si dimostrano «vittime d'intossicazione letteraria»<sup>31</sup>. 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»<sup>32</sup>, 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 che 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»<sup>33</sup>. In opposizione a questo insieme di opere, in cui «l'intenzione letteraria ha il torto di opprimere l'intenzione testimoniale»<sup>34</sup>, Cru definisce la testimonianza un genere in cui «la forma deriva interamente dall'intenzione morale»<sup>35</sup> degli autori. Sia la lettura di Cru che quella di Wiesel restituiscono l'immagine di un genere retto da un evidente progetto etico, in cui scrittura ed esperienza sono ingredienti imprescindibili. Una visione che modella anche la recente definizione di Charlotte Lacoste, secondo cui può dirsi testimonianza

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 avvenuto per opporsi alla negazione.<sup>36</sup>

A dispetto della definizione ristretta fornita da Lacoste e delle parole di Wiesel sulla letteratura di testimonianza, il grande successo ottenuto dal genere nel secondo Novecento ne comporta di fatto la diluizione in una moltitudine di forme non di rado contraddittorie. Come si è visto, durante le proteste del Sessantotto il diritto alla testimonianza si estende dai superstiti all'intera platea occidentale; la volontà di dare «la parola [...] agli esclusi, alle persone prive di grado e di voce»<sup>37</sup> si fa largo

<sup>30</sup> Ivi, p. 23.

<sup>31</sup> Ivi, p. 24.

<sup>32</sup> Ivi, p. 25.

<sup>33</sup> W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 4.

<sup>34</sup> J.N. Cru, *Témoins*, cit., p. 249.

<sup>35</sup> Ivi, p. 165.

<sup>36</sup> C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 47.

<sup>37</sup> A. Wiewiorka, *L'era del testimone*, cit., p. 110.

nel discorso pubblico, sia nelle forme letterarie che attraverso i nuovi media (radio, televisione, cinema). A partire da quegli anni si registra, scrive Wieviorka, uno straordinario amore «per i “racconti di vita” [...] dalla portata etnologica»; un’attenzione alle vite minori dei singoli figlia del processo di «democratizzazione degli attori della storia»<sup>38</sup>. 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 a condividere lo spazio mediatico con quello, più prosaico, della vita quotidiana delle moderne democrazie liberali.

A questa trasformazione se ne aggiunge presto un’altra, sulla spinta decisiva del medium televisivo. Negli ultimi settant’anni circa, i cittadini occidentali hanno osservato i conflitti esplodere un po’ ovunque, dal Vietnam al Ruanda, dai Balcani al Medio-Oriente, direttamente dal divano di casa. Anche laddove le ferite siano state inferte sul suolo occidentale (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 sì testimoni, ma in una modalità strutturalmente diversa rispetto a quella dei superstiti della Seconda guerra mondiale: in questo contesto, scrive John Ellis, anche l’evento all’apparenza più immediato è sottoposto a un insieme di mediazioni e di interpolazioni che orienta l’esperienza di fruizione dello spettatore (il massmediologo parla di «sovraabbondanza d’informazione») <sup>39</sup>; inoltre, «a un’ aumentata possibilità di osservazione fa da contraltare una ridotta capacità di azione»<sup>40</sup> (il fatto di venire a conoscenza di un dato evento “a distanza” rende al contempo più sicuri e più impotenti).

In quest’ottica, più ancora che di «era del testimone» è preferibile parlare di «era dello spettatore», osserva Antonio Scurati, per il quale l’analisi di Ellis sul medium televisivo «recide il nodo gordiano di esperienza e testimonianza, sganciando total-

<sup>38</sup> *Ibid.* Wieviorka riporta in merito 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 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).

<sup>39</sup> John Ellis, *Seeing things. Television in the Age of Uncertainty*, Tauris, London 2000, p. 13.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 15.

mente il nuovo concetto di “esperienza” da qualsiasi ancoraggio nel vissuto personale»<sup>41</sup>.

### 1.3 Il paradigma testimoniale nella pratica estetica

Nel corso del secondo Novecento la testimonianza passa da “privilegio” di pochi a diritto di molti. Quella condotta da Wiesel nel 1977 sul *New York Times* si rivela infatti una battaglia persa: la sua idea di letteratura testimoniale (di fatto, la letteratura concentrazionaria) diventa in breve solo una delle forme che veicolano la pratica della testimonianza. A partire dagli anni Settanta, questa diviene 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. Per comprendere meglio la morfologia e gli effetti di un simile processo, occorre pensare a un’etichetta più elastica rispetto a quella di “letteratura”, poiché esso abbraccia un insieme di codici e generi qualitativamente diversi rispetto agli scritti di Levi, Antelme, Delbo, Améry o dello stesso Wiesel: si pensi a correnti come il nonfiction novel e l’autofiction, ma anche al reality o alla *docufiction* per quel che riguarda l’audiovisivo.

Fa al caso nostro la nozione di «paradigma» che Agamben accosta ai dispositivi e alle formazioni discorsive foucaultiane<sup>42</sup>. Partendo dal concetto di «panoptismo», considerato da Foucault un «modello generalizzabile di funzionamento»<sup>43</sup>, Agamben definisce il paradigma come «un caso singolo che viene isolato dal contesto di cui fa parte, soltanto nella misura in cui esso, esibendo la propria singolarità, rende intelligibile un nuovo insieme, la cui omogeneità è esso stesso a costituire»<sup>44</sup>. Letta come paradigma della narrazione occidentale del secondo dopoguerra, la testimonianza vede sacrificato il suo «uso normale [...] per mostrare il canone di quell’uso»<sup>45</sup>. Ciò non significa che la testimonianza sia la sola pratica di scrittura in atto, ma che tramite essa sia possibile individuare le «fessurazioni da cui il potere» – in questo caso, la seducente retorica del testimone – «lascia intravedere quel suo meccanismo che

<sup>41</sup> Antonio Scurati, *Dal tragico all’osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Bompiani, Milano 2016, pp. 12-13.

<sup>42</sup> Giorgio Agamben, *Che cos’è un paradigma?*, in Id., *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 11-34.

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> Ivi, p. 20.

<sup>45</sup> *Ibid.*

riesce a funzionare proprio in quanto si rende invisibile dietro l'ordinario»<sup>46</sup>. Questo patrimonio genetico condiviso, matrice del discorso testimoniale, è la risultante di tre componenti: la situazione narrativa ordita dal destinatario, il contratto di lettura stipulato col destinatario e il registro pragmatico determinato dai primi due aspetti.

Il primo dato che emerge nell'esame della testimonianza come paradigma narrativo è la presenza di un narratore autodiegetico la cui presa di parola è strettamente connessa al suo portato esperienziale. Il testimone trova, nell'alveo del vissuto intimo, non solo i contenuti che costellano il suo narrato, ma anche l'autorità necessaria a erigerlo. Una pratica antica, che trova la sua origine nella storiografia di matrice ellenistica e in particolare in quella erodotea, imperniata sul «criterio autoptico». L'osservazione diretta dei fatti, nota Sara Miglietti, informa «la concezione [...] che Erodoto ha della ricerca storica»<sup>47</sup>. Un dato paradossale se si pensa alla moderna storiografia, incentrata sull'archivio, ma conforme all'etimologia greca del termine *istor*, da cui *historia* deriva: in origine, riporta Émile Benveniste, il testimone è tale «in quanto *sa*, ma soprattutto in quanto ha *visto*»<sup>48</sup>. Le *Storie* di Erodoto rappresentano un valido interlocutore per la moderna testimonianza e i suoi derivati, poiché rette dal medesimo paradigma che ingiunge «[di] “dire le cose viste” in maniera tale da riuscire a “farle vedere” anche a chi non ha potuto esserne diretto testimone»<sup>49</sup>.

Non sorprende dunque che, con il ritrovato prestigio della testimonianza a partire dagli anni Sessanta, il campo storiografico sia stato attraversato da interrogazioni sulle sue potenzialità rispetto al lavoro sulle fonti (come ha detto in maniera sintomatica Geoffrey Hartman, «l'immediatezza dei racconti in prima persona ha l'effetto del fuoco in quella gelida stanza che è la storia»)<sup>50</sup>. In questo senso si sviluppano imponenti raccolte di testimonianze audiovisive dei superstiti, come il *Fortunoff Video Archives for Holocaust Testimonies* di Yale e la fondazione di Steven Spielberg. Entrambi i progetti, seppure con significative differenze di metodo, poggiano la loro

<sup>46</sup> Carlo Crosato, *Una forma inaudita di resistenza. Agamben e il paradigma come strumento di analisi archeologica*, «Etica & Politica / Ethics & Politics», XXI (2019), 1, p. 273.

<sup>47</sup> Sara Miglietti, «*Tesmoings oculaires*». *Storia e autopsia nel Cinquecento francese*, «Rinascimento», L (2010), p. 93.

<sup>48</sup> 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.

<sup>49</sup> Ivi, p. 93.

<sup>50</sup> Geoffrey Hartman, *Apprendre des survivants : remarques sur l'histoire orale et les archives vidéo de témoignages sur l'holocauste à l'université de Yale*, «Le monde Juif. Revue d'histoire de la Shoah», XLVII (1994), 150, p. 68, cit. in A. Wieviorka, *L'era del testimone*, cit., p. 85.

autorevolezza sul dato, sempre più incontestato, che il discorso testimoniale assicuri qualcosa che il racconto storico non è in grado di fornire.

In letteratura, la produzione degli ultimi decenni sembra veicolare una «percezione del reale *sub specie corporis*», ha sostenuto Alberto Casadei, cioè una necessità della *mimesis* di strutturarsi attorno «a un'idea della corporeità, messa in atto nella scrittura»<sup>51</sup> cui viene riconosciuta dignità epistemologica. Un processo che richiama proprio il discorso erodoteo, costantemente attraversato da intrusioni narratoriali volte ad attestare il carattere autoptico di quanto detto. Se, tradizionalmente, l'impiego di una voce alla prima persona riduce il tasso mimetico dell'opera di finzione, molte delle scritture contemporanee – rivendicando per sé un codice referenziale – vi fanno sistematicamente ricorso per ottenere l'effetto opposto (poiché, per dirla con François Hartog, «l'aver visto è un operatore di credenza»)<sup>52</sup>. Una postura che trae la sua capacità persuasiva, più che dalle eventuali prove a disposizione del testimone, dall'emotività di cui fa sfoggio. Il racconto soggettivo si dota così di un proprio valore conoscitivo: la verità del discorso testimoniale è ritenuta credibile proprio perché parziale, radicata in una soggettività.

Hartog ha notato giustamente come «il “far vedere” erodoteo» sia «più un “far credere” (ossia un persuadere) che un “far sapere” (ossia un informare)»<sup>53</sup>. Miglietti si sofferma in particolare sul concetto di *enargheia* («una certa vividezza del racconto, atta a produrre negli astanti l'impressione di essere stati essi stessi testimoni oculari dei fatti rievocati»), capace di suscitare la *pistis*, cioè «la fede, la credenza nella storia narrata»<sup>54</sup>. Passando dunque sul fronte della ricezione, si osserva come le strategie testuali messe in atto dal narratore-testimone mirino alla stesura di un preciso contratto di lettura, non dissimile dal «patto autobiografico» studiato da Philippe Lejeune<sup>55</sup>. Nell'autobiografia come nella testimonianza, il destinatario è tenuto a prendere per vero il racconto del destinatario, senza il bisogno di sospendere volontariamente la propria incredulità, come accade nella finzione.

Nonostante l'utilizzo di strategie retoriche e formali analoghe, va però ribadito che autobiografia e testimonianza non sono la stessa cosa. A quest'ultima appartiene un carattere di urgenza e una performatività di cui l'autobiografia non può disporre; al contempo, la miopia prospettica della testimonianza la rende priva di quello

<sup>51</sup> Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007, p. 91.

<sup>52</sup> François Hartog, *Lo specchio di Erodoto* [1991], Il Saggiatore, Milano 1992, p. 225, cit. in S. Miglietti, «*Tesmoings oculaires*», cit., p. 95.

<sup>53</sup> S. Miglietti, «*Tesmoings oculaires*», cit., p. 93.

<sup>54</sup> Ivi, p. 94.

<sup>55</sup> Cfr. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975.

sguardo d'insieme (o *telos*) che è appannaggio della prima. I fattori che qualificano la testimonianza sono stati ben illustrati dalla sociologa Dominique Mehl nel suo studio sulla «televisione dell'intimità», diffusasi in Francia e nel resto d'Europa a partire dagli anni Ottanta (il cui emblema è il reality, nelle sue varie declinazioni: di avventura, di intervento nel sociale o nel privato). Questo modello televisivo, fondato «sull'espressione delle emozioni e sulla testimonianza»<sup>56</sup>, ricerca l'empatia e l'identificazione dello spettatore con la «individualità sofferente» al centro della scena attraverso la stesura di un contratto con il pubblico, definito «patto di compassione»<sup>57</sup>.

Mehl nota come la televisione dell'intimità non rispetti le leggi su cui si fonda lo spazio pubblico, il quale pretende l'uso «delle prove, dei documenti, [...] delle argomentazioni e delle dimostrazioni»<sup>58</sup>. L'adesione che la televisione dell'intimità 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»<sup>59</sup>. La ricezione sarà pertanto fortemente polarizzata tra «un'adesione integrale o un altrettanto integrale rifiuto»<sup>60</sup>. Anche in ciò, il paradigma testimoniale attualmente veicolato rivela dei forti legami con il passato: allo spettatore di oggi, così come al lettore di Erodoto, non resta spazio alcuno per «modulare la propria credenza»<sup>61</sup>.

“Criterio autoptico” e “patto di compassione” garantiscono una persuasione su base emotiva del fruitore della testimonianza; una condizione che apparenta il lettore di età classica a quello di autofiction e allo spettatore televisivo. Ciò che muta è il contesto entro cui la testimonianza si colloca. Se è vero che in diritto, osserva Felman, si ricorre alla testimonianza per fronteggiare una «crisi della verità» (condizione in cui «l'esattezza storica è messa in dubbio»)<sup>62</sup>, è anche vero che essa non può prescindere dall'uso del materiale probatorio. Lo stesso non può dirsi nella fruizione di un testo scritto o di uno show, cioè nella transcodificazione della pratica testimoniale in ambito estetico, che tradizionalmente esclude il concetto di prova. Qui, isolata dal contesto giuridico, la testimonianza instaura, secondo la formula di Jacques

<sup>56</sup> Dominique Mehl, *La télévision de l'intimité*, Seuil, Paris 1996, p. 13.

<sup>57</sup> Ivi, p. 212.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 12-13.

<sup>59</sup> Ivi, p. 215.

<sup>60</sup> S. Miglietti, «*Tesmoings oculaires*», cit., p. 96.

<sup>61</sup> F. Hartog, *Lo specchio di Erodoto*, cit., p. 229, cit. in S. Miglietti, «*Tesmoings oculaires*», cit., p. 96.

<sup>62</sup> S. Felman, D. Laub, *Testimony*, cit., p. 6.



Derrida, un «regime di credenza [...] senza prova»<sup>63</sup>. Ne consegue che tali pratiche presenteranno, in termini searliani, uno statuto pragmatico incerto, indecidibile, poiché non è possibile attestare la serietà degli atti linguistici che le compongono.

Un chiaro esempio di scrittura che opera in un regime d'indecidibilità è l'autofiction, nata sul finire degli anni Settanta con la pubblicazione di *Fils* (1977) di Serge Doubrovsky. Il libro esprime già in sede paratestuale – nella celebre quarta di copertina – il cortocircuito che lo connatura; l'incrocio, per dirla con Lejeune, tra «identità di nome» (la corrispondenza onomastica tra autore, narratore e personaggio) e «patto romanzesco»<sup>64</sup>:

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 faits 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.<sup>65</sup>

Marie Darrieussecq ha notato come l'autofiction, situata all'incrocio tra due forme di scrittura – l'autobiografia e il romanzo – «al contempo pragmaticamente opposte e sintatticamente indiscernibili»<sup>66</sup>, sia un genere costitutivamente sospeso tra il regime della finzione e quello della dizione, a cui si aggancia tramite l'uso di molteplici «effetti di vita», che donano l'illusione di un patto referenziale<sup>67</sup>. Il concetto che meglio si presta a descrivere simili strutture narrative è quello di “simulazione”, il cui carattere performativo è stato evidenziato da Baudrillard. Secondo il filosofo «simulare non significa fingere», dal momento che «colui che finge una malattia può semplicemente mettersi a letto e far credere che è malato», mentre «colui che simula una malattia ne determina in sé qualche sintomo»<sup>68</sup>. Mentre la finzione lascia inalterato il principio di realtà, la simulazione «mette in causa la differenza tra il “vero” e il “falso”, tra il “reale” e l’“immaginario”»<sup>69</sup>.

Di simulazione ha parlato anche Apostolidès, che cita il celebre caso di Benjamin Wilkomirski, autore del falso memoir *Frantumi* (1995) con il quale ha fatto credere

<sup>63</sup> Jacques Derrida, *Demeure : Maurice Blanchot*, Galilée, Paris 1998, p. 60.

<sup>64</sup> P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, cit., p. 28.

<sup>65</sup> Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilée, Paris 1977, quarta di copertina (corsivo mio).

<sup>66</sup> Marie Darrieussecq, *L'autofiction : un genre pas sérieux*, «Poétique», XXVII, 107, settembre 1996, p. 376.

<sup>67</sup> Ivi, pp. 369-370.

<sup>68</sup> Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti* [1981], Pgreco, Milano 2008, pp. 61-62.

<sup>69</sup> *Ibid.*

al mondo intero di essere sopravvissuto al campo di sterminio di Auschwitz. Lungi dall'essere un caso isolato, per Apostolidès rappresenta la deriva patologica di una condizione comune nel secondo dopoguerra. Anzi, è proprio il carattere "estremo" del suo caso a renderlo paradigmatico: la dissociazione di personalità che affligge l'autore, e che lo distingue da altri esempi di impostura letteraria, è secondo lui il prodotto di un'identificazione parossistica con le vittime, che lo ha condotto alla fabbricazione di «una memoria-protesi» e all'ingresso «in un universo in cui le frontiere del vero e del falso sono abolite»<sup>70</sup>.

Sulla base di ciò, ritengo si possa parlare di un paradigma testimoniale per la narrativa contemporanea, inteso come forma che organizza e veicola i contenuti del testo. Molte opere ibride adottano in maniera sistematica sia il criterio autoptico – la partecipazione diretta del narratore agli eventi narrati o, in alcuni casi, al recupero archeologico delle fonti – sia il patto di compassione, che stabilisce l'identificazione empatica tra narratore e lettore. Per quanto riguarda il terzo tratto, cioè il regime d'indecidibilità, si obietterà che non si ha sempre a che fare con uno statuto pragmatico incerto. Anzi, negli ultimi anni si è registrato un evidente recupero dei modi della fiction. Un dato che parrebbe contraddire quanto detto sin qui, non fosse per il fatto che, come vedremo, in molti testi di finzione contemporanei si rinvengono agilmente le strategie proprie della dizione: che si tratti dell'impiego di note a piè di pagina, di citazioni intratestuali, di riferimenti bibliografici o della simulazione, nell'ossatura dei testi, delle forme dei generi fattuali – nel nostro caso, della testimonianza.

<sup>70</sup> J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation*, cit., p. 161.

## 2. Varianti morfologiche del romanzo storico

### 2.1 Nient'altro che testi: due letture postmoderne

Il romanzo storico ha conosciuto negli ultimi sessant'anni un periodo di straordinaria riviviscenza: dai formati più stereotipici e mainstream, destinati agli scaffali della paraletteratura, a forme sperimentali che intrecciano gli stilemi tipici del genere ai modi del giallo (Eco), della fantascienza (Pynchon, Evangelisti), del racconto controfattuale o ucronico (Roth, Dick), dell'epica (Wu Ming), del gotico (Vassalli, Baldini) e del saggio (Vollmann, Scurati), per dirne alcuni.

Potrebbe apparire per certi versi singolare che una simile esplosione del genere si sia registrata con l'avvento della Postmodernità; «un'epoca che», come ha scritto Jameson, «ha dimenticato come si pensa storicamente». Un tempo lacanianamente «schizofrenico», poiché ha rotto la catena significante che tesseva l'identità del soggetto moderno attraverso l'articolazione di passato, presente e futuro. In accordo con le tesi di Lukács, secondo cui in simili condizioni «una rappresentazione della storia è impossibile», Jameson vede nella produzione artistico-culturale del postmodernismo una generale «fuga dalla Storia», espressa per mezzo 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 fotografico. [...] il passato come “referente” viene gradualmente messo tra parentesi e quindi cancellato del tutto; a noi non restano altro che testi.<sup>1</sup>

Come detto, sono gli anni in cui le opere di Marquez, di Pynchon, di Fowles, di Rushdie e di Eco danno l'abbrivio a una nuova stagione del genere. Jameson si dimostra però scettico circa le potenzialità di queste opere di ristabilire quella connessione con il passato necessaria alla definizione di uno sguardo prometeico, come risulta notoriamente dall'analisi di *Ragtime* (1975) di Edgar Laurence Doctorow<sup>2</sup>. Le

<sup>1</sup> Fredric Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del Tardo Capitalismo* [1991], Fazi, Roma 2007, pp. 35-36.

<sup>2</sup> Ivi, p. 39.

tesi di Jameson, anche qualora diventino – cosa non infrequente – oggetto di critiche o quantomeno di rimodulazioni, si pongono di lì in avanti come pietra di paragone per chiunque si occupi di questi fenomeni e cerchi di formulare nuove elaborazioni teoriche sul genere.

Negli anni a venire si sviluppa in effetti una nebulosa di sottogeneri, forme di scrittura, costole, ibridazioni che tentano di rendere conto della molteplicità dei prodotti culturali che fanno capo alla costellazione del romanzo storico. Fanno la loro comparsa una serie di varianti morfologiche che, pur nella diversità delle nomenclature, presentano evidenti 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, negli stessi anni che vedono le note prese di posizione di Jameson sul postmodernismo<sup>3</sup>, Linda Hutcheon sviluppa una riflessione sulla narrativa successiva agli anni Sessanta che va in una direzione diametralmente opposta. In *A Poetics of Postmodernism*, Hutcheon individua nella *historiographic metafiction* non un segno della «crisi della storicità» e del presentismo della società tardocapitalista, bensì un «desiderio di pensare storicamente, laddove pensare storicamente oggi significa pensare criticamente e contestualmente»<sup>4</sup>. Questa etichetta nasconde un insieme eterogeneo di scritti, i cui confini temporali e geografici sono 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 di 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 stori-

<sup>3</sup> In realtà, come ha ricordato Remo Ceserani, le posizioni di Jameson, nonostante giudizi a volte drastici, si dimostrano a conti fatti 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, 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.

<sup>4</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York-London 1988, p. 88.

ca, 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»<sup>5</sup>. È quella che Paul Ricœur, in *Tempo e racconto*, chiama «configurazione»: l’opera di messa in intrigo mediante cui il flusso temporale, alogico e disorganizzato, diventa tempo narrabile<sup>6</sup>. 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»<sup>7</sup>.

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 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»<sup>8</sup>. La *historiographic metafiction* assolve tale compito «usando e poi abusando quelle stesse continuità»<sup>9</sup> 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, era stata messa in evidenza a partire da Barthes; pratica che viene convocata nei testi presi in esame da 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 genere.

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

<sup>5</sup> Ivi, p. 89.

<sup>6</sup> Cfr. Paul Ricœur, *Tempo e racconto. Vol. 1* [1983], Jaca Book, Milano 2016, pp. 108-117, e in particolare P. Ricœur, *Tempo e racconto. Vol. 2 La configurazione nel racconto di finzione* [1984], Jaca Book, Milano 2008.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 98.

<sup>9</sup> *Ibid.*

primo piano per evidenziare, secondo Hutcheon, «le giunture tra finzione e storia»<sup>10</sup>. 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»<sup>11</sup>. Tale rapporto instabile si 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 testo<sup>12</sup>.

## 2.2 *Il nuovo millennio: coscienza post-traumatica e scavo archeologico*

All'inizio degli anni Zero, le intuizioni di Hutcheon vengono riprese e rielaborate nel saggio che Amy J. Elias dedica al *metahistorical romance*<sup>13</sup>. Il suo studio annovera un insieme di scritti occidentali, redatti a partire dagli anni Sessanta da scrittori affermati di varie nazionalità (il corpus di testi include autori già presenti nell'analisi di 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»<sup>14</sup>. L'obsolescenza dei «modelli tradizionali della storia occidentale»<sup>15</sup> 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

<sup>10</sup> Ivi, pp. 113-115.

<sup>11</sup> Ivi, p. 117.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> Amy J. Elias, *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*, John Hopkins University Press, Baltimore-London 2001.

<sup>14</sup> Ivi, p. XII.

<sup>15</sup> *Ibid.*

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»<sup>16</sup>.

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 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»<sup>17</sup>. Sul piano delle strategie testuali, l'intento di «defamiliarizzare la storia e il processo di scrittura di essa»<sup>18</sup> 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 topologica»<sup>19</sup> 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 il *metahistorical romance* con le analisi di Lukács, il quale (nonostante i suoi anacronismi) rimane un punto di riferimento critico imprescindibile. A una visione della storia come ente dai tratti immediatamente riconoscibili, effettuata tramite 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 quei valori portati in alto dalla tradizione<sup>20</sup>. Così, l'immagine lineare della storia come progresso tipica di un certo romanzo ottocentesco 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 confronti della realtà sociale, il *metahistorical romance* è condotto a un ritorno compulsivo e ripetitivo nel passato,

<sup>16</sup> Ivi, p. 42.

<sup>17</sup> Ivi, p. 52.

<sup>18</sup> Ivi, p. 46.

<sup>19</sup> Ivi, p. 87.

<sup>20</sup> Ivi, p. 97.

che consiste in un continuo differimento delle risposte alle domande riguardanti l'agire storico che esso stesso pone»<sup>21</sup>.

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»<sup>22</sup> 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 queste esperienze (si pensi ai romanzi di Aragon e Simon, ai personaggi storici di Marguerite Yourcenar o al rapporto degli 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 antireferenziali<sup>23</sup>.

Ciò detto, il recupero di una narrazione più lineare, ispirata a generi tradizionali, 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 nonfiction»<sup>24</sup>. A ciò si accompagna la progressiva irruzione della memoria all'interno del discorso pubblico: a una prima fase di deprezzamento del dato memoriale in favore di quello documentario (resoconti storici, cronache ufficiali, scritti di giornale), fa posto in seguito la rivalutazione del resoconto intimo ed esperienziale veicolato attraverso la parola dei testimoni, che diviene «la nozione cardine dei [...] discorsi pubblici e privati»<sup>25</sup>.

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 se-

<sup>21</sup> Ivi, p. XII.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> Gianfranco Rubino, *Présentation*, in Id. (a cura di), *Présences du passé dans le roman français contemporain*, Bulzoni, Roma 2007, p. 13.

<sup>24</sup> G. Rubino, *L'Histoire interrogée*, cit., p. 13.

<sup>25</sup> 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.



polti 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 etno-sociologia. Di tale produzione si è lungamente occupato Dominique Viart, il quale ha tentato una sintesi unitaria del fenomeno mediante l’adozione della categoria di *fiction critique*<sup>26</sup>. 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 della rappresentazione letteraria e, non per ultimi, i modi stessi di produzione del loro discorso»<sup>27</sup>.

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 storia<sup>28</sup>. 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’os-

<sup>26</sup> 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 XXI<sup>e</sup> 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*, «Études françaises», Montréal, vol. 40, n. 2, 2004, pp. 25-37.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> *Ibid.*

sessione del «dovere di memoria»<sup>29</sup>, 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»<sup>30</sup> del romanzo storico tradizionale, abbracciando la sfida della testimonianza: cioè, l'adozione di un discorso che «trova una legittimazione nel proprio statuto incerto»<sup>31</sup> e che, lungi dal rassicurare, è 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 proposta teorica di Emmanuel Bouju sul *roman historique*<sup>32</sup>. L'omissione della lettera h nel nome richiama la distinzione originaria individuata da Benveniste, e rievocata in precedenza, 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»)». 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»<sup>34</sup>. È questo ad esempio il caso di *Jan Karski* (2009) di Yannick Haenel, opera su cui ruota il saggio in questione.

Se, come non manca di osservare Bouju, una simile pratica presenta delle affinità con la pregressa *historiographic metafiction*, d'altro canto diverge profondamente 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

<sup>29</sup> Ivi, p. 55.

<sup>30</sup> Ivi, p. 63.

<sup>31</sup> Ivi, p. 59.

<sup>32</sup> Emmanuel Bouju, *La conscription fictionnelle des témoins, ou l'istoricisation 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.

<sup>33</sup> E. Bouju, *La conscription fictionnelle des témoins*, cit., p. 84.

<sup>34</sup> *Ibid.*

dissenso democratico; insomma, di requisirle, anche con l'esercizio della forza»<sup>35</sup>. 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 di un «testo virtuale dell'esperienza storica», nonché «esercizio di memorie possibili»<sup>36</sup>. Facendo uso delle categorie erodotee di criterio autoptico ed *enargheia*, 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 alla vividezza 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. 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»<sup>37</sup>. Queste opere, e l'atto di forza cui sono sottese, non nascono – come in Georges Perec o in 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 si sono sollevate più voci, che non hanno mancato di denunciare l'usurpazione del discorso dei testimoni. Un riflesso congegnito in parte motivato dal timore di revisionismi, ma che rischia anche di gettare il bambino con l'acqua sporca. La prospettiva di Bouju, al contrario, vede nella produzione 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»<sup>38</sup>.

### 2.3 La voce dell'Altro: UNO, controstorie, defamiliarizzazioni

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 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

<sup>35</sup> Ivi, p. 86.

<sup>36</sup> Ivi, p. 87.

<sup>37</sup> Cfr. Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.

<sup>38</sup> E. Bouju, *La conscription fictionnelle des témoins*, cit., p. 87.

tentare la formulazione di un quadro teoretico d'insieme è Wu Ming 1, nel saggio sul *New Italian Epic*<sup>39</sup>. Due precisazioni: con questo nome non si intende una corrente letteraria in senso stretto, bensì un «campo di forze»<sup>40</sup> o ancora una «nebulosa narrativa»<sup>41</sup>, 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»<sup>42</sup>. 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, pseudo-reportage, autofiction, oltre a un gran numero di romanzi storici e a quelli che Wu Ming 1 chiama «oggetti narrativi non-identificati»<sup>43</sup> – 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»<sup>44</sup> da un presente asfittico, infestato dal passato e deficitario di futuro. In ciò consiste l'«algoritmo» che regola gli scritti del *New Italian Epic* nonostante la loro apparente diversità di genere, come specie esteriormente distinte ma tassonomicamente attigue<sup>45</sup>.

Una parte considerevole 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 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...)<sup>46</sup>. Inoltre emerge anche nei testi del NIE l'utilizzo

<sup>39</sup> Cfr. Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009.

<sup>40</sup> Ivi, p. 9.

<sup>41</sup> Ivi, p. 10.

<sup>42</sup> Ivi, p. 14.

<sup>43</sup> Ivi, p. 11.

<sup>44</sup> Ivi, p. 60.

<sup>45</sup> 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.

<sup>46</sup> 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 a Hanna Serkowska, *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, Metauro, Pesaro 2012. Per un approccio che indaga l'egemonia del modello manzoniano nel Novecento italiano, si rimanda

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»)⁴⁷. In maniera simile alle esperienze d'oltralpe, si attesta qui un superamento della metafinzione e del *pastiche*, che avevano contraddistinto le forme più ombelicali della corrente postmodernista, nel segno di una ritrovata serietà della scrittura e dei suoi fini: 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»⁴⁸ e un'idea di scrittura sottesa alla costruzione di «un vincolo comunitario»⁴⁹.

Sul piano delle strategie formali, i testi gravitanti nel NIE fanno un uso sistematico della contaminazione (termine che, come nota Wu Ming 1, perde sempre più di senso in un mondo di «oggetti narrativi non-identificati»), configurandosi come frutto di «ibridazione esoletteraria»⁵⁰; mescolano, come già era proprio della produzione postmodernista, contenuti della tradizione «alta» con forme di intrattenimento popolare; sono aperti alla «transmedialità»⁵¹, in quanto le loro narrazioni esondano spesso e volentieri dall'oggetto libro verso codici differenti, e adottano prospettive inedite che Wu Ming 1 condensa nel termine «sguardo obliquo»⁵². 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»⁵³.

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

invece a Fabio Dal Busco, *La storia e la favola. Il modello manzoniano nel romanzo storico contemporaneo*, Longo Angelo, Ravenna 2007.

⁴⁷ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 11.

⁴⁸ Ivi, p. 25.

⁴⁹ Ivi, p. 22.

⁵⁰ Ivi, p. 42.

⁵¹ 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.

⁵² Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., pp. 26-32.

⁵³ Ivi, p. 35.

«romanzo neostorico italiano»<sup>54</sup>. 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»<sup>55</sup>, 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<sup>56</sup>, il «paradigma indiziario» di Ginzburg<sup>57</sup>, 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 grande racconto ha lasciato aprire»<sup>58</sup>; interrogazione del *manque* in cui, a parlare, non sono i vincitori ma «i soggetti sommersi e sconfitti»<sup>59</sup>.

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»<sup>60</sup>, e l'affermazione nella società tardocapitalista di una «cultura mediatica che pratica a sua volta programmaticamente la confusione tra realtà e finzione»<sup>61</sup>, 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»<sup>62</sup>.

<sup>54</sup> Cfr. Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma 2012.

<sup>55</sup> Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, ETS, Pisa 2011, p. 103.

<sup>56</sup> Secondo cui l'evento, di per sé opaco, si dota di significato (cioè si tramuta in “fatto”) solo in seguito all'applicazione di determinati «protocolli descrittivi», cfr. Hayden White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Carocci, Roma 2006, p. 78.

<sup>57</sup> Che va a costituire un «metodo interpretativo imperniato sugli scarti, sui dati marginali, considerati come rivelatori», cfr. Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 2000, p. 164.

<sup>58</sup> G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 8.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>62</sup> *Ibid.*

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). In qualità di narrazione controstorica, il romanzo neostorico si configura alla lettera come un «ritorno dell'altro nel discorso che lo interdice»<sup>63</sup>, 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»<sup>64</sup> così da riparare alla *damnatio memoriae* discesa sulle vittime.

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»<sup>65</sup>. Come osservano gli autori, tanto la riflessione sullo statuto fittizio del testo quanto 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»<sup>66</sup>. 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 metasto-

<sup>63</sup> M. de Certeau, *La scrittura della storia*, cit., p. 260.

<sup>64</sup> G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 24.

<sup>65</sup> Claudia Boscolo, Stefano Jossa (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2014, p. 15 e sgg.

<sup>66</sup> Ivi, p. 19.

riche, 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 fonda sulla testimonianza, ma anche inevitabilmente più soggettiva, perché non è riconducibile a una narrazione univoca e collettiva»<sup>67</sup>.

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 finzioni 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»<sup>68</sup> munita di uno sguardo rivolto al futuro. Così, il vasto contingente di strategie formali sin qui elencato (l'ironia – «strumento privilegiato», secondo gli autori, «di una letteratura che punti a evitare tanto la religione del feticcio realistico quanto la rinuncia a uno sguardo sul mondo»; la creazione di nuove mitopoiesi; l'ucronia o, come viene chiamata in ambito anglosassone, l'*alternate history fiction*...) <sup>69</sup> 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»<sup>70</sup>.

Appartengono allo stesso anno alcune riflessioni che Elodie Rousselot dedica al *neo-historical novel*<sup>71</sup>, l'ultima tra le varianti morfologiche del romanzo storico contemporaneo rievocate in queste pagine. Il *neo-historical novel* (tra le cui fila si possono annoverare autori come Ian McEwan e Kazuo Ishiguro) offre un interessante terreno di 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 in parte quella successiva) aveva sviluppato per indagare un pas-

<sup>67</sup> Ivi, p. 25.

<sup>68</sup> Ivi, p. 12.

<sup>69</sup> Ivi, p. 13.

<sup>70</sup> Ivi, pp. 25-27.

<sup>71</sup> Cfr. Elodie Rousselot (a cura di), *Exoticizing the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2014.



sato inconfondibile 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 scadere nella «estetica della nostalgia»<sup>72</sup> 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 Sturken<sup>73</sup>. Nei testi analizzati 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»<sup>74</sup>, secondo un processo assai simile a quello riscontrato da Franco Moretti nell'epica moderna occidentale<sup>75</sup>. Come le «opere mondo», questi testi presentano una «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»<sup>76</sup>.

Ciò non significa che il *neo-historical novel* aderisca acriticamente ai dettami del mercato editoriale nell'intento di soddisfare gli appetiti esotici dei lettori: la problematizzazione del dato storico viene comunque perseguita, forse con mezzi meno evidenti, ma non per questo meno efficaci. Questa forma di scrittura si avvale della verosimiglianza e di un consapevole alone nostalgico al fine non di assicurare chi legge ma, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, di 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»<sup>77</sup>. È facile intravedere in una simile pratica l'azione di un processo perturbante, ossia la defamiliarizzazione di ciò che si crede familiare; un meccanismo ripreso anche dalle finzioni testimoniali su cui ci si concentrerà a partire dal prossimo capitolo.

<sup>72</sup> Ivi, p. 5.

<sup>73</sup> Cfr. Marita Sturken, *Tourists of History: Memory, Kitsch, and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*, Duke University Press, Durham-London 2007.

<sup>74</sup> E. Rousselot, *Exoticizing the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, cit., p. 6.

<sup>75</sup> Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994, pp. 46-52.

<sup>76</sup> E. Rousselot, *Exoticizing the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, cit., p. 8.

<sup>77</sup> Ivi, p. 11.



### 3. Le finzioni testimoniali

#### 3.1 Una parola contesa

Il ricorso al termine “finzione” nel definire un genere o una forma di scrittura richiede sempre alcune precisazioni, specialmente in Italia. 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*»<sup>1</sup>. Da noi infatti l’ambivalenza costitutiva del termine – derivante dall’etimo latino *finġo*, che presenta sia il significato di «plasmare, creare, immaginare», sia quello di «dare ad intendere, fingere, falsificare» – pende tradizionalmente sul campo semantico della menzogna piuttosto che su quello della creazione<sup>2</sup>. Sarebbe invece importante preservare questa intima duplicità che il termine *fiction*, come 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.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> 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 a Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, pp. 127-154 e Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 73-106.

<sup>2</sup> L. Marchese, *L’Io possibile*, cit., p. 115.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Seuil, Paris 1991, pp. 16-17.

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 di “narrazione”, sia attraverso i libri che in altri media (le *fiction* televisive)»<sup>4</sup>. Sulla scia di questo processo, scelgo qui di adottare la parola “finzione” a discapito di forme più convenzionali (ma meno adatte a descrivere i testi presi in esame) come sinonimo di mimesi, poiché, come i suoi omologhi inglesi e francesi, la finzione di cui parlo risulta fedele alla formula aristotelica di rappresentazione di eventi «possibili secondo verisimiglianza o necessità»<sup>5</sup>.

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»<sup>6</sup>. 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»<sup>7</sup> 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»<sup>8</sup> delle asserzioni che lo compongono. Tuttavia, Genette mette in guardia dal considerare finzione e dizione due insiemi autonomi e distinti. La sua analisi evidenzia come i confini tra i due regimi siano in realtà ben più porosi di quanto le poetiche formaliste avevano cercato di dimostrare: fatto salvo il modo<sup>9</sup> e – in una certa misura – la voce (il racconto

<sup>4</sup> L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 116.

<sup>5</sup> Aristotele, *Poetica*, Rizzoli, Milano 1987, p. 147. Nella stessa direzione vanno alcuni recenti lavori di Carlo Ginzburg: *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.

<sup>6</sup> G. Genette, *Fiction et diction*, cit., p. 60.

<sup>7</sup> Ivi, p. 59.

<sup>8</sup> Ivi, p. 36.

<sup>9</sup> 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 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 nar-

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, 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)<sup>10</sup>. L'ultima voce in capitolo, conclude Genette, spetta all'orizzonte d'attesa che orienta la ricezione del testo, determinandone lo statuto pragmatico.

Françoise Lavocat, in *Fait et fiction* (2016), ha fatto il punto sul dibattito occorso negli scorsi decenni tra differenzialisti e integrazionisti, cioè tra chi separa il regime fattuale da quello finzionale e chi invece tende a confonderli. Pur definendo l'approccio riduzionista di Hamburger e Cohn (limitato al campo del romanzo e ad alcune strutture narrative) poco adatto a comprendere i fenomeni di ibridazione odierni<sup>11</sup>, Lavocat denuncia i limiti del pragmatismo searliano (avallato in ultima istanza da Genette) che, affidando all'intenzione autoriale e alla ricezione del lettore il compito di stabilire lo statuto del testo, ha di fatto aperto le porte all'ottica panfinzionalista<sup>12</sup> contro cui muove il saggio: se la finzione, come la carta dell'Impero nel racconto di Borges, copre integralmente il mondo, allora «non ha più contorni, né tratti specifici identificabili, siano essi formali, logici, assiologici o ontologici»<sup>13</sup>. Con la scomparsa della frontiera tra fiction e nonfiction, verrebbe meno la possibilità stessa di isolare i due concetti e di discutere eventuali forme di ibridazione.

ratore 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, NJ 1978.

<sup>10</sup> G. Genette, *Fiction et diction*, cit., p. 89.

<sup>11</sup> Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Seuil, Paris 2016, p. 18.

<sup>12</sup> Ivi, p. 33.

<sup>13</sup> Ivi, p. 13.

La sua proposta, che va sotto il nome di «differenzialismo moderato»<sup>14</sup>, tiene conto sia degli aspetti logico-pragmatici esterni al testo, sia dei criteri interni su cui si basavano i lavori di Hamburger e Cohn: una frontiera tra il fatto e la finzione esiste, ma va costantemente rinegoziata con il mutare delle epoche, delle culture e delle ideologie. Una posizione di compromesso che risulta assai utile in un panorama segnato da evidenti fenomeni di ibridazione e da testi dallo statuto pragmatico incerto, caratterizzati da quella che Casadei ha definito una «tendenza all'intersezione»<sup>15</sup>. Un esempio ormai canonico è la già citata autofiction, forma di scrittura che è per certi versi l'apripista delle forme narrative odierne che praticano un'ibridazione transgenerica e transmediale: un processo – forse l'unico vero collante di una produzione di per sé eterogenea – in cui la fiction ricerca sistematicamente il contatto con un ampio ventaglio di forme fattuali, che si tratti della biografia, del racconto storico, del reportage, del saggio o della testimonianza.

I motivi che mi hanno spinto a parlare per la narrativa contemporanea di un paradigma testimoniale derivano in effetti dall'incontestata superiorità di cui oggi gode la narrativa «non d'invenzione» rispetto alla finzione tradizionale<sup>16</sup>. Già nel 1999, Walter Siti illustrava così le ragioni che lo avevano condotto a sperimentare, a partire da *Scuola di nudo* (1994), forme ibride 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”.<sup>17</sup>

Alla base di tanta produzione contemporanea vi sarebbe dunque un senso d'inadeguatezza nei confronti di quella che, almeno da alcuni secoli a questa parte,

<sup>14</sup> Ivi, p. 12.

<sup>15</sup> Alberto Casadei, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Carocci, Roma 2000, p. 241.

<sup>16</sup> Carlo Tirinanzi de Medici, *Il vero e il convenzionale*, UTET, Torino 2012, p. 20.

<sup>17</sup> Walter Siti, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, «Italies – Narrativa», n. 16, settembre 1999, pp. 109-115.

ha costituito la forma classica della finzione, il romanzo, che per sopravvivere ha iniziato a imitare i modi della dizione producendo «opere in grado di instaurare una relazione *diretta* con la realtà»<sup>18</sup>. Poco dopo, Siti afferma di voler «ridare tensione alla scrittura» anche al prezzo «del rischio personale dell'autore», nell'intento di dimostrare che «con una storia ci si può fare male»<sup>19</sup> (come ben sanno, tra gli altri, Saviano, Eggers e Angot). In altre parole, l'autore rinuncia (almeno in apparenza) all'autonomia del campo letterario pur di ottenere in cambio un «fine pratico» che ne giustifichi la scrittura: riverbera curiosamente qui la crisi di figure – lo scrittore e il testimone – e di sfere – estetica e giuridica – che aveva animato la proposta di “letteratura di testimonianza” avanzata da Wiesel, con la conseguente patente di performatività donata al campo dell'arte<sup>20</sup>.

Ciò non significa che questo tipo di narrativa racconti effettivamente la verità. Al contrario, proprio come nell'autofiction, l'assunzione da parte dei testi delle strategie derivanti dai generi referenziali è funzionale alla produzione durante la lettura di un «effetto di vero», per riprendere la formula di Tirinanzi de Medici<sup>21</sup>, che 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 ciò, appare evidente che ogni tentativo di isolare le parti referenziali all'interno dell'intreccio diventa un'operazione, oltre che 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 li guida, 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»<sup>22</sup>. Una linea che trova ancora un riscontro puntuale in Siti, che nell'*Avvertenza di Troppi paradisi* (2006) affer-

<sup>18</sup> C. Tirinanzi de Medici, *Il vero e il convenzionale*, cit., p. 20.

<sup>19</sup> W. Siti, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, cit.

<sup>20</sup> Un movimento uguale e contrario è rappresentato da autori che rivendicano per le proprie opere «l'indistinzione tra dato fattuale e finzionale, oppure una completa impunità fondata sull'intransitività» del linguaggio letterario, per salvaguardarsi da processi e accuse. Cfr. F. Lavocat, *Fait et fiction*, cit., p. 14.

<sup>21</sup> Con l'effetto di vero usciamo «dal regime dell'effetto di realtà [...] perché il testo non ci offre più gli strumenti per considerare quanto stiamo leggendo come finzione, [...] ma al contrario ci induce a considerarlo come un atto veridico, fuori dalle convenzioni di genere», C. Tirinanzi de Medici, *Il vero e il convenzionale*, cit., p. 110.

<sup>22</sup> 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.

ma: «come nell'universo mediatico, anche qui più un fatto *sembra* vero, più si può stare sicuri che non è accaduto in quel modo»<sup>23</sup>.

Ora, molti dei testi cui si fa riferimento in queste pagine sono scritture dell'Io. L'ipertrofia di questa forma 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 varie declinazioni, la finzione contemporanea mette in scena un'istanza testimoniale portatrice di una conoscenza situata e delatrice della propria esperienza con il lettore. Come distinguere allora la finzione testimoniale dalle altre esperienze contemporanee? Una prima, sbrigativa risposta è data dall'interrogazione che i testi conducono sulla figura del testimone – o, per essere più precisi, sulle diverse tipologie di testimone – in relazione a un dato evento storico, cui segue a stretto giro una riflessione sulle implicazioni di ordine etico e ideologico che interessano tale categoria.

La dicitura “finzione testimoniale” vuole ribadire, da un lato, lo stretto rapporto che i testi intrattengono con il regime della finzione (al netto delle strategie fattuali impiegate) e, dall'altro, il 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 una qualche forma di sciovinismo teorico, ma per sgombrare il campo da possibili fraintendimenti. Mi è sembrata inoltre più idonea ai fini dell'indagine l'adozione di un'etichetta meno generica rispetto a quelle di Benvenuti, Wu Ming 1, Boscolo e Jossa viste in precedenza, che privilegiasse il peso del dispositivo testimoniale sul piano del racconto. Ciò detto, non vorrei suggerire l'idea che la finzione testimoniale sia un genere a sé. I testi presi in esame potrebbero benissimo confluire (e difatti alcuni sono confluiti) nelle ricerche di Viart sul *roman archéologique* o di Bouju sul *roman istorique*, o in quelle di Benvenuti sul romanzo neostorico o di Boscolo e Jossa sulle finzioni metastoriche. La demarcazione del nostro terreno d'indagine rispetto al restante panorama teorico non dipende tanto dagli attributi formali dei testi, ma dall'angolazione da cui li guarderemo.

### 3.2 Codice, voce, autorialità

«Per progettare un libro», scrisse una volta Italo Calvino, «la prima cosa è sapere cosa escludere»<sup>24</sup>, e un saggio non fa eccezione. Partiamo dunque da una delimita-

<sup>23</sup> Walter Siti, *Avvertenza*, in Id., *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p. 2.

<sup>24</sup> Italo Calvino, *Il conte di Montecristo*, in Id., *Ti con zero* [1967], Mondadori, Milano 2019, p. 134.



zione di ordine temporale: nelle pagine che seguono prenderò in considerazione soltanto opere di narrativa storica pubblicate a partire dal 2000, nell'intento di delineare i tratti comuni di una tendenza affermata in un intervallo di tempo circoscritto, di cui si conta ad oggi una folta produzione. Una seconda delimitazione, di ordine spaziale, circoscriverà l'analisi al contesto europeo, continente sospeso tra la memoria dei conflitti passati e la minaccia di nuovi scontri, nonché sede delle più importanti testimonianze del secolo scorso. Il terzo criterio è infine di carattere tematico: tutte le narrazioni prese in esame hanno come tema condiviso la guerra, colta dal punto di vista retrospettivo di un testimone, il cui racconto occupa una posizione centrale all'interno del testo letterario.

Incrociando i tre criteri emerge un dato non trascurabile. Gli autori di queste opere non possono aver partecipato, per evidenti ragioni anagrafiche o biografiche, agli eventi narrati; la loro è, come ha scritto Bertoni, la «prospettiva “archeologica” di chi non ha potuto essere testimone diretto dei fatti»<sup>25</sup>. Un dato che rende questi autori dei testimoni postumi<sup>26</sup>, cioè indiretti, di secondo grado. Venute meno le voci dei superstiti della Seconda guerra mondiale e di 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 con le fonti documentarie e d'archivio.

Questo stato di cose presuppone necessariamente un grado di mediazione che di per sé dovrebbe escludere l'immediatezza della forma testimoniale. Invece, come rilevato da Donnarumma, è proprio questa forma che l'«ipermodernità» privilegia<sup>27</sup>. Nelle finzioni testimoniali, l'immediatezza del resoconto dei superstiti viene restituita mediante l'iscrizione del testo all'interno di due differenti cornici narrative che, sulla scorta di Tirinanzi De Medici, chiamerò «codice veridico» e «codice con-

<sup>25</sup> Federico 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 dicembre 2022).

<sup>26</sup> 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», cfr. Federica Sossi, *Postfazione. I testimoni segreti*, in A. Wiewiorka, *L'era del testimone*, cit., p. 165.

<sup>27</sup> È il nome con cui Donnarumma definisce l'epoca culturale attuale, in cui si assiste non tanto a un rovesciamento quanto piuttosto a uno «scivolamento» (nel senso di un'accelerazione) delle premesse che reggevano la postmodernità, cfr. Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014, p. 103. Il critico riprende il concetto di «ipermodernità» da Lipovetsky, che lo aveva precedentemente teorizzato in Sébastien Charles, Gilles Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, Grasset, Paris 2004.

venzionalista»: 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”»<sup>28</sup>; il secondo codice, il quale parte dal presupposto che «la convenzionalità è alla base di ogni forma di linguaggio», al contrario «passa per il recupero della corrente [...] “mimetica”, fondata sui dispositivi messi a punto nel XIX secolo»<sup>29</sup>. Se in alcuni casi si adoperano quegli effetti di vero che «mirano a costruire un’opera il cui codice sia del tutto trasparente, in grado di lasciar filtrare *direttamente* la realtà», in altri – pur presentando caratteri convenzionali – si combina al tradizionale potenziale mimetico l’uso di strategie testuali provenienti dal regime della dizione, nell’intento di «far dimenticare che c’è un codice»<sup>30</sup>. Questo almeno sul piano teorico. È bene ricordare che nel confronto diretto con i testi le distinzioni non sono quasi mai nette: nulla vieta a uno stesso racconto di oscillare dal polo veridico a quello convenzionalista, e viceversa.

L’impiego di un codice piuttosto che di un altro ha evidenti ripercussioni sul testo: dalla trama al contratto di lettura che il destinatario stipula con il destinatario, passando naturalmente per il tipo di istanza narrativa che il lettore si trova davanti. Nelle finzioni testimoniali, si possono distinguere due tipi di narratore: negli scritti veridici si registra un’istanza narrativa riconducibile all’avatar autofinzionale dell’autore; in quelli convenzionalisti, si ha invece a che fare con una figura d’invenzione. Nel primo caso viene messo a fuoco lo scavo archeologico che questi compie tra le tracce documentarie e testimoniali del passato, a cui si accompagna talvolta il racconto delle proprie vicende personali. L’istanza narrativa assume i connotati del testimone postumo o indiretto, poiché non ha partecipato agli eventi che si propone di ricostruire attraverso il processo indiziario (il vero materiale su cui si imbastisce la narrazione). Servendomi delle ben note categorie di Agamben parlerò, per quanto concerne questa tipologia di scritti, di un testimone inteso nell’accezione di *testis*, ovvero di «colui che si pone come terzo [...] in un processo»<sup>31</sup>.

Viceversa, nei testi che presentano una voce finzionale che ha preso parte ai fatti evocati, si ha a che fare in termini agambeniani con un *superstes*, cioè «colui che ha vissuto qualcosa, ha attraversato fino alla fine un evento e può, dunque, renderne testimonianza»<sup>32</sup>. Torna utile ribadire qui quanto detto poco fa: nulla vieta che si producano testi che abbinino, ad esempio, un codice convenzionalista a un narratore-te-

<sup>28</sup> C. Tirinanzi de Medici, *Il vero e il convenzionale*, cit., p. 17.

<sup>29</sup> Ivi, p. 21. L’autore fa riferimento qui al «modello mimetico» del romanzo descritto in Henri Godard, *Le Roman modes d’emploi*, Gallimard, Paris 2006.

<sup>30</sup> C. Tirinanzi de Medici, *Il vero e il convenzionale*, cit., p. 199.

<sup>31</sup> G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 15.

<sup>32</sup> *Ibid.*

stimone appartenente alla categoria di *testis* (un'eventualità che si registra peraltro in alcuni testi esaminati). Ciò detto, considerando la norma delle due tendenze citate, si profila in maniera netta una complementarità tra le parti: 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 preferibilmente la figura del *superstes*. Come emerge dalla seguente tabella, al giorno d'oggi, venuta ormai meno la 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.

VOCE \ CODICE	VERIDICO	CONVENZIONALISTA
TESTIS	Janeczek	Sebald
SUPERSTES	(Levi)	Littell

Tipica degli scritti veridici è 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 nell'autofiction, ma che ne differisce in maniera sostanziale sotto il profilo dell'esposizione dell'io. La finzione testimoniale regola infatti 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. Ne è un esempio, secondo Donnarumma, *Cibo* (2002) di Janeczek, opera in cui domina il «pudore della narrazione», per cui l'io narrante non rivendica il centro della scena, come nell'autofiction tradizionale, «ma la qualità di testimone e di coscienza che riflette»<sup>33</sup>. Benché questi non rinunci al racconto biografico e all'esibizione della propria soggettività, riserva per sé un posto marginale rispetto all'oggetto del racconto. Un oggetto che si arriva a dichiarare inconoscibile, con annesso il rifiuto dell'autrice di ricorrere all'invenzione.

Sebbene tale ethos si presenti in modi e misure differenti a seconda dei testi, la linea generale seguita dalle finzioni testimoniali è quella di un «autobiografismo smorzato»<sup>34</sup>, che privilegia la discrezione all'oscenità esibita di altre forme di scrittura. Ciò detto, la marginalità cui l'io narrante si consegna, lungi dal limitarsi a essere una pratica correttiva delle esagerazioni autofinzionali, va letta anche nell'ottica di una strategia di persuasione per mezzo di un'ostentazione della propria parzialità.

<sup>33</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 184.

<sup>34</sup> Ivi, p. 183.

Ciò è proprio del «pathos ipermoderno della verità» 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»<sup>35</sup>. Il 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»<sup>36</sup>. È il segno che lo scrupolo documentario 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»<sup>37</sup> con l'oggetto della sua narrazione, stabilendo così una tensione empatica che si trasferirà al lettore durante l'atto di lettura.

Laddove si abbracciano invece i codici tradizionali della finzione, ci si trova generalmente di fronte a narratori autorevoli e autoriali: si è cioè in presenza di una voce che ostenta un «di più» di conoscenza rispetto a quella che si sarebbe verosimilmente pronti a riconoscere all'io narrante. Una postura che rinvia alla «situazione narrativa autoriale» (*Auktoriale Erzählsituation*) descritta da Stanzel o, per usare le categorie genettiane, alla focalizzazione zero tipica del romanzo ottocentesco. Sotto quest'aspetto, le finzioni testimoniali si pongono nel solco di una tendenza consolidata della narrativa odierna: sulla scorta di Genette e Stanzel, 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.<sup>38</sup>

Certo, la porosità dei confini tra il *first-person narrator* e il narratore onnisciente non costituisce un fatto di per sé nuovo: già Genette in *Figure III* aveva parlato di «polimodalità», in riferimento alla *Recherche* proustiana, per definire la capacità del Marcel narratore «di trasgredire i limiti del suo stesso "sistema" narrativo»<sup>39</sup>. In

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 185-186.

<sup>38</sup> 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)*, «Enthymema», n. 10, 2014, pp. 94-124, p. 96. Il teorico è recentemente tornato su queste riflessioni, ampliandole, in Filippo Pennacchio, *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Biblion, Milano 2018.

<sup>39</sup> Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], Einaudi, Torino 2006, pp. 255-258. Ciò detto, va ricordato il carattere eccezionale e anomalo – posizione poi ampia-

maniera simile, Stanzel ha notato che a volte si determina una «autorializzazione del narratore periferico», 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»<sup>40</sup>.

Anche qualora non si verificano delle vere e proprie infrazioni alle norme previste per la narrazione autodiegetica, la tendenza dell'io narrante a trasgredire le limitazioni dovute alla sua natura di personaggio-protagonista sembra una costante di queste voci. Uno dei modi tramite cui questa “tendenza all'eccesso” si manifesta è l'incorporazione all'interno del testo dei modi e dei dispositivi propri della dizione: sia che si manifesti attraverso l'uso di fonti bibliografiche (a volte citate, in alcuni casi trascritte per intero, in altri ancora volutamente dissimulate)<sup>41</sup> o con l'inserimento di glossari, tabelle e note a piè di pagina o in coda, tale pratica finisce per attribuire 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 del narratore autodiegetico sembra sfilacciarsi con l'andare della narrazione. Le finzioni testimoniali condividono con i romanzi global «un'autorialità spuria», ben lontana da quella di balzachiana memoria, che «non si traduce nella garanzia di una perfetta decifrabilità dei contenuti testuali»<sup>42</sup>. 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»<sup>43</sup>. Al contrario, lacune, rimossi e discrepanze narrative si estendono a macchia d'olio nell'arco del racconto, forzando il lettore a farsi carico di una parte non trascurabile del lavoro di interpretazione. Anche in ciò, le due posture citate si dimostrano complementari: da un lato, il narratore “veridico” (*testis*) fa mostra della propria incertezza come mezzo per persuadere

mente superata – che il narratologo francese attribuiva all'epoca a simili atteggiamenti da parte del narratore.

<sup>40</sup> 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 Franz Karl Stanzel, *A Theory of Narrative* [1979], Cambridge University Press, Cambridge 1984, p. XVI.

<sup>41</sup> Di recente Simonetti ha osservato, non senza accenti polemici, che «nei romanzi degli ultimi vent'anni risulta evidente una clamorosa proliferazione dei dati», declinata «sul piano delle informazioni, degli ambienti, degli stimoli: l'enciclopedismo postmoderno incontra Wikipedia». Cfr. Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018, p. 51.

<sup>42</sup> F. Pennacchio, *Autorialità reloaded. Qualche nota (e un'ipotesi) sul narratore del romanzo globalizzato*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 2, 2014, pp. 9–29, p. 26.

<sup>43</sup> Ivi, p. 24.

il lettore; dall'altro, il narratore "convenzionalista" (*superstes*) simula onniscienza per coprire le proprie falle strutturali.

### 3.3 *Uno sguardo d'insieme*

I criteri di selezione presentati circoscrivono il perimetro dell'indagine al contesto dell'Europa di inizio millennio. Ciò non significa che la finzione testimoniale sia una forma di scrittura esclusivamente occidentale, o addirittura soltanto europea; è evidente però che qui il fenomeno sembra aver dato finora i frutti più evidenti, sia in termini quantitativi che qualitativi. Si possono avanzare delle ragioni storiche per il proliferare di finzioni testimoniali nel vecchio continente. Un primo aspetto che occorre mettere in conto è la difficile elaborazione (o, in diversi casi, la rielaborazione) del recente passato di nazioni che hanno attraversato in poco meno di un secolo due guerre mondiali, svariate guerre civili, gli orrori della deportazione e della persecuzione razziale, i crimini coloniali, il terrorismo interno ed esterno. A ciò va aggiunta anche l'eredità della testimonianza, illustrata in precedenza, e l'impatto che hanno esercitato sulla sfera pubblica del continente le figure di grandi testimoni come Primo Levi, Elie Wiesel, Jean Améry, Charlotte Delbo, Jorge Semprún e Robert Antelme, per citare i più noti.

Del resto, non è passata 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»<sup>44</sup>. Se, come si può intuire, gli scenari maggiormente frequentati sono quelli della Seconda guerra mondiale, non manca la rappresentazione di altri disastrosi conflitti del secolo scorso, dalla Guerra civile spagnola alla Guerra russo-cecena, passando per le guerre coloniali e il conflitto nei Balcani. Si tratta in molti casi di 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»<sup>45</sup>. È significativo ribadire come ad oggi un gran numero di testi ricorra ai modi della testimonianza, genere che per eccellenza ha raccontato la coazione a ripetere, la rottura della catena temporale del soggetto, lo squarcio dell'ordine simbolico per opera del Reale. In questo contesto, le nozioni di «evento e trauma» assumono le fattezze di un prisma tramite cui, come afferma Bertoni, «il presente cerca di dare forma all'esperienza individuale e collettiva»<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Daniele Giglioli, *Il buco e l'evento. Sul Taccuino siriano di Jonathan Littell*, in Juanita Schiavini Trezzi (a cura di), *Mosaico francese. Studi in onore di Alberto Castoldi*, Moretti & Vitali, Bergamo 2012, pp. 280-281.

<sup>45</sup> Ivi, p. 281.

<sup>46</sup> 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 de-

Tra le finzioni testimoniali che tornano sui luoghi della Seconda guerra mondiale, un posto di primo piano spetta ad *Austerlitz* (2001) di W.G. Sebald, una delle opere che apre il nuovo millennio in letteratura. L'anonimo narratore, il cui profilo biografico sembra rinviare a quello dell'autore, ricostruisce attraverso una serie di incontri il vissuto di Jacques Austerlitz, un professore di storia dell'architettura che vive a Londra. Questi scopre soltanto sul finire dell'adolescenza la sua identità di rifugiato ebraico, emigrato nel Regno Unito ad appena tre anni per sfuggire all'invasione nazista della Cecoslovacchia. A partire da lì, ha inizio il suo girovagare attraverso l'Europa alla ricerca dei frammenti dell'infanzia rimossa, in particolar modo a Praga (città natale in cui ritrova Věra, la sua vecchia balia) e a Parigi (dove si sono perse le tracce del padre).

Il tema della riscrittura retrospettiva della memoria torna anche nelle *Rondini di Montecassino* (2010) di Helena Janeczek: alla morte del padre, la scoperta del suo vero nome (del quale il lettore rimane all'oscuro) e degli eventi che l'hanno coinvolto durante la Seconda guerra mondiale spingono l'autrice a riesumare il "fiume sommerso" delle memorie di chi non è stato consegnato al grande racconto della Storia, intrecciando documento e invenzione. Un esempio evidente è fornito, nell'ultima parte, dal personaggio di Samuel Steinwurz, un amico di famiglia e conoscente del padre, scomparso anch'egli senza raccontare granché della propria esperienza di guerra. Nel ricostruire le vicende del soldato Milek (questo il suo nome di battaglia), l'autrice incorpora nella sua figura alcuni tratti paterni, rendendo inestricabile il fatto storico dal dato inventato<sup>47</sup>.

Ha invece parlato a più riprese della propria esperienza di guerra Jan Karski, protagonista dell'omonimo libro di Yannick Haenel (2009). Membro della resistenza polacca durante l'occupazione nazista, Karski visita il ghetto di Varsavia e il campo di Izbica Lubelska con la missione di raccontare al resto del mondo gli orrori della segregazione e della pulizia etnica ai danni degli ebrei. Una missione che lo porta dapprima nel Regno Unito e poi alla Casa Bianca, a colloquio con Roosevelt, ma che non dà gli effetti sperati. Di fronte all'indifferenza e allo scetticismo occidentale (da noi il testo è stato significativamente tradotto *Il testimone inascoltato*), dopo la guerra Karski scrive le sue memorie e si chiude in un lungo silenzio, interrotto solo dalla richiesta di Claude Lanzmann di partecipare al film *Shoah*. È da qui che Haenel

cenni del Novecento, di discipline che fanno del concetto di trauma il fulcro della propria ricerca, come gli *Holocaust Studies* e i *Trauma Studies* (nei quali hanno operato, tra gli altri, i già citati Lawrence L. Langer, Cathy Caruth, Shoshana Felman, Dori Laub, Dominick LaCapra). Sulla recente riscoperta della categoria di evento da parte di storici e filosofi (Alain Badiou, François Dosse), cfr. il già citato D. Giglioli, *Il buco e l'evento. Sul Taccuino siriano di Jonathan Littell*, cit. Sulla convergenza di evento e trauma, cfr. Slavoj Žižek, *Evento*, UTET, Torino 2014.

<sup>47</sup> In maniera speculare, l'autrice in precedenza si era soffermata sulla figura della madre in *Lezioni di tenebra* (1997), un testo che presenta diverse affinità con un altro scritto uscito nello stesso anno, *Campo del sangue* (1997) di Eraldo Affinati.

comincia: l'anonimo narratore (identificabile per mezzo di alcune scelte espressive con l'autore) ricostruisce l'intervista al testimone, riportando le parole pronunciate e descrivendone attentamente la prossemica. Un'ulteriore traccia documentaria è costituita dalla sezione mediana, coincidente con un'ampia sinossi delle sue memorie. Nella terza e ultima parte è invece la finzione a prendere il sopravvento, con la presa di parola in prima persona di Karski: una scelta che ha suscitato non poche polemiche<sup>48</sup>, per via delle esplicite accuse che il narratore rivolge al mondo occidentale.

Sulle azioni di due resistenti cecoslovacchi, Jozef Gabčík e Jan Kubiš, si basa lo scavo archeologico di Laurent Binet in *HHhH* (2010), che ricostruisce l'Operazione Antropoide terminata con la morte di Reinhard Heydrich, capo delle SS, a Praga nel 1942. Il suo avatar autofinzionale ripercorre i luoghi in cui i fatti sono avvenuti e ricrea, attraverso un'ampia ricerca documentaria e con l'appoggio di un folto apparato fototestuale (debitore dell'opera pionieristica di Sebald), il vissuto biografico della "bestia bionda" – come veniva chiamato all'epoca Heydrich – e dei due paracadutisti cecoslovacchi che condussero la missione. Al racconto degli eventi si accompagnano frequenti incursioni autoriali tese a problematizzare il racconto della Storia e la ricezione del testo stesso: se in alcuni passi l'autore arriva infatti a ripudiare la finzione, è proprio ad essa che questi si affida nel finale per raccontare gli esiti drammatici dell'operazione, sottratti al raggio d'azione del documento (verbale o visivo) e della testimonianza<sup>49</sup>.

Il nodo che lega memoria privata e collettiva è presente anche in *Soldados de Salamina* (2001) di Javier Cercas, che ruota attorno alla Guerra civile spagnola e alle implicazioni ideologiche che intervengono nel racconto della Storia. Dell'evento si indaga un particolare episodio avvenuto al termine del conflitto: la mancata fucilazione di Rafael Sánchez Mazas, poeta e fondatore della Falange franchista, risparmiato da un anonimo miliziano che dopo averlo individuato, anziché premere il grilletto, se ne va senza indicare la sua posizione alle truppe repubblicane. Questa circostanza per certi versi inspiegabile 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.

<sup>48</sup> Cfr. Patrick Boucheron, « *Toute littérature est assaut contre la frontière* ». *Note sur les embarras historiques d'une rentrée littéraire*, «Les Annales. Histoire, Sciences Sociales», LXV, n. 2, 2010, pp. 441-467.

<sup>49</sup> Sulle tematiche della Resistenza sono incentrate anche altre finzioni testimoniali apparse negli ultimi anni in Italia: *Il tempo migliore della nostra vita* (2015) di Antonio Scurati, dedicato alla figura di Leone Ginzburg, e *Morire il 25 aprile* (2017) di Federico Bertoni, opera affine a quella di Binet per quanto riguarda la struttura "archeologica" del racconto.



Una prerogativa delle finzioni testimoniali è la possibilità di dare voce a un'ampia selva di figure, non necessariamente situabili sul lato delle vittime o dei resistenti. Il caso più noto, nonché quello più controverso (anche sul piano della ricezione)<sup>50</sup>, è quello di *Les Bienveillantes* (2006) di Jonathan Littell, opera in cui a prendere la parola è Maximilien Aue, un ex ufficiale delle SS fortunatamente sopravvissuto alla guerra e ai suoi regolamenti di conti. Al momento in cui scrive il suo poderoso memoir, Aue vive sotto falsa identità nel nord della Francia, dove dirige una fabbrica di merletti. Il suo racconto, orchestrato secondo un'evidente sottotrama mitica che si rifà all'*Oresteia*, si snoda attraverso i più disparati fronti di guerra, dall'Ucraina al Caucaso, da Stalingrado a Berlino, passando per i campi di Auschwitz e Birkenau, offrendosi al lettore come un resoconto inedito e pertanto "osceno" (secondo il falso etimo di Carmelo Bene, recentemente ripreso da Scurati)<sup>51</sup> – una testimonianza dalla parte sbagliata della storia.

Anche *Il demone a Beslan* (2011) di Andrea Tarabbia ricorre alla testimonianza di una figura controversa per sondare le zone grigie di un evento luttuoso della storia recente, la Seconda guerra cecena, con l'intento di sottrarlo alle semplificazioni manichee che imperversano in Occidente. A parlare è Marat Bazarev, l'unico superstite (fanzionale) del manipolo di separatisti ceceni che tra l'1 e il 3 settembre 2004 ha tenuto in ostaggio più di mille persone, provocando centinaia di vittime tra adulti e bambini, in una scuola media dell'omonima città<sup>52</sup>. In questa confessione, redatta durante la detenzione dell'uomo in un carcere russo, il racconto a tinte fosche delle violenze subite dal suo popolo e dei crimini commessi da Marat e dai suoi compagni è attraversato da sequenze allucinatorie coincidenti con le visite di due "demoni" – il piccolo Petja e il deforme Ivan, coinvolti nell'attentato – originati dal senso di colpa e dalla nostalgia per un'innocenza smarrita.

Oscilla tra il polo della vittima e quello dei carnefici *The Zone of Interest* (2014) di Martin Amis, il cui racconto dà voce a tre differenti figure che popolano "la zona d'interesse" (Kat Zet) del campo di sterminio di Auschwitz: Angelus Thomsen, un ufficiale nazista che intrattiene una relazione clandestina con la moglie del comandante del campo; Paul Doll, il comandante in questione, icastica rappresentazione dell'uomo ordinario descritto da Browning («I am a normal man with normal needs. I am completely normal»),

<sup>50</sup> Sulla controversa accoglienza in Francia del libro di Littell, cfr. 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.

<sup>51</sup> Cfr. A. Scurati, *Dal tragico all'osceno*, cit., p. 17.

<sup>52</sup> Una simile operazione, collocata però sul piano della cronaca anziché su quello della Storia, viene condotta anche in Andrea Tarabbia, *Il giardino delle mosche: vita di Andrej Čikatilo*, Ponte alle Grazie, Milano 2015.

ci dice in avvio)<sup>53</sup>; e infine Szmul, deportato ebreo a capo del Sonderkommando. Nel passaggio tra un'istanza narrativa e l'altra il lessico e lo stile mutano significativamente, in accordo con una diversa percezione della realtà tragica del lager: depotenziata in vari modi nei casi di Thomsen e Doll, essa si manifesta in tutto il suo orrore soltanto attraverso la scrittura essenziale e al contempo plurilingue di Szmul.

Si situa nella zona grigia, sebbene in una posizione ben diversa rispetto a quella del Sonder, anche la narratrice principale della *Gemella H* (2014) di Giorgio Falco, Hilde, la cui voce ripercorre quasi un secolo di storia attraverso il filtro delle vicende che vedono coinvolta la famiglia Hinner, dall'adesione al credo nazionalsocialista negli anni Trenta all'assimilazione di alcuni suoi componenti nell'Italia del Secondo dopoguerra e del boom economico. Né persecutrice diretta né vittima, Hilde si scopre implicata sin dall'infanzia nei circuiti della violenza storica, dal momento che trae beneficio dai privilegi di cui la famiglia gode sotto il Reich<sup>54</sup>. Il peso della colpa, mai apertamente denunciata, condiziona il resto dei suoi anni sul suolo italiano, fino alla tragica decisione di mettere fine alla sua vita.

Toccano i temi del colonialismo occidentale i libri *Regina di fiori e di perle* (2007) di Gabriella Ghermandi, *Des hommes* (2009) di Laurent Mauvignier e *L'Art français de la guerre* (2011) di Alexis Jenni: lo fanno attraverso diverse strategie prospettiche, adottando rispettivamente il punto di vista della vittima, di un complice e di un terzo. Il primo si appoggia alla figura di Mahlet, voce narrante in cui si condensano le storie della gente d'Etiopia dal tempo della dominazione italiana – il “tempo di uccidere” di Flaiano, di cui il testo di Ghermandi si pone come esplicita riscrittura<sup>55</sup> – agli anni della dittatura di Menghistu<sup>56</sup>. In *Des hommes* a parlare è Rabut, un reduce della guerra d'Algeria che, come molti suoi coetanei, ha represso una volta rientrato in patria le memorie traumatiche dei fatti d'oltremare; soltanto un gesto inaspettato del cugino Bernard, anch'egli reduce dal conflitto, riporterà alla luce il rimosso collettivo francese e innescherà il ricordo involontario di Rabut, restituito

<sup>53</sup> Martin Amis, *The Zone of Interest*, Jonathan Cape, London 2014, p. 32. Sull'accezione del termine “uomo ordinario”, cfr. Christopher R. Browning, *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*, Harper Collins, New York 1992.

<sup>54</sup> Altre finzioni testimoniali incentrate su figure “grigie”, irriducibili alle categorie della vittima o del carnefice, sono *El impostor* (2014) di Javier Cercas e *Le assaggiatrici* (2018) di Rosella Postorino.

<sup>55</sup> Nei *Ringraziamenti* in coda al libro, Ghermandi riconosce la funzione di ipotesto esercitata da *Tempo di uccidere* (1947). Sul rapporto di riscrittura e rovesciamento operato da Ghermandi sul romanzo di Flaiano, cfr. G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., pp. 107-125, e E. Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, cit., pp. 149-160.

<sup>56</sup> Riflette invece sugli effetti del colonialismo italiano in Somalia il romanzo a quattro mani *Timira* (2012) di Wu Ming 2 e Antar Mohamed.

attraverso un lungo monologo che gravita attorno alle violenze di quegli anni. Nel testo di Jenni, l'incontro fortuito tra l'anonimo narratore e Victorien Salagnon – un reduce della Resistenza e di due guerre coloniali del secondo Novecento (Indocina e Algeria) – ricostruisce la ricezione postuma dei conflitti nel tessuto sociale francese (la narrazione si articola all'interno di un cronotopo che coincide con la Francia di inizio anni Novanta) ed esamina le conseguenze ultime di quei «meccanismi di fabbricazione dell'oblio»<sup>57</sup> messi in atto dal potere.

Uno sguardo trasversale, nello spazio e nel tempo, è infine offerto da *Zone* (2008) di Mathias Énard. Il testo ripercorre un viaggio in treno da Milano a Roma compiuto da Francis Servain Mirković, figlio di un ex militare francese impegnato in Algeria e di una donna croata di forti idee nazionaliste. Nell'arco della sua vita, il narratore ha partecipato a vari conflitti gravitanti attorno al Mediterraneo, la sua “zona” di competenza (Mirković è infatti una spia). Nel corso di un'unica, lunghissima frase che corre lungo tutto il testo, si passa dai conflitti nei Balcani alla guerra civile in Libano<sup>58</sup>, risalendo a ritroso il corso del Novecento fino ai fatti d'Algeria e alla Seconda guerra mondiale, instaurando un fitto dialogo tra il discorso testimoniale e l'analisi geopolitica, la storia dell'arte, la tradizione letteraria e il mito.

Come risulta da queste pagine, l'ibridazione (di generi, stili, codici e regimi narrativi) è un elemento fondativo della finzione testimoniale. Ai dispositivi tipici della testimonianza se ne intrecciano altri di marca romanzesca, con importanti ripercussioni sul piano testuale e su quello della ricezione. Nei prossimi capitoli si procederà a un'analisi sistematica di questa forma di scrittura, colta attraverso una serie di *close readings* nelle sue costanti contenutistico-formali. Per far ciò, si prenderanno in considerazione le posture enunciatriche adoperate, l'uso di intertesti, le tipologie di testimone e le tecniche narrative impiegate per restituire il racconto del trauma.

<sup>57</sup> Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*, La Découverte, Paris 1991, p. 8.

<sup>58</sup> La trattazione della guerra civile libanese, sebbene dissimulata attraverso il filtro della finzione, era già stata l'oggetto della prima opera di Énard, *La perfection du tir* (2003).



Parte seconda  
Analisi



## 4. Posture

### 4.1 Retorica dell'incertezza

«Quoi de plus vulgaire [...] qu'un personnage inventé?»<sup>1</sup> si chiede Laurent Binet nell'incipit di *HHhH* (2010), portando alle estreme conseguenze i dubbi di Kundera circa l'arbitraria attribuzione del nome a un personaggio di finzione<sup>2</sup>. Una domanda dal valore programmatico per un testo che s'inscrive con decisione all'interno di un codice di stampo veridico, puntando alla stipula di un patto referenziale col destinatario: la coincidenza onomastica tra la voce autodiegetica e l'autore promette la partecipazione di questi sia al mondo del lettore, sia a quello degli altri personaggi (che non vanno dunque considerati semplici personaggi, ma persone reali). Il 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 ebraiche<sup>3</sup>. La sua voce è connotata nel tempo e nello spazio mediante l'uso dei «crotopi» bachtiniani<sup>4</sup>: il racconto di Binet oscilla tra le città di Parigi e Praga, in un arco temporale che va dal 2006 al 2008; coordinate spaziotemporali che, in un'ottica di assoluta trasparenza, servono a fornire al lettore informazioni “certe” su quando e dove tali pagine siano state composte.

Naturalmente, se molto di vero c'è in un testo simile, molto è anche dominio della finzione, in più parti dissimulata (e non potrebbe essere altrimenti, data la scelta di adottare una postura testimoniale per narrare di eventi a cui non si è preso parte). Da

<sup>1</sup> Laurent Binet, *HHhH*, Gallimard, Paris 2010, p. 10.

<sup>2</sup> «J'ai calculé qu'à chaque seconde deux ou trois nouveaux personnages fictifs reçoivent ici-bas le baptême. C'est pourquoi j'hésite toujours à me joindre à cette foule innombrable de saints Jean-Baptiste. Mais qu'y faire? Il faut bien que je donne un nom à mes personnages», Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, Paris 1979, p. 127.

<sup>3</sup> Sul rapporto tra il Laurent Binet che appare nel testo e quello reale, l'autore si esprime così: «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 dicembre 2022).

<sup>4</sup> Cioè «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente», in Michail Bachtin, *Estetica e romanzo. Teoria e storia del discorso narrativo* [1975], Einaudi, Torino 1979, p. 230.

ciò emerge in sede di analisi una serie di contraddizioni, presenti già nella pagina d'apertura in cui viene mostrata la posizione assunta dall'autore-narratore rispetto all'oggetto della propria ricerca, ovvero Gabčík e il nucleo dei resistenti cecoslovacchi:

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 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*).<sup>5</sup>

Le parti in corsivo rinviano ai luoghi del testo in cui emerge il filtro soggettivo tramite cui si veicola la storia: 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, questi attributi sono preceduti dalla consueta 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 sembrare paradossale che la scelta del mezzo tramite cui riportare fedelmente il passato ricada sul punto di vista dell'autore, che all'epoca dei fatti non era neppure nato. Eppure, è su questo equilibrio precario che si delinea la peculiare postura del 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 (in relazione alla sua ricerca, ivi compresi i dialoghi con i testimoni diretti) e incorpora alcuni tic della dizione (come i refusi), oltre a esternare un certo disprezzo per le rivisitazioni letterarie di eventi storici<sup>6</sup>; del secondo ostenta la documentazione enciclopedica<sup>7</sup> e il certosino lavoro d'archivio, debitamente condiviso con il lettore.

Binet sembra tendere a un completo rifiuto della finzione, in favore di una scrittura puramente fattuale. Così, riflettendo sulla resa dei dialoghi, rigetta le modalità canoniche di cui si dota la narrazione storica, in cui l'autore avverte «trop la voix de l'auteur qui veut retrouver celle des figures historiques qu'il tente de s'approprier»<sup>8</sup>. «Il n'y a que trois cas», secondo Binet, «où l'on peut restituer un dialogue en toute fidélité : à partir d'un document audio, vidéo ou sténographique»<sup>9</sup>. In

<sup>5</sup> L. Binet, *HHhH*, cit., p. 10 (corsivo mio).

<sup>6</sup> Ivi, pp. 29-30, 177, 238-239.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 28-29, 147, 212-213, 222-223.

<sup>8</sup> Ivi, p. 33.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 33-34.



quest'ottica, la mimesi tradizionale (con il suo carico insopprimibile d'invenzione), più tenta di rendere viva la scena al lettore, più sortisce l'effetto opposto: quello di esibire, anziché nascondere, «les grosses ficelles du procédé [littéraire]»<sup>10</sup>.

Tuttavia, non è sempre possibile – in verità, si tratta di un evento piuttosto raro – rifarsi a una fonte attendibile in grado di restituire 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:

mes dialogues, s'il ne peuvent se fonder sur des sources précises, [...] seront inventés. [...] Et pour qu'il n'y ait pas de confusion, tous les dialogues que j'inventerai [...] seront traités comme des scènes de théâtre. Une goutte de stylisation, donc, dans l'océan du réel.<sup>11</sup>

Quella di Binet vuole essere un'operazione antitetica alle riscritture finzionali di figure storiche, come 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»<sup>12</sup>, basandosi su testimonianze o sugli stessi appunti di Höß. Binet, al contrario, non fornisce spiegazioni su come Heydrich sia divenuto il responsabile della Soluzione finale, e se cita dei fatti tratti dalla sua infanzia, come il nomignolo che si portava appresso («la chèvre», con chiare allusioni semite), non è perché tramite essi si voglia suggerire alcunché, ma «pour la coloration ironique qu'ils confèrent à son destin»<sup>13</sup>. Da un lato, la necessità di esprimersi su quanto accaduto, di dire la verità sulle persone che hanno fatto la storia (o che al contrario ne sono state sommerse); dall'altro, il rischio di ricondurre la materia, la carne e le azioni di cui la storia è composta nel gorgo derealizzante della finzione. Più avanti, Binet si chiede se ciò che sta facendo si possa considerare un giusto omaggio alla memoria dei volontari che hanno sacrificato la propria vita nella resistenza contro il nazismo. Così, riflettendo sulla descrizione di Gabčík, l'autore è colto da un dubbio:

si je couche cette image sur le papier [...], je ne suis pas sûr de lui rendre hommage. Je réduis cet homme au rang de vulgaire personnage, et ses actes à de la littérature : alchimie infamante mais qu'y puis-je ? [...] J'espère simplement que derrière l'épaisse

<sup>10</sup> Ivi, p. 33.

<sup>11</sup> Ivi, p. 34.

<sup>12</sup> Ivi, p. 35.

<sup>13</sup> *Ibid.*

couche réfléchissante d'idéalisation que je vais appliquer à cette histoire fabuleuse, le miroir sans tain de la réalité historique se laissera encore traverser.<sup>14</sup>

Il Binet-narratore, lo si è visto, denuncia fin da subito un fermo disprezzo per il mezzo letterario, pratica che impoverisce l'ampio spettro offerto dalla realtà. Al rigetto della forma romanzo si accompagna lo scrupolo testimoniale e documentario delle sue pagine, che ripercorrono gli snodi della ricerca autoriale. Si comprende bene dunque il suo sconforto quando Fabrice, un amico dei tempi dell'università, nonché appassionato di storia, 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 : [...] selon lui, [elle] 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 ? [...] » Il est surpris, et me répond ingénument qu'il croyait que j'avais inventé. [...] je pense : « Putain, c'est pas gagné... » J'aurais dû être plus clair au niveau du pacte de lecture.<sup>15</sup>

I contorni veridici del patto narrativo siglato sin dall'incipit svaniscono d'un tratto di fronte alla ricezione del lettore (un "lettore ideale", si potrebbe aggiungere, visto il suo profilo biografico e intellettuale). Se in un primo momento Binet accusa se 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 ? »<sup>16</sup>

Le parole di Binet richiamano a stretto giro l'anatema scagliato a suo tempo da Cru, nelle sue ricerche sulle testimonianze del primo dopoguerra, contro i *faux témoignages* imbevuti di retorica letteraria. Temendo di essere a sua volta veicolo di intossicazione letteraria<sup>17</sup>, Binet si affida appena può ai materiali fattuali di cui

<sup>14</sup> Ivi, p. 10.

<sup>15</sup> Ivi, p. 67.

<sup>16</sup> Ivi, p. 68.

<sup>17</sup> Ivi, p. 329.

dispone, siano essi fotografie o documenti scritti. Ciò avviene, ad esempio, quando stila il ritratto dei due protagonisti del suo libro, operazione delegata ai rapporti di valutazione dell'esercito britannico, che Binet si limita a tradurre dall'inglese<sup>18</sup>; oppure quando, poche pagine dopo, esprime tutta la sua devozione al memoir del colonnello Moravec – un libro che, se dipendesse da lui, copierebbe da cima a fondo<sup>19</sup>. Se è vero che la marginalità e la discrezione sono componenti costitutive del testimone postumo, l'impressione che questi passaggi restituiscono è che l'istanza di verità e il senso di insufficienza che permeano la narrazione di Binet finiscano, a causa della loro radicalità, con il paralizzarne la voce. La sua testimonianza appare sempre sul punto di ridursi al silenzio, soffocata da quegli stessi impulsi che ne hanno determinato l'origine.

#### 4.2 Ricorso alla finzione

Un'analogia posizione di marginalità della voce si registra anche nelle *Rondini di Montecassino*, in cui Janeczek fa i conti con le poche tracce rimaste di quelle "vite minori" che si riversarono durante la Seconda guerra mondiale nelle valli che circondano l'abbazia benedettina. Tra queste, sul finale emerge 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 scopre la verità: non solo il padre non ha mai combattuto nella battaglia di Montecassino, ma lo stesso cognome di origine slava che tuttora porta è frutto di un passaporto falso che questi usò per sottrarre sé e i propri famigliari alle persecuzioni. Una scoperta retrospettiva che invalida il bagaglio di conoscenze pregresse di cui Janeczek credeva di poter disporre, ponendola di fronte alla medesima sfida di Binet: raccontare un passato di cui non si è stati parte attraverso il filtro della propria soggettività, appoggiandosi principalmente alle fonti documentarie e al colloquio con chi allora era presente. Un percorso che si scopre perennemente esposto alla finzione.

Lo sguardo di Janeczek risulta dunque parziale, sia perché degli eventi passati offre una visione necessariamente "di parte", sia perché sa di possedere una conoscenza assai limitata delle vite confluite all'epoca in un angolo remoto della Ciociaria. Si registra a più riprese l'esposizione del materiale bibliografico consultato nell'ottica di conferire veridicità al racconto<sup>20</sup>, così come l'uso dei modi della dizione testi-

<sup>18</sup> Ivi, pp. 212-213.

<sup>19</sup> Ivi, p. 214.

<sup>20</sup> Helena Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, Guanda, Parma 2010, pp. 137, 170, 311-313, 344, 359-360.

moniale (anche qui sono presenti sia i refusi<sup>21</sup> che i colloqui con i testimoni)<sup>22</sup>. Eppure, nei casi in cui l'autrice ammette la propria insufficienza, non si avverte la stessa vergogna di 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 Samuel Steinwurz, un amico di famiglia e conoscente del padre, scomparso anch'egli senza raccontare granché della propria esperienza di guerra. Nel ricostruire l'infanzia di Milek (suo nome di battaglia), Janeczek si interroga su quale scuola questi avesse potuto frequentare a Leopoli, città dove la sua famiglia si era trasferita. «Probabilmente», conclude, «qualche scuola ebraica senza che fosse ortodossa, perché di un figlio che sa solo pregare non c'era alcun bisogno»<sup>23</sup>.

La voce narrante torna subito sull'uso dell'avverbio:

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 giocare le mie quattro carte, leggere i pochi elementi che possiedo.<sup>24</sup>

L'officina, peraltro sguarnita, che presiede alla scrittura è anche qui aperta alla vista del lettore, svelando però un'intenzione opposta rispetto a quella espressa da Binet. Se questi rifiuta l'invenzione, e dunque il verosimile, Janeczek sembra rivendicare l'uso della finzione – di ciò che è, appunto, «probabile» – per colmare le lacune che le tracce fattuali lasciano irrisolte. Si avverte qui più nitidamente la consapevolezza del carico di mediazione che ogni racconto sul passato reca in sé, il quale comporta un altrettanto inevitabile intreccio di realtà e finzione. Se da un lato ciò limita lo sguardo del testimone postumo, dall'altro non implica una rinuncia all'indagine retrospettiva e a un posizionamento da parte di chi parla. Così 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.<sup>25</sup>

Pur ribadendo la posizione marginale del testimone postumo, detentore di un sapere «di seconda mano»<sup>26</sup>, frutto di studio, ricerca e ascolto delle voci degli altri,

<sup>21</sup> Ivi, p. 362.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 171-192, 218-247, 277-286.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 287-288.

<sup>24</sup> Ivi, p. 288.

<sup>25</sup> Ivi, p. 344.

<sup>26</sup> Ivi, p. 137.

Janeczek non rinuncia alla possibilità di introdurre nel 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. Il sergente texano John Wilkins («e qualcuno come lui è esistito», viene detto a inizio sezione)<sup>27</sup>, Charles Maui Hira, Irena Levick (detta Irka), il già citato Samuel Steinwurz: tutte esistenze presentate come reali (vengono fornite le date e i luoghi di nascita e di morte – o, nel caso di Irka, la data dell'incontro con la narratrice), ma di fatto trasfigurate dalla scrittura. Così, ad esempio, Janeczek tiene a ribadire che la figura di Steinwurz che emerge dalle pagine è la “sua” proiezione immaginaria di un'esistenza reale («questo è *per me* il soldato Milek, caporale del Secondo Corpo d'Armata polacco»)<sup>28</sup>, tanto più che sul finale si viene a scoprire che, nel delinearne la fisionomia, l'autrice si era basata su una fotografia del padre, confondendo così i tratti di due persone reali in un personaggio che è entrambi e nessuno dei due al contempo<sup>29</sup>.

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 se il padre e la sua famiglia hanno avuto salva la vita: «come posso considerare falso», scrive Janeczek, «qualcosa che mi ha impresso il suo marchio?»<sup>30</sup>

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?<sup>31</sup>

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»<sup>32</sup>, si comprende bene la fiducia che ripone nel mezzo letterario nel tentativo di restituire a quella «vertigine di nomi veri, di nomi dimenticati»<sup>33</sup> un luogo – fosse anche una tomba – in cui essere ricordati.

<sup>27</sup> Ivi, p. 19.

<sup>28</sup> Ivi, p. 308 (corsivo mio).

<sup>29</sup> Ivi, p. 362.

<sup>30</sup> Ivi, p. 13.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Ivi, p. 14.

<sup>33</sup> *Ibid.*

In quest'ottica, la finzione non è più la sede di una falsificazione del dato storico, ma il tramite per rendergli giusta memoria: proprio l'arbitrarietà che la connatura – quella stessa arbitrarietà ritenuta volgare da Binet – rivela in maniera sintomatica l'ethos dell'autrice, per la quale «il potere simbolico dell'invenzione» deve pervenire a «ridisegnare un corpo immaginario quale tributo»<sup>34</sup> a vite destinate altrimenti all'oblio. Ciò non contraddice la parzialità del testimone postumo; al contrario, ne è ulteriore spia: la condizione di posteriorità in cui opera, caratterizzata da un panorama lacunoso, in cui l'incontro con i testimoni diretti è un'eventualità sempre più rara, legittima la ricomposizione delle tracce disseminate qua e là e, laddove ciò non basti, il ricorso alla finzione.

Questo procedimento, che in Janeczek è manifesto, opera in realtà anche all'interno del testo di Binet, sebbene dissimulato in più punti. A ben guardare, l'ossessione per la verità del narratore e la condivisione dei suoi dubbi con il lettore appaiono assumere le forme di un vero e proprio depistaggio. Tramite esse, lo si vuole persuadere 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 tramite le incursioni nell'interiorità dei personaggi: ciò avviene quando Binet riporta, senza alcuna giustificazione preventiva e adottando quegli «indizi di finzionalità» che sono i verbi di sentimento<sup>35</sup>, la reazione di Himmler a una notizia scioccante («le sang lui monte aux joues et il sent son cerveau gonfler dans sa boîte crânienne»)<sup>36</sup>, 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 battuta<sup>37</sup>.

Ma è soprattutto nel finale, che ospita la scena dell'attentato vagheggiata sin dalle prime righe, che Binet abbandona ogni indugio<sup>38</sup>: la seconda e ultima parte si apre infatti con uno dei capitoli più lunghi del libro, interamente dedicato all'azione di

<sup>34</sup> Ivi, p. 343.

<sup>35</sup> G. Genette, *Fiction et diction*, cit., p. 76.

<sup>36</sup> L. Binet, *HHhH*, cit., p. 174.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 178-179.

<sup>38</sup> Non prima di aver chiesto perdono ai protagonisti del suo libro per aver messo in moto la macchina della narrazione (corrispettivo della Mercedes nera di Heydrich che, all'interno della diegesi, conduce i personaggi incontro al loro destino), ivi, pp. 329-330.

Resistenza di Gabčík e Kubiš. La narrazione, pur non rinunciando alla sua «funzione testimoniale»<sup>39</sup>, stupisce qui per la scrittura mimetica, altrove ritenuta da Binet talmente artificiale da sortire l'effetto opposto. L'isotopia che percorre il libro, cioè 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 autoriale<sup>40</sup> si alterna alle sue incursioni nella coscienza altrui<sup>41</sup>. Alla postura parziale esibita per larghi tratti, subentra l'uso di *verba sentiendi* (opportunamente declinati al presente), nonché di deittici spaziali e temporali («maintenant», «en bas»)<sup>42</sup>: un repertorio stilistico che segnala l'adesione del soggetto-narrante agli eventi rievocati, quasi si trattasse di un testimone oculare fisicamente presente sulla scena. Se Binet ostenta la propria insufficienza e il proprio rigetto per la finzione, salvo poi praticarla, è dunque per blandire il lettore, sedotto come lui da quelle tipologie testuali che si presentano come «vere». Janeczek, d'altro canto, incarna quel versante della cultura ipermoderna che dà come acquisito un tasso di mediazione in ogni discorso sul passato, senza che ciò pregiudichi il suo statuto referenziale. Le loro posture ricalcano due momenti complementari del processo di produzione e ricezione odierno, la cui urgenza di verità, come ha osservato Siti, si rovescia dialetticamente in una proliferazione di finzioni recanti su di sé i connotati di prodotti fattuali.

### 4.3 Testimoni autoriali

Ben diversa è la situazione narrativa di opere come *Les Bienveillantes* (2006) di Jonathan Littell e *Zone* (2008) di Mathias Énard, in cui a prendere la parola è un testimone diretto, per quanto finzionale. La marginalità e la discrezione del testimone postumo lascia spazio qui a una scrittura debordante (sia in termini quantitativi che per caratteristiche formali), integralmente incentrata sul punto di vista di un narratore logorroico e dispotico (poiché requisisce per sé l'intero spazio del racconto) che vanta una conoscenza enciclopedica dei fatti. I narratori di queste finzioni testimo-

<sup>39</sup> Che, com'è noto, informa il lettore del rapporto tra chi parla e la storia narrata, «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», cfr. G. Genette, *Figure III*, cit., p. 304.

<sup>40</sup> «Je n'aime pas me mettre dans la tête des gens mais je crois pouvoir expliquer le calcul de Kubiš», L. Binet, *HHhH*, cit., p. 356.

<sup>41</sup> «Gabčík décide que s'il veut à son tour tenter sa chance, c'est maintenant ou jamais», *ivi*, p. 358.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 359.

niali confermano la tendenza odierna a «mettere in scena “io” sovraccarichi di esperienza», come ha scritto Pennacchio, i quali «si arrogano il diritto di dire tutto [...], “posando” come narratori autoriali, in definitiva onniscienti»<sup>43</sup>. In altre parole, sebbene non si possa parlare per *Zone* o *Les Bienveillantes* di una focalizzazione zero (è la morfologia stessa della situazione narrativa a impedirlo), è evidente la volontà di attribuire a queste voci un “di più” di conoscenza, anche a costo di mettere in discussione la verosimiglianza del personaggio o di incappare in infrazioni narratologiche.

Molte delle critiche mosse a Littell hanno avuto per oggetto il suo narratore, Maximilien Aue. In particolare, si è calcata la mano sulla eccezionalità del personaggio: «il romanzo», scrive M. L. Clément, «mette in scena un narratore poco credibile per via dell'eccessiva accumulazione di tratti caratteriali troppo particolari (omosessualità, bilinguismo, incesto)»<sup>44</sup>. La sequela di deviazioni – l'adesione al nazismo, il rapporto incestuoso con la gemella Una, gli omicidi compiuti (tra cui spicca quello della madre) – ne complica in effetti l'inserimento nella categoria di “uomo ordinario”, quale egli cerca di apparire al lettore. Inoltre, secondo lo storico Peter Schöttler, nel romanzo di Littell «il fenomeno complesso e difficile della Shoah viene [...] quasi interamente “spiegato” in termini d'umanità, di sadismo e perversione»<sup>45</sup>. 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»<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> F. Pennacchio, *Il romanzo global*, cit., p. 87. Questa tesi è stata successivamente ripresa in Filippo Pennacchio, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Mimesis, Milano 2020, p. 20 e sgg.

<sup>44</sup> M. L. Clément, *Introduction*, in *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, cit., p. 2. La nozione agambeniana di paradigma torna utile anche qui per spiegare l'accumulo di tratti eccessivi e patologici nel narratore di Littell. Nel definire la genesi sette-ottocentesca del “mostro umano”, Foucault ha notato come nella pamphletistica contro la regina Maria Antonietta ricorressero «diversi tratti specifici della mostruosità»: l'estraneità al corpo sociale (la sovrana era infatti di origini austriache), la brutalità, l'incestuosità e l'omosessualità – tutti aspetti che si ritrovano in Aue. Cfr. Michel Foucault, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)* [1999], Feltrinelli, Milano 2017, pp. 93-94.

<sup>45</sup> 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”*, «New German Critique», n. 106, Duke University Press, Durham, NC 2009, pp. 1-19, p. 3.

<sup>46</sup> *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.



Littell ha provato a spiegare le ragioni che lo hanno spinto a dare vita a «un nazista fuori dal comune, poco realista e non molto credibile»<sup>47</sup>. A suo dire, infatti, «un nazista sociologicamente accurato non avrebbe mai potuto esprimersi come fa il mio narratore»<sup>48</sup>. L'autore arriva a questa conclusione proprio in virtù dell'enorme mole di documenti passati in rassegna nel corso degli anni, tra cui figurano scritti e testimonianze redatte da carnefici: in accordo con l'analisi di Catherine Coquio<sup>49</sup>, Littell nota come i racconti dei carnefici reali non possano essere considerati 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 al contrario 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 nel farlo – spiega Littell, citando Bataille – adoperano «il linguaggio dello Stato»<sup>50</sup>: una lingua burocratica e impersonale, narrativamente sterile. «Più mi addentravo nella lettura dei testi dei carnefici», prosegue, «più mi rendevo conto che non vi era nulla all'interno»<sup>51</sup>. Da qui la necessità di adottare il punto di vista di un carnefice atipico, tramite cui restituire al lettore la prospettiva di chi ha attraversato da dentro la catastrofe (prerogativa del *superstes*), seppure sul versante opposto rispetto alle vittime.

La natura anomala di questi narratori aiuta a comprendere anche alcune più o meno evidenti infrazioni narratologiche in cui si incappa nel corso della lettura. Ad esempio, quando Aue riporta sin nei minimi dettagli una discussione avuta anni prima con Voss sull'origine delle lingue caucasiche, «l'aspetto saggistico» del testo prevale nettamente «su quello più propriamente narrativo», perturbando di conse-

<sup>47</sup> 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](https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/11/16/jonathan-littell-il-faudra-du-temps-pour-expliquer-ce-succes_835008_3260.html) (ultimo accesso dicembre 2022).

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Secondo la studiosa, come vedremo anche più avanti, «i carnefici non possono per definizione testimoniare» nel senso di Agamben, «poiché essi non fanno alcuna esperienza di desoggettivazione». Cfr. Catherine Coquio (a cura di), *L'Histoire trouée : négation et témoignage*, L'Atalante, Nantes 2004, p. 29.

<sup>50</sup> S. Blumenfeld, *Il faudra du temps pour expliquer ce succès*, cit. 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.

<sup>51</sup> S. Blumenfeld, *Il faudra du temps pour expliquer ce succès*, cit.

guenza l'immagine che si ha del narratore, che «di fatto, sembra agire come uno storico»<sup>52</sup>. Questo scollamento tra io narrante e io narrato si percepisce in maniera forse ancora più netta in *Zone*. Il protagonista di Énard, grande appassionato di storia (il che giustifica almeno in parte le innumerevoli e approfondite digressioni sul tema), si dice però «rétif à l'art, insensible à la beauté»<sup>53</sup>. Eppure, il testo è pesantemente intriso di riferimenti letterari (a partire dagli evidenti rimandi alla mitologia greca fino a Pound, Lowry, Orwell e Burroughs, tra gli altri) e di riflessioni sull'arte e la pittura (il tema della decapitazione in Caravaggio è un leitmotiv del libro). La conoscenza enciclopedica di chi narra non batte con ogni evidenza la strada della verosimiglianza, quanto quella di un'inedita forma di onniscienza, con l'effetto di rendere questi Io "autoriali", cioè delle voci autodiegetiche che assumono tratti in parte ascrivibili a quelli del narratore onnisciente di marca ottocentesca.

Un ulteriore dato che accomuna i personaggi di Énard e Littell è il peculiare vissuto biografico. Sia Aue che Mirković possiedono infatti una doppia nazionalità: se il primo è franco-tedesco, il secondo è franco-croato, figlio di un ex militare francese impegnato in Algeria e di una donna croata di idee nazionaliste, proveniente da una famiglia vicina ad Ante Pavelic. La scelta non è evidentemente casuale («les circonstances de ma vie troublée, divisée entre deux pays, me plaçaient à l'écart des autres hommes», confida Aue al lettore)<sup>54</sup>. Come il narratore di Littell abbraccia il nazionalsocialismo perché attratto dalla figura paterna (un soldato tedesco disperso in seguito alla Prima guerra mondiale), così Mirković cerca al di fuori dei confini francesi un senso che sopperisca al vuoto di esperienza patito:

toute mon existence parisienne d'étudiant tranquille [...], ces cours pour moi abscons de droit public, d'histoire et de politique, les rendez-vous quotidiens avec Marianne glissaient vers le vide que je découvrais en moi le vide silencieux de l'appel de la patrie en danger, la faim le désir l'appétit de sens de lutte de combat d'une autre vie qui m'apparaissait terriblement vraie, réelle.<sup>55</sup>

L'adozione di uno sguardo letteralmente eccentrico gioca un ruolo importante nell'economia dei testi, contribuendo a instaurare quel regime di pseudo-onniscienza di cui si è parlato sopra: «volevo un narratore che fosse lucido, distaccato e in disparte rispetto al resto dei personaggi», spiega Littell. Per far ciò, l'autore si priva anche della verosimiglianza: è lui stesso ad ammettere in un'intervista che Aue «non è [...] un personaggio verosimile». Al che però aggiunge: «io non ricercavo la vero-

<sup>52</sup> F. Pennacchio, «... And now I have to enter Father Mike's head, I'm afraid», cit., p.119.

<sup>53</sup> Mathias Énard, *Zone*, Actes Sud, Arles 2008, p. 347.

<sup>54</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Gallimard, Paris 2006, p. 699.

<sup>55</sup> M. Énard, *Zone*, cit., p. 116.

simiglianza, ma la verità»<sup>56</sup>. Naturalmente non s'intende qui una verità di tipo storico: è anzi a partire dalla constatazione che le vere parole dei carnefici costituiscono un'aporia, che emerge la necessità di ricorrere alla finzione per rispondere ai quesiti lasciati irrisolti dalle ricerche storiografiche sul tema. Emerge così la funzione catalizzatrice svolta da Aue: non un semplice narratore-personaggio, ma una «griglia di osservazione» che faccia da tramite tra le altre figure del testo e il lettore<sup>57</sup>.

Lo stesso vale per Mirković, elemento ordinatore di un testo che accumula una mole impressionante di fermate – le varie digressioni – correndo però sempre sul binario di una sola frase (in un'intervista a *Le Monde*, l'autore ha infatti spiegato che «la frase unica è stato un modo di opporre a tutte queste circonvoluzioni la linearità del treno»)<sup>58</sup>. Il rapporto tra forma e contenuto è espresso attraverso un'efficace *mise en abyme* nel capitolo XI, in cui Mirković si sofferma sulla dimensione architettonica della stazione di Bologna:

Bologne nœud ferroviaire inextricable, [...] où au contraire de Milan le gigantisme du bâtiment est remplacé par la profusion des voies, la verticalité des colonnes par le nombre des traverses, une gare qui n'a besoin d'aucune démesure architecturale parce qu'elle est en soi démesurée, le dernier grand carrefour de l'Europe avant le cul-de-sac italien, tout transite par ici<sup>59</sup>

Ogni cosa transita da qui, compreso il treno su cui viaggia il protagonista, e quindi il racconto. La stazione di Bologna, sulla cui orizzontalità indugia il suo sguardo, rimanda alla struttura reticolare del testo stesso. Se Aue è una «griglia di osservazione» da cui ottenere una copertura ad ampio raggio della Seconda guerra mondiale, alla figura di Mirković si può invece accostare l'immagine della rete ferroviaria: è la sua voce infatti a fare da raccordo, con un solo moto lineare, a luoghi distanti nel tempo e nello spazio.

<sup>56</sup> S. Blumenfeld, *Il faudra du temps pour expliquer ce succès*, cit.

<sup>57</sup> 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-allemande-et-sa-memoire-.php> (ultimo accesso dicembre 2022).

<sup>58</sup> Robert Solé, « *Zone* » de Mathias Énard : « *J'ai voulu faire une épopée contemporaine* », «Le Monde», 12 settembre 2008, [https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/09/11/zone-de-mathias-enard\\_1093975\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/09/11/zone-de-mathias-enard_1093975_3260.html) (ultimo accesso dicembre 2022).

<sup>59</sup> M. Énard, *Zone*, cit., p. 241.



## 5. Intertesti

### 5.1 Documenti

Le finzioni testimoniali, come altre forme di scrittura ipermoderne, si caratterizzano per un uso estensivo e strutturale del documento. L'ibridazione, nel contesto attuale, è ormai un dato assodato e imprescindibile<sup>1</sup>, come pure il carattere mediato dell'opera. Non soltanto: è lo stesso impianto «archeologico» dei testi<sup>2</sup>, sia che essi vertano sulla ricerca indiziaria di un testimone indiretto oppure sul recupero delle memorie autobiografiche di chi scrive, a incentivare un dialogo serrato con le fonti d'archivio.

Le diverse tipologie di materiale documentario, scritto o visivo, così come i testi della tradizione letteraria diventano parte integrante di una narrazione che si presenta priva di «maschere ironiche o metaletterarie»<sup>3</sup>, a differenza della prassi postmodernista. Lo vediamo soprattutto nel romanzo storico, genere che si era già distinto in quella stagione. Allora, come ha notato 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»<sup>4</sup>. Questo non significa che oggi si attesti un ritorno a forme di realismo

<sup>1</sup> Così Wu Ming 1, nella *Premessa alla versione 2.0 di New Italian Epic*: «È oggi stucchevole parlare di “contaminazione”, perché la contaminazione da tempo non è più una scelta ma un già-dato, un ambiente in cui tutti ci muoviamo. La contaminazione non ha un a priori esterno ad essa né una riconoscibilità a posteriori. La contaminazione è a monte, tutti i generi sono costitutivamente ibridi e sporcati, tutto è miscelato e multimediale. “Contamina” anche chi non lo sceglie perché è così l'intero immaginario». Cfr. Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 13.

<sup>2</sup> Il metodo indiziario teso al recupero delle vite “infami” tralasciate dal racconto storico – tipico della *Microstoria* (1976) e dell'archeologia foucaultiana (1977) – ha trovato eco nell'espedito narrativo della *enquête* autoriale. Un esempio di questo processo – lo si è visto – è dato dal *roman archéologique* studiato da Viart, che pone al centro il tema della trasmissione attraverso la *mise en fiction* di un'esistenza reale o di un'intera genealogia familiare.

<sup>3</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 108.

<sup>4</sup> Ivi, p. 145.

ingenuo o a un «ritorno alla realtà»<sup>5</sup>: il «realismo ipermoderno» non si rifà certo alle poetiche del realismo Ottocentesco, che Bertoni sintetizza con le metafore del vetro, dello specchio e della trasparenza<sup>6</sup>, bensì 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»<sup>7</sup>.

A tale scopo Donnarumma adotta le categorie di «realismo documentario» e «realismo testimoniale»: entrambe le poetiche 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»<sup>8</sup>. Sono, con ogni evidenza, anche tattiche di seduzione del lettore: laddove il realismo testimoniale fa leva sui precetti della retorica classica (per cui «la verità si produce tanto nell'inventio dei fatti, quanto per gli effetti che l'elocutio e l'actio hanno sugli uditori»)<sup>9</sup>, il realismo documentario si appoggia al documento per rafforzare l'effetto di vero suscitato dal testo. Ne è esempio ancora una volta *HHhH*, la cui architettura testuale colpisce per la partitura rapsodica, simile a quella di un taccuino su cui sono raccolti bozze e appunti. La narrazione è organizzata attraverso una fitta processione di brevi capitoletti, nella forma di annotazioni sparse che il Binet-narratore alterna ad altre parti di stampo più espressamente narrativo<sup>10</sup>. La scelta della forma breve dota il testo di una componente gestaltica, tramite cui il filo degli eventi è perturbato dall'intrusione di elementi più o meno allogenici. Tra questi troviamo la citazione di opere coeve o pubblicate di recente che incrociano la ricerca di Binet (brevemente riepilogate, come nel caso di Jonathan Littell o di William T. Vollmann)<sup>11</sup>, riflessioni

<sup>5</sup> Paventato inizialmente da Donnarumma stesso. L'intenso dibattito che ha fatto seguito all'ipotesi di un «ritorno alla realtà» apparsa 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.

<sup>6</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., pp. 91-96.

<sup>7</sup> R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., p. 147.

<sup>8</sup> Ivi, p. 122.

<sup>9</sup> Ivi, p. 13.

<sup>10</sup> L'organizzazione asistemica dello spazio narrativo e l'esibizione degli intertesti coinvolti nel *making of* del libro svolgono peraltro una funzione strutturale per il racconto: così facendo, *HHhH* si posiziona nel solco delle opere che, sul modello dei *Faux-monnayeurs* (1925) di André Gide, giocano con l'esibizione intradiegetica del processo di scrittura, che il lettore vede svilupparsi a poco a poco sotto i propri occhi.

<sup>11</sup> L. Binet, *HHhH*, cit., pp. 307-309, 327, 347-348.

metanarrative sul libro in corso d'opera<sup>12</sup>, notizie di attualità trovate su siti internet e quotidiani<sup>13</sup> o, ancora, riflessioni di carattere storico o letterario del tutto irrelate con l'oggetto della scrittura<sup>14</sup>. Questi aspetti non sono più volti, come nella finzione, a instaurare una narrazione verosimile, ma persuadono direttamente il lettore del fatto che lui e il narratore condividono lo stesso mondo.

Citazioni esplicite o allusioni compaiono anche in opere a carattere più platealmente finzionale, come *Les Bienveillantes* o *Zone*, in cui chi prende la parola vanta un'esperienza diretta della guerra, avendo partecipato sul campo a missioni militari (Aue sul fronte orientale, tra Ucraina, Caucaso e Russia; Mirković nei Balcani, nel Nordafrica e nel Vicino Oriente). In entrambi i testi, laddove termina il vissuto, il dato di prima mano cede il passo all'archivio, alla poderosa mole di documenti e alle testimonianze di terzi, scritte e orali. È il caso, in Littell, della trattatistica sulla Shoah (Arendt, Hilberg e Browning, tra gli altri)<sup>15</sup>, in Énard, dei racconti di Ghassan sulla guerra civile in Libano<sup>16</sup> e delle pagine autografe del diario di Francesc Boix, che si mescolano al racconto di Mirković<sup>17</sup>.

Se qui le fonti documentarie sono convocate per consolidare la verosimiglianza del testo attraverso l'esibizione dell'archivio, altrove si registra un rapporto più complesso. In *Regina di fiori e di perle* (2007), Gabriella Ghermandi riporta lo sguardo dell'Altro sul tema della dominazione italiana in Etiopia attraverso una riscrittura di *Tempo di uccidere* (1947) di Ennio Flaiano. La voce di Mahlet, che si fa cantastorie della sua gente attraverso un lungo percorso iniziatico, parla una lingua che si smarca dai toni della sopraffazione che dominano nell'ipotesto. Laddove Flaiano mette in scena «la crisi del colonizzatore, il suo terrore, la sua incapacità di comprendere un'alterità che si rivela ai suoi occhi impossibile da conoscere»<sup>18</sup>, Ghermandi

<sup>12</sup> Ivi, p. 327.

<sup>13</sup> Ivi, p. 401.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 187-190.

<sup>15</sup> Sull'uso dell'archivio in *Les Bienveillantes*, cfr. Federico Rigamonti, *Il caso Littell*, in A. Cinquegrani, F. Pangallo, F. Rigamonti (a cura di), *Romance e Shoah. Pratiche di narrazione sulla tragedia indicibile*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2021, pp. 165-169.

<sup>16</sup> M. Énard, *Zone*, cit., pp. 90-99.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 235-237. Anche in questo caso, nessun segno peritestuale o di interpunzione – soltanto l'uso del corsivo distingue le parole del fotografo spagnolo da quelle del narratore di Énard.

<sup>18</sup> G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., pp. 107-125, p. 109. Sul rapporto di riscrittura e rovesciamento operato da Ghermandi sul romanzo di Flaiano, cfr. anche E. Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, cit., pp. 149-160.

racconta invece il «tempo di sanare»<sup>19</sup>, mediante il contatto con l'altro, la ferita provocata dall'occupazione. Ferita che si traduce tanto nell'inconoscibilità dell'altro quanto di sé: il tenente protagonista di Flaiano infatti, dopo aver dapprima stuprato e in seguito ucciso, forse accidentalmente, una donna etiope, teme di aver contratto la lebbra – un'ossessione che lo tormenta al punto da comprometterne la salute mentale. In *Regina di fiori e di perle* si ha un rovesciamento parodico di questa dinamica nell'apologo – intitolato *Storia dello stupido leone con la scimmia* – che il vecchio vescovo racconta a Mahlet, compendiato dalla seguente morale: «la mancanza di conoscenza di noi stessi può portare alla nostra stessa distruzione»<sup>20</sup>.

## 5.2 Fotografie

Rabut, il narratore di *Des hommes*, conserva in una scatola di scarpe nascosta sopra l'armadio una vecchia pila di Kodak che risalgono agli anni dell'Algeria. La notte, quando è preda dell'insonnia, le tira fuori da quel nascondiglio e le sfoglia, a una a una, nel tentativo di rievocare i ricordi della guerra, repressi con il rientro in Francia. Il testo di Mauvignier si presenta nelle vesti classiche del romanzo, sprovvisto di un apparato iconografico che accompagni alla materia verbale quella visiva; eppure, le fotografie – opportunamente descritte attraverso l'ecfrasi – rivestono un ruolo centrale nell'economia del racconto, sin dalle sue prime formulazioni inconse, come confessa l'autore:

È un libro che stavo covando da molto tempo, forse persino dall'infanzia, dacché ho il desiderio di scrivere. Ne è pressoché sinonimo. Ha come origine lo sguardo che da piccolo rivolgevo a mio padre, ai miei zii, ai vicini, a tutti quegli uomini che si riunivano [...] e ricordavano tra una risata e l'altra i compagni che non sono tornati. E poi le foto di buffet di famiglia, di rose del deserto. E il silenzio sul tempo dell'Algeria.<sup>21</sup>

Sia quelle che popolano i suoi ricordi, sia quelle di Rabut sono «foto senza guerra, senza discorsi, senza niente», frutto del bisogno di occultare, censurare e reprimere l'orrore di quegli anni. Nell'osservarle, il protagonista si rende conto che non ce n'è neppure una in grado di dirgli «c'est ça, la guerre, ça ressemble à ça»<sup>22</sup>. Al tempo

<sup>19</sup> Cristina Lombardi-Diop, *Postfazione*, in Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, Roma 2007, pp. 303-313.

<sup>20</sup> Ivi, p. 157.

<sup>21</sup> Carine Capone, *À qui parler des silences ? Une étude de «Des Hommes», de Laurent Mauvignier*, «Revue critique de fiction française contemporaine», n. 2, 2011, p. 49.

<sup>22</sup> Laurent Mauvignier, *Des hommes*, Minuit, Paris 2009, p. 264.



stesso, capisce che se in Algeria ha tenuto una macchina fotografica davanti agli occhi è stato per impedirsi di vedere<sup>23</sup>. La fotografia assume in questo senso il valore di feticcio, di oggetto cioè che, anziché mostrare il Reale, lo nasconde alla vista: un processo al quale si oppone, nella classica formula del ritorno del represso, il sintomo fisico dell'insonnia, che spinge Rabut a interrogare il muro di silenzio che anni di autocensura e volontaria rimozione hanno eretto<sup>24</sup>.

Il carattere ottuso delle fotografie che il narratore interroga ostinatamente fa il paio con l'esperienza vissuta dall'autore in gioventù, conducendo all'interno della narrazione i meccanismi esterni che ne hanno determinato l'origine. Non è del tutto esatto infatti suggerire che queste foto non dicano nulla di quegli anni: lo fanno, ma per sottrazione. Agisce in esse quella che Ercolino ha chiamato «l'estetica dell'ir-rappresentabile», un processo tramite cui «l'immagine non giunge mai al limite, non arriva mai a toccare l'orrore»<sup>25</sup>. Mentre le fotografie di Rabut, occultate alla vista e poste ai margini dello spazio abitativo, censurano feticcisticamente la realtà dell'esperienza algerina, ad altre – quelle che Bernard, suo cugino, espone nel suo rudere diroccato – spetta invece la funzione di sintomo. Alla vista di queste immagini, che raffigurano due vittime della guerra (Idir e Fatiha, un *harki* e una *pie-noirs*), Rabut esclama: «mon Dieu, ça qui revient»<sup>26</sup>. È un momento decisivo, poiché da lì in poi s'innescia, sulla spinta della memoria involontaria, quel processo di recupero del rimosso che getterà nuova luce sul tempo della guerra e sulla figura di Bernard.

Come detto, in Mauvignier il confronto con le immagini avviene attraverso la descrizione verbale delle fonti visive, che rinnova l'antica tradizione dell'ecfrasi. Non si tratta peraltro di un caso isolato: si pensi alle *Rondini di Montecassino* di Janeczek, in cui la ricerca parte da una vecchia fotografia del padre dell'autrice. Altrove è invece il materiale audiovisivo a essere ricodificato e trasposto sul piano verbale: nel primo capitolo di *Jan Karski*, Yannick Haenel ripercorre l'intervista concessa dall'omonimo testimone a Claude Lanzmann e montata all'interno di *Shoah*. Anche se, come riporta l'epigrafe, le parole trascritte sono effettivamente quelle pronunciate da Karski in quella circostanza, non ci troviamo davanti a una mera riprodu-

<sup>23</sup> Ivi, p. 260.

<sup>24</sup> Così Slavoj Žižek ha distinto i due concetti: «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.

<sup>25</sup> Stefano Ercolino, *Per un'estetica dell'ir-rappresentabile. Le immagini della Shoah in Austerlitz di W.G. Sebald*, «Contemporanea», n. 9, 2011, p. 99.

<sup>26</sup> L. Mauvignier, *Des hommes*, cit., p. 99.

zione del film di Lanzmann: la prossemica di Karski («l'impeccable nervosité de ses mains»)²⁷, i modi della dizione («ses phrases sont courtes, directes, entourées de silence»)²⁸ e l'inconsapevole alternanza dei piani temporali («il commence à parler au passé», «les phrases de Jan Karski viennent de loin», «maintenant, il parle au présent, il n'y a plus de distance avec ce qu'il décrit»)²⁹ sono i luoghi in cui si annida lo sguardo autoriale, che parte dal racconto per formulare alcune ipotesi sulla condizione del testimone.

Ricorre al «montaggio descrittivo»³⁰ Javier Cercas in *Soldados de Salamina*, inserendo nel testo una fotografia che ritrae una pagina autografa del taccuino di Rafael Sánchez Mazas³¹, l'esponente della Falange spagnola su cui l'autore-narratore concentra le sue indagini. Dato lo statuto indecidibile della narrazione (il patto siglato con il lettore presenta i contorni tipici del testo di autofinzione), questa scelta può facilmente essere letta nel segno di un effetto di vero ricercato dall'autore: da qui, la decisione di montare direttamente all'interno del flusso verbale un documento visivo, a differenza di quanto avviene in Énard, che preferisce trascrivere di suo pugno le pagine del diario di Boix. Vale la pena di notare come l'elemento fototestuale sia assente nell'edizione italiana del libro di Cercas (Guanda 2002), in cui la fotografia lascia spazio alla trascrizione delle parole di Sánchez Mazas, debitamente tradotte, direttamente tra le maglie del testo. Viceversa, la traduzione italiana di *HHhH* (Einaudi 2011) si arricchisce, su suggerimento dell'editore, di un ampio repertorio visivo di cui la versione originale del testo di Binet era inizialmente priva³²: il racconto dell'attentato a Heydrich viene corredato di mappe (una cartina di Praga, con evidenziati i luoghi cruciali per la vicenda narrata, compare appena dopo il frontespizio) e fotografie (tra cui quelle degli stessi Gabčík e Kubiš, di Heydrich, della sua auto danneggiata dai colpi, della cripta in cui si rifugiò il manipolo di resistenti...), oltre a un elenco delle illustrazioni in coda al libro. Qui come in Cercas, l'apparato iconografico ha valore prettamente descrittivo, mentre persegue sul piano ideologico il medesimo processo di persuasione che l'autore-narratore porta avanti attraverso la materia verbale (cfr. § 3.2).

²⁷ Yannick Haenel, *Jan Karski*, Gallimard, Paris 2009, p. 25.

²⁸ Ivi, p. 14.

²⁹ Ivi, p. 13, 20, 29.

³⁰ Scrive Carrara al riguardo: «il montaggio descrittivo (o additivo) si ha quando l'immagine non aggiunge particolare significazione, ma si limita a completare alcune descrizioni o visualizzare alcuni elementi su cui la narrazione non si sofferma», in Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020, p. 84.

³¹ Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Tusquets, Barcelona 2001, p. 59.

³² G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 7.

Ben più complessa, sul piano dell'interazione tra immagine e parola, è l'operazione che W.G. Sebald porta avanti nei suoi scritti. Prendiamo il caso di *Austerlitz*: la testimonianza dell'anonimo narratore sulla vita di Jacques Austerlitz è disseminata di fotografie che spezzano un flusso verbale altrimenti ininterrotto (sono assenti capoversi, capitoli o sezioni); foto oltretutto prive di didascalie che si assumano il compito di esplicitarne il contenuto o di condizionarne l'interpretazione in fase di ricezione. Quest'ultima è affidata al materiale verbale, al flusso narrativo che risemantizza un apparato iconografico non pensato in origine per il testo di Sebald. Una pratica che Carrara chiama «montaggio connotativo», cioè «l'inserimento di un'immagine che presa in sé non ha nessun collegamento con il testo», la cui interazione con quest'ultimo produce però «un terzo significato ulteriore»<sup>33</sup>.

L'autore attinge consapevolmente a un ampio serbatoio visivo, oltre che per implementare il suo racconto di un effetto di reale, in primo luogo per portare avanti un'indagine – che pervade il libro nel suo insieme – sulla natura stratigrafica del tempo. Gli scorci sulla valle del Reno al tramonto, o gli interni in ghisa e vetro delle grandi stazioni ferroviarie, o ancora le tombe di Montparnasse e del Tower Hamlets sono immagini che si dotano qui di un significato più ampio rispetto al loro valore referenziale di partenza. Nell'ottica di Austerlitz, questi non sono soltanto luoghi geografici, ma «spazi differenti, incastrati gli uni negli altri, in base a una superiore stereometria, fra i quali i vivi e i morti possono entrare e uscire a seconda della loro disposizione d'animo»<sup>34</sup>. Per Austerlitz infatti non esiste lo scorrere del tempo (come racconta al narratore, «il tempo [...] è, fra tutte le nostre invenzioni, senz'altro la più artificiosa») <sup>35</sup>. «Il suo modo di vedere le cose», ha scritto Paolo Godani, «è unilateralmente stratigrafico: vede ovunque falde sovrapposte, un accumulo di linee e piani come si possono vedere in una sezione genealogica»<sup>36</sup>. Una concezione del tempo che spiega il perché del suo vagabondare per l'Europa, minuziosamente documentato: per Austerlitz, viaggiare attraverso lo spazio vuol dire anche viaggiare attraverso il tempo.

<sup>33</sup> Ivi, p. 84.

<sup>34</sup> «Ist es mir immer mehr, als gäbe es überhaupt keine Zeit, sondern nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelte Räume, zwischen denen die Lebendigen und die Toten, je nachdem es ihnen zumute ist, hin und her gehen können» (Sebald 2001: 269), cfr. W.G. Sebald, *Austerlitz*, Adelphi, Milano 2002, p. 199.

<sup>35</sup> «Die Zeit [...] sei von allen unseren Erfindungen weitaus die künstlichste» (2001: 149), ivi, p. 112.

<sup>36</sup> Paolo Godani, *La vita comune. Per una filosofia e una politica oltre l'individuo*, DeriveApprodi, Roma 2016, p. 88.

### 5.3 Miti

Una notte, Francis e Andrija (detto “il feroce”) partono per una ricognizione tra le linee nemiche. Ci troviamo al fronte, in Bosnia, nel corso della prima guerra a cui partecipa il protagonista di *Zone*. Francis rompe un laccio dei suoi scarponi, cosa che fa ridere il compagno, mentre a lui appare come un cattivo presagio: «peut-être Athéna ne nous accompagnerait-elle pas cette fois-ci, la fille de Zeus regardait ailleurs», commenta tra sé<sup>37</sup>. Nel corso della spedizione, i due tendono un’imboscata a un soldato serbo che, con la lama puntata alla gola, rivela loro la posizione dei suoi commilitoni. Inizialmente i due sembrano intenzionati a risparmiargli la vita, ma la vista degli oggetti che questi aveva sottratto a dei cadaveri provoca l’ira di Francis e di Andrija, il quale lo uccide sgozzandolo. Il passo, come ha notato Elodie Coutier<sup>38</sup>, presenta degli evidenti parallelismi con l’episodio dell’uccisione di Dolone da parte di Ulisse e Diomede, nel canto X dell’*Iliade*: lì i due achei, infiltratisi nell’accampamento troiano, incrociano Dolone che rivela loro la posizione dei cavalli (oggetto della loro missione) sperando così di avere salva la vita – promessa che non viene rispettata. Oltre alla ripetizione del medesimo pattern narrativo, a rafforzare il parallelismo concorrono anche il riferimento ad Atena – dea protettrice di Ulisse – citato in avvio e l’uso di una tipica formula omerica in occasione della morte del soldato («j’écoutais la chouette chanter et emporter l’âme du défunt dans l’Hadès»)<sup>39</sup>.

*Zone* intrattiene con il mito, e in particolare con l’*Iliade*, un fittissimo dialogo intertestuale che arriva anche alla riscrittura di interi passi, come in questo caso. Com’è tipico del metodo mitico, tale rapporto non si esaurisce sul piano del contenuto ma investe anche quello della forma: il libro si presenta infatti suddiviso in ventiquattro capitoli, lo stesso numero dei canti del poema omerico; frequente è la ripresa di formule tipiche dell’epica come l’invocazione («chante, déesse, les souvenirs des errants parmi les ombres au fond de l’Hadès», «chante, déesse, leurs noms mémorables»)<sup>40</sup> e l’enumerazione<sup>41</sup>, nonché l’uso di epiteti – di fatto, citazioni dall’ipo-

<sup>37</sup> M. Énard, *Zone*, cit., p. 276.

<sup>38</sup> Elodie Coutier, *Un mémorial romanesque pour l’épopée. Fonctions de la référence homérique dans Zone de Mathias Énard*, «Revue critique de fixxion française contemporaine / Critical review of contemporary French fixxion», n. 14, 2017, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx14.11/1119> (ultimo accesso dicembre 2022).

<sup>39</sup> M. Énard, *Zone*, cit., p. 279.

<sup>40</sup> Ivi, p. 52, 380.

<sup>41</sup> «Ses jambes étaient nues, comme celles de Marianne dans l’hôtel d’Alexandrie, comme celles des Hollandaises sur les photos de Harmen Gerbens, comme celles des cadavres dans la rivière à Jasenovac, celles d’Andrija couvertes de merde, celles écartées et souillées des

testo – riferiti di volta in volta a luoghi («Ilion aux solides murailles», «Rome aux larges murs»)<sup>42</sup>, a personaggi mitici («Achille aux pieds rapides», «les Troyens aux rapides cavales», «d'Agamemnon pasteur de guerriers»)<sup>43</sup>, storici («Millán Astray à l'œil absent»)<sup>44</sup> e di finzione («Seyt [...] aux pieds rapides», «Andrija le furieux»)<sup>45</sup>.

Com'è stato notato da alcuni, non senza toni polemici, l'uso del mito nel racconto storico finirebbe per “universalizzare” l'oggetto del proprio discorso, di fatto destoricizzandolo. Viart ad esempio critica l'ostentato parallelismo tra il vissuto di Aue e quello di Oreste in *Les Bienveillantes*<sup>46</sup>: così facendo, scrive, l'opera di Littell offre «una chiave di lettura – una spiegazione persino – di un pezzo tragico della nostra Storia, mentre lo destoricizza. Rendendo la Storia atemporale, il romanzo impedisce che si possa riflettere sugli elementi sociali, economici, politici, culturali [...] che hanno reso possibile l'orrore»<sup>47</sup>. 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» – tecnicizzandolo, per dirla con Jesi – «annulla le sue costitutive facoltà guaritrici»<sup>48</sup>. Se si guarda al mito come a qualcosa

filles de Bosnie, celles d'Intissar sous la violence d'Ahmad des centaines de jambes nues», ivi, pp. 514-515.

<sup>42</sup> Ivi, p. 51, 464.

<sup>43</sup> Ivi, p. 347, 112, 152.

<sup>44</sup> Ivi, p. 163.

<sup>45</sup> Ivi, p. 49, 161.

<sup>46</sup> Come ampiamente notato, il sistema dei personaggi di *Les Bienveillantes* ricalca fedelmente quello della nota trilogia eschilea: la scomparsa o l'uccisione dell'amato padre (Agamemnone) 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» (J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 815), così come Oreste chiamava le Erinni «cagne furenti» (Eschilo, *Oresteia*, trad. a cura di M. Untersteiner, Bompiani, Milano 1994, p. 157).

<sup>47</sup> Bruno Vercier, Dominique Viart, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Bordas, Paris 2008, p. 170.

<sup>48</sup> Andreina Lavagetto, *Jesi, ammalare i miti antichi*, «Il Manifesto», 13 gennaio 2019, <https://ilmanifesto.it/jesi-ammalare-i-miti-antichi/> (ultimo accesso dicembre 2022).

che guarisce anziché deformare, allora si può accogliere il suo utilizzo nelle finzioni testimoniali come il segno di qualcosa di diverso: anche perché qui, lungi dal rendere atemporale la storia narrata, il senso del mito sembra piuttosto essere quello di fare da raccordo tra passato e presente, assecondando il bisogno della testimonianza di situarsi in un qui e ora<sup>49</sup>.

Trattandosi di scritture ibride, non bisogna poi dimenticare il peso che la finzione riveste nei testi, i quali sembrano aver raccolto la lezione di T.S. Eliot sul metodo mitico, visto come «un modo di controllare, di ordinare, di dare forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea»<sup>50</sup>. Non convince in questo senso la lettura di Coutier secondo cui la citazione di personaggi, scene e luoghi dell'*Iliade* da parte di Énard andrebbe colta nel segno di un «ciclico ritorno dell'uguale»<sup>51</sup>: a questa interpretazione, che ricondurrebbe di fatto l'operazione entro i confini della parodia postmodernista, sfugge il ruolo che l'insieme di questi elementi riveste in quanto principio regolatore del racconto. Qui come altrove, il richiamo al mito è uno dei modi di cui la finzione si serve per sottrarre i fatti all'arbitrio del caos e consegnarli al cosmo del narrato, pervenendo, dalla moltitudine frammentata delle storie individuali, all'unità del racconto.

Una funzione analoga è svolta dai frequenti richiami omerici in *L'Art français de la guerre* 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»<sup>52</sup>. La sovrapposizione con la figura di Ulisse è evidente: com'è noto, l'eroe greco ha impiegato nel complesso vent'anni per fare ritorno a Itaca, e altrettanti ne ha spesi Salagnon nelle vesti di combattente (dalle fila della Resistenza nella Seconda guerra mondiale, alle guerre coloniali in Indocina e Algeria); l'*Odissea* è inoltre la lettura preferita dallo zio di Salagnon, colui che lo introdurrà alla vita militare. Lo stesso Salagnon porta con sé l'*Iliade* nelle sue spedizioni – libro (il “poema della Forza”, nell'interpretazione di Simone Weil) grazie al quale apprende, tra le altre cose, «que le héros peut n'être pas bon»<sup>53</sup>. E in effetti, tra i numerosi intertesti omerici presenti nel libro, uno in particolare colpisce per la mentalità persecutoria

<sup>49</sup> Uno dei tratti che distinguono la scrittura testimoniale dalle altre scritture dell'io (come ad esempio l'autobiografia o il memoir) è il suo carattere di urgenza: si redige una testimonianza perché gli eventi da cui essa ha origine giocano ancora un ruolo nel presente di chi scrive e della comunità che la riceve.

<sup>50</sup> T.S. Eliot, *Ulysses, Order, and Myth*, in Frank Kermode (a cura di), *Selected Prose of T.S. Eliot*, Harcourt, Orlando, FL 1975, pp. 175-178, p. 177.

<sup>51</sup> E. Coutier, *Un mémorial romanesque pour l'épopée*, cit.

<sup>52</sup> Alexis Jenni, *L'art français de la guerre*, Gallimard, Paris 2011, quarta di copertina.

<sup>53</sup> Ivi, p. 337. «Il vero eroe», ha scritto Weil, «il vero argomento, il centro dell'*Iliade*, è la forza. [...] La forza [...] che rende chiunque le sia sottomesso una cosa», in Simone

con cui è redatto. Si tratta del passo in cui gli achei sono sopraffatti dai Ciconi, non prima di avere però saccheggiato la loro città e annientato gli abitanti:

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...<sup>54</sup>

Come insegna Girard, è proprio dove chi narra crede di non avere nulla da nascondere che emerge con chiarezza «l'inconscio persecutorio» che lo guida, quell'insieme di «distorsioni veramente percepite nella rappresentazione della vittima»<sup>55</sup>. Le (rare) morti dei greci sono abitualmente compiante, i funerali celebrati, i nomi dei caduti omaggiati uno per uno. Lo stesso non può dirsi dei loro avversari, uccisi in massa, indistinguibili l'un l'altro, privi di un'identità e di un nome: un destino che avvicina quelle popolazioni mitiche ai viet dell'Indocina («trop semblables, habillés pareil, nous ne savons pas ce que l'on tue»)<sup>56</sup> o agli algerini. È sempre questa proporzione sconcertante («pas moins de un à dix») a caratterizzare le «guerres dissymétriques, les seules auxquelles l'Occident prend part»<sup>57</sup>.

Qui e altrove, è resa esplicita la denuncia che l'anonimo narratore di Jenni porta avanti contro la politica imperialista francese, a suo tempo dissimulata dalla narrazione del «romanziero» De Gaulle. Uno scontro asimmetrico che, in forme solo meno appariscenti, avviene anche all'interno di un Occidente al collasso. Il mito istituisce dunque un nesso tra le violenze del periodo coloniale e quelle tuttora commesse in Francia: nel presente, ci dice il narratore in avvio, a fare la parte dei Ciconi sono gli esclusi dalle dinamiche di consumo, gli elementi in esubero, i cosiddetti *outcasts*<sup>58</sup> – come i clochards sbattuti ai bordi delle strade, «crânes plantés sur des pieux»<sup>59</sup>, ridotti al silenzio come le vittime di ogni guerra.

Weil, *L'Iliade poema della Forza* [1953], in Id., *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Borla, Torino 1967, p. 11.

<sup>54</sup> A. Jenni, *L'art français de la guerre*, cit., p. 360.

<sup>55</sup> René Girard, *Il capro espiatorio* [1982], Adelphi, Milano 2020, p. 77, 100.

<sup>56</sup> A. Jenni, *L'art français de la guerre*, cit., p. 359.

<sup>57</sup> Ivi, p. 31.

<sup>58</sup> Sull'argomento, cfr. Zygmunt Bauman, *Vite di scarto* [2003], Laterza, Roma-Bari 2005.

<sup>59</sup> A. Jenni, *L'art français de la guerre*, cit., p. 140.





## 6. Voci

### 6.1 Riparare il discorso dei testimoni

Uno dei tratti di cui si compone la scrittura testimoniale è certamente il carattere performativo: si redige una testimonianza perché gli eventi da cui essa ha avuto origine giocano ancora un ruolo – in altre parole, possiedono un’agentività – nel presente di chi la scrive e della comunità che la riceve. Che tale agency assuma i connotati intimi e fantasmatici del trauma o di fenomeni strutturali che pertengono alla sfera pubblica, non muta l’istanza di fondo. L’urgenza è sempre quella di intervenire sulla realtà, di riappropriarsi di una storia per mezzo della parola. Questo aspetto didascalico è già presente nella definizione di Cru vista in precedenza (cfr. § 1.2), secondo cui la forma della testimonianza deriverebbe dalla «intenzione morale» degli autori. Una forma il cui *primum* è rappresentare «la nudità della cosa vista»<sup>1</sup>; un obiettivo potenzialmente irrealizzabile, ma consustanziale alla pratica in questione: raccontare l’indicibile, provare a dire quello che per sua natura resiste a ogni tentativo di simbolizzazione. Non la realtà, ma il Reale.

Naturalmente questa forma di scrittura, storicamente imbastita intorno a un progetto etico piuttosto che sulla ricerca dell’artificio, non sconfina però nella finta trasparenza del «fatto brutto»<sup>2</sup>. Cru insiste a più riprese sulla necessaria compresenza di qualità letterarie e documentarie all’interno delle testimonianze, la cui prosa scarna è il risultato di una precisa intenzione poetica piuttosto che di una mancanza di stile o di un’aderenza a modelli fattuali<sup>3</sup>. Come ogni altra forma di scrittura, anche la testimonianza implica specifiche strategie retoriche che orientano la ricezione del destinatario.

Le finzioni testimoniali fanno proprie le qualità tipiche del genere: in precedenza si è rinvenuto, sulla scorta di Donnarumma (§ 3.2), nel ritegno e nell’insufficienza di alcune delle voci esaminate gli elementi che, unitamente al criterio autoptico, formano quel paradossale dispositivo di persuasione che irretisce il lettore attraverso l’ostentazione della propria parzialità (ne è un esempio l’analisi di Binet, cfr. § 4.1).

<sup>1</sup> C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 28.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Al contrario, Cru non esita a scagliarsi contro a tipologie di racconto come le cronache, i bollettini di guerra o gli articoli di giornale dell’epoca, che arriva a definire «anti-modelli della testimonianza», *ivi*, p. 79.

La lingua dei sopravvissuti riappare qui con i suoi lapsus, i suoi refusi e le sue lacune, oltretutto con una concezione ciclica e ricorsiva del tempo, tipica della coazione che fa seguito al trauma – in altre parole, con la sua «memoria antieroica»<sup>4</sup>. Questa condizione, che Langer ritrovava nei testimoni della Shoah, può essere compresa come una serie di convogli che l'incontro col trauma ha fatto deragliare dai binari su cui viaggiavano. Un urto cui neppure la sopravvivenza può porre rimedio: «Oh Buchenwald, non posso dimenticarti / Perché sei il mio destino»<sup>5</sup>, 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 al di là dell'Evento, anche qualora il corpo sopravviva. È proprio questa «perdita di continuità con il futuro» a fare di Buchenwald (o di Auschwitz, o di Treblinka, o di Bergen-Belsen) «un destino»<sup>6</sup>. 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»<sup>7</sup>, sganciando il superstite dalla catena che connette passato, presente e futuro, privato di un'identità che non sia quella del trauma subito.

«Est-il possible, pour un homme, d'être vivant sans plus rien avoir d'humain?»<sup>8</sup> si chiede Jan Karski, in linea con queste riflessioni. Perché l'orrore supremo del campo, come si è spesso detto, risiede precisamente nel progressivo svuotamento dell'individuo, nella disarticolazione del soggetto, nella disumanizzazione prodotta da ciò che si subisce o a cui si assiste (un processo al termine del quale troviamo il Muselmann, che Levi non a caso definisce «il nerbo del campo»: colui che, solo, co-

<sup>4</sup> La nozione deriva dalle ricerche che Lawrence Langer conduce, negli ultimi decenni del Novecento, sui racconti dei superstiti della Shoah. Secondo Langer, non è possibile un recupero completo per queste *former victims*: sebbene nel presente non debbano più temere la persecuzione razziale patita prima e durante la guerra, né l'onta avvertita in epoca di ricostruzione, qualcosa nell'integrità di questi soggetti 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» il loro Io Diminuito (*Diminished Self*), come sceglie significativamente di chiamarlo. Ne è sintomo la difficoltà nel dipanare il filo narrativo delle proprie memorie; di essere attori di una storia munita di un significato, per quanto terribile: «laddove la memoria eroica onora il nesso tra azione e destino», scrive Langer, «la memoria antieroica ne registra l'assenza». Cfr. L. L. Langer, *Holocaust Testimonies*, cit., p. 166, 183, 193.

<sup>5</sup> «Ach Buchenwald ich kann dich nicht vergessen / Weil du mein Schicksal bist», ivi, p. 173.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 53.

<sup>8</sup> Y. Haenel, *Jan Karski*, cit., p. 101.

nosce il vero volto della Gorgone, ma che, proprio per questa ragione, non può testimoniare)<sup>9</sup>. Nella seconda parte del libro di Haenel, che ripercorre sinteticamente le memorie del testimone polacco, Karski si sofferma su un evento che ben rappresenta, nella sua impensabile atrocità, il limite dell'orrore verso cui la logica del lager si è spinta. Nel campo di Izbica Lubelska (che l'autore, in più di un'occasione, nomina erroneamente Belzec), un gran numero di prigionieri viene stipato nei vagoni di un treno i cui interni erano stati in precedenza cosparsi di calce: la sostanza, a contatto con i corpi divenuti umidi per via del sudore, inizia a bruciare. Per ore Karski, che agisce sotto copertura, ascolta inerme le urla delle persone chiuse lì dentro; poi il treno parte diretto in aperta campagna, dove sosterrà per alcuni giorni «jusqu'à ce que la mort ait pénétré dans les moindres recoins de ces wagons»<sup>10</sup>.

La prima parte del libro, che ripercorre l'intervista di Lanzmann a Karski per il film *Shoah*, si concentra sulle difficoltà che questi incontra nel riportare simili eventi. La sua prossemica nervosa, le frasi brevi e sconnesse, la sistematica confusione di presente e passato (aspetti cui si è già accennato in § 5.2), riproducono nella finzione la stessa lingua degli scritti dei superstiti. Come nei resoconti esaminati da Langer, anche qui chi testimonia «parla una lingua che ha perduto tutti i connotati dell'autorevolezza»<sup>11</sup> – e non potrebbe essere altrimenti, perché ciò che Karski «a à dire ne peut se dire qu'à travers une parole brisée»<sup>12</sup>.

Si tratta peraltro, nel caso del passo appena citato, di un episodio controverso, sia per le atroci dinamiche dell'accaduto, sia per la mancanza di prove a sostegno del racconto. L'autore stesso, nel momento in cui si appresta a descrivere i fatti, è consapevole dei dubbi che susciterà nei lettori:

Je sais que beaucoup de gens ne me croiront pas, [...] ils penseront que j'exagère ou que j'invente. Et pourtant je jure que j'ai vu ce que je décris. Je n'ai pas d'autres preuves, pas de photographies, mais tout ce que je dis est vrai.<sup>13</sup>

Passi come questo inquadrano la funzione testimoniale del narratore, la cui opera di persuasione si fonda essenzialmente sul criterio autoptico (io c'ero, io ho visto) e sulla reazione emotiva che conta di suscitare nel destinatario. Non avere altra prova che la propria voce: è questa condizione rigida, che non ammette ricezioni di compromesso (o una piena adesione o un rifiuto netto), a informare il racconto del

<sup>9</sup> Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986, p. 126.

<sup>10</sup> Y. Haenel, *Jan Karski*, cit., p. 108.

<sup>11</sup> L. 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.

<sup>12</sup> Y. Haenel, *Jan Karski*, cit., p. 14.

<sup>13</sup> Ivi, p. 108.

testimone. Il timore di non essere creduti emerge nella sua forma più classica, quella dell'incubo che serpeggia tra i detenuti e di cui parla Levi nei *Sommersi e i salvati*: è la «consapevolezza dell'enormità, e quindi della non credibilità, di quanto avveniva nei Lager»<sup>14</sup> a far vacillare molti dei superstiti rientrati a casa, a farli optare per il silenzio, per la paura di vedere i volti dei loro cari contrarsi in un'occhiata esitante, forse incredula.

Karski, come Levi, si mette da subito a scrivere: *Story of a Secret State* esce negli Stati Uniti nel novembre 1944, quando la guerra in Europa è ancora in corso. Se il testimone polacco non incontra le ben note difficoltà editoriali riscontrate da Levi (al contrario, il libro raggiunge in poco tempo le 365.000 copie ed è tradotto in diversi Paesi)<sup>15</sup>, è altrettanto vero però che la sua è una pubblicazione monca: il testo deve fare i conti con tagli, manipolazioni e omissioni, sia per ragioni editoriali che di natura politica. Da un lato, per soddisfare i lettori americani, l'opera deve includere almeno una storia d'amore («selon l'éditeur, il n'était pas possible que j'aie passé quatre années de ma vie comme je les raconte, c'est-à-dire sans tomber amoureux, sans même avoir une aventure»)<sup>16</sup>; dall'altro, l'accusa di sordità che Karski muove ai governi occidentali (in particolare, a quello americano) deve essere in qualche misura dissimulata secondo il governo polacco dell'epoca, che impone al testo quelle che l'autore chiama delle «contraintes stratégiques»<sup>17</sup>. A discapito dell'enorme successo l'opera non suscita i cambiamenti sperati, così, a partire dal 1945, Karski si chiude in un silenzio che durerà sino alla chiamata di Lanzmann, nel 1977.

Ora, è bene ricordarsi del patto romanzesco che regola il testo (in particolare la terza parte, cui questi passi appartengono, indicata dalla nota introduttiva come «fiction»). Le accuse di Karski al mondo occidentale, così come le altre considerazioni formulate dalla voce narrante, sebbene trovino un'ancora nel vissuto biografico del testimone polacco, sono frutto dell'invenzione autoriale («les scènes, les phrases et les pensées que je prête a Jan Karski relèvent de l'invention»)<sup>18</sup>. Dietro la fisionomia mentale del narratore si scorge quella dell'autore, che si serve della sua voce (potremmo dire, la tecnicizza) per rilanciare nel presente l'accusa di complicità dell'Occidente con i carnefici di allora. È in questo frangente che le finzioni testimoniali fanno valere la loro funzione di correttivo, non di semplice replica del discorso testimoniale: non si limitano a riprodurre il linguaggio della testimonianza, ma lo integrano con la capacità di significazione propria della finzione.

<sup>14</sup> P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 4.

<sup>15</sup> Y. Haenel, *Jan Karski*, cit., p. 149.

<sup>16</sup> Ivi, p. 148.

<sup>17</sup> Ivi, p. 128.

<sup>18</sup> P. Boucheron, « *Toute littérature est assaut contre la frontière* », cit., p. 448.

È dunque il Karski di Haenel, non quello storico, che si chiede «comment un monde qui a laissé faire l'extermination des Juifs peut-il se prétendre libre»<sup>19</sup>; che parla di «complicité passive des Anglais et des Américains»<sup>20</sup> nello sterminio nazista; che, infine, compara «la violence nazie [...] avec l'insidieuse violence américaine [...] une violence diffuse, civilisée [...] qu'en toutes circonstances le beau nom de démocratie saurait la maquiller»<sup>21</sup>. Ed è sempre lui che prova a ricondurre a una logica i refusi disseminati nella vera testimonianza di Karski, come quando spiega la ragione dell'uso del termine Belzec per indicare la località di Izbica Lubelska:

Cette erreur m'a valu des ennuis auprès des historiens: certains sont allés jusqu'à dire que mon témoignage présentait des contradictions qui lui ôtaient sa crédibilité. Mais les historiens ont-ils idée de ce qu'est un récit de camouflage? Lorsque j'ai écrit mon livre, la guerre n'était pas finie, j'étais obligé de maquiller les noms: il fallait protéger les réseaux de Résistance.<sup>22</sup>

Il modo in cui Haenel sovrappone i regimi di lettura e, più in generale, la «co-scrittura finzionale» di un testimone reale all'interno dell'opera hanno suscitato un intenso dibattito in seguito alla sua pubblicazione. Patrick Boucheron ha raccolto le principali posizioni emerse all'epoca, che a seconda dei casi premiano o criticano la maniera in cui materia documentaria e invenzione sono state intrecciate. In particolare, divide la scelta autoriale di nascondersi dietro la voce del testimone: se alcuni vi vedono un modo per liberare la voce a lungo repressa di Karski e per rendere finalmente giustizia al suo messaggio, altri commentatori la considerano – ricalcando una tradizione che, da Wiesel in poi, rifiuta ogni rapporto tra finzione e Shoah – una mossa dai contorni addirittura rivoltanti<sup>23</sup>.

Quale che sia il giudizio sulla «etica narrativa» messa in campo da Haenel, quel che è certo è che, in un'ottica di analisi testuale, la sempre più ingombrante mano autoriale nella terza parte di *Jan Karski* aiuta a comprendere meglio cosa il narratore intenda quando sostiene che, dietro ai contenuti trasmessi dalla sua testimonianza, «peut-être [...] y a-t-il un autre message»<sup>24</sup>. Ovviamente, sul piano strettamente storico, ci si riferisce al fatto che il testimone, quando è riconosciuto come tale, non si appartiene più: le parole che pronuncia non riguardano più lui, ma si caricano della voce dei sommersi. Il testimone non è soltanto colui che trasmette un messaggio,

<sup>19</sup> Y. Haenel, *Jan Karski*, cit., p. 119.

<sup>20</sup> Ivi, p. 120.

<sup>21</sup> Ivi, p. 133.

<sup>22</sup> Ivi, p. 190.

<sup>23</sup> P. Boucheron, « *Toute littérature est assaut contre la frontière* », cit., pp. 448-450.

<sup>24</sup> Y. Haenel, *Jan Karski*, cit., pp. 123-124.

ma è egli stesso quel messaggio: la sua esistenza coincide (e si confonde) con l'atto della testimonianza<sup>25</sup>. Tuttavia, a un livello ulteriore di significazione testuale, l'enunciato allude a sua volta all'appropriazione della sua voce da parte di Haenel. La voce "frammentata" di Karski viene implementata e corretta dalla finzione, secondo la prassi descritta da Bouju per il roman historique (cfr. § 2.2); la sua testimonianza, riattualizzata e condotta a viva forza nell'agone democratico odierno, è finalmente libera di assumere quei connotati polemici che, secondo l'autore, non erano riusciti a emergere sia nel libro del 1944, sia nell'intervista di Lanzmann del 1977<sup>26</sup>.

## 6.2 *Lo spazio che lega i padroni ai servi*

Primo Levi, tra le pagine dei *Sommersi e i salvati*, ha parlato della 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»<sup>27</sup>. Questa tendenza è alla base di una serie di schematizzazioni cui viene spesso ricondotto il racconto degli storici, tra le quali tende a prevalere, motivata dalla nostra «esigenza di dividere il campo fra "noi" e "loro", [...] la bipartizione amico-nemico»<sup>28</sup>. Se questo «desiderio di semplificazione» è comprensibile, spiega, «la semplificazione non sempre lo è»<sup>29</sup>. 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 non è infatti «riducibile ai due blocchi delle vittime e dei persecutori»<sup>30</sup>; 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 – compongono nel complesso «una zona grigia, dai contorni mal definiti, che insieme separa e congiunge i due campi dei padroni e dei servi»<sup>31</sup>.

Per sua costituzione, il lager ostacola la produzione di quel pensiero manicheistico e rassicurante che consente di separare il bene dal male, ponendoli in due insiemi contrapposti e tra loro impermeabili. Inoltre, con un'intuizione che precede i lavori

<sup>25</sup> Ivi, p. 151.

<sup>26</sup> E. Bouju, *La conscription fictionnelle des témoins*, cit., p. 78, 86.

<sup>27</sup> P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 24.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Ivi, p. 25.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Ivi, p. 29.

di Agamben<sup>32</sup>, Levi legge nell'esperienza del campo il «microcosmo del [...] macrocosmo della società totalitaria»<sup>33</sup> 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»<sup>34</sup>.

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.<sup>35</sup>

Levi, come più tardi farà Agamben, non considera il campo come un'entità autonoma, slegata da qualsivoglia contesto storico. Al contrario, in quanto sede dello «stato di eccezione», il Lager 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 industriale. Su una simile estensione del concetto di zona grigia, e sulle sue ramificazioni all'interno del mondo globalizzato di oggi, riflette Michael Rothberg nell'introdurre la nozione di «soggetto implicato» (*Implicated Subject*). Il suo lavoro nasce dalla presa d'atto di un vuoto terminologico per quella condizione che Arendt chiama «la responsabilità vicaria per cose che non abbiamo fatto»<sup>36</sup> e che Rothberg descrive come «una forma collettiva di agency che legittima il trauma, lo sfruttamento e la sopraffazione ma che di norma resta nell'ombra»<sup>37</sup>.

Il soggetto implicato non è colui che esercita direttamente l'abuso, né ha un ruolo attivo nel sistema di sfruttamento, ma da tale sistema trae beneficio, e la sua azione

<sup>32</sup> In particolare, come si è visto, in G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit.

<sup>33</sup> P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 34.

<sup>34</sup> Ivi, p. 29.

<sup>35</sup> Ivi, p. 27.

<sup>36</sup> Hannah Arendt, *Collective Responsibility*, in Jerome Kohn (a cura di), *Responsibility and Judgement*, Schocken, New York 2003, p. 157, cit. in Michael Rothberg, *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford University Press, Stanford, CA 2019, p. 1.

<sup>37</sup> *Ibid.*

(o inazione) è ciò che permette alla violenza storica di riprodursi<sup>38</sup>. È una categoria dinamica, non ontologica, che va dunque studiata in relazione a un dato contesto storico-sociale (sono soggetti implicati le masse silenziose dei regimi totalitari, così come i “distratti” consumatori occidentali del mondo globalizzato). Superando l’immaginario binario che oppone la vittima al carnefice, la categoria del soggetto implicato aiuta «a comprendere il tipo di società che rende [...] possibile» l’uno e l’altro<sup>39</sup>, e al contempo si offre come strumento utile per orientarsi all’interno della complessa geografia umana che abita la zona grigia. Al di sotto di questo termine ombrello, si cela infatti una serie di figure – come il discendente, il beneficiario e il continuatore – che differiscono tra loro per capacità di azione e per la natura dei loro rapporti con un dato sistema di oppressione.

Prendiamo il caso di Hilde nella *Gemella H*. Nata nel 1933 in una famiglia piccolo-borghese della campagna bavarese, Hilde gravita sin dalla prima infanzia nei circuiti della violenza storica, pur senza esserne diretta agente. Infatti il padre, Hans Hinner, è direttore di un giornale locale, *Mutter*, che sostiene le posizioni del nazionalsocialismo; è grazie ai contributi provenienti dal partito che la famiglia innalza il proprio status socioeconomico<sup>40</sup> – anche a discapito di altri<sup>41</sup> – ed è sempre attraverso quei soldi che gli Hinner riusciranno a rifarsi una vita nell’Italia del Dopoguerra e del boom economico, aprendo una redditizia attività alberghiera sul litorale romagnolo.

L’impianto narrativo del libro si presenta come un’ampia analessi che ripercorre quasi un secolo di vita della famiglia Hinner, divisa tra i due Paesi. Due mondi all’apparenza inaccostabili – regime totalitario da un lato, democrazia liberale

<sup>38</sup> L’autore preferisce parlare di “implicazione” piuttosto che di “complicità” in virtù della maggiore neutralità del termine rispetto al secondo. Ciò detto, Rothberg stesso rileva come di recente il concetto di complicità (derivante anch’esso dal latino *plicāre*, cioè “avvolgere”) sia stato al centro di studi che ne hanno enfatizzato l’aspetto relazionale rispetto alla connotazione prevalentemente negativa che assume sul piano giuridico. Tra questi: Debarati Sanyal, *Memory and Complicity. Migrations of Holocaust Remembrance*, Fordham University Press, New York 2015 e Timothy Kaufman-Osborn, “*We Are All Torturers Now*”: *Accountability after Abu Ghraib*, «Theory and Event», vol. 11, n. 2, 2008.

<sup>39</sup> M. Rothberg, *The Implicated Subject*, cit., p. 7.

<sup>40</sup> La voce narrante esprime l’intima connessione tra benessere familiare e potere politico con un evidente sillogismo: «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», cfr. Giorgio Falco, *La gemella H*, Einaudi, Torino 2014, p. 74.

<sup>41</sup> In un regime di oppressione spesso gli atti di consumo e gli atti di prevaricazione si confondono, come nel caso della villetta dei Kaumann, acquistata al ribasso dagli Hinner in seguito all’aggressione subita dalla famiglia di origine ebraica, costretta alla fuga. Ivi, p. 72.



dall'altro – che la narrazione di Hilde riscopre in realtà legati da un vincolo di complicità, messo a fuoco mediante l'isotopia del lavoro. È attraverso lo spettro delle dinamiche di produzione e di consumo, così come dei rapporti di forza che regolano l'ambito lavorativo, che emergono i punti di contatto tra i due mondi: il feticismo della merce, ad esempio, riveste un ruolo centrale non soltanto nella politica della società consumistica, ma anche in quella di epoca totalitaria, di cui troppo spesso si menziona la sola matrice ideologica<sup>42</sup>.

Il libro di Falco mette in mostra la graduale opera di sedimentazione di eventi traumatici nell'inconscio della collettività e dei singoli. «Succede nelle dittature e nelle democrazie», spiega Hilde, «la quotidianità prende il sopravvento come una forma ottusa di rimozione, di difesa, e suggerisce la vita»<sup>43</sup>. Per poter andare avanti e scaricarsi del peso della colpa, occorre dimenticare, seppellire. È quello che fa Hans con le parole e il denaro. Non a caso l'attività di Milano Marittima, l'Hotel Sand, porta un nome che «non deve ricordare nulla»<sup>44</sup>. Come i soldi sono ripuliti e resi rispettabili attraverso il commercio, così le parole di ieri devono sbiadire, trasformarsi in «fossil[i] del linguaggio»<sup>45</sup> – una sorte che tocca anche al nome degli Hinner, grazie al matrimonio della sorella gemella di Hilde, Helga, con un italiano.

E proprio Helga rappresenta un'altra faccia del processo di rimozione, lei che è perfettamente a suo agio in un paese (l'Italia del nascente turismo di massa) in cui, anziché fare i conti con il proprio passato, ci si rifà il look attraverso la chirurgia estetica, la cosmesi e le cure termali. Incapace sin da piccola di prendere la parola se non sotto dettatura, inconsapevole promotrice del progetto di rimozione paterno, Helga relega i segni della complicità alla dimensione superficiale del corpo, la cui ristrutturazione va di pari passo con quella del linguaggio. Un corpo che, ci viene detto, «non deve preoccuparsi di nulla, solo andare avanti, [...] sempre disposto al perdono, all'oblio, pur di salvarsi»<sup>46</sup>. Non a caso, la scena finale del libro – Helga che, dopo la morte del padre e la cessazione dell'attività, va alle terme di Cervia per fare delle inalazioni – restituisce l'immagine di un corpo ridotto a puro metabolismo

<sup>42</sup> Così, leggiamo di «mogli degli impiegati» di allora che «non vogliono generi alimentari venduti sfusi o al minuto» ma «desiderano prodotti di marca», e che, anziché comprare «un osso, con un pezzetto di carne perfetto per il brodo [...] preferiscono indebitarsi per il dado della pubblicità»; oppure di «aziende che preferiscono rifornire i grandi magazzini» piuttosto che i commercianti locali; 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”», ivi pp. 18-19, 36.

<sup>43</sup> Ivi, p. 28.

<sup>44</sup> Ivi, p. 199.

<sup>45</sup> Ivi, p. 156.

<sup>46</sup> Ivi, p. 280.

(«zoé» direbbe Arendt)<sup>47</sup> e quasi immemore di sé, intento unicamente a «proseguire il meccanismo inconsapevole» del respiro<sup>48</sup>.

In Hilde invece, il ricordo della complicità pregressa con la violenza nazista non si inabissa, creando i presupposti per la sua riemersione fantasmatica nel quotidiano. È a tutti gli effetti un ritorno del represso quello che connota la sua vita in Italia: come sua madre, morta sul finire della guerra, così anche Hilde sembra arrestarsi al tempo in cui si sono prodotti gli eventi traumatici che la possiedono. Vanno lette in questo senso l'interruzione precoce degli studi e la sterile vita amorosa, così come il lavoro di commessa alla Rinascente, replica in chiave capitalistica del partito nazional-socialista. 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, alla pianificazione delle vacanze nelle colonie estive (pratica rilevata dal fascismo)<sup>49</sup>.

«Ridimensionata la visibilità dell'ideologia», rimane «la volontà di vivere secondo quelle stesse dinamiche totalitarie applicate ai rapporti lavorativi e familiari», sublimata in «una sfera economica [e] finanziaria» in cui è ancora possibile «fare e subire tutto»<sup>50</sup>. Sterilità e coazione a ripetere orientano la vita di Hilde nel Dopoguerra, scissa tra il rifiuto di dimenticare il passato e l'incapacità di denunciare il filo che collega la sua famiglia al nazismo. In uno dei rari passi in cui non è lei a parlare, apprendiamo che «per molti anni [Hilde] 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»<sup>51</sup>. Questo però non avviene: Hilde non riesce a far emergere il carico delle colpe passate, dichiarando apertamente la propria implicazione con la violenza storica. Tradita la sua pulsione testimoniale, negate al contempo praxis e poiesis, viene meno anche la zoé: la sua è infatti una testimonianza dall'oltretomba, che ha luogo in seguito al suo suicidio<sup>52</sup>.

<sup>47</sup> Hannah Arendt, *Vita activa. La condizione umana* [1958], Bompiani, Milano 2017, p. 40 e sgg.

<sup>48</sup> G. Falco, *La gemella H*, cit., p. 348.

<sup>49</sup> Ivi, p. 186.

<sup>50</sup> Ivi, p. 215.

<sup>51</sup> Ivi, p. 293.

<sup>52</sup> Questa condizione, peraltro, rende Hilde un tipico caso di «narratore impossibile», uno dei paradossi logici che può manifestarsi soltanto attraverso l'artificio della finzione, cfr. F. Lavocat, *Fait et fiction*, cit., pp. 423-427. È proprio la scena della morte di Hilde a rafforzare l'ipotesi secondo cui la quasi totalità della sua esistenza costituisca una sorta di morte-in-vita, in attesa del gesto che porrà fine a ogni cosa. Mentre, ormai anziana, si getta nell'acqua del Naviglio Grande, Hilde ci dice che sta pianificando «questo momento da sessantotto anni», cioè da «quel pomeriggio del 1945» (G. Falco, *La gemella H*, cit., p. 203) nel quale sua madre

Anche *L'art français de la guerre*, come già anticipato (cfr. § 5.3), ruota attorno alla questione del rimosso collettivo. In un articolo, l'autore ha parlato della «Francia del dopoguerra» come di «un'invenzione letteraria di Charles De Gaulle»<sup>53</sup>: i francesi abiterebbero una finzione modellata dalla retorica del Generale (nel libro non a caso chiamato il Romanziere), che consente loro di rimuovere la complicità con la violenza storica perpetrata in passato. Questo processo ha attraversato due momenti significativi. Il primo è l'edificazione di una mitologia della Resistenza da parte di De Gaulle all'indomani del termine della Seconda guerra mondiale (tramite cui non solo si è seppellita l'onta del collaborazionismo di Vichy, ma si è anche sottratto il monopolio della Resistenza all'esiguo numero di combattenti – perlopiù comunisti – che vi si erano effettivamente spesi)<sup>54</sup>; il secondo riguarda invece gli accordi di Evian del 1962 che mettono fine alla guerra d'Algeria.

Dal momento che il mondo d'invenzione del Generale assume apertamente i connotati di narrazione, di mito in senso barthesiano<sup>55</sup>, non stupisce che particolare attenzione venga prestata alla cura del linguaggio, debitamente potato di ogni elemento perturbante. Del resto, «il vocabolario di un autore è fatto di scelte», ha osservato Lavagetto, «ma anche di rimozioni: delle parole che predilige, ma anche delle parole che non usa mai, che respinge o censura o subisce»<sup>56</sup>. La stagione delle guerre coloniali, che ha visto il francese diventare «la langue internationale de l'interrogatoire»<sup>57</sup>, ha lasciato difatti delle profonde ferite nel lessico. Se alcune parole, come *Indochine*, sono state macchiate in maniera indelebile fino a venir meno nell'uso quotidiano, altre come *Algérien* non scompaiono, ma sono sempre pronun-

è morta (calcolo confermato dalla nota dell'autore in coda al libro, in cui si viene a sapere che Hilde muore nel 2013).

<sup>53</sup> 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.

<sup>54</sup> Il mito gollista, come nota 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.

<sup>55</sup> Nel 1957, Barthes ripensa la mitologia alla luce della neonata semiologia: in quest'ottica, il mito è inteso come un «sistema di comunicazione» che opera attraverso una precisa deformazione del linguaggio, con il fine di istituire «un'intenzione storica come natura». Cfr. Roland Barthes, *Miti d'oggi* [1957], Einaudi, Torino 1974, p. 222.

<sup>56</sup> Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura* [1992], Einaudi, Torino 2002, p. IX.

<sup>57</sup> A. Jenni, *L'art français de la guerre*, cit., p. 713.

ciate «après une hésitation»<sup>58</sup>. Dal momento che l'unica lingua di cui si dispone è una lingua colpevole, il rimedio più immediato 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.<sup>59</sup>

Alla lunga, però, di silenzio si muore. «La langue», ci viene detto, «est pur mouvement, comme le sang. Quand la langue s'immobilise, comme le sang, elle coagule», provocando il soffocamento<sup>60</sup>. La complicità repressa con la violenza storica ritorna nel testo in una serie di metafore organiche («pourriture coloniale», «thrombose de la circulation du sens» e «infarctus de la conversation»)<sup>61</sup> che restituiscono l'immagine di un corpo (sociale) ormai al collasso. L'anonimo narratore, sineddoche della classe media progressista francese, reca su di sé i sintomi che la degenerazione della retorica gollista lascia riemergere nel tessuto sociale. Il suo stato di minorità è denunciato sin dall'incipit, nel quale proclama la sua «totale irresponsabilité»<sup>62</sup>, non a caso mentre sono in corso i preparativi per la guerra del Golfo del 1991, da lui osservati al riparo dello schermo televisivo. Nelle pagine successive, apprendiamo le varie fasi del suo tracollo: la perdita dell'impiego aziendale, avvenuta senza rimostranze e anzi quasi accolta con sollievo, il divorzio dalla moglie e il trasloco in una squallida altana nella città di Lione.

Sulla base delle intuizioni di Rothberg, non sarebbe corretto parlare di complicità in senso stretto per il narratore di Jenni: la sua figura, così come quelle degli altri «consumatori privilegiati del Nord globalizzato»<sup>63</sup>, ricade semmai nella categoria di soggetto implicato. La sua cecità nei confronti delle disuguaglianze economiche e la sua inazione politica, peraltro condivise dalla massa, sono i fattori che consentono all'ingiustizia di rinnovarsi; non ne sono però l'origine. Il fatto di essere inconsapevole di tali dinamiche, perlomeno in principio, è un'ulteriore conferma del ruolo del narratore, dato che l'implicazione «è spesso inconscia o negata» da coloro che ne sono portatori<sup>64</sup>: in quest'ottica, il mutismo dietro cui si nasconde e la progressiva

<sup>58</sup> Ivi, p. 40, 557.

<sup>59</sup> Ivi, pp. 241-242.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Ivi, pp. 234, 711-712.

<sup>62</sup> Ivi, p. 11.

<sup>63</sup> M. Rothberg, *The Implicated Subject*, cit., p. 12.

<sup>64</sup> Ivi, p. 11.

riduzione alla propria «enveloppe corporelle» (un'espressione che richiama, non a caso, la «nuda vita» di Agamben)<sup>65</sup> sono a maggior ragione sintomatici, poiché ci informano del fatto che meccaniche inconsce sono in moto nel determinare le azioni coscienti del narratore. Un processo coatto, guidato dall'impossibilità di venire a patti con la propria condizione, che sembra preludere allo stesso esito tragico di Hilde.

Fortunatamente per lui, il casuale incontro con Victorien Salagnon in un bar della banlieue lionese sovverte i pronostici. Il rapporto d'amicizia tra l'anziano reduce e il narratore va letto nel segno di una trasmissione di esperienza: non soltanto apprende da lui l'arte del disegno (in cambio, il narratore redigerà le sue memorie); il recupero memoriale delle violenze coloniali fa sì che questi fuoriesca infatti dalla condizione d'impotenza iniziale. La testimonianza del narratore sulla vita di Salagnon si arricchisce così delle strutture tipiche del romanzo di formazione: come nel «*Bildungsroman* classico», si ha qui «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 cambiato»<sup>66</sup>.

La ricostruzione del passato di Salagnon segna al contempo il ritorno del rimosso e la presa di coscienza del narratore circa la propria implicazione nella violenza sistemica che pervade la nazione, a sua volta preda della cattiva coscienza<sup>67</sup>. Diversamente da Hilde, questi accetta di affrontare il carico di complicità che grava su di sé, svincolandosi dalla coazione a ripetere. La finzione testimoniale di Jenni termina, significativamente, con un amplesso del narratore; presa d'iniziativa che contrasta con la passività mostrata in avvio. Un evento dagli evidenti connotati simbolici, dal momento che, come scrive Arendt, la condizione della natalità è quella

<sup>65</sup> A. Jenni, *L'art français de la guerre*, cit., p. 140. Così il narratore descrive lo stadio ultimo al quale sembra tendere: «Patience, mon cœur: la grande nudité ne tardera pas. Et là je saurai», ivi, p. 141. Sul concetto di «nuda vita», cfr. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995, pp. 11-13.

<sup>66</sup> A. Jenni, *Par la fiction, les tensions les plus vives parfois s'abolissent*, cit.

<sup>67</sup> Siamo di fronte alla dinamica dello scongiuro descritta da Derrida, che presiede alla logica dell'*hantise*: la Francia di Jenni è immersa nella fase trionfante del lutto, così intenta ad «assicurarsi che il morto non ritornerà» da essere interamente posseduta da quest'ultimo (J. Derrida, *Spettri di Marx*, cit., p. 125). Significativamente, il narratore sceglie proprio di adottare l'allegoria horror del cimitero sepolto per descrivere il represso coloniale su cui è stata edificata la sua nazione: «J'ai grandi sur un cimetière caché; quand on creusait le sol, il puit. On me le confirma plus tard : nous habitons 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», A. Jenni, *L'art français de la guerre*, cit., p. 576.

in più stretto rapporto con la categoria di azione, poiché entrambe possiedono «la capacità di dar luogo a qualcosa di nuovo»<sup>68</sup>.

### 6.3 *Chi testimonia per il carnefice?*

Nel terzo capitolo (§ 3.2) si è discusso delle diverse istanze narrative che guidano le finzioni testimoniali, il *testis* e il *superstes*. La seconda tipologia, alla luce delle opere viste sin qui, richiede però alcune precisazioni. Nell'accezione conferita al termine da Agamben, il quale parte a sua volta dalle riflessioni di Emmanuel Lévinas sulla vergogna, *superstes* è 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»<sup>69</sup>. *Superstes* sono, dunque, coloro i quali rendono testimonianza di eventi traumatici che li hanno visti nella posizione di vittime (ad esempio, i sopravvissuti alla Shoah, a un conflitto, a un attentato terroristico); il punto di vista offerto è pertanto quello di chi ha attraversato “da dentro” la catastrofe, intesa nella sua doppia accezione di rottura e rivelazione.

Eppure, in alcuni dei testi qui convocati, le voci che raccontano in prima persona il proprio vissuto non solo non possono dirsi vittime, ma presentano un gradiente variabile di complicità con i carnefici, quando non sono esse stesse a rivestire tale ruolo. La domanda è legittima: perché usare anche per loro una categoria formulata esplicitamente per le vittime? Catherine Coquio è stata perentoria al riguardo: un simile processo non avviene nelle testimonianze dei carnefici. Coquio parte dalle deposizioni di Eichmann nell'omonimo processo e dalle memorie di Rudolf Höß (*Comandante ad Auschwitz*, 1958) per 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»<sup>70</sup>. In aggiunta alle categorie di Agamben, suggerisce Coquio, occorrerebbe un terzo termine per indicare la testimonianza del carnefice. A questa lacuna concettuale si propone di rimediare 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

<sup>68</sup> H. Arendt, *Vita activa*, cit., pp. 41-42.

<sup>69</sup> G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 97.

<sup>70</sup> C. Coquio, *L'Histoire trouée*, cit., p. 29.

ed ermeneutico»<sup>71</sup> che, secondo l'autrice, meritano uno studio a parte rispetto alle deposizioni rilasciate dalle vittime.

Ciò detto, non si ha qui a che fare con le reali memorie redatte da ex gerarchi nazisti, ma con opere che ricreano per mezzo della finzione le testimonianze di figure che si trovano al di là del polo enunciativo della vittima. Questa operazione apre a un ventaglio di possibilità, sia sul piano della narrazione che su quello della ricezione, rimaste inesprese negli scritti fattuali. L'io che in questi testi si confida con il lettore – al di là del ruolo che assume nelle vicende narrate – attesta infatti quel percorso di soggettivazione e desoggettivazione descritto in precedenza 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.

Nella sua severa analisi delle *Bienveillantes*, Lacoste nota che in più punti «Max Aue tenta d'impietosire il lettore, raccontandogli la sua vita per meglio porsi come una vittima»<sup>72</sup>. Non è del resto l'unica a interrogare l'ethos narrativo dell'ex ufficiale nazista: Peter Kuon ha rilevato ad esempio come la vista del cadavere impiccato di una giovane partigiana russa suscita in Aue «il desiderio di riflettersi nella vittima»<sup>73</sup>:

Déjà l'officier suivant s'avancait, 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.<sup>74</sup>

Il passo, dai toni crudi e documentari, vira in breve verso la speculazione intimista e le libere associazioni dell'io narrante, che si proietta nella figura speculare

<sup>71</sup> Sibylle Schmidt, *Perpetrators' Knowledge: What and How Can We Learn from Perpetrator Testimony?*, «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.

<sup>72</sup> C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 197.

<sup>73</sup> 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.

<sup>74</sup> J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 171 (corsivo mio).

ma fedele della donna uccisa; un modo, secondo Kuon, «di usurpare il ruolo della vittima e di sfuggire alle proprie responsabilità»<sup>75</sup>. Aue finirebbe così per persuadere il lettore della propria impotenza, dissimulando le azioni commesse in tempo di guerra. Ciò sin dal primo capitolo (*Toccata*), in cui viene sancito il patto narrativo e si definiscono i vincoli empatici con il lettore. Aue non cerca di proclamarsi innocente<sup>76</sup>, né si nasconde dietro al *Befehlsnotstand*<sup>77</sup>; la sua argomentazione verte piuttosto sull'impossibilità di agire diversamente da quanto fatto. Se è vero, così dice, che per molti in tempo di guerra viene meno il diritto di vivere, è vero anche che altri sono privati di un diritto ugualmente fondamentale, quello di non uccidere:

Les philosophes politiques ont souvent fait remarquer qu'en temps de guerre le citoyen, mâle 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 [...]: le droit de ne pas tuer.<sup>78</sup>

Di questa paradossale «passività in azione»<sup>79</sup>, frutto di scelte che altri hanno fatto per lui, il percorso biografico di Aue si propone di essere parabola esemplare: dagli studi di diritto imposti dai genitori che castrano la sua vocazione letteraria, all'arruolamento tra le fila delle SS viziato dalla necessità di mettersi al riparo dalle accuse di omosessualità.

Se la dissimulazione dell'agency appare in avvio una scelta retorica consapevole, col prosieguo della narrazione aumentano i dubbi circa l'effettiva capacità di Aue di tenere sotto controllo le maglie del racconto. Un processo che, non a caso, comincia in seguito alla ferita riportata da Aue a Stalingrado sul finire della sezione *Courante* (torneremo su questo punto in § 7.3). Questo trauma dà luogo a una serie di conseguenze formali: il registro impiegato si allontana progressivamente dal suo impianto realistico per abbracciare toni onirici e grotteschi<sup>80</sup>, i piani temporali ten-

<sup>75</sup> P. Kuon, *Relire Merle après Littell*, cit., pp. 186-187.

<sup>76</sup> «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», J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 26.

<sup>77</sup> «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», ivi, p. 24.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> Prendo in prestito una felice formula di Simonetti, che ha definito i tratti del fenomeno in Gianluigi Simonetti, *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero*, «Allegoria», XXIII, n. 64, 2011, pp. 97-124 e, successivamente, in G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., pp. 388-393.

<sup>80</sup> Il culmine di questo processo si ha nella penultima sezione del libro, *Air*, in cui Aue si rifugia nella villa in Pomerania di Von Üxküll, marito di sua sorella Una. Qui, annebbiato dall'alcol e in



dono a sovrapporsi, mentre i modi del racconto vengono bruscamente riprocessati in corsa<sup>81</sup>. La crescente difficoltà di Aue nel dipanare il filo narrativo attesta sul piano della forma quella mancanza di «nesso tra azione e destino»<sup>82</sup> che emerge al livello del contenuto, in cui l'agency del narratore viene limitata in vari modi (un disequilibrio rafforzato anche dalla sottotrama mitica, con il suo tasso implicito di predestinazione).

L'incapacità, vera o presunta, di essere parte attiva della storia cui si prende parte avvicina le memorie di Aue a quelle delle *former victims* studiate a suo tempo da Langer (ed è questo aspetto, a tutti gli effetti perturbante, ad avere indignato i più). Se, per dirla con Booth, Aue adopera una «retorica esplicita»<sup>83</sup> volta a dissimulare la propria agency e a irretire il lettore, con lo scorrere delle pagine la situazione si complica. Ciò che sembra essere sfuggito ad alcune analisi è l'aspetto sintomatico della forma, depositaria di un insieme di significati latenti e contraddittori<sup>84</sup>, spesso rinvenibili in quell'insieme di dettagli all'apparenza insignificanti ma che costituiscono invece il miglior liquido di contrasto per l'interpretazione dell'opera<sup>85</sup>. Quando Aue decide di rimescolarsi il sangue<sup>86</sup>, cioè di voler mettere mano alle proprie memo-

preda a visioni onanistiche, il narratore perde definitivamente il contatto con la realtà: «De ce qui se passa dans cette belle maison vide, je ne sais pas si je peux dire grand-chose. J'ai déjà écrit une relation de ces événements, et, lorsque je l'écrivais, elle me paraissait véridique, en adéquation avec la réalité, mais il semblerait qu'en fait elle ne correspond pas à la vérité. Pourquoi en est-il ainsi ? Difficile à dire. Ce n'est pas que mes souvenirs soient confus, au contraire, j'en garde de nombreux et de très précis, mais beaucoup d'entre eux se chevauchent et même se contredisent, et leur statut est incertain», J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 798.

<sup>81</sup> «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», ivi, p. 719.

<sup>82</sup> L. L. Langer, *Holocaust Testimonies*, cit., p. 193.

<sup>83</sup> Cioè l'insieme delle intrusioni narratoriali (commenti, apostrofi, giudizi) che sostengono e orientano la ricezione del lettore. Cfr. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* [1961], The University of Chicago Press, Chicago-London 1983, pp. 5-7.

<sup>84</sup> Il riferimento è alla nozione di ideologia della forma come «contenuto sedimentato» nella lingua e nello stile, «distinto dal contenuto dichiarato o manifesto delle opere», Fredric Jameson, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* [1981], Garzanti, Milano 1990, p. 108.

<sup>85</sup> Non a caso, Lavagetto ha chiamato queste tracce (o indizi) «i valori di autocertificazione dell'opera». Cfr. Mario Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 22.

<sup>86</sup> «Peut-être est-ce pour cela que je rédige ces souvenirs: pour me remuer le sang, voir si je peux encore ressentir quelque chose, si je sais encore souffrir un peu», J. Littell, *Les*

rie, possiamo dire di trovarci infatti ancora sul piano della negazione: il narratore è padrone di sé e consapevole dell'immagine che vuole offrire al lettore. La graduale riemersione del ricordo traumatico (un coacervo di violenze subite e, soprattutto, inflitte) finisce però per sopraffare Aue, deformando di conseguenza le modalità della rappresentazione. La sua testimonianza scivola così sul piano della coazione, com'è tipico del discorso del *superstes*.

Marat Bazarev, il protagonista del *Demone a Beslan*, si presenta invece come un anti-Aue. Il narratore di Tarabbia attua sin dalle prime battute una retorica della colpevolezza che convoglia in maniera parossistica l'attenzione del lettore sulla propria malvagità. Non ha dubbi sul proprio ruolo: è un assassino, conosciuto dai più come «l'uomo con la forza»<sup>87</sup>, che persino nel contesto del carcere russo in cui sconta la pena viene descritto come «il peggiore e il più cattivo degli uomini che ci sono qui dentro»<sup>88</sup>. Laddove Aue dissimula (perlomeno inizialmente) la sua statura tragica nel tentativo di apparire un uomo ordinario<sup>89</sup>, Marat mette in evidenza la propria eccezionalità, tracciando un solco tra lui e il lettore («io non sono come voi, sono migliore o peggiore, ma non sono come voi»)<sup>90</sup>.

Date queste premesse, verrebbe da chiedersi come si possa parlare di desoggettivazione per Marat. A differenza di Aue, questi non nega né dissimula l'agency di cui dispone: la realtà quotidiana della propria gente non ammette deroghe all'azione («qui si vive con in mano il fucile. Soprattutto si muore con in mano il fucile»)<sup>91</sup>. In questa dimensione, l'uomo con la forza impone 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<sup>92</sup>. Eppure questi elementi di agency s'intrecciano saldamente ad altri, che vanno in una direzione opposta. Ciò deriva 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, 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»<sup>93</sup>, spiega, mostrando come per lui la quota di male

*Bienveillantes*, cit., p. 19.

<sup>87</sup> Andrea Tarabbia, *Il demone a Beslan*, Mondadori, Milano 2011, p. 147.

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> «Je suis un homme comme les autres, je suis un homme comme vous», J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 30.

<sup>90</sup> A. Tarabbia, *Il demone a Beslan*, cit., p. 33.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 78.

inferto sia inscindibile da quello subito. La quantificazione del male, cioè la sua parametrizzazione e gerarchizzazione, è il leitmotiv del testo; per Marat, «il male esiste, e come tutte le cose che esistono si può misurare, paragonare, si può decidere se diminuirlo o aumentarlo»<sup>94</sup>. Seguendo questa logica, si può persino sostenere che il dolore inferto trovi una legittimazione sulla base di quanto si è patito. Tra queste pagine riverbera lo spettro della «concorrenza delle vittime» di cui ha parlato a suo tempo Jean-Michel Chaumont<sup>95</sup>; una logica che emerge tra le parole di Petja, un bambino morto durante l'attentato:

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.<sup>96</sup>

Di fronte alla sua innocenza violata, Marat è colpevole senza mezzi termini. Ma è anche una vittima, se come interlocutore si considera l'Occidente, da sempre sordo davanti alle richieste d'aiuto della sua gente. «La diplomazia, la politica. Non è quella la via. La politica non esiste più, per noi non è mai esistita»<sup>97</sup>, dichiarano Marat e i suoi compagni, prendendo atto del dispositivo terroristico in essere<sup>98</sup>. Del resto è lo stato di abiezione in cui versano ad averli portati sulla via della guerriglia, un percorso che conduce dritto alla strage di Beslan. In Marat e negli altri, vittima e carnefice convergono anche in questo: nell'ansia di riconoscimento, nell'urgenza di affermare la propria esistenza<sup>99</sup>.

<sup>94</sup> Ivi, p. 33.

<sup>95</sup> Così Chaumont ha definito la competizione che si determina tra vari gruppi vittimizzati per acquisire visibilità agli occhi della comunità internazionale, in J-M Chaumont, *La concurrence de victimes*, cit., p. 13.

<sup>96</sup> A. Tarabbia, *Il demone a Beslan*, cit., p. 262 (corsivo mio).

<sup>97</sup> Ivi, p. 199.

<sup>98</sup> Stando alla definizione di Daniele Giglioli, si parla di dispositivo terroristico quando «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», in Daniele Giglioli, *Stato di minorità*, Laterza, Roma-Bari 2015, p. 27. Una riflessione più estesa sul fenomeno è stata articolata dal critico in Daniele Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore. I cattivi pensieri della democrazia* [2007], il Saggiatore, Milano 2018.

<sup>99</sup> Smessi i panni dell'uomo con la forza, verso la fine del libro, Marat prorompe finalmente in un grido liberatorio che svela anche la sua condizione iniziale: «Io sono una vittima! Lo sono stato per più di venticinque anni!», A. Tarabbia, *Il demone a Beslan*, cit., p. 301.

Il dolore e la frustrazione per le atrocità subite e il sentimento di colpa per quelle inflitte sono le infiltrazioni che minano alla base il suo edificio narrativo. Se il racconto di Aue si sgretola sotto l'onda di riflusso del passato, la confessione di Marat è costantemente attraversata dalle voci di Petja e Ivan, due vittime dell'attentato, che agiscono nel testo come dei *daimon*, «individui inesistenti» che accompagnano la detenzione di Marat<sup>100</sup>. Queste figure, concretizzazione del senso di colpa, sono a tutti gli effetti delle presenze aliene nel testo, emancipate sotto il profilo dello stile rispetto alla voce del narratore.

Se prendiamo la sezione finale, notiamo che il racconto degli attimi convulsi che precedono la resa degli attentatori alterna senza soluzione di continuità la lingua di Marat con quelle delle due presenze fantasmatiche che lo perseguitano. Ciò avviene senza l'uso di segni di interpunzione o di 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 senza mai defluire 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 lungo la via dritta e assolata, [...] 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, [...] di disperati, di feriti, di orfani, di vedovi, di genitori sfigliati<sup>101</sup>

Ciascun capovero sancisce il passaggio di testimone fra le tre voci (rispettivamente, da Marat a Petja, e da questi a Ivan). Questo processo, che sul piano della forma intacca il monopolio della narrazione detenuto dal combattente ceceno, ci parla anche del suo perdersi come soggetto, a seguito di un trauma tanto subito quanto inferto.

Prestare la parola ai carnefici, sebbene all'interno del regime di finzione, non ha mancato di suscitare scandalo e critiche anche feroci. Alcuni detrattori di Littell han-

<sup>100</sup> Ivi, p. 187.

<sup>101</sup> Ivi, pp. 347-348.

no denunciato il grave deficit etico del libro<sup>102</sup>; altri si sono focalizzati sull'impianto voyeuristico della narrazione e sull'accumulo di scene che mescolano erotismo e violenza, arrivando anche a parlare di Gestaporn<sup>103</sup>. Ci si troverebbe qui, secondo Lacoste, «agli antipodi del progetto etico di Levi, che puntava a restituire la parola ai sommersi»<sup>104</sup>. Se le critiche a Littell sono avvenute in seguito alla pubblicazione, Tarabbia ha dovuto fare i conti sin da subito con le resistenze del circuito editoriale: «quando ho fatto leggere questo libro [*Il giardino delle mosche*] ad alcuni editori ho avuto più di un rifiuto», dice. «Qualcuno lo riteneva un libro difficilmente piazzabile sul mercato proprio per la natura di ciò che racconto»<sup>105</sup>. Simili reazioni potrebbero essere ricondotte, secondo lui, 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, [...] credere che io scriva i miei romanzi mettendomi dalla parte del cattivo per cercare di giustificarlo, per mostrarne le “ragioni”.<sup>106</sup>

Entrambi i testi toccano un punto nevralgico, su cui si è spesso discusso, come quello della rappresentazione del male in letteratura<sup>107</sup>. Un argomento certo non nuovo, capace però di suscitare ancora irrigidimenti qualora instauri una “pericolosa” prossimità tra il punto di vista del carnefice e il lettore: «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»<sup>108</sup>. Vicino, ma non sovrapposto. La fruizione estetica dà luogo in questi casi a quella che in psicologia si chiama «empatia negativa», un'esperienza conflittuale che turba il processo di avvicinamento tra il soggetto e l'oggetto. Lungi dallo scadere nel morboso,

<sup>102</sup> Cfr. Édouard Husson, Michel Terestchenko, *Les complaisantes. Jonathan Littell et l'écriture du mal*, François-Xavier de Guibert, Paris 2007.

<sup>103</sup> C. Lacoste, *Séductions du bourreau*, cit., p. 164.

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> 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 dicembre 2022).

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> Cfr. Arturo Mazzarella, *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino 2014. 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.

<sup>108</sup> A. Coccia, *Bisogna raccontare il Male*, cit. (corsivo mio).

l'empatia negativa ha semmai un valore etico, poiché consente «l'esplorazione del mondo dell'altro» anche quando questi provoca in noi ripulsa<sup>109</sup>.

È significativo che questo rigetto risulti tanto più netto qualora questa operazione vada a intaccare un discorso mitico come quello imbastito, da Wiesel in poi, intorno alla Shoah (un fenomeno incomparabile con qualsiasi altro nell'arco della Storia, cfr. § 1.1); una narrazione che, oltre all'evento in sé, punta a isolare anche singole figure di vittime e di carnefici dal resto dell'umanità. Ora, non c'è dubbio che isolare il male sia un'operazione dai tratti rassicuranti. E invece Littell e Tarabbia non fanno che dirci una cosa semplice: non c'è che l'uomo là fuori, non c'è abisso di degradazione che non ci riguardi. E non perché si è carnefici in potenza, ma perché anche i peggiori crimini della Storia sono stati compiuti da uomini, non da mostri o da folli come recitano alcune retoriche. Littell, in quest'ottica, ha istituito un paradigma (cioè un caso limite – in negativo) di ciò che l'uomo può essere. Non è un caso che l'autore definisca prosaicamente il nazismo come «una possibilità dell'umano»<sup>110</sup>. Non è provocazione fine a se stessa, così come non è traviamiento del lettore quel «ça vous concerne» che Aue gli rivolge in avvio<sup>111</sup>. *Les Bienveillantes*, come ha notato Guido Mazzoni, produce semmai una doppia secolarizzazione, tanto della coppia vittima-carnefice quanto della Shoah nel suo insieme: riportando «il carnefice fra gli uomini e [...] lo sterminio degli ebrei nella storia», invita «a non dimenticare che questo evento è una possibilità umana sempre aperta»<sup>112</sup>.

La poetica di Tarabbia muove dagli stessi presupposti: la sua scrittura è tesa a «cercare una verità storica e umana», laddove per verità umana s'intenda la trattazione dei carnefici in quanto individui e non mostri. Questo non per giustificarli, ma per cercare di scoprire «le contraddizioni e le idiosincrasie che [...] portano degli uomini a commettere le peggiori efferatezze, che sono oggettivamente terribili [...], ma che non esistono da sole»<sup>113</sup>. A questo serve la finzione, che integra e manipola le fonti documentarie, e soprattutto dà accesso a soggettività diverse da quella di chi scri-

<sup>109</sup> Laura Boella, *Empatie. L'esperienza empatica nella società del conflitto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018, pp. 202-212. Per un'accurata ricognizione teorica sul concetto di empatia negativa a partire dalle prime formulazioni di Theodor Lipps, si rimanda a Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Bompiani, Milano 2022, pp. 19-71.

<sup>110</sup> D. Cohn-Bendit, «*Les Bienveillantes*», *l'Allemagne et sa mémoire*, cit.

<sup>111</sup> J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 11.

<sup>112</sup> Guido Mazzoni, *Il libro in questione: "Le Benevole"*, «Allegoria», n. 58, 2008, pp. 235-236.

<sup>113</sup> A. Coccia, *Bisogna raccontare il Male*, cit.

ve<sup>114</sup>. Di contro al «realismo del *dictum*», vincolato alla riproduzione degli aspetti esteriori della realtà<sup>115</sup>, si riafferma dunque la fiducia nella capacità speculativa della finzione come mezzo per evadere dalla contingenza del dato storico<sup>116</sup>, articolando nello specifico un discorso che affronti la questione del Male su un piano universale e metastorico. Una lezione che le finzioni testimoniali ereditano dal romanzo storico: «rendere universale ciò che nasce particolare»<sup>117</sup>.

<sup>114</sup> 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 dicembre 2022). Tarabbia ha parlato di un sopravvento della *fiction* nella sua opera in A. Tarabbia, *Il sopravvento. Letterarietà, documentazione e (auto)fiction*, 17 novembre 2011, <https://andreatarabbia.wordpress.com/2011/11/17/il-sopravvento/> (ultimo accesso dicembre 2022).

<sup>115</sup> 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.

<sup>116</sup> Come ha osservato Palumbo Mosca in relazione al *Demone*, «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.

<sup>117</sup> R. Palumbo Mosca, *Trasfigurare il reale. Intervista ad Andrea Tarabbia*, cit.





## 7. Tecniche

### 7.1 Le lingue di Szmul

In *Writing History, Writing Trauma*, Dominick LaCapra critica l'identificazione compiuta da Hayden White tra la categoria della voce media e la «scrittura intransitiva», intesa come scrittura autoreferenziale, centrata sull'*emplotment* da parte del soggetto. Un'ipotesi a suo avviso insidiosa, che può dare l'abbrivio a operazioni relativistiche nella trattazione della Storia, e in particolare di eventi estremi come la Shoah. Ciò sarebbe l'esito di una semplificazione del testo di Roland Barthes, *Scrivere, verbo intransitivo?* (1966), dal quale White è partito per condurre le sue riflessioni. Significativamente, White omette il punto interrogativo e ignora la considerazione secondo cui scrivere sia in realtà un'operazione «a metà tra il transitivo e l'intransitivo», per cui «la voce media sarebbe [...] la voce "di mezzo" dell'indecidibilità»<sup>1</sup> tra queste posizioni ben delineate.

«Così definita», scrive Barthes,

la voce media corrisponde perfettamente alla condizione dello *scrivere* moderno: oggi, scrivere è sempre porsi al centro del processo discorsivo, è realizzare la scrittura coinvolgendo se stessi, è far coincidere l'azione e il coinvolgimento, è lasciare lo scrivente all'interno della scrittura.<sup>2</sup>

Le lingue moderne, com'è noto, non prevedono l'uso di una voce media, anche se qualcosa di simile è ravvisabile nella forma riflessiva del verbo, in cui l'azione ricade sul soggetto stesso che la compie. Un processo analogo si verifica con la scrittura del trauma, in cui il soggetto che rievoca gli eventi passati finisce per riattualizzarli, riattivando i meccanismi della coazione di cui è preda. L'ipotesi di LaCapra è che la stessa indecidibilità tra azione fatta e azione subita, tipica della voce media, «prevalga nel trauma e nell'*acting out* post-traumatico in cui il soggetto è posseduto dal passato e invischiato personalmente nella ripetizione compulsiva degli episodi traumatici»<sup>3</sup>. In qualità di evento che sfugge ai processi di simbolizzazione, il trau-

<sup>1</sup> Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD 2001, p. 20.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Scrivere, verbo intransitivo?* [1966] in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, p. 20.

<sup>3</sup> D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, cit., p. 21.

ma non è un fenomeno circoscrivibile e isolabile nel tempo, ma qualcosa che tende a manifestarsi ricorsivamente, ostacolando i tentativi di guadagnare una «distanza critica rispetto al problema»<sup>4</sup>. Questa resistenza al processo di *working through* può essere letta secondo LaCapra nel segno di una «fedeltà al trauma» da parte dei superstiti, per i quali allontanarsi dal passato significherebbe tradire coloro che ne sono stati sopraffatti<sup>5</sup>.

Il bisogno di non tradire il passato è a fondamento di ogni testimonianza: Cathy Caruth nota al riguardo come a costituire il trauma non sia tanto l'incontro con la morte, ma «la perdurante esperienza di esservi sopravvissuti»<sup>6</sup>; l'ottusità dell'evento innesca continue rivisitazioni che, se non conducono a una sua piena comprensione, mantengono però vivo il legame tra i vivi di oggi e i morti di ieri. Questo nesso sfocia spesso in un collasso dell'identità e in uno sfasamento dei piani temporali, come nella scena di *Hiroshima mon amour* (1959) in cui la donna protagonista intravede la morte del vecchio compagno (un soldato tedesco, ucciso durante la Seconda guerra mondiale) nella posa dell'amante che dorme nel letto<sup>7</sup>: un montaggio visivo che equivale a una brusca analessi sul piano del racconto. Simili giustapposizioni temporali, cesure, buchi e slittamenti nella focalizzazione sono presenti anche nelle finzioni testimoniali, che riproducono tra le maglie del testo le pieghe formali che il trauma imprime alla narrazione di eventi passati o presenti.

La finzione consente infatti di assistere non soltanto alla rielaborazione postuma del ricordo traumatico, ma anche alla registrazione degli eventi nel momento esatto in cui si verificano. Così, in *The Zone of Interest* (2014) di Amis, l'alternanza di tre istanze narrative ricostruisce le vicende interne al Kat Zet tra l'agosto del 1942 e la primavera del 1943. A parlare sono Angelus "Golo" Thomsen, un ufficiale che si occupa dei collegamenti con la IG Farben; Paul Doll, il comandante del campo; Szmul, il più anziano tra i Sonderkommando. Si tratta evidentemente di voci diverse per prospettiva ideologica, provenienza sociale e posizione occupata nelle gerarchie del campo. Ne consegue che anche il racconto del trauma differirà in maniera significativa nel passaggio da un narratore all'altro.

La pluralità di strategie testuali messe in atto nel libro, nota Piga Bruni, fanno capo rispettivamente alle figure della reticenza e all'uso del grottesco. Quest'ultimo rappresenta «l'intonazione stilistica prevalente» del testo, «espressa soprattutto dalla

<sup>4</sup> Ivi, p. 143.

<sup>5</sup> Ivi, p. 22.

<sup>6</sup> Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD 1996, p. 7.

<sup>7</sup> Ivi, p. 37.

figura caricaturale di Doll», dietro la cui «maschera di razionalità ed efficienza»<sup>8</sup> si cela in realtà un individuo goffo e alcolizzato, in preda a un disordine sia fisico che mentale. I suoi monologhi, redatti in un linguaggio notarile gravato da un uso esibito della numerazione, sono un coacervo di burocrazia, pulsioni sessuali zoppicanti e teorie razziali (di fatto, il suo personaggio sembra modellato sulla base di comandanti realmente esistiti quali Rudolph Höß e Franz Kurt, conosciuto come “Doll”)<sup>9</sup>.

Ma a essere grottesca è la vicenda stessa che lo vede protagonista, insieme alla moglie Hannah e a Thomsen: motore delle vicende è la relazione clandestina dei due, su cui si addensano i sospetti (presto confermati) di Doll; da questa matrice s’innescano le dinamiche che approderanno ai fatti tragici della notte di Valpurga del 1943, con l’uccisione di Szmul – cui Doll aveva commissionato la morte di Hannah – da parte del comandante stesso. Sfidando le affermazioni di White sull’inapplicabilità di certe strutture d’intreccio a un evento come l’Olocausto<sup>10</sup>, Amis cala uno schema narrativo convenzionale come il triangolo amoroso all’interno del contesto concentrazionario, facendogli assumere dei connotati assurdi e stranianti per via del continuo avvicinarsi tra la dimensione dell’Eros che lega i tre personaggi e quella mortifera del lager.

Ciò è reso possibile dagli spazi in cui si svolgono le vicende: non a caso, il titolo del libro non rinvia al lager in sé, ma a quell’area decentrata del campo riservata agli uffici e alle famiglie dei gerarchi: è questo scarto minimo, questo iato, a rendere possibile la serie di incontri, uscite, cene e aperitivi che coinvolge i protagonisti, immersi in «un’enclave dalla normalità apparente sospesa sul confine dell’inferno» in cui si può almeno in parte occultare ciò che si produce a pochi metri di distanza<sup>11</sup>. Di rado infatti l’orrore viene mostrato apertamente. Si preferisce perlopiù evocarlo, filtrarlo attraverso altri sensi come l’udito (le urla dei deportati) e l’olfatto (il fazzoletto profumato con cui Hannah si protegge dall’odore dei forni), oppure celarlo dietro una toponomastica d’ispirazione fiabesca (il Prato di Primavera, dove sono lasciati a marcire dei cadaveri fatti a pezzi da un’esplosione; la Piccola Casetta Bruna, cioè il forno crematorio stesso)<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> E. Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, cit., pp. 168-169.

<sup>9</sup> Ivi, p. 182.

<sup>10</sup> «Nel caso di un *emplotment* degli eventi del Terzo Reich secondo un modo “comico” o “pastorale”, saremmo probabilmente giustificati nell’appellarci ai “fatti” al fine di scartarli entrambi dalla lista delle “narrazioni in competizione” del Terzo Reich», in Hayden White, *Historical Emplotment and the Story of Truth*, in Saul Friedlander (a cura di), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1992, p. 40.

<sup>11</sup> E. Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, cit., p. 180.

<sup>12</sup> Ivi, p. 200.

Sia le scelte narrative che le strategie enunciate costruiscono un resoconto reticente degli eventi, che allude all'orrore senza guardarlo negli occhi, perfettamente coerente con la condotta degli abitanti della cosiddetta zona d'interesse. Naturalmente ciò non sarebbe possibile senza l'utilizzo di una focalizzazione interna multipla, che consente di limitare la mole di informazioni che arriva al lettore tramite l'uso di uno sguardo parziale, salvo fornire in seguito una copertura maggiore sui fatti per mezzo di una loro riproposizione sotto altri punti di vista. Se di norma questa situazione narrativa apre all'uso di indizi, allusioni ed ellissi che spetta poi al lettore collegare (come nel caso del sabotaggio al campo da parte di Thomsen), a volte può capitare di ottenere maggiori dettagli sui personaggi o sugli eventi narrati da un semplice cambio di prospettiva.

Nel primo capitolo, Thomsen è in visita alla casa dei Doll. In attesa che Paul arrivi, l'uomo scambia alcune chiacchiere con Hannah, in quello che è di fatto uno dei loro primi incontri. I due escono in giardino e sostano a fumare vicino alla serra in cui Hannah tiene nascoste le sue sigarette. Lì le avances di Thomsen vengono solo momentaneamente interrotte da un suono che fende l'aria, descritto dalla voce narrante come «a fugal harmony of human horror and dismay», seguito da un silenzio vibrante e «by the hesitantly swerving upswell of violins»<sup>13</sup>. I due fumano senza dire una parola, per poi riprendere a parlare dei loro dolci preferiti.

Quello che la visione di Thomsen non può cogliere (e che il suo pensiero tace), lo restituisce la prospettiva di Doll. Il comandante in quegli istanti è sulla rampa pronto ad accogliere un nuovo carico di deportati proveniente dalla Francia. L'operazione sembra procedere senza intoppi, grazie anche a un discorso imbonitore dello stesso Doll, finché sulla scena non irrompe un autocarro: il mezzo sbanda, facendo sollevare il telone per alcuni secondi e mostrando ai presenti ciò che sta trasportando. La giustapposizione delle focalizzazioni avviene qui: dapprima l'urlo dei deportati, poi alcuni istanti di sospensione in cui Doll impartisce il suo ordine alla squadra di musicisti al seguito, infine l'alzarsi delle note dei violini a confondere e poi coprire i suoni dei prigionieri.

Consideriamo la collocazione spaziale delle due voci. Con Thomsen ci troviamo nella zona d'interesse, in una posizione decentrata rispetto al cuore del campo. Un dato non casuale, se si considerano gli sviluppi narrativi del personaggio: dalle prime righe, il lettore è sottilmente avvisato del suo disinteresse nei riguardi delle vicende interne al Kat Zet, un'attitudine che nasconde il germe del dubbio e del cruccio morale. Con Doll ci troviamo invece a stretto contatto con l'orrore, ma in una posizione riparata, che non consente di guardare la Gorgone in pieno volto: il comandante è talmente assuefatto a visioni simili a quella offerta dall'autocarro da accennare appena al contenuto, dissimulato sotto al consueto linguaggio tecnico («It was a sight no less

<sup>13</sup> M. Amis, *The Zone of Interest*, cit., p. 16.

familiar to me than spring rain or autumn leaves: nothing more than the day's natural wastage from KL1, on its way to KL2»)<sup>14</sup>. Una vaghezza che stride con la precisione con cui sono riportate le missive ricevute, le dosi delle medicine, lo scorrere dei minuti che scandisce gli eventi o il numero dei componenti della sua squadra (del resto a Doll i numeri piacciono, come tiene a sottolineare)<sup>15</sup>. D'altra parte, neppure i deportati appena arrivati saprebbero descrivere cosa hanno appena visto, perché, come intuisce lo stesso Doll, il contenuto del mezzo va al di là di ogni loro comprensione («our guests were utterly incapable of absorbing what they had seen»)<sup>16</sup>.

Manca all'appello chi, seppur senza attraversare la catastrofe “da dentro”, ha posato lo sguardo su di essa. A questa funzione assolve Szmul, il capo dei Sonderkommando. Agli sproloqui ossessivi di Doll fanno da contraltare le brevi sezioni che ospitano la voce del Sonder: quella di Szmul è una lingua essenziale, resa atrofica dal dolore (il suo spazio testuale è assai ridotto), e tuttavia capace di accogliere quel respiro tragico negato altrove. Nella difficile operazione di dare corpo alla testimonianza di un corvo del crematorio<sup>17</sup>, Amis si affida ai *Sommersi e i salvati* come intertesto: Szmul si presenta infatti come il più triste tra gli uomini più tristi nella storia del mondo<sup>18</sup>; un uomo che si definisce disgustoso eppure non colpevole per il fatto di fare quello che fa. Lui e i suoi compagni sono vittime a cui è stato sottratto il privilegio dell'innocenza: una condizione ben misera, che li separa tanto dai deportati quanto dai gerarchi, calandoli nel fondo della zona grigia.

Come gli altri detenuti, i Sonder temono di non essere creduti o capiti dai propri familiari una volta a casa. Anche Szmul prova un simile timore, inasprito ulteriormente dalla sua appartenenza a una Squadra Speciale:

The thought I find hardest to avoid is the thought of returning home to my wife. I can avoid the thought, more or less. But I can't avoid the dream. In the dream I enter the kitchen and she swivels in her chair and says, 'You're back. What happened?' And when I begin my story she listens for a while and then turns away, shaking her head. And that is all.<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Ivi, p. 26.

<sup>15</sup> Ivi, p. 23.

<sup>16</sup> Ivi, p. 27.

<sup>17</sup> Ivi, p. 71.

<sup>18</sup> Ivi, p. 34.

<sup>19</sup> Ivi, p. 134.

Per i membri delle Squadre Speciali, «portatrici di un orrendo segreto»<sup>20</sup>, quali possono essere dunque i motivi per continuare a vivere? Szmul riprende qui ancora Levi: «first, to bear witness, and, second, to exact mortal vengeance». «Third» aggiunge poi, «and most crucially, we save a life»<sup>21</sup>. È quello che fa sin dalla prima apparizione, da quella frase in yiddish che sussurra ai detenuti appena scesi dal treno, mentre Doll e gli altri ufficiali si dispongono per la selezione, ripetendola in più lingue (francese e tedesco) per aumentare le possibilità di successo: «You are eighteen years old, and you have a trade»<sup>22</sup>. In queste poche parole, pronunciate in un intervallo di tempo minimo, si gioca non solo la partita tra la vita e la morte dei deportati, ma anche il senso della testimonianza di Szmul.

## 7.2 I buchi di Rabut

Bernard e Rabut, lo si è detto in § 5.2, costituiscono due modi speculari di risposta al trauma. Di rientro dall'Algeria, Bernard prova a rifarsi una vita. Si trasferisce a Parigi, si sposa con Mireille (una *pied-noir* conosciuta oltremare) e trova lavoro come operaio. Il fallimento del suo matrimonio e il mancato avanzamento sociale però lo riportano al paese natale, dove ha inizio un processo di emarginazione. Qui si palesa uno scarto tra lui e gli altri reduci: mentre loro, tra i quali figura Rabut, hanno smesso da tempo di pensare all'Algeria, Bernard sembra agire come se «la guerre venait juste de se terminer»<sup>23</sup>. Nel rievocare ossessivamente memorie che nessuno ha voglia di ascoltare, Bernard scivola nel gorgo dell'indigenza e dell'accattonaggio, finendo col vestire i panni di *Feu-de-Bois*, figura perturbante che, come nota il cugino, sembra trascinarsi dietro «un compte à régler vieux de quarante ans»<sup>24</sup>.

Rabut d'altra parte ha scelto, come molti, la via dell'autocensura e della rimozione. Una legge, quella del silenzio, imparata sotto le armi: percepita nelle occhiate che i coscritti si scambiavano sulle navi in partenza, poi mandata a memoria in terra straniera, in quell'insieme di norme implicite che imponeva di omettere frasi nelle lettere ai familiari o di non dire «pourquoi on a la diarrhée, pourquoi les coliques et le manque d'appétit, pourquoi on boit des litres d'eau et que toujours on a soif»<sup>25</sup>.

<sup>20</sup> P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 37.

<sup>21</sup> M. Amis, *The Zone of Interest*, cit., p. 35.

<sup>22</sup> Ivi, p. 36.

<sup>23</sup> L. Mauvignier, *Des hommes*, cit., p. 112.

<sup>24</sup> Ivi, p. 42.

<sup>25</sup> Ivi, p. 178.

Un habitus proseguito poi una volta rientrati, quando il «savoir se taire»<sup>26</sup> diventa un lasciapassare per il quieto vivere, un modo per reintegrarsi senza che si avverta, nella propria voce, «un tremblement qu'elle n'avait pas auparavant»<sup>27</sup>. C'è però un prezzo da pagare per il silenzio e per gli orrori che nasconde; un “conto da saldare” – l'insonnia, intervallata da incubi – che Rabut confina alle sue notti.

La storica Claire Mauss-Copeaux, in un imponente lavoro in cui raccoglie le memorie dei reduci dell'Algeria, ha parlato giustamente per loro di una «parola confiscata»<sup>28</sup>. Il contenuto inaccettabile di quei racconti difficilmente si sarebbe potuto integrare nella memoria collettiva della nazione; motivo per cui si sono debitamente attivati – dall'alto o dal basso – quei «meccanismi di fabbricazione dell'oblio» di cui ha parlato Stora. Tra questi figura, naturalmente, l'emarginazione di chi, con la parola o anche solo con la presenza, convoglia sistematicamente l'attenzione su quei fatti (è il caso di Bernard). Un altro fattore che implementa questi meccanismi è l'autocensura preventivamente attivata da chi, come Rabut, a quelle spedizioni aveva preso parte. Queste due modalità speculari di risposta al trauma (un evento che consiste non tanto – o non solo – in una violenza subita, quanto in quella inflitta o consentita) hanno ripercussioni sia a livello della materia narrativa che della forma. Se l'impossibilità di tacere di Bernard, che lo pone sui binari dell'esclusione e dell'emarginazione sociale, fa da innesco per le vicende narrate, la rimozione dei ricordi traumatici operata da Rabut ci interessa in questa sede in primo luogo per le modalità specifiche tramite cui viene rappresentata.

Carine Capone ha parlato di *récit de voix* per definire il dispositivo messo in atto da Mauvignier, una sorta di «coscienza oralizzata»<sup>29</sup> provvista di una lingua e di una dizione proprie, che tenta di dissimulare le mediazioni insite nella scrittura mediante l'uso di tecniche che ripropongono modalità tipiche del racconto in presa diretta<sup>30</sup>. L'effetto di immediatezza orienta la ricezione del testo, suscitando nel lettore un

<sup>26</sup> Ivi, p. 199.

<sup>27</sup> Ivi, p. 197.

<sup>28</sup> Cfr. Claire Mauss-Copeaux, *Appelés en Algérie. La parole confisquée*, Hachette, Paris 1998.

<sup>29</sup> C. Capone, *À qui parler des silences ?*, cit., 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.

<sup>30</sup> 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 dicembre 2022).

senso di prossimità nei confronti della voce di Rabut. Tra i vari espedienti utilizzati, Capone annovera l'ampio uso di deittici e l'adozione del tempo presente, che trascinano il lettore nei tempi e nei luoghi del racconto<sup>31</sup>. In aggiunta, 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 –») <sup>32</sup> che insiste sull'esercizio della funzione fática, anche attraverso il frequente ricorso a interventi di regia che si attardano sui modi («Enfin, non, ce n'est pas comme ça qu'il faut raconter») <sup>33</sup> e sui ritmi («Que je vous explique. Oui, je vais trop vite») <sup>34</sup> della narrazione.

Ma a rivestire un ruolo centrale nell'impianto di *Des hommes* è l'espediente visivo del *blank*: lo spazio vuoto sulla pagina scritta, equivalente stilistico-formale della rimozione di Rabut. Il testo è attraversato qua e là da veri e propri buchi della dizione che affiorano quando 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 (il termine *trou*, “buco” in francese, appartiene com'è noto alla stessa sfera semantica di trauma). Ciò avviene ad esempio quando Rabut narra di come avessero abbandonato al loro destino gli *harkis*, gli algerini alleati con le truppe francesi, al momento del rientro in patria (saranno uccisi a migliaia come atto di ritorsione); oppure di quando una rissa con Bernard salvò la vita a entrambi i cugini (i loro compagni, rientrati regolarmente alla base, sarebbero caduti vittime di un attacco a sorpresa da parte dei ribelli algerini). O, ancora, dello sterminio della famiglia di Fatiha (la ragazza ritratta nella foto di Bernard), la stessa notte della strage nella base dei militari francesi:

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.<sup>35</sup>

Le parole di Rabut dapprima incespicano, poi si affastellano, finché il racconto dell'evento non raggiunge il punto di rottura: allora la narrazione s'interrompe, la-

<sup>31</sup> C. Capone, *À qui parler des silences ?*, cit., p. 48.

<sup>32</sup> L. Mauvignier, *Des hommes*, cit., p. 254.

<sup>33</sup> Ivi, p. 49.

<sup>34</sup> Ivi, p. 80.

<sup>35</sup> Ivi, p. 246.



sciando affiorare un vuoto sulla maglia del testo. Mediante l'uso di un espediente stilistico che coinvolge innanzitutto la vista del lettore, Mauvignier rende conto di un fenomeno uditivo come il silenzio che ha avvolto la vita di Rabut dal suo rientro in Francia. Nel momento in cui tale racconto si produce però, l'autocensura è di fatto vinta. Malgrado la rimozione che a tratti ingolfca la voce del narratore, il ricordo tremendo di quegli anni giunge a viva forza a chi legge. Infatti, come ha spiegato Iser, la presenza di buchi (*blanks*) e negazioni è un fattore che, anziché minarla, contribuisce piuttosto a orientare la ricezione del testo. Questo perché innesca la cooperazione interpretativa del lettore, che fa leva sulla cosiddetta «negatività» – l'insieme degli elementi non formulati – per ricostruire il significato (o, detta in altri termini, per ristabilire una continuità semantica tra i segmenti testuali separati dai vuoti)<sup>36</sup>. Le resistenze insite nel linguaggio di Rabut, i farfugliamenti, i tentennamenti e le contraddizioni sono un non detto significativo che, in abbinato agli elementi espressi, accompagna il processo di interpretazione del testo. La qualità angosciata e traumatica dei contenuti trattati e le modalità tramite cui questi sono riprodotti irretiscono il lettore, puntando a stabilire un nesso empatico. Ed è proprio attraverso la sua partecipazione che la legge del silenzio può dirsi vinta.

### 7.3 *Le parallissi di Aue*

Alla metà di *Les Bienveillantes*, Maximilien Aue incontra la gemella Una, temporaneamente a Berlino in compagnia del marito, l'aristocratico von Üxküll. La singolare circostanza – i due difatti non si vedono da diverso tempo – spinge Aue a rievocare i luoghi, gli aneddoti e le sensazioni di quando da piccoli 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.»<sup>37</sup>

Le parole alludono al rapporto incestuoso intrattenuto un tempo dai due, prima della separazione ad opera della madre e del patrigno. Aue resta ferocemente attacca-

<sup>36</sup> Iser, sulla scorta di Ingarden, chiama *blanks* e negazioni, rispettivamente, i vuoti testuali e i contenuti inespressi che rinviano a un doppio non formulato del testo (la cosiddetta «negatività»), composto delle immagini mentali prodotte dal lettore durante l'atto di lettura. Cfr. Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* [1976], The Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD 1978, pp. 225-231.

<sup>37</sup> J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 447.

to ai ricordi d'infanzia, sospesi, a suo dire, «entre l'Âge d'Or et la Chute»: il rimando è al libro I delle *Confessions* di Rousseau, il cui intreccio riprende il mito esiodeo delle Quattro Età del mondo e lo applica al tracciato biografico del singolo<sup>38</sup>. Una, al contrario, reprime e confina sotto il segno dell'interdizione le pratiche che ad Antibes sembravano loro così naturali. La fine dell'idillio con la sorella gemella ossessiona la mente dell'Aue adulto, alle prese con i compiti del Terzo Reich. L'immagine che rinvia al lettore è a tutti gli effetti quella di un uomo posseduto dal passato: il tempo di Aue non scorre, invischiato com'è «in un circolo vizioso melanconico»<sup>39</sup>. Il suo racconto, in quanto racconto (anche) del trauma subito, torna con sempre maggiore insistenza sui luoghi dell'unione con Una; un tempo passato, eppure capace di esercitare la sua azione fantasmatica sul presente.

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. Sul piano delle tecniche narrative, questo processo è rappresentato dall'uso frequente di analessi, alcune di impianto tradizionale<sup>40</sup>, altre caratterizzate da brusche variazioni di ritmo, rapidissime oscillazioni nel tempo del racconto<sup>41</sup>. 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 che proviene direttamente dagli anni del 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 chambre, où je fus assailli par les autres garçons.

<sup>38</sup> Ivi, p. 443. Per una trattazione dettagliata, si rinvia alla lettura che Philippe Lejeune ha dato dell'opera di Rousseau, in P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, cit., pp. 94-144.

<sup>39</sup> D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, cit., p. 21.

<sup>40</sup> «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.

<sup>41</sup> 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.

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.<sup>42</sup>

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»<sup>43</sup>. 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»<sup>44</sup>. 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<sup>45</sup> 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»)<sup>46</sup>. 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 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

<sup>42</sup> J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 162.

<sup>43</sup> E. Piga Bruni, *La lotta e il negativo*, cit., p. 193.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 193-194.

<sup>45</sup> Genette adotta questo termine per indicare quella forma di «elissi laterale» che consiste non «nell'elidere un segmento diacronico, ma nell'omettere un elemento costitutivo della situazione, in un periodo teoricamente coperto dal racconto», in G. Genette, *Figure III*, cit., p. 100.

<sup>46</sup> J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 404.

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, il patrigno. Qui Aue fa la conoscenza di Tristan e Orlando, due gemelli che la madre gli dice essere figli di amici defunti (ma che, più verosimilmente, appartengono a Una). Il soggiorno in Provenza si rivela piuttosto agitato, pervaso com'è dai ricordi ossessivi che s'innestano nel suo quotidiano con rinnovata forza, grazie al potere evocativo di quei luoghi. A ciò si aggiungono i continui screzi con il patrigno e con la madre (accusata di avere "formalmente" ucciso il padre, avendo depositato nel 1929 una richiesta perché questi fosse dichiarato legalmente morto). Una sera, al termine di una cena passata in silenzio, Aue esce per fare una passeggiata e acquista un biglietto per Marsiglia per l'indomani. Rientrato in casa, frastornato dal vino e dal sole soffocante di quei giorni, si corica sul letto e si addormenta all'istante.

Al suo risveglio si rende conto di essere nudo, benché non ricordi di essersi spogliato. I gemelli lo osservano sulla soglia della camera, ma quando lui chiede cosa ci facciano lì, i due scappano giù per le scale e fuggono dall'abitazione. Non trovando i suoi abiti civili in stanza, infila l'uniforme nazista e scende in salotto. Lì, l'orribile scoperta: Moreau è riverso sul tappeto, con un'ascia piantata nel petto. In preda al panico, sale sino in camera della madre, dove trova la donna morta nel letto, strangolata. Aue teme che gli assassini possano trovarsi ancora nei paraggi, eppure non chiama la polizia. Senza curarsi della sorte dei gemelli, esce di casa, sale sulla corriera per cui aveva acquistato il biglietto e fa ritorno in Germania, in uno stato di totale derealizzazione («le voyage se déroula comme un film»)<sup>47</sup>.

Sono forse le pagine che segnalano in maniera più evidente il carattere inaffidabile della narrazione, la quale, pur ostentando una continuità temporale, è frutto di un processo di rimozione che occulta una porzione significativa di realtà (come ha notato Giglioli, «nell'universo narrativo in cui si finge la vita di Max Aue, il buco è esattamente il punto in cui il reale si organizza e, nello stesso tempo, la documentazione si disorganizza»)<sup>48</sup>. Proprio come a Stalingrado, il lettore si trova di fronte a un vuoto che non è tanto un'omissione temporale quanto più propriamente laterale: una parallissi. Soltanto la presenza di alcuni indizi, come la tensione crescente che caratterizza il soggiorno ad Antibes, l'incontro perturbante con Tristan e Orlando, e soprattutto lo stato alterato di Aue al risveglio – dalla scoperta dei cadaveri sino al ritorno a Berlino – ci immette sulla pista dell'omicidio<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Ivi, p. 489.

<sup>48</sup> D. Giglioli, *Il buco e l'evento*, cit., p. 291.

<sup>49</sup> Una pista confortata dalla sottotrama mitica (cfr. § 5.3) alla base di *Les Bienveillantes*, che vede Aue nei panni di un novello Oreste.

## Conclusioni

In un celebre passo del *Partigiano Johnny* (1968), la vita dei resistenti viene descritta come un «muovere a uccidere o essere uccisi, a infliggere o ricevere una tomba mezzostimata, mezzoamata»<sup>1</sup>. Pochi altri gesti immediati, come il sedersi per terra a fumare in attesa dell'arrivo dei fascisti, completano il quadro di un'esistenza imperniata sul 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 ha ricordato Arendt. L'attore (o agente) non è infatti «meramente "uno che fa" ma sempre e nello stesso tempo "uno che subisce"»<sup>2</sup>, e ciò in virtù della componente relazionale che è insita nel concetto di azione. Così, Johnny è tanto vulnerabile al nemico quanto questi appare vulnerabile a lui e ai suoi compagni. Quella che alberga in queste pagine è una visione della Storia intesa come conflitto, per la quale «fare e subire sono come le facce opposte della stessa medaglia»<sup>3</sup>.

Nulla di più lontano dall'immaginario della vittima che tiene in scacco il presente, e che filtra tra i linguaggi e le posture dei suoi prodotti culturali. Le finzioni testimoniali osservate in queste pagine sono opere plasmate dal medesimo inconscio politico, come risulta dall'analisi della loro ossatura formale e dalle modalità di rappresentazione del trauma. L'incontro con l'indicibile assume nei testi i connotati dell'evento – termine che va letto, sulla scorta di Žižek, come «qualcosa di scioccante, fuori posto, che compare all'improvviso e interrompe il flusso consueto degli avvenimenti»<sup>4</sup> o, per dirla in termini cognitivisti, come il mutamento della cornice (*frame*) che modula la nostra percezione della realtà. Una prospettiva che ci si attenderebbe dai resoconti dei superstiti presi in esame da Langer, ma che solleva una serie di interrogativi qualora sia assunta da un nucleo di scrittori che possiedono solo una conoscenza indiretta di persecuzioni, conflitti e devastazioni. Rappresentare il passato attraverso gli stilemi della testimonianza non è infatti un dato innocente, ma un atto squisitamente ideologico: parafrasando Badiou, se l'Evento «è l'irruzione nell'Essere di una novità che genera una fedeltà», allora fondare la propria scrittura su un «evento negativo»<sup>5</sup> significa eleggere il trauma a filtro interpretativo della Storia.

<sup>1</sup> Beppe Fenoglio, *Il partigiano Johnny* [1968], Einaudi, Torino 2014, p. 273.

<sup>2</sup> H. Arendt, *Vita activa*, cit., p. 208.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> S. Žižek, *Evento*, cit., p. 10.

<sup>5</sup> D. Giglioli, *Il buco e l'evento*, cit., p. 282. Si rimanda qui alle pagine che il filosofo dedica all'ontologia dell'evento in Alain Badiou, *L'etica. Saggio sulla coscienza del male*,

Da qui, l'emergere di uno squarcio nei testi esaminati; un vuoto che viene articolato in due modalità speculari, a seconda che a parlare sia un testimone diretto (*superstes*) o postumo (*testis*). Mentre i primi (Énard, Falco, Haenel, Littell, Mauvignier, Tarabbia) collocano nel passato la mancanza originaria da cui prende forma la testimonianza, nei secondi questa viene riferita al presente dei personaggi, figure che versano in uno stato d'impotenza (Binet, Cercas, Jenni) o di lutto (Janeczek, Sebald). Allo scavo nella memoria degli uni, si contrappone l'indagine retrospettiva degli altri, condotta sulle tracce, sui documenti d'archivio e sulle voci di ieri.

Si può dunque tracciare un parallelo tra le finzioni testimoniali e l'epoca che le ha prodotte sulla base del peculiare rapporto che i testi intrattengono con lo scorrere del tempo. Parafrasando Max Aue, anche per l'Occidente nel suo insieme il passato sembra non essere mai finito: come questi, affetto da stitichezza cronica (contraltare degli episodi diarroici avuti in guerra), avverte il bisogno di tornare attraverso la scrittura sui luoghi di ieri, così un presente asfittico è portato compulsivamente a sondare gli snodi del suo recente passato. Su entrambi vige la persistenza fantasmatica di un elemento assente. Si potrebbe persino argomentare che la modernità<sup>6</sup> sia per noi l'equivalente dell'infanzia mitica vissuta da Aue: mentre il narratore di Littell torna sugli anni della perduta unione con Una, il nostro tempo si trova a rimpiangere un'epoca non ancora disertata dalla capacità d'azione.

«Qua non esiste tempo, non più»<sup>7</sup> dice Silver, un personaggio di *Zaffiro e acciaio*, serie tv di fantascienza che Fisher cita a esempio di una condizione «in cui la vita continua, ma il tempo si è in qualche modo fermato»<sup>8</sup>. È probabilmente a una simile situazione che fa riferimento Aue, quando chiede al lettore: «Êtes-vous [...] certains que la guerre soit finie? D'une certaine manière, la guerre n'est jamais finie»<sup>9</sup>. Di sicuro, non pensa di brutalizzare gli "uomini ordinari" di oggi né, tantomeno, di riabilitare le figure dei carnefici nazisti, come hanno sostenuto alcuni. Se davvero esiste una complicità che lega il narratore di Littell al lettore, questa va ricercata piuttosto nella comune condizione hauntologica che li pervade. Entrambi vivono sospesi in un anacronismo, in cui l'idea stessa di futuro è venuta meno. Come i protagonisti di *Zaffiro e acciaio*, i quali, nell'ultimo episodio della serie, sono intrappolati in un

Cronopio, Napoli 2006, p. 76 e sgg.

<sup>6</sup> Intesa, come fa Jameson, non nei termini di periodizzazione storica ma di tropo: una «figura utopica», attraversata da una «carica libidinale» che promette di «possedere il futuro all'interno del presente stesso». Cfr. Fredric Jameson, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present* [2002], Verso, London-New York 2012, pp. 34-35.

<sup>7</sup> M. Fisher, *Spettri della mia vita*, cit., p. 11.

<sup>8</sup> Ivi, p. 17.

<sup>9</sup> J. Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 23.

caffè retrò che lascia intravedere oltre le sue vetrine il nulla. È questo che succede quando si promette fedeltà a un vuoto: si diventa fantasmi, condannati a infestare certi luoghi per l'eternità (non è un caso che Aue, nel riportare i termini della sua relazione con Una, preferisca «parler de loyauté, de fidélité»)<sup>10</sup>.

Ma questa è soltanto una metà dello spettro. Lo stesso Fisher, riprendendo le riflessioni di Hägglund su Derrida, aveva ravvisato un'ambivalenza imprescindibile nel concetto di *hauntology*, sospeso tra coazione e scarto prometeico. In queste pagine, sono emersi in sede di analisi alcuni aspetti testuali che, lungi dall'essere riflesso dell'immaginario odierno, ne costituiscono piuttosto una forma di critica (Jameson parlerebbe di «risoluzione immaginaria di una contraddizione reale»)<sup>11</sup>. Tra questi, la funzione di correttivo esercitata sul discorso dei superstiti, siano essi storici (Haenel) o finzionali (Amis, Ghermandi), con l'intento di colmarne le lacune o di vincerne le resistenze, oppure l'attribuzione del polo narrativo a figure negative di norma escluse dal consesso democratico (Énard, Littell, Tarabbia). Una reimmisione, quest'ultima, che non è volta a una riabilitazione o, peggio, a un'assoluzione delle parti coinvolte, quanto piuttosto a una rieducazione al confronto con l'alterità in una società che rifiuta ogni forma di conflitto<sup>12</sup>. Il ritorno sui luoghi del passato, quando non scade nella rievocazione nostalgica o nella *retromania*, si fa dunque esame critico dei deviatoi varcati, di quelli che Fisher ha una volta chiamato i futuri perduti. Così facendo, le finzioni testimoniali aprono uno spazio di riflessione sulle possibilità inesprese del nostro tempo, servendo da riserva utopica per il presente.

<sup>10</sup> Ivi, p. 447.

<sup>11</sup> F. Jameson, *L'inconscio politico*, cit., p. 84.

<sup>12</sup> Ne è prova il diffondersi, sul piano delle relazioni sociali, di pratiche che cercano di negare, o quantomeno di limitare il più possibile, la presenza dell'Altro, come la tipica tendenza sul web a creare bolle di utenti selezionate con cura; un'attitudine definita in ambito sociologico come «omofilia», per cui «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». Cfr. Giovanni Boccia Artieri, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Franco Angeli, Milano 2012, p. 93, cit. in Daniele Giglioli, *L'autore è l'eroe. Di un carattere della più recente narrativa italiana*, «Il Verri», n. 55, 2014, pp. 5-28, p. 19. Sull'avversione neoliberistica nei confronti dell'alterità, cfr. Byung-Chul Han, *L'espulsione dell'Altro*, Nottetempo, Roma 2017.





## Postfazione

di Federico Bertoni

È ormai da vari decenni che leggiamo la nostra condizione storica in termini di crisi – economica, sociale, etica, esistenziale. Non c'è forse altra interpretazione che più di questa abbia assunto la rocciosa consistenza del fatto, certificato dalla logica naturalizzata del luogo comune. Di per sé nulla di strano, se è vero che la crisi, come ha scritto Reinhart Koselleck, «è uno dei concetti fondamentali, cioè dei concetti non sostituibili della lingua greca», un attrezzo epistemologico che scandisce l'esperienza della modernità e che a partire dalla Rivoluzione francese diventa «la chiave interpretativa centrale tanto per la storia politica quanto per la storia sociale»<sup>1</sup>. È proprio questa centralità, insiste Koselleck, a creare una tipica distorsione percettiva, un'«illusione prospettica» che porta gli esseri umani a considerare più importante «la propria situazione rispetto a tutte le situazioni precedenti»<sup>2</sup>. Lo aveva già notato Frank Kermode nel *Senso della fine*: se la crisi è «un elemento centrale del nostro modo di dare un senso alla realtà», spesso tende a irrigidirsi in un mito astorico, accettato in modo acritico: «è un luogo comune quello di parlare della propria situazione storica come eccezionalmente terribile e, dunque, in un certo modo privilegiata, come se fosse punto cardinale del tempo». Per questo siamo convinti «che la crisi in cui viviamo sia preminente, più tormentosa, più interessante delle altre crisi»<sup>3</sup>.

Eppure, la nostra autopercezione storica sembra avere davvero qualcosa di peculiare, se non altro perché abbiamo smarrito una delle implicazioni decisive di questo concetto fin dalle sue lontane radici etimologiche nella medicina ippocratica: la separazione, la cesura radicale, il drastico e improvviso cambiamento (in senso favorevole o sfavorevole) come quello che si verifica nella fase critica di una malattia, il cui esito sfocia in alternative estreme: guarigione o aggravamento, salvezza o sventura, vita o morte. La nostra invece sembra una crisi estesa, diffusa, procrastinata, una specie di crisi a rate che ci portiamo dietro come un debito insolubile, non il momento supremo che decide il destino del malato ma una malattia cronicizzata,

<sup>1</sup> R. Koselleck, *Begriffsgeschichten* (2006); trad. it. parz. *Il vocabolario della modernità*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 95 e 98.

<sup>2</sup> Ivi, p. 105.

<sup>3</sup> Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* (1966); trad. it. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Sansoni, Milano 2004, pp. 83-84.

resa strutturale, ormai simbiotica all'organismo e gestita con terapie farmacologiche od omeopatiche. Se ci guardiamo intorno, è più che legittimo raccontarci che viviamo in una fase di transizione (tra un millennio e l'altro, tra analogico e digitale, tra umano e postumano), ma questa narrazione diventa vacua e sostanzialmente inutile nel momento in cui ci restituisce una transizione perenne, cronica e a tratti ciclica, in fondo identica a se stessa, che non riesce mai a generare un altro da sé.

In questo senso, la «renaissance de l'événement» di cui ha parlato qualche anno fa François Dosse<sup>4</sup> non sembra tanto un fenomeno storico o un dato dell'esperienza quanto un bisogno mentale, un riflesso meccanico, forse un *wishful thinking* con cui sfoghiamo un bisogno compulsivo di soglie, cesure, scansioni nette, eventi epocali che diano un senso alla nostra esistenza nel tempo. In realtà, il processo storico degli ultimi quarant'anni non ha lesinato gli eventi grandiosi o traumatici. Il crollo del Muro di Berlino, la dissoluzione dell'Urss, l'11 settembre, la crisi economica mondiale, le grandi migrazioni, l'allarme climatico, la pandemia di Covid-19: a ogni grande crisi ci sentiamo sulla soglia tra un prima e un dopo, aspettiamo il cambiamento decisivo, spiamo ansiosamente i segni del futuro, magari proclamiamo a gran voce che «nulla sarà più come prima», salvo poi riconoscere sempre gli stessi processi di lunga durata che hanno plasmato la nostra forma di vita, che magari cambiano forme e strumenti ma che riproducono le stesse logiche di fondo, trovando spesso nell'innovazione tecnologica un potentissimo acceleratore. Dopo ogni svolta ci accorgiamo che le coordinate del nostro emisfero socioculturale restano sostanzialmente immutate, e che in effetti sì, aveva ragione Mark Fisher, e prima di lui Fredric Jameson (o forse Slavoj Žižek): «è più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo»<sup>5</sup>. Anzi, con una facile variazione sul tema di questo slogan: forse immaginiamo così spesso la fine del mondo (per guerra, disastro ecologico, meteorite, pandemia) proprio perché non riusciamo più a immaginare la fine del capitalismo.

Nello *small world* degli studi accademici, tutto questo ha una ricaduta nel riflesso quasi pavloviano con cui gli studiosi brevettano in continuazione qualche nuovo *turn* – linguistico, visuale, narrativo, spaziale, digitale, ecocritico, spettrale ecc. Ma è appunto tipico delle fasi di transizione cercare un posizionamento, mettersi in prospettiva, anche darsi un nome o un'etichetta identitaria con cui smarcarsi dal passato e placare l'ansia da (auto)definizione. Si possono legittimamente nutrire molti dubbi su un'effettiva discontinuità strutturale delle nostre società nel passaggio al nuovo millennio, ma la determinazione con cui una parte del dibattito accademico ha tentato di certificare «la fine del postmoderno» e l'inizio di una nuova fase non può essere liquidata come un sintomo irrilevante, magari ironizzando sulla scarsa fantasia lessicale con cui

<sup>4</sup> Cfr. F. Dosse, *Renaissance de l'événement*, Presses Universitaires de France, Paris 2010.

<sup>5</sup> M. Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (2009); trad. it. *Realismo capitalista*, Nero, Roma 2017, p. 26.

si cerca disperatamente un'alternativa al prefisso *post-* (*ipermoderno, tardomoderno, metamoderno, ecc.*). Sta di fatto che la prassi artistica e in particolare narrativa degli ultimi decenni ha tentato, in modo più o meno riuscito, di segnare una svolta, di rivendicare una diversa postura estetica, etica o anche apertamente politica. «Impegno», «ritorno alla realtà», «nuovo realismo», «nuova epica» sono alcune parole d'ordine che hanno animato il dibattito da almeno vent'anni a questa parte, con una proliferazione di sottogeneri più o meno nuovi, spesso pilotati dall'industria culturale, che tendono a una tipica mescolanza (o voluta indistinzione) tra storia e invenzione, autobiografia e travestimento, dizione e finzione, racconto fattuale e racconto finzionale.

È qui che si colloca l'oggetto specifico dell'analisi di Andrea Suverato: un corpus di testi narrativi usciti tra il 2001 e il 2014 in vari paesi europei (Italia, Francia, Germania, Spagna e Regno Unito), apparentati da una certa postura estetico-esistenziale rispetto all'esperienza storica, da un tema condiviso (la guerra) e da una serie di opzioni stilistiche, strategie formali ed effetti pragmatici. Di per sé, il semplice elenco rende l'idea della varietà di questi oggetti testuali: *Austerlitz* di Winfried Georg Sebald (2001), *Soldati di Salamina* di Javier Cercas (2001), *Le Benevole* di Jonathan Littell (2006), *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi (2007), *Zona* di Mathias Énard (2008), *Il testimone inascoltato* di Yannick Haenel (2009), *Degli uomini* di Laurent Mauvignier (2009), *HHhH* di Laurent Binet (2010), *Le rondini di Montecassino* di Helena Janeczek (2010), *L'arte francese della guerra* di Alexis Jenni (2011), *Il demone a Beslan* di Andrea Tarabbia (2011), *La gemella H* di Giorgio Falco (2014), *La zona d'interesse* di Martin Amis (2014). Ma l'approccio comparato, il solido impianto storico-teorico, l'andamento dialettico della sezione più analitica del libro riescono brillantemente a organizzarli in un sistema fatto di relazioni, analogie e differenze, costanti e varianti di ordine tematico o formale. Soprattutto, oltre la definizione del corpus e la pertinenza di ogni singola analisi, la riflessione di Suverato restituisce uno sguardo ampio sia in termini di prospettiva storica che di apertura disciplinare, con un metodo versatile che orchestra storia letteraria, narratologia, storiografia, sociologia, scienza politica e critica culturale. Da questo punto di vista, il libro ha il pregio di muoversi simultaneamente all'interno e all'esterno del suo oggetto, con un'attenzione minuziosa al dato formale e alla specificità del linguaggio letterario che alimenta, al tempo stesso, un'indagine "sintomatica", in cui la letteratura non si limita a riflettere l'immaginario odierno ma ne offre piuttosto una forma di critica. È insomma una buona verifica della tesi di Fredric Jameson, secondo il quale «il singolo testo narrativo, o la singola struttura formale, deve essere compresa come risoluzione immaginaria di una contraddizione reale»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> F. Jameson, F., *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, p. 84.

In questo caso, le contraddizioni di fondo sono almeno due. La prima è il paradossale desiderio di storia che abita (o meglio *infesta*) il nostro tempo. Paradossale perché, come ricorda lo stesso Suverato, l'epoca in cui viviamo è stata spesso descritta in termini di eterno presente, schiacciamento, appiattimento, atrofia temporale, pura superficie; un'epoca (sempre Jameson) segnata dalla «scomparsa del passato», che ha perso il «senso della storia» – cioè storicità, memoria collettiva, «percezione del presente in quanto storia» – e l'ha rimpiazzato con un simulacro, con una forma consumistica e nostalgica di *pop history*<sup>7</sup>. Eppure, mai come oggi la storia fa problema, è uno dei fili rossi che attraversano e annodano il dibattito pubblico, la riflessione storiografica e il campo sempre più frastagliato delle produzioni narrative, ovviamente non solo verbali ma anche audiovisive. Al netto dei fenomeni più commerciali e mainstream, non può essere casuale l'attenzione che tante scrittrici e scrittori stanno dedicando alla rilettura, alla ricostruzione, alla reinvenzione narrativa del passato, preferibilmente di un passato traumatico. È innanzitutto da questo dato macroscopico che muove l'indagine di Suverato. Nel farlo, ha l'accortezza di non farsi ipnotizzare dal presente ma di ricostruire la complicata catena storica che ci ha portato fin qui. Ci offre così una puntuale ricognizione tra le «varianti morfologiche» del romanzo storico dal postmoderno a oggi, facendosi largo tra le innumerevoli etichette che la critica ha coniato nel corso degli anni: *historiographic metafiction* (Linda Hutcheon), *metahistorical romance* (Amy J. Elias), *fiction critique* (Dominique Viart), *roman istorique* (Emmanuel Bouju), *new italian epic* (Wu Ming 1), *romanzo neostorico* (Giuliana Benvenuti), *finzione metastorica* (Claudia Boscolo e Stefano Jossa), *neo-historical novel* (Elodie Rousselot).

L'altra contraddizione, estesa su una campitura storica più ampia, riguarda l'ambiguo statuto della testimonianza nella cultura del Novecento e del nuovo millennio. Anche qui, un'accurata ricognizione storico-teorica – dalla Prima guerra mondiale alla Shoah, fino al Maggio francese e oltre – mette a fuoco uno specifico «paradigma testimoniale», cucito a filo doppio con il «paradigma vittimario» descritto (e decostruito) da studiosi come Jean-Marie Apostolidès, Jean-Michel Chaumont o Daniele Giglioli. La tesi è che il racconto del testimone fuoriesca progressivamente dagli ambiti in cui ha conquistato legittimazione etica e propulsione ideologica (innanzitutto quello dei superstiti della Shoah) per diventare una vera e propria formazione discorsiva, una matrice espressiva estremamente versatile ed efficace che riesce a organizzare canali, codici e oggetti culturali molto diversi: il racconto di sé, l'esperienza del trauma, il rapporto con il potere, certe produzioni artistiche e letterarie,

<sup>7</sup> Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991); trad. it. *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del Tardo Capitalismo*, Fazi, Roma 2007, pp. 42, 287, 312.

generi specifici come l'autofiction o il nonfiction novel, ma anche fenomeni tipici del nostro orizzonte audiovisivo come il reality show o la docufiction televisiva.

Così, passo dopo passo, questi due tracciati problematici – il revival del romanzo storico e il paradigma testimoniale – convergono nell'oggetto teorico costruito ed etichettato da Suverato, la «finzione testimoniale». In questo, la sua proposta può essere apparentata a quelle di altri studiosi italiani che hanno tentato di codificare alcuni generi o forme narrative al confine tra fattuale e finzionale: ad esempio le «finzioni biografiche» di Riccardo Castellana o le «storiografie parallele» di Lorenzo Marchese<sup>8</sup>. Le finzioni testimoniali, spiega infatti Suverato, sono opere dallo statuto ibrido «che, pur operando in un regime di finzione, adottano strategie formali, retoriche e stilistiche tipiche del discorso testimoniale»<sup>9</sup>. E se uno dei problemi di fondo, come in tutte le ricerche di questo tipo, è delimitare il campo rispetto a formazioni discorsive limitrofe (prima fra tutte l'autobiografia, ma anche le tante scritture dell'io che invadono la narrativa contemporanea), l'approccio è innanzitutto morfologico: mira cioè a definire una particolare variante del romanzo storico contemporaneo enucleando le sue costanti formali, tematiche e pragmatiche: un narratore autodiegetico che prende parola in virtù del suo portato esperienziale, collocato esplicitamente in un ruolo di testimone (diretto o «postumo»); il criterio autoptico di matrice erodotea, fondato sulla partecipazione e sulla testimonianza oculare; una forte idea di corporeità, che radica appunto nel corpo la verità dell'esperienza vissuta; il recupero e la ricostruzione narrativa di eventi traumatici, propri o altrui; la ratifica di un particolare «patto di compassione» che stabilisce l'identificazione empatica tra narratore e lettore; uno statuto discorsivo non probatorio ma persuasivo, che lascia spazio all'incertezza e all'indecidibilità; una miopia prospettica e una limitazione cognitiva che garantiscono al testo, paradossalmente, la sua efficacia aletica (il discorso testimoniale è credibile proprio in quanto parziale, situato, soggettivo); il ricorso a strategie o marche testuali tipiche del racconto fattuale, come note a piè di pagina, citazioni intratestuali, glossari o riferimenti bibliografici; e più in generale l'ibridazione (di generi, stili, codici e regimi narrativi), in cui i dispositivi tipici della testimonianza si intrecciano con altri di marca romanzesca.

In realtà, come puntualizza Suverato, a demarcare il terreno d'indagine e a suffragare la pertinenza di una nuova formula da gettare nella selva delle etichette critiche non sono soltanto gli attributi formali dei testi, ma anche l'angolazione storico-ideologica da cui vengono osservati. Decisiva è ad esempio la variabile geopolitica, che fa della finzione testimoniale un fenomeno marcatamente europeo, radicato nel contesto di nazioni che hanno alle spalle gli eventi traumatici del Novecento e tante

<sup>8</sup> Cfr. R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019; L. Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Quodlibet, Macerata 2019.

<sup>9</sup> Qui a p. 9.

ombre di un passato irrisolto (due guerre mondiali, varie guerre civili, deportazioni e genocidi, orrori della colonizzazione e della decolonizzazione, terrorismi interni ed esterni).

È questo il «tempo infestato» che Suverato rilegge alla luce dell'ontologia del fantasma di Jacques Derrida<sup>10</sup>, l'*hantologie*, crasi tra *hanter* (ossessionare, infestare) e *ontologie*, concetto poi ripreso e aggiornato dalla *hauntology* di Mark Fisher<sup>11</sup>. La paradossale presenza/assenza dello spettro, la cui origine è irreperibile, trova infatti piena conferma nel corpus dei testi analizzati, nei loro tratti sintomatici, nelle tensioni irrisolte, nelle ambiguità ideologiche, nell'inconscio politico a cui danno voce con le loro specifiche strutture formali. A confermarlo, ulteriore paradosso, c'è il fatto che la simulazione finzionale del paradigma della testimonianza è opera di autori e autrici che per ragioni anagrafiche non hanno alcuna esperienza diretta degli eventi raccontati e che si collocano quindi in una posizione postuma, mediata, di secondo grado, non nei panni del *superstes* ma al massimo del *testis*<sup>12</sup>. Ormai scomparsi tutti i testimoni oculari, il passato viene infatti ricostruito con un lavoro archeologico sulle fonti d'archivio di cui spesso si dà conto nel testo stesso, con una tipica struttura sdoppiata e metanarrativa: da un lato il resoconto di una vicenda passata, dall'altro il racconto delle ricerche necessarie per ricostruirla.

Se il ritorno compulsivo sui luoghi del passato, come ha suggerito Fisher, è anche un'indagine potenziale sui «futuri perduti» che ci infestano, i mondi possibili della letteratura dischiudono versioni controfattuali del nostro tempo «fuor di sesto». Evocando gli spettri, (ri)chiamano in vita ciò che non è stato ma che poteva essere, lasciando spazio a realtà potenziali e alternative. È in questo modo che la spettralità del passato, la sua presenza/assenza nel mondo contemporaneo dà forma a un'intonazione sentimentale che spesso caratterizza queste «scritture di un tempo infestato»: il rimpianto (o la vera e propria nostalgia) per epoche non ancora disertate dalla capacità di azione, poco importa se quell'azione è stata funestata da traumi, violenze, guerre, catastrofi indicibili. Un presente asfittico e inautentico risale compulsivamente agli snodi del suo recente passato e vi cerca un risarcimento simbolico, alla ricerca di un'*agency* che lo sviluppo della storia tardonovecentesca ha fortemente ristretto, se non del tutto inibito. Passività, nostalgia, retromania, sguardo al passato e coazione a ripetere sono insomma sintomi che le finzioni testimoniali condividono

<sup>10</sup> Cfr. J. Derrida, *Spectres de Marx* (1993); trad. it. *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994.

<sup>11</sup> Cfr. M. Fisher, *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.

<sup>12</sup> Cfr. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 14.

con il paradigma vittimario, e quindi tratti distintivi di un'intera epoca che ha eletto il trauma, l'evento negativo, la soggettività vittimizzata, a filtro interpretativo della storia.

In questo si misura la posta in gioco della riflessione di Suverato, che è innanzitutto *politica*. Il suo non è solo un libro di critica letteraria, condotto con una solida strumentazione analitica e un'attenzione minuziosa al dato testuale, ma anche un saggio di critica culturale, un'indagine sul nostro «tempo infestato» a partire dall'osservatorio straordinariamente penetrante della letteratura. Sovrastato dalla persistenza fantasmatica di un elemento assente, il paradigma testimoniale che pervade tanti romanzi, prodotti audiovisivi e manufatti artistici ci parla infatti di un tempo che ha un rapporto ambiguo con la temporalità storica e che forse ha smarrito la chiave del futuro, il grande assente di tante riflessioni e pratiche culturali degli ultimi decenni. Tra le altre cose, il successo del discorso testimoniale può essere letto come l'indice di una crisi profonda dell'*agency* e della politica nel mondo occidentale, la marca di «un'epoca profondamente risentita»<sup>13</sup> che declina alla prima persona singolare il suo rapporto con l'alterità umana e storica: sapere privato, discorso di parte, scrittura dell'*io* contro scrittura del *noi*: la *mia* memoria, la *mia* testimonianza, la *mia* identità, con quel ripiegamento identitario che fonda lo statuto della vittima e di cui vediamo continuamente le tracce intorno a noi.

Resta, nello spazio programmaticamente *altro* della letteratura, la possibilità di invertire la freccia del risentimento fantasmatico e di capire una volta per tutte che la memoria del passato, anche quando prescritta per legge dai vari «giorni della memoria», non serve a nulla senza un'immaginazione del futuro. È il compito vero della storia, come ci ha spiegato Michel de Certeau: pratica negromantica, «rito di sepoltura» che «esorcizza la morte reintroducendola nel discorso»: «“contrassegnare” un passato significa fare un posto al morto, ma anche distribuire lo spazio dei possibili, determinare quello che c'è *da fare*, e dunque utilizzare la narratività che seppellisce i morti come mezzo per fissare un posto ai vivi»<sup>14</sup>. In questo modo, scrive Suverato,

il ritorno sui luoghi del passato, quando non scade nella rievocazione nostalgica o nella *retromania*, si fa dunque esame critico dei deviatoi varcati, di quelli che Fisher ha una volta chiamato i futuri perduti. Così facendo, le finzioni testimoniali aprono uno spazio di riflessione sulle possibilità inesprese del nostro tempo, servendo da riserva utopica per il presente.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Qui a p. 10.

<sup>14</sup> M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* (1975); trad. it. *La scrittura della storia*, a cura di S. Facioni, Jaca Book, Milano 2006, pp. 118-19.

<sup>15</sup> Qui a p. 135.





## Bibliografia

### *Corpus di riferimento*

- Amis, M., *The Zone of Interest*, Jonathan Cape, London 2014; trad. it. *La zona d'interesse*, Einaudi, Torino 2015.
- Binet, L., *HHhH*, Gallimard, Paris 2010; trad. it. *HHhH. Il cervello di Himmler si chiama Heydrich*, Einaudi, Torino 2011.
- Cercas, J., *Soldados de Salamina*, Tusquets, Barcelona 2001; trad. it. *Soldati di Salamina*, Guanda, Parma 2002.
- Énard, M., *Zone*, Actes Sud, Arles 2008; trad. it. *Zona*, BUR, Milano 2014.
- Falco, G., *La gemella H*, Einaudi, Torino 2014.
- Ghermandi, G., *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, Roma 2007.
- Haenel, Y., *Jan Karski*, Gallimard, Paris 2009; trad. it. *Il testimone inascoltato*, Guanda, Parma 2010.
- Janecek, H., *Le rondini di Montecassino*, Guanda, Parma 2010.
- Jenni, A., *L'art français de la guerre*, Gallimard, Paris 2011; trad. it. *L'arte francese della guerra*, Mondadori, Milano 2014.
- Littell, J., *Les Bienveillantes*, Gallimard, Paris 2006; trad. it. *Le Benevole*, Einaudi, Torino 2007.
- Mauvignier, L., *Des hommes*, Minuit, Paris 2009; trad. it. *Degli uomini*, Feltrinelli, Milano 2010.
- Sebald, W. G., *Austerlitz*, Hanser, München 2001; trad. it. *Austerlitz*, Adelphi, Milano 2002.
- Tarabbia, A., *Il demone a Beslan*, Mondadori, Milano 2011.

### *Testi letterari*

- Affinati, E., *Campo del sangue*, Mondadori, Milano 1997.
- Bertoni, F., *Morire il 25 aprile*, Frassinelli, Milano 2017.
- Calvino, I., *Ti con zero* (1967), Mondadori, Milano 2019.
- Cercas, J., *El impostor*, Random House, Barcelona 2014; trad. it. *L'impostore*, Guanda, Parma 2015.

- Doubrovsky, S., *Fils*, Galilée, Paris 1977.
- Énard, M., *La perfection du tir*, Actes Sud, Arles 2003; trad. it *La perfezione del tiro*, Edizioni e/o, Roma 2018.
- Eschilo, *Oresteia*, trad. a cura di M. Untersteiner, Bompiani, Milano 1994.
- Fenoglio, B., *Il partigiano Johnny* (1968), Einaudi, Torino 2014.
- Flaiano, E., *Tempo di uccidere* (1947), in Id., *Opere*, a cura di M. Corti e A. Longoni, vol. 2, Bompiani, Milano 1997, pp. 6-255.
- Gheorghiu, V., *La vingt-cinquième heure* (1949); trad. it *La venticinquesima ora*, Bompiani, Milano 1950.
- Gide, A., *Les Faux-monnayeurs* (1925); trad. it. *I falsari*, Bompiani, Milano 2016.
- Janeczek, H., *Lezioni di tenebra*, Mondadori, Milano 1997.
- Janeczek, H., *Cibo*, Mondadori, Milano 2002.
- Merle, R., *La mort est mon métier* (1952); trad. it. *La morte è il mio mestiere*, Editori Riuniti, Roma 1977.
- Postorino, R., *Le assaggiatrici*, Feltrinelli, Milano 2018.
- Scurati, A., *Il tempo migliore della nostra vita*, Bompiani, Milano 2015.
- Siti, W., *Scuola di nudo*, Einaudi, Torino 1994.
- Siti, W., *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006.
- Steiner, J-F., *Treblinka* (1966); trad. it. *Treblinka. La rivolta in un campo di sterminio*, Mondadori, Milano 1978.
- Tarabbia, A., *Il giardino delle mosche: vita di Andrej Ćikatilo*, Ponte alle Grazie, Milano 2015.
- Wilkomirski, B., *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948* (1995); trad. it. *Fran-tumi. Un'infanzia 1939-1948*, Mondadori, Milano 1996.
- Wu Ming 2, Mohamed, A., *Timira. Romanzo meticcio*, Einaudi, Torino 2012.

### *Testi critici e teorici*

- Adorno, T. W., *Education after Auschwitz*, in H. Schreier, M. Heyl (a cura di), *Never Again! The Holocaust's Challenge for Educators*, Krämer, Hamburg 1997, pp. 11-20.
- Agamben, G., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.
- Agamben, G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Borin-ghieri, Torino 1998.

- Agamben, G., *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- Amalfitano, P. (a cura di), *Il piacere del Male: Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale (1500-2000)*, Pacini, Pisa 2018.
- Apostolidès, J-M., *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité* (2003), Éditions du Cerf, Paris 2011.
- Arendt, H., *The Human Condition* (1958); trad. it. *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 2017.
- Arendt, H., *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963); trad. it. *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 2009.
- Arendt, H., *Collective Responsibility* (1987), in J. Kohn (a cura di), *Responsibility and Judgement*, Schocken, New York 2003.
- Aristotele, *Poetica*, Rizzoli, Milano 1987.
- Assmann, A., *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (1999); trad. it. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2002.
- Bachtin, M., *Voprosy literatury i estetiki* (1975); trad. it. *Estetica e romanzo. Teoria e storia del discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1979.
- Badiou, A., *L'Éthique* (1993); trad. it. *L'etica. Saggio sulla coscienza del male*, Cronopio, Napoli 2006.
- Barthes, R., *Mythologies* (1957); trad. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974.
- Barthes, R., *Écrire, verbe intransitif?* (1966); trad. it. *Scrivere, verbo intransitivo?*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988.
- Bataille, G., *L'Érotisme* (1957); trad. it. *L'eroticismo*, SE, Milano 2017.
- Baudrillard, J., *Simulacres et Simulation* (1981); trad. it. *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Pgreco, Milano 2008.
- Bauman, Z., *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts* (2003); trad. it. *Vite di scarto*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Benjamin, W., *Der Erzähler* (1936); trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Torino 2011.
- Benveniste, É., *Le vocabulaire des institutions indo-européennes : 2. Pouvoir, droit, religion*, Éditions de Minuit, Paris 1969.
- Benvenuti, G., *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma 2012.
- Berardi, F. "Bifo", *After the Future*, AK Press, Oakland-Edinburgh 2011.
- Bertoni, F., *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.

- Bertoni, F., «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 dicembre 2022).
- Boccia Artieri, G., *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Franco Angeli, Milano 2012.
- Boella, L., *Empatie. L'esperienza empatica nella società del conflitto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018.
- Booth, W. C., *The Rhetoric of Fiction* (1961), The University of Chicago Press, Chicago-London 1983.
- Boscolo, C., Jossa, S. (a cura di), *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2014.
- Boucheron, P., «Toute littérature est assaut contre la frontière». *Note sur les embarras historiques d'une rentrée littéraire*, «Les Annales. Histoire, Sciences Sociales», LXV, n. 2, 2010, pp. 441-467.
- Bouju, E., *La conscription fictionnelle des témoins, ou l'istoricisation du roman contemporain*, in G. Rubino (a cura di), *Le roman français contemporain face à l'Histoire. Thèmes et formes*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 77-87.
- Bouju, E., *Histoire immédiate et paradigme « istorique »*. *Notes sur l'actualité du roman*, in Y. Parisot, C. 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.
- Browning, C. R., *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*, Harper Collins, New York 1992.
- Capone, C., *À qui parler des silences ? Une étude de «Des Hommes», de Laurent Mauvignier*, «Revue critique de fiction française contemporaine», n. 2, 2011.
- Carrara, G., *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020.
- Caruth, C., *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD 1996.
- Casadei, A., *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Carocci, Roma 2000.
- Casadei, A., *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007.
- Castellana, R., *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019.
- Ceserani, R., *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.
- Charles, S., Lipovetsky, G., *Les temps hypermodernes*, Grasset, Paris 2004.

- Chaumont, J-M., *La concurrence de victimes. Génocide, identité, reconnaissance*, La Découverte, Paris 1997.
- Cichočka, M., *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, L'Harmattan, Paris 2007.
- Cohn, D., *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1978.
- Coquio, C. (a cura di), *L'Histoire trouée : négation et témoignage*, L'Atalante, Nantes 2004.
- Coutier, E., *Un mémorial romanesque pour l'épopée. Fonctions de la référence homérique dans Zone de Mathias Énard*, «Revue critique de fiction française contemporaine», n. 14, 2017, <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/14.11/1119> (ultimo accesso dicembre 2022).
- Crosato, C., *Una forma inaudita di resistenza. Agamben e il paradigma come strumento di analisi archeologica*, «Etica & Politica / Ethics & Politics», XXI/1, 2019.
- Cru, J. N., *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, F., *La storia e la favola. Il modello manzoniano nel romanzo storico contemporaneo*, Longo Angelo, Ravenna 2007.
- Darrieussecq, M., *L'autofiction : un genre pas sérieux*, «Poétique», XXVII, 107, settembre 1996, pp. 369-380.
- de Certeau, M., *L'Écriture de l'histoire* (1975); trad. it. *La scrittura della storia*, a cura di S. Facioni, Jaca Book, Milano 2006.
- Derrida, J., *Spectres de Marx* (1993); trad. it. *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994.
- Derrida, J., *Demeure : Maurice Blanchot*, Galilée, Paris 1998.
- Domenichelli, M., *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, ETS, Pisa 2011.
- Donnarumma, R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.
- Dosse, F., *Renaissance de l'événement*, Presses Universitaires de France, Paris 2010.
- Elias, A. J., *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*, John Hopkins University Press, Baltimore-London 2001.
- Eliot, T.S., *Ulysses, Order, and Myth*, in F. Kermode (a cura di), *Selected Prose of T.S. Eliot*, Harcourt, Orlando, FL 1975, pp. 175-178.

- Ellis, J., *Seeing things. Television in the Age of Uncertainty*, Tauris, London 2000.
- Engdahl, H., *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, S., *Per un'estetica dell'irrapresentabile. Le immagini della Shoah in Austerlitz di W.G. Sebald*, «Contemporanea», n. 9, 2011.
- Ercolino, S., Fusillo, M., *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Bompiani, Milano 2022.
- Felman, S., Laub, D., *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York-London 1992.
- Fisher, M., *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (2009); trad. it. *Realismo capitalista*, Nero, Roma 2017.
- Fisher, M., *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, H., *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge 1996.
- Foucault, M., *Surveiller et punir* (1975); trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1993.
- Foucault, M., *La vie des hommes infâmes* (1977), in Id., *Dits et écrits (1976-1979)*, vol. 3, n. 198, Gallimard, Paris 1994, pp. 237-253.
- Foucault, M., *Les anormaux* (1999); trad. it. *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2017.
- Fukuyama, F., *The End of History and the Last Man*, The Free Press, New York 1992.
- Galloway, A. R., *Gaming: Essays on Algorithmic Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.
- Ganeri, M., *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Manni, Lecce 1999.
- Ganeri, M., *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.
- Genette, G., *Figures III* (1972); trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2006.
- Genette, G., *Fiction et diction*, Seuil, Paris 1991.

- Giglioli, D., *All'ordine del giorno è il terrore. I cattivi pensieri della democrazia* (2007), il Saggiatore, Milano 2018.
- Giglioli, D., *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011.
- Giglioli, D., *Dams: guida dello studente*, in S. Luzzatto, G. Pedullà, D. Scarpa (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 3, Einaudi, Torino 2012, pp. 939-944.
- Giglioli, D., *Il buco e l'evento. Sul Taccuino siriano di Jonathan Littell*, in J. Schiavini Trezzi (a cura di), *Mosaico francese. Studi in onore di Alberto Castoldi*, Moretti & Vitali, Bergamo 2012, pp. 279-291.
- Giglioli, D., *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Nottetempo, Roma 2014.
- Giglioli, D., *L'autore è l'eroe. Di un carattere della più recente narrativa italiana*, «Il Verri», n. 55, 2014, pp. 5-28.
- Giglioli, D., *Stato di minorità*, Laterza, Roma-Bari 2015.
- Ginzburg, C., *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500* (1976), Adelphi, Milano 2019.
- Ginzburg, C., *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 2000.
- Ginzburg, C., *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2000.
- Ginzburg, C., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano 2015.
- Girard, R., *Le Bouc émissaire* (1982); trad. it. *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano 2020.
- Godani, P., *La vita comune. Per una filosofia e una politica oltre l'individuo*, DeriveApprodi, Roma 2016.
- Godard, H., *Le Roman modes d'emploi*, Gallimard, Paris 2006.
- Gordon, R. S. C., *The Holocaust in Italian Culture, 1944-2010* (2012); trad. it. *Scolpitelo nei cuori. L'Olocausto nella cultura italiana (1944-2010)*, Bollati Borinighieri, Torino 2013.
- Hägglund, M., *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Stanford University Press, Stanford-London 2008.
- Hamburger, K., *Logique des genres littéraires* (1957), Seuil, Paris 1986.
- Han, B-C., *Die Austreibung des Anderen* (2016); trad. it. *L'espulsione dell'Altro*, Nottetempo, Roma 2017.
- Hartman, G., *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», XLVII/150, 1994.

- Hartog, F., *Le miroir d'Hérodote* (1991); trad. it. *Lo specchio di Erodoto*, Il Saggiatore, Milano 1992.
- Hartog, F., *Croire en l'histoire*, Flammarion, Paris 2013.
- Hirsch, M., *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.
- Husson, É., Terestchenko, M., *Les complaisantes. Jonathan Littell et l'écriture du mal*, François-Xavier de Guibert, Paris 2007.
- Hutcheon, L., *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York-London 1988.
- Hutcheon, L., *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York-London 2006.
- Iser, W., *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (1976), The Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD 1978.
- Jameson, F., *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, F., *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991); trad. it. *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del Tardo Capitalismo*, Fazi, Roma 2007.
- Jameson, F., *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present* (2002), Verso, London-New York 2012.
- Jenkins, H., *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (2006); trad. it. *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007.
- Jenni, A., *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. Thèmes et formes*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 287-299.
- Kaufman-Osborn, T., 'We Are All Torturers Now': *Accountability after Abu Grahib*, «Theory and Event», vol. 11, n. 2, 2008.
- Kermode, F., *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* (1966); trad. it. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Sansoni, Milano 2004.
- Koselleck, R., *Begriffsgeschichten* (2006); trad. it. parz. *Il vocabolario della modernità*, il Mulino, Bologna 2009.
- Kundera, M., *Le livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, Paris 1979; trad. it. *Il libro del riso e dell'oblio*, Adelphi, Milano 1991.
- Kuon, P., *Relire Merle après Littell ou comment faire parler les assassins*, in V. Broqua, G. Marche (a cura di), *L'épuisement du biographique?*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010, pp. 174-189.



- LaCapra, D., *Writing History, Writing Trauma*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD 2001.
- Lacoste, C., *Séductions du bourreau. Négation des victimes*, Presses Universitaires de France, Paris 2010.
- Langer, L. L., *Holocaust Testimonies. Ruins of Memory*, Yale University Press, New Haven-London 1991.
- Lanzmann, C., *Lanzmann juge « Les Bienveillantes »*, «Le Nouvel Observateur», n. 2185, 21-27 settembre 2006.
- Lasch, C., *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.
- Laurent, T., *La réception des Bienveillantes dans les milieux intellectuels français en 2006*, in M. L. Clément (a cura di), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Open Book Publishers, Cambridge 2010, pp. 11-18.
- Lavagetto, M., *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura* (1992), Einaudi, Torino 2002.
- Lavagetto, M., *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- Lavocat, F., *Fait et fiction. Pour une frontière*, Seuil, Paris 2016.
- Lejeune, P., *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975.
- Lejeune, P., *Moi aussi*, Seuil, Paris 1986.
- Levi, P., *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986.
- Luppi, M., Ruffini, E. (a cura di), *Immagini dal silenzio. La prima mostra nazionale dei lager nazisti attraverso l'Italia 1955-1960*, Nuovagrafica, Carpi 2005.
- Marchese, L., *L'Io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014.
- Marchese, L., *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Quodlibet, Macerata 2019.
- Martin, J-P., *La Bande sonore*, José Corti, Paris 1998.
- Mauss-Copeaux, C., *Appelés en Algérie. La parole confisquée*, Hachette, Paris 1998.
- Mazzarella, A., *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.
- Mazzoni, G., *Il libro in questione: "Le Benevole"*, «Allegoria», n. 58, 2008, pp. 231-239.
- Mazzoni, G., *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.
- Mehl, D., *La télévision de l'intimité*, Seuil, Paris 1996.

- Miglietti, S., «*Tesmoings oculaires*». *Storia e autopsia nel Cinquecento francese*, «Rinascimento», L, 2010.
- Moretti, F., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994.
- Nora, P., *Gaullistes et communistes*, in Id., *Les lieux de mémoire*, vol. 2, Gallimard, Paris 1997.
- Nora, P., *Présent, nation, mémoire*, Gallimard, Paris 2011.
- Palumbo Mosca, R., *New Realism or Return to Ethics? Paths of Italian Narrative from the 1990s to Today*, in L. Di Martino, P. Verdicchio (a cura di), *Encounters with the Real in Contemporary Italian Literature and Cinema*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2017, pp. 47-68.
- Pennacchio, F., «... *And now I have to enter Father Mike's head, I'm afraid*». *Parallessi, onniscienza omodiegetica e "io" autoriali nella narrativa contemporanea (I)*, «Enthymema», n. 10, 2014, pp. 94-124.
- Pennacchio, F., *Autorialità reloaded. Qualche nota (e un'ipotesi) sul narratore del romanzo globalizzato*, «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», n. 2, 2014, pp. 9-29.
- Pennacchio, F., *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Biblion, Milano 2018.
- Pennacchio, F., *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Mimesis, Milano 2020.
- Piga Bruni, E., *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Mimesis, Milano 2018.
- Rajewsky, I. O., *Intermedialität*, Francke, Basel-Tübingen 2002.
- Reynolds, S., *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.
- Ricœur, P., *Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique* (1983); trad. it. *Tempo e racconto. Vol. 1*, Jaca Book, Milano 2016.
- Ricœur, P., *Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction* (1984); trad. it. *Tempo e racconto. Vol. 2 La configurazione nel racconto di finzione*, Jaca Book, Milano 2008.
- Rigamonti, F., *Il caso Littell*, in A. Cinquegrani, F. Pangallo, F. Rigamonti (a cura di), *Romance e Shoah. Pratiche di narrazione sulla tragedia indicibile*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2021, pp. 165-169.
- Rothberg, M., *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford University Press, Stanford, CA 2019.

- Rousselot, E. (a cura di), *Exoticizing the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2014.
- Rubino, G. (a cura di), *Présences du passé dans le roman français contemporain*, Bulzoni, Roma 2007.
- Rubino, G., *L'Histoire interrogée*, in G. Rubino, D. Viart (a cura di), *Le roman français contemporain face à l'Histoire. Thèmes et formes*, Quodlibet, Macerata 2014.
- Ruffini, E., *Una mostra sessant'anni dopo*, «Studi e ricerche di storia contemporanea. L'immortale stagione 8.9.1943 - 25.4.1945», n. 83-84, giugno-dicembre 2015.
- Sanyal, D., *Memory and Complicity. Migrations of Holocaust Remembrance*, Fordham University Press, New York 2015.
- Schmidt, S., *Perpetrators' Knowledge: What and How Can We Learn from Perpetrator Testimony?*, «Journal of Perpetrator Research», vol. 1, n. 1, 2017, pp. 85-104.
- Scurati, A., *Dal tragico all'osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Bompiani, Milano 2016.
- Serkowska, H., *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, Metauro, Pesaro 2012.
- Simonetti, G., *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero*, «Allegoria», XXIII, n. 64, 2011, pp. 97-124.
- Simonetti, G., *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018.
- Siti, W., *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, «Italies – Narrativa», n. 16, settembre 1999, pp. 109-115.
- Stanzel, F. K., *A Theory of Narrative* (1979), Cambridge University Press, Cambridge 1984.
- Stora, B., *La gangrène et l'oubli: la mémoire de la guerre d'Algérie*, La Découverte, Paris 1991.
- Sturken, M., *Tourists of History: Memory, Kitsch, and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*, Duke University Press, Durham-London 2007.
- Suleiman, S. R., *When the Perpetrator Becomes a Reliable Witness of the Holocaust: On Jonathan Littell's "Les Bienveillantes"*, «New German Critique», n. 106, Duke University Press, Durham, NC 2009, pp. 1-19.
- Tirinzani de Medici, C., *Il vero e il convenzionale*, UTET, Torino 2012.
- Tortonese, P. (a cura di), *Il bene e il male. L'etica nel romanzo moderno*, Bulzoni, Roma 2007.

- Vercier, B., Viart, D., *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Bordas, Paris 2008.
- Viart, D., *Essais-fictions: les biographies réinventées*, in M. Dambre, M. Gosselin (a cura di), *L'Éclatement des genres au XXe siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris 2001, pp. 331-346.
- Viart, D., *Les « Fictions critiques » dans la littérature contemporaine*, in M. Majorano (a cura di), *Le goût du roman. La prose française: lire le présent*, B.A. Graphis, Bari 2002, pp. 30-47.
- Viart, D., *Les « fictions critiques » de Pierre Michon*, in A. Castiglione, J-B. Vray (a cura di), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Presses Universitaires de St. Étienne, St. Étienne 2002, pp. 203-221.
- Viart, D., *Les « Fictions critiques » de Pascal Quignard*, «Études françaises», Montréal, vol. 40, n. 2, 2004, pp. 25-37.
- Viart, D., *Témoignage et restitution. Le traitement de l'Histoire dans la littérature contemporaine*, in G. Rubino (a cura di), *Présences du passé dans le roman français contemporain*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 43-63.
- Wark, M., *Gamer Theory*, Harvard University Press, Cambridge 2007.
- Weil, S., *L'Iliade ou le poème de la force* (1953); trad. it. *L'Iliade poema della forza*, in Id., *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Borla, Torino 1967, pp. 11-41.
- White, H., *Historical Emplotment and the Story of Truth*, in S. Friedlander (a cura di), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1992, pp. 37-53.
- White, H., *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Carocci, Roma 2006.
- Wiesel, E., *The Holocaust as Literary Inspiration*, in Aa.Vv., *Dimensions of the Holocaust. Lectures at Northwestern University*, Northwestern University Press, Evanston, IL 1977, pp. 5-19.
- Wiesel, E., *Trivializing the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction*, «The New York Times», 16 aprile 1978.
- Wieviorka, A., *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.
- Žižek, S., *On Belief (Thinking in Action)*, Routledge, New York-London 2001; trad. it. *Credere*, Meltemi, Roma 2005.
- Žižek, S., *Event* (2014); trad. it. *Evento*, UTET, Torino 2014.

*Sitografia*

- Blumenfeld, S., *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](https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/11/16/jonathan-littell-il-faudra-du-temps-pour-expliquer-ce-succes_835008_3260.html) (ultimo accesso dicembre 2022).
- Coccia, A., *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 dicembre 2022).
- Cohn-Bendit, D., « *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-allema-gne-et-sa-memoire-.php> (ultimo accesso dicembre 2022).
- Fox, K., *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 dicembre 2022).
- Lavagetto, A., *Jesi, ammalare i miti antichi*, «il Manifesto», 13 gennaio 2019, <https://ilmanifesto.it/jesi-ammalare-i-miti-antichi/> (ultimo accesso dicembre 2022).
- Palumbo Mosca, R., *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 dicembre 2022).
- Raccis, G., *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 dicembre 2022).
- Solé, R., « *Zone* » de Mathias Énard : « *J'ai voulu faire une épopée contemporaine* », «Le Monde», 12 settembre 2008, [https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/09/11/zone-de-mathias-enard\\_1093975\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/09/11/zone-de-mathias-enard_1093975_3260.html) (ultimo accesso dicembre 2022).
- Tarabbia, A., *Il sopravvento. Letterarietà, documentazione e (auto)fiction*, 17 novembre 2011, <https://andreatarabbia.wordpress.com/2011/11/17/il-sopravvento/> (ultimo accesso dicembre 2022).



## Testi e testimonianze di critica letteraria

1. *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di Edoardo Esposito
2. Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)*
3. *I modernismi delle riviste*, a cura di Caroline Patey e Edoardo Esposito
4. Giuseppe Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia: poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*
5. *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di Gianni Turchetta e Edoardo Esposito
6. *Roman Jakobson, linguistica e poetica*, a cura di Stefania Sini, Marina Castagneto e Edoardo Esposito
7. Edoardo Esposito, *Indagini sul Novecento*
8. *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione*, a cura di Giuseppe Carrara e Laura Neri
9. Riccardo Corcione, *Tempo della fine e fine del tempo. Poesia, teatro e pensiero nell'ultimo Giudici*
10. Simone Carati, *Il mondo là fuori. Narrazione, esperienza, scrittura*

*Informazioni sul catalogo e sulle ristampe: [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)*

