UNIVERSIDADE DE LISBOA UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

STORIE PRIVATE E DESTINI COLLETTIVI.

PROSPETTIVE SUL ROMANZO STORICO DEL TERZO MILLENNIO

Allegra Tagliani

Orientador(es): Prof. ª Doutora Simona Micali

Prof.ª Doutora Ângela Maria Valadas Fernandes

Tese em co-tutela especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de Literatura e de Cultura, na especialidade de Estudos Comparatistas (Universidade de Lisboa), e em "Filologia e Critica" (Universidade de Siena)

2021

UNIVERSIDADE DE LISBOA

UNIVERSITÁ DEGLI STUDI DI SIENA

STORIE PRIVATE E DESTINI COLLETTIVI.
PROSPETTIVE SUL ROMANZO STORICO DEL TERZO MILLENNIO

Allegra Tagliani

Orientador(es): Prof.ª Doutora Simona Micali
Prof.ª Doutora Ângela Maria Valadas Fernandes

Tese em co-tutela especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Estudos de Literatura e de Cultura, na especialidade de Estudos Comparatistas (Universidade de Lisboa), e em "Filologia e Critica" (Universidade de Siena)

Júri:
Presidente: Doutora Clara Maria Abreu Rowland, Professora Associada, Universidade Nova de Lisboa (Portugal)
Vogais:

Doutor Daniele Giglioli, Professor Catedrático, Università di Trento (Itália)
Doutora Ângela Maria Valadas Fernandes, Professora Associada, Universidade de Lisboa (Portugal)
Doutora Simona Micali, Professora Associada, Università degli studi di Siena (Itália)

2021

Resumo

Esta tese propõe-se estudar o modo como os romances históricos escritos desde o início do século XXI representam a relação entre histórias individuais e destinos coletivos. O trabalho divide-se em três partes, sendo que as duas primeiras expõem questões teóricas e a terceira apresenta a análise de três romances.

A primeira parte é dedicada ao campo dos Estudos de Memória e identifica as etapas que conduziram à definição desta área de estudo. A escolha deste tópico resulta da constatação de que a memória constitui um elemento fundamental na construção de identidades, tanto individuais como coletivas. A obra de Maurice Halbwachs sobre memória coletiva, *L'Histoire Collective* (1925), assinala o início do desenvolvimento deste campo de pesquisa, que culminou no chamado "boom" da memória na década de 1980. Nesta tese, investiga-se a relação entre memória individual e memória coletiva considerando a perspetiva sistematizada por Jan e Aleida Assmann. Em particular, a obra *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (1999), de Aleida Assmann, forneceu a base teórica para observar o modo como a literatura se articula com outros fenómenos culturais no contexto da memória cultural, sublinhando o papel fundamental da literatura na transmissão para o grande público de questões identitárias de grupos marginalizados, que permaneceram silenciados pela chamada história oficial.

A segunda parte da tese centra-se no universo literário e analisa alguns dos principais aspetos que caracterizam o romance histórico contemporâneo enquanto género narrativo. A primeira metade desta secção sublinha a forma como os autores de romances históricos tendem a focar a sua atenção na interação entre indivíduos e grupos sociais. Significativamente, os romances históricos contemporâneos apresentam, na generalidade, narrativas que se enquadram nos conceitos de micro-história (Carlo Ginzburg, 1976) e contra-história. Neste contexto, o termo contra-história designa as narrativas que procuram revelar histórias que haviam sido ignoradas pelo poder instituído. Para os escritores atuais, o questionamento do modo como o passado é lembrado no quadro das políticas governamentais permite a discussão sobe a relação entre o passado e o presente; ao mesmo tempo, a escolha destes temas pressupõe a assunção de uma dimensão política, que se encontra inscrita no género do romance histórico desde a sua origem. Para esclarecer os principais contornos da relação entre histórias individuais e destinos coletivos será comentado o ensaio *I Destini Generali* (2015), de Guido Mazzoni. Na segunda metade esta secção é traçada uma breve genealogia do género romance histórico nas últimas décadas. São brevemente discutidos os estudos de Linda Hucheon, *Historiographic Metafiction* (1988), e de Amy Elias, *Metahistorical Romance* (2001), ao mesmo tempo que se comenta o "New Historicism", de Stephen Greenblatt (S. Greenblatt, C. Gallagher, *Practicing New Historicism*, 2000), enquanto proposta crítica herdeira da teorização de Hayden White (*Metahistory*, 1973). A partir da leitura elaborada por Greenblatt da

teorização de Clifford Geertz (*The Interpretation of Culture*, 1973), muitos autores construíram uma visão da ficção histórica como forma de "comunicação com os mortos", uma espécie de necromancia que parece imbuir muitas das narrativas históricas das últimas décadas, preocupadas em refazer uma ligação entre o presente e as vozes do passado. Os autores destas obras usam documentos de arquivo e fotografias de família para complementar as suas narrativas, e assim surge a questão quanto à distinção entre factos e ficção, ou entre o acontecido e o ficcionado. O romance histórico contemporâneo parece estar a marcar uma importante inflexão no sentido das narrativas factuais ou não-ficcionais, criando espaço para formas híbridas como o "docu-drama", a metaficção ou a "facto-ficção", em que as duas dimensões interagem de modo frutífero. Uma das principais características deste género literário é a modulação da voz narrativa. Para apreciar esta questão, serão comentados dois romances representativos de diferentes maneiras de jogar com as vozes dos narradores: *Les Bienveillantes* (2006), de Jonathan Littell, e *Le Variazioni Reinach* (2005/2015), de Filippo Tuena. Outro aspeto aqui analisado é a relação entre o romance familiar e o romance histórico. Ambos os géneros parecem estar atualmente numa fase de renascimento, ganhando o interesse tanto do público leitor e como da crítica especializada. Adicionalmente, ambos os géneros se caracterizam por explorar o problema da relação com o passado, e implicam o uso de processos estilísticos semelhantes, como a auto-ficção ou a definição de personagens em busca de familiares desaparecidos com recurso a informação de arquivo. Ao identificar as relações entre romances históricos e romances familiares, verifica-se em que medida os Estudos de Memória podem ajudar a melhor compreender a presença deste tipo de narrativas, especialmente no panorama literário europeu.

A terceira e última parte da tese contempla a análise de três romances: *El Monarca de las Sombras*, de Javier Cercas (2017), *Le rondini di Montecassino*, de Helena Janeczek (2010), e *4321,* de Paul Auster (2017). A análise sublinha o modo como os autores desenvolveram estratégias narrativas destinadas a criar uma ligação entre o passado histórico e o momento presente, e também entre as histórias individuais e os destinos coletivos.

O primeiro romance analisado é *El Monarca de las Sombras*, de Javier Cercas. A narrativa acompanha as tentativas do narrador, que se apresenta como uma versão ficcional do próprio Cercas, para descortinar a história de vida de um seu antepassado; trata-se de um tio da sua mãe, chamado Manuel Mena, que faleceu com apenas dezanove anos como combatente nacionalista durante a Guerra Civil de Espanha. O romance é interpretado segundo a perspetiva da pós-memória, no quadro da teorização proposta por Marianne Hirsch no início da década de 1990. Esta teoria procura abordar o modo como o trauma de outras pessoas tem o poder de influenciar as vidas dos indivíduos, mesmo muito tempo depois da ocorrência dos eventos traumáticos. O conceito de pós-memória poderá ser usado para descrever as formas mediadas, muitas vezes artísticas, como o conhecimento do trauma pode ser transmitido, inclusivamente por aqueles que não viveram na

pele esse trauma. No caso do romance de Cercas, a pós-memória permite esclarecer a relação do autor com a sua história de família.

O segundo romance estudado é *Le rondini di Montecassino*, de Helena Janeczek. A narrativa parte da descoberta, pela autora, da mentira que lhe havia sido contada pelo pai durante toda a vida. Após a morte deste, Janeczek descobre que o seu apelido é falso, e resulta de uma mentira contado pelo seu pai a um oficial alemão durante a fuga da Polónia, para ocultar a sua origem judaica. Por outro lado, a autora descobre também que o seu pai lhe havia mentido sobre a participação na Batalha de Montecassino, durante a Segunda Guerra Mundial. No romance, Janeczek usa múltiplas vozes, incluindo a sua própria, para criar uma contra-narrativa da Batalha de Montecassino, de maneira a integrar as histórias daqueles que foram silenciados pelos relatos oficiais. Janeczek mistura a sua voz com as vozes ficcionais de personagens construídas a partir de informação recolhida nos arquivos. Essas personagens pertencem a minorias no âmbito do Exército Aliado, como sejam os Maori da Nova Zelândia, ou os soldados polacos do general Anders. Ao adotar esta perspetiva, a autora segue a proposta teórica apresentada por Michael Rothberg no seu ensaio *Multidirectional Memory* (2009). Rothberg refere que a esfera pública tende a ver as diferentes memórias coletivas como sendo opostas entre si, e estando numa luta por reconhecimento que necessariamente deixa algum grupo na sombra. Ao propor a consideração da memória como um fenómeno multidirecional, Rothberg procura alterar o quadro conceptual de forma a admitir a coexistência de diferentes memórias coletivas: através da mistura e do encadeamento de memórias será possível chegar a um melhor entendimento dos conflitos políticos e perceber como cada história está implicada em todas as outras. No romance de Janeczeck, este objetivo concretiza-se através da construção de uma voz metaficcional que vai refletindo, por um lado, sobre o modo como as histórias individuais ecoam o grande panorama histórico e, por outro lado, sobre o papel da ficção na elaboração narrativa da História.

O terceiro e último romance analisado é *4321*, de Paul Auster (2017). Embora consideravelmente diferente dos outros dois casos de estudo, este romance oferece um ponto de vista distinto e relevante sobre o tópico em análise, a saber, a luta dos indivíduos para se afirmarem perante o devir histórico. O romance de Auster constrói-se a partir de quatro versões diferentes da vida do mesmo protagonista, Archie Ferguson, cuja evolução é apresentada da infância à idade adulta. A história de Archie Ferguson começa de facto muito antes do seu nascimento: o romance abre com a chegada do seu avô à América, no dia 1 de Janeiro de 1900, e embora a história de Ferguson termine formalmente em 1971, a narrativa continua até 1974, e o romance fecha com a tomada de posse de Ned Rockefeller como vice-presidente dos EUA. A principal questão abordada neste romance prende-se com a representação do modo como as circunstâncias e os eventos inesperados influenciam a construção de identidades individuais. Na categoria do inesperado estão os acontecimentos históricos que ocorrem à revelia de qualquer controlo por parte dos indivíduos.

No romance de Auster, todas as quatro vidas de Archie Ferguson decorrem paralelamente à História e estão marcadas pela sua presença próxima. Embora Ferguson compreenda perfeitamente o que está a acontecer à sua volta, escolhe não participar ativamente nos acontecimentos históricos do seu tempo. Ao contrário das personagens dos romances de Cercas e de Janeczek, o protagonista de Auster escolhe virar as costas aos grandes eventos que o rodeiam e ser apenas um observador da história em curso.

A decisão de estudar o romance histórico contemporâneo decorre da convicção de que este género suscita algumas das mais interessantes questões recentemente formuladas tanto no campo literário como na esfera pública. Ao analisar romances históricos, discutem-se problemáticas tão diversas quanto a dialética entre facto e ficção, o ressurgimento da narrativa épica, o papel da memória do passado na perspetivação do futuro, ou o modo como a sociedade em geral pode lidar com as legítimas preocupações das minorias.

Em conclusão, argumenta-se que o romance histórico como género está em evolução no sentido de estabelecer uma relação cada vez mais empenhada com a esfera pública, contribuindo para suscitar questões morais que obrigam o leitor a ponderar sobre a sua possibilidade de agir no mundo real. Esta é inegavelmente uma perspetiva de particular relevância no contexto geopolítico do mundo ocidental neste início do século XXI.

Palavras-chave:

Literatura Comparada; Romance histórico; Estudos de Memória; Estudos de Trauma; Memória cultural; Memória histórica; Javier Cercas; Helena Janeczek; Paul Auster.

Riassunto

La tesi si propone di affrontare il modo in cui il romanzo storico degli anni Zero rappresenta il rapporto fra il singolo individuo e la collettività. Il lavoro è suddiviso in tre parti, le prime due di natura teorica e la terza dedicata all'analisi puntuale di tre romanzi.

La prima parte è dedicata al tema dei *Memory Studies* e ripercorre i passi che hanno portato alla definizione di questo campo di studi. La scelta di approfondire questo tema nasce dalla valutazione dell'importanza della memoria nella formazione identitaria, tanto dei singoli quanto delle comunità. Partendo dal fondamentale lavoro di Maurice Halbwachs sulla *memoria collettiva* (1927), la tesi segue gli sviluppi della teoria che hanno portato, negli anni '80 del Novecento, al cosiddetto *memory boom*. La connessione fra memoria individuale e memoria collettiva è stata indagata attraverso il lavoro di sistematizzazione proposto da Jan e Aleida Assmann; in particolare, la riflessione di quest'ultima sviluppatasi a partire dal testo *Ricordare: Forme e mutamenti della memoria culturale* (*Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses,* 1999) ha fornito la base necessaria per osservare quale ruolo la letteratura occupi nel contesto della memoria culturale. In particolare, si nota come per Aleida Assmann la letteratura giochi un ruolo fondamentale nel trasmettere al grande pubblico le istanze identitarie dei gruppi le cui rivendicazioni sono state per anni messe a tacere dalla storia ufficiale.

La seconda parte è dedicata all'analisi di alcune delle caratteristiche principali del romanzo storico del Terzo Millennio. Nel contesto della critica letteraria e della narrativa degli anni Zero si osserva la tendenza degli autori a prediligere storie che affrontano le possibili declinazioni del rapporto fra singolo e società con narrazioni inscrivibili nell'alveo della *microstoria* (Carlo Ginzburg, 1976) e della *controstoria,* intesa qui come prospettiva controegemonica che si oppone al discorso ufficiale. La volontà di recuperare la componente politica del genere storico emerge attraverso la ri-discussione e la ri-problematizzazione del rapporto con il passato, soprattutto quello traumatico del Novecento. Lo stato attuale di questa relazione fra la Storia e l'Oggi, e fra singolo e collettività, è discusso attraverso una riflessione generata dal saggio di Guido Mazzoni *I Destini Generali* (2015). Nella seconda parte del capitolo, per meglio contestualizzare le strategie narrative che oggi si vedono messe in atto all'interno del genere, se ne traccia una rapida genealogia soffermandosi in particolare sull'*Historiographic Metafiction* (Linda Hutcheon, 1988) e il *Metahistorical Romance* (Amy Elias, 2001). Partendo dalla ripresa della teoria di Hayden White (*Metahistory,* 1973), si prende in considerazione anche la scuola critica del *New Historicism* (Stephen Greenblatt, Catherine Gallagher, *Practicing New Historicism*, 2000). Da un'interpretazione data da Greenblatt del lavoro di Clifford Geertz (*The Interpretation of Culture*, 1973) il romanzo neostorico sembra portare avanti quello che viene da più parti definita *pulsione negromantica*, cioè la volontà di mettere in relazione il presente con la Storia attraverso il recupero delle voci dei morti. Il modo in cui gli autori di romanzi storici afferenti alla

compagine del romanzo neostorico mettono in atto questo tipo di comunicazione passa attraverso il ricorso a fonti extraletterarie (ad esempio documenti degli archivi ufficiali ma anche fotografie famigliari). Il romanzo storico nella sua manifestazione più contemporanea tende a virare sempre più sul versante della realtà limitando al massimo l'influenza della finzione: in questa direzione vanno testi che si giocano sulla continua elisione della separazione fra il piano finzionale e quello fattuale, come dimostra il fiorire di forme ibride come *docu-drama*, *meta-fiction* storica, *fact-fiction*. Fra le strategie narrative più utilizzate nel romanzo storico del Terzo Millennio ci sono quelle che riguardano l'uso della voce (in particolare, si nota come sia frequentissimo il ricorso agli stilemi dell'autofinzione). Questo aspetto delle narrazioni storiche è approfondito tramite l'analisi di due romanzi ritenuti significativi, cioè *Les Bienveillantes* di Jonathan Littell (2006) e *Le Variazioni Reinach* di Filippo Tuena (2005/2015). Un altro aspetto esaminato perché ritenuto interessante è il rapporto fra romanzo storico e romanzo familiare: i due generi sono accomunati (oltre che da una recente fortuna critica) dal ricorso a strutture formali condivise fra le quali torna anche l'impiego dell'autofinzione. Gli intrecci fra i due generi sono sottolineati attraverso l'analisi di alcuni romanzi, dai quali emerge anche come i Memory Studies rappresentino un valido strumento per meglio contestualizzare la comparsa così massiccia di romanzo storico e familiare, soprattutto nel panorama europeo.

La terza e ultima parte della tesi è dedicata all'approfondimento di tre romanzi: *El Monarca de las Sombras* di Javier Cercas (2017), *Le rondini di Montecassino* di Helena Janeczek (2010), e *4321* di Paul Auster (2017). I testi sono letti da una prospettiva orientata ad evidenziare come gli autori mettano in comunicazione la Storia con l'Oggi e i destini individuali con quelli collettivi.

Il primo romanzo è *El Monarca de las Sombras* di Javier Cercas. Scritto nel 2017, racconta dei tentativi di un narratore (versione autofinzionale dell'autore stesso) di recuperare la storia di uno zio di sua madre, Manuel Mena, morto giovanissimo combattendo per Franco durante la Guerra Civile spagnola. Il romanzo è analizzato utilizzando la teoria della Postmemory postulata da Marianne Hirsch nei primi anni Novanta. La Postmemory è una modalità di relazione ad un trauma che non ci tocca direttamente ma è stato subito da chi ci ha preceduto. Partendo dalla sua esperienza personale, Hirsch ha ipotizzato la Postmemory come un sistema di trasmissione dell'impatto che il trauma vissuto da qualcuno a noi vicino ha avuto sulla nostra vita. Nel contesto del romanzo di Cercas, la Postmemory si è dimostrata uno strumento utile per illuminare il rapporto che lega l'autore alla storia familiare.

Il secondo romanzo è *Le rondini di Montecassino* di Helena Janeczek. Il testo è costruito attorno alla scoperta di una doppia bugia: il padre dell'autrice ha mentito riguardo al loro cognome (Janeczek è un nome inventato per non rivelare l'identità ebraica e riuscire a fuggire dalla Polonia in Germania) e al fatto di aver combattuto nella Battaglia di Montecassino. L'analisi si concentra sull'impianto polifonico costruito dall'autrice, la quale intreccia la sua voce a quella di personaggi inventati ma

basati su documenti reali appartenenti a quelle compagini dell'esercito Alleato che sono state silenziate dalla storia ufficiale. La prospettiva assunta da Janeczek per osservare la Battaglia di Montecassino, scontro nodale della Seconda Guerra mondiale, è, dunque, controegemonica e si pone in continuità con la teoria di Michael Rothberg sulla Memoria Multidirezionale. Secondo Rothberg (2009) la memoria collettiva dovrebbe essere strutturata non secondo un modello competitivo ma, appunto, multidirezionale, nel quale i ricordi delle esperienze di diversi gruppi coesistono entrando in risonanza reciproca. Janeczek inserisce la propria vicenda personale all'interno del panorama più ampio della storia mondiale attraverso un gioco metafinzionale che riflette, allo stesso tempo, sulla capacità della letteratura di raccontare la Storia.

L'ultimo romanzo affrontato, infine, è *4321* di Paul Auster. Il testo, sebbene lontano dallo sperimentalismo formale dei due precedenti, può essere letto alla luce delle medesime riflessioni sul tentativo di posizionare il soggetto all'interno del quadro più ampio della Storia. Nel romanzo, Auster presenta quattro versioni di un unico personaggio, Archie Ferguson, di cui si segue l'evoluzione a partire da una leggenda familiare sull'arrivo del nonno ad Ellis Island il 1° gennaio 1900, fino alla prima età adulta. Il racconto della storia nel testo procede per sommari e copre un arco temporale che va dal 1900 al 1974, chiudendosi con Ned Rockefeller che presta giuramento come vice presidente degli Stati Uniti. Il problema principale affrontato da Auster in questo romanzo è rappresentare il modo in cui le circostanze, unite all'inatteso, giocano un ruolo fondamentale nel definire la direzione che può prendere la vita di ognuno. Fra le circostanze al di fuori del nostro controllo rientrano anche gli eventi storici che costellano la vita di tutti e quattro gli Archie Ferguson. Di fronte agli accadimenti di vasta portata che corrono paralleli alla sua vita, però, Ferguson decide sistematicamente di ritirarsi: se i personaggi di Cercas e Janeczek avevano deciso si immergersi nella Storia, Auster ne presenta al lettore uno che, invece, sceglie di limitare al massimo la sua partecipazione e rimanere un osservatore esterno.

Come illustrato nella tesi, ho deciso di lavorare sul romanzo storico nella convinzione che in questa forma narrativa si concentrino alcuni dei nodi concettuali più stringenti emersi nel dibattito contemporaneo. Per quanto riguarda il campo letterario, il genere ha catalizzato discussioni molto interessanti come, ad esempio, quelle sul rapporto fra realtà e finzione o sulla riscoperta del modo epico. E, d'altra parte, trovano ampia rappresentazione in questa forma narrativa anche questioni che oltrepassano i confini della letteratura, per esempio la sopravvivenza della memoria dopo la scomparsa dei testimoni diretti o le rivendicazioni identitarie delle minoranze. L'ipotesi formulata in apertura del lavoro è che i romanzi storici del Terzo Millennio tendano verso la riscoperta di un impegno etico e morale della letteratura, espresso da testi costruiti attorno a domande ricorrenti quali ad esempio, "cos'avrei fatto io al loro posto?" e "qual è il mio posto nella Storia?".

A guidare la ricerca, quindi, è stato l'obiettivo (in parte raggiunto) di verificare come un selezionato ma rappresentativo numero di autori desse conto del rapporto dialettico fra Storia e Memoria nella scrittura di racconti che riconciliassero i destini individuali a quelli collettivi.

Key Word:
Letteratura comparata; Romanzo storico; Memory Studies; Trauma studies; Memoria culturale; Memoria storica; Romanzo neostorico; Javier Cercas; Helena Janeczek; Paul Auster.

Summary

The thesis aims to address the way in which historical novels written in the 2000s stage the relationship between individual stories and collective destinies. The work is divided into three parts, the first two are concerned with theory and the third is dedicated to the analysis of three novels.

The first part addresses the issue of Memory Studies and traces the steps that lead to the definition of this field of study. I choose to tackle this issue because of the paramount relevance accorded to memory in the construction of identity, both individual and collective. Maurice Halbwachs' work on collective memory (1925), marks the beginning for the development of the studies that lead to the so-called memory boom in the '80s. In my work, the connection between individual and collective memory is being reviewed from the perspective of Jan and Aleida Assmann's work. Notably, Aleida Assmann's work *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, (1999) paved the way to examine how literature merges with other cultural enterprises in the sphere of cultural memory; her research focuses on the prominent role played by literature in transmitting to large audiences the issues concerning identity carried out by marginalized groups who went unnoticed by the so-called masterfiction.

The second part of the thesis deals with literature and analyzes some of the most prominent aspects of the contemporary historical novel as a genre. The first half of the examination opens remarking how authors of historical novels seem to focus their attention on how individuals interact with collective groups. Remarkably, most historical novels seem to deal with narratives related to microhistory (Carlo Ginzburg, 1976) and counterhistory. In this context, the term counterhistory refers to narratives that seek to cast light on stories which have been ignored by those in power. For these authors, to question the way in which the past is remembered in the policies instructed by governments means to put into question the relationship between past and present; at the same time, this choice of topic aims at reclaiming the political element that is inscribed in the genre since its origin. In order to outline the status of the link between individual stories and collective destinies I discuss the essay *I Destini Generali* (2015) by Guido Mazzoni. The second half of the chapter is devoted to draw a brief genealogy of the historical novel genre in its most recent years. Linda Hucheon's *Historiographic Metafiction* (1988) and Amy Elias' Metahistorical Romance (2001) are shortly discussed, along with Stephen Greenblatt's New Historicism (Greenblatt, Catherine Gallagher, Practicing New Historicism, 2000), a school born out of Hayden White's Metahistory (1973). From Greenblatt's interpretation of the work of Clifford Geertz (The Interpretation of Culture, 1973) many authors have derived a vision of historical fiction as a means of "communication with the dead", a sort of necromancy which seem to imbue many of the narratives that are concerned with history in the last twenty years, aimed at reinstating a connection between the present and the past. The authors employ archive documents and family album photos to support their narratives, therefore raising the issue of the distinction between fact and fiction and between factual and

fictional narratives. The contemporary historical novel seems to be marking a sharp turn toward factual or nonfictional narratives, thus creating space for hybrid forms like docu-drama, metafiction and factfiction where the two dimensions fruitfully interact with each other. One of the most prominent features in the genre is the modulation of the narrator's voice. To address this issue directly I chose to consider two novels which I regard as representative of the ways in which authors play with the voices of their narrators, namely Jonathan Littell's *Les Bienveillantes* (2006) and Filippo Tuena's *Le Variazioni Reinach* (2005/2015). Another issue which I put under scrutigny is the relationship between family novel and historical novel. Both genres appear to be in a renaissance phase, gaining praise from audience and literary critics alike. Also, both genres deal with the problem of how to relate with the past; finally, both imply the use of similar stylistic features such as autofiction or characters tracing down long-lost relatives using archive information. In addressing the connection between historical and family novels I underline how Memory Studies can be used to contextualize the presence of these types of narratives, especially on the European literary scene.

The third and last part of the thesis is devoted to the analysis of three novels, namely *El Monarca de las Sombras* by Javier Cercas (2017), *Le rondini di Montecassino* by Helena Janeczek (2010) and *4321* by Paul Auster (2017). The analysis highlights how the authors have put in place narrative strategies designed to create a link between history and the present, and between individual stories and collective destinies. The first novel I analyse is Javier Cercas' *El Monarca de las Sombras*. It recounts the ordeals of the narrator, who is a fictionalized version of Cercas himself, to trace back the story of one of his ancestors, namely his mother's uncle whose name was Manuel Mena, who died when he was only nineteenth fighting alongside Franco during the Spanish Civil War. I read the novel through the lens of Marianne Hirsch's theory of Postmemory. The theory, proposed by Hirsch in the early 90s, aims to address the ways in which other people's trauma has the power to inform our own lives long after it occurred. Hirsch's Postmemory can be used to describe the mediated, often artistic, ways in which the knowledge of trauma can be transmitted also by those who have not lived it directly on their skin. In the context of Cercas' novel, Postmemory is implied to cast a light on the relationship between the author and his family.

The second novel is *Le rondini di Montecassino*, by author Helena Janeczek. The novel springs from the author's discovery that she had been lied to by her father. After his death, Janeczek finds out that, for one thing, her own surname is a fake and that it was born out of a lie her father told to a German officer during his flee from Poland in order not to give away his Jewish origin; on the other hand, the author discovers that her father lied to her about having fought in the Battles of Montecassino during World War II. In the novel, Janeczek uses many different voices, including her own, to create a counternarrative of the Battle of Montecassino, one that includes the stories of those who have been silenced by official recounts. Janeczek intersects her own voice with those of other characters who are fictional but whose identities are based on documents retrieved from archives. Those characters belong to minorities in the

ranks of the Allied Army, such as Maori from New Zealand and the Polish soldiers of General Anders. By adopting this perspective, Janeczek adheres to the theory proposed by Michael Rothberg in his essay *Multidirectional Memory* (2009). Rothberg addresses the fact that the public sphere usually sees different collective memories as opposed to each other and engaged in a struggle for recognition that is bound to leave someone in the shadow. By proposing that we envision memory as multidirectional he wishes to change the conceptual framework to allow different collective memories to coexist with each other: by the merging and interlacing of memories, Rothberg argues, we can achieve a better understanding of political conflicts and see how every history is implicated with the others. In Janeczek's novel, this goal is achieved using a metafictional voice that reflects on the one hand on how individual stories resonates with the grand scheme of history and, on the other, on the role played by fiction in narrating History.
The last novel I analyze is *4321* by Paul Auster. The novel differs greatly from the other two case studies, nonetheless it offers a different and relevant point of view on the same issue, namely the struggle for individuals to position themselves amongst the tides of history. The novel revolves around four different versions of the same protagonist, Archie Ferguson, whose evolution is traced from the early childhood to young adulthood. The story of Archie Ferguson actually starts long before his birth: the novel opens on the arrival of his grandfather in America on January 1st, 1900, and although Ferguson's story formally ends in 1971, the narrator goes on until 1974 and the novel closes with Ned Rockefeller being sworn in as the vice president of the United States. The main issue tackled in the novel is how to represent the ways in which circumstances and unexpected accidents play an important part in shaping individual identities. Among the unexpected are historical events that happen outside of individual control: in the novel, all four of Archies' lives run parallel with history and are marked by its impending presence. Although Archie Ferguson understands perfectly well the importance of what is happening around him, he chooses to not take active part in the historical events of his time. Contrary to what happens to Cercas's and Janeczek's character, Auster's one chooses to turn his back to the big events around him and to be a simple observer of history in the making.

My decision to work on historical contemporary novel sparks from the belief that this genre accommodates some of the most interesting questions recently formulated both in the literary circles and in the public sphere. Discussing historical novels, one could tackle issues as diverse as the dialectic between fact and fiction, the resurface of epic narratives, the role the memory of the past will play going forward or how society at large can deal with the legitimate concerns raised by minorities.

In the end, I think the historical novel as a genre is moving toward a more engaged relationship with the public sphere by helping raise moral questions that compel the reader to reflect on her possibility to act in the real world. This is undoubtedly a stance of particular relevance in the context of the Western geopolitical reality in this early stage of the 21st century.

Key Word:

Comparative Literature; Historical novel; Memory Studies; Trauma studies; Cultural memory; Historical memory; Javier Cercas; Helena Janeczek; Paul Auster.

INDICE

INTRODUZIONE

1. **U.N.O: Unidentified Narrative Object** p. 1
2. **Il Punto Cieco** p. 10

PARTE I – MEMORIA E IDENTITÀ

1. **Apertura** p. 19
2. **Cercare Una Definizione: Cosa Intendiamo Per *Memoria*** p. 24
   2.1 La memoria come cultura e/o come culto p. 26
3. **E Se Fosse Meglio Dimenticare?** p. 28
4. **Venire A Patti Col Passato** p. 32
5. **La Memoria Collettiva Di Maurice Halbwachs** p. 35
   5.1 Individuo – Gruppo p. 36
6. **Memoria Collettiva Nel Tempo, Ovvero La Memoria Culturale** p. 39

PARTE II – FORME DEL ROMANZO STORICO NEL TERZO MILLENNIO

1. **Premessa: Memoria E Romanzo Storico** p. 45
2. **Fra Individuo E Destini Generali: Il Romanzo Storico Nel Terzo Millennio** p. 46
3. **Forme Originali E Origine Delle Forme** p. 56
   3.1 Romanzo Storico e Postmoderno p. 56
   3.2 Il Romanzo Neostorico p. 61
4. **Voci *Nella* Storia: Raccontare La Storia Nel Terzo Millennio** p. 65
   4.1 *Les Bienveillantes*, o la voce di Mefisto p. 70
   4.2 *Le Variazioni Reinach,* Una storia di fantasmi p. 77
5. **Storie Di Famiglia/Famiglie Nella Storia** p. 88

PARTE III – STORIE INDIVIDUALI E DESTINI GENERALI

Javier Cercas – *El Monarca de las Sombras* p. 95

1. **Efecto Cercas** p. 95

2. Postmemory p. 96
2.1 Dalla memoria collettiva alla postmemory p. 96
2.2 Memoria del trauma p. 98
2.3 Postmemory p. 98
3. Perché Scegliere *El Monarca de las Sombras* p. 102
4. Javier Cercas, La Spagna E Il Contesto Letterario p. 103
4.1 Le ombre del passato collettivo: la Guerra Civile p. 106
4.2 Chiudere un cerchio: *Soldados de Salamina* e *El Monarca de las Sombras* p. 110
4.2.1 El punto ciego, ovvero la ricerca della Terza Verità p. 111
4.2.2 Soldados de Salamina… p. 113
4.2.3 …y El Monarca de las Sombras p. 116
5. Fotografie/Fotografia p. 118
5.1 «Todo salvo una foto» p. 122
6. Contro Un Certo Uso Della Postmemory p. 124
7. Raccontare I Ricordi: Le Voci Di *El Monarca* p. 133
8. Relazioni Familiari p. 140
8.1 Il ritratto di Manuel Mena p. 140
8.2 Blanca Mena p. 143
8.2.1 Ibahernando p. 146
8.3 Emigrazione ed Eredità p. 149

Helena Janeczek – *Le rondini di Montecassino* p. 155
1. Cornice: Prima Della Battaglia p. 155
2. La Battaglia di Montecassino p. 158
3. Tonalità Epica E Punti Di Vista p. 164
4. Conciliare Due Anime: Identità In Guerra p. 167
5. Memoria Multidirezionale p. 169
6. Ultima Battaglia: A Caccia Di Tracce p. 172

Paul Auster – *4321* p. 179
1. Apertura p. 179
2. Paul Auster: Scrittore p. 184
3. *4321*: Romanzo Di Storie Possibili p. 188
3.1 Il romanzo massimalista p. 189
4. Adolescenza Nella Storia p. 193

CONCLUSIONE – UN DISCORSO APERTO p. 199

Bibliografia p. 203
Casi studio p. 203
Opere letterarie p. 203
Bibliografia critica p. 204
Sitografia p. 214

Nota: Alcune citazioni sono tratte dalla versione digitale delle opere menzionate. Vista l'impossibilità di segnalare con esattezza le pagine di provenienza di ogni estratto, e date le notevoli differenze esistenti fra i formati consultati, ho scelto di fare riferimento per ogni opera al capitolo (o, quando possibile, al paragrafo) in cui è possibile rintracciare il brano inserito nel discorso.

RINGRAZIAMENTI

Una delle citazioni più famose di Joan Didion recita così: «I write entirely to find out what I'm thinking, what I'm looking at, what I see and what it means». La frase si trova in un articolo intitolato *Why I write* e pubblicato sul New York Times il 5 ottobre 1976. Se fosse stata una persona più in grado di "pensare in modo astratto", spiega Didion, probabilmente non avrebbe scritto nemmeno una riga perché sarebbe stata già in grado di conoscersi e di analizzare il mondo attorno a lei facendo affidamento unicamente sul potere del ragionamento; non stando così le cose, Didion ha fatto di necessità virtù e ha iniziato a scrivere nel tentativo di definire i contorni delle immagini che si formavano nella sua mente e vi restavano come intrappolate. Queste immagini altro non erano che le cose, i fenomeni, gli eventi, i singoli dettagli che per qualche motivo apparentemente inspiegabile catturavano la sua attenzione. «When I talk about pictures in my mind» prosegue «I am talking, quite specifically, about images that shimmer around the edges. […] Look hard enough, and you can't miss the shimmer. It's there. You can't think too much about these pictures that shimmer. You just lie low and let them develop. You stay quiet. […] try to locate the grammar in the picture». E così come è letterale il riferimento alle immagini lo è anche quello alla "grammatica": «The arrangement of words matters, and the arrangement you want can be found in the picture in your mind».

Ecco, io non penso esista modo migliore per descrivere e riassumere il processo che ha portato alla stesura di questa tesi. La cornice che inquadra il romanzo storico, e il romanzo storico stesso, in effetti, hanno iniziato a vibrare nella mia mente e ricerca e scrittura sono stati i modi in cui ho cercato di chiarire, in primo luogo a me stessa, che cosa attirasse la mia attenzione, che cosa stessi vedendo, cosa pensassi di ciò che vedevo e quale significato avesse quello sfarfallio lungo i bordi che mi sembrava di percepire. E, cosa ancora più importante, quale grammatica utilizzare per dare una forma ai miei pensieri. Niente di tutto questo, però, sarebbe stato possibile senza l'aiuto delle persone che ho incontrato in questi quasi quattro anni e che mi hanno letteralmente e figurativamente presa per mano e accompagnata lungo tutto il percorso. Prima fra tutte Simona Micali, che dal primo giorno è stata per me una guida, un supporto, una fonte inesauribile di proficue pause (caffè) di riflessione e, soprattutto, di consigli preziosissimi senza i quali è più che probabile che questa tesi sarebbe rimasta un'immagine vibrante e poco chiara nella mia testa. A lei il mio più sincero grazie. Altrettanto sincero e sentito è il grazie che rivolgo ad Ângela Fernandes,

che mi ha aperto le porte di un dipartimento pieno di sole, vita e nuove idee che hanno contribuito in modo sostanziale a definire la grammatica di cui avevo bisogno per descrivere quello che vedevo. La gentilezza e la comprensione con le quali sono stata accolta sono uno dei più bei ricordi che porterò nel cuore. Un sentito riconoscimento è dovuto anche alla prof.ssa Clara Rowland e al professor Daniele Giglioli, che hanno letto per primi questo lavoro nella sua interezza e che con le loro parole di apprezzamento e spunti di riflessione mi hanno aiutata a mettere meglio a fuoco un'immagine che ancora non ha finito di vibrare.

Poche persone, forse nessuna, hanno creduto meno di me che sarei riuscita nell'impresa di finire questa tesi, e questo si traduce ora in tantissime persone che mi ripetono in continuazione "te l'avevo detto". A tutti loro rendo grazie dal profondo del cuore: non so se sarò mai in grado di credere in me stessa quanto vorreste o di vedermi attraverso i vostri occhi ma la consapevolezza di avervi al mio fianco mi dà la forza di provarci. Un gigantesco grazie va alle incredibili e meravigliose donne della mia vita, che ogni giorno, ognuna a proprio modo, mi insegano la forza, la determinazione, la gentilezza, l'ironia e la bellezza.

Il più grande ringraziamento va alla mia famiglia senza la quale non sarei in grado di muovere un solo passo in questo mondo. Grazie per avermi lasciata leggere in pace ma soprattutto grazie per avermi fatto alzare la testa dai libri.

Infine, grazie ai veri pilastri che hanno sorretto tutto il mio mondo barcollante mentre, ogni giorno, faticosamente, cercavo di mettere in fila le parole una dietro l'altra: PJ Harvey, il caffè, il Miradouro das Portas do Sol, Murphy, ma sopra tutto e tutti mia madre, che ha scritto ogni parola insieme a me appoggiando le sue mani sulle mie.

INTRODUZIONE

Il fatto è che Vita e Storia sono due nomi
della stessa cosa: il movimento che strappa alla
morte, il divenire dell'affermazione.

La Storia è una bestia enorme e possente
che ci sopraffà, tuttavia bisogna sostenerne lo
sguardo plumbeo e forzarla a servirci.

Alain Badiou, *Il Secolo*

Non c'è nessun «dopoguerra».

Wu Ming, *54*

1. U.L.O: Unidentified Literary Object

L'intreccio fra Vita e Storia è al cuore di questa ricerca, che muove dal tentativo di osservare un fenomeno fra i più sfuggenti, proteiformi, sfaccettati e complessi degli ultimi anni. Nel romanzo storico contemporaneo, oggetto di questo lavoro, si concentrano infatti alcuni dei nodi concettuali più stringenti che sono emersi tanto nel dibattito critico sulla letteratura quanto in quello più ampio che prende in considerazione i mutamenti in corso nell'assetto sociale, culturale e politico del mondo occidentale. Innanzi tutto, l'apparire sempre più frequente nel panorama editoriale (italiano ma anche internazionale) di romanzi incentrati esplicitamente sul recupero della memoria storica ha dato vita ad un dibattito in cui ha trovato spazio una grande molteplicità di questioni che vanno dalle riflessioni sul realismo a quelle sulla possibile riscoperta del modo epico; dalle valutazioni delle differenze fra discorso fattuale e discorso finzionale a quelle sul crinale che separa autofinzione e biografismo. Allo stesso tempo, il discorso sulle scritture finzionali che trattano la storia ha offerto una cassa di risonanza a questioni più ampie, dalle relazioni della letteratura con la storiografia alla questione, interna alla scienza storica, della digitalizzazione degli archivi; dall'impatto dei media nelle nostre vite all'importanza della memoria e, soprattutto, della sua trasmissione per la definizione del paradigma identitario tanto per i singoli individui quanto per i gruppi. Il fatto che gli autori abbiano manifestato una chiara predilezione per il passato recente e per storie che avessero una qualche relazione diretta con le loro esperienze personali, poi, ha dato modo di approfondire il dibattito sulle potenzialità dell'autofinzione come modo narrativo ma ha anche aperto a meditazioni circa la percepita incapacità di agire *sulla* realtà e *nella* realtà che pare condizione

ineluttabile per l'uomo occidentale alle soglie del Terzo Millennio. Antonio Scurati ha notato come, nel panorama italiano, il genere occupi una zona di *centralità eccentrica*; la ragione di questo curioso posizionamento si deve al poderoso *revival* di cui è stato protagonista a partire dagli anni '80 del Novecento dopo che, nella prima metà del secolo, era stato oggetto di una svalutazione che lo aveva relegato ai margini dello spettro. Va però notato che la ritrovata fortuna del romanzo storico non riguarda solo l'Italia: una simile ripresa può osservarsi anche in Spagna, Germania, Francia; e anche dagli Stati Uniti non sono mancati i contributi alla riscoperta di questo genere, in particolare legati a quella che Linda Hutcheon ha definito *Historiographic Metafiction* e che ha rappresentato una delle costruzioni postmoderniste più riconoscibili.

Proprio in ragione di questa proliferazione fuori controllo, giunti alle soglie del Terzo Millennio per parlare di "romanzo storico" occorre muovere partendo dalla considerazione che, in virtù della sua natura intrinsecamente ibrida, questo "componimento misto di storia e invenzione", attraverso i mutamenti che lo hanno visto protagonista dall'Ottocento in avanti, ha finito col cannibalizzare quasi tutti gli altri generi. Già Margherita Ganeri, studiando il panorama italiano al principio degli anni Duemila, osservava che la caratteristica primaria delle opere afferenti alla compagine storica sembrava essere «la tendenza ad una fagocitante struttura mista», una

> «plurigenericità», una commistione di più modelli letterari all'interno di un medesimo testo. Soprattutto quelli in cui è più alto il grado di consapevolezza culturale e letteraria, di solito non possono essere definiti solo e semplicemente storici. Le proposte più interessanti riguardano anzi le opere che rientrano in una pluralità di tipologie e che condensano connotazioni e caratteristiche di generi diversi. (1999; 103)

Da esponente minore di un sistema che sembrava relegarlo ad una posizione marginale, quindi, il romanzo storico parrebbe essersi trasformato in una sorta di macro-categoria (solo in parte autonoma) entro la quale trovano spazio, fra gli altri, biografie, autobiografie, racconti familiari, memoriali e autofinzionali. Il campo d'applicazione dell'etichetta "romanzo storico", insomma, è andato allargandosi a macchia d'olio fino a costituire un orizzonte dai confini estremamente vaghi e sfaccettati; una galassia poliedrica che ruota attorno ad un buco nero il cui centro è impossibile da osservare direttamente e che, in questa analogia, si incarna in una forma standardizzata che racchiuda tutte le caratteristiche attribuibili al genere. Nel primo ventennio degli anni Duemila, infatti, le produzioni riconducibili alla narrativa storica non si presentano come esemplari tipici dalle connotazioni definite ma, al contrario, come una costellazione di testi spuri che hanno eletto la storia a proprio tema principale e che pongono (e *si* pongono) degli interrogativi sulla tenuta del nesso fra passato e presente. Le contaminazioni e le intersezioni fra scritture che, pur molto diverse fra loro, sono tutte orientate ad indagare il passato (e, in particolar modo, quello più recente), hanno

dato vita ad una incredibile varietà di testi, spesso focalizzati sulla riscoperta di eventi poco noti o del tutto ignorati della storia collettiva. Se da un lato questa esplosione ha generato grande fermento sia, come si diceva poc'anzi, sul piano della produzione che su quello della critica, dando vita ad un dibattito vitale e proficuo in diversi campi, dall'altro è vero anche che la crescita esponenziale di queste narrazioni rappresenta, per chi si proponga di osservare e interrogare il fenomeno, l'ingresso in un labirinto del quale pare impossibile trovare l'uscita. Anche solo entrare in libreria significa trovarsi ad affrontare operazioni commerciali alla Dan Brown, cicli rosa come quelli di Diana Gabaldon, noir polizieschi alla Lucarelli[1], per poi trovarsi di fronte autori ben più complessi come Cercas e Janeczek (protagonisti, insieme ad Auster, della terza parte di questo lavoro), ma anche Jonathan Littell, Isaac Rosa, Laurent Binet, W.T. Vollmann, Antonio Scurati, Marta Barone, Adelchi Battista, Laurent Mauvigner, Martin Amis e Dulce Maria Cardoso, solo per citarne alcuni. E la confusione può solo che aumentare se, Dio non voglia, si decide di accendere la televisione: il catalogo Netflix (come quello di altre piattaforme di streaming e come la tv generalista) abbonda di produzioni a tema storico, mentre *biopic* e documentari biografici imperversano al cinema[2]. Ecco perché, anche solo limitandosi alla letteratura, e al netto della distinzione fra trovate commerciali e romanzi in cui è presente una ricerca linguistica e stilistica più raffinata, occorre avere ben presente che non esiste, o non esiste più, un oggetto univoco a cui attribuire l'etichetta di romanzo storico. Parlare, quindi, di *Oggetti Narrativi non Identificati* significa riconoscere che, in un panorama come quello della narrativa contemporanea, già di per sé multiforme e stratificato, il romanzo storico risulta essere fra gli oggetti letterari più refrattari alle classificazioni e alle semplificazioni. In questo contesto, quindi, riprendo la definizione utilizzata dal collettivo Wu Wing nel memorandum New Italian Epic per indicare quella galassia di testi caratterizzati da una serie di marche comuni e da una postura autoriale condivisa, ma nell'uso che di essa ha fatto Francesco De Cristofaro, quando ha spiegato che:

> Gli «oggetti narrativi non-identificati» che abitano il nostro presente sono tali perché non ricadono in alcun genere predefinito, ma allargano i confini del letterario inglobando elementi testuali che producono effetti perturbanti […]. Libri che manovrano gli istinti e i

[1] Un sottogenere, quello del noir, che sta ottenendo ottimi riscontri far i lettori e che, sfruttando le marche caratteristiche del genere, costruisce detective che indagano tanto su crimini contingenti quanto su eventi realmente accaduti sui quali non è mai stata fatta pienamente luce.

[2] Si pensi, solo per citare alcuni esempi, all'incredibile fortuna di *The Crown* (Netflix, 2016- ancora in produzione) o al pluripremiato *Dawnton Abbey* (ITV, 2010-2015); ad una serie dalle connotazioni *crime* come *Peaky Blinders* (BBC, 2013- ancora in produzione) o ad una docuserie come *The Last Czars* (Nutopia-Netflix, 2019). Gli esempi possibili di *biopic* nel cinema, invece, sono ancora più numerosi dato che il genere, pur conoscendo una flessione importante verso la fine del Novecento, non ha mai smesso di attrarre il grande pubblico. Basterà ricordare che soltanto alle ultime tre edizioni degli *Academy Award* almeno uno dei film candidati alla vittoria per la categoria *best picture* è stato un film storico o un biopic. Va infine notata la tendenza, negli ultimi anni, alla produzione di film documentari dal grandissimo valore artistico come *Amy* di Asif Kapadia (2015) o, dello stesso regista, *Diego Maradona* (2019), che si pone in diretto dialogo con il *Maradona by Kusturica* di Emir Kusturica (2008).

> materiali della tradizione forzandoli al massimo. Libri che non intendono più essere né «antropomorfi», né «tecnomorfi», né pastiches né collages: giacché gli scrittori, ora che è trascorso il lungo weekend postmoderno, possono porsi oltre il problema della contaminazione, oltre la gelida estetica dell'aberrazione ricercata; e invocano piuttosto una presa di posizione, una assunzione di responsabilità, in una parola una rigenerata etica della letteratura[3]. (2017; 25-6)

È a testi così formati e così orientati che faccio riferimento, in questo lavoro, parlando di *romanzo storico*. Il motivo per cui ho preferito evitare perifrasi o specificazioni ulteriori che, è mia convinzione, a volte generano più confusione di quanta era loro intenzione dissiparne, si chiarisce facendo riferimento al «componimento misto di storia e invenzione» di manzoniana memoria. Al di là, nonostante, e, in alcuni casi, proprio in ragione, delle evoluzioni di cui il genere è stato protagonista dall'Ottocento ad oggi (ognuna prodotta per linee di continuità e significativi scarti laterali) il minimo comun denominatore che ha accompagnato il romanzo storico dalle sue origini fino al terzo millennio, e che, verosimilmente, continuerà ancora ad accompagnarlo, è quello di essere niente di più né di meno di un «componimento misto di storia e invenzione», qualsiasi nome si decida di attribuirgli. Ecco perché, allora, ho preferito usare la dicitura neutra *romanzo storico* nella convinzione che di fronte ad un dispositivo complesso e sfaccettato, di cui sono rintracciabili e plausibili molteplici affiliazioni diverse, spesse volte anche divergenti fra loro, fosse necessario richiamare l'attenzione sul nucleo comune da cui tutti i testi presi in esame muovono, cioè la rappresentazione narrativa del passato in rapporto al presente e al futuro. Come ricordato anche da Ganeri, infatti, a reggere le fila della *liaison* fra le narrazioni che affrontano il passato, è, in ultima analisi e principalmente, il nodo dell'assunzione di responsabilità nei confronti di ciò che è stato[4]. Anche quando gli autori scelgano di stringere l'obiettivo sulla dimensione personale, come nei casi di Marta Barone o Antonio Scurati in Italia, o di Nora Krug e Katja Petrowskaja in Germania, ad

[3] Cfr. Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro,* Einaudi, Torino, 2009. Il *memorandum*, scritto in prima battuta da Wu Ming 1 e in seguito rielaborato dal collettivo prima della pubblicazione in volume, identificava delle "somiglianze di famiglia" fra testi apparentemente lontani fra loro, fra le quali spiccano lo sguardo obliquo, la riflessione ucronica e la forzatura del genere romanzo in direzione della creazione di narrazioni svincolate dall'appartenenza ad un genere definito. Il collettivo faceva quindi riferimento alle narrazioni che potevano raggrupparsi nel NIE chiamandoli «oggetti narrativi non identificati» intendendo così segnalare l'esistenza, nell'orizzonte narrativo italiano, di testi che forzavano la forma romanzo in direzioni ancora non chiaramente identificabili. A oltre dieci anni dalla pubblicazione del *memorandum*, si può dire con relativa sicurezza che, come d'altronde ipotizzava lo stesso Wu Ming 1, ci siamo abituati a chiamare di nuovo «romanzo» queste «aberrazioni» pur restando consapevoli delle linee di tensione che li attraversano e che, spesso, li portano a varcare i confini fra i generi e con altri tipi di scrittura, proprio come accade nel romanzo storico contemporaneo. Infine, se nel caso degli *Unidentified Narrative Objects* del collettivo bolognese il gioco di parole con le iniziali rimandava a *UNO* per sottolineare l'unicità dei singoli casi, qui il riferimento è piuttosto agli «oggetti volanti non identificati». Il testo ha generato un vivace e fruttuoso dibattito su cui Wu Ming 2 ha fatto il punto in *Il dibattito sul New Italian Epic: ricapitoliamo?*, Carmilla (blog), 16/06/2009, https://www.carmillaonline.com/2009/06/16/il-dibattito-sul-new-italian-e/ .

[4] Cfr. Margherita Ganeri, *Le narrazioni storiche e lo spettro dell'impegno*, in "Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura", VIII, 1-2, 2006, pp. 17-33.

esempio, il tentativo è sempre quello di porre l'esperienza del singolo in relazione a quella collettiva, e di mettere in comunicazione il passato e il presente ponendo al lettore la fatidica domanda: e tu cosa avresti fatto al loro posto? Introducendo il suo studio *Dopo il romanzo storico*, Hanna Serkowska caratterizza le narrazioni di cui poi tratterà in un modo che può applicarsi benissimo anche a quelle affrontate in questa sede e cioè come «scritture che […] cercano di fare i conti con un passato non rassegnato» i cui autori hanno tentato «in vari modi, con vari mezzi e per scopi diversi, di padroneggiare la storia per capirla, appropriarsene, liberarsene» (2012; 11). Da questa prospettiva e in questa chiave, dunque, ho cercato di guardare al romanzo storico *del* e *nel* terzo millennio.

Per farlo, ho scelto di concentrarmi su testi scritti negli ultimi vent'anni, che poi sono anche i primi del nuovo millennio. La decisione di applicare questa cesura temporale è figlia di due considerazioni parallele. Da un lato, dal punto di vista formale, nonostante i testi che gravitano nella nebulosa del romanzo storico siano molto eterogenei, è apparso sempre più evidente che dall'inizio degli anni Duemila ad oggi si è profilata una ricorrenza di temi, stilemi e posture autoriali troppo netta per non essere notata e interrogata (come infatti è stato fatto da molti). In particolare, tranne due eccezioni di cui si dirà a breve, una vistosa e una più discreta, i testi selezionati, osservati nella loro totalità, compongono un corpus la cui coerenza tematica e stilistica è già di per sé significativa e meritevole di attenzione. Dall'altro, la scelta di concentrarsi sulla stretta attualità ha a che vedere con ragioni tanto anagrafiche quanto biografiche. Per me la letteratura si è sempre dimostrata uno strumento incredibilmente utile per sondare e tentare di interpretare la realtà; un ponte gettato verso l'ignoto e, allo stesso tempo, un filtro attraverso il quale osservare il mondo che mi circondava da prospettive inedite e, da quelle, provare ad interrogarlo ogni volta daccapo. È stato un passaggio naturale, quindi, quello che ha portato la mia attenzione a spostarsi in modo deciso verso la narrativa più strettamente contemporanea, nella quale mi è parso di rintracciare il mio stesso interesse verso l'oggi coniugato ad uno sforzo, sempre più convinto quand'anche non sempre riuscito, nel cercare di interpretarlo. Tanto c'era da dire per le ragioni biografiche; ora per quanto riguarda quelle anagrafiche. È mia convinzione quella di appartenere ad una generazione di passaggio e di rottura. Nata già proiettata verso un futuro progettato su basi molto meno solide di quanto si potesse pensare, la generazione dei *millennials* incarna a pieno quella condizione di precarietà (che è economica ma anche sociale ed emotiva) appena sfiorata da chi ci ha preceduto. Come Giano Bifronte, l'antico dio romano che guardava contemporaneamente davanti e dietro di sé, cerchiamo di scrutare con un occhio cosa ci riserva il domani mentre, con l'altro, tentiamo di capire il mondo che ci ha preceduti. In questa condizione, che, mi rendo conto, non è affatto esclusiva della generazione cui appartengo, mi è parso naturale guardare a come la letteratura stesse, a sua volta, interrogando il nesso fra passato e presente, fra la Storia e l'oggi che ha generato, in un dibattito spesso animato da autori a loro volta appartenenti a generazioni di passaggio. Come

dicevo, infatti, è chiaro che non siamo i primi a trovarci in questa posizione ma, in questo forse davvero diversamente da chi ci ha preceduti e, soprattutto da chi ci segue e seguirà, saremo gli ultimi ad avere un contatto diretto con chi ha vissuto la storia più tragica del Novecento e gli ultimi ad aver vissuto, seppur per poco, in un mondo non ancora interamente digitale. Se, dunque, la maggior parte dei romanzi di cui si tratta in questo lavoro sono scritti da autori che non appartengono alla mia generazione[5], è dalla prospettiva di chi è nato dopo la fine della guerra fredda, e che abita un mondo attraversato da tensioni sociali, etiche e morali figlie del proprio tempo che ho provato ad interrogare il modo in cui la letteratura di questi primi anni Zero rappresenta la Storia.

Mi è parso dunque necessario seguire due strade parallele, i cui percorsi sono rappresentati rispettivamente in *Parte I – Memoria e Identità* e *Parte II – Forme del romanzo storico nel Terzo Millennio*. Nella prima delle due sezioni ripercorro i passi che hanno portato alla definizione del campo dei Memory Studies e all'ascesa della memoria come tema dominante della fine del Novecento e dei primi anni Duemila. Partendo dalla considerazione che i romanzi presi in esame sono attraversati da interrogazioni sul nesso fra memoria e identità (personale e collettiva) ho operato una ricognizione sulle implicazioni politiche e sociali connesse alla permanenza della memoria storica nelle società contemporanee, affrontando anche le questioni, parallele e affini, legate alla scelta di dimenticare i traumi del passato. In questo contesto si è rivelata utile la nozione di *memoria collettiva*, postulata da Maurice Halbwachs nel 1925 e tornata all'attenzione della comunità scientifica in ambito sociologico intorno agli anni '80 del Novecento, quando i Memory Studies hanno iniziato a costituirsi come un vero e proprio campo disciplinare. Lo sforzo maggiore di sistematizzazione del pensiero di Halbwachs si deve ai coniugi Jan e Aleida Assmann. Quest'ultima, in particolare, ha evidenziato come una volta che i ricordi individuali assumono forma concreta, sotto forma di immagine o di testo scritto, diventano parte di un sistema simbolico intersoggettivo fondato sul

[5] Il dato biografico è significativo anche quando si guarda agli autori protagonisti di questo lavoro. Tranne Paul Auster, infatti, tutti gli altri autori menzionati appartengono a generazioni che non sono state protagoniste degli eventi di cui scrivono. Nella lettura che Antonio Scurati ha dato del rinnovato successo di opere storiche (a cui, per altro, ha lui stesso contribuito in qualità di romanziere) questo dato è particolarmente rilevante perché segnala come si tratti di testi di compiuta *inesperienza,* cioè «privi di titolarità, di *legacy*, figli illegittimi, scritture bastarde, diseredate […] catturati in un doppio legame di parentela ed estraneità, di prossimità e lontananza. I loro autori compongono l'ultima generazione raggiunta dall'eco della deflagrazione e la prima a non rimanerne ferita».
Per questo, secondo Scurati, il romanzo storico contemporaneo dovrebbe essere definito della *Dopostoria*, con un significativo rimando al Pasolini di *Io sono la forza del passato* (1974), poiché in esso «la storia è muta presenza inquietante e minacciosa, è l'assenza che incombe sui presenti, la storia è il convitato di pietra. Si tratta […] di romanzi che ricercano il perduto sentimento della storia» (questa citazione e la precedente sono tratte dal contributo dell'autore all'appendice *Il contributo alla storia del pensiero* dell'Enciclopedia Treccani nel 2017. La versione da me citata si può trovare pubblicata sul blog *Le parole e le cose*[2] col titolo *Letteratura dell'inesperienza. Il romanzo della Dopostoria*, all'indirizzo: http://www.leparoleelecose.it/?p=28081). Sebbene mi trovi concorde con l'analisi di Scurati, per le ragioni di cui sopra ho scelto comunque di non fare riferimento alla *Dopostoria* ma di continuare a parlare di *romanzo storico.*

linguaggio, che permette alla memoria di essere trasmessa dall'individuo alla collettività[6]. L'idea di passato che soggiace alla teoria di Halbwachs sul ruolo della memoria nei gruppi sociali, così come a quella portata avanti da Aleida Assmann, è di natura costruttutivista e comprende sempre, al suo interno, lo spazio per narrazioni controegemoniche. I coniugi Assmann hanno tentato di sistematizzare il funzionamento della memoria nei grandi gruppi sociali ipotizzando una quadripartizione originale (memoria mimetica; delle cose; comunicativa; culturale) poi ulteriormente ampliata e complicata in un volume di grande risonanza firmato dalla sola Aleida Assmann nel 1999, *Ricordare: Forme e mutamenti della memoria culturale* (*Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*). In esso, Assmann scinde la memoria culturale in altri piani diversi ma spesso compresenti e intrecciati cioè individuale, sociale, politica e culturale. Di quest'ultimo piano partecipa anche la letteratura, con la sua capacità di farsi mezzo per la trasmissione al grande pubblico delle istanze identitarie dei gruppi le cui rivendicazioni sono state per anni messe a tacere dalla storia ufficiale.

È proprio all'insegna dall'attenzione che il romanzo storico contemporaneo dedica al tentativo di recupero del nesso fra singolo e collettività, questione centrale nella tesi, che si apre la *Parte II – Forme del romanzo storico nel Terzo Millennio*. In questa sezione si tratta delle forme assunte dalle narrazioni che hanno come loro nucleo pulsante la Storia. Nel contesto della critica letteraria e della narrativa degli anni Zero si osserva la tendenza degli autori a prediligere storie che affrontano le possibili declinazioni del rapporto fra singolo e società con narrazioni inscrivibili nell'alveo della *microstoria* (Carlo Ginzburg, 1976) e della *controstoria*, intesa qui come prospettiva controegemonica che si oppone al discorso ufficiale. La volontà di recuperare la componente politica del genere storico emerge attraverso la ri-discussione e la ri-problematizzazione del rapporto con il passato, soprattutto quello traumatico del Novecento. Controstoria, "storia dal basso", microstoria, storia orale, sono tutte branche della storiografia che la forma romanzo ha introiettato e che restituisce sotto forma di narrazioni che, mentre da un lato operano una forte «resistenza alla finzionalizzazione» (Piga Bruni, 2018; 35), spesso attraverso una scarsa mediazione delle fonti e una aperta riflessione metatestuale, dall'altro mescolano generi e stili diversi dando vita ad opere più o meno sperimentali. Quella del romanzo storico, infatti, è senz'altro la forma privilegiata per recepire le istanze di riconoscimento identitario che sono emerse nel corso soprattutto della seconda parte del Novecento, dopo la fine della Seconda Guerra mondiale e poi di nuovo, e con ancor maggior forza, dopo il crollo del Muro di Berlino, come ben dimostrato dal fiorire dei Postcolonial Studies. Anche limitandosi a costeggiare quel campo di studi, però, la compagine del romanzo storico, esaurita la spinta più propriamente postmodernista incarnata dall'*Historiographic*

[6] Cfr. A. Assmann, "Transformation Between History and Memory" in Social Research, vol. 75, n. 1 'Collective Memory and Collective Identity', 2008, pp. 49-72.

Metafiction di Linda Hutcheon o dal *Metahistorical Romance* di Amy Elias (che pure sono affrontate nel capitolo), si è concentrata sulla riscoperta delle esperienze marginali o dimenticate, che sono state oggetto anche del romanzo neostorico. Riprendendo dai diretti antecedenti più propriamente postmoderni, i romanzi storici composti negli ultimi vent'anni partecipano della tendenza alla commistione di realtà e finzione identificata, fra gli altri, da Raffaele Donnarumma nel suo studio dell'ultracomporaneo intitolato *Ipermodernità. Dove va a narrativa contemporanea* (2014). Nella sua riflessione Donnarumma vede il racconto storico da un lato costeggiare «il reportage giornalistico, tra documentazione e denuncia» mentre dall'altro «la scrittura si presenta come testimonianza veridica, recuperando i modi dell'autobiografia o del racconto credibile in prima persona» (Donnarumma, 2011; 79). Fra le strategie narrative più utilizzate nel romanzo storico del Terzo Millennio, infatti, ci sono quelle che riguardano l'uso della voce; in particolare, sembra essere molto frequente fra i narratori storici il ricorso agli stilemi dell'autofinzione. Approfondisco questo aspetto tramite l'analisi di due romanzi ritenuti significativi, cioè *Les Bienveillantes* di Jonathan Littell (2006) e *Le Variazioni Reinach* di Filippo Tuena (2005/2015). Un altro aspetto esaminato perché ritenuto interessante è il rapporto fra romanzo storico e romanzo familiare: i due generi sono accomunati (oltre che da una recente fortuna critica) dal ricorso a strutture formali condivise fra le quali torna anche l'impiego dell'autofinzione. Gli intrecci fra i due generi sono sottolineati attraverso l'analisi di alcuni romanzi, dai quali emerge anche come i Memory Studies rappresentino un valido strumento per meglio contestualizzare la comparsa così massiccia di romanzo storico e familiare, soprattutto nel panorama europeo.

A dimostrazione del fatto che il panorama è ancora estremamente vitale basti osservare il numero di pubblicazioni accademiche in merito e quanto il pubblico continui a dimostrarsi recettivo nei confronti di prodotti culturali, letterari ma anche cinematografici e seriali, che affrontano il rapporto con la Storia, sia antica che recente[7]. Come ben illustrato da Emanuela Piga Bruni, infatti, la fortuna trasversale del genere può essere spiegata guardandola da diversi punti di vista:

> la suggestione di un immaginario legato a tempi diversi innescata attraverso intrecci e personaggi ben congegnati, oppure la possibilità di interpretare il presente alla luce del passato e di leggere il passato in chiave allegorica, o ancora uno specifico interesse per le vicende passate di luoghi e culture (2018; 33)

Queste motivazioni erano valide sin dall'origine del romanzo storico e permangono ancora oggi, un tempo in cui, in aggiunta, sembra essere riemersa prepotente l'ossessione per le origini da molti

[7] Cfr. Jerome de Groot, *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture,* Routledge, London, 2009.

interpretata come nostalgia di un passato che non si è vissuto, ma che invece De Cristofaro, ad esempio, sceglie di leggere come «una forma estrema di catarsi, un mitico tegumento di impegno e di gloria guerriera» (2007; 12).

La necessità di posizionare sé stessi nella Storia, sia pure decidendo di limitarsi ad osservarla a distanza, è centrale a tutti i romanzi che qui si è scelto di approfondire nella sezione dedicata ai *case studies*, *Parte III: Storie individuali e destini collettivi*. *El monarca de las sombras*, *Le rondini di Montecassino* e *4321*, i tre testi affrontati nell'ultima parte della tesi, incarnano tre modalità espressive e tre posizioni diverse nei confronti di questo interrogativo. I motivi per cui, fra l'ampissima rosa dei possibili candidati, ho scelto di approfondire l'analisi proprio di questi testi in particolare si devono a diverse classi di ragioni. Innanzi tutto, ho ritenuto interessante e significativo il fatto che ognuno di essi risolva diversamente la rappresentazione del passato storico: se Cercas costruisce una narrazione bipartita ma fortemente sbilanciata sul presente, Janeczek coinvolge tutto il mondo in un vortice che annulla ogni tipo di distanza spazio-temporale, mentre, al contrario, Auster riporta indietro le lancette del tempo sia dal punto di vista tematico, immergendoci nell'America del secondo dopoguerra, sia da quello formale, sfruttando i meccanismi del romanzo storico classico. L'effetto creato dalle tre narrazioni giustapposte è, a mio avviso, un quadro abbastanza rappresentativo, se non certamente esaustivo, delle vie percorse dal romanzo storico contemporaneo. Nello specifico dei singoli testi, poi, ho scelto *El Monarca de las Sombras* all'interno della vasta produzione storica di Cercas in ragione del collegamento familiare esplicito fra l'autore/narratore e il protagonista della vicenda. Rispetto ad altre narrazioni improntate alla riscoperta della biografia familiare, il doppio binario su cui si regge *El Monarca* ha permesso di evidenziare come memoria personale e memoria familiare si inseriscano nella corrente più ampia del recupero memoria storica spagnola tuttora in corso. La scelta di *Le rondini di Montecassino*, invece, si giustifica perché, ad oggi, il romanzo mi sembra ancora fra i migliori esempi di come la letteratura possa fare problema della Storia. Attraverso il racconto di una Battaglia che sono, in realtà, quattro, il testo mostra chiaramente come una storia privata si posizioni all'interno di una rete di interdipendenza reciproca con altre vicende individuali confluendo in un orizzonte collettivo di ampio respiro. Se il narratore di Cercas decide di farsi carico di una storia dolorosa ma che riconosce appartenergli personalmente in ragione del collegamento familiare, dalla lettura del romanzo di Janeczek emerge come anche vicende lontane da noi nel tempo e nello spazio possono arrivare a riguardarci. Il punto di partenza per la riflessione di Janeczek è la scoperta del valore salvifico di un nome falso, quello del padre della scrittrice (e, per estensione, anche il suo), usato per sfuggire ai pogrom polacchi; e parimenti falso è il nome col quale il nonno di Archie Ferguson, protagonista unico e quadripartito di *4321* di Paul Auster, varcati i cancelli di Ellis Island inaugura l'anno 1900 e la sua nuova vita negli Stati Uniti. Se però la bugia del padre di Janeczek era assolutamente intenzionale, quella del nonno di Ferguson è del

tutto involontaria e marca l'irruzione del caso, dell'imprevedibile e imponderabile forza delle circostanze nella vita della sua famiglia per le generazioni a venire. Il motivo per cui ho scelto di affrontare questo romanzo, così diverso dai precedenti per forma, filiazione e orizzonte storico (il testo di Auster è saldamente ancorato al contesto statunitense, di cui, per altro, offre solo una visione parziale e non problematica) è che, al pari degli altri, offre una rappresentazione di come il soggetto possa relazionarsi alla Storia. E, se l'interrogativo che sembra animare il romanzo storico contemporaneo è "quale posto occupo io nella Storia?", allora si potrebbe dire che nessuno dei testi presi in esame risponde in modo più chiaro e diretto di quello di Auster. È solo la risposta ad essere diversa. Archie Ferguson, in tutte le sue quattro possibili versioni, non ignora che, attorno a lui, si stanno avvicendando eventi di portata storica (che il narratore mette in costante risalto nel racconto delle vicende biografiche del suo protagonista) ma decide di limitarsi ad osservarli da una distanza di sicurezza che gli permetta di portare avanti il suo vero obiettivo, cioè scrivere romanzi. Attenzione, però: Archie non sceglie di non impegnarsi, sceglie di non sacrificarsi. Partecipa alle marce, firma petizioni, si immagina giornalista che contribuisce al corretto funzionamento della democrazia raccontando e spiegando le cause giuste per cui altri combattono; solo, sceglie di non combattere. Dal nostro punto di osservazione, l'Occidente sicuro e pacificato che abitiamo, sarebbe ipocrita giudicarlo per questo.

I tre romanzi selezionati come *case studies* sono, a mio avviso, incarnazioni di una forza vitale che è palpabile anche in tutti gli altri testi che compongono il corpus di questa tesi, e che, a loro volta, sono espressione di stili e atteggiamenti diversi ma accomunati da un tentativo di riavvicinare presente e passato per «conferire un qualsiasi senso, un qualsiasi ordine, una qualsiasi forma» (De Cristofaro, *ibid.*) al mondo in cui viviamo.

2. Il punto cieco

Nel 1997, tentando di fare il punto sul dibattito in merito a quella «dominante culturale» che abbiamo tutti ormai imparato a conoscere come *postmodernismo*, Remo Ceserani ha scritto:

> degli strumenti conoscitivi dello storico, o dello scienziato sociale, noi abbiamo bisogno in questo momento per comprendere e interpretare il mondo in cui viviamo, la nostra contemporaneità, con tutti i delicatissimi problemi che questo compito pone, sia per la straordinaria complessità del mondo sociale e culturale in cui ci troviamo immersi, sia per i grandi rivolgimenti che lo hanno recentemente sconvolto, sia per la posizione assai problematica in cui inevitabilmente ci veniamo a trovare, di testimoni-partecipi di questo mondo e dei suoi rivolgimenti, osservatori che osservano se stessi. ((1997) 2001; 103)

Da allora sono passati poco più di vent'anni, anni densi di eventi, rivolgimenti e sconquassi le cui conseguenze in Occidente sono state più o meno interamente assorbite senza produrre grandi stravolgimenti dell'ordine costituito. E tuttavia, la necessità di osservare e interrogare il presente utilizzando tutti gli strumenti a nostra disposizione, per poter meglio comprendere il mondo che ci circonda, che abitiamo, in cui agiamo e che, quindi, contribuiamo a modificare, si avverte con altrettanta pressante consapevolezza. Di questo sforzo partecipa anche la critica letteraria e, in questa prospettiva, ho voluto interrogare il romanzo storico che ha occupato il panorama narrativo italiano e internazionale nel primo ventennio del Terzo Millennio. A questo punto, però, è necessaria una piccola parentesi. Questa tesi è stata pensata e, in buona parte, elaborata prima della pandemia da coronavirus che ha coinvolto tutto il mondo e che, almeno nelle fasi iniziali, sembrava aver convinto molti, soprattutto i più ottimisti e speranzosi, che ne saremmo "usciti migliori". Tentando un difficile, a tratti impossibile, equilibrismo fra profezie apocalittiche che parevano avverarsi e miraggi di un nuovo corso radioso, fra gli agghiaccianti bollettini giornalieri della Protezione Civile e le notizie dai laboratori in cui si sviluppavano vaccini a tempi di record, non è stato facile mantenere la concentrazione su una narrativa che ha nel rapporto fra passato e presente il suo cuore pulsante perché il presente a cui quei romanzi rimandavano, in qualche modo che ancora non è dato conoscere del tutto, stava cambiando proprio sotto il nostro naso. Bene o male che sia, non ho mai trovato posto fra gli ottimisti; tuttavia, è innegabile che la prospettiva da cui ho scelto di provare a guardare al romanzo storico sia orientata verso una lettura positiva e soprattutto propositiva del fenomeno, nel quale si rintraccia un tentativo di recuperare uno spazio di *praxis* entro cui agire. Tutti i testi qui in esame, pur nella loro diversità, possono infatti essere analizzati come diverse prospettive e interpretazioni offerte dagli autori tanto sul rapporto fra passato e presente quanto su quello fra singolo individuo e collettività. Come nota anche Federico Bertoni nella prefazione ad uno dei numerosi studi dedicati al romanzo storico del terzo millennio, *La lotta e il negativo* di Emanuela Piga Bruni:

> Sotto, dietro, nel doppio fondo di un'enorme massa di libri che oscillano dalle sperimentazioni più sofisticate alle più sfacciate operazioni commerciali c'è evidentemente un punto nevralgico, un nodo problematico della nostra cultura e della nostra (auto) percezione storica (2018; 11-12).

Un nodo che Piga Bruni tenta di sciogliere facendo riferimento a due nuclei rintracciabili nelle narrazioni da lei esaminate, che sono appunto la *lotta* (intesa come la potenzialità per la resistenza all'oppressione) e il *negativo* (cioè la rappresentazione del male). Dal punto di vista tematico è la guerra a porsi come cardine condiviso delle narrazioni analizzate nel saggio di Piga Bruni, un nucleo

in effetti ben riconoscibile in gran parte dei romanzi storici contemporanei, si tratti dei due conflitti mondiali o degli altri che hanno costellato il Secolo Breve. Le opere che ho scelto di indagare in questa sede non fanno eccezione. Per quanto riguarda i romanzi di Parte III, *El monarca de las sombras*, in linea con quasi tutta la produzione di Javier Cercas, entra nel pieno della Guerra Civile spagnola ripercorrendo i passi di un prozio dell'autore nel bando franchista[8] mentre *Le rondini di Montecassino* attraverso una narrazione corale e polifonica si propone di riportare in vita le voci di quanti hanno visto i loro destini convergere ai piedi dell'abbazia benedettina in una delle battaglie più terribili della Seconda guerra mondiale. Discorso diverso, invece, è quello che pertiene a *4321*. Nel romanzo di Auster la guerra è quella del Vietnam, un conflitto che il protagonista, Archie Ferguson, osserva da lontano ma al quale si avvicina in ognuna delle sue versioni possibili, salvo poi riuscire a non farsene inghiottire, anche se solo per un soffio, in un gioco del caso che tanto contribuisce a dare forma a tutte le sue vite possibili. Come per gli altri eventi storici compresi nell'ipertrofica narrazione di Auster, sebbene la geometria di cerchi concentrici che ruota attorno ad Archie sembri limitarsi a relegarli sullo sfondo, in realtà, contribuiscono in maniera rilevante alla definizione della vita del protagonista perché ne influenzano i modi di pensare e quindi le scelte. A differenza degli altri romanzi, che partono dal presente per tentare di ricostruire un'immagine del passato a partire dalle tracce, Auster scrive un'opera più aderente alla forma originale del genere storico in cui il destino, o, meglio, *i destini possibili*, di un singolo sono espressione della società in cui vive, cioè quella delle proteste contro il Vietnam, delle lotte per i diritti civili, della sentenza Rosenberg e dell'omicidio Kennedy. Ognuno di questi eventi, per ognuno degli ipotetici Archie Ferguson, è un tassello fondante della sua coscienza civile, come dimostra il fatto che nessuna delle versioni sceglie di voltare le spalle alla Storia, anche se tutte, come la maggior parte delle persone, scelgono di osservarla dalle sponde del fiume lasciando che siano soltanto le propaggini generate dalle grandi rivoluzioni al centro della corrente a modificare il corso della loro vita[9]. Ma la guerra, col suo portato di violenza, di forza bruta e indomabile[10], attraversa l'universo narrativo di tutte le opere menzionate anche in questa tesi.

Altro grande nucleo tematico del romanzo storico contemporaneo, che si trova a fianco e, spesso, intrecciato all'argomento bellico, è quello della memoria. La necessità di impedire all'oblio di prendere il sopravvento su un presente, percepito come sempre più avulso dalla continuità storica, è spesso l'intento dichiarato dei narratori, che si assumono il dovere di riportare alla luce le storie sommerse. Storie nascoste, storie dimenticate, storie ignorate dal racconto ufficiale: sono queste le controstorie che dominano il panorama narrativo contemporaneo. Attraverso il ricorso

[8] Cfr. infra Parte III, p. 117.
[9] Un'opinione simile è espressa anche da Carlo Tirinanzi De Medici nella recensione al volume di Auster sul blog *Le parole e le cose*[2] intitolata *Svolte del destino. Su 4321 di Paul Auster* (27 luglio 2018).
Online: http://www.leparoleelecose.it/?p=33263.
[10] Cfr. S. Weil, *L'Iliade o il poema della forza*, in Id., *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Rusconi, Milano, 1974.

ai modi dell'autofizione (Cercas, Janeczek, Binet, Scurati, e l'elenco potrebbe continuare) e al paradigma indiziario, le voci narranti si mettono letteralmente sulle tracce del passato, facendo ricorso anche a strategie discorsive tipiche dei generi noir e poliziesco, per disseppellire i morti e farli tornare a dialogare con i vivi.

Come ben notato da Daniele Giglioli in uno scritto di pochi anni precedente al testo di Piga[11], però, i morti che gli autori sembrano prediligere, i momenti storici che sembrano con più insistenza voler rievocare, sono quelli legati agli eventi drammatici della storia novecentesca. Soggiacente ai testi che si rifanno a quel passato traumatico non vissuto dagli autori, dunque, sembra essere la seguente domanda: «poiché non ho molto in me che valga la pena di narrare, come faccio ad appropriarmi, a far diventare mio almeno un frammento dell'immensa mole di informazioni di cui posso disporre?» (2012; 283), espressione di una posizione opposta a quella assunta dagli scrittori pienamente novecenteschi, i quali miravano alla costruzione di un linguaggio che rendesse intellegibile al pubblico un'esperienza privata vissuta come del tutto idiosincratica. Sarebbe allora questo tentativo di appropriazione di un passato non vissuto a spiegare l'ampio, ampissimo, uso degli archivi (fisici e digitali) da parte dei romanzieri storici contemporanei. Non disponendo di un vero legame con gli eventi, gli autori si appoggiano ai documenti, alle mappe, alle note, alle fotografie d'epoca, che fanno parte tanto della ricerca preliminare quanto dell'apparato metanarrativo spesso presente nel corpo stesso del testo, per istituire una connessione fisica con un passato dal quale si sentono estranei e al quale, però, sembrano chiedere conto del presente, poiché è sempre dal presente che si guarda al passato. «Realismo documentale» è il nome attribuito da Raffaele Donnarumma alla poetica di quei testi che fanno larghissimo uso di reperti d'archivio la cui funzione non sarebbe unicamente referenziale ma diventerebbe da un lato un dispositivo di condivisione delle responsabilità, implicite nella presa di parola, fra l'autore del testo e quello del documento, e, dall'altro, la marca distintiva di scritture in cui l'invenzione romanzesca cede volentieri il passo alla rappresentazione dello svolgimento dei fatti (che si vorrebbe fedele)[12]. A suo parere, però, queste sono «narrazioni documentarie» che nulla hanno a che fare col romanzo storico, di cui rifiutano, in ultima analisi, l'elemento finzionale. In queste scritture «Il documento ha un carattere performativo […] non si limita a registrare, ma pone in essere. Una poetica documentaria» conclude Donnarumma che «ha finalità pratiche, morali, civili: in ogni caso,

[11] Cfr. Daniele Giglioli, *Il buco e l'evento. Sul* Taccuino Siriano *di Jonathan Littell*, in *Mosaico Francese: Studi in onore di Alberto Castoldi* (a cura di Juanita Schiavini Trezzi), Moretti&Vitali, Bergamo, 2012. La stessa osservazione sulla «scelta di installare l'immaginazione narrativa in un evento luttuoso della storia novecentesca» (2012; 280-1) è ripresa ed ulteriormente elaborata dallo stesso autore in un saggio che ha avuto grande impatto nella discussione sul genere storico nel contesto narrativo italiano e internazionale intitolato *Senza Trauma. Scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata, 2011.

[12] Cfr. Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno* in "Allegoria", vol. 64, luglio-dicembre 2011, pp. 15-50 successivamente rielaborato nel volume *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea,* Il Mulino, Bologna, 2014, pp. 99-165.

extraletterarie» (2014;124-5). L'idea da cui muove questa tesi, però, è che anche nel romanzo storico, e proprio in ragione della risonanza fra piano fattuale e dimensione finzionale, possa partecipare di queste pratiche extraletterarie. Il romanzo storico del terzo millennio, in questo rispondendo a quello che pare essere lo Zeitgeist (se ancora di qualcosa di simile si può parlare) della sua epoca, sembra infatti porsi proprio all'intersezione della rinnovata «sensibilità collettiva reale» (Donnarumma, 2014; 105), che si mobilita perché, attraverso la diffusione di nuove politiche della memoria improntate agli sviluppi dei memory studies, le identità individuali e dei gruppi emergano dal tessuto di una narrazione che le ha troppo a lungo ritenute marginali e arrivino ad occupare lo spazio che appartiene loro in quella polifonia di voci che, sola, può costituire una via d'uscita dallo *status quo*. Dunque non solo minoranze e racconti dei subalterni e non solo prospettiva postcoloniale: attraverso l'attenzione per la dimensione famigliare e per i modi e i processi di costruzione del sé nel contesto ampio della Storia, il romanzo storico del terzo millennio si configura come spazio privilegiato in cui tentare di costruire una nuova consapevolezza.

Secondo Manzoni, notava Mario Lavagetto in *Lavorare con piccoli indizi* (2003), la narrazione della storia è «piena», e trova il suo limite nella mancanza di documenti o tracce evidenti oltre i quali non le è più possibile spingersi[13]. Questo limite è assimilabile ad un punto cieco, uno spazio nel quale è impossibile vedere, un vuoto di conoscenza che è impossibile colmare. Se lo storico, però, decide di muovere qualche passo in quell'oscurità lo fa entrando in uno spazio deduttivo nel quale le congetture sono chiaramente denunciate come tali; al contrario, invece, anche quando decida di mimare il discorso dello storico di professione, il romanziere si avvicinerebbe agli intervalli lasciati dalla mancanza di reperti mascherando le sue ipotesi ricorrendo alla finzione. «In tal modo», scrive Lavagetto, «le linee di sutura vengono occultate» con il ricorso ad «uno stratagemma, [di] un'abile contraffazione che permette al romanziere di aggirare l'ostacolo» (2003; 87). Ma è proprio questa, a mio avviso, la linea di confine sulla quale si gioca la cifra primaria delle narrazioni storiche contemporanee. I romanzi storici più interessanti di questo inizio di Terzo Millennio, infatti, tendono a muoversi tutti sul limite estremo di quella zona che, in fisica, viene chiamata *orizzonte degli eventi* e che, come l'ha definita Roger Penrose, definisce la superficie dello spazio-tempo oltre la quale nessun segnale può sfuggire alla gravità di un buco nero. La scelta, per gli autori, sembra essere quella di interrogare direttamente proprio quel punto cieco, quella singolarità dalla quale niente può sfuggire e, in più, di farlo giocando a carte scoperte. Laddove vi erano stratagemmi e contraffazioni, infatti, ora si trovano domande aperte rivolte a quelle mancanze di informazioni che diventano, a loro volta, i centri gravitazionali dei romanzi, costruiti proprio su quelle linee di frattura che si volevano nascoste. Le narrazioni del passato, in questo frangente storico-temporale, non lo assumono più come dato di fatto ma come problema da indagare e illuminare. In questo

[13] Cfr. A. Manzoni, *Del romanzo storico*, in *Opere* (vol. III), Rizzoli, Milano, 1961, p. 473-6 (ed. or. 1830).

contesto, ecco che il ricorso alla voce della prima persona non è più garante di veridicità («è accaduto e io l'ho visto») ma interfaccia speculativa del lettore, che si affida al narratore perché si riconosce negli interrogativi posti ai vuoti del passato. E tuttavia, al centro dello spazio, resta sempre un buio insondabile, un nucleo indivisibile e imperscrutabile *dentro* il quale e *oltre* il quale non è possibile avventurarsi. Come avremo modo di vedere più nel dettaglio nel capitolo dedicato al romanzo *El Monarca de las Sombras*, tutta la ricerca di Javier Cercas è sostenuta da un'idea semplice ma densa di significato, che, nel corso del tempo, ha assunto i connotati di una vera e propria poetica che l'autore estremegno ha costruito a partire da una riflessione sul romanzo in quanto genere. Secondo Cercas, le opere letterarie sono animate, nel loro nucleo profondo, da domande alle quali cercano risposta; allo stesso tempo, però, riconosce al romanzo lo statuto di «género que rehúye las respuestas claras, taxativas e inequívocas y que sólo admite formularse […] preguntas que exigen respuestas ambiguas, complejas y plurales» (2016; parte prima, cap. 6). Dunque le narrazioni manifestano il loro significato profondo dando vita ad una dialettica impossibile da risolvere fra la domanda che pone l'autore e il suo stesso tentativo di trovare una risposta soddisfacente. Laddove avrebbe dovuto celarsi la soluzione all'enigma, infatti, il lettore si trova davanti ad un punto cieco. Letteralmente una zona oscura, un'assenza, una mancanza che non spetta più allo scrittore colmare; il compito ricade, invece, sul lettore perché «lo cierto es que […] el significado profundo de toda la novela radica precisamente allí, y que […] es precisamente a través de esa oscuridad a través de la cual la novela ilumina» (Cercas, 2016; parte seconda). Aspirazione profonda della letteratura è, per lo scrittore estremegno, illuminare il buio e trovare la verità, ma la sola verità a disposizione della letteratura è quella che emerge dalla sintesi fra realtà e finzione, alla quale l'autore attribuisce il carattere di *tercera verdad*. Una verità simile è quella alla quale si è richiamato anche Jonathan Littell, autore di uno dei più controversi e discussi romanzi storici degli ultimi anni, *Les Bienveillantes* (2006). Il romanzo (di cui discuterò più nel dettaglio, seppur brevemente, più avanti[14]) racconta la Seconda Guerra Mondiale dal punto di vista di un immaginario ufficiale nazista impenitente sfuggito a qualsivoglia tipo di giustizia. Max Aue, questo il nome del personaggio inventato da Littell, scala le gerarchie delle SS e attraversa tutti i maggiori teatri bellici e i più famigerati campi di sterminio: di tutte le sue esperienze ritiene una memoria precisissima, che diventa il suo strumento principale nell'imbastire una narrazione che non risparmia alcun dettaglio al lettore. Proprio questa accuratezza impressionante (e del tutto improbabile) è stata uno degli elementi che ha attirato le critiche maggiori a Littell, il quale si è "difeso" rivendicando per la sua opera non la presunzione di ricostruire la concretezza dell'esperienza di una SS realmente esistita; al contrario, l'autore ha dichiarato che ad averlo convinto a scrivere quest'opera gigantesca è stata la necessità di indagare proprio ciò che non gli

[14] Cfr. Parte II, paragrafo 3.1.1 *Les Bienveillantes*, o La voce di Mefisto, p. 75.

era stato possibile estrapolare dal confronto con i carnefici reali. Ad interessare Littell è stato proprio quel punto cieco, quel nucleo imperscrutabile che Cercas ha identificato come spazio di significato dal quale emerge la *tercera verdad*:

> I was aiming not for plausibility [ha dichiarato Littell in un intervista con Samuel Blumenfeld[15]] but for truth. You cannot create a novel if you insist solely on plausibility. Novelistic truth is a different thing from historic or sociological truth.

Nel caso di Littell, come ha sottolineato anche Carlo Tirinanzi De Medici, questo obiettivo è raggiunto attraverso l'uso di un linguaggio (di matrice realista) e di una forma assolutamente convenzionali che, proprio in virtù del loro essere codici diffusi e accettati, «impercepibili e sclerotizzati» (2012; 192), hanno permesso all'autore di posizionarsi sull'orlo dell'orizzonte degli eventi e costruire una narrazione che ruota, a tutti gli effetti, attorno ad un buco nero, che è il trauma dello sterminio ebraico ma, più ancora, quello di chi si interroga sulle potenzialità della sua stessa esistenza. Le domande che Littell ha posto al suo protagonista, prestandogli parti di sé stesso, cercando di porsi nelle condizioni che costruiva per lui, assumendo su di sé e facendo assumere ai suoi interlocutori[16] il peso di ogni deprecabile azione da lui compiuta, sono i puntelli che reggono la macchina narrativa di *Les Bienveillantes* ma, allo stesso tempo, sono anche le riflessioni che il punto cieco al centro del romanzo ha assorbito; ed è solo attraverso il confronto diretto con loro che il lettore potrà cogliere il significato profondo del testo.

Les Bienveillantes rappresenta, se non un *unicum*, di certo un'esperienza liminare nel panorama del romanzo storico contemporaneo. Eppure, ciononostante, la sua aderenza alla poetica del punto cieco sembra un segnale indicativo di come questa possa essere presa come chiave di lettura di un'intera categoria di testi impegnati in una lotta corpo a corpo con il buio, con la mancanza di informazioni e, soprattutto, di spiegazioni soddisfacenti riguardo ad un passato che non cessa di essere percepito come problematico. A fianco ad un'opera così singolare, infatti, è possibile trovare non solo i romanzi storici di Cercas ma anche quelli di altri autori come, ad esempio, il francese Alexis Jenni, l'inglese Martin Amis, la svedese Elisabeth Åsbrink, la portoghese Dulce Maria Cardoso o l'italiano Antonio Scurati[17]. Se la vocazione del romanzo storico, in particolare a partire

[15] S. Blumenfeld, *Littell interview with Samuel Blumenfeld*, «Le Monde. Le Monde des Livres», 17 Novembre 2006. Online: https://thekindlyones.wordpress.com/littell-interview-with-samuel-blumenfeld/

[16] Non è un caso che, in luogo di lettori, si parli di "interlocutori". Come si vedrà di seguito Max Aue instaura un vero e proprio dialogo con i lettori, i quali vengono spesso chiamati in causa diventando parte attiva di una conversazione che però è, chiaramente, dominata dalla voce melliflua dell'SS.

[17] A. Jenni, *L'art français de la guerre*, Gallimard, Parigi, 2011, trad.it, *L'arte francese della guerra*, Mondadori, Milano, 2012; M. Amis, *The zone of interest*, Jonathan Cape, Londra, 2014, trad.it. *La zona d'interesse*, Einaudi, Torino, 2015; E. Åsbrink, *1947. Här börjar nu,* Natur & Kultur, Stoccolma, 2016, trad.it. *1947*, Iperborea, Milano, 2018; D.M. Cardoso, *O Retorno,*Tinta da China, Lisbona, 2011, trad.it. *Il ritorno*, Feltrinelli, Milano, 2013; A. Scurati, *Il tempo migliore della nostra vita*, Bompiani, Milano, 2015.

dalla diffusione degli studi postcoloniali, è sempre stata quella di interrogare le mancanze, nella narrativa di autori come quelli citati è possibile rintracciare una forte vocazione alla ricerca di risposte, la quale, però, si conclude la maggior parte delle volte con un nulla di fatto. È infatti impossibile non notare come la maggior parte dei romanzi storici del Terzo Millennio finiscano per tornare sullo stesso piano d'incertezza dal quale erano partiti: non c'è modo di completare la ricerca perché non ci sono più fonti da interrogare né tracce da seguire; il lungo e travagliato percorso che doveva condurre alla soluzione non porta a risposte definitive né, tantomeno, univoche. In definitiva, quindi, il passato resa imperscrutabile.

Ciononostante, quel che resta al lettore e, soprattutto, che emerge da questo filone della narrativa contemporanea è la necessità di porre le domande; ciò che la forma del romanzo storico sembra voler indicare, in questo inizio di Terzo Millennio, è la via verso un recupero dell'attitudine all'interrogazione, alla ricerca, alla riflessione. In un recente convegno[18] Daniela Brogi si è riferita a scritture in cui biografia e autofiction si intrecciano come a dei *dinamismi in azione*, intendendo così portare l'attenzione su come romanzi quali, ad esempio, *La ragazza con la Leica* di Helena Janeczek (2017) o *Due Vite* di Emanuele Trevi (2020), raccontino attraverso la creazione di un dialogo polifonico fra autore e soggetto, ma anche fra la realtà che circonda entrambi e che finisce con l'includere anche il lettore. Nella narrativa storica contemporanea accade qualcosa di molto simile. Il racconto della Storia si intreccia, entra in risonanza, con quello delle esperienze non solo di chi scrive ma anche di chi legge dando vita ad un quadro di immagini sovrapposte, ad un'eco in cui risuonano voci che dialogano insieme, quelle dei vivi che cercano i propri morti, quelle dei morti che tornano per accompagnare i vivi. Se ciò è vero, non si tratta, allora, di guardare il passato attraverso una lente nostalgica, così come non si tratta di evocarlo in chiave risarcitoria per cercare lì delle giustificazioni al presente: la posta in gioco della narrativa storica è quella di scoprire, attraverso il racconto del passato dal punto di vista dell'oggi, un'intersezione di piani, di prospettive e di voci da cui guardare alla realtà che ci circonda.

O, almeno, tirando le somme, è questa la prospettiva da cui questo lavoro guarda alla narrativa storica degli anni Zero. Le opere prese in considerazione sembrano voler proporre al proprio lettore una sfida che sta a lui raccogliere *(lēgere)*, cioè quella di ritrovare la dimensione partecipativa della lettura, e il tentativo che è stato fatto, in questa sede, è quello di individuare i modi in cui gli autori hanno cercato di raggiungere questo obiettivo riavvicinando le storie individuali nella corrente dei destini generali.

[18] *Forme di vita. Stili, temi, identità nelle life narratives contemporanee* (22-23 giugno 2021, Università degli Studi di Milano).

Parte I - Memoria e Identità

Canst thou not minister to a mind diseased,
pluck from the memory a rooted sorrow,
raze out the written troubles of the brain,
and with some sweet oblivious antidote
cleanse the fraught bosom of that perilous
stuff which weighs upon the heart?

William Shakespeare, *Macbeth*

1. Apertura

Che si parli di individui o gruppi, il ruolo che la memoria ricopre nella definizione dell'identità non può essere sovrastimato. La memoria, condivisa e tramandata da un membro all'altro del gruppo, da una generazione all'altra, garantisce la coesione di tutti gli elementi che concorrono nel plasmare e precisare quell'insieme di caratteristiche, proprie e acquisite, che nella società occidentale abbiamo definito "identità". A farcelo notare, fra i tanti, è anche Shakespeare in una delle sue tragedie più famose: Lady Macbeth, infatti, tematizza la complessa relazione fra memoria e identità quando, gravata dal peso delle azioni compiute, l'omicidio di Re Duncan, perde il senno perché incapace di riconciliare la sua concezione di sé con quello che ha fatto. E, dunque, la scena terza dell'atto quinto del *Macbeth* si apre con la descrizione della pazzia della regina. Chiamato a dare il suo parere, il medico spiega a Macbeth che non può fare niente per aiutarla perché la sua è una 'mania', cioè una profonda e incurabile alterazione della psiche. Macbeth allora gli domanda se non ci sia, in tutta la sua scienza, un modo per estrapolare il dolore dalla memoria di una mente malata e, di conseguenza, guarirla attraverso l'oblio. Perché Macbeth sa che a rendere folle la sua regina è il senso di colpa per l'omicidio di re Duncan: Lady Macbeth delira perché è tormentata dai rimorsi, ossessionata dal fantasma dei suoi stessi atti, annichilita dal peso del ricordo dell'omicidio commesso per brama di potere. Nella logica di Macbeth, dunque, il solo modo per curarla è estirpare il ricordo dell'azione compiuta dalla mente della regina. Strapparlo via, sradicarlo, asportarlo con chirurgica perizia. Eliminare il ricordo di ciò che è stato per ristabilire (o stabilire di nuovo?) un ordine nel presente. Ecco, credo che il desiderio estremo di Macbeth rappresenti in maniera abbastanza fedele la dicotomia fra memoria e oblio che attraversa la seconda metà del XX secolo e buona parte del XXI. Mentre la storia del Novecento è satura di eventi la cui portata drammatica impone a tutti il dovere della memoria, infatti, già dalla fine della Seconda Guerra mondiale si è avvertita la necessità di lasciarsi il passato alle spalle, una convinzione che ha raggiunto

il suo apice negli anni '80 del secolo scorso ma che è rimasta ben presente fino ad oggi. Se da un lato, quindi, molti se non tutti i Paesi coinvolti nei conflitti del Secolo Breve hanno cercato di promuovere iniziative volte a mantenere il ricordo di fatti la cui eco è tutt'oggi percepibile direttamente in alcune aree del mondo[19], dall'altro la memoria di quel passato tragico è stata spesso relegata ai margini del discorso ufficiale, nella convinzione che per cementare il fragile equilibrio raggiunto (sia all'interno dei singoli Stati che all'estero) fosse meglio non fare menzione delle precedenti fratture ideologiche e politiche. Basterà, poi, gettare un rapidissimo sguardo al XX secolo per notare in che modo le riflessioni sulla natura e sul funzionamento della memoria ne abbiano caratterizzato quasi ogni aspetto anche al di là degli scenari bellici. Apertosi con la scoperta della psicanalisi e con gli studi di Freud sui meccanismi che regolano il ricordo individuale, il '900 è proseguito all'insegna delle teorie di Bergson sul tempo e degli studi sociologici di Bartlett, mentre in letteratura Proust contribuiva all'indagine componendo *Á la recherche du temps perdu*, e questo solo per citare alcune delle occorrenze che dimostrano la fascinazione del secolo appena trascorso per la memoria. E se da un lato la necessità di superare gli orrori del Secolo Breve, in particolare, della Seconda Guerra Mondiale, ha caratterizzato gli anni dell'immediato dopoguerra (soprattutto in Europa, dove gli sforzi per la ricostruzione materiale, oltre che politica ed etica, hanno di fatto monopolizzato le agende governative e sociali), gli ultimi anni del '900 hanno assistito al sorgere di una tendenza alla rimemorazione che si è fatta sempre più evidente con l'inizio del terzo millennio. In particolare, grazie alla fortuna dei Trauma Studies (sviluppatisi soprattutto negli Stati Uniti nel contesto degli Studi sull'Olocausto) e, come avremo modo di vedere, alla riscoperta, intorno agli anni '80, della nozione di 'memoria collettiva' postulata dal sociologo francese Maurice Halbwachs ad inizio secolo, il passaggio al terzo millennio si può leggere attraverso la lente del cosiddetto *memory boom*[20]. In ambito accademico, poi, la confluenza degli interessi di numerose discipline anche

[19] Basti pensare al terribile e apparentemente insolubile conflitto Israelo-Palestinese che ancora oggi continua a mietere vittime; le conseguenze della fine della Seconda Guerra mondiale, prima, e della Guerra Fredda, poi, hanno contribuito a determinare gli equilibri geopolitici che reggono la società occidentale per come la conosciamo e che solo ora, con la nuova posizione dominante assunta dalla Cina nel mercato globale e il suo ruolo attivo nel sottrarre quello che viene chiamato *soft power* agli Stati Uniti (come abbiamo visto anche nelle fasi iniziali della recente pandemia da coronavirus), stanno iniziando a vacillare.

[20] La formula si riferisce all'incremento esponenziale di studi sulla memoria e, in generale, del rinnovato interesse sia in ambito accademico che nella sfera sociopolitica e culturale, per il tema della memoria. Sebbene non sia stato possibile rintracciare la prima occorrenza del termine "*memory boom*" è stato possibile datarne l'apparizione nel panorama degli studi sociali al principio degli anni '90. Gli studiosi sono concordi nel rintracciare le origini del fenomeno nel recupero, iniziato circa vent'anni prima, di testimonianze audiovisive di sopravvissuti alla Shoah e all'emergere di vere e proprio controarrazioni usate come strumenti identitari dalle vittime di altre tragedie (come accaduto, ad esempio, con le madri dei *desaparecidos* in America Latina). Sebbene non sia possibile in questa sede offrire una rassegna approfondita sulle origini del *memory boom* si rimanda, fra gli altri, a: A. Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in Culture of Amnesia*, Routledge, New York, 1995 e, in particolare a due interventi rispettivamente di J. Winter, "The Generation of Memory: Reflections on the "Memory Boom" in Contemporary Historical Studies", *Bullettin of the German Historical Institute",* 27, 3 (Autunno 2000), pp. 69-92 e G. Rosenfeld, "A Looming or a Soft Landing? Forecasting the Future of the Memory Industry", *The Journal of Modern History*, 81, 1, (Marzo 2009), pp. 122-158 nei quali gli autori forniscono una panoramica esaustiva sulle prime fasi del fenomeno e, nel caso di Rosenfeld, azzardano previsioni sulla sua fortuna nella lunga durata.

molto distanti fra loro (come la storiografia e le neuroscienze) sul tema della memoria ha dato vita ad un campo di studi vero e proprio, i Memory Studies. Sotto l'ampia etichetta di questa nuova disciplina trovano spazio studi e approcci provenienti da diverse aree accademiche, in particolare sociologia, filosofia, letteratura, psicologia e antropologia. Ognuna di queste discipline, con le diverse metodologie che le contraddistinguono, ha iniziato ad interrogare il ruolo giocato dalla memoria, tanto negli individui quanto nelle comunità, nel definire il rapporto fra passato e presente; ad oggi, i Memory Studies sono una disciplina autonoma con specifici percorsi universitari nei quali trovano spazio tutte le influenze di un campo che, per quanto definito, resta estremamente vario e in larga misura asistematico.

In questo contesto, la parabola tracciata della memoria nel corso del secolo è ben sintetizzata da Paul Connerton quando scrive: «At the opening of the twentieth century memory was psychologized; at the close of the century the turn was to cultural memory» (2009; 1). Sebbene sia oggetto di numerosi affondi, soprattutto da parte di chi ne critica l'asistematicità, la fortuna dei Memory Studies non si è ancora esaurita e, anzi, il campo registra sempre nuovi apporti soprattutto dall'ambito delle neuroscienze. Infine, anche dalla prospettiva dello studio professionale della storia, come nota Lorenz: «The notion of memory became the common denominator for anchoring the past in collective experiences of specific groups. Especially *traumatic* or *catastrophic* memories became the privileged window on the past since the 1980s» (2010; 69).

Ecco perché quando lo storico Pierre Nora espresse un'opinione molto critica in merito al persistere della memoria nel dibattito pubblico e negli studi accademici, la sua parve essere una voce totalmente fuori dal coro. Secondo Nora, proprio mentre l'interesse per le varie forme assunte dalla memoria sembrava manifestarsi con sempre maggiore insistenza, mentre, cioè, si potevano registrare i primi segnali di quello che sarebbe diventato il *memory boom*, a realizzarsi era, invece, il desiderio di Macbeth. Nell'introduzione all'opera capitale da lui curata *Les Lieux de Mémoire* (1984-1992), infatti, Nora nota che sì, di memoria si parla (e anche tanto) ma solo perché la memoria, in effetti, è del tutto scomparsa:

> *Acceleration of history:* the metaphor needs to be unpacked. Things tumble with increasing rapidity into an irretrievable past. They vanish from sight, or so it is generally believed. The equilibrium between the present ad the past is disrupted. What was left of experience, still lived in the warmth of tradition, in the silence of custom, in the repetition of the ancestral, has been swept away by a surge of deeply historical sensibility. Our consciousness is shaped by a sense that everything is over and done with, that something long since begun is now complete. Memory is constantly on our lips because it no longer exists (Nora, 1996; 1)[21].

[21] La citazione è tratta dall'introduzione alla traduzione inglese dell'antologia pubblicata nel 1996, che ripropone con poche modifiche l'articolo 'Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire' pubblicato nel 1989 sulla rivista

Questa apparente contraddizione segnalata da Nora, in effetti e per quanto strano possa sembrare, attraversa la faglia temporale che separa il Novecento dai primi anni Duemila e pone in evidenza come il fenomeno del *memory boom* sia prosperato in una società, quella occidentale del terzo millennio, sempre più marcata dall'ignoranza verso il passato. Come rilevato, ad esempio, da Andreas Huyssen nel suo influente studio *Twilight Memories* (non a caso sottotitolato *Marking Time in a Culture of Amnesia*):

> our gaze turns backwards ever more frequently in an attempt to take stock and to assess where we stand in the course of time. Simultaneously, however, there is a deepening sense of crisis often articulated in the reproach that our culture is terminally ill with amnesia (2010 (1995); 1).

Per Huyssen il problema del rapporto che intercorre fra passato e presente, che Adorno e Benjamin, ponendosi da una prospettiva marxista facevano risalire alla struttura capitalista su cui è improntata la società, è stato esacerbato in anni recenti dalla violentissima accelerazione che lo sviluppo tecnologico ha imposto alle nostre vite e, in particolare, dai media:

> The struggle for memory is ultimately also a struggle for history and against high-tech amnesia […] I worry about the destructive power of the media as much as I appreciate, even get excited about their potential for new forms of communication. The high-tech world we have entered is neither apocalypse nor panacea. It has elements of both, and it does have profound effects on the ways we think and live cultural memory. Some of these effects have led to a major and puzzling contradiction in our culture. The undisputed waning of history and historical consciousness, the lament about political, social, and cultural amnesia, and the various discourses, celebratory or apocalyptic, about *posthistoire* have been accompanied in the past decade and a half by a memory boom of unprecedented proportions (*ivi;* 5).

Nel caso di Nora, però, la contraddizione segnalata richiede una chiarificazione. Dal suo punto di vista, infatti, non siamo in presenza di una contraddizione bensì di una constatazione cioè quella dell'avvenuto cambiamento di paradigma da memoria a storia. Alla soglia del terzo millennio, per

Representation in un numero speciale dedicato a questo tema, a sua volta una trascrizione dell'introduzione all'opera dell'1984. Fra i pochissimi cambiamenti registrati fra l'edizione del 1989 e quella citata qui è necessario registrare l'inasprimento del giudizio di Nora sullo stato di salute della memoria: laddove la traduzione dell'originale francese recitava «We speak so much of memory because there is so little of it left», infatti, il testo revisionato per la pubblicazione in traduzione dell'intera opera *Les Lieux de Mémoire* ad un decennio dalla sua uscita orginale decreta la scomparsa definitiva della memoria dall'orizzonte culturale.

Nora la società occidentale ha assistito al passaggio da un mondo fondato sulla memoria trasmessa da una generazione all'altra ad uno regolato dalla storia, insegnata e appresa. Per Nora la sostituzione di quelli che definisce *milieux de mémoire*, ambienti vitali e animati, ai *lieux de mémoire*, luoghi reali o simbolici che stanno a rappresentare quanto non c'è più, è a sua volta frutto di un processo in atto da lungo tempo e che culmina con la scomparsa della cultura contadina, nella quale vedeva «the quintessential repository of collective memory» (Nora, 1989; 7) e lo stabilizzarsi della società industriale moderna. In quel frangente ha avuto inizio l'accelerazione della storia che ha palesato la fine della «real memory – social and unviolated, exemplified but also retained as the secret of so-called primitive or archaic societies» (1989; 8) e dato inizio, per lui, alla scissione fra i concetti stessi di storia e memoria. La memoria, per Nora, è cosa viva, permeabile al cambiamento e aperta anche alla sua stessa cancellazione; è plurale ma solo perché si nutre delle esperienze individuali; non ha bisogno di essere celebrata pubblicamente perché è sempre già presente nella vita del gruppo. Al contrario, la storia è una ricostruzione a posteriori del passato, cioè una rappresentazione sempre problematica e necessariamente incompleta di qualcosa che è morto. La storia, conclude Nora, è di tutti ma è anche impersonale, non appartiene a nessuno e proprio per questo rivendica la sua universalità: «History is perpetually suspiscious of memory, and its true mission is to suppress and destroy it» (1989; 9). Come evidenzia Ricoeur, dunque, per Nora «la memoria […] non è la capacità generale, sulla quale indaga la fenomenologia, bensì una configurazione culturale […] e la storia non è l'operazione oggettiva di cui tratta l'epistemologia, ma la riflessione di secondo grado, cui viene riservato in Francia il termine "storiografia" nel senso di storia della storia"» (Ricoeur, 2003; 575). La rottura che Nora identifica fra memoria e storia e dalla quale dipende la contraddizione che sembra animare la nostra società contemporanea, marcata dall'apparente onnipresenza della memoria in un contesto segnato sempre più a fondo dall'ignoranza del passato, è riassunta da Ricoeur in questi termini:

> la fine delle società-memoriali (Chiesa, scuola, famiglia, Stato); la fine delle ideologie memoriali, che collegano l'avvenire progettato con il passato rimemorato – e, di contro, la comparsa di una "storia della storia", di una "coscienza storiografica". […] È questo l'effetto della "disidentificazione con la memoria" (2003; 576).

A caratterizzare questo nuovo frangente, che Nora segnala come "memoria colta dalla storia" è l'affermarsi degli archivi. L'istituzionalizzazione della memoria trasforma il passato in «secrezione volontaria e organizzata» (Ricoeur, 2003; 577) di ciò che, altrimenti, sarebbe andato perduto dando avvio ad una deriva verso l'accumulazione in apparenza inarrestabile (e in parte anche insensata) di reperti di ogni tipo. Ma se per Nora la contraddizione è solo apparente in quanto si riferisce ad una distinzione semantica interna al campo storico, per Huyssen, al contrario, taglia di netto il modo in

cui i gruppi tentano di definire la propria identità. La lettura che propone Huyssen dell'attenzione contemporanea per la memoria (di cui partecipa anche l'ossessione museale) legge il fenomeno come l'espressione della necessità, nelle nostre società iper-tecnologizzate e nelle quali l'informazione viaggia a velocità impensabili solo pochi anni fa, di trovare un ancoraggio sicuro. Inoltre, in un tempo sempre più marcato dalla mobilità spaziale in cui i confini geografici delle esperienze individuali travalicano spesso non solo le frontiere regionali ma anche quelle continentali, la memoria di un passato condiviso può infatti trasformarsi in un porto a cui fare ritorno. Il passato, nota Huyssen, deve essere articolato per diventare memoria, in un atto che parte necessariamente dal presente e di cui è il presente a servirsi. E il collegamento fra memoria e identità non potrebbe essere più stringente oggi perché «Migrations and demographic shifts are putting a great deal of pressure on social and cultural memory in all Western societies, and such public debates are intensly political» (Huyssen, 2010 (1995); 5).

2. Cercare Una Definizione: Cosa Intendiamo Per *Memoria*

Per rendere conto dell'apparente cortocircuito intellettuale, etico e politico in virtù del quale la memoria, dichiarata morta, sembrerebbe godere di ottima salute, sarà necessario soffermarsi a ragionare sull'intrinseca polisemia del termine. Parlare di memoria *lato sensu* è di fatto impossibile: non esiste un solo tipo di memoria né un singolo oggetto che può identificarsi come "la" memoria. Roediger e Wertsch, nel numero inaugurale della rivista 'Memory Studies' notano infatti che:

> Ebbinghaus began his experimental studies by assuming that he was studying memory (and he was), but these days researchers would argue that he was focusing on only a particular type of memory (or perhaps a mixture of types) in his savings methods using serial recall. Over the years, scholars have fractionated memory into various processes and systems. In psychology, for example, distinctions have been made between short term and long-term memory; episodic, semantic, and procedural memory; perceptual and conceptual memory; and on and on. (2008 ;10)

Le diverse tipologie di memoria sono al centro anche di un articolo fra il serio e il faceto di Endel Tulving, psicologo e neuroscienziato la cui intera carriera lo ha visto impegnato nello studio della conservazione del ricordo, dal titolo provocatorio 'Are There 256 Different Kinds of Memory?' (2007) in cui l'autore scrive:

> The world has changed greatly over the last century. The science of memory is no exception: It too has seen many changes including those having to do with the very concept of memory and, accordingly, the scope and the nature of memory research. Among other things, memory has split into numerous fragments. […] what started as a nice round whole became many pieces. The pieces have come to have many names, but collectively, and at the most general level of classification, we can refer to them as "kinds of memory" (42).

E prosegue appena oltre a spiegare il titolo del suo contributo:

> Whenever I come across yet another "kind of memory", I enter its name into many master list […]. I kept adding name after name of kind of memory, the list kept growing and growing, and I was running out of space in my computer. I then decided to declare the list close […] The missing number, believe it or not, is 256! (43)

Lo scopo di Tulving, al di là della *boutade* accademica, è in realtà quello di evidenziare un dato di fatto e di mettere in guardia i colleghi: "memoria", dice, è una parola usata in modi e contesti diversissimi fra loro; e anche quando il quadro di riferimento sembra simile, le accezioni e le sfumature dei «tipi di memoria» a cui si fa riferimento possono essere così diversi da risultare contrastanti quando non apertamente contraddittorie. Anche Roediger e Wertsch, parlando dei neonati Memory Studies, notano che memoria non è più (se mai lo è stato) un termine dal significato univoco, ma tengono anche a sottolineare che l'arricchimento semantico sia da leggere come segno di estrema vitalità del campo di ricerca, da ricondursi, quindi, al contributo delle singole discipline e delle diverse prospettive da cui guardare allo studio della memoria. Da parte sua, Joan Tumblety, richiamandosi a Geoffrey Cubitt, nell'introduzione al volume *Memory and History. Understanding memory as source and subject* imputa la difficoltà nella definizione della memoria alla sua natura concettuale e non oggettiva:

> memory is a concept rather than an object, and as such its boundaries are malleable. The meaning of the word and the embeddedness of the concept has probably shifted across time, shaped by profound changes in human society. […] Rooted in the oral culture of the Classical period, techniques for remembering nonetheless survived the invention of the printing press and were adapted by scholars in the Renaissance in ways that demonstrated an affinity with the organization of knowledge in seventeenth-century society. One might say that autobiography and psychoanalysis – not to mention professional history – are among the 'modern arts of memory'. (2013; 6)

Le "moderne arti della memoria", quindi, sviluppatesi a partire dalla pura capacità tecnica di ricordare fatti e, soprattutto, testi, si sono evolute fino a comprendere fenomeni psicologici complessi di natura individuale e collettiva e hanno contribuito attivamente a dare forma alla realtà che abitiamo attraverso processi strutturali e pratiche culturali.

2.1 La memoria come cultura e/o come culto

Dalla fine del Novecento in avanti la memoria ha travalicato i confini degli studi accademici per diventare uno dei pilastri portanti dell'identità occidentale contemporanea, come dimostra, fra le altre cose, il documento *For the importance of European remembrance for the future of Europe*[22]. Questa risoluzione, adottata ufficialmente il 19 settembre 2019, è solo l'ultimo – e per certi aspetti manchevole[23] – atto di una serie di iniziative promosse dai singoli Stati membri dell'Unione Europea volte alla conservazione e alla celebrazione del passato, con particolare riferimento agli eventi legati alla Seconda Guerra Mondiale. L'attenzione per il modo in cui l'azione pubblica può farsi carico della rielaborazione e del superamento di eventi traumatici che hanno coinvolto ampi strati della società civile risale, infatti, alla fine del conflitto. Secondo lo storico Jay Winter era già possibile intuire la posizione dominante a cui la memoria sarebbe pervenuta nel corso del XX secolo leggendo in controluce la Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo. Il documento, firmato il 10 dicembre 1948, a suo parere è un «memory document, a set of principles framed because of a historical catastrophe which preceded it» (2012; vii):

> Nowhere in this document does it state that remembering is a human right. And yet that right is everywhere in it. Without the work of remembrance, in this case the work of a small group of people in the United Nations' Human Rights Commission, there would be no Universal Declaration of Human Rights. […] Memory is built into most rights claims, which arise from indignation over evident and persistent violations of the dignity of men and women which we see around us. […] The Universal Declaration was not a binding document, but rather a normative statement of a standard against which to measure the behavior of the states in which we live. Together, there accords, and other documents like them, have framed both rights claims and much of the memory work of the second half of the twentieth century and beyond (viii).

[22] Documento disponibile per la consultazione all'indirizzo https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-9-2019-0021_EN.html

[23] Per un commento alla risoluzione si veda il recentissimo saggio di Adriano Prosperi, *Un tempo senza memoria. La distruzione del passato*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2021, pp. 38-51.

A partire dalla ratifica del documento che sancisce l'esistenza dei diritti umani si iniziò a lavorare perché la loro violazione venisse riconosciuta, a livello etico e morale, e perseguita. Il primo passo in questa direzione (dopo che il Processo di Norimberga ebbe gettato le basi per il riconoscimento dei "crimini contro l'umanità" e per la necessità della creazione di una giurisprudenza internazionale in merito) si registrò negli anni '70, quando in seguito alla spinta alla democratizzazione registrata nel sud dell'Europa e in America Latina, si iniziarono a cercare soluzioni per gestire la fase di transizione politica. Inizialmente furono preferite soluzioni che lasciassero ai singoli Stati la decisione sul quando, se e, soprattutto, in che modo perseguire i responsabili di violazioni dei diritti umani. Emersero però notevoli difficoltà: se da un lato l'esigenza di fondare il nuovo ordinamento sul rispetto dello stato di diritto obbligava i neonati governi a prendere provvedimenti per identificare e punire i responsabili di questi crimini, dall'altro è stato da subito chiaro che le difficoltà poste da azioni in questo senso avrebbero potuto minare un equilibrio politico incerto. All'incirca dagli anni '90, la *transitional justice*[24] si è dotata di svariati strumenti per fare fronte a situazioni di questo tipo aprendo sostanzialmente a tre tipi di soluzioni diverse ma interconnesse: attraverso interventi giurisdizionali (come processi pubblici, condanne o epurazioni); attraverso l'imposizione di risarcimenti o atti riparatori, morali e materiali, anche di natura non giuridica (come avviene ad esempio nell'istituzione di commissioni di riconciliazione); oppure, infine, con interventi volti a sensibilizzare ampi strati di popolazione attraverso commemorazioni pubbliche, istituzione di "giornate della memoria" o provvedimenti legati alla toponomastica cittadina[25]. Se l'istituzione di Tribunali Speciali, come quelli per l'ex-Jugoslavia o per il Ruanda, era operazione volta tanto alla condanna dei criminali quanto al riconoscimento delle sofferenze delle vittime, si è spesso preferito procedere con l'apertura delle cosiddette *Truth Commissions*. Queste commissioni sono strumenti di giustizia etica e morale; in quanto tali, si rivolgono in modo quasi esclusivo ai sopravvissuti, fornendo loro una cassa di risonanza grazie alla quale trasformare il racconto della loro esperienza personale in una memoria che sia condivisibile dalla comunità e diventi, quindi, parte di un retaggio comune. Obiettivo principale delle commissioni per la verità è infatti quello di raccogliere prove documentarie, fotografiche e testimonianze dirette in modo da creare un archivio pubblico che permetta alle comunità di conoscere, capire e affrontare il proprio passato nella convinzione che l'elaborazione e il ricordo di eventi traumatici possano prevenirne il ripetersi e contribuire, invece,

[24] Molti tentativi dei governi locali volti ad accertare le responsabilità civili e penali di ex membri del governo si scontravano, per altro, con lo statuto stesso che, all'epoca dei fatti, spesso non sanzionava azioni criminali ma anzi le giustificava o addirittura prevedeva. Anche per questi motivi l'amnistia, politica ma spesso anche giuridica, è stata la soluzione preferenziale per tagliare i ponti con molti dei regimi violenti del Novecento. Alla luce di questo, con la fine della Guerra Fredda e l'aumento del consenso verso l'adozione di strumenti sovra nazionali per discutere e valutare casi di violazioni dei diritti umani sono state istituite Commissioni per la Verità o, in alcuni casi, dei veri e propri Tribunali *ad hoc* allo scopo di definire e attribuire le responsabilità per questo tipo di crimini.

[25] Per le intersezioni fra memoria e diritto, sia in ambito italiano che comparato, si rimanda, fra gli altri, a Anna Mastromarino, *Stato e Memoria. Studio di diritto comparato*, Franco Angeli Editore, Milano, 2018 e A. Assmann, L. Shortt, (edt.), *Memory and Political Change*, Palgrave Macmillan Memory Studies, New York, 2012.

allo sviluppo di una società basata sul rispetto della vita umana. Varrà la pena notare, però, che non manca chi mette in guardia dall'entusiasmo nei confronti di questa sorta di "giustizia universale". Per questi critici, il concetto stesso di "diritti umani" così come è stato coniato e articolato nell'Occidente eurocentrico, influenzato dall'etica cristiana e avvezzo a regimi democratici costituzionali, non può essere semplicemente esportato né, tantomeno, fatto rispettare ovunque nel mondo allo stesso modo, ma, al contrario, ha bisogno di essere adattato di volta in volta ai singoli contesti giuridici, politici e sociali nei quali si opera[26]. Ciononostante, la proliferazione nel corso degli anni '90 di Tribunali internazionali e di Commissioni per la Verità[27] ha contribuito alla creazione di quella che, col tempo, ha iniziato ad essere percepita come una vera e propria cultura della memoria, un *habitus* in cui ricordare il passato, in particolare gli episodi più controversi, è considerato contemporaneamente un dovere e una necessità imprescindibile per poter abitare il presente e progettare il futuro.

3. E Se Fosse Meglio Dimenticare?

Se questo modo di pensare e vivere il rapporto con la memoria è andato consolidandosi sempre più, pure è giusto notare che non sono mancate, soprattutto in anni recenti, voci dissonanti. Come evidenzia il sociologo Stanley Cohen in un vasto e approfondito studio sugli *Stati di Negazione*, infatti, a volte e in determinati contesti la possibilità di «tirare una riga sul passato» può essere in effetti una strategia utile per arrivare alla conciliazione e integrare i fatti traumatici «in un ordine sociale riformato» (2001; 176).

Fra quanti si fanno promotori di una politica diversa da quella della memoria c'è, ad esempio, lo storico Christian Meier. Nel suo saggio del 2010 *The Imperative to Forget and the Inescapability of Remembering*, Meier parla infatti di come la vera chiave per il superamento di eventi traumatici per una collettività non sia da ricercarsi nel mantenimento rituale del ricordo degli avvenimenti ma, al

[26] Fra le critiche più forti mosse al concetto di giustizia internazionale sono particolarmente forti quelle che muovono dalle riflessioni sulla volatilità dell'impegno della comunità internazionale nell'intervenire in contesti di chiara violazione dei diritti umani. Questa critica muove dall'idea che l'imposizione dall'esterno dei diritti umani sia in effetti poco più dell'ultima espressione di imperialismo Occidentale, posizione che trova una sponda, oltre che nella scarsa reattività degli organismi internazionali preposti al mantenimento della pace, in particolare dell'ONU, anche nella posizione ambigua assunta dagli Stati Uniti sullo scacchiere mondiale. Inoltre, è stato fatto notare come nei periodi di transizione democratica, affidare il giudizio di ex leader politici a corti internazionali può avere l'effetto di sminuire la giustizia locale agli occhi della società civile, minando di fatto la fiducia nei confronti dei neonati governi in carica. Ciò detto, nessuno mette in dubbio che esistano diritti basilari di ogni essere umano, primo fra tutti quello alla vita: quello su cui ci si interroga, come ricorda giustamente Brigitte Weiffen: «whether it makes sense to promote these values externally and, if so, who is entitled to do this and to intervene to defend them» (2012; 107).

[27] Ci riferisce qui al Tribunale penale internazionale per l'ex-Jugoslavia inaugurato il 25 maggio del 1993, a quello per il Ruanda nel novembre del 1994 e alle Commissioni per la verità e la riconciliazione che si sono insediate in svariate parti del mondo a partire da quando, nel 1995, fu inaugurata quella per il Sudafrica.

contrario, nella capacità di superarli senza guardarsi indietro. Alimentare il ricordo, a suo parere, può comportare rivitalizzare divisioni sociali che il tempo aveva contribuito a sedare, che a loro volta possono sfociare in pericolosi scontri partigiani in grado di riportare alla luce tensioni latenti. L'esempio più evidente di questa tesi, secondo Meier, è ciò che accadde in Germania durante la Repubblica di Weimar con il ricordo della Grande Guerra: l'attenzione troppo marcata dei vincitori nel perpetrare il ricordo del ruolo giocato dal Paese nello scatenare il conflitto ha finito con l'infiammare nel popolo tedesco li risentimento che ha poi trovato una via di sfogo politica nel nazionalsocialismo. L'archetipo dal quale originano la maggior parte delle posizioni critiche nei confronti della cultura della memoria come quella assunta da Meier, si trova, naturalmente, nella *Seconda Inattuale* di Nietzsche. Il famoso testo, che tratta *dell'Utilità e del danno della storia per la vita*, evidenzia il rischio che l'eccesso di storia – e, quindi, di memoria – pone per un popolo che può trovarsi in balia di un passato troppo gravoso per permettere di vivere il presente e, soprattutto, di pensare al futuro[28].

Si aggiunge al coro di quanti invitano alla cautela nei confronti degli abusi di memoria a cui sembra andare in contro la società occidentale anche Tzvetan Todorov, che conclude un breve saggio intitolato, appunto, *Gli abusi della memoria*, scrivendo:

> In questa fine di millennio, gli europei […], sono ossessionati da un nuovo culto, quello della memoria. Come se fossero presi da nostalgia per un passato che si allontana inesorabilmente, essi si dedicano con fervore a riti superstiziosi nella credenza di poterlo mantenere in vita. Sembra che ogni giorno, in Europa, si inauguri un nuovo museo e delle attività un tempo economiche diventano ora oggetto di contemplazione. […] non passa un mese senza la commemorazione di un qualche eventi significativo, al punto che ci si domanda se resteranno abbastanza giorni disponibili perché si realizzino nuovi avvenimenti da commemorare nel XXI secolo (1998; "Il culto della memoria").

La provocazione di Todorov invita a riflettere anche sul ruolo che la memoria, o il "culto della memoria" ricopre nella realtà contemporanea.

In effetti, il valore inestimabile dell'oblio è stato oggetto di profonda analisi non solo dal punto di vista politico ma anche da quello filosofico. Fra i contributi più significativi in questo senso è imprescindibile quello offerto dal filosofo Paul Ricoeur. Nella sua analisi, le cui basi si possono

[28] F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano, 1973 (ed. or. "*Unzeitgemässe Betrachtungen, Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, 1874). Già dalle prime pagine Nietzsche mette in chiaro che «La serenità, la buona coscienza, la lieta azione, la fiducia nel futuro – tutto dipende, nel singolo come nel popolo, dal fatto […] che si discerna immediatamente con forte istinto quando è necessario sentire in modo storico e quando in modo non storico. […] *ciò che è non storico e ciò che è storico sono ugualmente necessari per la salute di un individuo, di un popolo, di una civiltà*» (1973; 1). E tuttavia, nonostante sia proprio il potere di «usare il passato per la vita e di trasformare la storia passata in storia presente» a segnare l'evoluzione da animale a uomo, secondo il filosofo sarebbe proprio a causa di «un eccesso di storia» (ibid.) che l'uomo rischierebbe di restare bloccato, schiacciato dal peso eccessivo del passato.

rintracciare in diversi interventi, alcuni dei quali contenuti nella raccolta *Ricordare, perdonare, dimenticare* (1998) e proseguita con l'opera capitale *Memoria, Storia, Oblio* (2000), l'oblio si configura come uno dei pilastri fondamentali della cultura occidentale. Questione «ampiamente negletta», scrive Ricoeur, l'oblio è infatti spesso «considerato semplicemente come il nemico che la memoria combatte, l'abisso da cui la memoria strappa il ricordo» (1998; 49) quando invece meriterebbe gli si prestasse ben più attenzione. Il filosofo descrive, quindi, l'esistenza di più tipologie di oblio, distinte inizialmente in due livelli, profondo e manifesto. Non si proporrà, qui, una disamina dell'oblio profondo ma ci soffermeremo, seppur brevemente, sull'oblio manifesto, che pertiene più da vicino quel «*richiamare alla memoria*» (1998; 103) che è in gioco nel rapporto con storia e memoria. Anche a questo livello si riconoscono due classificazioni, *passivo* e *attivo*, che caratterizzano il modo in cui si ricordano o dimenticano alcuni eventi. All'intersezione fra i due Ricoeur situa quella specifica forma oblio che definisce *di fuga* e che si manifesta come «strategia di evitamento, […] motivata da una oscura volontà di non informarsi, di non indagare sul male commesso nell'ambiente del cittadino» (106). Sebbene preveda comunque un certo grado di responsabilità, «quella imputata agli atti di negligenza» (ivi), nell'ottica del filosofo *l'oblio di fuga* resta una forma sostanzialmente passiva di disattenzione nei confronti del passato. Diverso è quanto accade invece con l'*oblio selettivo*:

> In un certo senso la selezione del ricordo comincia al livello profondo dell'usura delle iscrizioni. A questo riguardo, l'oblio si rivela benefico sul piano derivato del richiamare alla memoria e del rimemorare. Non ci si può ricordare di tutto. Una memoria senza lacune sarebbe, per la coscienza desta, un fardello insopportabile (ivi).

L'obiezione che Meier muove alla cultura della memoria, o, meglio, ai suoi eccessi, sembrerebbe orientarsi proprio verso la promozione di quest'ultimo tipo di oblio proposto da Ricoeur. E sebbene il filosofo articoli la sua riflessione partendo dalla dimensione individuale tanto della memoria quanto dell'oblio, è lui stesso a tracciare le linee di continuità fra questa dimensione e quella della storia collettiva: grazie alla connessione fra il racconto e la storia, infatti, Ricoeur collega la selezione degli elementi dell'intreccio con il fatto che «non ogni traccia merita di essere seguita e, prima ancora, di essere conservata, archiviata» (108). Infatti, siccome la storia, scrive, «assume su di sé l'attività selettiva» che è propria della costruzione narrativa, «l'istituzionalizzazione che presiede alla costituzione di archivi di qualunque istituzione merita di essere interrogata relativamente alla sua politica di selezione» (ivi). E tuttavia l'atteggiamento di Meier nei confronti degli abusi della memoria alla necessità di non rivangare il passato, evidenziando i rischi che si corrono nel continuare ad alimentare il ricordo di tensioni potenzialmente divisive, lo storico non suggerisce che le comunità eliminino o ignorino l'esistenza di episodi controversi. La sua posizione

può essere meglio compresa facendo riferimento a quello che Ricoeur chiama *perdono difficile*. Il perdono

> È anzitutto il contrario dell'oblio passivo, tanto nella sua forma traumatica quanto in quella astuta dell'oblio di fuga. Sotto questo aspetto esso richiede un sovrappiù di «lavoro della memoria». Nondimeno […] esso si apparenta, in prima approssimazione, a una sorta di oblio attivo (110).

E un momento fondamentale per arrivare al perdono è il passaggio di colpevoli e vittime attraverso un qualche tipo di procedimento giudiziario. Sono tanti, infatti, gli ambiti in cui si parla di perdono; quello che tocca più da vicino le tematiche che si affrontano nel contesto di questa ricerca, è indubbiamente quello politico e giuridico nel quale se ne parla nei termini di *grazia* e *amnistia*. Quest'ultima, in particolare, rappresenta per Ricoeur una modalità discutibile di relazionarsi ad eventi passati perché non presuppone alcuna richiesta di perdono, né alcuna ammissione di responsabilità, da parte dei colpevoli. Con l'amnistia si cancellano, a tutti gli effetti, crimini di ogni tipo. L'amnistia rientra in quello che Ricoeur chiama *perdono facile*, dal quale mette in guardia perché si tratta di un'imposizione dall'alto priva, quindi, del passaggio fondamentale per arrivare al perdono vero e proprio e cioè la mediazione della coscienza delle vittime. Quello che si dovrebbe cercare di ottenere, invece, è il *perdono difficile* che:

> prendendo sul serio il tragico dell'azione, punta alla radice degli atti, alla fonte dei conflitti e dei torti che richiedono il perdono: non si tratta di cancellare un debito su una tabella dei conti, al livello di bilancio contabile, si tratta di sciogliere dei nodi (116-7).

Questa forma di perdono si avvicina all'*oblio attivo* perché prevede non l'oblio degli eventi o la loro cancellazione dalla memoria collettiva ma, al contrario e al contempo, il superamento delle ragioni, dei motivi, del *senso*, dice Ricoeur, di quegli eventi. Ciò che deve essere perdonato non sono gli atti in sé ma «la *colpa*, il cui peso paralizza la memoria e, per estensione, la capacità di proiettarsi in modo creativo verso il futuro» (110). Posta in questi termini, quindi, la questione di come porre, e anche di come interpretare, la relazione fra passato e presente passa inevitabilmente attraverso il venire a patti con la storia. La memoria non deve diventare né essere considerata come un'entità monolitica che àncora il presente costringendolo a vivere all'ombra delle colpe del passato ma, al contrario, deve farsi tramite per guardare al futuro facendo un uso costruttivo di ciò che è stato. Venire a patti con la storia significa allora:

> Accettare il debito non pagato, accettare di essere e rimanere un debitore insolvente, accettare che ci sia una perdita. *Fare sulla colpa stessa il lavoro del lutto.* Ammettere che l'oblio di fuga e la persecuzione senza fine dei debitori sono frutto della stessa problematica. Tracciare una linea sottile fra l'amnesia e il debito infinito (118).

4. Venire A Patti Col Passato

Quella fra la necessità di memoria e il suo eccesso, o, per usare una terminologia vicina alla riflessione di Ricoeur che abbiamo appena richiamato, fra l'abuso e il buon uso, è davvero una linea sottilissima. Il problema della relazione fra presente e passato, di come articolarla e in che termini porla perché risulti utile a proiettare un individuo, un gruppo o una società verso il futuro invece di diventare un impedimento, è centrale nella cultura contemporanea perché si collega inevitabilmente e inestricabilmente con l'idea stessa che una comunità ha di sé stessa. Sia a livello individuale che collettivo, la base su cui si costruisce l'identità è imbevuta di passato e quando questo passato è segnato da eventi drammatici e violenti il processo di venire a patti con ciò che è accaduto assume, come abbiamo visto, una valenza culturale oltre che politica. Nota a questo proposito Stanley Cohen: «Per la collettività quanto per il singolo, "venire a patti col passato" significa sapere (ed ammettere di sapere) che cosa è avvenuto esattamente» (2001; 299). Proprio per questo l'istituzione delle Commissioni per la Verità, seppur con i limiti operativi e giuridici che le hanno contraddistinte[29], in contesti profondamente segnati dalla violenza ha rappresentato un passaggio formativo di fondamentale importanza per intraprendere un percorso di conciliazione politico e sociale. È sempre Cohen a riassumere bene il ruolo delle Commissioni quando scrive che «rappresentano un palcoscenico per il riconoscimento simbolico di ciò che è già conosciuto, ma che è stato ufficialmente negato» (2001; 36). Il sociologo, inoltre, evocando alcune delle domande che si pongono nel momento in cui si ha a che fare con il passato, specifica che «"far qualcosa" per il passato significa di più che riscrivere correttamente un resoconto. Il significato principale di responsabilità è *giustizia*» (Cohen, 2001; 176). Passaggio fondamentale in questo senso è, e come indicava anche Ricoeur parlando di perdono, quello del riconoscimento delle vittime, cioè dello sdoganamento delle loro storie e della presa di consapevolezza, da parte del resto della società, delle azioni compiute dai carnefici. È dalla volontà di ricordare queste esperienze e di integrarle nel

[29] Basti pensare al fatto che questo tipo di Commissioni non hanno, in effetti, alcuna autorità nel perseguire gli individui o le istituzioni che vengono giudicati colpevoli; allo stesso tempo, grazie al diritto di investigare a fondo sullo svolgimento dei fatti, di richiamare e interrogare testimoni, in determinati contesti anche in cambio di amnistia, sono state considerate essenziali per arrivare a scoprire la verità dei fatti divenendo, a tutti gli effetti, casse di risonanza per le storie di vittime e sopravvissuti.

racconto collettivo perché diventassero insegnamenti e, soprattutto, avvertimenti per il futuro, che si è sviluppata la cultura della memoria:

> 'To remember in order not to repeat' developed generally into a political and cultural imperative. With the support of the human rights paradigm, a new and influential discourse about victims was established to replace the traditional political narrative of class warfare, national revolutions and political antagonism. […] Remembering can then lead to a form of coming to terms with the past with the aim of leaving the history of violence behind, in order to attain a common future (Assmann, 2012; 63).

Interrogarsi su quale sia il modo migliore per venire a patti col passato è il punto di partenza del saggio *L'Etica della Memoria* (2006) del filosofo israeliano Avishai Margalit, che riflette sul tema sfruttando il punto di vista della sua esperienza familiare. Margalit, infatti, è nato nel territorio dell'ex-Mandato britannico in Palestina, ora appartenente allo Stato d'Israele, ma gran parte della sua famiglia, tanto dal ramo materno quanto da quello paterno, si trovava in Europa durante la Seconda Guerra Mondiale e non sopravvisse allo sterminio operato dai nazisti. Alla luce di questo difficile passato familiare, il filosofo identifica due possibili alternative per relazionarsi al passato e, in maniera simbolica, le assegna rispettivamente alla madre e al padre. Secondo la visione materna, lo sterminio nazista ha avuto successo nell'annientare il popolo ebraico e l'unica cosa che resta da fare ai pochi sopravvissuti è dedicare la vita, propria e, soprattutto, quella delle generazioni future, al ricordo elegiaco degli scomparsi. Diametralmente opposto, invece, il punto di vista paterno, che percepisce come soffocante l'atteggiamento, vittimista e rassegnato, a cui la prospettiva materna relegherebbe il popolo ebraico. Dal punto di vista del padre, infatti, vivere nel passato e dimenticarsi di guardare avanti è, in ultima analisi, un atteggiamento del tutto inaccettabile. La posizione che Margalit assegna al padre è quella di chi vede, sulla scorta di quanto abbiamo visto in precedenza con Meier, come unico modo per proiettare la comunità verso il futuro quello di slegarla dal ricordo doloroso dei lutti passati. Se inizialmente questa è la posizione che sembra voler assumere il neonato Stato d'Israele col passare del tempo e l'aumentare della distanza dagli eventi, però, l'atteggiamento delle istituzioni e della popolazione muta radicalmente. All'altezza del processo Eichmann (1961), infatti, che funzionò quasi come una Commissione della Verità grazie all'impianto accusatorio essenzialmente delegato alle testimonianze dirette dei sopravvissuti di fronte a giudice, giuria e, soprattutto, ai media provenienti da tutto il mondo, lo Stato d'Israele iniziò a promuovere un atteggiamento nei confronti del passato marcato dalla celebrazione del ricordo delle vittime. Le testimonianze fornite dalla viva voce di sopravvissuti giunti a Gerusalemme appositamente per poter raccontare la propria storia furono il punto d'avvio in tutto

l'Occidente dell'ormai famosa "Era del testimone"[30], e che sta avviandosi alla fisiologica conclusione, trasformò di fatto lo Stato in una comunità della memoria. La presa di consapevolezza di questo cambiamento di rotta della comunità israeliana consente a Margalit di ragionare su locuzioni che sono entrate nel lessico comune, quale, ad esempio, «la nazione ricorda», e lo che lo portano a distinguere due tipologie diverse di memoria legate a grandi comunità come quella nazionale, e cioè quella *comune* e quella *condivisa:*

> Quella di memoria comune […] è una nozione aggregativa. Aggrega i ricordi di tutte le persone che ricordano un certo episodio, che ciascuna di esse ha vissuto individualmente. Se la percentuale di coloro che ricordano l'episodio in una data società supera una certa soglia […] allora il ricordo dell'episodio può dirsi memoria comune […]. Una memoria *condivisa*, d'altro lato, non è un semplice aggregato di ricordi individuali: richiede che vi sia comunicazione. La memoria condivisa mette in sintonia e integra le differenti prospettive di coloro che ricordano l'episodio […] in una versione unica. Gli altri membri della comunità che non erano presenti in quella circostanza possono allora essere messi in contatto con l'esperienza di quelli che erano in piazza attraverso canali di informazione anziché attraverso l'esperienza diretta. La memoria condivisa è costruita su una divisione del lavoro mnemonico (2004; 49).

Nella visione di Margalit la *memoria condivisa* funge da collegamento fra le generazioni poiché necessita della mediazione di istituzioni che si facciano carico di trasmettere il ricordo attraverso la creazione di archivi o monumenti. Attraverso questa mediazione, che, nel suo insieme, è ciò che compone la *memoria culturale* studiata da Aleida e Jan Assmann, tutti i membri della comunità partecipano del ricordo di chi è venuto prima di loro senza che la responsabilità di trasmettere il messaggio gravi unicamente sulle spalle dei singoli individui o nuclei familiari. Proprio per questo motivo, stando al filosofo israeliano, siamo di fronte ad una «memoria di memoria» (55)[31].

Memoria condivisa e memoria culturale rimandano entrambe alla nozione che più di tutte ha contribuito ad avviare il *memory boom* (e dalla quale entrambe, in effetti, derivano) e che ha animato la riflessione sul rapporto fra presente e passato all'interno di gruppi ampi, come ad esempio quelli

[30] Cfr. Annette Wiewiorka, *L'era del testimone*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1998. Secondo Jan Assmann, la cui teoria sulla 'memoria culturale' incontreremo più avanti, la scomparsa dei testimoni diretti degli eventi drammatici del Novecento sarebbe uno dei tasselli fondamentali che spiegherebbero quella che chiama «la virulenza del tema "memoria e ricordo"» (1992; VII). Altri elementi che concorrerebbero all'esplosione degli studi sulla memoria sono, per lui, lo sviluppo tecnologico che ha messo a disposizione di chiunque diverse forme di memoria artificiale come spazi di archiviazione fisici e digitali (aprendo alla riflessione sui modi in cui la conservazione del ricordo viene così trasformata) e all'atteggiamento nostalgico nei confronti delle tradizioni culturali che prende sempre più piede in tutto il mondo Occidentale e, in particolare, nel Vecchio Continente.

[31] Secondo Margalit anche la tradizione appartiene a questa tipologia di memoria. La tradizione, infatti, come delineata nella sua formazione da Hobsbawm, è, semplificando, un insieme di usanze e rituali che vengono ripetuti nel tempo cioè, nelle parole di Margalit: «un *retaggio* – ossia, una memoria di cose astratte come atteggiamenti o principi – o [in] un *patrimonio*, che consiste di oggetti concreti come edifici e monumenti» (2004; 57).

nazionali, e ad approfondire il peso del ricordo nel processo di definizione identitaria, cioè quella di memoria collettiva.

5. La Memoria Collettiva Di Maurice Halbwachs

Maurice Halbwachs è stato un sociologo francese nato nel 1877, allievo di Bergson e, successivamente, estimatore di Durkheim, collaboratore di Bloch e Blondel, docente universitario alla Sorbona prima dell'arresto da parte della Gestapo nel 1944 e la deportazione a Buchenwald, dove troverà la morte l'anno successivo. Inizia ad elaborare la sua teoria sulla memoria intorno agli anni '20 e pubblica, nel 1925 *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*, opera in cui, sotto le influenze delle teorie durkheimiane sulla coscienza collettiva e sulla relazione fra struttura sociale e linguaggio, prende le distanze dagli insegnamenti di Bergson. I testi di Halbwachs, che non hanno goduto di molta fortuna nel periodo fra le due guerre, e sono stati organizzati e sistematizzati solo a partire dagli anni '50: risale infatti al 1949 la pubblicazione in Francia della raccolta *La Mémoire Collective*. Nel corso degli anni successivi anche gli altri scritti di Halbwachs trovarono una collocazione editoriale ma, trattandosi spesso di frammenti, hanno subito frequenti risistemazioni e sono stati tradotti in tutto il mondo con titoli e composizioni diverse fra loro[32]. L'idea di memoria collettiva, in particolare, ha conosciuto una rinnovata fortuna soprattutto dalla seconda metà degli anni '60 in avanti[33] quando ha iniziato ad essere messa in connessione con la sempre crescente attenzione al recupero dell'esperienze delle minoranze. Per Halbwachs, infatti, la memoria collettiva è:

> essenzialmente, ricostruzione del passato in funzione del presente. In ogni momento della sua evoluzione una famiglia, un gruppo religioso, una classe, un popolo, parte dalla concezione di sé che ha acquisito per comprendere, interpretare, rifondare, e nello stesso tempo, ritrovare, il suo passato (Halbwachs, 1987; 20).

L'idea che sta alla base della riflessione di Halbwachs, dunque, è quella di memoria come strumento di attualizzazione del passato da parte di un gruppo sociale che si riconosce come tale;

---

[32] Maurice Halbwachs, *La Mémoire Collective*, Presses Universitaires de France, Parigi, 1950; *Les Cadres Sociaux de la Mémoire,* Librairie Félix Alcan, Parigi, 1927; *Classes Sociales et Morphologie*, Les Édition de Minuit, Parigi, 1972. In particolare, nelle pagine seguenti, si farà riferimento alle traduzioni italiane, risultato dell'accorpamento più o meno simile, degli scritti presenti in tutti i testi francesi: M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano, 1987 e *I quadri sociali della memoria*, Ipermedium, Napoli, 1997.

[33] A seguito del processo Eichmann e dell'attenzione che aveva attirato sulle testimonianze dirette dei sopravvissuti, e grazie alle innovazioni tecnologiche che permisero la registrazione e la conservazione di una sempre più ampia mole di materiale, infatti, a partire dalla metà degli anni '60 la storia orale si sviluppò come disciplina accademica autonoma. I materiali oggetto di studio da parte degli storici divennero la base per la costruzione di imponenti archivi.

il passato non si cristallizza in maniera definitiva ma, al contrario, è soggetto a mutamenti, rivisitazioni, riproposizioni, che dipendono dalle vite di coloro che ricordano perché «ricordare è un'azione che viene dal presente e dal presente dipende» (Ivi; p. 28). A rendere la nozione teorizzata da Halbwachs così importante nel contesto del *memory boom* e di tutta la galassia di studi identitari che ne sono stati influenzati è il modo stesso in cui il sociologo ne ha postulato il funzionamento.

5.1 Individuo – Gruppo

Halbwachs inaugura il suo ragionamento allontanandosi dal pensiero di Bergson e spostando l'attenzione dal soggetto che ricorda al contesto nel quale avviene l'atto di ricordare. In particolare, secondo lui, la memoria non era più da intendersi come «funzione psicologica del singolo individuo» (Halbwachs, 1987; 20) ma, al contrario, come costrutto sociale. Nell'idea di Halbwachs il processo di formazione dei ricordi è influenzato in modo decisivo dal contesto in cui il soggetto cresce e, ancora di più, dai gruppi sociali nei quali si inserisce. Memoria collettiva ed individuale sono intrinsecamente collegate fra loro perché la prima si compone dell'«insieme dei quadri sociali che consentono la conservazione, lo sviluppo e l'esplicitazione dei contenuti della memoria dei singoli» (ibid.). La seconda, invece, si costituisce attraverso la convergenza di più flussi di memoria collettiva, che iniziano ad interagire con un soggetto fin dall'infanzia, attraverso i ricordi che gli adulti hanno dei bambini e gli insegnamenti che questi apprendono tramite l'esempio e il racconto. La memoria individuale per Halbwachs si crea quindi grazie alla fusione delle percezioni soggettive con quanto apprendiamo, su di noi e sul mondo, dalle persone che ci circondano. Per valutare l'importanza della nozione di Halbwachs nel contesto dell'analisi critica di testi letterari è importante notare che per il sociologo francese anche quello che vediamo, sentiamo o leggiamo entra a far parte di ciò che ci permette di ricordare. Questo contribuisce a chiarire il ruolo della letteratura nella formazione identitaria sia individuale che collettiva: per lui «ciascuno di noi porta sempre con sé e dentro di sé una quantità di persone distinte» (1987; 39)[34]. In uno dei passaggi più controversi della teoria halbwachsiana della memoria il legame fra individuo e collettività è così illustrato:

> [Del resto,] se è vero che la memoria collettiva trae la propria forza e la propria durata dal fatto che ha per supporto un insieme di uomini, d'altra parte sono gli individui, in quanto

[34] «[In realtà] ciascuno porta con sé dei sentimenti e delle idee che hanno la propria origine all'interno di gruppi, reali o immaginari che siano: è con altre persone che, interiormente, ci intratteniamo […]» (Halbwachs, 1987; 45). In *La Memoria Collettiva* Halbwachs parla esplicitamente del ruolo giocato dalla letteratura nella formazione e nella ricostruzione di un ricordo notando come la rimemorazione di una passeggiata per il cuore di Londra possa legarsi ai romanzi di Dickens.

> membri di un gruppo, che ricordano. In questa massa di ricordi comuni, che si sorreggono reciprocamente, non saranno gli stessi ricordi ad apparire a ciascuno con la maggiore intensità. Mi esprimerei volentieri dicendo che ciascuna memoria individuale è un punto di vista sulla memoria collettiva, che questo punto di vista cambia a seconda del posto che occupa al suo interno, e che a sua volta questo posto cambia a seconda delle relazioni che io intrattengo con altre cerchie sociali. […] quando si cercano si spiegare queste diversità, si torna per sempre ad una combinazione di influenze che, tutte, sono di tipo sociale (1987; 65).

Nell'ottica halbwachsiana la qualità originale di ogni memoria individuale, intesa come coscienza del singolo, si deve al cambiamento dei rapporti che questo intrattiene con i vari gruppi di cui entra a far parte o con cui perde i contatti nel corso della vita. In ogni gruppo, a partire dalla famiglia, l'individuo forma dei ricordi che, a loro volta, sono determinati dal contesto nel quale è inserito, quindi dal gruppo stesso: perché si dia memoria, secondo Halbwachs, il singolo non può mai essere isolato ma, al contrario, deve essere parte di un ambiente sociale, di una collettività grazie alla quale costruire i suoi ricordi. Ecco perché dal suo punto di vista ogni memoria, anche quella individuale, è, in ultima analisi, un costrutto sociale.

A legare individuo e gruppo sono i *quadri sociali*. Aleida Assmann spiega i quadri sociali come «an implicit or explicit structure of shared concerns, values, experiences, narratives» (2008; 52), mentre Remo Bodei ne illustra natura e funzione parlando di «protesi esterne (linguaggio, segnali scrittura, riti, monumenti, organizzazione condivisa dello spazio e del tempo) che [rendono] comunicabili esperienze condivise» (2004; XI). Portato diretto della lezione di Durkheim sulla 'comunicabilità', i quadri sociali, in ultima analisi, sono strutture linguistiche grazie alle quali l'individuo può esprimere la propria esperienza e, così facendo, metterla in relazione al contesto di riferimento e trasformarla in ricordo. Per Halbwachs, «la memoria dipende dalle parole» (1997; 54) che sono il principale mezzo di trasmissione e comprensione fra gli individui e che hanno senso solo all'interno della società: «Noi comprendiamo gli altri, sappiamo che ci capiscono ed è per questa ragione che comprendiamo noi stessi» (ivi; 57). Di nuovo, il singolo individuo è sempre visto da Halbwachs in un contesto sociale e relazionale: la forza innovatrice del suo pensiero è che la memoria deve essere compresa non da una prospettiva psicologica ma da una sociologica.

Il legame fra individuo e gruppo rappresenta uno dei punti più controversi della teoria halbwachsiana e le voci che si sono espresse negativamente rispetto a questo tipo di lettura sociologica della memoria sono state numerose. Fra le più famose c'è, ad esempio, quella di Susan Sontag, che in *Regarding the Pain of Others* ha scritto: «Strictly speaking there is no such thing as a collective memory […] All memory is individual, unreproducible – it dies with each person. What is called collective memory is not a remembering but a stipulating» (2003; 76). Dal suo punto di

vista, la nozione di memoria collettiva è una maschera dietro la quale si celava l'ideologia o, più precisamente, la *masterfiction*. Pur notando che nonostante le indubbie potenzialità l'idea di memoria collettiva presenta notevoli complessità, Aleida Assmann è fra coloro che si sono opposti nettamente alla critica di Sontag. In particolare, Assmann evidenzia che anche se i ricordi individuali non possono essere fisicamente trasmessi ad altri perché ne abbiano esperienza diretta possono comunque essere condivisi: «Once they are verbalized in the form of a narrative or represented by a visual image, the individual's memories become part of an intersubjective symbolic system […] By encoding them in the common medium of language, they can be exchanged, shared, corroborated, confirmed, corrected, disputed, and even appropriated» (2008; 50).

Altra critica che viene mossa alla teoria di Halbwachs, o, per meglio dire, alla sua applicazione, è quella ricordata fra gli altri anche da Peter Novick, il quale evidenzia come il termine stesso "memoria collettiva" sia in effetti una metafora («an *organic* metaphor», sottolinea) che assimila il funzionamento della memoria di un gruppo a quella di un individuo. Questo tipo di metafora, continua Novick, può forse adattarsi al contesto che richiamava anche Nora di una società sostanzialmente rurale («an organic (traditional, stable, homogeneous) community, one in which consciousness, like social reality, changes slowly») ma non sembrerebbe calzante nella società del terzo millennio, «very inorganic […] (fragmented rather than homogeneous, rapidly changing rather than stable, the principal modes of communication electronic rather than face-to-face)» (2007; 27-28). É però sempre Aleida Assmann a ribattere che lo stesso Halbwachs si era espresso negativamente a proposito di una lettura metaforica della memoria collettiva poiché ne sottolineava la natura costruttivista: «For him, a collective memory is clearly not a mysterious fusion of individual minds or souls but the product of continuous social interaction» (2007; 34). Inoltre, con riguardo all'applicazione del concetto nelle società frammentate e mutevoli del XXI secolo[35] Assmann nota che:

> If we replace face-to-face interaction with symbolic communication via media […] the range of participation in a collective memory widens considerably. If there is a leap of analogy involved in the thing about "collective memory", is not from individual memory to a mysterious collective mind, but from *unmediated* (face-to-face) interaction to *mediated*

[35] Occorre segnalare che nello scambio fra Novick e Assmann entrambi fanno riferimento non al XXI secolo bensì al XX. Nonostante gli interventi citati risalgano al 2006, la scelta del riferimento al secolo precedente evidenzia la diffidenza dello storico americano anche nei confronti delle applicazioni e implicazioni che la memoria collettiva ha avuto nel contesto del memory boom. Si è scelto qui di postdatare il riferimento nella convinzione che i caratteri identificati da Novick come incompatibili con la costruzione di una memoria collettiva stabile siano rimasti invariati anche nel XXI secolo e che, d'altra parte, lo stesso valga per le riflessioni opposte di Assmann.

> symbolic communication and from informal practices to more formal channels, occasion, and institutions of communications (Ibid)[36].

Nello stesso intervento, Assmann segnala come la forza della teoria di Halbwachs per la contemporaneità derivi proprio dalla sua natura costruttivista che ha permesso alla teoria di adattarsi e fornire solidi appigli allo studio delle identità collettive:

> New discourses on both memory and identity were backed up by a "constructivist turn" in the humanities. This turn was built on two basic assumptions. One is that cultural symbols (such as texts, images, and rituals) and their historically changing media matter; they play an important role in the formation of identities. The other premise is that the past is always reconstructed according to the needs of the present. As the present is in no way stable, reconstructing the past is a varying an open-ended project (ibid).

Uno dei punti che ha permesso alla teoria di Halbwachs di risuonare con tanta forza nella riflessione contemporanea sulla memoria e sul suo rapporto con la formazione identitaria individuale e collettiva è che nella prospettiva offerta dalla sua teoria della memoria collettiva è sempre presente lo spazio per narrazioni contro-egemoniche. All'interno dei gruppi sociali identificati da Halbwachs, che vanno dal nucleo famigliare alla compagine nazionale, il ricordo non è mai fossilizzato né unitario ma, al contrario, si presta a rivisitazioni e anche riscritture all'emergere di nuove memorie al suo interno. Non esiste memoria collettiva, infatti, che non comprenda differenze e scarti nei quali inserire racconti di esperienze diverse che si sono formate nel tempo.

6. Memoria Collettiva Nel Tempo, Ovvero La Memoria Culturale

I coniugi Jan e Aleida Assmann sono fra gli studiosi che più di tutti hanno dedicato la propria ricerca allo sforzo di illustrare (e dimostrare) le capacità operative della teoria halbwachsiana; in particolare i loro sforzi si sono orientati alla configurazione di un sistema che permettesse di descrivere le modalità di trasmissione della memoria collettiva nel tempo all'interno di vasti gruppi. Pur lavorando a strettissimo contatto (e spesso cofirmando i loro lavori di ricerca), è necessario

[36] Anche Jan Assmann ha affrontato direttamente la critica alla memoria collettiva come metafora ricordando che l'interesse principale di Halbwachs era proprio quello di dimostrare che «anche i ricordi i individuali sono un fenomeno sociale: il fatto che gli individui, in virtù del loro corredo neuronico, possano avere una memoria, non cambia niente per quanto riguarda la dipendenza di queste memorie individuali dai "quadri sociali"» (1997; 22). E anche lui sottolinea come «ciò che intendiamo riprendere da Halbwachs è una concezione del passato che possiamo definire "sociocostruttivista"» cioè una visione per cui il passato è «una costruzione sociale la cui composizione risulta dal bisogno di senso e di quadri di riferimento del presente. Il passato non si fissa naturalmente, ma è una creazione culturale» (ibid.).

notare che Jan e Aleida Assmann afferiscono a due discipline distinte, il primo è infatti un eminente antichista ed egittologo mentre la seconda è anglista e comparatista: il fatto che, nascendo dall'incontro delle rispettive competenze, le sistematizzazioni da loro proposte trovino riscontro tanto nel mondo antico quanto nella modernità contribuisce forse a spiegare il ruolo di primo piano che gli viene tributato all'interno del campo dei memory studies. Il primo a proporre una sistematizzazione delle modalità di trasmissione della memoria è stato Jan Assmann quando, nel 1992, introdusse in *Das kulturelle Gedächtines*[37] il concetto di "memoria culturale" per individuare uno dei quattro ambiti (*memoria mimetica; memoria delle cose; memoria comunicativa; memoria culturale*) in cui si scompone la «dimensione esterna della memoria umana» (1997; XV), ossia la memoria collettiva. Punto di avvio della sua riflessione su memoria e identità è, infatti, che «Ciò che lega insieme i singoli in un tale "noi" è la *struttura connettiva* di un sapere e di un'immagine di sé comuni: tale struttura è basata da un lato sul vincolo di comuni regole e valori, dall'altro sul ricordo di un passato condiviso» (1997; XII-XIII). Non è questa la sede per un'analisi approfondita del pensiero di Jan Assmann; tuttavia, sarà interessante soffermarsi almeno su due passaggi, cioè quelli riguardanti la memoria comunicativa e quella propriamente culturale, poiché riguardano nello specifico le configurazioni che assume il ricordo collettivo. In effetti, *memoria comunicativa* e *culturale* sono visti da Assmann come due poli distinti attorno ai quali si articolano le forme che assume il ricordo di un gruppo nel corso del tempo. «La memoria *comunicativa* comprende i ricordi che si riferiscono al passato recente» (1997; 25), cioè i ricordi che il gruppo ha vissuto e che si incarnano nei suoi componenti. La durata di questa memoria, che potremo definire generazionale, è all'incirca di quarant'anni, un tempo limite oltre il quale protagonisti e testimoni diretti degli eventi iniziano a scomparire per lasciare il posto ai propri successori. Per questa nuova generazione, che si creerà una nuova memoria *comunicativa* e grazie a questa definirà la sua identità, il ricordo degli antenati si materializza perché smette di essere trasmesso oralmente e si concretizza nei media che lo trasmettono. Ad incarnare il passato per questo nuovo gruppo, allora, subentrano trascrizioni di testimonianze, raccolte di documenti e fotografie[38] che col passare del tempo vengono prese in carico dalle istituzioni, che allontanano queste manifestazioni della memoria dalla dimensione meramente familiare e le trasformano in ricordi *fondanti*. Questi ricordi, agli occhi della comunità che vive il presente, sono quelli che acquistano un valore «in virtù della loro funzione

[37] Le citazioni dal testo saranno prese dalla traduzione italiana *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi Editore, Torino, 1997.

[38] Qui Assmann fa riferimento alla storia orale come disciplina autonoma, anch'essa protagonista fortunata della stagione che ha visto salire alla ribalta i memory studies, e ai risultati delle ricerche in questa direzione: «L'immagine di storia che viene a formarsi in questi ricordi e racconti è quella di una "storia del quotidiano", o di una "storia dal basso"» (26). "Storia dal basso", "storia del quotidiano" o "microstoria" sono diventati, dalla fine del XX secolo ad oggi, l'argomento prediletto anche della narrativa, che tende sempre più all'indagine del legame fra quella che viene definita masterfiction o Storia con i destini individuali.

mnemotecnica (a sostegno sia del ricordo che dell'identità)» e che compongono la memoria *culturale*. Questa, scrive Assmann:

> è un fatto di mnemotecnica istituzionalizzata. […] si orienta in base a punti fissi nel passato. Anche in essa il passato non è in grado di conservarsi in quanto tale, ma si coagula piuttosto in figure simboliche a cui viene agganciato il ricordo […] Anche i miti sono figure di ricordo: la differenza fra mito e storia cessa qui di valere. Per la memoria culturale è valida non la storia *de facto*, ma solo quella ricordata: si potrebbe anche dire che nella memoria culturale la storia *de facto* viene trasformata in storia ricordata e dunque in mito […] Attraverso il ricordo la storia diventa mito; in tal modo essa, lungi dal divenire non reale, solo ora si fa realtà, come forza durevole normativa e formativa (26-27).

Della memoria culturale, quindi, partecipano tutte quelle celebrazioni rituali che servono «ad attualizzare il passato fondante» e che, grazie al riferimento a questo passato, fungono da collante per l'identità collettiva: «Nel ricordo della propria storia e con l'attualizzazione delle figure di ricordo fondanti, il gruppo si sincera della sua identità» (27). La memoria culturale, dunque, è memoria istituzionalizzata, celebrata e ritualizzata. A questo punto sarà necessario esplicitare un collegamento che si è sin qui taciuto ma non può essere sfuggito, cioè quello con le «tradizioni inventate»[39] studiate dallo storico Eric Hobsbawm:

> Per «tradizione inventata» si intende un insieme di pratiche, in genere regolate da norme apertamente o tacitamente accettate, e dotate di una natura rituale o simboliche, che si propongono di inculcare determinati valori e norme di contemporaneamente ripetitivi nelle quali è automaticamente implicita la continuità col passato (2002; 4).

In particolare, lo storico concentra la sua attenzione nel percorso seguito da diverse comunità nazionali, in particolare nel periodo compreso fra il 1870 e il 1914, per istituire tradizioni che avessero lo scopo di ispirare nelle popolazioni sentimenti di unità e appartenenza nazionali. Queste tradizioni, che «laddove è possibile, ricorrono alla storia come legittimazione dell'azione e cemento della coesione di gruppo» (Hobsbawm, ivi; 15) sono in effetti la concretizzazione della memoria collettiva di Halbwachs e della memoria culturale di Jan Assmann[40].

---

[39] Cfr. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *The Invention of Traditions,* Cambridge University Press, Cambridge, 1983, trad. it. *L'inventzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 2002.

[40] Rientrano in questo contesto anche iniziative come l'istituzione di fondazioni (anche private) intitolate a persone scomparse, la costruzione di edifici o monumenti o anche l'intitolazione di strade a personaggi o date significative. Nell'ambito delle cerimonie partecipative, invece, si può parlare di veri e propri atti performativi collettivi che possono assumere un numero praticamente infinito di modalità diverse ma il cui scopo è sempre il medesimo: tramandare il ricordo del passato.

Nel suo lavoro di ulteriore sistematizzazione dei meccanismi della memoria collettiva, e che si sviluppa in parallelo a quello del marito, Aleida Assmann inscrive le tradizioni studiate da Hobsbawm in quella che chiama *political memory*. Anche l'organizzazione messa in luce da Aleida Assmann, come quella proposta da Jan, prevede quattro passaggi o livelli, ognuno legato agli altri ma, allo stesso tempo, indipendente: *individual, social, political, cultural*[41]. I criteri utilizzati per studiare questi livelli sono essenzialmente tre: la capacità di espansione del ricordo nel tempo e nello spazio; la dimensione del gruppo al quale si riferisce; la resistenza o meno alla variazione. Secondo questa scansione, le tradizioni rientrano nella *political memory*, cioè la forma che il ricordo assume quando cessa di essere trasmesso direttamente dai testimoni e diventa responsabilità delle istituzioni farsi carico del racconto del passato. Quella che per Halbwachs era memoria collettiva, dunque, per Assmann è in effetti la risultante dell'unione di *social*, *political* e *cultural memory*:

> I prefer to replace [collective memory] with three different terms: social, political, and cultural memory. The first of these, social memory refers to the past as experienced and communicated (or repressed) within a given society. The memory of a society is by no means homogeneous but is instead divided into generational memories […] (2010; 41).

Due sono gli elementi che, secondo Assmann, concorrono in maniera predominante a distinguere le generazioni le une dalle altre: da un lato vi sono gli eventi che ne caratterizzano il tempo (le guerre, le crisi, le tensioni), e, dall'altro, invece, si pone il tentativo stesso di autodefinirsi, un discorso comune a tutte le generazioni ma che nessuna può mai davvero pienamente esaurire. E a segnare il vero discrimine fra le quattro fasi della memoria è, in ultima analisi, la rispettiva dimensione temporale:

> Individual and social memory is embodied; both formats cling to and abide with the human beings and their embodied interaction. Political and cultural memory, on the other hand, are mediated and, in order to become a kind of memory, they both need to be re-embodied; both are founded on durable carriers of symbols and material representations. […] both political and cultural memory aim at a permanence of memory […] are design for *trans-generational* communications, involving not only libraries museums, and monuments, but also providing various modes of education and repeated occasions for participation (2010; 42).

[41] Cfr. A. Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, Monaco, 1999, trad. It. *Ricordare: Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna, 2002.

La memoria culturale, nella quale rientrano anche le tradizioni studiate da Hobsbawm, è caratterizzata da un andamento *top-down* perché sono le istituzioni ad essere responsabili della sua diffusione e della ricezione da parte del gruppo. Fra gli usi che le istituzioni possono fare di questo tipo di memoria, come sottolineato dallo stesso Hobsbawm, vi è certamente il consolidamento dell'identità collettiva attraverso il ricordo di un passato comune[42]. Proprio per raggiungere questo scopo, Aleida Assmann vede la *cultural memory* divisa in 'canone' e 'archivio': all'interno del primo rientra tutto ciò che un gruppo nazionale sceglie attivamente di ricordare, del secondo, invece, fanno parte quei ricordi che, pur essendo riconosciuti, si preferisce accantonare. Del 'canone' come inteso da Aleida Assmann fanno parte i programmi scolastici e i musei, le festività e le "giornate" dedicate al ricordo di eventi particolari; nell'archivio, invece, entrano tutti quei documenti che, pur restando accessibili a tutti, si preferisce lasciare al vaglio esclusivo degli specialisti e che, pur appartenendo al passato nazionale non sono stati del tutto incorporati nella coscienza collettiva[43].

Queste due configurazioni della memoria culturale non sono distinte ma, anzi, sono soggette a continue contaminazioni reciproche, che coincidono con il mutare della sensibilità collettiva, la quale determina, di volta in volta, cosa ricordare e cosa, temporaneamente, accantonare; è grazie a questa permeabilità che il presente rinegozia costantemente la propria identità collettiva in virtù del risorgere dell'esperienze delle minoranze dall'archivio[44]. Come già evidenziava Halbwachs, infatti, all'interno di ogni gruppo sociale, dalla famiglia alla nazione, permane lo spazio per memorie contro-egemoniche che modifichino o, in casi estremi, addirittura sovvertano il racconto del passato collettivo. Non esiste, dunque, memoria collettiva che non comprenda al suo interno differenze e scarti nei quali inserire memorie nuove che gettano nuova luce sul passato e sul

[42] Nella teoria di Aleida Assmann, *social* e *political memory* sono caratterizzate da due diversi impulsi generatori: mentre la *political memory* ha origine istituzionale (cioè *top-down*), la *social memory* nasce dall'esigenza del gruppo di perpetuare il ricordo del proprio passato (e ha quindi un andamento *bottom-up*). Nel suo lavoro di analisi delle tradizioni inventate Hobsbawm rintraccia gli stessi orientamenti osservando il modo in cui le istituzioni da un lato e le corporazioni dall'altro hanno, col tempo, creato i rispettivi momenti commemorativi tramite i quali celebrare e tramandare il proprio spirito identitario. Nella *political memory* di Assmann, infatti, «memories are constructed, staged, used, and abused for political action and the formation of group identities» (2010; 42) mentre la *social memory* è il risultato dell'impegno di «gruppi sociali non organizzati formalmente in quanto tali, o i cui scopi non erano specificatamente o consapevolmente politici» (Hobsbawm, 1997; 253).

[43] Nel caso dell'Italia, ad esempio, apparterrebbe all'archivio ogni riferimento al passato coloniale, un passato non negato ma nemmeno integrato a pieno nella coscienza collettiva del Paese. Per rettificare questa parziale rimozione, gli storici italiani e non sono da anni impegnati in prima linea; al loro fianco, dagli anni Novanta in avanti, sempre di più sono anche i narratori che scelgono di concentrarsi sulla ripresa del passato coloniale italiano e sulle sue implicazioni per il presente.

[44] Nel recente saggio *Identità*, Francis Fukuyama sottolinea come l'affermazione identitaria di gruppi che sono percepiti (o si auto-percepiscono) come minoranze sia un vero e proprio tratto dominante comune a tutte le società nel terzo millennio ma sia particolarmente evidente nelle grandi democrazie occidentali. Stando alla sua lettura, questa domanda di riconoscimento sarebbe collegata al *thymos*, cioè quella «parte dell'anima che ambisce al riconoscimento della dignità» (2019; 14): «La domanda di riconoscimento della propria identità è un concetto base che unifica gran parte di quanto sta accadendo oggi nella politica mondiale. […] Molto di ciò che passa per modificazione economica ha in realtà le sue radici […] nella domanda di riconoscimento, e quindi non può essere soddisfatto semplicemente tramite mezzi economici» (Ivi; 15).

presente: «ricordare» scriveva Halbwachs «è un'azione che viene dal presente e dal presente dipende» (1987; 28).

Nella prossima sezione, Parte II – Forme del romanzo storico nel Terzo Millennio, vedremo come questi influssi, queste spinte che provengono tanto dalla società civile quanto dal mondo accademico, sono registrate dalla letteratura e, in particolare, come confluiscano nel romanzo storico contemporaneo. Per Aleida Assmann, infatti, la letteratura non è solo parte della sfera della *cultural memory* ma ne è un elemento fondamentale in quanto il lavoro svolto da autori e autrici da un lato recepisce gli input che arrivano dai singoli gruppi che tentano di definire la loro identità e, dall'altro, portandone le rivendicazioni all'attenzione collettiva, è in grado di aprire nuovi dibattiti sulle politiche identitarie e della memoria.

PARTE II – FORME DEL ROMANZO STORICO NEL TERZO MILLENNIO

È sempre in un rifiuto della visione diretta
che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto
della realtà del mondo di mostri in cui gli è
toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé,
che assume come proprio fardello.

I. Calvino, *Lezioni americane*

Chi controlla il passato… controlla il
futuro; chi controlla il presente, controlla il
passato.

G. Orwell, *1984*

1. Premessa: Memoria E Romanzo Storico

Al termine della lunga, seppur non esaustiva, carrellata nel panorama dei Memory Studies nella prima parte di questo lavoro, si procederà ora ad affrontare il suo tema centrale cioè il romanzo storico del terzo millennio.

Come si è già avuto modo di accennare in precedenza, non è facile definire le caratteristiche complessive di questo genere. Di fatto, come è noto, in realtà è già il Novecento a porre sotto esame la definizione della categoria di genere letterario dopo che nel secolo precedente era stato raggiunto l'apice della sua fortuna critica. Pur non mancando proposte interessanti, infatti, come quella del Frye di *Anatomia della critica* (1969) o quella, ben più attardata, dello Schaeffer di *Cos'è un genere letterario* (1992), il genere letterario è ora considerato «una categoria aperta e fluida, a codificazione debole» (Bertoni, 2018: 217) nella quale i legami tra forma e contenuto, un tempo ritenuti essenziali, sono ormai quasi del tutto recisi. Al loro posto, sono ora l'intersezione, la fusione o la contaminazione fra modalità espressive, registri stilistici, scelte compositive e tematiche a costituire una griglia dalle maglie estremamente larghe entro la quale è comunque possibile, benché spesso non facile, inscrivere la produzione letteraria. In questo contesto, già di per sé volatile, la questione relativa allo statuto del romanzo storico pone ulteriori complicazioni dovute non soltanto

alla sua vicinanza con la storiografia ma anche al fatto che «pone problemi che intrecciano in modo inscindibile istanze teoriche e critiche». Secondo Margherita Ganeri l'unica soluzione possibile all'interrogativo posto dal romanzo storico al sistema dei generi è «l'elaborazione di una categoria statuaria aperta, utilizzabile per la ricostruzione dei processi storico-letterari» (1999; 25).

Ciò che resta saldo all'interno della compagine storica, però, è l'attenzione posta alla relazione fra singolo e collettività. La ricerca del nesso fra *destini individuali* e *destini generali* è, infatti, una delle direttrici tematiche principali che già Lukács aveva evidenziato nella forma da lui definita *classica* del romanzo storico, e che era caratteristica peculiare del genere sin dalle sue origini:

> Che cosa è importante nel romanzo storico? In primo luogo che vengano rappresentati destini individuali in cui i problemi dell'epoca trovino la loro espressione al tempo stesso *immediata* e tipica. […] l'elemento decisivo dal punto di vista artistico è il contenuto sociale e psicologico del destino che viene rappresentato; e cioè il problema se questo destino sia collegato o meno, intrinsecamente, alle grandi questioni tipiche della vita del popolo. (1965 (1955); 393-4)

All'inizio degli anni Duemila, questa classe di testi eterogenei, che ci restituisce una varietà quasi caleidoscopica di forme diverse, sembra voler rinnovare l'attenzione per questo rapporto dinamico verso il quale si orientano anche le discipline afferenti ai *Memory Studies*. Mentre la sezione precedente, *Parte I*, ha avuto il compito di riassumere le proposte che emergono dal campo dei *memory studies* per indagare il rapporto fra singolo individuo e società, alle pagine seguenti spetta quello, parallelo, di indicare al lettore in che modo il romanzo storico *del* e *nel* terzo millennio si proponga di fare la stessa cosa ancorandosi a puntelli che sono in primo luogo tematici, ma anche stilistici e formali.

2. Fra Individuo E Destini Generali: Il Romanzo Storico Nel Terzo Millennio

Come sarà ormai chiaro dopo la ricognizione nel territorio dei *Memory Studies*, alla base della rinnovata fortuna del lavoro di Halbwachs si trova la natura pluridiscorsiva da lui stesso inscritta nella nozione di memoria collettiva, una qualità che le successive elaborazioni, in particolare quelle di Jan e Aleida Assmann, hanno ulteriormente approfondito. Abbiamo visto anche come, nella sistematizzazione da lei proposta, Aleida Assmann inserisce fra le istanze della *cultural memory* anche la letteratura, riconoscendone il fondamentale ruolo di *cultural medium*[45]. Negli ultimi due decenni

[45] Cfr. Ann Rigney, *The many afterlives of Ivanhoe*, in in K, Tilmans, F., van Vree, J. Winters (a cura di), *Performing the Past: Memory, history, and Identity in Modern Europe*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, pp. 207-235.

pubblico e autori, influenzati tanto dal discorso politico quanto da una rinnovata attenzione al passato recente in contesti anche molto diversi fra loro, hanno trovato un terreno comune nella produzione di una narrativa fortemente orientata ad analizzare da un lato il rapporto che lega il singolo alle comunità e, dall'altro, a far riemergere dal racconto della grande Storia le vicende finora ritenute marginali.

Nel contesto della critica letteraria e della narrativa degli anni Zero si osserva la tendenza degli autori a prediligere storie che affrontano le possibili declinazioni del rapporto fra singolo e società con narrazioni inscrivibili nell'alveo della *microstoria*[46] e della *controstoria*[47], cioè ponendosi programmaticamente dalla prospettiva dei subalterni, lungo un percorso aperto già con l'affermarsi in ambito accademico dei *postcolonial studies*[48]. È proprio nel romanzo storico che le tematiche identitarie, pur presenti in altri spazi della narrativa, trovano il terreno più fertile in cui attecchire. All'interno di questo vero e proprio macro-genere, i discorsi identitari si intrecciano con il tentativo di recuperare un legame fra passato e presente che, all'alba del terzo millennio, appare definitivamente reciso. Secondo Antonio Scurati, infatti, quello che stiamo vivendo è il "tempo della cronaca"[49], una temperie entro la quale a mancare non sarebbe tanto la Storia quanto «il sentimento della nostra singolare appartenenza ad un quadro storico collettivo» in seguito alla quale «la vita […] scadendo a fattacci e fatterelli, finisce con l'apparirci come una malattia inguaribile di lungo corso»[50]. Una valutazione simile sullo stato di salute dei tempi in cui viviamo l'ha data anche Daniele Giglioli in apertura del saggio *Stato di minorità* (2015), nel quale descrive i tratti somatici di una «società in cui l'agire politico è sentito come qualcosa di impossibile, non perché proibito ma perché ineffettuale, senza esito, svuotato di ogni concretezza» (V) e sulla quale sembra aleggiare «un generale senso di impotenza, di mancata presa sugli eventi, di inibizione alla prassi» (3). In questa atmosfera così rarefatta, però, non può non essere letto in chiave sintomatica il grande

---

46 Cfr. C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*, Einaudi, Torino, 1976; id. *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano, 2006; G. Levi, *On Microhistory*, in P. Burke (a cura di), *New Perspective on Historical Writing* (1991), trad.it. *A proposito di microstoria*, in P. Burke (a cura di), *La storiografia contemporanea,* Laterza, Roma-Bari, 1993.

47 Onde fugare ogni dubbio, sarà bene chiarire in modo esplicito cosa si intende qui per *controstorie*. Riprendendo le parole di Federico Bertoni nella prefazione a *La lotta e il negativo* di Emanuela Piga Bruni, il termine è qui usato per indicare «narrazioni controegemoniche, prospettive conflittuali» scelte dagli autori per illuminare «zone oscure o luoghi poco frequentati dalla storiografia ufficiale» (2018; 17). Rientrano in questa definizione, dunque, anche i racconti dei subalterni ai quali si è fatto riferimento e che sono il territorio privilegiato degli studi postcoloniali.

48 In merito all'ampissimo territorio degli studi postcoloniali, non potendo approfondire l'argomento in questa sede, ci si limita a rimandare a tre testi degli autori principali dai quali il movimento ha preso il via: F. Fanon, *Peau noir, masques blancs*, Éditions du Seuil, Parigi, 1952, E. Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York, 1978, G. Spivak, "Can the Subaltern Speak?", in *Marxism and the Interpretation of Culture*, Macmillan, Londra, 1988.

49 Cfr. A. Scurati, *Gli anni che non stiamo vivendo. Il tempo della cronaca*, Bompiani, Milano, 2010. La riflessione di Scurati era iniziata già nel precedente lavoro *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione* sempre edito per Bompiani, Milano, 2006.

50 Cfr. F. Bertoni, "La parola agli scrittori: cinque domande su letteratura e storia", Eds. Federico Bertoni – Donata Meneghelli, *Letteratura e storia. Storia e Letteratura*, *Transpostcross*, IV.1, 2014. Online: http://www.transpostcross.it/index.php?option=com_content&view=article&id=115:antonio-scurati&catid=25:la-parola-agli-scrittori-cinque-domande-su-letteratura-e-storia&Itemid=122 (Consultato il 15 Giugno 2021).

successo di narrazioni storiche, le quali, con gradi diversi di consapevolezza, sembrano voler tentare apertamente di recuperare la componente politica inscritta nel DNA del genere attraverso la ri-discussione e la ri-problematizzazione del rapporto fra singolo e collettività e fra passato e presente. Se infatti le domande poste dalla narrativa storica contemporanea non sono nuove, è altrettanto evidente siamo in presenta di un fenomeno che «cerca nuove risposte alle domande di un mondo profondamente cambiato, o che forse si pone vecchie domande in forma nuova» (Bertoni, 2018; 12). In quest'ottica e da questa prospettiva, allora, come nota Bertoni nella prefazione al volume dedicato al romanzo storico di Emanuela Piga Bruni,

> Il nesso dinamico fra passato e presente non pone solo una questione storiografica o archeologica ma implica un problema di scelta, di visione del mondo, di ciò che possiamo o dobbiamo chiedere al futuro. Non solo *poiesis* ma anche *praxis*, lo spazio dell'azione umana, l'interrogativo di fondo che viene rilanciato al lettore al termine i romanzi come questi: che cosa avremmo fatto noi? E che cosa possiamo fare adesso? (Ivi; 17).

Alla valutazione dello stato attuale della rappresentazione dei destini generali è dedicato un saggio di Guido Mazzoni, intitolato proprio *I destini generali* e pubblicato nel 2015, nel quale l'autore prende in esame gli esiti della mutazione antropologica denunciata da Pasolini alla metà degli anni '70. Nel testo, nato da riflessioni private e animato da una forte urgenza personale che il lettore avverte molto chiaramente nell'argomentazione, l'autore affronta gli effetti della mutazione culturale e antropologica che ha avuto come fulcro la nuova classe media, emersa nel secondo Novecento, e come «epicentro storico» il Sessantotto. Anno simbolico divenuto termine ombrello sotto il quale trovano posto mobilitazioni sociali di varia natura che hanno attraversato l'Occidente fino agli anni '80 del secolo scorso, l'importanza capitale di questo momento storico per la cultura occidentale del terzo millennio è esemplificata dal suo essere da un lato «l'ultimo episodio dell'Età delle Rivoluzioni moderne […]; per un altro, [rappresenta] il culmine della forma di vita capitalistica nella stagione del suo trionfo» (Mazzoni, 2015; La mutazione):

> ciò di cui il Sessantotto è metonimia segna un passaggio storico per due ragioni: perché la sconfitta delle istanze politiche sembra essere stata definitiva e perché la mutazione antropologica di cui un lato del Sessantotto è epifania ha aperto la faglia etica che oggi attraversa la *Western way of life*. Per un verso la politica è uscita definitivamente dal novero delle forze che possono dare un senso alla vita (la media quotidianità occidentale è compiutamente impolitica); per un altro, nella vita ordinaria si è aperto un conflitto fra i valori del privato che presuppongono legami e un edonismo privo di vincoli. È questo l'orizzonte etico in cui i più si muovono oggi (ivi; Sessantotto).

Muovendo dalla presa di coscienza che le categorie per interpretare il presente di stampo novecentesco sono divenute ormai inefficaci, Mazzoni evidenzia come il discorso del capitalista denunciato da Lacan nel 1972 abbia raggiunto il suo apice con l'avvento del terzo millennio: orientato a «sacrificare tutto in nome del godimento» (ivi; Dopo la politica) il soggetto contemporaneo avrebbe rinunciato del tutto alla sua dimensione politica, dunque ai destini generali, per percorrere fino in fondo la strada dell'individualismo consumistico. Il segnale più evidente della vittoria di questo paradigma è rintracciabile in quella «crisi dei legami» inscritta nella *Western way of life* e che ha investito l'individuo nella sua sfera più intima (la dimensione «intrapsichica» sempre più instabile), privata (il nucleo familiare sempre più scisso) e finanche politica (interesse per la cosa pubblica sempre più limitato). Si verificano così le condizioni per «l'allentamento dei nessi fra la parte e il tutto, fra l'individuo (o il suo prolungamento nella coppia e nella famiglia) e le appartenenze collettive, i doveri comunitari, i destini generali» (ivi; La crisi dei legami). Proprio nel Sessantotto, e, soprattutto, nella sua dimensione politica, che, contrariamente a quanto appena affermato, sembrerebbe porre l'accento sulla volontà di partecipazione attiva di quanti, in quel frangente, presero posizione, l'autore rintraccia un altro segnale dell'avvenuto scollamento dei destini individuali da quelli generali:

> Nella vita ordinaria l'allentamento dei legami molecolari ha due conseguenze politiche diverse. Se la più visibile è l'indifferenza per la vita pubblica che si accompagna alla formula «non me ne frega un cazzo», la più interessante e pervasiva è la diffusione del diritto alla parola. […] la presa di parola, la pari del Sessantotto, è un fenomeno duplice e diviso […]: per un verso prolunga il gesto politico costituente delle assemblee rivoluzionarie moderne, per un altro annuncia un individualismo politico di nuovo, tutto interno al capitalismo perché nato dai quantitativi di soggettività che il benessere e la scolarizzazione di massa hanno distribuito, nel dopoguerra […] Quando non nasce da uno stato d'eccezione, la presa di parola generalizzata ha esiti inevitabilmente microidentitari: esprime la fine di quei legami collettivi di cui i partiti moderni erano l'effetto e in parte la causa (ivi; La crisi dei legami).

Protagonista di questa presa di parola e vero soggetto della crisi dei legami è la *middle class*, ormai lontana anni luce dalla borghesia ottocentesca e caratterizzata proprio dall'isolamento dei singoli individui, chiusi in una bolla edonistica dove dominano «l'inappartenenza, il rifiuto del sacrificio, il desiderio di perpetuare parti estese di infanzia, di adolescenza, di gioco, di sogno» (ivi; Paradisi in terra). Una *middle class* che non è più in grado di collocarsi nella cronologia della Storia perché non è più in grado né di riconoscersi nel passato dei padri né, tantomeno, di immaginare il futuro[51]. E

[51] «Questo stato di cose prolunga un tratto fondamentale della modernità, inscritto nell'etimologia della parola, ma lo fa annullando quella fede nel passato come tradizione o nel futuro come progresso e redenzione cui la politica moderna,

al rapporto col passato, in particolare, è dedicata la seconda parte del saggio di Mazzoni, programmaticamente intitolata *L'epoca delle persone medie*, in cui l'autore ripercorre sensazioni, impressioni e riflessioni di un viaggio nella Berlino ormai in gran parte ricostruita del terzo millennio. «Città allegorica del XX secolo», la capitale tedesca è «un palinsesto a cielo aperto» in cui però il legame col passato, pur così recente e vivo appena sotto la superficie, si rivela in effetti ormai reciso: «in ogni museo o monumento di Berlino, il discorso che lo Stato tiene sulla propria storia è circondato da un altro sistema di simboli […] più importante di quello che le istituzioni […] hanno voluto costruire» (ivi; Sopralluoghi). I simboli cui allude sono fast-food, insegne pubblicitarie e parcheggi che circondano quelli che furono i centri nevralgici della storia novecentesca e nei quali l'autore registra la conflagrazione fra due realtà di segno diametralmente opposto: la storia tragica della Germania hitleriana, da un lato, e tutte le marche ricorrenti della vita nell'epoca del tardo capitalismo, dall'altro; se per la prima il soggetto è cittadino, per la seconda è consumatore.

L'analisi dell'autore, pur estremamente lucida, accurata e a tratti condivisibile, non sembra tenere conto di quanto, nonostante la mutazione antropologica (in conseguenza della crisi dei legami, della spinta al soddisfacimento dei piaceri e all'emergere sempre più prepotente dell'individualismo come orientamento privilegiato) abbia modificato il modo in cui l'individuo percepisce sé stesso nei confronti di passato e presente, la necessità di connettersi con quanto ci ha preceduto resti fondamentale. Come abbiamo avuto modo di osservare parlando del paradigma identitario legato al fenomeno del *memory boom*, l'esistenza di una memoria condivisa sul passato è elemento imprescindibile alla costruzione identitaria tanto del singolo quanto delle collettività:

> La coscienza dell'appartenenza sociale, che chiamiamo «identità collettiva», si basa sulla partecipazione a un sapere e a una memoria comuni, trasmessa in virtù del fatto di parlare una lingua comune, o con una formulazione più generale, attraverso l'impiego di un sistema simbolico comune. […] non è il medium, ma la funzione simbolica e la struttura semiotica a essere determinante (A. Assmann, 1997; 108).

La commistione di registri e realtà contrastanti evidenziata da Mazzoni non inficia il potere che musei e monumenti hanno, in quanto elementi della memoria culturale, di contribuire alla formazione identitaria per la quale instaurare una continuità col passato è momento indispensabile. Come ricordato fra gli altri anche da Aleida Assmann e Lisa Shrott nell'introduzione a *Memory and Political Change,* riprendendo quanto già affermato da Halbwachs, la relazione fra passato e presente è sempre soggetta a revisioni e non è mai definitiva: essa è, al contrario, frutto di continue

di destra o di sinistra, rimandava. Viviamo esistenza frammentate e attimali; cerchiamo intensità momentanee» (ivi; La crisi dei legami).

negoziazioni fra ciò che apprendiamo essere stato e ciò che vediamo e viviamo nella quotidianità. E la dissonanza che Mazzoni avvertiva all'uscita da un museo di Berlino vedendosi circondato dai segni tangibili di cambiamento rispetto al passato altro non è che una forma di queste negoziazioni. Ponendosi dalla prospettiva di chi osserva la natura performativa del rapporto fra passato e presente Jay Winter nota che è proprio attraverso la visita a musei, al turismo e alla reiterazione di celebrazioni comuni che si costruisce quella che chiama *historical remembrance*, cioè una dimensione collettiva in cui storia e memoria si uniscono per dar vita ad un'immagine del passato condivisa da vari membri del gruppo e la cui stessa forma contribuisce ad informare il singolo su quanto è avvenuto[52].

Un posto di rilievo nella costruzione di questa *historical remembrance*, com'è anche per la *memoria collettiva* proposta da Jan Assmann, è occupato dalle arti e dai media. La scelta di quali materiali culturali consumare, in sostanza di quali libri leggere o a quali film o spettacoli teatrali assistere, è parte fondamentale dell'*historical remembrance*: le rappresentazioni che ogni società genera del proprio passato, così come le commemorazioni di eventi replicate nel tempo e le tradizioni sono una parte essenziale del modo in cui viene percepita l'identità collettiva. È in questo quadro, e in questo sforzo di formazione identitaria, che si posizionano anche i romanzi storici che hanno visto la luce più o meno dal Duemila in avanti di cui mi occupo in questa sezione. Contrariamente a quanto nota Mazzoni quando dice che «il ripristino dei legami è concepito con un gesto conservatore; […] la freccia del tempo sembra orientata in un senso solo» (2015; La fine del paradigma apocalittico), infatti, la forte ripresa del romanzo storico in questo giro d'anni sembra testimoniare la volontà di creare un terreno fertile perché passato e presente riprendano quel dialogo che la mutazione antropologica sembrava aver interrotto. «Nell'epoca in cui viviamo, non migliore né peggiore di altre, il passato sembra aver perso la sua forza. Esiste ancora, da qualche parte, […] ma non ha più presa su di noi. Non ci obbliga più a niente. Ma proprio quando il passato sembra in pericolo, quando crediamo di dover correre in suo soccorso, ecco che ci viene a salvare» scrive Antonio Scurati in *Una storia romantica* (2007; 547-8) segnalando l'esistenza di una strada percorribile che porti all'«attraversamento di una distanza, un recupero non archeologico ma neppure immediato» (Benvenuti, 2011; 66) del rapporto con la storia.

Osservando il panorama letterario di quella che, sulla scia di filosofi e sociologi in prevalenza francesi come Paul Virilio, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy[53], ha definito *ipermodernità*, Raffaele Donnarumma ha notato che la narrativa ad argomento storico si troverebbe ad affrontare, soprattutto in Italia, uno «storicismo semplificato, garantito, scontato» che dà per risolto quello che

[52] Cfr. J. Winter, *The performance of the past*, in K. Tilmans, F. von Vree, J. Winter (a cura di), *Performing the past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*, Amsterdam Univesity Press, Amsterdam, 2010, pp. 11-31.
[53] Cfr. G. Lipovetsky, S. Charles, *Les Temps hypermodernes*, Grasset, Parigi, 2004; *L'Individu hypermoderne*, (a cura di) C. Aubert, Eres, Tolosa, 2004; G. Lipovetzky, J. Serroy, *L'Écran global. Du cinéma au smartphone*, Seuil, Parigi, 2011.

è invece il problema del grande romanzo contemporaneo: la relazione fra la vita irripetibile degli individui ed eventi che coinvolgono tutti, storie e Storia» (2011; 78). Tuttavia, agli occhi di chi scrive il fenomeno appare troppo frastagliato, vitale e, soprattutto, ancora in divenire perché se ne possano dare giudizi netti. Come si diceva più sopra, la recente fame di narrazioni storiche che tentano di ricucire quel nesso temporale col passato che sembra essersi spezzato in «questi nostri strani giorni proni al peggio» (Scurati, 2010; 155) sta generando opere che si propongono di ri-discutere e ri-problematizzare il nesso fra destini individuali e destini generali.

All'interno di un orizzonte frastagliato, in cui interferenze e sovrapposizioni stilistiche, tematiche e formali rendono difficile l'attribuzione di cittadinanza univoca ai testi, Emanuela Piga Bruni, nel pregevole e recente saggio *La lotta e il negativo* (2018), segnala due poli a cui ricondurre parte dei romanzi storici del terzo millennio. Secondo l'autrice, la lotta, intesa come potenzialità, sempre presente nell'essere umano, di «trascendere la condizione di subalternità» (21), e il negativo, individuato nella rappresentazione del male, non sono da intendersi come coppia oppositiva ma, invece, come

> gli estremi, spesso compresenti, di una tensione che non si concilia e permane nella contraddizione. […] Se l'idea di lotta rimanda a un immaginario collettivo diffuso e facilmente riconoscibile, il negativo è un concetto meno immediato. La matrice originaria rimanda a Hegel, quando illustra la struttura relazionale e dinamica dello spirito. […] Proprio della vita dello spirito, e ciò che ne costituisce la potenza, è il saper ritrovarsi nell'assoluta devastazione, saper «guardare in faccia il negativo e soffermarsi presso di lui». […] La questione affrontata è l'istanza di verità che emerge da quei romanzi in cui la raffigurazione della violenza storica e la frammentazione psichica sono al centro del racconto. (Ivi; 27)

Raffigurazione della violenza storica e frammentazione psichica sono l'oggetto anche di quella temperie letteraria che Daniele Giglioli ha indicato come *scrittura dell'estremo*, una «postura condivisa, un repertorio di atteggiamenti – più che di idee o di soluzioni espressive» a cui è dedicato il saggio *Senza trauma* (2011)[54], nel quale l'autore tenta di gettare luce sulla narrativa italiana degli anni Zero. La tesi proposta da Giglioli è respingente quanto assolutamente convincente e parte dall'assunto che il tempo da noi abitato sia definito da una contraddizione paradossale: non conoscere alcuna

[54] La citazione si trova in D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata, 2011, p. 12. La scelta di *scrittura*, in luogo di *lingua* o *stile*, è mutuata dalla distinzione proposta da Roland Barthes in *Il grado zero della scrittura* (*Le degré zéro de l'écriture*, 1953, trad.it. Einaudi, Torino, 2006) che Giglioli sintetizza in questo modo: «una scrittura è il risultato della combinazione di una lingua e di uno stile messi in situazione, una combinazione che può essere definita solo dall'esterno di sé stessa, sulla base del rapporto con ciò che ne sta fuori, la circoscrive, la eccede: un mondo comune degli uomini rispetto al quale prendere posizione, assumere un contegno, disciplinare una mimica» (2011; 13).

possibilità di esperire il trauma ma, al contempo e proprio in ragione di questa assenza, esserne ossessionati[55]. In un'epoca che mai come le precedenti, almeno in Occidente, ha conosciuto la sicurezza della pace, secondo Giglioli accade che

> Non vivendo traumi, li immaginiamo ovunque. È come se fossimo così traumatizzati dall'assenza di traumi reali da doverci costringere a inseguirli ansiosamente in ogni situazione immaginaria possibile. Immaginaria o perché fittizia, o perché comunque accessibile soltanto *in absentia*, da lontano, non qui. […] Il punto è che dal trauma immaginario (ovvero dall'immaginario traumatico) attingiamo incessantemente le categorie con cui dar forma a un'esperienza, la nostra, che in generale di traumatico ha ben poco. Rappresentiamo il non traumatico sotto le spoglie del trauma. (Ivi; 9)

A farsi espressione di questa condizione paradossale sono la letteratura di genere, entro la quale una posizione di spicco è occupata dal romanzo storico, e quell'insieme altrettanto caleidoscopico e frastagliato di testi afferenti al mondo dell'autofinzione. Dai reportage ai *memoir* passando per tutte le forme ibridate che coniugano narrazione in prima persona e argomento storico sono queste, e non altre, le configurazioni formali assunte dai generi di maggior successo all'inizio del millennio perché, secondo Giglioli, incarnerebbero le risposte ad un «bisogno diffuso, profondo e condiviso» (Ivi; 23). Nella letteratura di genere editori e lettori trovano l'affidabilità di trame riconoscibili e linguaggi codificati mentre, dall'altro lato della barricata, gli autori sfruttano e fanno leva proprio sulle cifre tipiche per comporre romanzi che forzano programmaticamente i limiti, che eccedono le definizioni. Il romanzo storico, nella lettura di Giglioli, accoglierebbe e incarnerebbe tutti gli spunti isolati negli altri generi (in particolare nel giallo e nel *noir*[56]) convogliandoli in un *forte impulso risarcitorio*. A caratterizzare il romanzo storico del terzo millennio sarebbe, infatti,

---

[55] Le riflessioni di Giglioli si coniugano con quelle di Antonio Scurati. Nella sua riflessione pluriennale sul concetto di *inesperienza* Scurati riprende e rielabora la tesi benjaminiana sul tramonto dell'arte del narrare dopo il conflitto mondiale facendo riferimento al modo in cui la società occidentale contemporanea sembra incapace di acquisire esperienza, e, dunque, di trasmetterla attraverso la narrazione. «Univocità del mondo, obbligatorietà dei contenuti, comunità: tutte queste condizioni non sono semplicemente assenti per gli scrittori che pubblicano all'inizio del terzo millennio. Molto di più: sono mancanti», dichiara Scurati, una condizione di mancanza che anche Giglioli rileva, notando a sua volta che nell'età dell'inesperienza «la realtà si dissolve tra le dita di chiunque voglia raccontarla, stretta com'è tra la Scilla del relativismo (a ciascuno la sua realtà) e la Cariddi del cliché, del luogo comune e della ripetizione» (2011; 15). È dunque in questo contesto che si inscrive il trauma dell'assenza di trauma.
(La citazione di Scurati è tratta dalla voce *Letteratura dell'inesperienza. Il romanzo della Dopostoria* dell'Enciclopedia Treccani nel 2017 e da me consultata sul blog *Leparoleelecose²*. Online: http://www.leparoleelecose.it/?p=28081)
Per una lettura approfondita e una contestualizzazione esaustiva della riflessione di Scurati sull'inesperienza si rimanda a G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci Editore, Bologna, 2011, pp. 55-85.

[56] Giglioli segnala alcune delle caratteristiche comuni ai testi, «una sorta di grammatica comune» (ivi; 30). Fra queste spiccano: il ricorso ad una voce onnisciente anche quando la narrazione è affidata ad una prima persona singolare (garante dell'autorevolezza del racconto); «l'aspirazione alla perentorietà della formula» che scaturisce da (e, allo stesso tempo, genera un) «periodare breve, sincopato, a dominante parattatica, intervallato da frequenti a capo» (ivi; 32); la presenza di personaggi piatti, bidimensionali, con i quali è possibile simpatizzare ma non identificarsi. A queste si affiancano, poi, l'uso di un linguaggio esplicito e i frequenti riferimenti al corpo, nella sua dimensione fisiologica, ai suoi umori e alle sue deformazioni.

> la possibilità di giustificare i fallimenti e l'impotenza del presente. Se siamo così c'è una ragione. Lo schema della *mimesis* aristotelica funziona a meraviglia: i romanzi storici raccontano una storia più universale […] e dunque più vera di quanto la storiografia, con la sua dedizione alla singolarità del fenomeno, sia in grado di narrare. Una storia che attraverso le procedure di verosimiglianza rese possibili dal ritorno alle strutture tradizionali della forma romanzo – razionalità degli intrecci, connessione delle parti, concordanza degli episodi – sottopone il possibile al montaggio del necessario. Necessario, ovvero: doveva andare così. Se è di *quella* storia che noi oggi siamo l'esito, allora manifestamente non è colpa nostra. (Ivi; 47)

Se questa lettura ha certamente un fondo di verità, rintracciabile, per altro, anche oltre i confini nostrani[57], ritengo che non si, però, la sola verità possibile a proposito del romanzo storico contemporaneo. Nel proliferare di narrazioni che si interrogano sul nesso fra passato e presente, e sulla relazione fra individuo e collettività, credo sia possibile percepire l'eco di un tentativo di riscoperta di una dimensione del vivere comune che sia etica e politica. Come ricordato da Bertoni (nella già citata Premessa al volume di Piga Bruni[58]) e come sottolineato anche da Francesco De Cristofaro[59], i romanzi storici del terzo millennio, quand'anche cerchino nel passato una legittimazione dell'attuale senso di impotenza che pare attanagliare gli abitanti dell'opulento Occidente super industrializzato, sembrano costruiti sulla ripetizione quasi ossessiva della stessa domanda rivolta al lettore, ancora e ancora, dalla prima all'ultima riga: che cosa avrei fatto io al loro posto? E che cosa avresti fatto tu? Chi sono, io che scrivo? E chi sei tu, che mi leggi?

Riprendendo il titolo di un saggio di Daniele Giglioli del 2007 (di recente ristampato per il Saggiatore)[60], Clara Sclarandis nota che a fianco della paralisi indotta dal trauma (reale o immaginario) e della diffusa sensazione di impossibilità all'azione che sembrano attanagliare la società occidentale in questo inizio di terzo millennio,

> è altrettanto all'ordine del giorno la percezione che un qualche varco si può aprire, che le parole desuete possono sfondare o almeno disturbare il cerchio stretto di quella «vita privata comune», la quale è - e con ogni probabilità resterà - egemonica […], accolta ideologicamente quale «bene supremo». (2015)

[57] Cfr. E. Piga Bruni, in particolare, tenta di offrire una visione comparata del romanzo storico nel già citato *La lotta e il negativo*, cit. pp. 21-55.
[58] Cfr. Supra pp.12-13
[59] Cfr. F. De Cristofaro, *Nella valle del perturbante*, in F. De Cristofaro (a cura di), *L'epica dopo il moderno*, Pacini, Pisa, 2017.
[60] Cfr. D. Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore. I cattivi pensieri della democrazia* (2007), il Saggiatore, Milano, 2018.

Le risposte alle domande evocate sopra, così come il varco segnalato da Sclarandis, non possono che essere trovati operando uno scarto rispetto alla mera constatazione di impotenza, di cui resta comunque impossibile non prendere atto, e posizionandosi su un piano che è significativamente etico e politico. Un piano che ha poco a che fare con le reminiscenze nostalgiche che la narrativa storica è spesso accusata di frequentare: «che cos'è questa nostalgia, se non una forma estrema di catarsi […]?» si chiede De Cristofaro:

> non si tratterà forse, ancora, di quell'ossessione dell'origine, di quell'albero dell'Erlebnis a cui tenacemente ci attacchiamo, al solo dine di conferire un qualsiasi senso, un qualsiasi ordine, una qualsiasi forma alla nostra attuale inesperienza […]? (2017; 12)

Appare allora ancor più significativo che il punto focale su cui il romanzo storico del terzo millennio sembra voler fare perno, con un'ostinazione davvero notevole, è quello di narrazioni che insistono sul rapporto familiare ponendosi al crocevia fra romanzo familiare, appunto, memoriale e autofinzione[61]. Il corpus di opere presentato in questo lavoro è composto da testi che, almeno in parte, possono essere ricondotti alle *scritture dell'estremo*, poiché attingono tanto dai medesimi repertori e sembrano rispondere alla stessa chiamata che anima i romanzi considerati da Giglioli. Temi centrali al dibattito culturale contemporaneo, come la memoria e il trauma, infatti, si intrecciano a forme che riscuotono grande successo di pubblico. Se le osserviamo un po' più da lontano, però, vediamo che si tratta sostanzialmente di opere che riflettono sul modo in cui «la nostra cultura interpreta sé stessa alla luce dell'accadere storico e cerca di dare forma all'esperienza condivisa individuale e collettiva» (Piga Bruni, 2018; 56) attraverso la rappresentazione narrativa della memoria.

Dal punto di vista formale, il romanzo storico contemporaneo deve molto a due dei modelli che lo hanno preceduto, cioè quello postmoderno di matrice americana e quello neostorico. Nelle pagine che seguiranno, si tenterà di fornire una retrospettiva, pur se rapida e necessariamente sommaria, di entrambi i modelli, per evidenziare eventuali scarti e linee di continuità.

---

[61] Va da sé che, in un panorama tanto frastagliato quanto quello del genere storico, trovano spazio numerose narrazioni eccentriche rispetto a quelle qui in esame. Di alcune, come *Les Bienveillantes* di Jonathan Littell, qualcosa è già stato detto in Introduzione e qualcosa dirò fra poco, mentre su altre, invece, ho scelto di sorvolare. Fra queste ultime, penso ad esempio alla categoria di romanzi *biofinzionali* che, pure stanno riscuotendo grande successo. In Italia, in particolare, lo spazio di queste narrazioni è occupato da un autore di cui qualcosa si è detto anche se in veste di critico cioè Antonio Scurati che, col ciclo inaugurato da *M – Il figlio del Secolo* (vincitore, per altro, del premio Strega 2019) ha aperto una quadrilogia dedicata alla figura di Benito Mussolini. Con questo ciclo l'autore si propone di riportare all'attenzione degli italiani, ma non solo, la figura di un dittatore spesso (a torto) considerato "minore" e quella di un movimento, il fascismo, col quale non si sono mai davvero fatti i conti nel nostro Paese e che, forse anche per questo, è rimasto ad aleggiare nell'atmosfera e nella coscienza nostrana «in uno stato quasi spettrale, fantasmatico» (Tedesco, 2019). Dal punto di vista critico, i primi due romanzi della serie hanno generato diverse riflessioni e non poche polemiche, in particolare sulla scelta delle fonti da parte di Scurati, che credo siano ben riassunte dalla recensione scritta da Gianluigi Simonetti per *il Sole 24Ore* alla quale si rimanda: *Scurati, un Mussolini pieno di cliché* online: https://www.ilsole24ore.com/art/scurati-mussolini-pieno-cliche-AE0VJNdG.

3. Forme Originali E Origine Delle Forme

3.1 Romanzo Storico e Postmoderno

All talk of cause and effect is secular
history, and secular history is a diversionary
tactic.

Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*

Ho scelto non a caso di aprire questa (necessariamente) fulminea ricostruzione delle vicende del romanzo storico in quel frangente culturale al quale ci si riferisce come *postmoderno* citando Thomas Pynchon. Il suo *Gravity's Rainbow* (1973), infatti, è forse l'opera più emblematica di quella stagione letteraria perché si presenta come una vera e propria antologia dei suoi elementi più caratteristici. Commistione linguistica, mescolanza di stili e registri retorici così come di cultura *high* e *lowbrow*, isteria paranoide e complottismo sono solo alcuni fra gli elementi più comuni della letteratura postmoderna, che in questo romanzo difficilissimo si mescolano nel racconto delle vicende di centinaia di personaggi intrecciati insieme da una scrittura schizofrenica che scaraventa il lettore, allucinato, fra le macerie di un'Europa in cui la fine del secondo conflitto mondiale è colorata dalle tinte fosche dell'incombente minaccia nucleare. Nelle fasi iniziali di questa narrazione ipertrofica troviamo un dialogo che potremmo definire paradigmatico dell'atteggiamento postmodernista nei confronti della scienza e, come vedremo, della Storia. Lo scambio fra due dei personaggi del romanzo, Roger Mexico (statistico incaricato di tracciare una mappa dei siti dove cadono i terribili missili V-2) e il dottor Pointsman (psicologo comportamentista che studia i riflessi condizionati), entrambi impiegati in una ricerca sull'applicazione di fenomeni paranormali allo sforzo bellico alleato, riguarda il valore dello scientismo e vede i due posizionarsi in schieramenti opposti: mentre uno crede ciecamente nel principio meccanico di causa ed effetto, l'altro ipotizza che le cose possano stare diversamente:

> «It's not my forte, of course,» Mexico honestly whishing not to offend the man, but really «but there's a feeling about that cause-and-effect may have been taken as far as it will go. That for science to carry on at all, it must look for a less narrow, a less…sterile set of assumptions. The next great breakthrough may come when we have the courage to junk cause-and-effect entirely, and strike off at some other angle».

> «No – not 'strike off'. Regress. You're 30 years old, man. There are no 'other angles'. There is only forward – *into it* – or backward». (Pynchon, (1973) 2006; 90-1)

Al commento di questo scambio torneremo fra breve, ora, però, facciamo un piccolo passo indietro e vediamo di chiarire cosa si ha in mente, in questo contesto, quando si parla di *postmodernismo* e *postmoderno*. Nella mia riflessione, il quadro di riferimento entro il quale tratteggiare le forme assunte dal romanzo (e, in particolare, da quello storico) è quello identificato da Fredric Jameson nel testo, ormai pienamente canonizzato, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) nel quale l'autore compie un tentativo di sintesi rispetto al dibattito culturale in corso nel ventennio precedente. Sebbene altri critici prima di lui, infatti, avessero già usato il termine *postmoderno*[62] è innegabile che il contributo di Jameson abbia impresso il suo marchio indelebile alla discussione. Oggetto dell'analisi di Jameson, come è noto, sono le manifestazioni culturali espresse negli Stati Uniti (e, dalla metà degli anni '70, con tempi diversi in ogni nazione, anche in Europa) nel periodo che definisce *tardo capitalismo*, cioè la fase ultima e più compiuta di sviluppo del modello economico uscito vincitore assoluto dalla Guerra Fredda, e che prende avvio all'incirca dagli anni '50 del Novecento. Nella sua visione, il postmodernismo non è uno stile, un movimento unitario o un indirizzo filosofico né potrebbe mai esserlo: con *postmodernismo* ciò che si indica è la dominante culturale di una società in cui struttura e sovrastruttura sono inscindibili l'una dall'altra, in cui la produzione artistica ha assunto i connotati di quella industriale[63]. Fra le caratteristiche principali dell'orizzonte postmoderno è quello di schiacciare il soggetto in un «senso debilitante di un eterno presente, che cancella […] il passato storico e il futuro» (Ceserani, (1997) 2001; 87-8). Se, infatti, il soggetto nel postmoderno è «indebolito, decentrato, moltiplicato e frammentato» (ivi; 141) altrettanto lo sono il tempo da lui abitato e il suo rapporto con la Storia. «Il postmodernismo» dice David Harvey citato da Remo Ceserani «galleggia, sguazza addirittura, nelle correnti frammentarie e caotiche del cambiamento come se oltre a questo non ci fosse

---

[62] Basti pensare all'altro testo imprescindibile della riflessione sul postmoderno, *La conditione postmoderne. Rapport sur le savoir* di Jean-François Lyotard (1979); per ulteriori rimandi rispetto alle fasi iniziali del dibattito nordamericano sul postmodernismo si veda, fra gli altri, Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997) in cui sono riassunte le principali fasi dell'evoluzione del pensiero *del* e *sul* postmodernismo.

[63] Cfr. Daniele Giglioli, *Posfazione* a *Postmodernismo, ovvero La Logica Culturale del Tardo Capitalismo*, Fazi Editore, Roma, 2007, pp. 419-433. Utilizzando una metafora che penso riassuma nel migliore dei modi cosa si intenda per *postmodernismo* nella riflessione di Jameson Giglioli scrive che «La postmodernità è l'epoca in cui la cultura è una pelle che aderisce troppo strettamente alla carne dell'economia perché la si possa esaminare separatamente» (p. 422).
Nonostante la discussione sulla stagione culturale studiata da Jameson risalga ormai a quasi trent'anni fa, e nonostante della stagione stessa sia stata più volte annunciata la fine, la questione terminologica a proposito dell'uso di *postmoderno, postmodernismo* e *postmodernità* non si è del tutto dissipata. Ancora pochi anni addietro, ad esempio, Raffaele Donnarumma distingueva fra *postmodernismo* come produzione culturale americana dalla metà degli anni '50 in poi; *postmodernità* come fase storica inaugurata sempre alla metà del Novecento e tutt'ora in corso; e *postmoderno*, invece, come complesso di atteggiamenti culturali sviluppatisi nel resto dell'Occidente in seguito alla svolta epocale avvenuta negli Stati Uniti.

null'altro» dando così vita ad una dimensione in cui passato e futuro collassano su un tempo presente in cui

> L'esperienza della temporalità, della memoria e delle sue intermittenze, l'aspirazione utopica vengono sostituite da rappresentazioni della crisi della temporalità e della storicità, accompagnate da uno storicismo onnipresente, onnivoro e quasi libidico, che lavora a ridurre il passato a museo di fotografie e raccolta di ritagli […] Il passato e la storia vengono quindi anch'essi trasformati in mercato, scambiati e consumati. (Ivi; 143)

In questo contesto, in cui il passato diviene nient'altro che un repertorio di immagini[64] o testi privi di valore referenziale, il presente guarda alla storia soltanto in funzione nostalgica. Ciò avviene specialmente sul grande schermo, in quello che Jameson chiama «cinema della nostalgia»[65], in cui il passato è ricostruito per fungere da allegoria del presente «sotto forma di immagini patinate» (Jameson (1991) 2007; 290). Al contrario di quanto avveniva all'epoca di Walter Scott (e che aveva reso possibile, secondo Lukács, la nascita del romanzo storico), il postmoderno si dimostra «Incapac[e] di modellare delle rappresentazioni della nostra attuale esperienza» (ivi; 38), impossibilitato a pensare storicamente, quindi, a considerare passato e presente come momenti consecutivi e non solo come segmenti di tempo isolati.

A definire il rapporto che il postmoderno instaura con la Storia contribuisce in maniera sostanziale la pubblicazione nel 1973 di *Metahistory* di Hayden White, che inaugura una stagione di dibattiti incentrati sulla natura del discorso storico. Siccome il testo e il suo contenuto sono ampiamente noti, mi limito qui a riprenderli molto brevemente. Secondo White, quello che lui chiama «evento modernista» avrebbe portato ad un progressivo annullamento della distanza fra fatto e finzione. Sulla scorta principalmente del *linguistic turn* e dell'archeologia foucaltiana, White rifiuta una visione scientista della storia e considera le opere storiche come «verbal structure in the form of a narrative prose discourse. Histories […] combine a certain amount of "data", theoretical concepts for "explaining" these data, and a narrative structure for their presentation as an icon of

[64] «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» (Jameson (1991), 2007; 35).

[65] «Il cinema della nostalgia riconfigura l'intera questione del pastiche proiettandola su un piano sociale e collettivo, ove il disperato tentativo di riappropriarsi di un passato perduto si rifrange ora contro la ferrea legge delle trasformazioni della moda e dell'ideologia emerge della generazione. La pellicola inaugurale di questo nuovo discorso estetico, *American Graffiti* di George Lucas (1973) […] intende ricreare l'ipnotica realtà perduta dell'era Eisenhower» (Jameson (1991), 2007; 36). Questo tipo di cinema è espressione di un atteggiamento nostalgico nei confronti del passato che l'arte filmica riesce a convogliare attraverso la creazione di uno stile proprio per ogni epoca; il proliferare di narrazioni così impostate anima quella che Jameson chiama «l'impercettibile colonizzazione del presente da parte della maniera nostalgica», una disposizione in cui l'intertestualità di ogni opera d'arte è assunta come dato di partenza in ogni osservatore ed è assunta dal fruitore come «operatore di una nuova connotazione di "passatezza" e della profondità pseudostorica» (Ivi; 37).

sets of events presumed to have occurred in times past» (White, 1973; ix). Ciò detto, esisterebbe nella scrittura dell'opera storica una componente che chiama *poetic faculty* dello storico che ne orienta il lavoro attraverso il ricorso a quattro possibili strutture d'intreccio, identificate sulla scia della teoria tropologica di Northrop Frye in *romance,* tragedia, commedia e satira, alle quali corrispondono le figure retoriche metafora, sineddoche, metonimia e ironia. Sarebbero dunque, in sostanza, le stesse tecniche implicate nella scrittura di opere di fantasia a sottendere alla stesura dell'opera storica giacché, come riassume ben Piga, per White:

> Eventi storici casualmente registrati non costituiscono di per sé delle storie, ma offrono allo storico gli elementi per la costruzione di una storia, che implica la soppressione e la subordinazione di alcuni eventi e la sottolineatura di altri attraverso la messa in figura, la ripetizione di motivi e la variazione del punto di vista. (Piga Bruni, 2018; 46)

In ultima analisi, quindi, l'adesione totale alla teoria di White implicherebbe che a definire il significato di una sequenza di eventi, pur quando si tratti di fatti realmente accaduti, sarebbe «il modo in cui lo storico li dispone nell'intreccio» (ivi; 47)[66]. La riflessione sull'origine narrativa del discorso storico porta White a dubitare della tenuta del paradigma progressivo della storia, che si rifà al modello teleologico cristiano, per il quale un evento riconosce retroattivamente in un altro, precedente, il proprio precursore, intercettando, così, una tendenza presente nella narrativa postmoderna, cioè la resistenza alla costruzione di trame lineari[67]. Il dialogo tratto da *Gravity's Rainbow* citato poco sopra riassume perfettamente la posizione critica del postmodernismo nei confronti dell'idea di storia lineare, alla quale Mexico, come buona parte della narrativa (in particolare quella storica) composta dagli anni '60 in avanti cerca di sfuggire. Amy Elias ha notato come nei romanzi storici postmoderni «the whole notion of "before" and "after" is either complicated and turned into a chicken-and-egg conundrum or overtly represented as a political (rather) than natural construction» (2001; 147).

Riguardo allo specifico del romanzo storico, Jameson ha scritto:

---

[66] Le critiche alla teoria di White, soprattutto alle sue possibili derive più estreme, non sono certo mancate e, anzi, sono state anche feroci. È impossibile, qui, ripercorrere anche solo le fasi di un dibattito che, pur avendo esaurito le sue fasi più acute, non si può comunque dire del tutto concluso. Per approfondimenti e riassunti sulla teoria di White e sul dibattito seguente si rimanda fra gli altri a: P. Munz, *The Shapes of Time*, Wesleyan University Press, Middeltown (Conn.), 1977; N. Z. Davis, *The return of Martin Guerre*, trad.it. *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, Einaudi, Torino, 1984 (in particolare si veda la *Postfazione* di Carlo Ginzburg); D. LaCapra, *History, Politic, and the Novel*, Cornell, University Press, Ithaca, 1986; R. Dami, *I tropi della Storia. La narrazione nella teoria della storiografia di Hayden White*, Franco Angeli, Milano, 1994; C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano, 2000 e, dello stesso autore, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto,* Feltrinelli, Milano, 2006, in cui Ginzburg ripercorre proprio le tappe del suo scontro con la teoria di White. Infine, si veda anche la raccolta di testi di White *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione* curata da E. Tortarolo e pubblicata per Caracci nel 2006.

[67] Cfr. H. White, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect,* John Hopkins University Press, Baltimora-Londra, 1999.

> Lukács ha interpretato [il romanzo storico] come un'innovazione formale […] che ha fornito una raffigurazione al nuovo e parimenti nascente senso della storia dei ceti medi trionfanti (ossia della borghesia), in quanto quella classe cercava di proiettare la propria visione del passato e del futuro, di articolare il proprio progetto sociale e collettivo in una narrazione temporale formalmente distinta da quelle dei precedenti "soggetti della storia", come la nobiltà feudale. In quella forma il romanzo storico – e le relative emanazioni, come il film in costume – è caduto in discredito ed è diventato una rarità, non soltanto perché, in epoca postmoderna, non ci raccontiamo più la nostra storia in quella maniera, ma anche perché non la sperimentiamo più così, anzi forse non la sperimentiamo affatto. (ivi; 286).

Ad una diversa idea del rapporto fra postmodernismo e storia aderisce, invece, la critica canadese Linda Hutcheon. Pur accettando la tesi per la quale un romanzo storico di stampo classico come quelli di Scott e altri esaminati da Lukács non avrebbe più ragion d'essere nell'epoca postmoderna, per la Hutcheon il riferimento sempre più pronunciato al passato nella cultura contemporanea denuncerebbe non tanto l'inclinazione verso un ritorno nostalgico ma piuttosto «a new desire to think historically» cioè «to think critically and contextually» (1988; 88). Come spiega nella prefazione di *A Poetics of Postmodernism*, infatti, contrariamente a quanto ne dicano i suoi detrattori, «the postmodern is not ahistorical or dehistoricized, though it does question our (perhaps unacknowledged) assumptions about what constitutes historical knowledge. Neither is it nostalgic or antiquarian in its critical revisiting of history» (ivi; xii). All'opposto, infatti, per Hutcheon la lettura postmoderna del passato è sempre una rilettura critica e si esprime attraverso una forma che battezza *historiographic metafiction*. Rientrano in questa compagine

> those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages […]. In most of the critical work on postmodernism, it is narrative – be it in literature, history, or theory – that has usually been the major focus of attention. Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that it, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historio*graphic meta*fiction) is made tha grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past. (ivi; 5).

Questi testi, come *Midnight's Children* di Rushdie, *Ragtime* di Doctorow o *Cien años de Soledad* di Marquez, secondo Hutcheon lavorano entro i confini convenzionali dei generi per sovvertirli attraverso il ricorso all'intertestualità, al registro ironico o parodico e al *double coding*, all'uso di sottotesti che contemporaneamente affermano e negano la realtà in un gioco di rimandi che è a tutti gli effetti una presa di posizione critica.

Sintetizzando la lettura di Jameson con quella di Hutcheon, e concentrando la sua analisi sul carattere metanarrativo della narrativa storica composta nella seconda metà del Novecento, Amy Elias propone di parlare di una vera e propria coscienza metastorica del postmoderno. Secondo Elias:

> The metahistorical postmodern consciousness may be understood as enacting the repetition and deferral of resolution that characterizes the traumatized consciousness. At the border of experience, on the edge of history, the imagination confronts not its products (history and the known past) but its own operation, the construction of history itself. […] for the postmodernist imagination, history is desire, the desire for the space of History that it finds is always deferred. […] The desire for history is the fabulatory, romance, element of the metahistorical romance, the desire for the always receding, always beckoning Other […]. Whether it struggles to save history or to find an alternative to it in secular sacred faith, it struggles to the border of the enunciable and searches for the presence of meaning in the silent, haunted houses of the past. What it encounters at this ever-deferred border may be only the uncanny and partial reappearance of History, but even that may be "still enough to be going on with". (2001; 87)

La storia, quindi, è ciò che non si può mai raggiungere né comprendere pienamente ma dal quale, contrariamente a quanto postulato da Jameson, il postmodernismo non tenta di evadere: al contrario, la componente metastorica di questo tipo di narrazione la configurerebbe come «fortemente problematica e politicizzata, [perché] nella sua ricerca di *mythos* e significati apre a diversi modi di relazione con il passato» (Piga Bruni, 2018; 53). Prendendo in considerazione una vasta gamma di narrazioni, comprese quelle che possiamo far rientrare nel novero della letteratura postcoloniale, Elias rintraccia nel romanzo storico postmoderno una ricorrente interrogazione sulla relazione con l'Altro. Attraverso la riflessione sulla Storia e sulla storiografia, e soprattutto, sul punto di vista dal quale si sceglie di guardarla e scriverla, questi romanzi avrebbero come fulcro il tentativo di riconsiderare sé stessi e il proprio posizionamento nel panorama globale.

3.2 Il Romanzo Neostorico

Obiettivo non dissimile è quello di un altro tipo di romanzo storico emerso dalla congerie tumultuosa del postmodernismo, cioè il romanzo neostorico, nato in seno allo sviluppo e alla diffusione della scuola critica del *New Historicism*. Anche su questa scuola, così come sul romanzo

neostorico, la bibliografia è molto vasta; mi limiterò, qui, a ripercorrerne sommariamente le tappe per evidenziare le linee di continuità fra il neostoricismo e il romanzo storico del terzo millennio.

Una delle voci che più di altre contribuirono a porre le basi del pensiero postmodernista negli Stati Uniti è stata senz'altro quella di Michel Foucault, le cui opere furono tradotte quasi immediatamente per il pubblico americano e le cui idee, pur se private di buona parte della loro componente politica, cominciarono a circolare nei campus dell'*Ivy League* prima che lui stesso ne diventasse assiduo frequentatore. Nel contesto statunitense, a Foucault e alla sua riflessione si riferiscono direttamente Stephen Greenblatt e la scuola critica da lui inaugurata, il *New Historicism*. Il pensiero neostoricista è alla radice di buona parte del romanzo storico in questa apertura di terzo millennio ma, in effetti, è anche una delle vie principali percorse dal romanzo storico postmoderno. Come rileva Margherita Ganeri, infatti

> I romanzi neostorici presentano infatti una caratteristica «plurigenericità», una commistione di più modelli letterari all'interno di un medesimo testo. Soprattutto quelli in cui è più alto il grado di consapevolezza culturale e letteraria, di solito non possono essere definiti solo e semplicemente storici. […] rientrano in una pluralità di tipologie e […] condensano connotazioni e caratteristiche di generi diversi. Il rimescolamento finisce per indebolire le cifre stilistiche e le marche distintive di ciascuno dei modelli adottati, con il conseguente effetto disorientate che fa apparire "deboli" e scarsamente coese le compagini narrative, percepite come aperte, sfuggenti e disancorate rispetto alle coordinate tradizionali della lettura. (1999; 102-3).

In questi romanzi si ripropone il gioco intertestuale tipico del postmodernismo letterario, così come ritornano forme di recupero parodistico, di *pastiche*, di ironia e parodia. A farla da padrone, però, è il sentimento sotterraneo che anima questi testi cioè quell'impressione, già evocata da Jameson, che «la possibilità di una concezione organica e totalizzante della storia» (ivi, 12) sia ormai stata sostituita da una diversa visione del passato, fatta della compresenza nel tempo delle microstorie di singoli gruppi. Ed è proprio al recupero di queste storie che si dedica il *New Historicism*.

Il movimento, o, meglio, questa scuola critica, si posiziona entro il quadro teorico tracciato dall'antropologo Clifford Geertz. In *The Interpretation of Cultures* (1973), Geertz espone il suo concetto di cultura a partire dall'immagine delle *webs of significances*, reti, trame, vere e proprie ragnatele nella traduzione che Mario Domenichelli propone in *Lo scriba e l'oblio* (2011; 56) entro le quali ogni fenomeno o artefatto, ogni evento culturale entra in risonanza con gli altri, in un'interconnessione trasversale dalla quale origina tanto la memoria privata come quella collettiva. È infatti dai nodi della ragnatela che è composto l'immaginario mnestico, il quale «si costituisce

come repertorio di immagini visive, auditive, sensoriali, gesti, voci, scritture che vengono a comporre un infinito reticolo testuale nello stesso circuito, nello stesso istante» (Domenichelli, 2011; 57) così che memoria personale e memoria collettiva, in ultima analisi, dipendono l'una dall'altra[68]. Analizzare le culture, per Geertz, significa interpretare i punti di snodo e cercare di interpretarli ponendoli in risonanza reciproca e facendo sì che ne emergano le complessità, le stratificazioni attraverso due procedimenti ai quali assegna i nomi di *thin* e *thick description*. Se la prima si occupa di analizzare un singolo frammento slegato dalla sua rete, la seconda, *thick description*, cerca di rintracciare, evidenziare e descrivere i fili che lo collegano al resto della ragnatela per arrivare a comporre un'immagine il più completa possibile di tutti significati espressi *da* e *in* quel frammento[69]. Risiede nella facoltà della *thick description* di scovare e interrogare i nodi problematici, i punti opachi della rete, il punto di contatto fra la teoria antropologica di Geertz e il neostoricismo americano. Scopo del neostorico è infatti quello di sottoporre la *master fiction*, cioè quello che, in epoca moderna, era considerato il *grand récit* che la *condizione postmoderna*[70] ha delegittimato, ad un controesame che ne riveli le zone d'ombra. La *master fiction*, in quanto discorso del potere su sé stesso, è infatti incline a silenziare le voci dissonanti, ad accantonare le storie di coloro che restano ai margini: la critica mossa da Greenblatt parte proprio dal desiderio di interrogare i punti nevralgici, le ferite, entro cui questi racconti mai raccontati sono stati nascosti. Il neostorico, allora, dovrà dare voce a queste esperienze mai raccontate rappresentandole[71], cioè dando loro una forma compiuta attraverso il linguaggio[72]. «I began with the desire to speak with the dead» è l'ormai celeberrimo incipit di *Shakespearian Negotiation* (1988; 1) in cui Greenblatt sembra esporre, sebbene un po' ingenuamente, il suo progetto antropologico in forma quasi completa. Ed è un progetto che il romanzo storico, nella sua veste, appunto, *neostorica*, accoglie a sua volta per intero dando vita a narrazioni guidate da quello che Dominchelli chiama *impulso negromantico* e che muovono proprio dal tentativo di ridare voce ai morti grazie alla «'magia' delle rappresentazioni»:

---

[68] Una tale visione della dipendenza reciproca fra memoria individuale e collettiva è chiaramente debitrice delle teorizzazioni di Maurice Halbwachs che abbiamo avuto modo di vedere in precedenza (supra Parte I, p. 37). È chiaro anche che è proprio grazie al successo dell'antropologia culturale di Geertz negli anni '80 del Novecento che l'intuizione halbwachsiana è tornata in auge fino a rivelarsi, poi, un tassello indispensabile nella costruzione del *memory boom*. Il *memory boom* è anche il motore propulsore di alcuni dei più importanti movimenti per il riconoscimento dell'identità delle minoranze e per il recupero delle loro storie, spesso silenziate dalle narrazioni autoassolventi dei regimi politici liberal-democratici.

[69] Cfr. C. Geertz, op. cit., in particolare il capitolo I: *Thick Descprition: Toward and Interpretative Theory of Culture.*

[70] Cfr. J. Lyotard, *La condition portmoderne,* Éditions de Minuit, Parigi, 1979.

[71] È importante notare come rappresentare, in ottica neostorica, non significhi solo riprodurre la realtà ma anche, e soprattutto, contribuire a plasmarla. Nelle rappresentazioni, infatti, si delineano i modelli principali di riferimento che influenzano le esperienze dei singoli e, di conseguenza, partecipano alla formazione delle collettività.

[72] Occorre registrare, come fa Remo Ceserani, che nei confronti del *New Historicism* Jameson si era espresso in maniera estremamente critica, rilevando come, a parer suo, si trattasse in definitiva «di un fenomeno postmoderno, che si rifiuta di scendere nelle profondità della storia, per scetticismo teorico o «resistenza alla teoria», e si accontenta di raccogliere curiosità storiche e di costruire abili e attraenti, ma poco fondate, combinazioni di fatti culturali, invenzioni e mitologie letterarie, elaborazioni retoriche […]». (Ceserani (1997) 2001; 89).

> l'idea dell'evocazione delle voci dei morti, attraverso la ricerca documentaria e un particolare metodo di analisi e scrittura; le voci dei morti sono quelle ammutolite dalla storia ufficiale e che tornano dunque nella concezione postmoderna della storia come voci fantasma a comporre quella controstoria che pare essere l'unica storia possibile nell'epoca della *post-historia* e che però sviluppa una tendenza già evidentemente all'opera fin dalla seconda metà del Settecento europeo e che emerge nelle poetiche del romanzo storico all'inizio dell'Ottocento e nel concetto di infrastoria come storia «più umile», storia degli ultimi e dei dimenticati, oppure dei vinti, comunque dei dimenticati dalla storia ufficiale. Nell'idea di infrastoria a noi pare già inscritta la sfiducia nella storia ufficiale se non nella scrittura della storia *tout-court* in quanto dispositivo di potere (2006; 73-4).

Il romanzo storico, come sembra suggerire Domenichelli, sarebbe per sua stessa indole il luogo di coltivazione naturale di quel dialogo con i morti che, nella concezione neostorica, assume la forma spesso di una *controstoria.*

Giuliana Benvenuti ha elaborato ulteriormente lo spunto di Domenichelli collegando questa tendenza, rintracciabile già sotto la superficie del romanzo storico classico, alla scelta politica di instaurare un discorso contro-egemonico che dissotterri le storie ignorate dalla storia ufficiale notando come siano questi elementi a caratterizzare il romanzo storico del terzo millennio che non esita perciò a chiamare *neo*storico:

> in un'epoca dominata dallo scetticismo generalizzato nei confronti della verità della Storia […] la storia, per non piegarsi alla logica della Storia, deve essere inscritta proprio nei vuoti che il grande racconto ha lasciato aprire […] I vuoti nascosti, così, sono allo stesso tempo l'oggetto e la traccia sintomatica a cui si fissa la pulsione negromantica, e su cui lavora l'istanza enunciativa di un progetto storico come contro-storia. Ora, il desiderio di far parlare le voci dei morti […] non solo ripete l'antico *tòpos* greco della discesa agli inferi, ma anche rivisita le forme e gli scopi del romanzo storico tradizionale […] convertendosi così, aggiungiamo, nel progetto che fonda il romanzo "neostorico" in alcune delle sue più interessanti declinazioni. La ricerca delle tracce di quei traumi repressivi di cui il potere costituito dissemina il discorso storico comporta l'interrogazione di una *manque*: sono i soggetti sommersi e sconfitti che devono parlare nel romanzo storico; in esso le vicende del potere e la "gloria" dei vincitori non sono il perno del racconto. Chi parla, dunque? E come? (2012; 8)

Fra le caratteristiche principali di questo romanzo è la natura doppiamente dialogica: se da un lato si pone in comunicazione col passato e, in particolare, con le vicende trascurate o volutamente occultate dal discorso ufficiale, dall'altro gioca apertamente le sue carte mostrando la sua

costruzione, interrogando le sue fonti, mettendo in dubbio il documento in una continua elisione della separazione netta fra il piano finzionale e quello fattuale. Il *docu-drama*, la *meta-fiction* storica, la *fact-fiction*, ma anche, come vedremo a breve, il ricorso all'autofinzione, sono le forme che assume il romanzo storico nel terzo millennio e che

> modificano l'idea stessa di realtà, presentando modelli di intersezione fra fatto e finzione che avrebbero un potere conoscitivo maggiore sia delle vecchie forme di realismo, sia del racconto storiografico che "mette in intreccio" gli eventi stabilendo nessi causali dentro una forma chiusa. […] mettono in atto un "patto narrativo" che non permette al lettore di separare eventi immaginari ed eventi reali, vita e finzione, e così eludono le distinzioni nette fra verità, mito, ideologia, illusione. (Ivi; 14)

Se i fantasmi evocati nel romanzo storico ottocentesco erano presenze evanescenti, quelli che si incontrano fra le pagine dei testi contemporanei hanno la stessa compattezza e materialità degli elementi fattuali riportati poiché entrambi sono inscritti all'interno dello stesso piano, inscritti in un unico ambiguo discorso che coinvolge contenuto e forma.

4. Voci *Nella* Storia: Raccontare La Storia Nel Terzo Millennio

Il romanzo storico del terzo millennio raccoglie elementi provenienti da tutte le principali formazioni postmoderne e neostoriche, ma anche quelli più propriamente legati alla tradizione del genere, e le ricombina dando vita ad opere che sono spesso dominate dalla riflessione metanarrativa. Metodologie proprie della storiografia, come la ricerca genealogica in archivi e depositi o il ricorso alle interviste tipiche della storia orale, vengono spesso adottate in fase di documentazione e poi discusse all'interno del testo stesso, nel quale le fonti vengono presentate come uniche basi concrete su cui fondare il racconto e però, allo stesso tempo, problematizzate. Il lettore è messo a parte della riflessione circa i problemi di rappresentazione della storia e dei dubbi che attanagliano scrittori/narratori alle prese con la stesura stessa del romanzo, la cui struttura viene mostrata nel suo stesso farsi. La sensazione dominante è quindi quella di trovarsi di fronte non ad opere compiute ma a dei perenni work in progress, animati dalla necessità di una ricerca che non trova conclusioni definitive ma solo approdi temporanei. A livello formale, la narrazione si presenta quindi sdoppiata[73] fra la vicenda ricostruita e quella della sua ricostruzione. Come nota anche Piga

[73] Come avremo modo di vedere nel capitolo dedicato all'esame di *El monarca de las sombras*, Javier Cercas sceglie di esasperare questo tratto metanarrativo del romanzo storico contemporaneo arrivando a sdoppiare fisicamente il racconto. Nel romanzo convivono, infatti, due narrazioni condotte da due narratori distinti: nei capitoli dispari, ad

«questo intreccio di due piani può articolarsi in vari modi, che possono riguardare l'intensità del piano metanarrativo […] e la natura del personaggio ricercatore» e, in questo caso, portando il romanzo storico a confinare con la dimensione autobiografica o autofinzionale (2018; 98). Fulcro della riflessione diventa allora il tentativo di trovare una possibile risposta alla domanda su quale sia il nostro posto nel *continuum* della Storia. La produzione di effetti di senso che possano offrire risposte, per quanto parziali, a questa domanda, nel romanzo storico contemporaneo viene affidata all'uso di tecniche proprie della storiografia, della riflessione metanarrativa e del montaggio di materiale d'archivio innestato su narrazioni a tasso più o meno elevato di finzionalità. In questo contesto, diversi autori sfruttano una modalità performativa di relazione al passato che, attraverso il ricorso a strategie retoriche e testuali, tenti di accostare fisicamente l'oggi alla Storia, rivolgendosi direttamente al lettore. Instaurando un legame con chi legge, i narratori fanno leva sulla creazione di un coinvolgimento emotivo che permetta al lettore di proiettarsi in un passato condiviso e riallacciare, così, il filo che lo collega alla Storia. Come nota giustamente Benvenuti «Il tessuto evocativo e affettivo di questi romanzi chiede al lettore complicità emotiva» (2012; 70): non a caso, come si notava anche poco sopra, la dimensione metanarrativa del romanzo storico contemporaneo lo porta spesso a confinare con una galassia testuale che ha riscosso particolare successo soprattutto nei primi anni Duemila, cioè quella dell'autofiction.

«Il fenomeno di più notevoli dimensioni» avvenuto nella galassia incarnata dal genere romanzo storico dopo la fase acuta del postmodernismo, rilevava già nel 2006 Margherita Ganeri, «sembra riguardare […] il settore delle biografie e delle autobiografie, vere o fittizie» (2006; 22). A partire, soprattutto, da due opere capitali come *Claudius the God* (1934) di Robert Greves e *Mémoires d'Hadrien* (1951) di Marguerite Yourcenar, la tradizionale impostazione eterodiegetica del narratore storico ha cominciato a mutare per approdare ad una autodiegetica che permette di esplorare la dimensione introspettiva di personaggi che, sino a quel momento, erano stati osservati solo dall'esterno. La stessa notazione di Ganeri, poi, sembra riecheggiare nelle parole di Riccardo Castellana che, in un recentissimo studio sulle *Finzioni biografiche* (2019), nota che dalla rinnovata attenzione dedicata in diversi contesti alla scrittura biografica, emerge come questa possa configurarsi «come metodo privilegiato di una storiografia plurale, dalla quale emergono molti soggetti: non solo coloro che hanno fatto la storia […] ma anche i membri delle classi subalterne […] e come tanti altri oscuri personaggi» grazie ai quali è possibile vedere la Storia non soltanto in chiave politica, economica o militare ma anche come «a un insieme di possibilità che, per la maggior parte, non si sono realizzate» (15-6). Nei primi anni Duemila, però, ad essere significativo è il

incorniciare il racconto, è una proiezione autofinzionale dell'autore che ripercorre le fasi di ideazione e costruzione del romanzo, mentre nei capitoli dispari, una voce extradiegetica ricostruisce la biografia di Manuel Mena e nomina Javier Cercas in qualità di personaggio. Cfr. Infra Parte III, p. 142.

volume di narrazioni storiche in cui a raccontare non sono i personaggi descritti (o ricercati, o rievocati) e neppure una voce eterodiegetica ma, bensì, l'autore stesso, che si inserisce nella trama e partecipa attivamente alla sua costruzione dentro e fuori del testo. Rinunciando alla sinteticità, Lorenzo Marchese tenta così di riassumere cosa si intende per autofinzione:

> Componimento in prosa di varia lunghezza in cui l'autore scrive quella che in apparenza è la propria autobiografia, ma nel contempo fa capire attraverso strategie paratestuali e testuali che la materia della storia che si racconta è da interpretarsi come *falsa*, cioè non corrispondente alla realtà dei fatti avvenuti e non credibile come resoconto testimoniale. (2014; 10)

Ciononostante è proprio fondendosi con una retorica giocata sulla testimonianza, sulla necessità da parte del narratore di fornire al lettore «garanzie di referenzialità» (Giglioli, 2011; 54), in una contaminazione continua con forme di scrittura quali, appunto, la biografia, l'autobiografia, ma anche il reportage e la saggistica, che parte del romanzo storico del terzo millennio sembra ormai aver fatto suo il paradigma autofinzionale. L'autofinzione (o *autofiction*) nasce ufficialmente con l'atto di aperta rivendicazione di Serge Dubrovsky, che battezza il suo romanzo *Fils* (1977), in risposta alle categorie di scrittura biografica indicizzate solo due anni prima da Philippe Jejeune in *Le pacte autobiographique* (1975). Lejeune aveva evidenziato come le scritture del sé potessero dare vita a due forme aporetiche impossibili, una nella quale è in essere il patto di lettura autobiografico fra autore e lettore ma non è rispettato il protocollo nominale, l'altra in cui le condizioni sono invertite (esiste coincidenza fra nome dell'autore e del personaggio ma ad essere in vigore è un patto di lettura romanzesco); tuttavia Dubrovsky definendo *Fils* un *autofiction* dà in effetti un nome ad una forma che già esisteva ed era praticata da anni nella letteratura. In effetti, l'autofinzione è tanto diffusa da rappresentare quasi un *ur*-genere o, come lo definisce Lorenzo Marchese, non un genere letterario ma una "forma di scrittura"[74]. Una modalità di scrittura, quindi, che programmaticamente rinegozia i confini fra finzione e realtà e tra soggetto e società. Castellana legge questa svolta autofinzionale di cui moltissimi autori si rendono protagonisti in chiave di relazione fra la poetica postmoderna e quella ipermoderna delineata da Donnarumma (2014):

> è accaduto anche che, se tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta il postmoderno aveva modificato alcune regole della finzione biografica, assumendo l'identità reale del personaggio come mero spunto di partenza, modificabile a piacere, e funzionale solo al gioco autoriflessivo della scrittura, all'inizio del nuovo millennio molti scrittori "ipermoderni" come Carrére e Cercas […] sono tornati ad insistere su un nodo che il

[74] Cfr. Lorenzo Marchese, *L'io impossibile*, Transeuropa, Massa, 2014, pp. 123-135.

> postmoderno aveva risolto gordianamente: quello del rapporto tra finzione e documento, e del documento come elemento di mediazione tra scrittura e realtà.

La mediazione fra scrittura e realtà incarnata dal documento viene traslata a livello testuale nella voce di un io che parla che si pone a metà fra vita reale dell'autore e sua controparte finzionale. A questa entità meticcia è spesso demandata la narrazione in prima persona di un resoconto metaletterario dove trovano spazio tanto la rievocazione della ricerca storiografica necessaria alla ricostruzione degli eventi al centro del romanzo quanto, di sovente, quella della stesura del romanzo stesso che il lettore ha tra le mani. Obiettivo di questo tipo di scelta performativa, seguendo la lettura proposta da Giuliana Benvenuti (2012), è quello di creare uno spazio comune in cui autore e lettore possano instaurare un dialogo sul rapporto col passato e riflettere insieme sulle potenzialità politiche di risveglio delle passioni e recupero dell'impegno inscritte nel DNA del romanzo storico.

Gli esempi che si potrebbero fare di testi che si muovono lungo questa direttiva sono innumerevoli, tuttavia, invece di limitarci a proporre una serie di titoli esplicativi del fenomeno si è scelto di procedere in maniera diversa. Per illustrare e approfondire il modo in cui il romanzo storico degli anni Zero sfrutti le potenzialità della voce per instaurare un dialogo con il lettore che si fondi sul coinvolgimento emotivo, e anche per ancorare alla prassi un discorso che rischierebbe, altrimenti, di sembrare aleatorio, si è preferito selezionare tre romanzi grazie ai quali è possibile osservare direttamente il fenomeno. Si potrebbe obiettare, infatti, e a ragione, che tutta la narrativa si gioca, anche, sul piano emotivo e che la ricerca di una risposta empatica e dell'immedesimazione del lettore sia di primaria importanza per gli autori in qualsiasi genere si cimentino. Ciò che interessa evidenziare qui è, invece, come il romanzo storico abbia fatto propria questa modalità di relazione al testo per porre in comunicazione una dimensione, cioè quella del passato, della Storia, con un presente che, sempre più spesso, se ne percepisce slegato, considerandola inevitabilmente perduta. Nel romanzo storico degli anni Zero la voce diventa il mezzo attraverso cui il passato torna ad agire sul presente, tanto per il narratore, spesso intradiegetico, quanto per il lettore: fondati su una duplice linea investigativa, i testi che interrogano la Storia chiedono contemporaneamente a chi legge di interrogare il presente. Questa la richiesta, implicita o esplicita, rivolta sia ai lettori di *Le Variazioni Reinach* (2005/2015)[75]di Filippo Tuena che a quelli di *Les Bienveillantes* (2006)[76]. Scritti in

[75] Il romanzo è stato pubblicato una prima volta nel 2005 e presentato nuovamente a seguito di una revisione dell'autore nel 2015. Per le citazioni tratte dal libro è a quest'ultima versione che si farà riferimento.

[76] Sarà opportuno notare che *Les Bienveillantes* e *Le Variazioni Reinach* sono stati scelti non perché intrattengano particolari relazioni con i case studies proposti nella terza parte della tesi ma perché, all'interno di una riflessione sulla voce narrante nel romanzo storico contemporaneo, li ho ritenuti indicativi di tendenze interessanti. *Les Bienveillantes,* che ha sollevato critiche ferocissime e polemiche internazionali per la scelta di far parlare un'SS impenitente, si pone come cittadino onorario di quella congerie di testi che Piga Bruni ha identificato come *negativo*, nella quale trovano sempre più spazio voci che esplorano programmaticamente la possibilità del male. Fra questi si possono ricordare, a titolo esemplificativo, *Time's Arrow* (1991) e *The Zone of Interest* (2014) di Martin Amis ma anche *Des hommes* (2009) di Laurant Mauvigner o *La gemella H* (2014) di Giorgio Falco. Discorso diverso si può fare per la voce narrante del

un giro d'anni molto ristretto, entrambi i testi trattano il tema della Seconda Guerra mondiale e dell'Olocausto adottando, però, strategie discorsive a tratti quasi divergenti; e tuttavia, ponendoli in dialogo, è possibile rilevare linee di continuità sintomatiche del modo in cui i narratori degli anni Zero si pongono in relazione al passato traumatico del Novecento.

In *Le Variazioni Reinach* l'autore sceglie di utilizzare un'interfaccia autofinzionale per far dialogare il lettore con la Storia, o, meglio, con le sue vittime. Interrogano le fonti alla ricerca di fantasmi, Tuena si trova ad accompagnare una famiglia banchieri dai salotti dell'alta borghesia parigina alle baracche di Birkenau. Grazie all'incontro con i fantasmi dei suoi soggetti l'autore affronta anche i propri, ma, allo stesso tempo, è anche costretto a riconoscere che esiste un limite insuperabile nella rappresentazione, un punto cieco oltre il quale è impossibile spingersi pur andando a ritroso: Léon Reinach non proferisce una parola, si limita a scambiare solo pochi sguardi con Filippo Tuena. Chi parla tanto, invece, tantissimo, è Maximilian Aue, il fantasma evocato da Jonathan Littell e a cui l'autore cede interamente la scena. E la storia che Aue racconta è oltraggiosa, rivoltante, e obbliga il lettore ad un corpo a corpo violentissimo col testo e con sé stesso. Perché Aue è un SS, un SS scampato alla guerra e alla giustizia postbellica, un SS che se anche, come sembra voler dire, non ha mai creduto davvero in quello che faceva, pure, e questo è certo, non se ne è mai pentito. Appuntando ad un carnefice l'onere del racconto, Littell opera uno straniamento rispetto alla prospettiva, più famigliare, della vittima obbligando il lettore ad assumere un punto di vista che preferirebbe rifiutare ma che è costretto a considerare per poter affrontare la lettura e guardare al passato, ma, soprattutto, al presente, con rinnovato senso critico. Se l'assunzione del punto di vista del carnefice rappresenta l'epiteto della controstoria, e dunque del racconto di chi vuole capovolgere una versione ufficiale e affermata della Storia, pure, non è blasfemo affiancare la sua voce a quelle dei protagonisti di *Le Variazioni Reinach* perché tutti, alla fine, seppur per motivi diversi, hanno subito lo stesso destino, cioè quello di essere inghiottiti dal racconto ufficiale. Sotto questo aspetto non è importante che Maximilien Aue sia un personaggio fittizio[77], al contrario dei Reinach o, d'altra parte, della maggior parte dei soggetti che gli autori storici cercano di riportare in vita nei loro romanzi. Come abbiamo avuto modo di vedere in precedenza, la resistenza alla

romanzo di Tuena. Il testo partecipa della tendenza alla cooptazione di stilemi autofinzionali da parte del romanzo storico ma il motivo per cui l'ho scelto è che, diversamente da molti altri, non intreccia vicende familiari alla narrazione storica; inoltre, *Le Variazioni Reinach* approda ad un risultato che lo fa risaltare nel panorama generale. In un contesto sempre più segnato dall'aderenza totale ai fatti e dalla diffidenza verso l'elemento finzionale, infatti, Tuena compone un romanzo storico intriso di romanticismo, dove il lettore, pur trovandosi a contatto con documenti e reperti d'archivio, ha l'impressione di partecipare ad una seduta spiritica in cui il *medium* è proprio il narratore.

[77] Gran parte del dibattito su *Les Bienveillantes*, come si vedrà poco oltre, è scaturito proprio dal doppio oltraggio che Littell avrebbe commesso: non solo aver scelto di far parlare un SS ma anche di inventarlo e, per di più, di attribuirgli caratteristiche inverosimili. Come si avrà modo di dire, infatti, l'identità di Max è uno dei cardini del romanzo: è franco-tedesco (dunque, figlio del cuore stesso dell'Europa), giurista coltissimo, avido lettore, musicista, omosessuale e affetto da profonde turbe psicologiche che, però, non intaccano in alcun modo il suo raziocinio. In tutto, quindi, Maximilien Aue è una figura eccessiva ed eccentrica e, tuttavia, titolare di una voce limpida e precisissima e di una memoria di ferro grazie alla quale trascina il lettore fino in fondo al cuore di tenebra, il suo personale e quello, collettivo, dello sterminio nazista.

finzionalizzazione è un tratto dominante nella poetica storica del nuovo millennio, con autori che hanno proceduto ad una rimozione quasi chirurgica e sempre più meticolosa di elementi apertamente finzionali. Qui è la scelta di Littell di far parlare un carnefice impenitente, di dare voce a chi, per ragioni etiche e morali, la *master fiction* ha preferito accantonare, ignorare e, così facendo, fingere di non aver mai conosciuto, ad essere significativa. Anche lui sceglie di inseguire un fantasma, quindi, ma uno che ha la forma della domanda che dalla Seconda Guerra mondiale in avanti infesta l'Europa chiedendo "tu, al posto loro, cos'avresti fatto?"[78]. Se Tuena interroga i fantasmi delle vittime e si chiede come rendere omaggio agli eroi della Storia, Littell capovolge lo specchio e interroga in primo luogo sé stesso[79] e poi il suo lettore. Entrambi gli autori sfruttano la voce come dispositivo in gradi di farsi tramite fra il mondo dei vivi e quello dei morti, perché, come dice un amico al narratore di *Le Variazioni Reinach,* «è proprio questo quello che ti riguarda» (Tuena, 2015; 303) proprio come riguarda il lettore, secondo l'ex SS protagonista del romanzo di Littell, la storia cupa ma edificante che gli vuole raccontare perché si convinca che l'alterità del male radicale, in fondo, non esiste, di fatto annullando ogni distanza col passato.

4.1 *Les Bienveillantes*, o la voce di Mefisto

Il testo si presenta come un memoriale composto in momento imprecisato del secondo dopo guerra da Maximilian Aue, ex ufficiale di medio livello delle SS che, dopo la caduta di Berlino, è riuscito a riparare in Francia grazie anche alla sua doppia nazionalità, appunto franco-tedesca, e a rifarsi una vita. Littell affida il suo controverso esordio letterario alla narrazione in prima persona di Max, titolare del solo punto di vista presente nel romanzo e, soprattutto, di una voce melliflua strumento di una retorica spietata volta a costruire una relazione esclusiva fra narratore e narratario. Il romanzo, fra i più controversi del panorama contemporaneo, ha scatenato critiche feroci che hanno separato nettamente pubblico e critica fra estimatori entusiasti e detrattori sdegnati. Ciò che non è trascurabile, per entrambi gli schieramenti, sono la complessità del romanzo e la ricchezza di elementi tematici e formali che offre all'interpretazione. Fra questi, ho scelto di concentrarmi sull'elemento cardine della narrazione, l'architrave che, da sola, regge tutta l'opera e a cui è affidato il compito di colmare la distanza fra passato e presente, fra Storia e attualità, cioè la voce narrante.

[78] Fra i libri che affrontano esplicitamente la questione si veda, ad esempio, P. Baryard, *Aurais-je été resistant ou bourreau?,* Les Éditions de Minuit, Parigi, 2013, trad. It. *Sarei stato ribelle o carnefice?*, Sellerio Editore, Palermo, 2018. Nel testo l'autore prova a non affrontare la domanda "cosa avrei fatto io?" facendo riferimento ad un ipotetico quadro generale ma sostituendosi a suo padre, o, meglio, cercando di immaginare concretamente quali forze avrebbero contribuito a plasmare il suo destino qualora fosse nato nel 1922.

[79] «Per creare un mondo fittizio credibile e narrare la capacità del male di essere goccia, farsi ripetizione e diventare consuetudine, la ricostruzione deve basarsi sulla puntualità della documentazione. Ma quando si tratta anche di riportare sulla pagina l'io narrante di un soggetto senziente e agente dentro un contesto eticamente stravolto, le risorse a cui attingere, seppur con un atto di fantasia, si trovano nel profondo del sé di chi scrive» (Piga Bruni, 2018; 43-4).

Sin dalle prime righe Maximilien Aue sembra protendersi dalla pagina e afferrare con violenza il lettore per trascinarlo con lui attraverso l'inferno della Seconda Guerra Mondiale. Figura assolutamente disturbante, Aue ha attirato da subito le critiche di chi oltre a metterne in luce la totale inaffidabilità in quanto carnefice, ne ha evidenziato il carattere inverosimile. Infatti, andando contro uno dei tratti principali identificati da Raffaele Donnarumma fra quelli prediletti dagli autori che tentino di affrontare il rapporto fra fiction e non fiction nella contemporaneità affrancandosi dal periodo postmoderno, cioè la scelta di porre «al centro l'esperienza di personaggi credibili, ritratti nella loro piena complessità psicologica e nel mezzo di rapporti e conflitti sociali e morali» (2008; 26), Littell decide di presentare un personaggio piagato da una pletore di turbe psicologiche e sessuali, dotato di una personalità del tutto strabordante ma anche da un'eccezionale capacità analitica. Nonostante questo, Max Aue rappresenta il punto nevralgico dell'intero romanzo e impone al lettore con estrema prepotenza, sin dalle primissime righe, un patto di lettura vincolante che sancisce fra loro una relazione paritetica. L'incipit del romanzo, ormai entrato nel Canone della letteratura contemporanea, recita infatti:

> Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé. On n'est pas votre frère, rétorquerez-vous, et on ne veut pas le savoir. Et c'est bien vrai qu'il s'agit d'une sobre histoire, mais édifiante aussi, un véritable conte moral, je vous l'assure. […] et puis ça vous concerne : vous verrez bien que ça vous concerne. Ne pensez pas que je cherche à vous convaincre de quoi que ce soit ; après tout, vos opinions vous regardent[80].

Il narratore prosegue poi incalzando sempre di più il lettore e sfidandolo, quasi, a giocare nello stesso campo, a ragionare sul suo stesso livello e ad ammettere che non solo la storia che sta per raccontare lo riguarda da vicino ma anche che avrebbe potuto benissimo vedere il lui come protagonista al suo posto:

> Encore une fois, soyons clairs : 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. Mais vous devriez quand même pouvoir vous dire que ce que j'ai fait, vous l'auriez fait aussi. Avec peut-être moins de zèle, mais peut-être aussi moins de désespoir, en tout cas d'une façon ou d'une autre. Je pense qu'il m'est permis de conclure comme un fait établi par l'histoire moderne que tout le monde, ou presque, dans un ensemble de circonstances donné, fait ce qu'on lui dit ; et, excusez-moi, il y a peu de chance pure que vous soyez l'exception, pas plus que moi.

[80] Non è un caso che l'apostrofe inaugurale sia ripresa direttamente dalla *Ballata degli impiccati* di François Villon (1498) nella quale l'autore dà la parola proprio agli impiccati, i quali ammoniscono gli astanti sul fatto che potrebbero essere al loro posto e chiedono loro una preghiera proprio in nome della comunanza che li vede tutti, appunto, *fratelli umani.*

Le parole che concludono il capitolo iniziale sanciscono definitivamente che, per quanto lo si voglia ignorare, esiste, appena sotto la superficie, una caratteristica che accomuna lettore e narratore, una impossibile da negare e cioè l'essere un uomo, come tutti:

> Je vis, je fais ce qui est possible, il en est ainsi de tout le monde, je suis un homme comme les autres, je suis un homme comme vous. Allons, puisque je vous dis que je suis comme vous ! (Littell, 2006; Toccata)

Seguendo il filo rosso che lega la voce di Max Aue a quella di un altro narratore detestabile e controverso, per quanto illustre, cioè l'Humbert Humbert di *Lolita*, Bertoni nota come il «raddoppiamento metadiscorsivo fatto di commenti, giudizi, giochi di parole, apostrofi al lettore, *mise en abyme*, artifici figurali e tour de force retorici di ogni tipo» (2014; 5) sia un elemento fondamentale non solo per la dimensione formale del testo ma anche per la sua ricezione. Il rapporto che lega Max al lettore, infatti, è uno degli assi principali che reggono l'intera struttura del romanzo di Littell, tanto che tutto il testo può essere letto come un movimento oscillatorio di attrazione e repulsione reciproca. Se il primo capitolo introduttivo si configura come una vera e propria soglia oltre la quale il narratore sembra proiettarsi, reiterando la loro sostanziale somiglianza, nel corso del racconto, mentre rievoca con perizia certosina (e inverosimile)[81] tutti gli eventi che lo hanno visto attraversare ogni scenario bellico del Fronte Orientale, Max continua a rivolgerglisi con commenti e riflessioni di feroce lucidità. Uno dei momenti più emblematici del modo in cui Max si rivolge al lettore cercando di attirarlo sul suo terreno segue alla sua partecipazione ad uno dei discorsi tenuti da Himmler a Posen nel 1942 quando il capo delle SS riferisce apertamente della portata complessiva del progetto di sterminio degli ebrei in corso nel Reich. Sebbene lui stesso resti spiazzato dalla schiettezza della comunicazione di Himmler, Max ingaggia il lettore in un confronto pacato e all'apparenza ragionevole volto ad illustrare il punto di vista da cui lui stesso aveva proceduto a razionalizzare e relativizzare le implicazioni morali delle politiche razziali tedesche: «Et en effet la victoire aurait tout réglé, car si nous avions gagné, imaginez-le un instant, si l'Allemagne avait écrasé les Rouges et détruit l'Union soviétique, il n'aurait plus jamais été question de crimes, ou plutôt si, mais de crimes bolcheviques» (Littell, 2006; Menuet – En Rondeaux). Per tutto il romanzo il narratore mantiene un tono ragionevole e si mostra in

[81] Una delle critiche più frequenti al personaggio di Max Aue è quella di essere praticamente onnipresente. Fin dal suo ingresso nelle SS l'uomo inizia non solo a viaggiare lungo tutto il fronte Orientale ma sembra avere la capacità di trovarsi sempre al posto giusto nel momento giusto: assiste alle prime uccisioni di massa delle Einsatzgruppen, è a Stalingrado durante l'assedio e, nel mentre, incontra tutte le più alte cariche del Terzo Reich e partecipa di quasi tutte le riunioni cruciali, compresa la conferenza di Posen. Questa apparente onnipresenza gli è valsa l'appellativo di *Nazi Zelig* da parte di Stephen Moyn in un articolo pubblicato su *The Nation*, online: http://www.thenation.com/article/nai-zelig-jonathan-littells-kindly-ones/

possesso di una raffinata eleganza che contribuisce ad irretire il lettore per attirarlo a sé[82]. Come è evidente, però, la vera cifra della prossimità a cui mira Max ha la qualità di un contagio, come nota Maria Anna Mariani: «Maximilien chiede insomma di includere l'alterità più radicale – la possibilità del male – all'interno del proprio io» (2007; 229). La vera carica provocatoria del romanzo di Littell esplode proprio nel momento in cui la domanda apparentemente retorica che apre il racconto di Max, "cosa avreste fatto voi al mio posto?", viene presa seriamente. *Les Bienveillantes* impone al lettore la proprio messa in discussione attraverso la secolarizzazione di quello che, nel secondo Novecento, è stato assunto come esempio del Male Radicale (categoria kantiana chiamata in causa dallo stesso Max), cioè lo sterminio degli ebrei ad opera dei nazisti. È attraverso questa «chiamata in correità» (Bertoni, 2014; 15) che Littell sceglie di rimettere in comunicazione i destini generali e quelli individuali, di fatto avvicinando la Storia al presente grazie ad un sapiente e spietato uso della retorica. Grazie alla ragionevolezza della voce di Max, alla sua calma e alla lucidità delle sue riflessioni, a mano a mano che avanza nel racconto il lettore viene sempre più irretito fino a trovarsi prigioniero di una logica assurda per cui le violenze peggiori vengono apprese e digerite senza battere ciglio; dopo aver superato le descrizioni terribili delle prime uccisioni da parte degli *Einsatzgruppen* (ed essersi misurati con gli agghiaccianti problemi logistici che seguono ad un omicidio di massa[83]), il lettore è via via sempre più assuefatto all'orrore tanto che quando, nella seconda metà del libro, varca la soglia di *Auschwitz* niente di quello a cui assiste ha più il potere di scandalizzarlo.

Nell'affrontare la lettura di *Les Bienveillantes*, nota giustamente Cristina Savettieri: «non è data al lettore la possibilità di sottrarsi per un solo istante al pensiero di essere ancora dentro quel tempo, quella storia, quelle responsabilità» […] e, più oltre «l'ammissione più costosa è proprio quella della somiglianza» (2007; 239-40). La riflessione su come l'*Endlösung*, la soluzione finale, sia stata portata avanti non da pazzi maniaci ma da quelli che Browning ha definito "uomini comuni"[84] ha visto vari contributi illustri e ha portato Hanna Arendt, dopo aver assistito al processo Eichmann, a elaborare la nota espressione sulla "banalità del male"[85]. L'espressione ha preso a identificare tutte quelle personalità mediocri prive di una vera intenzione criminale ma imbevuti della convinzione di dover

[82] Molte delle critiche ricevute da Littell erano mosse proprio dal potenziale pericolo di identificazione che la voce di Max avrebbe rappresentato per il lettore, si veda, a titolo esemplificativo la critica di Assaf Uni sul quotidiano *Haaretz*, "The executioner's Song", maggio 2008, online: http://www.haaretz.com/the-executioner-s-song-1.246787 e l'intervista all'autore condotta da Peter Scowen "Inside a *perverted fairyland*", *The Globe*, 1 Maggio 2009, online: http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/inside-a-perverted-fairyland/article116996/?page=all

[83] Su come la scelta di indulgere nella descrizione minuziosa di ogni azione che vede coinvolto Max sia funzionale ad inserirne l'esperienza in un quadro più ampio, e di cosa questo comporti per la consapevolezza del lettore cfr. Mazzoni, 2007; 236-7. Una delle critiche più feroci mosse a Littell è rivolta proprio all'ipertrofia descrittiva che non risparmia al lettore nessun particolare macabro, e che ha fatto parlare del testo come di un esempio di pornografia della violenza.

[84] Cfr. Christopher Browning, *Uomini comuni: polizia tedesca e soluzione finale in Polonia*, Einaudi, Torino, 2004. Numerosi sono gli studi dedicati all'indagine sul coinvolgimento delle persone comuni nell'attuazione dei piani nazisti; per un rapido confronto fra i testi principali si rimanda chiarissima e sintetica nota esplicativa di Emanuela Piga Bruni in *La lotta e il negativo*, cit., pp. 174-5.

[85] Hanna Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme,* Feltrinelli, Milano, 2007.

assecondare al meglio delle loro possibilità la ragion di stato. Di queste figure, di cui Maximilian Aue è senz'altro un vero e proprio campione, ha scritto molto anche Primo Levi, il quale, ne *I sommersi e i salvati*, li descrive come:

> esseri umani medi, mediamente intelligenti, mediamente malvagi: salvo eccezioni non erano mostri, avevano il nostro viso, ma erano stati educati male. Erano, in massima parte, gregari e funzionari rozzi e diligenti: alcuni fanaticamente convinti del verbo nazista, molti indifferenti, o paurosi di punizioni, o desiderosi di fare carriera, o troppo obbedienti (2003; 166-67).

L'accusa che Max rivolge al lettore è proprio quella di appartenere a questi «esseri umani medi», che abitano la *zona grigia*[86] in cui i confini fra vittime e carnefici sfumano fino ad annullarsi e che non possono in tutta onestà vantare un privilegio morale su alcunché perché rientrano tutti nella medesima «fascia di mezze coscienze» (Littell, 2009; 51). «On a beaucoup parlé, après la guerre, pour essayer d'expliquer ce qui s'était passé, de l'inhumain. Mais l'inhumain, excusez-moi, cela n'existe pas. Il n'y a que de l'humain et encore de l'humain » (Littell, 2006 ; Menuet- En Rondeaux), dice Max al lettore e lo stesso ribadisce Bauman in *Modernità e Olocausto* riprendendo gli studi di Stanley Milgram, eminente psicologo americano autore della famosa ricerca sulla determinazione del comportamento individuale nel contesto di un sistema gerarchico fortemente autoritario. La ricerca di Milgram mette in luce come la cifra davvero disturbante dell'Olocausto considerato dai posteri si possa individuare nella potenzialità di chiunque, date le opportune premesse, di essere non vittima bensì carnefice[87]. Affrontare il fatto che non è possibile distogliere lo sguardo dalla comune appartenenza alla sfera dell'umano, da questa inestirpabile somiglianza col narratore è l'altissima posta in gioco proposta dal patto di lettura del romanzo di Littell, che forza ogni limite sulla rappresentabilità dell'Olocausto e riporta il passato nella stessa dimensione temporale del presente portando i due momenti a collidere.

Sul piano del romanzo, però, la somiglianza si infrange contro l'evidenza della devianza patologica di cui è preda il narratore, una condizione che lo ossessiona sempre più col progredire della storia e alla fine prende il sopravvento. Se è vero che Littell costruisce il romanzo «su un sistema contiguo e inclusivo» (ibid.) lo è altrettanto il fatto che il piano su cui si trovano Max e il lettore è inclinato, e lo scivolamento che tende ad allontanarli sempre di più è inesorabile. Prossimità e contagio morale si scontrano con una figura che, in ultima analisi, resta del tutto eccessiva, e con la quale non solo è impossibile solidarizzare ma anche identificarsi. Innanzitutto, come lui stesso rivela subito, Max non solo è omosessuale ma è da sempre innamorato della sorella

[86] Cfr. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 2003.
[87] Cfr. Zygmunt Bauman, *Modernità e Olocausto*, Il Mulino, Bologna, 2010

gemella, Una, con la quale ha avuto una relazione incestuosa durante l'adolescenza, scoperta la quale la madre ha provveduto a separare i due per sempre. In conseguenza dell'allontanamento dalla sorella l'identità di Maximilien subisce una frattura irriducibile alla quale si può ricollegare il suo orientamento sessuale: il motivo per cui è attratto dagli uomini è che, in realtà, vorrebbe essere una donna e, per la precisione, vorrebbe essere sua sorella. Ogni incontro amoroso, con uomini o donne, è insoddisfacente perché in ultima analisi nessuno gli restituisce quella sensazione di interezza che ha provato unendosi alla sorella e alla quale tenta di tornare. Afflitto da numerosi problemi intestinali e da incubi estremamente vividi, che descrive con perizia di dettagli come se fossero eventi reali, a seguito di una ferita riportata durante l'assedio di Stalingrado, comincia ad essere colpito da episodi allucinatori che inserisce nel racconto senza mai mutare il tono. Il momento in cui viene colpito alla testa sulla sponda del Volga rappresenta il perno su cui poggia il piano inclinato del testo, che inizia ad inclinarsi proprio nel momento in cui la pallottola lo centra e la narrazione, da analitica e descrittiva, assume via via un carattere sempre più delirante mentre Max perde conoscenza ed entra in uno stato onirico. In nessun punto del romanzo, però, questo declino verso l'eccesso è più chiaro che nella sezione *Aria*, nella quale l'individualità di Max giunge al collasso. Littell struttura il romanzo in sette capitoli ognuno intitolato ad un movimento musicale e presente nella composizione di una *suite de dances* barocca; riecheggiando la musica a cui fanno riferimento, *Toccata*, la prima parte, e *Aria*, la sesta, sono le uniche due in cui il protagonista resta solo e abbandona il racconto degli avvenimenti che l'hanno visto viaggiare lungo tutto il fronte Orientale[88]. Se però *Toccata*, come abbiamo visto, è una soglia introduttiva nella quale si rivolge direttamente al lettore con l'obiettivo di coinvolgerlo e farlo sentire direttamente implicato nelle terribili vicende che sta per evocare, in *Aria* la situazione è ribaltata. Il capitolo, infatti, vede l'SS isolato a casa della sorella gemella, che era andato ad avvisare dell'imminente invasione russa, ma che trova già vuota; si abbandona allora al consumo di alcool e, in preda ad una febbre altissima che gli procura visioni e allucinazioni, cede ad ogni impulso trascinando il lettore in un turbine soffocante di immagini a sfondo scatologico, onanistico e masochistico[89]. All'apice di questa fantasmagoria perversa, però, proprio nel momento in cui il narratore sembra essersi ormai del tutto smarrito e aver perso la ragione, si rivolge di nuovo, per l'ultima volta, direttamente al lettore e lo fa senza mutare registro ma, stavolta, assumendo un tono quasi canzonatorio: «Vous devez peser: Ah, cette histoire est enfin finie. Mais non, elle continue encore » (Littell, 2006 ; Air). Questa provocazione, infine, giunge a spezzare il legame fra Max e il lettore e inaugura l'ultima parte del romanzo, caratterizzata da minore coerenza e coesione interna sia della logica di ferro che ha

[88] Una lettura approfondita del valore della partizione musicale per l'analisi del romanzo si rimanda a Carlo Tirinanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, UTET, Novara, 2012, pp. 169-70.

[89] «et en mangeant et en buvant je fus envahi par une fantasmagorie saisissante, la vision démente d'une parfaite autarcie coprophagique» (Littell, 2006; Air).

guidato, sin qui, le azioni del protagonista sia della scrittura di Littell, che palesa segni di cedimento facendosi via via meno incalzante. La separazione fra narratore e narratario non è, però, indolore: se da un lato, infatti, il lettore è forzato ad accettare l'agghiacciante sfida di Max e ad ammettere che sì, quella storia, la Storia, lo riguarda eccome, dall'altro si trova messo con le spalle al muro da un'altra consapevolezza poco piacevole su sé stesso: chi legge dovrà infatti ammettere che a risultargli insostenibili, e dunque causa di rottura del legame col protagonista, non sono state le descrizioni minuziose delle più atroci violenze naziste ma le fantasie sessuali perverse di Max. In altre parole, il lettore si trova a dover ammettere che a sconvolgerlo non è l'inferno dei campi ma quello, privato, di una mente patologica. La sezione *Aria*, dunque, è posta quasi in chiusura del romanzo e funziona tanto come una provocazione quanto come una sveglia per il lettore, una sorta di dispositivo interno al più grande meccanismo del romanzo che gli ricorda, una volta per tutte, che porre una distanza fra lui e Max è assolutamente necessario. Sulla scorta, fra gli altri, di Mazzoni, Carlo Tirinanzi De Medici ha evidenziato come l'equilibrio fra i due estremi entro cui si muove il protagonista e narratore de *Les Bienveillantes* partecipi dell'opposizione fra spinte centrifughe e centripete alla base tanto della costruzione del testo quanto della sua comprensione:

> Aue è l'elemento cardine del romanzo, e dunque la compresenza di spinte centripete e centrifughe al suo interno è di estrema rilevanza. *Il protagonista catalizza le contraddizioni del romanzo intero, della sua forma, delle sue strutture di senso,* sottolineando così la centralità dell'individuo nella società contemporanea; non più masse, né popoli, soltanto un insieme di individui organizzati tutt'al più in microcosmi monadici, e Aue, che li osserva (2012; 185-6).

La compresenza di elementi attrattivi e repulsivi nel protagonista è uno degli elementi chiave del romanzo anche perché, a mio parere, permette al lettore di valutare seriamente le domande provocatorie che gli vengono poste e di approfondirne le implicazioni senza però farsi coinvolgere pienamente dalla retorica spietata del narratore. I momenti in cui la strabordante dimensione esistenziale di Max prende il sopravvento punteggiano il racconto e, associati al sottotesto mitico, dispositivo romanzesco di stampo modernista col quale Littell mette in risonanza la biografia del protagonista con quella dell'Oreste eschileo[90], fanno sì che il lettore mantenga sempre una distanza

[90] Alla tragedia rimanda anche il titolo dell'opera nella quale le Erinni, potenze vendicative, dopo l'intervento di Atena si trasformano nelle Eumenidi (le Benevole, appunto), incaricate di validare il passaggio all'ordinamento giuridico e dunque allo Stato di diritto. Come da più parti evidenziato, la giustizia incarnata dalle Benevole è assente dal romanzo ma il rimando all'*Orestea* nella trama, e in particolare nella vicenda biografica di Max, assassino della madre, permette al lettore di comprendere a pieno il tema della colpa. Nocciolo radioattivo al centro del testo, la riflessione sulla dialettica fra colpa e responsabilità, traslate dal piano collettivo dello sterminio a quello personale e poi, di nuovo, a quello nazionale, trovano espressione in alcune delle pagine più dense del romanzo in cui Max paragona la sua posizione nella dinamica famigliare alla condizione dei Tedeschi, costretti allo sterminio, a suo dire, dal tentativo di cancellare il trauma passato per poter ricominciare. Per un'analisi più approfondita del sottotesto mitico si rimanda a

di sicurezza dal narratore pur decidendo di prendere sul serio le sue provocazioni. In ultima analisi, il ricorso ad uno sguardo così parziale, ad una voce così melliflua e suadente per raccontare il punto più oscuro della storia novecentesca non oscura la carica provocatoria delle implicazioni che Max costringe il lettore a considerare. La minuziosa ricostruzione burocratica della macchina di sterminio nazista è infatti ricostruita a partire da un impianto documentale[91] molto solido che la restituisce in tutta la sua agghiacciante vischiosità; compito di Max è mostrare al lettore quanto fosse facile diventarne un ingranaggio pur nella consapevolezza delle proprie azioni. Grazie allo sguardo e alla voce di questo narratore inaffidabile, sovraccarico eppure convincente, Littell forza il lettore ad assumere su di sé la potenzialità dello sterminio facendo conflagrare passato e presente e annullando la distanza fra due dimensioni temporali che sembravano essersi definitivamente separate.

4.2 Le Variazioni Reinach, Una storia di fantasmi

Pur muovendo su un registro molto diverso rispetto a *Les Bienveillantes*, anche *Le Variazioni Reinach* (2005/2015) partecipa del medesimo impulso ad annullare la distanza fra passato e presente partendo dalla consapevolezza che la Storia ci riguarda da vicino. Al centro della storia raccontata da Tuena c'è il tentativo di «porre in cortocircuito l'impossibile narrazione di Auschwitz con i brandelli di un destino individuale e collettivo» (Fenoglio, 2021) ripercorrendo la parabola discendente che ha condotto una delle più facoltose famiglie ebraiche di Parigi a diventare vittima del regime collaborazionista di Vichy. La vicenda principale è quella di Léon e Béatrice Reinach, e dei loro figli Fanny e Bertrand, ma Tuena tratteggia i destini anche delle due generazioni precedenti dei Reinach e dei Camondo legate entrambe a doppio filo al patrimonio artistico parigino. E il racconto prende avvio proprio da una visita del narratore al museo che il conte Möise de Camondo, padre di Béatrice, ha scelto di far istituire alla sua morte nella casa che ha condiviso con i figli e i nipoti e che voluto dedicare all'amato figlio primogenito, Nissim, morto per la patria durante la Prima Guerra mondiale. L'arte, in tutte le sue forme, occupa uno spazio di primo piano nel romanzo perché rappresenta delle vite dei suoi personaggi: Giovanni Boldini traccia un pastello di Béatrice bambina; sua madre, divenuta in seconde nozze la contessa Sampieri, è stata anch'essa giovane modella reticente per un famoso dipinto di Renoir; il cugino Isaac vanta nella sua collezione

La Lotta e il Negativo (cit.) in cui Piga Bruni legge la consonanza della vicenda biografica di Max con quella di Oreste, e, più in generale, il personaggio tratteggiato da Littell, alla luce del rimosso freudiano.

[91] Sebbene l'accuratezza storiografica sia uno dei punti cardine su cui poggia il successo dell'opera di Littell, composto dopo una ricerca durata quasi cinque anni, il testo non è privo di imprecisioni che l'autore imputa alla rapidità con cui ha scritto il romanzo, in un'unica sessione e interamente a mano, senza quasi sottoporlo a revisioni finali. Data la mole di lavoro richiesta e la complessità dell'architettura generale si può ben dubitare della versione di Littell, anche se spiegherebbe i cedimenti a cui si faceva riferimento per l'ultima sezione.

privata numerose opere di Degas. Allo stesso modo, se, come si evince dal titolo e come vedremo, la musica ricopre un ruolo di primissimo piano tanto nel plasmare la materia narrativa quanto nel definirne la struttura formale, grande spazio è dedicato anche a letteratura e architettura. Nei libri, infatti, solo evocati o apertamente citati[92], il narratore riconosce uno dei nuclei principali del romanzo, attribuendo alla letteratura la capacità di mediare fra due dimensioni, che sono temporali ma anche esistenziali:

> "Parlerò di libri in questo libro, e della felicità che sanno dare a chi li possiede, e del passato che custodiscono e recuperano come fossero intermittenze del cuore, isole del tempo, antichi specchi dell'anima perduti e ritrovati" ed enumera i volumi scritti dai Reinach, ricorda quelli posseduti dal padre e che ora possiede lui […]. (Tuena, 2015; 160)

> Ai libri che abbiamo letto, che abbiamo tenuto tra le mani nelle notti insonni o nei pomeriggi di sole, resta incollata una parte della nostra anima; essi l'attraggono come attrae lo sguardo un'ammaliatrice, come quello d'un incantatore; quante volte s'è rammaricato d'aver perduto un libro letto, quante volte preda d'una rara follia ha provato nostalgia per quel volume abbandonato su un sedile ferroviario, come fosse un frammento irrecuperabile della sua esistenza; momenti reali, concreti, attimi di grande emotività che si sono sganciati, che sono andati persi, letteralmente persi, nell'immensità del mondo, legati com'erano a quel libro ora smarrito. (ivi; 162)

Anche alle case, e, in particolare, al rapporto di immanenza che instaurano con chi le abita, il narratore dedica ampio spazio nel romanzo. Durante il corso delle rispettive vite, tanto il padre di Béatrice quanto quello di Léon hanno deciso che le abitazioni in cui erano cresciuti i figli sarebbero state donate ad enti culturali per trasformarle in musei; una volta sposati, i Reinach hanno abitato diverse case e nel romanzo seguiamo il narratore mentre le visita una ad una «ripercorrendo una grande tessitura topografica parigina dove i luoghi hanno una certa importanza perché passeggiando spesso sente presenze lontane ma percepibili» (ivi; 18). Grazie alla sua formazione di storico dell'arte (e alla sensibilità estetica sviluppata grazie al lavoro col padre antiquario), Tuena descrive con minuzia di dettagli gli interni di queste case divenute musei, ricostruendo da ogni elemento di arredo la personalità del proprietario perché ogni edificio, nella storia di questa famiglia, assume la valenza di una «rappresentazione onirica» (ivi; 33). Esemplificazione di questa dimensione metafisica che accomuna tutte le case dei Reinach è villa Kérylos. Fatta costruire da

[92] Si fa riferimento in particolare all'opera di Proust, col quale i Camondo (e poi anche i Reinach) hanno condiviso numerose *soirée* (e del quale è riportata anche una lettera da lui inviata al conte di Camondo in occasione della morte del figlio Nissim) ma tutto il romanzo è intessuto di rimandi ad altri testi in un gioco di rispecchiamento intertestuale che amplifica la dimensione narrativa e permette alla storia di proiettarsi ben oltre la vicenda raccontata da Tuena.

Théodore Reinach, padre di Léon, secondo lo stile della Grecia classica ma situata in Costa Azzurra, la villa si presenta già alla costruzione come una sorta di scrigno anacronistico, un luogo «davvero fuori dal tempo e dallo spazio» tanto che «sembra impossibile che vi abbiano vissuto nel secolo appena passato» (ivi; 33). Siccome il padre aveva già dato disposizioni perché, alla sua morte, la villa diventasse un museo, mentre visita la villa il narratore si interroga su cosa abbia significato per Léon e suo figlio abitare quelle stanze che sapevano non appartenergli e li immagina, un pomeriggio d'estate, conversare di fronte al mare: «Non potrà sapere lo scrittore cosa si siano detti quel padre e quel figlio ma sa cosa gli rimane di quell'immagine e sono silenzi, imbarazzi, voci interrotte […] mentre entrambi si sentono a disagio in quegli ambienti nati dal sogno di Théodore che sanno non appartenere più a loro semmai quel sogno sia mai loro appartenuto» (ivi; 34).

Come risulta evidente da queste prime citazioni, e come rilevato da Chiara Fenoglio su «laletteraturaenoi»[93], al cuore della scrittura di Tuena si colloca un «nucleo misterico, oscuro, notturno» abitato da apparizioni spettrali. Nel caso delle *Variazioni Reinach* sono i fantasmi dei protagonisti ad apparire al narratore, che ne segue le tracce evanescenti da una casa all'altra, da un archivio all'altro, tentando di riportarli in vita, come spiega lui stesso ad una donna incuriosita che lo guarda filmare un palazzo di notte:

> «Voglio riprendere i luoghi, non le persone». […]
> «Ah lei se le immagina le persone».
> «No io cerco di farle rivivere».
> «Revenants noi diciamo, lei vuole far vivere i fantasmi».
> «In qualche modo».
> «Mi mette paura».
> «A me mettono più paura quelli che ci dimenticheranno».
> «Si spieghi».
> «Mi piacerebbe che qualcuno tra mezzo secolo mi facesse tornare in vita».
> «Con una seduta spiritica?».
> «No, con una storia, ricordandola». (ivi; 69)

Il rapporto fra vivi e morti è una direttiva che attraversa tutta la narrativa di Tuena; anzi, come ricorda lo stesso narratore delle *Variazioni*, quello di riportare in vita i morti è l'obiettivo ultimo della scrittura. Come abbiamo già avuto modo di vedere, l'apertura di un canale di comunicazione fra il regno dei vivi (l'oggi) e quello dei morti (il passato) è al centro anche del romanzo neostorico

[93] Cfr. C. Fenoglio, "Filippo Tuena: i territori non giurisdizionali del romanzo", *Laletteraturaenoi*, 17 Marzo 2021, online: https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/1369-filippo-tuena-i-territori-non-giurisdizionali-del-romanzo.html

tratteggiato da Benvenuti[94] e che, a sua volta, si muove partendo da quella «pulsione negromantica» (2011; 106) identificata anche da Mario Domenichelli. Per lo storico, infatti, il romanzo storico contemporaneo manifesterebbe una «tendenza generale della *post-historia*: l'idea dell'evocazione delle voci dei morti, attraverso la ricerca documentaria e un particolare metodo di analisi e di scrittura» (ivi; 103). La via intrapresa da molti autori per tentare di ridare voce ai morti è quella di affidare il racconto ad una proiezione finzionale di sé stessi: ponendosi in prima persona come coloro che interrogano le fonti documentarie, i narratori riferiscono al lettore ciò che il passato gli ha comunicato e che ha preso la forma del romanzo che hanno fra le mani. Anche Tuena sceglie di far raccontare la storia dei Reinach ad uno scrittore al quale presta i suoi pensieri (ma non il suo nome), e che va alla ricerca delle tracce superstiti di questa famiglia interrogando archivi e intervistandone i discendenti. E, sempre assecondando le tendenze del genere neostorico, anche nelle *Variazioni* la fase di composizione del romanzo è tematizzata: il versante metadiscorsivo è, infatti, affrontato tramite il ricorso ad una serie di dialoghi fra lo scrittore e un amico, anch'esso senza nome, al quale confida le sue difficoltà nei confronti della materia che ha scelto di trattare, in particolare per quanto riguarda la deportazione dei Reinach. Tuttavia il romanzo di Tuena non si posiziona al centro della scena neostorica, bensì ne occupa uno spazio liminare. In particolare, l'autore sceglie di privilegiare la dimensione estetica e formale rispetto a quella politica, lasciando che ogni considerazione in questo senso nasca dal rapporto che il lettore instaurerà con la storia raccontata, e preferisce portare avanti la riflessione su ciò che materialmente collega passato e presente. Il romanzo neostorico, infatti, origina dal dialogo che l'autore instaura con le fonti e i reperti che è possibile ancora recuperare a decenni di distanza: in *Le Variazioni Reinach* questo dialogo diventa riflessione sul tema dell'eredità, sia in termini di lascito materiale che morale:

> Sente il peso dell'eredità che ha ricevuto, sente il peso dell'eredità che lascerà perché questo è un libro sul peso dell'eredità, sul molto che lasciamo, sul niente che lasciamo, sul molto che riceviamo, sul niente che riceviamo.
>
> […] questo libro è una grande e continua variazione su questo tema che va ad intrecciarsi con la storia di una famiglia, come la trama e l'ordito si sostengono a vicenda, così accade alla storia di questo libro con la storia delle persone di questo libro.
>
> Giocherà sulle possibilità infinite che quest'intreccio sottende perché è sempre una storia di vivi e di morti, di fantasmi che ritornano o che non ci hanno mai abbandonato. (Tuena; 2015; 59-60)

[94] Cfr. supra, p. 66.

È l'eredità dei padri ad essere centrale per la riflessione di Tuena, tanto da essere uno dei nuclei tematici del romanzo. Un'eredità che per i protagonisti si è configurata da subito come un'assenza dato che, come si è detto sopra, i rispettivi patriarchi, Möise de Camondo e Théodore Rainach, avevano già deciso che gli averi più preziosi, le case di famiglia, sarebbero diventate musei e non sarebbero passate ai figli. È doppiamente significativo, allora, che il romanzo si apra sull'incontro del narratore col fantasma di Béatrice, che lo conduce attraverso le sale del museo che era stata la sua casa:

> La vede salire lo scalone e attraversare i saloni deserti e come una perfetta padrona di casa controlla ogni cosa, passa la mano sopra i ripiani delle *commodes*, scorre le dita tra gli intagli delle cornici, sistema col piede gli angoli dei tappeti arricciati e prima di lasciare ogni ambiente si volta per accertarsi che tutto sia in ordine e il suo sguardo ha un'espressione accigliata e fredda, in contrasto con i suoi sentimenti che sono di grande rimpianto e di profonda malinconia.
>
> Ogni stanza le ricorda un evento che appartiene al passato irrecuperabile perché sa che ha ancora poco tempo a disposizione mentre avrebbe voluto spendere tutta la notte ricordando il tempo trascorso o forse ancora più tempo […] e invece dovrà fare in fretta nei pochi minuti che durerà quest'ultima ricognizione che le sembra sempre più troppo frettolosa perché abbandona la sua casa come se avesse commesso un peccato anche se non è così […] sta esaudendo la volontà di suo padre con un dolore profondissimo che le attanaglia il cuore. (2015; 7)

L'eredità è un peso, per i personaggi e per il narratore, sia quando è materiale e assente che quando è morale e si incarna nel trauma di un destino che non solo priverà i Reinach delle dimore della gioventù ma li spoglierà, via via che le restrizioni imposte agli ebrei dagli occupanti tedeschi si faranno sempre più stringenti, di tutti i loro averi e, infine, delle loro vite. Non è un caso che sia Béatrice a guidare il narratore nella visita al museo perché sarà lei a lottare fino alla fine perché il patrimonio del padre, del fratello e anche del marito da cui ormai si era separata, le venisse restituito in nome dei meriti militari e culturali che erano stati riconosciuti alla famiglia[95]. Il carteggio che Léon, prima, e Béatrice, poi, intrattengono con le autorità è presente nel corpo del testo come inserto fotografico, come spesso accade nei romanzi neostorici, che fanno largo uso di immagini le cui funzioni primarie sono, da un lato, la ratifica della veridicità del racconto del narratore e,

[95] «anche i Reinach dunque hanno fatto il loro trasloco preventivo tuttavia non scappano perché scappare è difficile, è privilegio dei poveri scappare, mentre difficile è per i ricchi abbandonare i propri averi, quanto difficile è convincersi del pericolo […] perché per i meriti conquistati dai genitori, dai suoceri e per i morti che le famiglie hanno immolato nella Grande Guerra si sentono protetti e al riparo da qualsiasi contrattempo che non sia quello certamente pericoloso della distruzione dei loro beni, dei dipinti e delle opere d'arte alle quali si sentono legati persino più che alle loro stesse vite» (Tuena, 2015; 128).

dall'altro, incarnare quell'*effetto di reale*[96] che, grazie alla presentazione della prova documentaria, sancisce l'appartenenza della storia al novero delle "storie vere". E tuttavia, nonostante anche Tuena usi le riproduzioni fotografiche in questo senso, nel suo caso specifico la fotografia assume una valenza diversa. Secondo Giuseppe Carrara, nel caso di Tuena, è possibile rintracciare una vera e propria *poetica fototestuale* che segnala la forzatura dei confini di genere e che dà vita ad una scrittura «in cui il linguaggio verbale e quello fotografico collaborano per la messa in scena dei meccanismi della memoria e la rievocazione dei fantasmi del passato» (2020; 148). Il genere storico nella sua veste contemporanea, nota Piga Bruni, risponderebbe all'attenzione che il pubblico dimostra, da qualche anno a questa parte, per le storie vere; e l'esigenza di una «resistenza alla finzionalizzazione dei fatti reali» (2018; 35) si sarebbe poi tradotta in autori che esibiscono le prove raccolte durante la ricerca col deliberato scopo, si diceva, di validare il racconto dei narratori. Nella scrittura di Tuena, invece, la fotografia ha una duplice valenza, dimostrativa ed evocativa, capace di generare un sovrappiù di significato che sta al lettore decifrare. L'uso accorto delle immagini è evidente già dal primo capitolo, nel quale, prima ancora che il narratore prenda la parola, è inserita l'immagine dell'interno del museo nel quale si sta per fare l'incontro col primo fantasma della storia, e che sembra emergere proprio da quella fotografia. Qualche pagina dopo, mentre il narratore sta concludendo la sua visita, l'occhio del lettore è attratto dalla vista di una lapide, che, con Domenichelli, possiamo riconoscere come il *landamark*, cioè un segnale ineluttabile posto ad indicare «azioni neglette» (2011; 108), o, con Auerbach, come l'*ansatzpunkt*, la cicatrice che richiama l'attenzione sull'esistenza di qualcosa di non detto. La lapide rappresenta il vero punto di avvio delle ricerche di Tuena perché, in piena vista eppure superata frettolosamente dagli altri visitatori, sotto ai nomi dei proprietari della villa museo, reca l'incisione *MORTS À AUSCHWITZ*. L'immagine, pur nella sua evidenza documentale, assume un valore evocativo per il lettore dato che, fino a quel momento, il narratore si è riferito al destino dei Reinach usando la perifrasi «morti in deportazione» (Tuena, 2015; 11), come per altro farà per gran parte del racconto, in una reticenza di per sé molto significativa della sua difficoltà nell'affrontare un tema così difficile[97]. Il secondo esempio della poetica fototestuale di Tuena coinvolge il modo in cui vengono introdotte le figure dei due figli dei Reinach, Bertrand e Fanny. Avvicinandosi ad una teca che «manda riflessi fastidiosi»

[96] Riprendendo la formula introdotta da Roland Barthes nell'articolo *L'Effet du réel* (1968), Gianluigi Simonetti menziona l'uso (e l'abuso) di questi dispositivi nella narrativa italiana degli anni Zero. Fra questi Simonetti annovera anche, come abbiamo visto, l'uso della prima singolare per ratificare l'autorevolezza del racconto. In particolare nota che «Dal Duemila in poi […] a proliferare sono i tratti di autenticazione, in una esibita ricerca continua di qui-e-ora. L'accento cade su dati extratestuali, su situazioni convenzionalmente realistiche perché legate a fenomeni sociali evidenti e diffusi. Soprattutto cade sull'«è successo veramente», e sull'«è successo a me»: su una complessiva notificazione di realtà che collega il testo a ciò che è esterno attraverso un ingombrante filtro soggettivo (che è a sua volta garanzia di veridicità)» (2018; 91). Su un altro piano, parallelo, Raffaele Donnarumma non manca di evidenziare come in questa direzione si muovano anche le strategie di marketing promosse dalle case editrici che in alcuni casi mirano a «promuove[re] gli stessi autori a personaggi» (2011; 73) come nel caso di Roberto Saviano o di Giancarlo De Cataldo.

[97] Del modo in cui il narratore tratterà il tema, si veda oltre.

(ivi; 10), il narratore vede il proprio viso sovrapporsi a quello dei bambini ritratti in due immagini quasi identiche, riprodotte affiancate nel corpo del testo ad imitare, con la scelta compositiva, l'effetto straniante degli *Identical Twins* di Diane Arbus. Le immagini dei bambini così affiancate, e seguite dalle rispettive date di morte, che il lettore sa essere avvenuta dopo la deportazione, acuisce il suo senso di angoscia. Attraverso il percorso composto dalle immagini della prima sezione, quindi, l'autore ha inscritto la parabola mortifera che segna il destino di questa famiglia che li porterà dai salotti riccamente arredati all'«*anus mundi* dove svanisce un'intera generazione» (ivi; 335).

Come lo stesso autore ha sottolineato, in un'intervista con Giacomo Raccis per *La Balena Bianca*, «le immagini […] raccontano», a volte lo fanno dichiarando «la drammaticità dell'HIC ET NUNC» della Storia, altre suggerendo al lettore l'esistenza di «nessi nascosti» che sta a lui decifrare[98]. La scelta di una poetica fototestuale che si ponga su una linea di continuità con quella di Sebald si comprende meglio guardando all'idea complessiva che l'autore romano ha della scrittura. Mentre l'aderenza alla realtà dei fatti resta di primaria importanza («Concedo poca fiducia al narratore fantastico […] Ritengo molto più interessante stabilire un rapporto con una vicenda reale» (Marsilio, 2017)) è sull'invenzione narrativa e, soprattutto, alla sua capacità di colmare i vuoti lasciati dal passare del tempo, che l'autore costruisce i suoi romanzi. In particolare, è dallo scontro fra narratore e materia narrata che emergono le scorie, i residui, le *macerie*[99] che, in ultima analisi, diventano il cuore pulsante dei testi. Tuena forza i limiti del romanzo neostorico controbilanciando l'esibizione di materiale documentario con «un movimento di astrazione, trasfigurazione e invenzione» (Carrara, 2020; 145) che, nel confronto con le immagini, si traduce nel tentativo della voce narrante di rispondere agli interrogativi che animano la sua ricerca: chi erano i Reinach? Cosa provavano? Quali erano i loro pensieri mentre il mondo attorno a loro crollava e la loro realtà si disfaceva un pezzo alla volta, una nuova legge alla volta? Rispondere ad interrogativi come questi è l'obiettivo del narratore delle *Variazioni*, che spesso si lascia andare a congetture su possibili situazioni vissute dai Reinach, o che, specie commentando i ritratti di famiglia riprodotti nel testo, opera incursioni del tutto speculative nei pensieri dei soggetti a partire da un dettaglio d'arredo o da un'espressione a malapena decifrabile. Il narratore, però, non solo interagisce con la materia trattata attraverso queste incursioni nella psiche dei suoi personaggi ma compie un passo ulteriore

[98] A questo proposito si veda l'analisi di Giuseppe Carrara in *Fotografia e straniamento: i romanzi storici di Filippo Tuena*, "Lea. Lingue e letteratura d'Oriente e d'Occidente", 9, pp. 139-149. Il riferimento è all'accurata analisi della fotografia dell'Altare al dio ignoto situato a Kérylos, L'autore evidenzia come l'immagine del blocco di marmo su cui è inciso il verso, una citazione dagli *Atti degli Apostoli,* sia «funzionale a simbolizzare la questione del dubbio su cui insiste la narrazione». «La fotografia, dunque, partecipa del carattere metapoietico del brano, facendosi emblema della narrazione e contemporaneamente può essere interpretata come una *metapicture* che dice qualcosa di sé stessa, ovvero dell'oblio, dell'assenza, della lacunosità dell'immagine che non è in grado di parlare completamente da sola e ha bisogno di essere interrogata e scritta per integrarsi nella ricostruzione della storia». Inoltre, l'autore nota come sia interessante e significativo che «la tematizzazione visiva del dubbio sia affidata, quasi ironicamente, alla raffigurazione di un marmo […] quasi a significare lo sforzo di far sopravvivere i fantasmi del passato nel futuro» (146).

[99] Cfr. Claudio Morandini, *Musica e Narrativa: intervista a Filippo Tuena*, "Diacritica", vol. 8, 25 Aprile 2016, consultato online: https://diacritica.it/letture-critiche/musica-e-narrativa-intervista-a-filippo-tuena.html

dichiarando apertamente che l'interrogazione dei loro pensieri e sensazioni nasce dalla sua consapevolezza che «ogni storia è la nostra storia» (Tuena, 2015; 58):

> «Sono sempre io, è la mia storia quella che vado a raccontare, non te ne accorgi?» (ivi; 42)
>
> Ogni storia è la sua storia quando la sente dentro e non può essere diversamente con tutti i rischi e le incertezze che comporta far proprie le storie altrui (ivi; 58)
>
> *Quant'è difficile trovare la propria storia* dice mentre comincia ad avere memoria di anni ed eventi che non ha vissuto; ha riconosciuto luoghi in cui prima di scrivere il libro non era mai stato e questo gli accade sempre quando comincia a scrivere, per questo ha cercato quei nomi, quegli eventi, così lontani, per questo li farà vicini […]. (ivi; 59)

«Devi usare te stesso, scrivere di te se vuoi parlare di loro […] scegli uno dei personaggi e prestagli i tuoi pensieri, i tuoi sogni. Dirà la verità che ti riguarda e ti racconterà le cose che ha veramente sognato» dice un amico allo scrittore, mentre passeggiano parlando del romanzo sui Reinach che sta per scrivere; il narratore decide di seguire il suggerimento e risponde «Scelgo Léon» (ivi; 62). In *Le Variazioni Reinach*, l'io autofinzionale dell'autore è trattato come una delle apparizioni che emergono dalle tende dei salotti, dalle lettere ritrovate in archivio; non ha un nome e, proprio come accade ai personaggi cui si accompagna, i ricordi lo investono e si fondono alla materia narrativa. Particolare che mette in evidenza questa commistione fra vicenda biografica e biografia dei personaggi è la scelta di utilizzare nel racconto inserti in francese. La lingua madre di Léon, però, non è padroneggiata dallo scrittore, il quale, pur destreggiandosi fra gli archivi e riuscendo a condurre le interviste con gli eredi dei Reinach, si rammarica più volte di non conoscere bene il francese così come, ammette, non conosce bene neanche sé stesso. Ma se da un lato, conoscendo una discendente di Léon, si sente in soggezione perché per la prima volta «incontra qualcuno che conosce i suoi personaggi meglio di lui» (Tuena, 2015; 83), dall'altro più si avvicina alla sfera intima dei Reinach più si sente «quasi in famiglia» (ivi; 96). E allora ogni fotografia, dettaglio di arredo, documento scritto, diventa uno spunto per immaginare cosa Léon abbia pensato o detto, come abbia agito. Analizzando una fotografia degli anni Trenta, che lo vede ritratto in salotto a leggere, il narratore immagina Léon come un uomo serio, riservato, un buon conversatore ma, allo stesso tempo, amante della solitudine e del silenzio. È, però, un'immagine di Léon bambino a far intravedere allo scrittore un aspetto diverso del suo carattere. Nella fotografia, infatti, Lèon mostra «un piccolo e penetrante sguardo diabolico […] pronto a un balzo intellettuale, a uno scherzo, a una beffa» (ivi; 29). Questo aspetto del suo carattere emergerà con forza nel corso degli eventi drammatici di cui Léon sarà protagonista, e in particolare verrà notato da una guardia tedesca che,

nel 1943, lo descriverà come *frech und anmaßend*, impertinente e presuntuoso. Come in un percorso circolare, nota lo scrittore, «lo sguardo di Léon bambino coincide con quello che di lui dirà un ufficiale nazista» e riflette sulla possibilità che «la vita di Léon Edouard Reinach già da quel sereno mattino di fine secolo fosse segnata dall'opinione fredda e indifferente di un nemico» (*ibid*). La stessa freddezza indifferente si riconosce nel documento ufficiale di Léon in cui, alla voce *professione* un impiegato ha inserito *compositeur de musique*. La stessa dicitura tornerà nelle schede di ammissione al campo di Drancy, prima, e ad Auschwitz, poi, dove però, secondo lo scrittore, non indicherà una professione ma la risposta alla domanda fondamentale per la definizione di ogni identità personale: «*chi pensava di essere veramente in fondo all'anima?*» (ivi; 223). E sarà soltanto dopo aver seguito il suo protagonista fin dentro l'inferno di Auschwitz anche il narratore riesce a rispondere a quella domanda:

> È sempre difficile descriversi o definirsi, si dice mentre la motocicletta corre veloce sull'Aurelia e si domanda come si definirebbe e forse narratore o cercatore di storie, certamente narratore se dovesse scegliere una sola parola o cercatore di storie, se potesse concedersi il lusso di tre parole.
>
> Cercatore di storie.
>
> Compositeur de musique. (ivi; 326)

La scelta di usare tre parole, così come quella di posizionare graficamente le due cifre identificative più intime di autore e personaggio una sopra l'altra, è chiaramente un rimando all'identificazione che sta alla base del testo stesso.

Ma, come nota di nuovo Gerace (2018), a permeare il romanzo è un tono elegiaco che si espande a partire dalla consapevolezza del narratore che la distanza fra sé e i personaggi resta impossibile da colmare del tutto. *Le Variazioni Reinach* è un libro che ha a che fare con i vuoti: quelli della memoria, dalla quale i ricordi emergono ma in forma di fantasma; ma anche quelli lasciati dalla scomparsa di qualcosa di evanescente come la musica composta da Léon. Alla ricerca della sua unica composizione conosciuta è dedicata l'ultima sezione del romanzo ed è solo grazie alla perseveranza dell'autore, che l'ha recuperata in un archivio statunitense, che oggi è possibile di nuovo ascoltare la musica di Léon Reinach[100].

L'interesse per la musica non si limita, però, solo a quella di Léon e solo a questo libro ma contribuisce a plasmare tutta la scrittura di Tuena. Per lo scrittore romano la composizione di un romanzo parte si sviluppa a partire dall'idea che la narrazione stessa altro non sia che la «variazione di un evento preesistente che nelle mani del narratore assume forma specifica e riconoscibile come

[100] È significativo che l'unica occorrenza del nome dell'autore-narratore compaia nella riproduzione degli scambi di posta elettronica intrattenuti durante la ricerca degli spartiti.

originale»[101]. Una variazione musicale è una composizione che mantiene fissi alcuni elementi di un'idea (come ad esempio il tono, il ritmo o la dinamica) modificandone altri. La composizione di un romanzo per Tuena è assimilabile a quella musicale: procedendo dal dato reale (i fatti a cui si attiene alla lettera), il suo compito di *cercatore di storie* lo porta a sviluppare il tema prescelto (un personaggio storico in un preciso momento della sua biografia o una vicenda realmente accaduta[102]) «proprio come fa il musicista […]: mantiene il numero delle battute, la progressione degli accordi, la linea di basso, la melodia […] e scrive qualcosa di nuovo, di originale. Racconta la "sua versione" proprio come provo a fare io con la scrittura» (Morandini, 2016). Questo approccio alla scrittura ha espressione apicale proprio in *Le Variazioni Reinach*: il testo è suddiviso in capitoli brevi o anche brevissimi, articolati in cinque sezioni, che si presentano come delle vere e proprie variazioni sul tema. La storia della famiglia Reinach si declina nella narrazione attraverso la riflessione metaletteraria o biografica, l'interrogazione delle fonti, le interviste ai discendenti o gli incontri del narratore con i fantasmi dei personaggi. La scrittura è a sua volta espressione della frammentazione del pensiero, che ricalca elidendo quasi del tutto l'uso delle interpunzioni e presentandosi spesso, indipendentemente dall'argomento affrontato, come un flusso di coscienza. Per Tuena, infatti, «il vero argomento di un libro è la scrittura. Il modo in cui la storia si racconta» e la struttura narrativa rappresenta «il campo di battaglia fra scrittore e lettore»; la scelta di comporre il romanzo utilizzando la forma della variazione è funzionale a sollecitare l'attenzione del lettore col quale lo scrittore intavola un dialogo attivo e partecipato. Il contributo del lettore è fondamentale perché è solo riempiendo gli spazi bianchi, i vuoti che non sono tematizzati ma sono centrali al romanzo, che i frammenti, entrando in risonanza gli uni con gli altri, acquistano significato[103].

Le Variazioni Reinach è un romanzo che, similmente a quanto accade con *Les Bienveillantes*, gravita attorno ad un vuoto, un vuoto che, nell'ultima sezione, il narratore si trova inaspettatamente a dover cercare di colmare, cioè Auschwitz. Si legge nel frammento intitolato *Variazione su tempi ed eventi non previsti* che apre l'ultima sezione*:*

> In *Les Camondo ou l'éclipse d'une fortune* […] la fine dei Reinach è riportata nei termini citati sin qui in questo libro: Léon e Bertrand gassati subito all'arrivo il 24 novembre 1943, Fanny morta qualche tempo dopo per un'epidemia di tifo petecchiale e Béatrice che raggiunse il

[101] Contributo di Filippo Tuena sul blog *Lettatitudine* di Massimo Maugeri il 21 dicembre 2015, online: https://letteratitudinenews.wordpress.com/2015/12/21/memoriali-sul-caso-schumann-di-filippo-tuena-un-estratto/

[102] Come accade nel romanzo *Memoriali sul caso Schumann* (il Saggiatore, Milano, 2015), romanzo ad incastro dedicato agli ultimi anni del compositore e alla musica che compose al termine della sua carriera o anche in *Ultimo Parallelo* (il Saggiatore, Milano, 2013), dedicato alla spedizione al Polo Sud compiuta da Robert Falcon Scott fra il 1911 e il 1912.

[103] «soltanto mettendo la parola fine a un libro quel libro comincia a dire quello che doveva dire e forse qualcuno dei suoi lettori sarà disturbato da questa volontaria incompiutezza e interromperà la lettura […] ma magari qualcuno si appassionerà e superando le difficoltà della scrittura e i salti del tempo e i vuoti e gli errori e i malintesi di uno scrittore incompleto arriverà meravigliandosi a convincersi che c'era una storia che andava raccontata e letta e qualcuno l'ha raccontata e forse i fantasmi adesso saranno quieti» (Tuena, 2015; 341).

> campo di sterminio soltanto il 10 marzo 1944 per morire in una data imprecisata. […] Molte scene del libro le ha immaginate avendo in mente questa sequenza di morti […] Ma le cose devono essere pronte a cambiare e le convinzioni sono fatte per essere mutate […] E così, semplicemente digitando poche lettere sul suo computer gli si sono aperti un tempo non previsto e una sequenza di eventi altrimenti destinati a rimanere sommersi […] Si trova di fronte a un tempo aggiunto, un tempo inaspettato, un tempo che va trascorso ancora una volta, descritto, rivissuto e sente il dovere di descriverlo, posto che sia possibile descriverlo per chi non l'ha vissuto, ma prima che faccia questo – cercare le tracce dei Reinach – deve tornare a meditare su coloro che sopravvivono, che cercano di salvarsi, che si aggrappano a una speranza, che resistono più che possono ed ecco che Léon e la sua famiglia, che all'inizio di questa storia gli apparivano come assenti, distratti, marginali, superficiali diventano qualcosa di diverso e Léon […] aveva raggiunto il limite e visto e vissuto quel che non era pensabile, diventando testimone del grande inferno del Novecento (ivi; 299-301).

A sconvolgere le sue aspettative è, più di tutto, la scoperta che Léon «il più debole della famiglia, il più malandato, quello apparentemente più fragile: il sognatore, il poeta, il musicista» (ivi; 301) sia sopravvissuto ai suoi figli, morendo dopo aver trascorso almeno sei mesi nel campo, molti dei quali come paziente dell'ospedale di Birkenau. Scegliendo di seguire il suo doppio, cioè Léon, il narratore si trova messo alle strette e si confronta di nuovo con l'amico, il quale gli fa notare come scrivere di Auschwitz significhi porsi di fronte ad uno specchio perché «è proprio questo quello che ti riguarda» (ivi; 303). Diversamente da quanto abbiamo visto con *Les Bienveillantes*, l'autore di *Le Variazioni Reinach* frappone una sua proiezione autofinzionale fra il lettore e la Storia. Tuttavia, grazie al rispecchiamento del narratore col personaggio di Léon e al dialogo che instaura col lettore tramite la scelta formale delle variazioni, Tuena, così come Littell, riesce a cucire lo strappo fra presente e passato mostrando come la Storia riguardi l'oggi:

> Dunque Auschwitz è un'immagine riflessa si dice e lo sforzo che sta compiendo è ripagato soltanto dall'apparizione del suo volto che scruta il buio e finisce per incontrare sé stesso poiché cerca Auschwitz e trova sé stesso (ivi; 337).

5. Storie Di Famiglia/Famiglie Nella Storia

Negli ultimi anni, parallelamente all'attenzione riservata al romanzo storico, la critica sembra aver orientato il suo sguardo verso la riscoperta di un altro genere a lungo considerato minore, cioè il romanzo familiare. La portata del rinnovato dibattito su questa configurazione narrativa si può

anni valutare dal crescente numero di pubblicazioni e convegni dedicati proprio al romanzo familiare[104]. Anche in Italia, da qualche anno, il discorso è al centro di una fervida ripresa inaugurata, fra gli altri, da Marina Polacco sulla rivista *Comparatistica* nel 2004. Nel delineare il campo in cui intende muoversi Polacco nota subito che «si tratta di romanzi estremamente diversi fra loro, provenienti in pratica da ogni parte del globo, che non hanno nessun punto esplicito di contatto, ma che sono tuttavia accomunati da una costante, vale a dire *la narrazione di una storia familiare lungo più generazioni*» (2004, 95-96). Pur nel rispetto delle rispettive differenze, appare evidente che romanzo storico e romanzo familiare, dagli Duemila in avanti, hanno incrociato spesso le loro traiettorie: oltre a costatanti tematiche e affinità formali, i due generi condividono anche il fatto di rifiutare facili sistematizzazioni: a proposito della natura estremamente complessa del romanzo familiare Polacco scrive:

> una delle particolarità del romanzo di famiglia è proprio la vocazione al *polimorfismo*: se per alcuni aspetti il romanzo di famiglia rappresenta un 'micro-genere' con caratteristiche proprie ben definibili, per altri si presenta invece come un 'macro-genere', come un collettore onnivoro di modalità narrative (108).

Nel suo contributo alla definizione dei contorni del genere romanzo familiare Stefano Calabrese ha identificato alcune dominanti che definiscono «un autonomo codice di genere» fra i quali la trattazione di «porzioni temporali assai ampie», il «declino e [la] conflittualità intra-familiare quali tratti strutturali di un intreccio» e l'«equilibrio tra dimensione diacronica (*intergenerazionale*) e dimensione sincronica (*intragenerazionale*)» (2003; 635). Elisabetta Abignente nota, però, che «uno sguardo alla produzione letteraria almeno degli ultimi cinquant'anni sembra suggerire […] la possibilità di leggere come romanzi familiari a pieno titolo anche dei testi narrativi che non rispondono contemporaneamente a tutte le caratteristiche componenti del genere» e fra questi identifica in particolare:

> quei testi narrativi nei quali l'autore decide di ricostruire in forma di romanzo, la storia della propria famiglia. La peculiarità di questo genere romanzesco consiste nella posizione di chi narra le vicende familiari: non più un narratore onnisciente e extradiegetico come nella saga tradizionale ma un narratore-testimone, interno alla diegesi, che parla quasi sempre in prima persona sebbene non coincida pienamente con il protagonista della storia. (2017; 7)

[104] Cfr. a titolo esemplificativo Y.L. Ru, *The Family Novel: Toward a Generic Definition,* Peter Lang, New York, 1992; K. Dell, *The Family Novel in North America from Post-War to Post Millennium. A Study in Genre*, Tesi dottorale in Letteratura Americana, 2005, Università di Viviri, relatore prof. Wolgang Klooß.

Del resto, come nota di nuovo Polacco:

> la storia della famiglia […] fornisce un percorso privilegiato per parlare di *altro*. Tale slittamento di senso avviene in primo luogo dal piano della vicenda privata della famiglia a quello delle sorti più generali della comunità di cui la famiglia protagonista fa parte: attraverso le vicende della famiglia protagonista il romanzo rappresenta e giudica un'intera epoca. (2004; 122)

Per Maurice Halbwachs, come era del resto anche per Tolstoj, ogni nucleo familiare, seppure influenzato anche inconsciamente dall'idea di famiglia dominante nella società che abita, stabilisce per sé in maniera autonoma i quadri di riferimento attraverso i quali produce i suoi ricordi, li verbalizza, li elabora, li trasmette e li richiama a distanza di tempo. Fondendo questa prospettiva a quella esplicitata da Abignente, la tendenza degli autori di romanzi storici all'impiego dell'autofinzione per raccontare il recupero di storie familiari, rilevata in diverse aree geografiche, è una conferma della vicinanza fra il genere storico e quello familiare. Ciò risulterà molto evidente nell'analisi puntuale del romanzo *El monarca de las sombras* di Javier Cercas, che è stato scelto all'interno della produzione dell'autore spagnolo proprio per il modo in cui racconto del passato traumatico spagnolo e familiare si intrecciano all'insegna del recupero della memoria storica. È, infatti, proprio alla famiglia come nucleo primordiale, come primo insostituibile gruppo ristretto che costruisce le sue stesse regole e strutture, che è dedicato *El monarca de las sombras*. A segnare lo scarto più marcato di questo romanzo rispetto ai precedenti dell'autore è che, stavolta, la storia che è necessario ricostruire perché possa gettare rinnovata luce sul presente è proprio quella della famiglia Cercas:

> Se llamaba Manuel Mena y murió a los diecinueve años en la batalla del Ebro. Fue el 21 de septiembre de 1939, hacia el final de la guerra civil, en un pueblo catalán llamado Bot. Era un franquista entusiasta, o por lo menos un entusiasta falangista, o por lo menos lo fue al principio de la guerra […] y durante años fue el héroe oficial de mi familia.
>
> Era tío paterno de mi madre, que desde niño me ha contado innumerables veces su historia, o más bien su historia y su leyenda, de tal manera que antes de ser escritor yo pensaba que alguna vez tendría que escribir un libro sobra él. Lo descaré precisamente en cuanto me hice escritor; la razón es que sentía que Manuel Mena era la cifra exacta de la herencia más onerosa de mi familia, y que contar su historia no sólo equivalía a hacerme cargo de su pasado político sino también del pasado político de toda mi familia, que era el pasado que más me abochornaba; no quería hacerme cargo de eso, no veía ninguna necesidad de hacerlo, y mucho menos de airearlo en un libro: bastante tenía con aprender a vivir con ello. (2017; 11-2)

Blanca Mena, madre di Cercas, era molto legata allo zio e la sua morte la sconvolse profondamente; adulta, ha raccontato spesso al figlio la sua storia «o más bien su historia y su leyenda» tanto che, una volta cresciuto e divenuto scrittore, si è reso conto che la sua stessa identità si è formata attorno a questo fantasma del passato famigliare. Al centro della storia si trova, quindi, una duplice interrogazione riguardante la memoria: la prima ricalca quella che Marianne Hirsch aveva posto alla base della sua ricerca sulla *postmemory*, cioè «How are we implicated in the aftermath of crimes we did not ourselves witness?» (2012; 2)[105]. La seconda linea di riflessione, che attraversa di taglio tutto il romanzo, si àncora alla figura di Blanca, la vera custode del ricordo di Manuel Mena, e, per questo, in un certo senso, la vera protagonista di *El monarca*: gli accadimenti che hanno circondato il suo zio prediletto, ormai diventato una figura quasi mitologica, l'hanno segnata così profondamente da ragazza da rappresentare il primo vero punto di svolta della sua vita, un evento così significativo che la sua eco è arrivata, ancora forte e chiara a decenni di distanza, ai suoi figli. La connessione intima con i fatti narrati segna una svolta nella ricerca di Cercas: se a livello formale *El monarca de las sombras* si dimostra sostanzialmente in linea con l'indirizzo già definito da *Soldados de Salamina*, d'altra parte, la scelta di parlare della propria famiglia consente di traslare le riflessioni sulla coesistenza di passato e presente, e sull'importante ruolo di connessione fra le due dimensioni svolto dal ricordo, dal piano della storia collettiva a quella individuale. La conoscenza del passato, per l'autore, deve muovere innanzitutto dalla consapevolezza che la Storia ci riguarda da vicino e che non possiamo fare altrimenti che vederci in continuità con essa, pena una visione della realtà, dell'oggi, limitata, parziale. Mentre opere come *Soldados* o *Anatomía de un istante* (2009), dedicato al mancato golpe militare del 23 febbraio 1981, erano dedicate a mostrare l'operatività di queste riflessioni per il discorso pubblico, *El monarca* cerca di chiarirne l'applicazione in un campo ben più ridotto, ma, non per questo, meno complesso, ossia la famiglia di origine.

Tuttavia, l'opera dell'autore iberico non è di certo l'unico esempio possibile di come romanzo storico e romanzo familiare entrino in risonanza reciproca dai primi anni Duemila ad oggi. Già alla metà degli anni Novanta Eric Hobsbawm segnalava come la fine del 'secolo breve' registrasse fra le sue caratteristiche più peculiari uno scollamento nella percezione del legame fra presente e passato:

> La distruzione del passato, o meglio la distruzione dei meccanismi sociali che connettono l'esperienza dei contemporanei a quella delle generazioni precedenti, è uno dei fenomeni più tipici e insieme più strani degli ultimi anni del Novecento. La maggior parte dei giovani alla fine del secolo è cresciuta in una sorte di presente permanente, nel quale manca ogni

[105] Per approfondimenti sul concetto di *postmemory* si veda infra: *Javier Cercas: El Monarca de las Sombras* pp. 103-109.

rapporto organico con il passato storico del tempo in cui essi vivono (1994; Dodici giudizi sul ventesimo secolo).

Questo tipo di atteggiamento è simile a quello che Gudrun Brockhaus ha riscontrato nel modo in cui, immediatamente dopo la fine del secondo conflitto mondiale, il popolo tedesco ha preso le distanze dal nazionalsocialismo. Nella sua ricerca, la psicologa nota come nella coscienza collettiva tedesca a partire dal 1945 prese avvio un movimento, più o meno cosciente, di esternalizzazione della colpa che portava la popolazione a rifiutare ogni connessione con i crimini nazisti e vedeva il Terzo Reich come una sorta di «demonic empire of evil others» (Brockhaus, 2012; 35). Similmente a quanto accadde in Israele, però, dopo una prima fase di rifiuto del passato, le seconde generazioni, e ancora di più le successive, hanno manifestato la volontà contraria di ricostruire il passato per riconnettersi ad esso: «These adolescents directly confronted their parents with their crimes in order to break the 'communicative silence' surrounding them and to uncover the hidden dimension of personal liability» (Ivi; 37). Diversamente dal caso israeliano, però, dove la società si riconobbe in modo quasi unanime nella comunità di memoria che celebrava le vittime e ne perpetuava la memoria, in Germania si assistette ad una scissione fra la generazione che aveva preso parte al conflitto e la successiva[106]. Mentre, con l'avvento del *memory boom* e la diffusione della cultura della memoria l'esperienza delle vittime della Shoah veniva sempre più istituzionalizzato, la letteratura tedesca registrò l'aumento di testi che ponevano al centro il recupero di storie familiari.

Sulla scorta di queste riflessioni, Simone Costagli ha evidenziato come la rinnovata fortuna che il genere sta conoscendo anche in Germania trovi le sue radici nel modo in cui dai primi anni Duemila i *Familienromane* abbiano iniziato a mutare il loro approccio alla storia nazionale. In occasione della Fiera di Lipsia del 2003, ricorda Costagli, il critico Volker Hage aveva pubblicato un articolo intitolato significativamente 'I nipoti vogliono sapere' «nel quale venivano presentati alcuni testi che avevano tutti come spunto di partenza il desiderio dei loro autori di conoscere meglio la verità riguardo al passato della propria famiglia in relazione soprattutto all'eredità drammatica del Nazionalsocialismo» (2017; 65). Che la storia recente fosse una delle principali aree tematiche della letteratura tedesca non era cosa nuova ma dall'inizio del terzo millennio si assisterebbe ad un cambio nelle dinamiche interne al modo in cui viene affrontata dalla narrativa:

[106] La distinzione, chiaramente, non fu una frattura generazionale netta, tanto che si può parlare forse più a ragione di una divisione di tipo politico: da un lato chi, più vicino a sentimenti conservatori, rifiutava di affrontare le implicazioni morali e le responsabilità giuridiche di quanto avvenuto; dall'altro chi denunciava il collaborazionismo per segnalare la volontà di aprire un nuovo corso per la politica tedesca. Ciò che è importante notare in questa sede, e che si intende sottolineare con il riferimento alla dimensione generazionale dei diversi atteggiamenti, è che queste posizioni opposte hanno aperto ferite all'interno delle singole famiglie ed è proprio questo aspetto della relazione col passato che la letteratura tedesca ha indagato in modo privilegiato.

> Gran parte dei *Failienromane* sono incentrati sulla tragedia storica del nazionalsocialismo per il modo in cui fu vissuta all'interno del nucleo famigliare dell'autore. Forse non potrebbe essere diversamente, trattandosi di una letteratura nazionale che ha avuto fin dagli anni Cinquanta il rapporto con la storia recente come focus principale. L'aspetto innovativo consiste semmai nel cambio di prospettiva sulla grande storia, osservata adesso da un punto di vista più ristretto e concentrato sul privato e sull'autobiografia (ivi; 66).

La scelta di privilegiare il punto di vista familiare in luogo del tentativo di comporre grandi affreschi collettivi ha generato interpretazioni anche divergenti; se da un lato, ad esempio, l'attenzione alle storie individuali e alle esperienze in genere tralasciate dalla masterfiction dimostra un chiaro legame con la nuova considerazione che, più o meno negli stessi anni, stava ricevendo in ambito storiografico la microstoria, dall'altro, e nello specifico del caso tedesco, c'è chi ha guardato al fenomeno con sospetto[107]. Restando fermamente legati alla prospettiva offerta dai memory studies, però, risulta evidente che la rinnovata fortuna del *Familienromane* sia debitrice dell'attenzione suscitata nel pubblico dal tema della memoria e delle sue connessioni con il concetto di identità, collettiva e individuale che trovano nel romanzo storico un bacino naturale in cui riversarsi. A metà fra romanzo storico e romanzo familiare troviamo, ad esempio, testi come *Forse Esther* di Katja Petrowkaja, in cui una versione autofinzionale dell'autrice insegue le poche tracce rimaste dal passaggio della sua famiglia in tre diversi Paesi durante la diaspora che li ha coinvolti durante la Seconda Guerra Mondiale. Una lettura comparata di questo romanzo e di *Lezione di Tenebra* di Helena Janeczek, orientata a rilevarne le aderenze con la teoria della *postmemory* di Marianne Hirsch è contenuta nel capitolo dedicato all'analisi di *El monarca de las sombras*. Ciò che intendo evidenziare qui è che, proprio come accade nei romanzi storici, in questo *Familienromane* ricostruzione del passato attraverso la ricerca di tracce documentarie e narrazione della storia familiare sono prese in un vortice metanarrativo che, come nota anche Costagli riferendosi al titolo del romanzo di Petrowskaja, «contiene sempre un margine di dubbio e di errore» (2011; 73). La nonna che l'autrice tenta di rintracciare nei residui documentali che si è lasciata alle spalle *forse* è Esther, ma nemmeno alla fine della ricerca potrà esserne davvero sicura, in un'eco di quello stesso punto cieco, quello

[107] Non è questa la sede per indagare più approfonditamente le implicazioni di tale critica nei confronti del genere. Vale però certamente la pena riportare che, a questo proposito, Costagli menziona, a titolo esemplificativo, la preoccupazione espressa dal sociologo Harold Welzer. Da anni impegnato nell'esame approfondito dei meccanismi di rimozione interni alle dinamiche familiari nel contesto tedesco, Welzer si dice preoccupato del rischio di legittimare la creazione di un sistema a due pesi e due misure nella valutazione delle responsabilità storiche che questi romanzi, incentrati su vicende private, potrebbero correre. In sostanza, avverte il sociologo, scontrandosi con le specificità di ogni caso particolare, con i dubbi e l'astensione da un giudizio definitivo che spesso conclude racconti di seconda o terza mano di persone con forti legami affettivi nei confronti di chi è sospettato di azioni criminali, questi romanzi potrebbero contribuire ad aprire scenari in cui la colpa e la responsabilità, quand'anche riconosciuti e accettati a livello collettivo, vedano il loro peso decisamente ridimensionato quando posti all'interno dei singoli contesti familiari.

stesso spazio impossibile da sondare, che si può rintracciare come nucleo pulsante dei romanzi storici contemporanei.

La medesima impossibilità si ritrova anche nel *graphic novel* di Nora Krug *Heimat* (2018), sempre restando in ambito tedesco, che si pone anch'esso al crocevia fra romanzo storico e familiare in questo «modello di testualità aperta» (Costagli, ibid). La *graphic novel*, il cui sottotitolo è *L'album di una famiglia tedesca,* è costruito come un vero e proprio album dei ricordi in cui l'autrice ha unito fotografie e immagini appartenenti alle sue due identità tedesco-americana. *Heimat* è la patria, il luogo in cui familiarità, spirito e identità si fondono e trovano pace; per Krug la ricerca dell'*heimat* si fonde inestricabilmente con la necessità di fare pace col passato tedesco, con il suo stesso «essere tedesca», un'identità culturale che vede macchiata in modo indelebile dai crimini nazisti. In questo album dei ricordi la narrazione procede su più piani sovrapposti: da un lato l'autrice richiama la quotidianità della sua vita newyorkese, dall'altro rievoca gli sforzi di rintracciare ogni possibile documento relativo alla storia della sua famiglia e alle sue connessioni col Terzo Reich. Ad inframmezzare questa struttura metanarrativa simile a quelle che abbiamo già osservato in Cercas e Petrowskaja, sono inseriti oggetti indicizzati sotto la voce «Dal diario di un'emigrata nostalgica. Cose Tedesche»: non è un caso che, in questo elenco di ricordi d'infanzia di Krug, al primo posto si trovino i cerotti *Hansaplast* e all'ultimo la colla *UHU*, come a voler richiamare simbolicamente la necessità di ricucire gli strappi causati dal nazismo nell'identità tedesca collettiva e personale dell'autrice.

Ricucire, rammendare, ricomporre, riprendere le fila di qualcosa che si è spezzato o che pare essere perduto per sempre: sembrano essere parole chiave tanto per il romanzo storico quanto per quello familiare. La sfida che lanciano gli autori che inscrivono sé stessi nella narrazione passa attraverso una domanda che pare echeggiare in tutti i testi presi in esame e che articola anche Antonio Scurati in *Il tempo migliore della nostra vita* (2015), romanzo in cui la sua storia familiare si giustappone alle vicende che hanno visto protagonista Leone Ginzburg a partire dal suo rifiuto di adesione al fascismo pronunciato l'8 gennaio del 1934 sino alla morte. Nel romanzo, scritto, stando all'autore, resistendo il più possibile alla tentazione di interpellare i parenti ancora in vita e preferendo seguire le tracce documentali lasciate da bisnonni e nonni, Scurati traccia due linee parallele che non si incontrano mai: da un lato la Resistenza di Ginzburg, dall'altro le vicende minime e gli accadimenti quotidiani di due famiglie qualunque, alle prese con la difficilissima arte della sopravvivenza in tempo di guerra. In mezzo, però, e in fondo, proprio alla fine del romanzo, si inserisce la voce dell'autore stesso che, dal presente, osserva ciò che lo ha preceduto e si chiede:

> Dove sono io in quella corrente?
> Ecco la domanda. Semplice, radicale, violenta. Questo ci chiediamo – se davvero ci chiediamo qualcosa – ogni volta che dal fondo delle nostre esistenze pacifiche e tediose

> pensiamo alle grandi epopee e tragedie della storia. Cosa avrei fato io al loro posto? Ecco il dilemma. Nessun altro ha senso […] Una certa prepotenza, una certa arroganza – me ne rendo conto – accompagna sempre questi interrogativi per mezzo dei quali cerchiamo di dare un senso alle nostre vite usurpando l'autorità delle tragedie ed epopee altrui. Eppure, al di fuori di essi, non c'è né perdizione né salvezza. Solo un tipo peggiore di prepotenza, di superbia. Solo accademia. (Scurati, 2015; 257)

Un interrogativo, come notavo in apertura di capitolo, che è ontologico ma è anche, e soprattutto, etico, perché richiama alla necessità di presa di posizione politica nei confronti tanto del passato quanto, a maggior ragione del presente. In questo senso, interrogare la storia familiare, per Scurati come anche per Krug, Janeczek, Petrowskaja e Cercas, significa tentare di ancorare sé stessi «alla terraferma dell'*Erlebnis*» per dotarsi, almeno, «di una rudimentale bussola per orientarsi» (De Cristofaro, 2017; 85) nella corrente impetuosa della realtà contemporanea.

A fronte di questa presentazione di alcune delle forme più interessanti assunte dal romanzo storico in questa prima fase del Terzo Millennio, la riflessione si sposterà ora dal piano teorico a quello pratico dell'analisi testuale. Nelle pagine seguenti, infatti, affronteremo l'analisi di tre romanzi degli anni Zero ossia *El monarca de las Sombras* di Javier Cercas, *Le rondini di Montecassino* di Helena Janeczek e *4321* di Paul Auster. Questi testi, seppur molto diversi fra loro, sono apparentati da un comune tentativo da parte di autori, narratori e protagonisti, di posizionare sé stessi nei confronti della Storia, e di far entrare, così, in risonanza, i destini individuali e quelli generali. In essi, la riflessione sulla Storia, sui vuoti che costellano la *masterfiction* e sull'effetto che avvenimenti di grande portata hanno sulla costruzione identitaria individuale, è affrontata utilizzando strategie narrative diverse ma che conducono allo stesso obiettivo: usare la letteratura come mezzo per mettere in comunicazione passato e presente.

PARTE III – STORIE INDIVIDUALI E DESTINI GENERALI

JAVIER CERCAS — *EL MONARCA DE LAS SOMBRAS*

«Para escribir novelas no hace falta
imaginación» dijo Bolaño.
«Sólo memoria. Las novelas se escriben
combinando recuerdos».

J. Cercas, *Soldados de Salamina*

It is a poor sort of memory that only works
backwards.

L. Carrol, *Through the Looking Glass*

1. Efecto Cercas

Dire che la memoria abbia un ruolo centrale nella ricerca di Javier Cercas è chiaramente un'ovvietà e, tuttavia, è un'ovvietà che vale la pena guardare più da vicino. Nella produzione dell'autore spagnolo, infatti, si uniscono in maniera particolarmente efficace due dimensioni della memoria, storica e famigliare: ponendosi l'obiettivo di guardare al presente dal punto di vista privilegiato di chi abbia coscienza del proprio passato, la scrittura dell'autore spagnolo cerca di sintetizzare queste due dimensioni memoriali per avvicinare, di conseguenza, l'individuo alla Storia.

A partire da *Soldados de Salamina* (2001), suo primo grande successo internazionale, l'autore riesce a portare nell'orizzonte del romanzo storico (o neostorico), in patria come all'estero, una visione della storia e della relazione fra passato e presente diversa rispetto ai predecessori, inaugurando una nuova via nella narrativa spagnola. Se è vero, come diceva Benjamin, che un'opera importante è quella che inaugura e allo stesso tempo conclude un genere, allora, per quel che riguarda il romanzo storico spagnolo del XX secolo quell'opera è *Soldados de Salamina*. Il romanzo, in breve, racconta un episodio minore della Guerra Civile, la mancata fucilazione di Rafael Sánchez Masas, scrittore e ideologo della Falange, ricostruito grazie alla

ricerca di un giornalista e romanziere che risponde al nome di Javier Cercas, il quale, come è prevedibile, condivide alcuni tratti biografici e caratteriali del suo autore. Nel romanzo, la figura (reale) di Sánchez Masas si contrappone a quella (finzionale) di Miralles, il soldato che, senza dire una parola e senza un motivo apparente, decide di risparmiargli la vita e che il narratore riesce finalmente a rintracciare dopo una lunghissima e a tratti disperata ricerca nel finale del libro. *Soldados* fu immediatamente acclamato da critici entusiasti ma, allo stesso tempo, attirò non poche critiche al suo autore, accusato principalmente di essersi dimostrato troppo morbido nei confronti del leader falangista e, di conseguenza, di essere irrispettoso nei confronti delle vittime della Guerra Civile e della dittatura. Non si tratterà, in questa sede, dell'acceso dibattito fra detrattori e difensori del romanzo: quello che interessa è individuare quegli elementi che diedero vita ad un vero e proprio "effetto Cercas" (Catelli, 2002). Inoltre, si è voluto stringere il focus sull'importanza della memoria collettiva e del ricordo individuale individuando nella produzione dell'autore due romanzi che insieme costituiscono una sorta di dittico della memoria, cioè il già citato *Soldados de Salamina* e il recentissimo *El monarca de las sombras* (2017). Quest'ultimo testo in particolare funge da esempio anche di come sia possibile per il romanzo neostorico aprire a nuove vie di connessione con la Storia sfruttando i legami personali che legano ognuno di noi al passato. Per Cercas, infatti, la ricerca del passato è sempre anche, e soprattutto, ricerca della propria identità: «sin pasado no existimos, no somos nada, cero. Igual sin memoria no somos nada. Estamos fabricados de memoria, sin memoria desapareciéremos inmediatamente» (Bocannera, 2007; 45). Ecco allora che in *El monarca* una versione autofinzionale di Javier Cercas torna nel pueblo natale di Ibahernando per cercare di ricostruire la vita di Manuel Mena, suo prozio da parte di madre, morto giovanissimo combattendo nel bando nazionalista durante la Guerra Civile. Tramite la connessione familiare stabilita con il soldato dell'esercito franchista, situato in posizione diametralmente opposta sul piano etico rispetto al milite repubblicano Miralles, eroe inventato di *Soldados*, Cercas riallaccia definitivamente sé stesso alla Storia del suo Paese.

2. Postmemory

2.1 Dalla Memoria Collettiva alla Postmemory

Nella prima parte di questo lavoro, dedicata ai Memory Studies, ho illustrato come la nozione di memoria collettiva Maurice Halbwachs abbia contribuito ad aprire un dibattito sull'importanza della condivisione dei ricordi all'interno di una comunità perché questa

sviluppi un'identità di gruppo. La costruzione identitaria di una collettività, infatti, si basa su un processo di trasmissione della memoria di eventi, la quale, a sua volta, trae origine dal racconto che di questi eventi viene fatto dai genitori ai figli o dai nonni ai nipoti. Il primo passaggio di questo processo, che è stato sistematizzato con grande successo da Aleida Assmann, è la verbalizzazione dell'esperienza: chi ha vissuto un evento dalla portata epocale, ad esempio la Guerra Civile spagnola, racconta ciò che ha visto e vissuto ai suoi familiari. Grazie a questo atto inaugurale di trasferimento del ricordo si crea un primo livello di memoria condivisa orizzontalmente fra i membri di una medesima generazione e questo rende possibile poi, per quelle successive, continuare a tramandarlo fino a che, come avvenuto in Spagna con la nascita della democrazia, questo ricordo viene, in un certo senso, preso in carico dalle istituzioni. Il loro compito è quello di sottoporlo ad una mediazione esterna, cioè costruire monumenti e archivi o istituire giornate commemorative. La mediazione delle istituzioni è necessaria perché il ricordo venga tradotto in un sistema simbolico attraverso il quale le grandi comunità strutturino la loro identità. Il legame fra memoria individuale e collettiva è dunque chiaro: «la memoria storica si nutre della memoria biografica» (Piga Bruni, 2018; 101).

La descrizione della modalità con cui la memoria da individuale diventa collettiva, contribuendo in maniera essenziale alla costruzione dell'identità di un gruppo vasto quanto quello nazionale, si deve in larghissima parte alla ricerca di Aleida Assmann, avviata a partire proprio dalla sistematizzazione del pensiero di Maurice Halbwachs. Il percorso che compie la memoria, stando alla descrizione di Assmann, è molto compatto e registra un solo scarto, di tipo qualitativo, nel passare fra i due livelli che lei chiama *social* e *political memory*, dovuto al passaggio fra piani di comunicazione generazionale diversi (intergenerazionale e *bottom-up* il primo; transgenerazionale e *top-down* il secondo). Ma è proprio il fatto che sembra non esistere una soluzione di continuità a spingere la sociologa Marianne Hirsch a domandarsi quale sia il rapporto fra questo sistema e il trauma, dando così inizio alla riflessione su quel tipo particolare di memoria che chiamerà, appunto, Postmemory[108].

[108] Sebbene esista una traduzione italiana del termine, 'postmemoria', nelle pagine che seguono si preferirà l'uso del termine inglese a quello italiano. I motivi sono essenzialmente i seguenti: innanzitutto, va notato che la gran parte della bibliografia in materia è in lingua inglese, e che spesso il termine viene mantenuto nella forma originale anche nelle opere tradotte. Inoltre, scegliere di usare l'inglese al posto dell'italiano permette di evitare ripetizioni e confusioni: così come ci si riferisce al campo di studi relativi alla memoria chiamandoli 'Memory studies' allo stesso modo si sceglie di parlare di 'Postmemory' invece che postmemoria.

2.2 Memoria del Trauma

Ad ispirare gli studi di Hirsch è infatti l'esame del rapporto fra memoria e trauma. Il trauma, per definizione, è una rottura, uno strappo, un vuoto nella continuità di un'esperienza: che posto occupa allora all'interno del sistema all'apparenza così massiccio di Assmann? Come viene tramandato il ricordo di un trauma? Come si può rendere conto della trasmissione di un'esperienza che frantuma la psiche? Lo studio di Hirsch, figlia di rifugiati politici ucraini scampati dalle violenze naziste, prende avvio da una posizione dichiaratamente biografica ma guarda da subito alla dimensione ampia della Storia:

> Jan and Aleida Assmann's typological distinctions do not specifically account for the ruptures introduced by collective historical trauma, by war, Holocaust, exile, and refugeehood: these ruptures would certainly inflect these schemas of transmission. Both embodied communicative memory and institutionalized cultural memory would be severely impaired by traumatic experience. They would be compromised as well by the erasures of record, such as those perpetrated by totalitarian regimes. (2012; 33)

La distruzione dei documenti rappresenta, a livello pubblico, uno degli ostacoli maggiori alla ricostruzione di un trauma collettivo, come la Guerra Civile nel caso della Spagna, ed è compito degli storici far riemergere le tracce che, inevitabilmente, restano sempre. Marianne Hirsch decide di orientare la sua ricerca verso un terreno fino a quel momento meno battuto, di certo più instabile: ponendosi in continuità con Halbwachs e gli Assmann, concentra la sua attenzione sul gruppo primigenio in cui l'individuo crea i primi ricordi, cioè la famiglia. Il suo oggetto di studio è la comunicazione intima e privata della dimensione famigliare, analizzata da vicino per tentare di capire cosa accade quando, fra la generazione dei padri e quella dei figli, si erge la barriera apparentemente invalicabile del trauma. Dal punto di vista dei Memory Studies questo significa prendere in considerazione come il nucleo familiare affronta e ingloba il ricordo traumatico passando attraverso gli stadi della memoria identificati a Aleida Assmann, cioè *individual*, *social* e *political memory*.

2.3 Postmemory

La riflessione di Hirsch prende avvio intorno agli anni '90 e ha come primo soggetto di studio la sua stessa biografia. Il tentativo è quello, infatti, di indagare la sua esperienza di figlia di sopravvissuti allo sterminio nazista per capire quale posizione si trovi ad occupare nei

confronti del trauma occorso ai genitori. Un intento simile muove anche Helena Janeczek, scrittrice italiana figlia di polacchi emigrati in Germania. In *Lezioni di tenebra*[109], romanzo dedicato al rapporto con la madre, sopravvissuta alla Shoah, anche lei si interroga sulla natura di questa "trasmissione impossibile":

> Vorrei sapere se è possibile trasmettere conoscenze ed esperienze non con il latte materno, ma ancora prima, attraverso le acque della placenta o non so come, perché il latte di mia madre non l'ho avuto e ho invece una fame atavica, una fame da morti di fame, che lei non ha più. (2011; 12)

E di nuovo, poco oltre:

> Sono tutti pensieri assurdi e stupidi, quelli che tentano di collegare qualcosa di tangibilmente mio a qualcosa che mi precede e di cui non so pressoché niente: quasi niente della mia storia familiare, niente delle singole vicende, qualcosa del quadro che ne dà la Storia, appresa altrove, e lì soltanto. È inutile che mi sforzi di cercare tracce, ricostruire ponti che mi colleghino ai miei, passando sopra il loro annientamento. Non c'è niente che non si spieghi con ragioni più vicine e plausibili, con ragioni più individuali. Non c'è niente che si spieghi con un massacro. (22)

La riflessione su ciò che Hirsch chiamerà Postmemory si sviluppa nello spazio creato dall'intersezione fra Memory Studies, Holocaust Studies e Trauma Studies, cosa che non precluderà l'applicazione della sua teoria ad altri contesti drammatici del Novecento[110]. È rifacendosi a quello che Eva Hoffman ha chiamato la percezione di una «living connection»[111] che Hirsch indaga le complicazioni insite nella trasmissione intergenerazionale del ricordo di un evento traumatico, preoccupandosi poi, e di conseguenza, anche del passaggio transgenerazionale che trasforma questa memoria in Storia: «At stake is not only a personal/familial/generational sense of ownership and protectiveness but also an evolving theoretical discussion about the workings of trauma, memory, and intergenerational acts of transfer […] outside of Holocaust studies» (Hirsch, 2008; 104). Situando il punto d'osservazione all'interno del nucleo familiare, Hirsch indaga i modi in cui l'esperienza traumatica dei genitori viene assimilata dai figli:

---

[109] La prima edizione del testo è stata pubblicata per Mondadori nel 1997, tuttavia, l'edizione dalla quale sono tratte le citazioni è quella di Guanda del 2011.

[110] Cfr. Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory,* Cambridge University Press, Cambridge (MA), 1997.

[111] «The second generation is the hinge generation in which we received, transferred knowledge of events is transmuted into history, into myth. It is also the generation in which we can think about certain questions arising from the Shoah with a sense of living connection» (Hoffman, 2004; cap. 1)

> The particular relation to a parental past described, evoked, and analyzed […] has come to be seen as a "syndrome" of belatedness or "post-ness" and has been variously termed "absent memory" (Fine 1988), "inherited memory", "belated memory", "prosthetic memory" (Lury 1998, Landsberg 2004), "mémoire trouée" (Raczmow 1994), "mémoire des cendres" (Fresco 1984), "vicarious witnessing" (Zeitlin 1998) "received history" (Young 1997), and "Postmemory". These terms reveal a number of controversial assumptions: that descendants of survivors (*of victims as well as of perpetrators*[112]) of massive traumatic events connect so deeply to the previous generation's remembrances of the past that they need to call that connection memory and thus that, in certain extreme circumstances, memory can be transmitted to those who were not actually there to live an event. At the same time – so it is assumed – this received memory is distinct from the recall of contemporary witnesses and participants. Hence the insistence on "post" or "after" and the many qualifying adjectives that try to define both a specifically inter- and trans-generational act of transfer and the resonant aftereffects of trauma. (2008; 105-106)

Nella prospettiva scelta da Hirsch "post" segnala quindi una distanza temporale invece che concettuale, ed evidenzia l'avvento di una progressione del e nel concetto di memoria. Infatti, contrariamente a quanto potrebbe apparire a prima vista, e soprattutto quando il termine è associato ad altri "post" come accade ad esempio in italiano parlando di dopostoria[113], Hirsch non intende comunicare l'esaurimento di una fase della memoria, né tantomeno l'aprirsi di una stagione nuova dedicata ad altro – come accade invece, nel caso di Nora, con l'avvicendamento fra memoria e storia[114]. Il movimento di cui "post" vuole rendere conto è, piuttosto, di natura temporale e spaziale: «Postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection» (Hirsch, 1997; 22). La Postmemory, dunque, è una modalità di trasmissione del ricordo che attraversa e taglia diagonalmente il sistema costruito da Assmann e, di conseguenza, lo complica. L'evento traumatico dovrebbe introdurre uno strappo, una frattura, letteralmente uno spazio vuoto all'interno della *individual memory*; seguendo la linearità del sistema di Assmann, allora, questo vuoto dovrebbe spostarsi dalla generazione che l'ha subito alla sfera descritta dalla *social memory*, ma dovrebbe farlo, appunto, sotto forma di carenza di informazioni, assenza di

112 Corsivo mio. Si è scelto di sottolineare come la *Postmemory* sia una relazione col passato che si applica non solo alle storie delle vittime ma anche a quelle dei carnefici proprio perché il caso di Cercas rientra fra questi ultimi. Il fatto che il prozio di cui parla, così come tutta la sua famiglia durante la Guerra e sotto il franchismo, abbia aderito alla politica del dittatore, e che Manuel Mena sia stato per anni ritenuto un eroe in ragione del fatto che era morto combattendo contro i repubblicani (o così almeno pensava inizialmente lo scrittore), è uno dei temi principali di *El monarca de las sombras*.

113 Cfr., fra gli altri, Antonio Scurati, *La Letteratura dell'inesperienza*, Bompiani, Milano, 2006.

114 Cfr. Parte I, pp. 22-25

ricordi. In realtà quello che Hirsch ha riscontrato è che avviene tutto l'opposto. O meglio: ciò che accade è che la seconda generazione, ricevendo dalla prima ricordi incompleti, marcati dalle ferite del trauma, si trova alle prese con le conseguenze concrete (ad esempio comportamenti assimilati, stress post traumatico o la condizione di esule o rifugiato) che l'evento ha provocato nei genitori. Il ricordo del trauma, quindi, viene trasmesso dai genitori ai figli ma, spesso, il passaggio avviene attraverso vari livelli di mediazione:

> "Postmemory" describes the relationship that the "generation after" bears to the personal and collective, and cultural trauma of those who came before-to experiences they "remember" only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. [But] these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories of their own right. (Hirsch, 2012; 5)

Una delle convinzioni più errate che circonda la Postmemory è che si occupi non del ricordo dell'esperienza traumatica ma del trauma vero e proprio; questo fraintendimento, oltre a travisare questa teoria, ne comporta un ampliamento esponenziale del raggio d'azione, facendola sconfinare in territori che non le competono. In psicologia il trauma è qualcosa di intimo e personale, che non potrà mai essere pienamente condiviso; non può essere delocalizzato, spostato da una persona all'altra. Lo *Statistical Manual of Mental Disorders* lo definisce come l'esperienza subita in prima persona, o a cui si è assistito direttamente, di un evento di portata così violenta da frammentare e distorcere la percezione della realtà[115]. Ed è assolutamente chiaro che questa dimensione non può essere trasmessa; ma ciò che, invece, può essere tramandato sono i ricordi ad essa collegati o, appunto, le manifestazioni sintomatiche che ha generato. Quello di cui si occupa la teoria di Marianne Hirsch, vale la pena sottolinearlo di nuovo, è la trasmissione del ricordo dell'esperienza traumatica vissuta, la quale ha un peso specifico intrinseco non trascurabile per la (e sulla) generazione che la riceve. La forza con la quale questi ricordi mediati arrivano alla seconda generazione informa completamente e, in alcuni casi, arriva a persino a definire, la relazione fra genitori e figli, come è accaduto a Janeczek che lo racconta in *Lezione di tenebra*:

> Io amo una madre sopravvissuta che raccoglie il pane per strada e molto meno l'altra che sale sulla bilancia tutte le mattine, e non riesco a metterle insieme, e so di avere a che fare con un mistero irrisolvibile, so che non riuscirò mai a conoscere mia madre e so anche che

[115] Cfr. fra gli altri, alcuni fra i testi fondativi dei Trauma Studies: C. Caruth, *Unclaimed experience. Trauma, narrative and history*, The John Hopkins University Press, Baltimora – Londra, 1996; Felman, Shoshana, Laub, Dori, *Testimony. Crisis of witnessing in literature, psychoanalysis and history*, Routledge, New York – Londra, 1992.

> la conosco fin troppo bene e che tutte le nostre beghe non sono, né più né meno, che i soliti conflitti e le comuni follie familiari. (2011; 16)

A dare vita a moltissime opere d'arte di ogni tipo che diventano veri e propri luoghi di Postmemory è proprio la volontà, manifestata da tanti che sono nati e cresciuti all'ombra dei traumi del Novecento, di provare a risolvere questo mistero. La caratteristica principale di questa modalità di relazione col passato, infatti, è di essere in primo luogo una mediazione non fisiologica – nel senso che ogni ricordo, anche se mai sfiorato dal trauma, è immancabilmente frutto di una mediazione, come abbiamo visto anche con Halbwachs e, ancora meglio, con Assmann. La mediazione che sottende la Postmemory è figlia di «imaginative investment, projection and creation» (Hirsch, 1997; 22), tutte caratteristiche della creazione letteraria che è, infatti, uno dei siti e degli strumenti privilegiati per la sua trasmissione.

3. Perché Scegliere *El monarca de las sombras*

Per Halbwachs, come era del resto anche per Tolstoj, ogni nucleo familiare, seppure influenzato anche inconsciamente dall'idea di famiglia dominante nella società che abita, stabilisce per sé in maniera autonoma i quadri di riferimento attraverso i quali produce i suoi ricordi, li verbalizza, li elabora, li trasmette e li richiama a distanza di tempo. Ed è proprio a questo nucleo primordiale, questo primo insostituibile gruppo ristretto che costruisce le sue stesse regole e strutture, che è dedicato *El monarca de las sombras*. A segnare lo scarto più marcato di questo romanzo rispetto ai precedenti dell'autore è che, stavolta, la storia che è necessario ricostruire perché possa gettare rinnovata luce sul presente è proprio quella della famiglia Cercas:

> Se llamaba Manuel Mena y murió a los diecinueve años en la batalla del Ebro. Fue el 21 de septiembre de 1939, hacia el final de la guerra civil, en un pueblo catalán llamado Bot. Era un franquista entusiasta, o por lo menos un entusiasta falangista, o por lo menos lo fue al principio de la guerra […] y durante años fue el héroe oficial de mi familia.
> Era tío paterno de mi madre, que desde niño me ha contado innumerables veces su historia, o más bien su historia y su leyenda, de tal manera que antes de ser escritor yo pensaba que alguna vez tendría que escribir un libro sobra él. Lo descaré precisamente en cuanto me hice escritor; la razón es que sentía que Manuel Mena era la cifra exacta de la herencia más onerosa de mi familia, y que contar su historia no sólo equivalía a hacerme cargo de su pasado político sino también del pasado político de toda mi familia, que era el pasado que

> más me abochornaba; no quería hacerme cargo de eso, no veía ninguna necesidad de hacerlo, y mucho menos de airearlo en un libro: bastante tenía con aprender a vivir con ello. (2017; 11-2)

Blanca Mena, madre di Cercas, era molto legata allo zio e la sua morte la sconvolse profondamente; adulta, ha raccontato spesso al figlio la sua storia «o más bien su historia y su leyenda» tanto che, una volta cresciuto e divenuto scrittore, si è reso conto che la sua stessa identità si è formata attorno a questo fantasma del passato famigliare. Al centro della storia si trova, quindi, una duplice interrogazione riguardante la memoria: la prima ricalca quella che Marianne Hirsch aveva posto alla base della sua ricerca, cioè «How are we implicated in the aftermath of crimes we did not ourselves witness?» (2012; 2). La seconda linea di riflessione, che attraversa di taglio tutto il romanzo, si àncora alla figura di Blanca, la vera custode del ricordo di Manuel Mena, e, per questo, in un certo senso, la vera protagonista di *El monarca*: gli accadimenti che hanno circondato il suo zio prediletto, ormai diventato una figura quasi mitologica, l'hanno segnata così profondamente da ragazza da rappresentare il primo vero punto di svolta della sua vita, un evento così significativo che la sua eco è arrivata, ancora forte e chiara a decenni di distanza, ai suoi figli.

La connessione intima con i fatti narrati segna una svolta nella ricerca di Cercas: se a livello formale *El monarca de las sombras* si dimostra sostanzialmente in linea con l'indirizzo già definito da *Soldados de Salamina*, d'altra parte, la scelta di parlare della propria famiglia consente di traslare le riflessioni sulla coesistenza di passato e presente, e sull'importante ruolo di connessione fra le due dimensioni svolto dal ricordo, dal piano della storia collettiva a quella individuale. La conoscenza del passato, per l'autore, deve muovere innanzitutto dalla consapevolezza che la Storia ci riguarda da vicino e che non possiamo fare altrimenti che vederci in continuità con essa, pena una visione della realtà, dell'oggi, limitata, parziale. Mentre opere come *Soldados* o *Anatomía de un istante* (2009), dedicato al mancato golpe militare del 23 Febbraio 1981, erano dedicate a mostrare l'operatività di queste riflessioni per il discorso pubblico, *El monarca* cerca di chiarirne l'applicazione in un campo ben più ridotto, ma, non per questo, meno complesso, ossia la famiglia di origine.

4. Javier Cercas, La Spagna E Il Contesto Letterario

El monarca se las sombras è un romanzo significativo non solo di per sé, perché affronta per la prima volta il passato dell'autore, ma anche perché rappresenta in un certo senso un punto di arrivo, la conclusione di una riflessione sul rapporto con la Storia che, come abbiamo visto,

Cercas inaugura nel 2001 con *Soldados de Salamina*. Sarà necessario allora, per comprenderne a pieno il valore, collocarlo nel contesto della produzione dello scrittore spagnolo e in quello, più ampio, della scena culturale spagnola.

Come ha messo in evidenza Miguel Ángel de Lucas nella sua tesi dottorale su Javier Cercas intitolata *Anatomía de un Escritor* (2017), la scena letteraria in cui debutta il primo romanzo storico dello scrittore estremegno è attraversato da diverse correnti che, come di consueto, si contaminano a vicenda in modo più o meno dichiarato e più o meno riuscito, a volte senza che esista in queste ibridazioni un'esplicita volontà autoriale a guidarne l'unione. De Lucas, sulla scorta di altri, attribuisce alcune caratteristiche formali comuni a buona parte della narrativa spagnola contemporanea, fra le quali: la maggiore leggibilità rispetto al passato (contraddistinto, invece, dall'esaltazione del gioco linguistico e formale postmoderno), il ritorno di trame solide, l'attenzione alla diversificazione fra i generi e, allo stesso tempo, una tendenza alla mescolanza fra i generi. Allo stesso tempo, il panorama è attraversato da tre correnti tematiche principali, di cui il romanzo si fa interprete privilegiato: la testimonianza del passato, la ricerca dell'identità personale e la sintesi fra realtà e finzione nel (e del) cosiddetto "*relato real*".

La Guerra Civile è un argomento che la letteratura spagnola non ha mai veramente accantonato, nemmeno durante la dittatura ma, come è ovvio, la fortuna del tema aumenta notevolmente dopo la morte di Franco e l'avvento della democrazia[116]. Tuttavia, è in particolare dalla seconda metà degli anni '80, con l'avvento della generazione chiamata "de los nietos", che la storia recente ha acquistato una posizione di massimo rilievo sulla scena. Gli autori protagonisti di questa stagione letteraria sono nati, per lo più, nella seconda metà del Novecento[117], e dunque hanno vissuto soltanto la fase conclusiva della dittatura. Per molti di loro, la Guerra era un argomento quasi del tutto sconosciuto, perché a scuola quasi non veniva affrontato, e di cui si parlava unicamente in famiglia tramite il racconto che i nonni facevano della loro esperienza personale. A marcare la differenza fra gli autori di questa generazione e i loro predecessori sono, in particolare, due elementi; la creazione dell'ONU e della giurisprudenza internazionale sui diritti umani e sui crimini contro l'umanità ha certamente avuto un peso ben diverso nella formazione delle generazioni

[116] Il 1975, anno della morte di Franco, contrariamente alle aspettative di tanti non ha rappresentato uno spartiacque per la produzione artistica. Già dagli anni '60, infatti, la dittatura aveva iniziato ad allentare le maglie della censura e, contemporaneamente, molti intellettuali iniziarono a dissociarsi apertamente dalla classe dirigente. Numerose opere che non erano del tutto in linea con l'ideologia franchista vennero pubblicate ugualmente mentre chi, nonostante questo, non era riuscito ad aggirare la censura licenziava i propri testi all'estero. Ciò a cui si assistette fu quindi la riedizione in lingua originale di autori spagnoli già presenti da anni nel panorama internazionale.

[117] Anche in Italia sono gli autori nati fra la fine degli anni '50 e quella dei '70 ad essersi fatti carico più degli altri del rinnovamento del romanzo storico nella sua veste più contemporanea, neostorica. Cfr. G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci Editore, Roma, 2012; E. Piga Bruni, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Mimesis Edizione, Milano-Udine, 2018.

successive alla caduta del regime che non nelle precedenti. Il secondo lo illustra in modo molto chiaro Helen Graham:

> The grandchildren, the generation that has predominantly come to ask the questions, have felt able to do so because, unlike many of their own parent's generation, they feel safe – being sufficiently removed from the direct family trauma and the social and political context that generated it. (2005;143)

Un'altra sicurezza che appartiene a questa generazione è data dalla stabilità della democrazia spagnola che, sebbene raggiunta, come vedremo, a caro prezzo, ha permesso di approfondire le ricerche sul passato con una serenità sconosciuta anche dopo la scomparsa del Caudillo.

Rispetto ad altri autori che si sono fatti interpreti della rinnovata sete di conoscenza sul passato, Cercas è riuscito ad imporre la sua poetica nel contesto letterario spagnolo anche grazie alla sua singolare capacità di sintetizzare tutti gli elementi che compongono il quadro tracciato da de Lucas. Lo stile di Cercas è molto riconoscibile: presenta un lessico diretto e una sintassi complessa ma in cui le frequenti ripetizioni scandiscono un ritmo incalzante, preciso e misurato, che cattura il lettore. Le trame che lo scrittore imbastisce, che si avvicinano volontariamente a quelle dei romanzi polizieschi o dei noir, di stampo postmoderno, sono strutture solidissime e ruotano attorno ad una ricerca compiuta dal protagonista principale e narratore, spesso una versione a vario titolo autofinzionale dell'autore stesso. Per questo personaggio la ricerca diventa quasi una missione da portare a termine ad ogni costo, una forza che lo spinge attraverso le fasi di dubbio e incertezza: la scrittura di Cercas è magistrale proprio nel restituire con estrema chiarezza il tono di questa voce, che accompagna il lettore attraverso le sue scoperte e, soprattutto, le sue riflessioni. In termini stilistici, l'obiettivo dell'autore è arrivare ad una scrittura che si mascheri e si riveli allo stesso tempo, che faccia emergere la trama, così da lasciare il lettore libero di concentrarsi sulla ricerca in corso, e che, solo in seguito, emerga con la sua eleganza formale. Tutti questi elementi, che l'autore continua a sottoporre ad un'incessante rielaborazione, erano già presenti nel romanzo che gli ha regalato la fama internazionale, *Soldados de Salamina* (2001); immediatamente dopo la sua pubblicazione, in Spagna, ma anche altrove, sono comparsi romanzi storici che, più o meno apertamente, riprendevano elementi del romanzo facendo parlare del già citato "effetto Cercas". «Cada obra de creación o de pensamiento es fruto de un trabajo individual, pero responde a un momento histórico», dice Vila-Sanjuán (2003; 662), e le opere dello scrittore estremegno lo dimostrano. La scelta di concentrare la sua attenzione sul passato recente e, in particolare, sulla Guerra Civile, andando ad indagare un episodio quasi sconosciuto del conflitto, è figlia tanto di motivazioni personali quanto, e forse soprattutto, del clima culturale che si respirava in tutto il Paese. *Soldados de Salamina*, oltre che agli elementi già citati, deve il suo successo almeno in parte al

contesto nel quale venne pubblicato e, in particolare ad un evento ben preciso che ha riportato in auge la discussione pubblica sul passato. Nell'autunno del 2000 il ritrovamento di una delle tantissime fosse comuni risalenti alla Guerra Civile aveva contribuito a riaccendere l'interesse dell'opinione pubblica verso il conflitto. Sebbene le ricerche, pur se complicate da diversi ostacoli burocratici, a livello regionale non si fossero mai davvero fermate dalla fine della dittatura, l'esumazione delle vittime repubblicane del massacro di Priaranza del Bierzo[118] attirò molta attenzione a livello nazionale. Fra i motivi c'è il fatto che, per la prima volta, i ricercatori utilizzarono delle tecniche archeologiche per catalogare e identificare i resti delle vittime; grazie a questo incredibile lavoro, è stato possibile anche rintracciarne le famiglie, le quali rilasciarono numerose interviste su network nazionali che furono fondamentali per riportare l'attenzione collettiva sui crimini della guerra e della dittatura.

4.1 Le ombre del passato collettivo: la Guerra Civile

La Guerra Civile spagnola è stata da subito un argomento estremamente delicato nel discorso pubblico. Come ogni conflitto che veda il medesimo popolo impegnato in uno scontro all'ultimo sangue la guerra, scoppiata in seguito al golpe militare realizzato nella notte fra il 17 e il 18 luglio del 1936, sconvolse e distrusse intere generazioni; la terribile dittatura che ne emerse, e che durò per 40 anni, rese di fatto impossibile alla popolazione venire a patti con quanto era accaduto.

Come ogni dittatura, infatti, anche quella di Francisco Franco si impegnò a creare la sua facciata pubblica deformando la realtà dalla quale era sorta. Nelle intenzioni dei golpisti il governo repubblicano, che versava già in una profonda crisi, sarebbe dovuto capitolare immediatamente senza grossi scontri: non era stato previsto che parte della popolazione civile, fedele alla repubblica, sarebbe insorta e che il colpo di Stato si sarebbe trasformato in una lunga e sanguinosa guerra fratricida. Questa svolta inaspettata costrinse Franco, una volta assunto il controllo del bando nazionalista, a cercare di trasmettere alla popolazione il messaggio che la guerra appena iniziata era una guerra necessaria e, soprattutto, giusta. La macchina propagandistica del futuro regime iniziò

[118] Il 16 ottobre 1936 un gruppo di combattenti repubblicani fu catturato dalle forze franchiste e fucilato poco oltre i confini del piccolo paesino di Priaranza del Bierzo, nella regione autonoma di Castiglia e Léon. Un uomo riuscì a scappare al massacro e a informare i parenti di un commilitone, i quali, in seguito, riuscirono a negoziare col becchino la restituzione del corpo del giovane, ottenendo così anche di conoscere l'esatta collocazione della fossa. Il 28 ottobre 2000, su iniziativa di Emilio Silva, sociologo e nipote di una delle vittime, è stato possibile aprire la fossa, procedere all'identificazione dei corpi e dare loro una degna sepoltura. Quello stesso anno, Silva e i suoi collaboratori fondarono *l'Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* (ARMH). L'ARMH ha come obiettivo dichiarato quello di gettare luce sui crimini commessi durante la Guerra Civile e, soprattutto, restituire dignità alle vittime della violenza franchista e alle loro famiglie. Il loro lavoro è tutt'ora preziosissimo per quanti (tanti) stanno ancora cercando risposte sulla sorte dei loro familiari a quasi 80 anni di distanza dai fatti. Sul sito internet dell'Associazione si può vedere una mappa delle fosse comuni finora scoperte e consultare parte della loro documentazione: https://memoriahistorica.org.es

da subito il suo lavoro impegnandosi a trasmettere un messaggio fondamentale per la riuscita della campagna militare, e cioè l'equiparazione del conflitto ad una crociata religiosa. Aiutata dalle frange più integraliste della Chiesa[119], la propaganda nazionalista costruì una narrazione in cui le forze del bene, monarchici e cattolici fra gli altri, si opponevano alle forze del male, cioè i repubblicani, chiamati '*los rojos'* perché sostenuti da socialisti, anticlericali e, in parte, dalla stessa Unione Sovietica. La posta in palio era niente meno che l'anima della *verdadera España*, che andava difesa ad ogni costo da coloro che volevano avvelenarla e far trionfare 'l'altra Spagna'. È in questi primi mesi del conflitto, infatti, che si può rintracciare la genealogia del mito delle 'due Spagne', che tanta fortuna ebbe sia durante che dopo la Guerra Civile[120]. Proprio questa narrazione propagandistica è una delle ragioni che ha reso ulteriormente complicato il processo di elaborazione successivo alla guerra e alla dittatura: la convinzione profonda dei vincitori di aver combattuto per difendere la Patria, preservare il suo passato di grande impero coloniale e salvaguardare la sua anima era equiparata solo dal disprezzo e dall'odio verso coloro che avevano tentato di distruggerla. E questi sentimenti non si placarono certo con l'insediamento del regime franchista, che anzi lavorò senza sosta per esacerbare questa spaccatura e sfruttare al massimo la divisione del Paese. Non si perse tempo a celebrare con tutti gli onori civili e militari i caduti del bando vincitore; una sorte opposta toccò alle vittime repubblicane: molti finirono nelle migliaia di fosse comuni disseminate per le campagne spagnole, mentre chi sopravvisse venne sottoposto a processi sommari, incarcerato, spesso torturato e anche, in alcuni casi, giustiziato o condannato all'esilio. Nemmeno le famiglie degli avversari del nuovo regime vennero risparmiate: come ricorda anche Helen Graham, la Guerra Civile spagnola è riconosciuta come la prima guerra totale della storia europea proprio perché violenze e soprusi coinvolsero tutta la popolazione, compresi i civili. La dittatura franchista fu estremamente crudele con i suoi oppositori per tutta la sua durata:

> Tens of thousands were executed – judicially murdered after summary military trials- hundreds of thousands more men, women, and children spent time in what historians now term "the penal universe" of Francoism: reformatories and prisons, concentration camps

[119] Il riferimento alla Guerra Civile come ad una crociata si deve anche e in larghissima parte alla Chiesa Cattolica spagnola che, almeno nella sua veste più integralista, giocò un ruolo fondamentale nella vittoria dei "Nazionalisti". Lo storico Santos Juliá cita direttamente l'enciclica *Las dos ciudades* licenziata dall'Arcivescovo di Salamanca Enrique Pla y Deniel il 30 settembre 1936 in cui si dichiara che l'origine della Guerra Civile «fue una sublevación, pero no para perturbar, sino para restablecer el orden» e che si trattava «de una cruzada por la religión y por la patria y por la civilización». Vale infine la pena notare, per sottolineare una volta di più l'importanza capitale del discorso retorico propagandistico incentrato sull'identificazione fra Guerra Civile e crociata, che fino agli anni Sessanta videro la luce numerosissime pubblicazioni, anche rivolte ai bambini, basate su questa lettura contraffatta del passato spagnolo in cui le vittime nazionaliste erano eroi e salvatori della Patria (Santos Juliá, 2006; 29).

[120] Nonostante il mito dell'esistenza di 'due Spagne' contrapposte e ferocemente in lotta fra loro sia nato durante la Guerra Civile e non prima, esso ha informato a tal punto l'immaginario politico spagnolo da essere utilizzato ancora oggi non per descrivere il conflitto ma per spiegarne le cause. Cfr. Paul Preston, *La Guerra Civile Spagnola (1936-1939)*, Mondadori, Milano, 2004 e Carolyn P. Boyd, *History, politics, and culture, 1936-1975*, in Gies, David T. (a cura di) *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*, Cambridge University Press, Cambridge (MA), 1999.

> and forced labor battalions […] Those confined were subject to a sustained and brutal attempt to reconfigure their consciousness and values. To this end, tens of thousands found themselves coerced, maltreated, and humiliated on a daily basis. (Graham, 2005; 219)[121]

Negli ultimi anni prima della morte di Franco il regime allentò le maglie del suo sistema repressivo e, allo stesso tempo, iniziò a farsi strada in molti l'idea che fosse ormai necessario porre fine alla dittatura. Durante questa fase, chiamata *Transición*[122], le forze politiche moderate, guidate dal neo-insediato re Juan Carlos I, si assunsero il difficilissimo onere di guidare la Spagna in questo passaggio che, sotto molti punti di vista, si dimostrò persino più complesso di quanto si aspettassero. Nonostante fosse chiara a tutti la necessità di instaurare un governo democraticamente eletto, esistevano sacche di resistenza filo franchiste, molto ampie soprattutto nell'esercito, che facevano di tutto per mantenere intatto il proprio potere. In più di un'occasione si arrivò anche allo scontro aperto fra le forze armate e chi, fra la popolazione civile, poteva finalmente manifestare il proprio dissenso nei confronti del precedente governo chiedendo giustizia per i crimini che erano stati commessi in passato. Si stima che durante la Transizione ci furono fra le 500 e le 700 vittime per colpa di attentati terroristici di entrambe le fazioni o degli scontri fra manifestanti e forze armate. Il pesante clima di tensione generale, l'instabilità emotiva e politica che si registrava in tutto il Paese, ricordava a molti le agitazioni che precedettero la Guerra Civile e la paura del ripetersi di tale atrocità era una realtà concreta. La serie di strategie che la politica mise in capo per affrontare questo delicato passaggio nella vita della giovanissima democrazia divenne nota come *Pacto del olvido*. Aguilar Fernández sottolinea che, al contrario di quanto il nome potrebbe suggerire, non si decise di insabbiare di nuovo i crimini commessi durante guerra e dittatura rinunciando per sempre ad avere giustizia, ma che '*olvido*' è da intendere come «autocensura colectiva […] de problemas vivos suyacentes en la vida del país» allo scopo di «cimentar la convivencia pacifica de la nación» (1996; 43); per Preston, invece, si trattò di «un accordo, tacito e collettivo, di gran parte degli spagnoli a rinunciare a pareggiare i conti dopo la

[121] Del progetto di «riconfigurazione e redenzione forzata» partecipava anche l'allontanamento forzato dei figli dalle madri prigioniere politiche. I bambini venivano affidati a famiglie filogovernative dopo che gli era stato cambiato il nome. Questa prassi, che spesso veniva applicata anche alle madri solo sospettate di simpatie repubblicane, era ufficialmente volta alla "protezione dei minori" e, nell'ottica franchista, serviva il duplice scopo di punire i genitori e riabilitare i figli, ai quali toccava letteralmente di espiare le colpe dei padri. Nel migliore dei casi i bambini crescevano ignari delle loro origini mentre, più spesso, venivano marchiati come figli di repubblicani ed emarginati, gravati da uno stigma insostenibile. Secondo quanto affermato da un gruppo delle vittime di questa terribile pratica, riunitesi nel 2011 per chiedere giustizia, il rapimento di neonati rientrerebbe fra quelle forme di violenza che non si sono interrotte con la morte di Franco ma si sarebbe protratta fino agli anni '80.

[122] Se storici e politologi sono concordi nel datare l'inizio di questa fase al 1975 il dibattito sulla sua conclusione resta, invece, ancora aperto. Per alcuni la Transizione si esaurisce con le elezioni politiche del 1977 o, tutt'al più, l'anno successivo, con l'approvazione della carta costituzionale; per altri dura invece sino all'inaugurazione del primo governo democraticamente eletto nel 1982 o, addirittura, fino al 1° gennaio 1986, con l'ingresso della Spagna nell'Unione Europea.

morte di Franco» (2004; 15). L'episodio più famoso e controverso legato alle strategie dell'*olvido* è sicuramente la pubblicazione, il 14 Ottobre 1977, della *Ley de Amnistìa*[123]. Lo scopo della legge era – ed è ancora – duplice: da un lato, l'amnistia per chi «si era macchiato di crimini contro l'umanità mentre era al servizio della dittatura» (Preston; 18) permetteva alle stesse persone di mantenere il proprio posto al timone del paese senza timore di essere perseguito; d'altra parte, applicandosi universalmente ai reati commessi durante la Guerra Civile, garantiva agli esiliati e ai prigionieri politici di essere reintegrati a pieno titolo nella società. Ma il risultato più importante della legge fu senz'altro quello di disinnescare una situazione che si stava facendo esplosiva evitando che gli accesi scontri verbali fra le parti degenerassero in conflitti ben più pericolosi. José Álvarez Junco, professore emerito di 'Storia del pensiero e dei movimenti sociali' all'Università Complutense di Madrid, ha sintetizzato con estrema lucidità come ha funzionato il compromesso delle strategie dell'*olvido* su cui si fonda la democrazia spagnola in un'intervista rilasciata al quotidiano *Il Sole 24 Ore:*

> Della guerra, del franchismo, del disastro in cui tutto era culminato si parlò apertamente, si cercò una formula di amnistia proposta dalla sinistra. L'accordo riguardò piuttosto la non utilizzazione politica della storia, si decise – per fare un esempio – di non chiamare reciprocamente assassini il ministro franchista Manuel Fraga che firmò la pena di morte di Julián Grimau nel '63 e il segretario comunista Santiago Carrillo che avrebbe potuto impedire la strage di Paracuellos compiuta dai repubblicani[124]. Si stabilì che era più importante per entrambe le parti andare verso una Costituzione democratica, ma non ci fu né silenzio né oblio in questa scelta. La destra non aveva un progetto né un leader, si assicurò che non ci sarebbero state epurazioni nella polizia, tra i militari e nella magistratura (motivo per cui abbiamo una classe di giudici conservatrice e inefficace); la sinistra, dinanzi a un regime franchista comunque ancora forte e strutturato e al rischio di una nuova guerra civile, ottenne l'amnistia e le elezioni democratiche. (Di Caro, 2015)

Quello su cui gli storici sono arrivati a concordare è che la scelta di mettere da parte ogni recriminazione ebbe due conseguenze, una immediata e un'altra i cui effetti sono emersi a più di settant'anni dalla fine della Guerra Civile: la prima fu la creazione di un terreno abbastanza solido da permettere alla Spagna di ottenere una vera, stabile e duratura democrazia quindi l'effetto delle strategie del *pacto del olvido* riuscirono nel loro intento. D'altra parte, ed è la seconda conseguenza di

[123] Cfr. K. Ambos, J., Large, M., Wierda (edt), *Building a Future on Peace and Justice. Studies on Transitional Justice and Development. The Nuremberg Declaration on Peace and Justice*, Springer, Berlino, 2009.

[124] Julián Grimau era un esponente del Partito Comunista Spagnolo arrestato nel 1963 e condannato a morte sulla base di una legge, la *Ley de Responsabilidades Políticas*, creata appositamente per perseguire gli ex combattenti e simpatizzanti repubblicani. Le *Matanzas de Paracuellos* furono una serie di eccidi compiuti da soldati repubblicani durante le prime fasi della Guerra civile.

quelle strategie, l'assenza prolungata di una qualsiasi forma di assunzione di responsabilità da parte di chi, durante la Guerra e sotto il governo di Franco, si era macchiato di atti criminali, e, parallelamente, il mancato riconoscimento delle sofferenze causate e di risarcimenti[125] per le vittime ha fatto sì che la divisione causata dal mito delle 'due Spagne' non si saldasse mai davvero. La *Ley de Amnistía* ha contribuito ad esacerbare per decenni questa spaccatura perché applicandosi universalmente ha di fatto equiparato le vittime ai carnefici permettendo che il passaggio da dittatura a democrazia avvenisse senza alcuna soluzione di continuità. E se inizialmente la paura che gli scontri degenerassero in un nuovo colpo di Stato e in una nuova Guerra Civile, uniti all'assoluta necessità di formare la democrazia spagnola, potevano giustificare questa situazione, adesso non è più così. Uno degli effetti della «non utilizzazione politica della storia» fu quello di limitare enormemente i tentativi dei giovani storici di aprire gli archivi locali per ricostruire gli avvenimenti seguendo tracce documentarie: «I fantasmi della guerra civile e della repressione franchista pesavano ancora sulla Spagna, e per impedire la riapertura di antiche ferite i governi successivi – conservatori e socialisti – furono sempre molto cauti nel concedere fondi a commemorazioni, scavi e ricerche legati a quel periodo storico» (Preston; 15). Il regime aveva iniziato a distruggere gli archivi centrali all'inizio degli anni '70 ma restavano ancora quelli regionali; i ricercatori iniziarono ad aprire questi ultimi e riuscirono a ricostruire, un tassello alla volta, un pueblo alla volta, il quadro di una storia nazionale che il regime aveva cercato fino all'ultimo di cancellare. È a causa di questo contesto che si capisce come mai l'apertura delle fosse comuni di Priaranza del Bierzo abbia potuto riaccendere i riflettori sul passato collettivo della Spagna.

4.2 Chiudere un Cerchio: *Soldados de Salamina* e *El monarca de las sombras*

Soldados de Salamina[126], quindi, non appare nel panorama letterario spagnolo come un fulmine a ciel sereno ma, al contrario, si somma a quella che è già, nel 2001, una nutrita schiera di romanzi

[125] Nel 2006 il governo guidato dal primo ministro Zapatero per il PSOE è riuscito a far approvare la *Ley de la memoria histórica*, che prevede anche il riconoscimento di un risarcimento per le vittime del franchismo. La legge ha ricevuto critiche bipartisan: la sinistra non la considera abbastanza incisiva nella condanna della dittatura e dei suoi crimini, la destra, invece, ha reputato la legge pericolosa perché si opponeva allo spirito della Transizione riaprendo vecchie ferite. Il contributo statale alle operazioni di localizzazione e apertura delle fosse comuni, sospeso dal governo del PP di Mariano Rajoy, è ricominciato solo nel 2020 in seguito ad una decisione del governo di Pedro Sánchez.

[126] *Soldados* non è il primo romanzo di Javier Cercas ma è l'opera che segna uno spartiacque netto nella sua carriera e nella sua ricerca. Sebbene elementi che sarebbero poi diventati ricorrenti fossero già presenti nelle opere precedenti (ad esempio la presenza di personaggi che si chiamano Javier Cercas o che hanno punti in comune con l'autore, l'attenzione per il tema del doppio e il gioco metanarrativo di stampo postmodernista) è solo con la pubblicazione dei romanzi successivi che si può vedere un'evoluzione coerente sia dei modi che dell'idea di letteratura di Cercas. In effetti, in questa prospettiva, *El Monarca de las sombras* sembra chiudere un ciclo narrativo legato al rapporto fra passato e presente; l'ultimo romanzo di Cercas, un thriller poliziesco intitolato *Terra Alta* e pubblicato nel 2019 per il quale ha vinto il Premio Planeta, a detta dello stesso autore marca volutamente uno scarto rispetto alle opere precedenti dalle quali ha sentito il bisogno di allontanarsi per non cadere nella trappola (per alcuni in effetti già scattata) della ripetizione.

storici sulla Guerra Civile[127]. Eppure, nessun altro ha avuto lo stesso successo, nessun altro è diventato un bestseller internazionale conquistando al suo autore il plauso di buona parte della critica europea. Le ragioni che rendono questo romanzo così degno di nota sono innumerevoli, come dimostrano le centinaia di articoli e il numero sempre crescente di tesi di laurea che gli vengono dedicati, ma purtroppo, per ragioni di spazio, non sarà possibile darne una lettura approfondita in questa sede. E tuttavia, occorrerà ugualmente esaminarne alcuni aspetti da vicino per capire qual è la sua relazione con *El monarca* e quale ruolo ricopre la memoria nei romanzi e nella poetica di questo autore. *Soldados de Salamina* e *El monarca de las sombras*, infatti, sono due opere speculari, due poli opposti della medesima riflessione articolata prima sulla grande scala del passato pubblico spagnolo e poi su quella ridotta, ridottissima, della vicenda privata della famiglia dell'autore. Due opere che intersecandosi, unendosi come pezzi di un puzzle, definiscono la ricerca di Cercas, fino a questo momento, come una spirale che progressivamente si avvicina al suo centro.

4.2.1 El punto ciego ovvero la ricerca della Terza Verità

L'idea che esista, all'interno di ogni opera letteraria, un centro gravitazionale che sostiene, definisce e anima la narrazione è di fondamentale importanza per Javier Cercas. In una serie di interventi su vari quotidiani e di lezioni tenute in tutto il mondo, in seguito organizzati in raccolte (a volte anche insieme a racconti brevi), lo scrittore spagnolo ha costruito negli anni una vera e propria poetica letteraria strutturata a partire dalla riflessione sulla natura stessa del genere romanzo:

> un género que persigue proteger a las preguntas de las respuestas […] un género que rehúye las respuestas claras, taxativas e inequívocas y que sólo admite formularse preguntas que no pueden ser contestadas o preguntas que exigen respuestas ambiguas, complejas y plurales, esencialmente irónicas. (2016; parte prima, cap.6)

Per l'autore ogni opera dovrebbe nascere dalla relazione dialettica fra una domanda e la ricerca di una risposta soddisfacente che, però, in ultima analisi, è impossibile da trovare. Secondo lui in questi romanzi, laddove avrebbe dovuto trovarsi la risposta, il lettore si trova davanti un *punto cieco.*

In anatomia il punto cieco è una zona dell'occhio priva di ricettori per la luce teorizzata nel Seicento dal fisico Edme Mariotte. Nei nostri occhi questi due punti non sono coincidenti ma, attraverso l'elaborazione delle immagini complementari che provengono da entrambi, il cervello è

[127] Vale la pena notare che l'etichetta di romanzo storico non è fra le preferite dell'autore che anzi, in genere, la rifiuta apertamente: nella sua visione le sue opere parlano della storia ma lo fanno per cercare di dare senso all'oggi. Parleremo di questo in maniera più diffusa fra poco.

in grado di sopperire a questa mancanza e costruire una visione d'insieme. Javier Cercas, applicando e adattando questa teoria alla letteratura, ha definito la sua personale poetica secondo la quale i romanzi più riusciti ruoterebbero proprio attorno ad uno o più punti ciechi. Queste zone oscure, questi vuoti impossibili da colmare per autore o narratore sono spazi che spetta al lettore identificare e indagare e sono, in ultima analisi, i veri responsabili del respiro del testo. Secondo la teoria del punto cieco quindi nella dialettica fra domanda e risposta, è proprio in questo piccolo ma cruciale spazio che giace il significato del testo:

> un minúsculo lugar a través del cual, en teoría, el lector no ve nada; lo cierto es que, en la práctica, el significado profundo de toda la novela radica precisamente allí, y que es precisamente a través de ese silencio a través del cual la novela es elocuente (o debería serlo), es precisamente a través de esa oscuridad a través de la cual la novela ilumina (o debería iluminar). (2016; parte seconda)

Il punto cieco è il luogo in cui la domanda viene posta ed è anche quello che rende impossibile al lettore trovare una risposta, o, almeno, una che sia chiara, univoca e definitiva. Per Cercas dunque la letteratura è ricerca di una risposta che non si potrà mai trovare, una risposta che in realtà non è altro che la ricerca stessa in forma narrativa, cioè il romanzo. E la sola verità a cui il romanzo può aspirare è quella letteraria, che emerge dalla sintesi fra realtà e finzione e che si configura come la *tercera verdad*. Il romanzo a cui lo scrittore aspira è dunque:

> un libro donde, idealmente, la verdad histórica ilumina la verdad literaria y la verdad literaria ilumina a la verdad histórica y donde el resultado no es ni la primera verdad ni la segunda, sino una tercera verdad que participa de ambas y que de algún modo las abarca. Un libro imposible, se dirá. No digo que no. Pero me pregunto si no serán los libros imposibles los únicos que merece la pena intentar escribir, y si uno escritor puede aspirar a cosechar algo mejor que un fracaso honorable. (2016; parte prima, cap. 9)

Il motivo per cui tutto ciò a cui uno scrittore può aspirare è un *fracaso honorable* per Cercas è legato all'idea stessa di cosa dovrebbe essere un romanzo, di quale sia per l'autore spagnolo il fine ultimo di questo genere narrativo:

> Es mentira, lo repito, que las novelas sirvan sólo para pasar el rato, para matar el tiempo; al contrario; sirven, de entrada, para hacer vivir el tiempo, para volverlo más intenso y meno trivial, pero sobre todo sirven para cambiar la forma de percepción del mundo del lector; es decir: sirven para cambiar el mundo. (2016; parte prima, cap. 9)

4.2.2 Soldados de Salamina…

Secondo Jordi Garcia y Domingo Ródenas, i romanzi dello scrittore partecipano di una duplice sfida: rispondere ad un dovere estetico e ad uno etico-morale (de Lucas, 2017; 27) e in effetti, come abbiamo visto, per Cercas la posta in gioco per la letteratura è la ri-definizione del mondo del lettore. Ecco che i protagonisti dei suoi romanzi, allora, si caratterizzano per la loro somiglianza al lettore e spesso anche allo scrittore. Se i romanzi sono vortici al cui centro giace nascosta una domanda a cui è impossibile rispondere, compito dei suoi protagonisti, così come dei lettori, non è mai trovare la soluzione al quesito irrisolvibile ma fare propria la consapevolezza che non è possibile ignorare la domanda. È quello che accade anche al Javier Cercas narratore e protagonista di *Soldados* ed è ciò che, in buona parte, distingue il romanzo dalle altre narrazioni sulla Guerra Civile che hanno visto la luce a partire dagli anni Novanta e, sempre di più, dall'inizio del XXI secolo. Per Cercas interrogare il passato significa interrogare il presente e di questo il lettore di *Soldados* si rende conto fin dalle prime righe:

> Fue en el verano del 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas. Tres cosas acababan de ocurrir me por entonces: a primera es que mi padre había muero; la segunda es que mi mujer me había abandonado; la tercera es que yo había abandonado mi carrera de escritor. (2001; 17)

Il lettore non è precipitato nel passato, come si aspetterebbe da un romanzo storico, ma nel suo stesso presente; la prima pagina prosegue iniziando a tratteggiare il carattere del narratore, un uomo che assomiglia molto a chi legge e che, come lui, ha iniziato solo intorno alla metà degli anni Novanta ad interessarsi alla Guerra Civile[128]. Prima di sentir raccontare la rocambolesca storia di come Sánchez Mazas fosse scampato alla fucilazione grazie ad un soldato repubblicano che, inspiegabilmente, decise di lasciarlo fuggire pur avendolo sotto tiro, della guerra, dice il narratore, «no sabía mucho más que de la batalla de Salamina o del uso exacto de la garlopa, y por las historias tremendas que engendró, que siempre me habían parecido excusas para la nostalgia de los viejos y carburante para la imaginación de los novelista si imaginación» (ivi; 21). Poco dopo aver iniziato la racconta di informazioni sull'episodio il narratore si rende conto che «el personaje y su historia se habían convertido […] en una de esas obsesiones que constituyen el combustible indispensable de la escritura» (ivi; 50). È questa realizzazione, cioè che un episodio risalente alla Guerra Civile lo

[128] Come segnala de Lucas, infatti, è a partire dagli anni Novanta che l'arte e, in particolare, la letteratura, inizia a mostrare segnali di un cambiamento nella percezione del passato bellico da parte del pubblico spagnolo: «si partimos de una concepción de la literatura como un arte vinculado a la evolución de la sociedad de la que forma parte, desde mediados de los años noventa puede percibirse nítidamente un cambio en el modo en que los españoles miran, piensan, escriben, y reflexionan a propósito del período más convulso de su historia reciente» (2018; 186).

ossessiona al punto da sentire la necessità di continuare a scriverne, a spingere il narratore a riflettere sul passato e sul suo rapporto col presente. Ciò che più di tutto distingue il romanzo di Cercas da altri che hanno trattato la Guerra Civile è, in ultima analisi, proprio questa riflessione, che l'autore racconta al lettore mentre gli parla di come il narratore è arrivato a scrivere il romanzo reale che lui ha in mano. Come gli altri, *Soldados* è un romanzo storico ma un romanzo storico che, nel momento in cui viene pubblicato, era radicalmente diverso dagli altri nel suo affrontare in modo aperto non tanto la storia recente quanto nel cercare di riflettere e di *far* riflettere il lettore, attraverso le domande e i dubbi del narratore, sull'eredità del passato che il presente si trova a gestire. Delle tre sezioni in cui l'opera è suddivisa solo quella centrale (intitolata a sua volta *Soldados de Salamina*[129]) è dedicata al conflitto mentre nelle altre il lettore assiste all'evoluzione del rapporto fra il protagonista e la storia spagnola, che si chiarisce durante i suoi tentativi di identificare il soldato repubblicano che ha risparmiato la vita dello scrittore falangista. Ed è dopo aver parlato con Miralles, identificato come il miliziano protagonista dell'episodio di Collell, che il Cercas personaggio afferra il senso del suo stesso romanzo, trova il pezzo che sente mancare alla storia che ha raccontato e capisce qual è il valore del passato per il presente:

> en ese momento vi a Miralles caminando por el desierto de Libia hacia el oasis de Murzuch, joven, desharrapado, polvoriento y anónimo, llevando la bandera tricolor de un país que no es su país, de un país que es todos los países y también el país de la libertad y que ya sólo existe porque él y cuatro moros y un negro la están levantando mientras siguen caminando hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante. […] Pensé: «No hay ni uno solo que sepa de ese viejo medio tuerto y terminal que fuma carrillos a escondidas y ahora mismo está comiendo sin sal a unos pocos kilómetros de aquí, pero no hay ni uno solo que no esté en deuda con él». Pensé: «Nadie se acordará de él cuando esté muerto». Volví a ver a Miralles caminando con la bandera de la Francia libre por la arena infinita y ardiente de Libia, caminando hacia el oasis de Murzuch mientras la gente caminaba por esta plaza de Francia y por todas las plazas de Europa atendiendo a sus negocios, sin saber que su destino y el destino de la civilización de la que ellos habían abdicado pendía de que Miralles siguiera caminando hacia delante, siempre hacia delante. (2001; 194-5)

[129] Il titolo si deve allo stesso Rafael Sánchez Mazas. Come emerge da un'intervista condotta dal narratore con una delle persone che aiutò lo scrittore falangista a trovare riparo nelle campagne dopo essere scappato (e che chiamò sempre affettuosamente "Gli amici del bosco", titolo, a sua volta, della prima sezione del romanzo di Cercas), Sánchez Mazas aveva promesso di scrivere un libro sulla sua esperienza e di intitolarlo, appunto, *Soldados de Salamina.* Quando l'uomo chiede al Cercas personaggio notizie di questo libro lui non se la sente di dirgli che Sánchez Mazas non lo scrisse mai e, come forma di omaggio alla storia che sta per raccontare e ai suoi protagonisti, decide in quel momento di intitolare *Soldados de Salamina* il libro che lui stesso sta componendo. Questo dialogo, nel romanzo, precede l'inizio della sezione dedicata alla ricostruzione dell'episodio, il cui racconto non è più affidato alla voce del protagonista ma a quella di un narratore onnisciente eterodiegetico. In *El monarca* ritroveremo questo stesso meccanismo di alternanza fra voci narranti.

Soldados de Salamina è un romanzo storico che attualizza il passato (così come saranno tutte le opere che lo scrittore estremegno dedica alla storia recente della Spagna) ma non lo fa proponendosi di leggere il presente alla luce di ciò che è avvenuto in precedenza quanto di sfruttare le possibilità offerte dalla letteratura per portare la Storia nell'oggi. Nei suoi romanzi passato e presente non sono distinti ma, al contrario, sono momenti eternamente compresenti nella realtà perché convivono all'interno di ognuno di noi; compito della letteratura è dare al lettore gli strumenti per riuscire a guardare il presente attraverso la lente del passato:

> Por sí solo, el presente no explica nada, ni siquiera se explica a sí mismo; el presente sólo se explica, hasta donde se explica, gracias al pasado. No porque el pasado sea el origen del presente y contenga sus raíces (o no sólo por eso), sino sobre todo por algo mucho más esencial: porque el pasado también forma parte del presente, porque es pedazo o una dimensión del presente […] «El pasado no está muerto», escribió Faulkner en Réquiem por una monja; y añadió: «Ni siquiera es pasado». Imposible decirlo mejor: el pasado nunca termina de pasar, siempre está aquí, operando sobre el presente, formando parte de él, habitándonos. (Cercas, 2014)

Ecco perché, quando viene interpellato su questo argomento, Cercas rifiuta sempre l'etichetta di romanzo storico per le sue opere: la sua ricerca non è orientata al passato, ma anzi si muove nel presente e al presente vuole parlare. La visione della storia spagnola che propone ha come obiettivo quello di offrire uno sguardo sull'attualità che sia meno schiacciato sull'oggi; e per raggiungere questo scopo la dimensione estetica della letteratura è indispensabile. Ma se un *fracaso honorable* è tutto ciò a cui uno scrittore reale può aspirare lo stesso vale per la sua controparte immaginaria. Il Javier Cercas personaggio di *Soldados*, dopo aver scritto tutto il romanzo si rende conto che manca di qualcosa ed è convinto che trovare il miliziano repubblicano che ha risparmiato la vita di Rafael Sánchez Mazas e domandargli che cosa lo abbia spinto a compiere quel gesto sia la soluzione. Miralles però non è davvero l'uomo che cercava, o forse sì, ma in ogni caso non può rispondere alla sua domanda. Inseguendo la verità fattuale, però, il narratore scopre che la storia non è mai davvero chiusa nel passato perché continua ad esistere, a vivere, nel presente, attraverso la memoria. Il fatto che Cercas parli apertamente dell'inestimabile valore della memoria, in particolare della memoria storica, in un Paese come la Spagna che ha fondato la sua democrazia sul gettare un velo di silenzio sul proprio passato, è indicativo di come per lui la letteratura abbia una forte vocazione etica; in questa prospettiva acquista valore l'esortazione, citata in precedenza, ad un romanzo che si ponga come obiettivo quello di cambiare il mondo. Nel testo, la caparbia indagine del protagonista è costellata di episodi in cui riaffiora improvvisamente, in lui, il ricordo del padre scomparso. All'inizio non si spiega il perché questo avvenga ma, dopo aver conosciuto Miralles e

averlo ascoltato rievocare memorie di passate battaglie, e, soprattutto, degli uomini con i quali le aveva condivise, tutto gli diventa chiaro:

> Pensé: «Se acuerda por lo mismo que yo me acuerdo de mi padre y Ferlosio del suyo y Miguel Aguirre del suyo y Jaume Figueras del suyo y Bolaño de sus amigos latinoamericanos, todos soldados muertos en guerras de antemano perdidas; se acuerda porque, aunque hace sesenta años que fallecieron, todavía no están muertos, precisamente porque él se acuerda de ellos. O quizá no es él quien se acuerda de ellos, sino ellos los que se aferran a él, para no estar del todo muertos». (2001; 201)

La memoria nella poetica e nella visione di Javier Cercas è la chiave che avvicina due dimensioni, l'elemento che permette la sintesi fra due realtà che, se unite, consentono di guardare all'oggi in modo più completo.

Per questo *Soldados* si conclude con la decisione di scrivere questo libro, quello che il lettore ha in mano, e di votarlo a riportare in vita il ricordo di coloro che hanno combattuto e sono morti per difendere la libertà grazie alla quale la Spagna, e con lei l'Europa, hanno potuto fondarsi. In effetti è possibile vedere in questo romanzo una versione letteraria dei monumenti ai militi ignoti presenti nelle piazze di moltissimi paesi. Miralles, l'eroe della storia, è un personaggio inventato che rappresenta tutti i combattenti e che il narratore immagina un'ultima volta come:

> un soldado solo, llevando la bandera de un país que no es su país, de un país que es todos los países y que sólo existe porque ese soldado levanta su bandera abolida, joven, desharrapado, polvoriento y anónimo, infinitamente minúsculo en aquel mar llameante de arena infinita, caminando hacia delante bajo el sol negro del ventanal, sin saber muy bien dónde va ni quién va ni por qué va, sin importarle mucho siempre que sea hacia delante, hacia delante, hacia adelante, siempre hacia delante. (2001; 209)

4.2.3 …y El monarca de las sombras

Mentre *Soldados* si chiude sulla visione di un milite ignoto, omaggio a tutti i soldati caduti nel secondo conflitto mondiali, che prosegue la sua marcia nel deserto per conquistare e garantire la libertà dei popoli d'Europa, *El monarca* si apre su una dimensione totalmente opposta, quella intima e privata del racconto famigliare. Tuttavia sono più le similitudini che le differenze fra i due testi: entrambi presentano strutture circolari e si articolano attraverso la ricerca del (e sul) passato e il gioco metafinzionale dell'autore che scrive il libro che stiamo

leggendo; entrambi attualizzano la storia e cercano di modificare la prospettiva del lettore. La relazione fra i due romanzi è apertamente discussa in *El monarca* da David Trueba, regista amico dello scrittore che compare fra i personaggi principali della narrazione. Trueba evidenzia come *Soldados* e *El monarca* siano in effetti l'uno il negativo fotografico dell'altro quando, nelle fasi iniziali della ricerca sul passato di Manuel Mena, lui e Cercas si dirigono al suo pueblo natale, Ibahernando, per un'intervista:

> «Muy sencillo: ahora comprendo que en Soldados de Salamina inventaste un héroe republicano para esconderé que el héroe de tu familia era un franquista. […] El caso es que escondiste una realidad fea detrás de una bonita ficción».
>
> «Eso suena a reproche»
>
> «No lo es. No estoy juzgando: describo»
>
> «¿Y?»
>
> «Que ahora te toca afrontar la realidad, ¿no? Así podrás cerrar el círculo. Y así podrás dejar de escribir de una puta vez sobre la guerra y el franquismo». (2017; 43-4)

Cercas ha dichiarato in varie occasioni che *El monarca* è stato il romanzo che ha avuto più difficoltà a scrivere; decidere di raccontare la storia dello zio di sua madre, una figura leggendaria per l'intera famiglia, ha significato ultimare la riflessione sulla necessità di fare i conti con il passato, quello collettivo e quello privato. Allo stesso tempo, portare la riflessione sulla coesistenza di passato e presente dentro le mura di casa, gli ha permesso di provare a rispondere alla domanda che si era posto fin da bambino, cioè che tipo di persona fosse davvero Manuel Mena:

> La verdad es que siempre me interesó. Quiero decir que siempre quise saber qué clase de hombre era. O qué clase de adolescente, más bien… Siempre quise saber por qué se marchó a la guerra tan joven, por qué luchó con Franco, qué hizo en el frente, cómo murió. Ese tipo de cosas. Mi madre se ha pasado la vida hablándome de él, y supongo que es natural […] Y lo más curioso es que, aunque llevo toda la vida oyendo hablar de él, todavía no conozco al personaje, no soy capaz de imaginármelo, no lo veo… No sé si me explico […] Y si, la verdad es que a mí siempre me ha intrigado qué hay de verdad y qué hay de mentira en esa leyenda (ivi; 47)

Il fatto che *El monarca* si concluda senza essere riusciti a capire davvero, fino in fondo, che tipo di persona fosse Manuel Mena in realtà è già una risposta: era un ragazzo di diciannove anni che, come tanti, aveva idee a volte confuse su ciò che era meglio per lui e la sua famiglia e che, spinto

da una di queste, decise di andare a combattere una guerra dalla quale non sarebbe più tornato[130]. In fin dei conti, Manuel Mena era un ragazzo non troppo diverso da come avrebbe potuto essere lo stesso Cercas. Ed è per questo che anche *El monarca*, proprio come *Soldados*, si chiude con la riflessione della voce narrante sulla falsa differenza fra passato e presente e sulla necessità di accettare che queste due dimensioni temporali in effetti collassano (e non possono che collassare, sempre) l'una sull'altra, fuse all'interno del soggetto che le guarda, in un'unica linea temporale che non si esaurisce mai:

> Manuel Mena vivía en mí como vivían en mí todos mis antepasados, eso pensé también, y al final, borracho de lucidez o de euforia o de sigilosa alegría, me dije que ésa era la última y mejor razón para contar la historia de Manuel Mena, la razón definitiva, si había que contar la historia de Manuel Mena era sobre todo, me dije, para desvelar el secreto que acababa de descubrir en el reino de las sombras, en la profunda oscuridad de aquel palacio olvidado y ruinoso donde empezó su leyenda y donde, entonces lo vi como escrito en una radiante obra maestra nunca escrita, iba acabar mi novela, aquel secreto transparente según el cual, aunque sea versas que la historia la escriben los vencedores y la gente cuenta leyendas y los literatos fantasean, ni siquiera la muerte es segura. Esto no se acaba, pensé. No se acaba nunca. (ivi; 28)

5. Fotografie/Fotografia

Uno degli elementi fondamentali della Postmemory, e partecipe sia della forma "*affiliative*" che di quella "*familial*", sono le immagini:

> More than oral or written narratives, photographic images that survive massive devastation and outlive their subjects and owners function as ghostly revenants from an irretrievably lost past world. They enable us, in the present, not only to see and to touch the past, but also to try to reanimate it by undoing the finality of the photographic "take". (Hirsch, 2012; 36)

[130] Cercas ha più volte evidenziato come la dimensione etica del romanzo sia da collegarsi alla riflessione sulla guerra in generale e su come, alla fine, siano sempre i più giovani a pagarne le conseguenze. Nel testo la riflessione è attribuita al protagonista mentre, alla presenza della madre Blanca, nel capitolo conclusivo del romanzo, pensa a cosa e come raccontarle i risultati della sua ricerca sulla vita del prozio: «Pensé: «Que tío Manolo no murió por la patria, mamá. […] Que murió por nada, porque lo engañaron haciéndole creer que defendía sus intereses cuando en realidad defendía los intereses de otros […]. Que murió por culpa de una panda de hijos de puta que envenenaban el cerebro de niños y los mandaban al matadero» (Cercas, 2017; cap. 15).

All'importanza delle fotografie come veicolo e strumento di Postmemory Hirsch ha dedicato uno dei suoi lavori più riusciti, *Family Frames*, nel quale concentra la sua attenzione e la sua sensibilità critiche nell'evidenziare, grazie anche al lavoro di Roland Barthes e di Susan Sontag, la complessità delle relazioni che intercorrono fra il soggetto della ripresa, la macchina e chi osserva[131], con particolare ma non esclusiva attenzione al contesto dell'album di ricordi familiare. Per l'osservatore, infatti, le fotografie di famiglia fanno riferimento allo stesso tempo a due mondi diversi: il primo, universalmente noto, è quello delle dinamiche familiari di cui facciamo tutti esperienza ogni giorno (in altre parole, anche nelle istantanee del passato siamo portati a ricercare equilibri domestici a noi noti); il secondo, invece, è un mondo che ci resta precluso perché pertiene ad un tempo antecedente la nostra nascita ma al quale ci sentiamo ugualmente legati. Inoltre, nel caso di fotografie di soggetti della cosiddetta prima generazione, a marcare in modo ancora più netta la distanza fra soggetto e osservatore interviene l'evento traumatico con la sua potenza distruttiva. Questa doppia cittadinanza delle fotografie, questa loro caratteristica di rappresentare il passato nell'oggi, permette loro di veicolare un messaggio contemporaneamente orizzontale e verticale: a chi è legato da relazioni parentali ai soggetti scomparsi testimonierà in modo tangibile della realtà delle sue stesse radici; in chi le osserverà dall'esterno, invece, il riconoscimento di dinamiche familiari a lui note scatenerà un moto di empatia verso i soggetti e il loro destino.

In effetti, il lavoro di Hirsch si è sviluppato proprio a partire dall'attento esame dell'utilizzo che Art Spiegelman fa delle fotografie nella sua rinomata opera a fumetti *Maus* (1986), divenuta ormai un classico che ha travalicato i confini dei generi letterari[132]. Affianco alla graphic novel l'esempio più concreto ed evidente di Postmemory – anche perché è diventato uno dei capisaldi della narrativa ad argomento storico degli ultimi vent'anni – è *Austerlitz* di W.G. Sebald (2001). Sono molti gli elementi ad accomunare queste due opere:

> Maus e Austerlitz share a great deal: a self-conscious, innovative, and critical aesthetic that palpably conveys absence and loss; the determination to know about the past and the acknowledgment of its elusiveness; the testimonial structure of listener and witness separated by relative proximity and distance to the events of the war […]; the reliance on looking and reading, on visual media in addition to verbal ones; and the consciousness that the memory of the past is an act firmly located in the present. (Hirsch, 2012; 40)

131 Cfr. Marianne Hirsch, *Family Frames*, cit; Roland Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia,* Einaudi, Torino, 2003; Susan Sontag, *Sulla Fotografia. Realtà e immagine nella nostra società,* Einaudi, Torino, 1978. Sullo stesso argomento, nella bibliografia in perenne crescita dedicata la rapporto fra letteratura e fotografia si vedano anche: Silvia Albertazzi, *Il nulla, quasi: foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Le Lettere, Firenze, 2010; Remo Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e Letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.

132 Cfr. M. Hirsch, "Family Pictures: *Maus*, Mourning, and Post-Memory" in *Discourse*, n. 15, vol. 2, pp. 3-29.

Mentre il graphic novel rimanda direttamente alla *familial* Postmemory, e si posiziona esattamente al centro della seconda generazione, il romanzo di Sebald taglia diagonalmente entrambe: l'autore nasce nel dopoguerra ma il suo protagonista/narratore appartiene a quel nutrito gruppo di bambini che furono fatti scappare in tempo dal continente e ripararono in Gran Bretagna proprio mentre iniziavano le deportazioni dai grandi ghetti dell'est Europa verso i lager nazisti. Austerlitz è dunque un bambino quando arriva presso la sua nuova famiglia in Galles e cresce all'oscuro della sua vera identità; quando finalmente si propone di «ricostruire la mia storia» (Sebald, 2011; 77) lo fa perché sente «qualcosa che continuava a tirare, una specie di male al cuore che – cominciavo ad averne il sospetto – era causato dal risucchio del tempo trascorso» (ivi; 142). Mentre si trova alla Liverpool Street Station di Londra, impegnato ad osservare l'architettura e il traffico lungo una banchina quando, spinto da un moto che nemmeno lui sa spiegarsi, decide di seguire un impiegato delle ferrovie in una zona chiusa per lavori; appena varcata la soglia si trova nella Ladies' Waiting Room, una sala d'aspetto in disuso dove resta per un tempo che gli sembra infinto ad osservare la luce filtrare dalle alte finestre. La visione di questa stanza scatena in Austerlitz l'insorgere di ricordi rimossi:

> Ricordo […] che davanti a quello spettacolo di prigionia e libertà, tormentosa si fece in me la domanda se mi trovassi all'interno di una rovina o di un edificio ancora in costruzione. In un certo senso allora, mentre in Liverpool Street la stazione nuova sorgeva letteralmente dalle macerie della vecchia, entrambe le risposte erano esatte, e il punto decisivo non stava nemmeno in quella domanda […], bensì nei lacerti di memoria che cominciavano a vagare alla periferia della coscienza; immagini […] ricordi dietro i quali e nei quali si celavano cose risalenti ancora più in là nel tempo ed embricate le une sulle altre, così come le volte labirintiche, che mi parve di distinguere nella luce grigio polvere, si susseguivano in un serie infinita. […] pur nella penombra della sala, vidi due persone di mezza età vestite alla moda degli anni Trenta, una signora con un leggero soprabito di gabardine e un cappello poggiato di sbieco sul capo, e accanto a lei un signore magro, con l'abito scuro e il collarino da pastore. Sì, e non vidi soltanto il pastore e sua moglie […] vidi anche il bambino che erano venuti a prendere. Sedeva in disparte, tutto solo, su una panchina. Le gambe, nei loro calzettoni bianchi, erano sospese a mezz'aria e, non fosse stato per lo zainetto che teneva abbracciato in grembo, credo non lo avrei riconosciuto […]. Così invece, grazie allo zainetto, lo riconobbi e, per quanto a ritroso potessi andare col pensiero, per la prima volta mi ricordai di me stesso comprendendo che proprio lì, in quella sala d'aspetto, ero giunto in Inghilterra oltre mezzo secolo addietro. (ivi; 149-150)

In tutta la ricerca portata avanti dallo scrittore tedesco le immagini, integrate direttamente nel corpo del testo, «partecipano di una precisa strategia estetica attraverso la quale Sebald si interroga

sui modi di rappresentazione della storia […] sulla capacità della letteratura di ricordare e tramandare gli eventi catastrofici che hanno segnato la storia moderna» (Ribatti, 2013; 1). In questo romanzo in particolare, per Austerlitz le fotografie si configurano come il luogo della proiezione di un desiderio potentissimo, cioè quello di colmare il vuoto lasciato dal trauma nella sua vita. Le immagini hanno perciò uno statuto ambiguo: sono lo spunto iniziale da cui parte il flusso di ricordi che dovrebbe riallineare il passato e il presente[133]; allo stesso tempo, nella loro concretezza materiale, rappresentano l'unico – e ultimo – vessillo del passato. Come segnala Ribatti: «La fotografia funge chiaramente da sostituto stesso degli eventi traumatici: essa registra ciò che il soggetto non è in grado di elaborare, ma tali eventi possono essere recuperati e abreagiti solo attraverso la mediazione del linguaggio» (2013; 16). Derivando la propria analisi dalla teoria freudiana del ritorno del rimosso e ponendosi sulla scia del Barthes di *Camera Chiara*, tanto Ribatti quanto Hirsch, fra gli altri, rilevano che al centro del romanzo di Sebald vi è un tentativo di riconnettersi alla madre che passa proprio attraverso la ricerca del suo volto nelle poche fotografie sopravvissute alla guerra e al passare del tempo. La riflessione sul ruolo delle immagini in *Austerlitz* si sofferma spesso su un passaggio preciso del testo nel quale il protagonista, convinto di aver riconosciuto la madre nel fotogramma di un filmato propagandistico girato a Theresienstadt descrive la donna al suo interlocutore; nel tratteggiare la collana che porta al collo, però, compie un errore e le attribuisce tre fili mentre, come il lettore può verificare grazie alla presenza della fotografia, inserita a poche righe di distanza, i fili sono soltanto due. La svista non può essere casuale sia per la grande rilevanza delle immagini nella prosa di Sebald sia perché richiama direttamente alla memoria l'errore compiuto da Barthes quando, in *Camera Chiara*, parlando di una foto di sua madre fa riferimento ad una collana d'oro mentre, come il lettore può vedere poco oltre, si tratta di un filo di perle. Nel romanzo di Sebald, lo scarto generato dalla differenza fra la collana indossata dalla donna nel filmato di propaganda e le parole con cui la descrive Austerlitz apre lo spazio in cui si situa la proiezione del desiderio del personaggio di riconnettersi con la madre, anche a costo di negare la realtà. Secondo Hirsch questo tipo di atteggiamento è significativo della dimensione performativa propria della Postmemory per cui un soggetto cerca attivamente di colmare la distanza fra sé e il passato investendo un oggetto o un racconto, in questo caso una fotografia, con questo desiderio[134].

Dice Vera, l'ex governante del piccolo Austerlitz, parlando delle fotografie dei suoi vecchi datori di lavoro appena ritrovate, per puro caso:

[133] anche se, nonostante gli sforzi, Austerlitz non riesce in questa impresa e ciò che gli è accaduto, per lui, rimarrà sempre un dato appreso che non gli apparterrà mai davvero

[134] Cfr. M. Hirsch, The Generation of Postmemory, cit., pp. 40-52.

> Si ha l'impressione […] si agiti qualcosa, ci sembra di udire lievi sospiri di disperazione, gémissements de désespoir […] quasi le immagini avessero anche loro una memoria e si ricordassero di come allora eravamo noi, i sopravvissuti, e di com'erano quegli altri che adesso ci hanno lasciato. (Sebald, 2001; 197)

E questa considerazione si ricollega alle osservazioni sulla natura ambivalente dei ritratti denunciata da Barthes. Fra il soggetto ritratto e l'osservatore, ha scritto, si instaura una connessione equiparabile al cordone ombelicale materno: un legame fisico, rappresentato dalla luce che impressionato la pellicola e che si configura come il medium grazie al quale passato e presente stabiliscono un contatto tangibile, concreto. Le fotografie che raffigurano persone care scomparse intrattengono una relazione molto stretta con la morte, che la Postmemory esplora ponendosi dalla prospettiva di chi si senta allo stesso tempo coinvolto, cioè vicino al soggetto rappresentato (per familiarità diretta o perché immortalato in un atteggiamento in cui loro stessi si riconoscono) e però allo stesso tempo estraneo. È in questi frangenti, quando fra gli esponenti della seconda generazione (e anche delle successive) e i soggetti ritratti nelle fotografie si instaura un rapporto dialettico, che, come chiarisce Hirsch, la Postmemory diventa una vera e propria posizione estetica:

> The aesthetics of Postmemory […] is a diasporic aesthetics of temporal and spatial exile that needs simultaneously to (re)build and to mourn. In the terms of Nadine Fresco: «[it is] as though those who were born after could do nothing but wonder, prey to a longing forever disenfranchised». In attempting to relocate themselves they forge an aesthetics of Postmemory with photographs as the icons of their ambivalent longing. (1997; 245-246)

È situandosi in questa prospettiva che Javier Cercas inizia la sua indagine sulla vita di Manuel Mena, che lo guiderà, attraverso l'esplorazione del ruolo giocato da quest'ultimo nel rapporto fra lui e la madre, nel tentativo di ridefinire i contorni della dialettica fra presente e passato.

5.1. «Todo salvo una foto»[135]

«No hay duda de que durante la guerra o durante la mayor parte de la guerra Manuel Mena fue un falangista convencido – un falangista mucho más falangista que franquista, suponiendo que realmente fuera franquista» (Cercas, 2017; 75); meno di un anno dopo che la sua adesione ideologica alla Falange lo convinse ad arruolarsi, Manuel Mena, appena diciannovenne, morì negli ultimi convulsi giorni di guerra durante la battaglia dell'Ebro. La sua morte sconvolse non solo la famiglia ma tutta la comunità di Ibahernando che, in occasione del suo funerale, si riunì per

[135] (Cercas, 2017; cap. 1).

rendergli omaggio: «La llegada del cadáver de Manuel Mena a Ibahernando fue un acontecimiento que durante décadas perduró en la memoria múltiple del pueblo» (ivi; 241). La partecipazione collettiva al lutto sancì in maniera definitiva ciò che le tragiche (e nebulose) circostanze della sua morte avevano già stabilito per i famigliari, e cioè la sua trasformazione in simbolo: «En Ibahernando, Manuel Mena era un héroe» (ivi; 120). Eppure, poco dopo la grandiosa cerimonia funebre, mentre in paese il ricordo del giovane era ancora tanto sentito da intitolargli una via, la famiglia Mena inizia un graduale processo di rimozione:

> Porqué lo cierto es que el olvido había iniciado su labor de demolición inmediatamente después de la muerte de Manuel Mena. En su propia casa un silencio espeso e incomprensible o que mi madre de niña juzgaba incomprensible se abatió sombre el. […] Pocos meses después de la muerte de Manuel Mena, en fin, su nombre ya casi no se mencionaba en la familia, o sólo se mencionaba cuando no quedaba otro remedio que mencionarlo, y, pocos años después de su muerte, su madre y sus hermanas destruyeron todos sus papeles, recuerdos y pertenencias. (ivi; 20-21)

Di tutto quanto era appartenuto a Manuel Mena o era a lui collegato soltanto una cosa venne risparmiata: un ritratto scattato pochi mesi prima della morte durante una sosta a Salamanca. Di questa fotografia vennero fatte alcune copie in seguito distribuite fra i suoi fratelli e che, per molto tempo, furono l'unico segno tangibile rimasto della sua presenza nella dinamica familliare. Per il giovane Javier Cercas, cresciuto quindi letteralmente all'ombra dello sguardo del prozio defunto mentre iniziava a farsi una sua idea politica e scopriva quale fosse stato il ruolo della sua famiglia all'interno del pueblo, in particolare durante la Guerra Civile, il ritratto di Manuel Mena si trasformò in un simbolo potentissimo in grado di turbarlo a tal punto da allontanarlo, per un po', da Ibahernando:

> Esa reliquia desasosegó vagamente los veranos de mi infancia aterida de emigrante, cuando regresaba en vacaciones al calor del pueblo […] y veía el retrato del muerto pendiendo de la pared sin privilegios de un vestidor donde se acumulaban baúles llenos de ropa y estanterías llenas de libros; más todavía desasosegó mi adolescencia y mi juventud, […] manteniéndome lo mas alejado posible de aquella casa y de los baúles, aquejado por una vergüenza o una culpa inconcreta en cuyas raíces preferida no indagar, la vergüenza de mi teórica condición hereditaria de patricio del pueblo, la vergüenza de los origines políticos de mi familia y su actuación durante la guerra y el franquismo (para mí por lo demás desconocida o casi desconocida), la vergüenza difusa, paralela y complementaria de estar atado por un vínculo de acero a aquel villorrio menesteroso y perdido que no acababa de desaparecer. Pero sobre todo me ha desasosegado el retrato de Manuel Mena en mi

> madurez, cuando no he dejado de sentir vergüenza por mis orígenes y mi herencia pero en parte me ha resignado a ellos, me he conformado en parte con ser quien soy y con proceder de donde procedo y con tener los vínculos que tengo […] y he vuelto alojarme en aquella casa que se cae a pedazos donde el retrato de Manuel Mena lleva más de setenta años de polvo en silencio, convertido en el símbolo perfecto, fúnebre y violento de todos los errores y lar responsabilidades y la culpa y la vergüenza y la miseria y la muerte y las derrotas y el espanto y la suciedad y las lágrimas y el sacrificio y la pasión y el deshonor de mis antepasados. (ivi; 21-2)

Secondo un meccanismo rilevato da Roland Barthes, la fotografia di Manuel Mena manifesta, agli occhi di un Cercas, prima adolescente e poi adulto, la sua potenzialità di farsi diretta emanazione del referente[136], di farsi manifestazione quasi fisica del soggetto rappresentato. La fotografia del giovane sottotenente si trasforma in un'incarnazione del suo spirito, dunque degli ideali che lo avevano spinto ad iscriversi alla Falange, ad arruolarsi e ad andare in guerra nella convinzione di difendere la Patria. Uno spirito e degli ideali che l'autore rifiuta decisamente e rispetto ai quali prova anzi un profondo senso di vergogna. Mentre Austerlitz quindi non può ricordare il volto della madre, né riesce, a dispetto di tutti i suoi sforzi, a ritrovarne un'immagine fra i suoi ricordi, per quanto sbiadita o frammentaria, Javier Cercas cresce osservato dallo sguardo del prozio; e la sensazione di avere quegli occhi puntati addosso è per lui così vivida da non scomparire nemmeno quando è lontano da Ibahernando. In questa prospettiva, *El monarca de las sombras*, prima ancora di essere un romanzo incentrato sulla ricostruzione della storia di Manuel Mena, è una porta spalancata sul travagliato processo tramite il quale l'autore viene a patti con la storia politica della sua famiglia.

6. Contro Un Certo Uso Della Postmemory

La relazione che intratteniamo col passato, specie quello familiare e traumatico, continua ad occupare un ruolo di primo piano nell'immaginario collettivo, come dimostra la sempre più ampia compagine di narrazioni che scelgono la Storia come campo d'azione privilegiato. Nei termini di Hirsch, Il passare del tempo, con l'avvento della seconda, della terza e della quarta generazione successive a quelle che hanno vissuto il trauma, rende evidente che il bisogno di risolvere questo mistero non si è per niente esaurito e, anzi, a ben vedere, sembra essersi fatto più acuto che mai. E il continuo prosperare di discipline che fanno riferimento ai traumi del Novecento, come appunto

136 Cfr. R. Barthes, *Camera Chiara*, cit.

i Memory Studies nei quali si inscrive anche la Postmemory, sembra confermare questa tendenza. Con le parole di Tumblety: «[t]he need to work through trauma, to commemorate mass loss, to bring the perpetrators of genocide to justice, speaks to pervasive and deep-seated psychological and social needs» (2013; 5). Questo profondo bisogno di venire a patti con quanto accaduto non ha caratterizzato solo i sopravvissuti ma anche, e in maniera forse più forte, certamente per noi oggi più incisiva e al contempo complessa, le generazioni successive. Partendo dall'interno dei nuclei familiari colpiti direttamente da eventi drammatici come l'Olocausto o, nel caso di Cercas, la Guerra Civile Spagnola, la necessità di affrontare ed elaborare il trauma del passato si è allargata a macchia d'olio. Si può in effetti leggere in questa prospettiva l'esplosione di romanzi neostorici, così come di altri prodotti culturali d'intrattenimento, incentrati sulla – e improntati alla – ricostruzione accurata e basata su materiale d'archivio del passato collettivo. Osservata da questo punto di vista, in effetti, la ritrovata fortuna del genere ci parla di come il fisiologico aumentare della distanza temporale dagli eventi non diminuisca la necessità che abbiamo di indagare il passato ma, al contrario, ci spinga ad intensificare gli sforzi per tentare di comprenderlo, per avvicinarlo, in qualche modo, al presente. E tuttavia, la critica che si approcci a questo tipo di produzione narrativa soltanto dalla prospettiva dei Memory Studies e dei Trauma Studies corre anche il rischio di ricavarne una visione parziale:

> Scholars of artistic works concerning the bloody episodes of twentieth-century history occasionally draw on Postmemory simply as an adjunct among the panoply of theories wielded in defense of their object of study. If the pain felt by later generation is, although admittedly not of the same nature, at least equally legitimate as the suffering of the parents who experienced historical atrocities firsthand, the continued artistic elaboration of those atrocities has a powerful *raison d'être.* (O'Donoghue, 2018)

I Trauma Studies, in particolare, si sono dimostrati uno strumento molto valido nell'analisi letteraria di testi di vario genere, a partire dai racconti dei testimoni diretti degli eventi fino alle più recenti rielaborazioni romanzesche del passato collettivo. Pure, all'aumentare della distanza temporale da quegli eventi si è evidenziata una tendenza della critica ad usare gli strumenti offerti da questi studi in maniera sempre più estesa, tanto che si è arrivati a leggere buona parte dei romanzi storici come un tentativo di elaborazione di un ipotetico trauma collettivo. In questa casistica rientra la lettura che Ofelia Ferrán propone del romanzo storico spagnolo scritto fra il 1960 e il 2000 in *Working Through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Narrative* (2007). Ferrán legge il corposo filone di opere narrative dedicate al recupero della memoria storica della Guerra Civile come momento di passaggio necessario a riconnettere il passato spagnolo con il presente. La caratteristica principale di questi testi sarebbe non solo quella di cercare di riconciliare la Spagna

con i terribili eventi della Guerra Civile ma anche quella di educare, in un certo senso, al ricordo. In questa prospettiva, secondo Ferrán i testi farebbero parte un meta genere da lei etichettato come «meta-memory» (62) che sarebbe da leggersi come sintomo di una generalizzata attitudine alla presa di responsabilità collettiva. Riassume bene questa visione Palmar Álvarez-Blanco nella recensione al volume:

> [l'autrice] propone pensar esta ficción desde la perspectiva de un final abierto. No se trata, por tanto, de escribir para construir archivos de memoria sino de demarcar espacios simbólicamente discontinuos que sirvan al propósito de un proceso de rememoración auto-consciente. (2007; 58)

I testi esaminati da Ferrán presentano una caratteristica che lei riscontra in modo abbastanza diffuso fra le ultime pubblicazioni spagnole ad argomento storico (e in cui, va sottolineato, potrebbe rientrare anche l'opera di Cercas) e cioè un altissimo tasso di auto-coscienza dei narratori rispetto all'importanza della storia raccontata per la società; in altre parole, ciò che la critica registra è la presenza di una voce narrante pronta a segnalare al lettore l'importanza di instaurare un dialogo che permetta di comprendere ed elaborare il trauma che gli deriverebbe dal passato. Stando a questo tipo di letture, che non sono affatto esclusive del contesto spagnolo, i romanzi storici contemporanei tenderebbero a configurarsi quasi unicamente come strumenti pseudo terapeutici in grado di aiutare il presente ad elaborare i traumi che ha ereditato dal passato. Principale merito di questi romanzi sarebbe allora quello di catalizzare l'attenzione del pubblico verso la società contemporanea a cui quel passato ha dato origine. Valutazioni di questo tipo, però, hanno un duplice svantaggio: da un lato tendono a relegare in secondo piano, un piano di frequente trascurato, ogni considerazione sul valore letterario del testo preferendo puntare i riflettori su quello politico. E, contemporaneamente, come segnalato da O'Donoghue, parlare di Postmemory in senso lato rischia di portare alla svalutazione del concetto, sminuendone le potenzialità operative:

> When Postmemory is mobilized in support of a hypothetical social trauma that is passed down through the generations, the concept is in danger of resembling an overly simplistic formula for understanding literature and its relationship with the past: events long ago have us traumatized, our parents and us in their wake, but if we read these novels we can be healed and settle our debt with the past. (2018)

I romanzi di Cercas corrono il rischio di essere visti sotto questa luce e lo scrittore ne è ben consapevole: è proprio da questo tipo di letture che mette in guardia i suoi lettori quando invita a riflettere sull'interdipendenza fra passato e presente. L'obiettivo delle sue opere è quello di mostrare

al lettore una prospettiva per cui la relazione fra passato e presente non sia esclusivamente causale ma, al contrario, come dice proprio nella conclusione di *El monarca*, che nessuna storia è mai davvero finita. Come i romanzi di Cercas neanche la Postmemory propone soluzioni conciliatorie che possano in qualche modo "guarire" dalle ferite del passato. Quello di cui si occupa è il modo in cui il trauma influisce su chi non ne è stato vittima; più nello specifico, la Postmemory è una modalità di elaborazione e trasmissione che le seconde generazioni mettono in atto per dare conto dell'esistenza stessa del trauma, segnalandone la presenza alle generazioni successive. Come spiega O'Donoghue:

> Hirsch pays close attention to the impact of artistic works on spectators and readers. More than the idea that these works communicate historical facts, Hirsch is interested in the ways in which they do so. Postmemory is not inherent in artistic works. It is not simply a traumatic event that is disseminated through the medium of art; it encapsulates an ideal of ethical commitment to the past. […] Postmemory describes the commemoration and reconfiguration of historical experiences for later generations; it represents the act of conserving precisely that part of history that should not be "worked through". (2018)

In realtà è la stessa teoria di Hirsch a contenere un'ambiguità concettuale che dà luogo a fraintendimenti circa la portata effettiva della Postmemory ma soprattutto del suo oggetto. Nei suoi scritti, infatti, si parla di trasmissione del ricordo e a poco vale il richiamo sulla sottile ma sostanziale differenza fra memoria diretta e quella che, richiamandosi a Hoffman, per Hirsch è un «*sense* of living connection» (corsivo mio). Come evidenziato anche nella citazione precedente, nella quale Hirsch specifica che l'oggetto del suo studio è la relazione che la seconda generazione intrattiene con il trauma della prima, è importante ricordare che al centro della Postmemory si deve intendere l'impressione che resta in chi vive a stretto contatto con le vittime. L'impatto di questo evento, sia che venga discusso in famiglia come nel caso di Hirsch sia che rimanga in una sorta di zona grigia come accade a Janeczek, è tale da sembrare un ricordo ma resta chiaro che non lo è: «Postmemory's connection to the past is […] not mediated through recall» (2012; 5). È la stessa Hirsch ad evidenziare le complessità connaturate al suo lavoro:

> I realize that my description of this structure of inter- and transgenerational transfer of trauma raises as many questions as it answers. Why insist on the term "memory" to describe these transactions? If Postmemory is not limited to the intimate embodied space of family, how, by what mechanisms, does it extend to more distant, adoptive witnesses or affiliative contemporaries? Why is Postmemory particular to traumatic recall: cannot happy or otherwise transformative historical moments be transmitted across generations with the ambivalent intensity characterizing Postmemory? (2012; 6)

E, di nuovo, è lei stessa a ricordare come una delle domande fondamentali che ha guidato la sua ricerca riguardasse la difficoltà di approcciarsi al trauma altrui senza cadere nella trappola dell'immedesimazione:

> If we thus *adopt* the traumatic experiences of others as experiences that we might ourselves have lived through, if we inscribe them into our own life story, can we do so without imitating or unduly appropriating them? And is this process of identification, imagination, and projection radically different for those who grew up in survivor families and for those less proximate members of their generation or relational network who share a legacy of trauma and thus the curiosity, the urgency, the frustrated *need* to know about a traumatic past? Hoffman draws a line, however tenuous and permeable, between "the postgeneration as a whole and the *literal* second generation in particular. (2008; 114)

È questa ambivalenza che giace alla base dei fraintendimenti in merito alla Postmemory, in genere derivati da una lettura troppo letterale del termine[137]. Se, quindi, da un lato la Postmemory si propone come una modalità di comunicazione del passato traumatico mediata dalla creazione artistica, dall'altro «[it] expands the authority of the witness to encompass those with no direct experience of the historical atrocities they narrate» (O'Donoghue, 2018).

Con le parole di O'Donoghue, che richiamano esplicitamente il modo in cui Hirsch intende considerare la struttura di comunicazione che ha isolato, la Postmemory allora è da intendersi «not as the result of a psychological wound whose after effects are still felt by later generations» (2018) ma, piuttosto, come una forma di attivismo che si ponga come obiettivo quello di richiamare l'attenzione collettiva su episodi o momenti irrisolti del passato:

> There is a curious alchemy at work here whereby Postmemory, through the creative works in which it is channeled, is able to transform a painful and destructive past into something socially beneficial. Seen in this light, Postmemory seems to have little in common with the

[137] Ad una lettura di questo tipo afferisce anche quanto scritto da Antonio Scurati in *Letteratura dell'inesperienza. Il romanzo della Dopostoria*, in appendice all'Enciclopedia Treccani 2017 e pubblicato sul blog "Le parole e le cose²": «L'ipotesi [di Hirsch] si spinge fino a sostenere che la memoria personale possa, in circostanze estreme, essere trasmessa a coloro i quali non la vissero con tutto il suo carico di conseguenze psichiche ed esistenziali […]. La letteratura della postmemoria tenderebbe, così, a riattivare in una "connessione vivente" eventi distanti nella storia e conosciuti solo attraverso mediazioni simboliche e parentali in un'affiliazione che risale a ritroso la corrente del tempo». Come abbiamo visto, però, l'oggetto della Postmemory non è la memoria personale delle vittime quanto la traccia che questa ha lasciato nelle vite di chi è venuto *dopo*. È la stessa Hirsch a rispondere alle critiche in questo senso che le sono state mosse da più parti: «[…] of course we do not have "*literal*" memories of others' experiences, of course different semiotic principals are at work, of course no degree of monumentality can transform one person's lived memories into another's. Postmemory is not identical to memory: it is "post", but at the same time, it *approximates* memory in its affective force» (Hirsch, 2012; 109. Corsivo mio).

> notion of inherited trauma. […] Postmemory signals the path toward a constructive and healthy historical commitment in the wake of a difficult past. (O'Donoghue, 2018)[138]

Ciò che consente alla Postmemory di uscire dalla seconda generazione diventando un potente strumento di attivismo è proprio il fatto che prende in considerazione non le vittime ma le loro famiglie. Facendo della differenza generazionale fra chi ha subito il trauma e chi lo trasmette alla società il proprio punto cardine, le opere[139] che si inscrivono nell'alveo della Postmemory si svincolano dal pericolo di ispirare nel fruitore l'identificazione con la vittima – evitando così anche il rischio dell'appropriazione del dolore e dell'esperienza altrui – e liberano, invece, lo spazio per gli osservatori esterni:

> That is, Postmemory, according to Hirsch, allows those who were not present during the Holocaust to know what it is like to be the child of someone who was. By generating this experiential knowledge through works of art, Postmemory enables the memory of the experience to live on. (2018)

Tuttavia, anche in questa veste sarebbe meglio guardarsi dall'uso troppo liberale della nozione di Postmemory; il rischio di tornare al punto di partenza, per così dire, e considerare tutte le opere che si fanno carico del passato traumatico alla luce del loro supposto valore psicologico o etico resta molto alto, così come quello di attribuire un valore testimoniale alla fiction storiografica garantendo al genere un "supporto incondizionato"[140]. A identificare i romanzi come aderenti alla Postmemory è essenzialmente il quadro entro cui gli autori pongono il racconto dell'evento storico, gli schemi sui quali strutturano la narrazione, che si poggiano sempre su dinamiche familiari: «Postmemory is not an identity position but a generational structure of transmission embedded in multiple forms of mediation» (Hirsch, 2012; 35)[141].

La distanza che intercorre fra la seconda generazione effettiva e gli altri, chi discende davvero dalle vittime e chi invece no, sancisce l'esistenza di una duplice forma di Postmemory che Hirsch

---

[138] La frase continua con una citazione da The Generation of Postmemory che vale la pena menzionare almeno in nota: «When [...] [traumatic] experiences are communicated through stories and images that can be narrativized, integrated – however uneasily – into a historically different present, they open up the possibility of a form of second-generation remembrance that is based on a more consciously and necessarily mediated form of identification» (Hirsch; 85).

[139] Opere di Postmemory possono essere di varia natura, come ricorda Hirsch che analizza singole fotografie, mostre, allestimenti, cataloghi, installazioni e performance. Cfr. M. Hirsch, *Family Frame*, cit.

[140] Cfr. S. O'Donoghue, 2018.

[141] Ci sono romanzi, come ad esempio *Il tempo migliore della nostra vita* (2015) di Antonio Scurati, o, in ambito francese, *Un romanzo russo* (2007) di Emmanuel Carrère, che pur trattando delle vicende biografiche familiari degli autori/narratori non coinvolgono meccanismi di Postmemory. In opere come queste gli autori scelgono programmaticamente di non sfruttare la mediazione letteraria per avvicinare la loro posizione a quella dei propri avi ma, al contrario, insistono sull'esistenza di una distanza incolmabile da chi li ha preceduti. Questi romanzi, dunque, pongono il rapporto fra passato e presente in una dimensione diversa rispetto a quelli che rientrano nella sfera d'azione della Postmemory.

chiama *familial* e *affiliative*. È l'esistenza di quest'ultima a permettere alla memoria del trauma, nella particolare modalità di relazione permessa dalla Postmemory, di continuare ad essere tramandato anche oltre i confini temporali della seconda generazione:

> To outline a border between a strictly familial and a more broadly "affiliative" Postmemory, I have tried to account for the difference between an intergenerational vertical identification of child and parent occurring within the family and the intra-generational horizontal identification that makes that child's position more broadly available to other contemporaries. Affiliative Postmemory can encompass a larger collective in an organic web of transmission. (2019; 173)[142]

E tuttavia entrambe funzionano attivando i meccanismi ampiamente riconoscibili delle dinamiche familiari, in funzione del quale anche chi non si è mai trovato in prossimità degli eventi drammatici del Novecento può immaginare di avvicinarsi alla realtà di chi invece ne ha vissuto le conseguenze più da vicino.

In un intervento sul blog "Le parole e le cose[2"] Antonio Scurati, a proposito di quella che ha definito, ormai da qualche anno, letteratura dell'inesperienza, segnala come la Postmemory definisca il limite estremo dei romanzi della Dopostoria, intesi come opere segnate, appunto, dal porsi in un orizzonte di *non esperienza* della Storia. Muovendo dal principio che la Postmemory di Hirsch si basi solo sulla riattivazione della connessione vivente fra le seconde generazioni e il trauma dei genitori, l'autore obietta che «esiste una casistica molto più ampia, vasta quasi quanto l'esperienza di un'intera generazione, che si caratterizza, all'inverso, proprio per il fatto che questa opera di appropriazione postuma, di riattivazione retroattiva, di affiliazione a ritroso avvenga in totale ed evidente assenza di trauma» (2017). Sebbene questo sia certamente vero lo è anche il fatto che l'interesse dimostrato dal pubblico contemporaneo per le narrazioni a vario titolo storico dimostra una necessità di conoscenza del trauma pari, se non addirittura maggiore, a quella registrata fra i membri della seconda generazione non direttamente legati alle vittime. Ecco allora perché considerare la categoria, segnalata già da Hirsch, di *affiliative* Postmemory, qualitativamente diversa da quella elaborata dalle seconde generazioni effettive (*famiilial*) ma non per questo meno significativa, può risultare utile nell'offrire una visione più sfaccettata del rapporto che lega gli autori e i fruitori di opere neostoriche o della Dopostoria al trauma che non hanno vissuto. A marcare la differenza fra *familial* e *affiliative* Postmemory è proprio la mancanza di esperienza diretta della convivenza con gli effetti del trauma, un'inesperienza collettiva che, però, generava necessità di

[142] Il caso della scena letteraria spagnola descritto in apertura di capitolo è evidenza proprio dell'esistenza di questo tipo di possibilità espressiva: è la generazione dei nipoti che si è fatta carico del trauma familiare, e quella dei pronipoti si sta affacciando sulla scena per raccoglierne il testimone e portare avanti le richieste di riconoscimento e giustizia.

conoscenza. Circostanze simili sono all'opera oggi, rese se possibile ancora più stringenti dal fatto che l'aumento della distanza temporale e la folle accelerazione del progresso tecnologico hanno esasperato le differenze fra passato e presente, alterando la percezione di quest'ultimo e facendolo avvertire come di fatto slegato dalla Storia. Nell'intervento citato, Scurati inserisce *Lezioni di tenebra* di Janeczek fra i testi liminari della Dopostoria in quanto pone l'accento sull'impossibilità dell'autrice/narratrice di porre in relazione la sua esperienza a quella della madre; alla stessa categoria afferirebbe anche *Forse Esther* (2014) di Katja Petrowskaja, anche lei autrice/narratrice stavolta di un vorticoso diario di viaggio che la porterà alla ricerca delle tracce rimaste dei suoi antenati, dispersi dalla violenza del Novecento, fra Polonia, Russia e Austria. Pur non negando l'aderenza di queste opere alle principali direttive che si rintracciano nei romanzi della Dopostoria, si obietterà che entrambi i testi citati partecipano di quella modalità di trasmissione dell'irrisolto che Hirsch ha definito Postmemory.

Col suo romanzo, Janeczek racconta, *in primis* a sé stessa, la sua biografia partendo dalle contraddizioni, dai non detti e dalle rigidità ricevuti in eredità dall'educazione impartitale dalla madre; ciò che sta dietro le contraddizioni, i non detti e le rigidità che hanno costellato il rapporto fra l'autrice e la madre, però, si spiega solo in relazione all'esperienza di quest'ultima come sopravvissuta all'Olocausto. È proprio alla luce di questo fatto incontrovertibile che il punto di arrivo del racconto non può che essere l'impossibilità dell'autrice/narratrice di fare propria la storia della madre riconoscendosi inevitabilmente aliena dall'esperienza familiare:

> Mia mamma dunque è di buona famiglia da un lato per via di un padre direttore di fabbrica, dall'altro per il nonno cerusico e ortodosso. Mio padre è di buona famiglia perché la sua famiglia era come quella del bisnonno, ricca e osservante […] Sono anch'io una ragazza di buona famiglia, come del resto mia madre mi ha ripetuto varie volte: ricordati che sei bella, ricca, intelligente e di buona famiglia. Invece io non me lo ricordo mai. (Janeczek, 2011; 180-181)

Con Petrowskaja, invece, si vede all'opera quello che, secondo Hirsch, è il principio generatore stesso dell'*affiliative* Postmemory, e cioè il tentativo di esprimere e, allo stesso tempo, di controbilanciare mediante la creazione artistica la rottura dei legami famigliari causata dal conflitto:

> survivor families are often already fractured and disrupted: […] families flee or emigrate to distant lands, and languages in host countries are more easily navigated by children than by parents. Affiliative Postmemory is thus no more than an extension of the loosened familial structured occasioned by war and persecution. (Hirsch, 2012; 36)

Tentando di ricomporre il suo albero genealogico distrutto l'autrice/narratrice di *Forse Esther* attraversa e affronta di petto le cicatrici dell'intera Europa lacerata dalla Seconda Guerra Mondiale facendo del paradigma familiare lo specchio in cui riflettere la "storia del mondo":

> Quando lo conobbi, mio nonno era alto e magro, aveva lineamenti delicati e occhi celesti: più che a un pensionato sovietico o a un ex agronomo assomigliava a un anziano e distinto signore tedesco […] Era una sensazione strana ritrovarsi improvvisamente con un nonno a dodici anni, come se lui fosse nato dopo di me. Il suo sorriso alimentava il suo silenzio. Non un racconto sulla guerra, non una parola sul passato, sulle sue vicissitudini e neppure un «Quelli sì che erano tempi!». Oggi mi sembra strano che, per sapere com'era andata, noi non gli avessimo mai fatto domande; noi, i figli degli anni Settanta, imbevuti dello spirito di quella guerra, che proprio per noi fu la più importante propedeutica alla storio del mondo, una guerra che esigeva l'educazione dei sentimenti. Perdita e amore, amicizia e tradimento: tutto attingevamo alla fonte inesauribile di quella guerra. (Petrowskaja, 2014; 191)

Entrambe le autrici/narratrici pongono al centro della narrazione la loro vicenda personale e ricostruendo gli avvenimenti che hanno visto protagonisti i membri delle rispettive famiglie non mancano di marcare lo scarto con le loro vite. Se la posizione da cui partono e che riconoscono come propria è, tornando ai termini di Scurati, quella dell'inesperienza, allo stesso tempo, però, il tentativo di rivivificare la connessione col passato familiare che mettono in atto attraverso la mediazione della letteratura è inscrivibile del quadro della Postmemory descritta da Hirsch. Scrive Petrowskaja a proposito della madre:

> Lei mi raccontava sempre della guerra, benché da raccontare non ci fosse quasi nulla, solo pochissime storie, ma con quei colori-base sapeva dipingere tutte le altre vicissitudini della sua vita. La sua guerra divenne la mia, così come la sua distinzione fra un Prima e un Dopo, e a un certo punto non mi fu possibile distinguere la sua guerra dai miei sogni e lasciar riposare i suoi ricordi nei ripiani della mia memoria. Mi risvegliavo sempre in un treno sovraffollato: le persone sdraiate sui sacchi, la mia mamma di sei anni, sua sorella Lida e la mia babuška Rosa, tutte accoccolate in un angolo del carro bestiame, erano in viaggio già da parecchi giorni. […] In questo momento vedo assieme la mia babuška, mia madre bambina, sua sorella e me. Getta il secchio! Corri! […] Io so correre meglio babuška!. e pur non volendo corro: corro per lei, ogni volta che il pensiero torna a quella scena corro per lei, *non è un ricordo*, io corro e la posta è la sua vita. Nel bel mezzo della mia corsa mi risveglio, corro, e il treno prende velocità. Da sopra vedo le mani tese, ecco sono sopra, anzi no,

sopra c'è la mia Rosa, e io sono sotto, il treno sfreccia via ed è ingoiato dal grigiore del paesaggio. (Petrowskaja, 2014; 74-6)[143]

7. Raccontare I Ricordi: Le Voci Di *El monarca*

Come accade anche in *HHhH* di Laurent Binet (2010), e, anche se in maniera diversa (considerato anche il differente grado di coinvolgimento dell'autore) anche in *Soldados*, il romanzo è composto in realtà da due storie distinte seppur inestricabilmente intrecciate: da un lato c'è la ricostruzione quasi storiografica della vita di Manuel Mena; dall'altro, il processo di ricerca delle fonti documentali e la raccolta delle interviste ai pochi testimoni rimasti. Protagonista di quest'ultima parte è il dissidio interiore del narratore (il Cercas autofinzionale) che tenta di rispondere alla domanda che si pone (il Cercas vero) fin da quando era ragazzo e cioè se debba o meno scrivere un romanzo sulla storia della sua famiglia. Fra le preoccupazioni più sentite dal narratore (e che anche l'autore ha più volte rievocato[144]) occupa un posto speciale quella di riuscire nell'obiettivo di sfatare il mito famigliare, cioè sottrarre Manuel Mena alla dimensione puramente eroica e leggendaria nella quale era stato relegato. Scopo dell'indagine, allora, è soprattutto restituirlo alla dimensione di ragazzino appena uscito dall'adolescenza, strapparlo alla rappresentazione posata e impostata del ritratto militare per far rivivere quel «tío Manolo» che Blanca non ha mai smesso di rimpiangere. Per fare questo, l'autore abbandona in parte l'impostazione dei suoi romanzi precedenti, mette da parte il *relato reale*[145] per lasciare spazio ad un testo *degenere*[146] in cui le voci di due narratori si alternano continuamente. *El monarca de las sombras* risulta quindi scisso in due narrazioni che corrono parallele. La prima apre e chiude il racconto ed è narrata da trasposizione autofinzionale di Cercas molto vicina, come abbiamo visto, alla persona reale dello scrittore[147]. Questa voce, che parla al presente, guida il lettore nel mondo interiore del

[143] Corsivo mio.
[144] Cfr. J. Cercas, *La verdad de Agamenón,* Penguin Random House, Barcellona, 2013.
[145] «Todo relato parte de la realidad, pero establece una relación distinta entre lo real y lo inventado: en el relato ficticio domina este último, en el real, lo primero. Para crear la suya propia, el relato ficticio anhela emanciparse de la realidad, el real, permanecer cosido a ella. Lo cierto es que ninguno de los dos puede satisfacer su ambición: el relato ficticio siempre mantendrá un vínculo cierto con la realidad, porque de ella nace; el relato real, puesto que está hecho con palabras, inevitablemente se independiza en parte de la realidad» (Cercas, 2000; 17).
[146] In un'intervista a Bruno Arpaia, scrittore e traduttore, parlando della felice commistione di elemento romanzesco e rigore giornalistico in *Soldados de Salamina*, Cercas descrive il romanzo come «genere di generi, un genere degenerato».
[147] Per quanto la voce narrante e la persona reale dell'autore siano vicine, però, è necessario chiarire un punto: *El monarca de las sombras* è e resta un romanzo quindi, in quanto tale, il lettore non può dimenticare che una differenza fra il narratore e l'autore continua ad esistere. In effetti è lo stesso Cercas ad avere più volte ribadito come la sua idea di letteratura sia improntata ad una riflessione sull'identità quando, in *Relatos Reales*, parla dei suoi testi come di un esperimento mai ultimato – né che sia possibile ultimare – di cui l'autore è allo stesso tempo il soggetto e l'oggetto. «¿Qué es un diario? Se supone que un diario es un texto en que quien cuenta cosas es la persona que lo firma y en que las cosas que cuenta responden a la verdad de la experiencia del autor. Se supone, porque la realidad es distinta. La persona que narra en un diario – o por lo menos en un diario que aspire a la condición de literatura, que es la condición s la que aspiran todos los diarios – no es de hecho la misma que lo firma, sino una máscara que se pone el autor para

romanziere mettendolo a contatto con le sue riflessioni; è la voce dominante che imposta il tono della riflessione generale e che cerca di rispondere a tutte le domande che, nel corso degli anni, l'autore si è fatto su Manuel Mena e la sua storia. L'altra voce appartiene ad un narratore eterodiegetico, che chiama per nome Javier Cercas, e che cerca di descrivere cosa i documenti rimasti raccontano del mondo in cui Manuel Mena è vissuto, del pueblo di Ibahernando e dei suoi abitanti, seguendolo il da più vicino possibile fino all'ultima battaglia. Il compito di questa voce esterna, non coinvolta nei fatti raccontati è anche la sua ragion d'essere, cioè, cercare di affrontare con la massima oggettività possibile la storia di Manuel Mena e, con essa, il coinvolgimento della famiglia dello scrittore nella Guerra Civile. Anche questo narratore, però, arriva a scontrarsi con i punti ciechi della storia, l'assenza di documenti, la scomparsa dei testimoni: anche il suo discorso è costellato di dubbi («Mi risulta … non so»[148]) ma, a differenza del Cercas autofinzionale, a lui non è concesso porsi domande alle quali non può rispondere:

> No me preguntaré cuál es la reacción de Manuel Mena al notar que una bala acaba de alcanzarle. Ni me preguntaré si, gracias a su múltiple experiencia de herido en combate por fuego contrario, entiende de inmediato que esta herida es fatal […] ni por supuesto me preguntar si siente pánico […] Tampoco me preguntaré cuanto tiempo permanece ahí […] no me lo preguntaré porque no puedo responderé, porque no soy un literato y no estoy autorizado a fantasear, porque debo atenerme a los hechos seguros, aunque la historia que se desprenda de ellos sea borrosa e insuficiente. Ésta lo es. Pero también es verdadera. Sea como sea, no puedo ir más allá. (2017; 238-9)

E tuttavia, questo narratore secondario si ferma spesso ad elaborare congetture sulle potenzialità dell'approccio di un letterato alla storia: cosa direbbe se avesse la possibilità di immaginare Manuel Mena mentre si aggira per gli uffici, mentre aspetta la battaglia nella sua tenda cercando di dormire, mentre incoraggia i suoi uomini e insieme a loro attraversa il campo di battaglia. Ciononostante, il narratore conosce i suoi limiti e li comprende a pieno perché sa che nonostante le infinite domande e fantasie che è in potere del letterato formulare, il punto cieco della storia resterà cieco per sempre:

---

contar elípticamente la verdad de su experiencia. No se escandalice: persona en latín significa máscara, y la máscara es lo que nos oculta, pero sobre todo lo que nos revela. O sea que el buen diarista – como el novelista, porque en el fondo del fondo toda novela es también del algún modo autobiográfica – miente para tener acceso a la verdad» (Cercas, 2000; 197). Anche nel caso di *El monarca*, dunque, sebbene non siamo di fronte ad un vero e proprio diario, il fatto che la vicenda raccontata appartenga alla dimensione familiare dell'autore e che la voce narrante del protagonista si avvicini molto a quella di Javier Cercas in persona, conviene tenere a mente che le due non sono identiche e che è da sempre parte della sua ricerca il tentativo di arrivare alla "verità" mescolando realtà e finzione.

[148] «Me consta que el último soldado republicano cruzó la frontera francesa a las cuatro de la mañana del día 16, pero no sé hasta qué hora ardió Bielsa. Me consta que Manuel Mena […] pero no sé […]. Me consta que Manuel Mena entró en el pueblo de Bielsa […] También me consta que […]» (2017; 208)

> Todo esto podría imaginarlo. Pero no lo imaginaré o por lo menos fingiré que no lo imagino, porque ni esto es una ficción ni yo soy un literato, así que debo atenerme a la seguridad de los hechos. No lo lamento, no demasiado: al fin y al cabo, por mucho que fantaseara nunca alcanzaría a imaginar lo más importante, que siempre se escapa (ivi; 144)

D'altra parte, come segnala fra gli altri Mazzarella, ipotesi e congetture sono già terreno della letteratura e il fatto che il narratore "finga di non immaginare" lo avvicina inesorabilmente alla sua controparte[149]. Nel romanzo, quindi, la voce narrante si sdoppia, ma è proprio la sintesi fra le due che garantisce all'autore di raggiungere l'obiettivo che si era prefissato, cioè slegare Manuel Mena dalla sua stessa leggenda. La posizione nei confronti del passato che vediamo assumere alla versione autofinzionale di Javier Cercas è mutevole, a tratti quasi ambivalente e rispecchia la girandola di emozioni, idee e opinioni che chiunque proverebbe se decidesse di affrontare gli scheletri nell'armadio della propria famiglia; la voce più pacata e distaccata (ma non per questo meno coinvolta e coinvolgente) del secondo narratore guida il lettore lungo il percorso che è possibile tracciare con certezza, quello documentale, a cui ogni ricerca che si proponga di tenere fede alla realtà deve attenersi. Grazie alla sintesi fra queste due voci Cercas riesce a restituire al lettore (e a se stesso) la figura tridimensionale di un ragazzo che, nel diventare l'eroe della famiglia, aveva perso la cittadinanza nel mondo quotidiano per diventare, per tutti, soltanto un nome appena sussurrato; per tutti, ma non per la nipotina Blanca, che non ha mai smesso di considerarlo il suo «tío Manolo».

Al contrario di quanto si potrebbe pensare, soprattutto alla luce di quanto detto sin qui, tutti gli inserti documentali presenti nel romanzo si trovano nel racconto del Cercas autofinzionale. In realtà, questa scelta dell'autore è facilmente spiegabile: i documenti e, soprattutto, le fotografie che il narratore esibisce sono necessari per creare quel «sense of living connection» che, per Hirsch, è ciò che la postmemory si propone si trasmettere. Gli inserti documentali sono la prova concreta dell'esistenza di una connessione col passato.

Uno degli episodi chiave per l'evoluzione della ricerca sul passato di Manuel Mena si basa proprio sulla scoperta di una foto di gruppo che ritrae gli alunni della scuola di don Marcelino. Nell'immagine convergono le scarse informazioni sull'infanzia di Manuel Mena:

> Apenas se sabe nada de esta época inicial de su vida; la mayor parte de lo que ella ocurrió se ha perdido en la memoria de quienes lo conocieron, y lo que queda es apenas una leyenda imprecisa de la que sólo cabe rescatar para la historia verdadera una imagen general del personaje y dos anécdotas concretas. La imagen es nítida, unánime y contrastada; también es bifronte […]. En cuanto a las dos anécdotas, todavía las recordaban con una exactitud

[149] Cfr. Arturo Mazzarella, *Politiche dell'Irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.

> improbable dos ancianas de cas cien años a quienes Javier Cercas conocía desde niño sin saber que habían sido condiscípulas de Manuel Mena, y a quienes empezó a frecuentar cuando se enteró de que lo habían sido. (2017; 31-2)

Il narratore secondario rende conto, quindi, delle interviste condotte da Javier Cercas con le due donne, una delle quali una sua zia acquisita, e tenta di tratteggiare la figura di Manuel Mena bambino tramite la trasmissione orale dei loro ricordi. Entrambe, parlando con lo scrittore, rievocano le pessime condizioni dei locali in cui l'insegnante, che «en clase derrochaba bofetadas, pellizcos y coscorrones y que carecía no sólo del título de maestro sino de la menor vocación pedagógica» (ivi; 32-3), impartiva ai bambini di Ibahernando solo alcune nozioni basilari di calcolo. Rievocano la sofferenza che questa dis-educazione causava in loro e, allo stesso tempo, come si rendessero conto che, in fondo, non dovessero lamentarsi perché, a quel tempo, Ibahernando era «un poblachón de siervos y una comunidad analfabeta» (ivi; 32). E rievocano il loro compagno di classe, Manuel Mena, un bambino irascibile, viziato e sempre pronto ad attaccare briga senza motivo. Come nota il narratore, però, è a questo punto che i ricordi delle due donne si separano, divergono, perché entrambe ricordano aneddoti che hanno come protagonista Manuel Mena, nessuno dei due particolarmente lusinghiero. A differire, in effetti, è il sentimento con cui gli episodi di cui sono state testimoni vengono riferiti: doña María Arias, la zia di Cercas, dipinge il suo ricordo «con una indulgencia de maestra nonagenaria acostumbrada a la crueldad de los niños» (ivi; 34) mentre Francisca Alonso «la recordaba sin indulgencia, con el desagrado intacto de una niña que presenció horrorizada la escena» (*ibidem*). La fotografia di gruppo in cui compare Manuel Mena è inserita dall'autore a questa altezza del racconto, condotto dal narratore secondario, e si configura come il luogo in cui verificare, testare, quasi, l'esattezza dei ricordi:

> es fácil reconocer en su delgadez y sus facciones un anticipo infantil de las facciones y la delgadez del adolescente tardío o el adulto prematuro que aparece en la única foto en solitario que conservamos de él, vestido con su uniforme de alférez de los Tiradores de Ifni, y es posible atisbar en su mirada la directa y en el gesto circunflejo de su boca un vislumbre antipático de su altanería de niñato despiadado. (ivi; 35)

L'immagine diventa allora lo specchio dell'intenzione autoriale di trovare riscontro ai due ricordi, dove proiettare la necessità di dare corpo alla leggenda di Manuel Mena attribuendo al bambino ritratto sia i tratti caratteriali che desume dal ricordo di due anziane signore sia, d'altra parte, prefigurando nei suoi tratti il destino che lo attende. La fotografia di gruppo rappresenta anche una notevole svolta narrativa e si posiziona all'intersezione fra la sezione del narratore secondario e di quello del Cercas autofinzionale. Javier Cercas, dice il narratore secondario, ha

trovato questa fotografia per caso in un libro dedicato al pueblo di Ibahernando; l'ha mostrata alla madre e nel commentarla entrambi hanno dato per scontato che tutti i soggetti ritratti fossero deceduti. Il narratore riporta invece che, durante una conversazione casuale con il cugino, Cercas scopre che non è così: uno dei bambini della foto è ancora in vita e risiede tutt'ora in paese, dove è conosciuto come El Pelaor. A questo punto si interrompe la narrazione fattuale del narratore secondario e il racconto torna nelle mani della versione autofinzionale dell'autore, che apre il capitolo *in medias res* mentre, insieme a David Trueba, suo amico e regista, si sta dirigendo nel suo paese natale per filmare un'intervista col Pelaor. È interessante notare che il racconto dell'intervista, che costituisce l'intero capitolo di questo narratore, è raccontata indirettamente attraverso la descrizione delle inquadrature di David Trueba, come se, almeno in questa fase iniziale del romanzo[150], ci fosse la necessità di legare il ricordo orale ad un supporto visivo:

> La mayor parte de la película consta de un único plano contrapicado de El Pelaor, en el que sólo se ve, cubiertos por una camisa blanca, su torso y sus hombros de campesino, todavía fuertes a pesar de sus más de noventa años, […] su silueta se recorta contra un zócalo de azulejos con adornos florales de colores vivísimos. Durante toda la película permanece sentado. Las imágenes no recogen la presencia física de Carmen, su hija, ni la de su yerno, pero a menudo se oye la voz de ella aclarándole mis preguntas, o reforzando o mitizando o postilando sus respuestas. Al principio El Pelaor está a la expectativa, desasosegado y receloso; poco a poco, sin embargo, parece relajarse, aunque nunca de la impresión de relajarse del todo (ivi; 80).

Il racconto del Pelaor è particolarmente significativo. Mentre il narratore cerca di farlo parlare il più possibile di Manuel Mena, lui svicola continuamente, è evasivo e anzi tende a chiudersi in un silenzio impenetrabile alla menzione del falangista. In una conversazione fatta più di silenzi che di parole, e raccontata attraverso il montaggio del filmato di Trueba, scopriamo che il motivo dietro la reticenza dell'anziano è che il padre fu assassinato da un gruppo di falangisti poco prima dello scoppio della guerra. Grazie al racconto del Pelaor la storia di Ibahernando assume una connotazione più macabra perché, dice, «Entonces se mataba por cualquier cosa» (ivi; 88); l'uomo passa a raccontare di altri omicidi politici avvenuti nel pueblo e nella provincia e di cosa ha voluto dire per lui, bambino, vivere quel periodo. La frase di circostanza con la quale il narratore risponde

[150] Nella seconda parte del romanzo sono presenti altre conversazioni, in prevalenza con parenti di Cercas, che riferiscono al narratore ricordi tramandati loro dai genitori. È così che il narratore (e l'autore) scopre al rogo degli averi di Manuel Mena sono sopravvissuti alcuni suoi libri e, soprattutto, alcuni suoi scritti giovanili, che cercherà di interpretare alla luce di quanto ha scoperto sulla vita del prozio, e che sono integrati nel romanzo come riproduzioni fotografiche. Di nuovo, quindi, il ricordo orale trova nel romanzo un'integrazione visiva, in questo caso una prova documentale che certifica l'esistenza stessa della vita intellettuale di Manuel Mena, quella vita che il narratore ha rincorso per buona parte della sua investigazione.

alle confessioni inaspettate dell'uomo («La guerra debió de ser terrible» (ivi; 93)) segnala tanto il suo essere impreparato alle rivelazioni sulla vita ad Ibahernando durante la guerra quanto la sua incapacità di comprenderle e scatena una risata spontanea nel Pelaor:

> Es en ese momento cuando, echándome de nuevo una mirada rápida, El Pelaor se ríe por primera vez, de buena gana, y cuando oigo en su risa imprevista su incapacidad total para explicarme lo que querría o debería explicarme y cuando vislumbro o intuyo en sus ojos achinados la alegría intacta del niño que ni siquiera podía imaginar que una noche asesinarían a su padre […] El silencio que se produce a continuación vuelve a ser sólido, y tan largo que mientras veo las imágenes me acuerdo de los silencios ilimitado de *Gran Hermano*, de los ilimitados silencio de *La aventura* (ivi; 89-90)

El monarca de las sombras è un romanzo che in cui i racconti orali si intrecciano alla traccia documentale componendo una rete fra le cui maglie si scorgono i tratti di Manuel Mena, una figura ormai da anni proiettata nella dimensione della memoria collettiva degli abitanti di Ibahernando, territorio in cui leggenda e realtà sono, da sempre, difficilmente distinguibili. Nonostante gli sforzi del narratore secondario, infatti, è quasi impossibile recuperare «la vera storia» del giovane sottotenente dei Tiradores di Ifni e l'appartenenza della sua storia alla memoria collettiva del pueblo spiega perché il narratore parli di «esattezza improbabile» dei due aneddoti raccolti sulla sua infanzia. Come ben illustrato da Halbwachs e Aleida Assmann, la memoria individuale va intesa come prospettiva sulla memoria collettiva, punto di convergenza singolare dei ricordi del gruppo[151]: nel caso di Manuel Mena, il fatto che le due anziane signore ricordino con dovizia di particolari eventi insignificanti legati alla vita di classe con il loro ex alunno significa che quei momenti sono stati elaborati e rielaborati nel corso del tempo fino a cristallizzarsi in un'immagine che ormai, ai loro occhi, è diventata immutabile e, tuttavia, non necessariamente corrispondente alla realtà. Prova ne è il fatto che entrambe le donne, pur dando interpretazioni diverse, fanno riferimento ad un Manuel Mena dal carattere esplosivo, arrogante, altezzoso e prepotente mentre Blanca Mena, il resto della famiglia e l'aiutante di campo che riporterà ad Ibahernando le spoglie del giovane, al contrario, hanno conservato ricordi della sua personalità diametralmente opposti. È per questo che entrambi i narratori di *El monarca* compiono notevoli sforzi per ricordare al lettore quanto poco sia affidabile la memoria:

> [mi tío Alejandro] siempre me contaba más o menos las mismas cosas, como si sus recuerdos de Manuel Mena estuviesen fosilizados o como si no contase lo que recordaba sino lo que otras veces había contado. (ivi; 210)

[151] Si rimanda a Parte I, pp. 38-42.

> Lo que ocurre a continuación es confuso y nuestro conocimiento de ello imperfecto, porque la memoria es todavía menos fiable que los documentos y lo que sabemos de las última horas de Manuel Mena depende, mucho más que de los documentos, de la memoria del asistente de Manuel Mena (o, mejor aún, de la memoria que el asistente de Manuel Mena legó a la madre y los hermanos de Manuel Mena y que la madre y los hermanos de Manuel Mena legaron a los sobrinos de Manuel Mena y que los sobrinos de Manuel Mena nos han legado a nosotros, tanta décadas después de ocurridos los hechos). (ivi; 238)[152]

Anche i documenti, del resto, non sono sempre affidabili. Il narratore/Cercas scopre infatti, poco dopo l'inizio delle sue ricerche, un errore nello statino delle vittime e dei feriti del battaglione del prozio. Stando al documento, il ragazzo sarebbe morto l'8 gennaio 1938 durante la battaglia di Teruel e non, come è invece avvenuto, in quella dell'Ebro il 20 settembre dello stesso anno: nello statino il sottotenente era stato erroneamente inserito fra i caduti in battaglia invece che fra i feriti. La scoperta dell'errore genera nel ricercatore quella che definisce una «diffidenza totale» (Cercas, 2018; 157) verso i documenti, confermata dal rinvenimento di altre imprecisioni nella compilazione dei rapporti medici relativi al ferimento di Manuel Mena, dei quali si rende conto percorrendo fisicamente i campi di battaglia. Il narratore/Cercas diventa ossessionato dal dubbio sulla correttezza delle informazioni riguardo la vicenda bellica del suo antenato: contrariamente quanto avviene negli altri romanzi dell'autore, quei "racconti reali" nei quali la scoperta di imprecisioni storiografiche diventava spesso il punto di accesso per la finzione letteraria, in *El monarca* non c'è spazio per informazioni non personalmente verificate:

> retomaba la persecución del rastro evanescente de Manuel Mena por la evanescente geografía de la guerra, intentando pisar exactamente donde él había pisado, ver exactamente lo que él había visto, oler exactamente lo que había olido y sentir exactamente lo que había sentido, compulsando con detallismo maniático la información contenida en libros, documento y recuerdos relativos a él mismo y a su unidad, como si en aquella historia personal no pudiera fiarme de otra cosa que de mi experiencia personal. (ivi; 154-5) [153]

Eppure, nonostante gli sforzi, tutti i tentativi del narratore/Cercas di riuscire ad arrivare alla verità su Manuel Mena, di ottenere un'immagine definita della sua vita attraverso i racconti, i ricordi

[152] Seppure di sfuggita, vale forse la pena segnalare il modo in cui l'autore fa ripetere il nome e cognome del prozio ai suoi narratori in modo quasi ossessivo. Il fortissimo effetto evocativo generato dalla reiterazione costante del nome è un chiaro tentativo, dell'autore e dei narratori, di richiamare Manuel Mena dalla dimensione dei morti, evocarlo da quel regno delle ombre di cui è diventato il sovrano per riuscire, così, a "vederlo" nella sua complessità di essere umano e non di figura leggendaria.
[153] Corsivo mio.

e i documenti, almeno all'apparenza sono destinati a fallire come quelli di Austerlitz alla ricerca del volto della madre:

> A pesar de todo eso, yo seguía sin ver a Manuel Mena; quiero decir que Manuel Mena seguía siendo para mí lo que había sido siempre: una figura borrosa y lejana, esquemática, sin relieve humano ni complejidad moral, tan rígida, fría y abstracta como una estatua (ivi; 147).

8. Relazioni Familiari

Come risulta evidente dall'analisi condotta sin qui, la dimensione familiare in questo romanzo storico di Javier Cercas non è un elemento accessorio ma, al contrario, si configura come il suo aspetto più significativo. In questo senso, *El monarca* si inserisce in una corrente ben più ampia di romanzi storici in cui la componente affettiva e familiare da puramente tematica evolve e si concretizza nell'impiego di soluzioni formali che avvicinano il genere a quello del romanzo familiare. Nelle pagine che seguono si tenterà di illustrare come ciò avvenga nel romanzo di Cercas. Partendo dall'approfondimento di alcune delle realtà familiare rappresentate nel testo a livello tematico si passerà, poi, ad evidenziare le affinità formali fra il genere romanzo familiare e il romanzo storico in esame.

8.1 Il ritratto di Manuel Mena

Marianne Hirsch ha rintracciato una tendenza, nella narrativa di genere storico che affronta la dimensione familiare, basata sull'utilizzo delle fotografie di famiglia da parte di autori che si adoperino nel tentativo di esporre «the complicated stories of familial relations» (1997; 7). L'immagine di Manuel Mena appesa nello studio dello scrittore a Barcellona è evidenza di questa intenzione poiché, oltre ad essere il simbolo della vergogna politica della sua famiglia.

Quello che Manuel Mena era sempre stato per Cercas era un simbolo; e quel simbolo rappresentava quella che lui chiama l'«herencia» della sua famiglia e cioè l'appartenenza politica al partito che aveva scatenato la Guerra Civile e governato il paese sotto una pesantissima dittatura per quarant'anni al prezzo di milioni di vite, sia fra i combattenti che fra le loro famiglie, sia in guerra che, soprattutto, dopo la fine del conflitto. Questo è il motivo per cui, durante l'adolescenza, quando ha iniziato a formarsi una propria coscienza politica e ad acquisire una visione del conflitto e della dittatura, facilitata anche dal trasferimento a Gerona quando era bambino e dalla fine del governo di Franco durante la sua crescita, il ritratto di Manuel Mena, vera e propria incarnazione della vergogna della sua famiglia, lo ha tenuto lontano da Ibahernando. Raggiunta la maturità, e

compiuta la scelta di diventare scrittore, qualcosa è cambiato nel suo atteggiamento nei confronti sia di Ibahernando che del ritratto:

> Ahora lo tengo frente a mí, en mi despacho de Barcelona. […] Ésa fue la decisión que tomé: […] seguir no escribiendo la historia de Manuel Mena. En cuanto a su retrato, desde que me lo traje a mi despacho no dejo de observarlo. Es un retrato de estudio, tomado en Zaragoza […]. En el costado izquierdo de su guerrera nuestro hombre exhibe, en efecto, la Medalla de Sufrimiento por la Patria […] y encima de ella una cinta con dos barras; ambas condecoraciones significan que, en el momento en que se tomó la foto, Manuel Mena había sido herido en combate dos veces por fuego enemigo […]. Por entonces iba a cumplir diecinueve años, o los había cumplido ya, y apena le faltaban unos meses para morir. En la foto, Manuel Mena viste el uniforme de gala de los Tiradores de Ifni, con su gorra de plato blanca y negra y ladeada y su impoluta guerrera blanca con botones dorados y galones negros, en cada uno de los cuales luce una estrella de alférez. La tercera la luce en la gorra. (Cercas, 2017; 23-5)

Con l'osservazione attenta di questo ritratto e il passare del tempo, lo sguardo di Cercas inizia a compiere un'operazione che è, in effetti, alla base di tutto il romanzo e ne rappresenta tanto la principale direzione di sviluppo quanto il vero obiettivo, il fine ultimo al quale tende l'operazione narrativa di *El monarca*, cioè la distruzione del simbolo. Con la maturazione e l'accettazione del passato politico della propria famiglia, Cercas non smette di riconoscere nella fotografia del prozio l'emblema egli errori di cui si sono macchiati i suoi antenati ma inizia a vedere anche qualcos'altro; osservato da vicino, infatti, il ritratto mostra qualcosa di evidente che però lo scrittore aveva dato quasi per scontato in passato: l'uomo che indossava quell'uniforme simbolo del bando falangista era, in fin dei conti, soltanto un ragazzino:

> Llama la atención lo delgado que está; de hecho, su cuerpo parece incapaz de colmar el uniforme: es un cuerpo de niño en el traje de un adulto. También llama la atención la postura de su brazo derecho, con el antebrazo cruzado sobre el vientre y la mano agarrada a la cara interior del codo izquierdo, en un gesto que no parece natural sino dictado por el fotógrafo (también se diría dictada por el fotógrafo la inclinación coqueta de la gorra de plato, que sombrea la ceja derecha de Manuel Mena). Pero lo que sobre todo llama la atención es la cara. Es, inconfundiblemente, una cara infantil, o como mínimo adolescente, con su cutis de recién nacido, sin una sora arruga ni un atisbo de barba, sus cejas tenues y sus labios vírgenes y entreabiertos, por los que asoman unos dientes tan blancos como la guerrera. Tiene la nariz recta y fina, el cuello también fino y los pabellones de las orejas bien separados del cráneo. (Ivi; 25)

Nel caso della famiglia Cercas, in particolare considerando questa fotografia, la dinamica che si è instaurata fra lo scrittore e il soggetto della foto è inversa rispetto a quella evidenziata da Marianne Hirsch nel suo studio dedicato alle immagini familiari. Secondo Hirsch, infatti, l'atto di osservare prevede necessariamente una componente di proiezione del desiderio di chi osserva; le immagini familiari tenderebbero, quindi, a mostrare «what we wish our family to be, and therefore what, most frequently, it is not» (Hirsch, 1997;8). Quello che lo scrittore vede nel ritratto, al contrario, non è ciò che vorrebbe – una famiglia dal passato politico meno travagliato –; allo stesso tempo, però, è proprio il momento in cui il soggetto dell'immagine, e quindi l'immagine stessa, inizia a configurarsi come qualcosa di altro rispetto al simbolo della vergogna del passato, che Cercas inizia a sottoporla ad un vero e proprio sguardo familiare. Blanca Mena, madre di Javier Cercas e nipote di Manuel Mena, ha raccontato da sempre al figlio la storia del suo amato zio contribuendo in qualche modo ad assimilarlo nella sua coscienza al personaggio, per certi versi astratto, di una storia. Osservandone il ritratto da questa nuova prospettiva, il narratore/Cercas entra in un nuovo spazio di relazione con il soggetto della fotografia, una dimensione di reciproca osservazione che, secondo Hirsch, è così strutturata:

> The familial look […] is not the look of a subject looking into at an object, but a mutual look of subject looking at an object who is a subject who is a subject looking (back) at an object. Within the family, as I look I am always also looked at, seen, scrutinized, surveyed, monitored. Familial subjectivity is constructed relationally, and in these relations I am always both self and other(ed), both speaking and looking subjects and spoken and looked object: I am subjected and objectified. (1997; 9)

In questa ritrovata dimensione famigliare il ritratto di Manuel Mena acquista una nuova vita, animata a partire dallo sguardo sfuggente che rivolge al suo pronipote che lo osserva:

> Por lo que respecta a los ojos, el blanco y negro de la fotografía les ha robado el color; mi madre los recuerdas verdes; parecen claros. No se dirigen a la cámara, en todo caso, sino a su derecha, y no parecen mirar a nade en concreto. Yo llevo mucho tiempo mirándolos, per no he alcanzado a ver en ellos orgullo ni vanidad ni inconsciencia ni temor ni alegría ni ambición ni esperanza ni desaliento ni horror ni crueldad ni compasión ni júbilo ni tristeza, ni siquiera la inminencia agazapada de la muerte. Llevo mucho tiempo mirándolos y soy incapaz de ver nada en ellos. A veces pienso que esos ojos son un espejo que la nada que veo en ellos soy yo. A veces pienso que esa nada es la guerra. (Cercas, 2017; 25-6)

Orgoglio, vanità, incoscienza, timore, allegria, ambizione, speranza, scoraggiamento, orrore, crudeltà, compassione, gioia e tristezza sono tutte caratteristiche che, nel corso delle ricerche e delle interviste che compongono la narrazione, verranno attribuite a Manuel Mena da chi ha avuto modo di conoscerlo. Ma, come si è già avuto modo di osservare, nonostante tutte le informazioni raccolte, la ricostruzione ossessivamente meticolosa della vicenda del prozio e, più tardi, l'osservazione attenta del suo ritratto, Cercas si trova costretto a constatare che Manuel Mena resta un enigma insoluto. A dispetto di tutte le notizie che arriva a reperire, Manuel Mena continua a sfuggirgli, ad essere «evanescente», proprio come accade nel romanzo di Sebald per la madre del protagonista: Austerlitz non può ritrovare il volto materno perché è stato risucchiato dal trauma, inglobato in un vuoto che non riesce a colmare. Ugualmente, per Cercas, Manuel Mena, nella sua dimensione umana e tridimensionale, continua ad abitare una regione dello spazio inaccessibile, quel punto cieco che lo scrittore spagnolo pone da sempre al centro della sua riflessione estetica e poetica[154]. In anatomia il punto cieco è una zona dell'occhio priva di ricettori per la luce teorizzata nel Seicento dal fisico Edme Mariotte. Nei nostri occhi questi due punti non sono coincidenti ma, attraverso l'elaborazione delle immagini complementari che provengono da entrambi, il cervello è in grado di sopperire a questa mancanza e costruire una visione d'insieme. Secondo quella che abbiamo visto essere l'interpretazione di Cercas, in letteratura il punto cieco funziona in maniera quasi identica: all'interno dei romanzi più riusciti ci sono delle zone oscure, dei vuoti impossibili da colmare per autore o narratore e che spetta al lettore identificare e indagare perché sono proprio questi a dare respiro al testo. Due sono le caratteristiche che questi romanzi hanno in comune: la prima è il fatto che «Al principio de todas ellas, o en su corazón, hay siempre una pregunta, y toda la novela consiste en una búsqueda de respuesta a esa pregunta central»; la seconda è che tutti i romanzi in cui è possibile rintracciare questa domanda terminano senza aver trovato risposte: «la risposta è che non c'è risposta; o, se si preferisce, la risposta è la ricerca stessa di una risposta, la domanda stessa, il libro stesso» (Cercas, 2016; 104). Manuel Mena si configura allora come il punto cieco del romanzo, la domanda senza risposta possibile ma a cui *El monarca de las sombras* cerca comunque di rispondere.

8.2 Blanca Mena

Il ritratto di Manuel Mena non è solo il simbolo della vergogna familiare ma è anche (forse prevalentemente) quello del rapporto che lega Javier Cercas alla madre Blanca. Blanca Mena è una delle figure centrali di *El monarca* pur apparendo relativamente poco. La sua presenza è palpabile

[154] È significativo che sempre ad un punto cieco rimandi il narratore di *Austerlitz* quando riflette sul suo rapporto col protagonista e il modo in cui quest'ultimo percepiva la sua vita: «Se mi fosse già stato chiaro allora che per Austerlitz esistevano momenti senza inizio né fine e che, d'altra parte, l'intera sua vita gli appariva talvolta come un punto cieco privo di durata, avrei di certo saputo attendere meglio» (Sebald, 2001; 130)

nel romanzo perché informa, plasma e definisce il rapporto dell'autore con l'argomento della sua storia e, in ultima analisi, con la scrittura stessa:

> Escribo para no ser escrito», pensé. No sabía dónde había leído esa frase, pero de repente me deslumbró. Pensé que mi madre llevaba toda la vida hablándome de Manuel Mena porque para ella no había destino mejor o más alto que el de Manuel Mena, y pensé que, de manera instintiva o inconsciente, yo me había hecho escritor para rebelarme contra ella, para evadirme del destino en el que ella había querido confinarme, para que mi madre no me escribiese o para no ser escrito por ella, para no ser Manuel Mena. (Cerca, 2017; 49)

Uno dei fattori che spinge l'autore a cominciare la ricerca sulla vita di Manuel Mena è la scoperta dell'intensità del legame fra Blanca e lo zio. All'età di sette anni i genitori di Blanca l'avevano allontanata da casa per proteggerla dalla meningite che aveva ucciso le sue sorelle ed era stata mandata a vivere con la nonna paterna, Carolina. Durante una serata trascorsa insieme, Blanca racconta al figlio quanto era felice di stare insieme a tutti gli zii e che Manuel Mena era quello a cui era più affezionata perché era «era el benjamín, el más alegre, el más vital, el que siempre le traía regalos, el que más la hacía reír y el que jugaba con ella» (ivi; 18). Proprio in ragione di questo profondo affetto che li legava, la morte di Manuel Mena è stato un vero e proprio trauma per Blanca, un momento che ha segnato la sua vita scandendo un prima e un dopo. Il Cercas narratore racconta, infatti, di non aver mai visto la madre piangere, un fatto che lui e le sorelle hanno sempre reputato molto strano e che non si erano mai spiegati fino in fondo ma che, sulla base di quello che lei gli racconta sul funerale di Manuel Mena, acquista una nuova luce: «pensé que todos tenemos una reserva de lágrimas y que aquel día se había agotado la suya, que desde entonces no le quedaban lágrimas que verter » (*ibid.*). Il loro rapporto era così stretto che il dolore per la scomparsa dello zio hanno gettato un'ombra sulla vita di Blanca ed è diventata uno spettro nella relazione fra lei e il figlio. Come ha ammesso Cercas durante la presentazione del romanzo allo Espacio Fundación *Telefonica*[155] Blanca Mena è a tutti gli effetti la protagonista del romanzo perché è lei che, raccontandogli la storia dello zio, gli ha trasmesso quella che lui essere l'onerosa eredità dell'intera famiglia. In effetti, tutte le opere dello scrittore dimostrano un'intenzione, chiaramente, politica, di contribuire ad alimentare un dibattito sul passato (in corso in Spagna ma anche in altri paesi Occidentali) ponendosi come obiettivo quello di costruire un presente che sia in grado di affrontare, comprendere e, soprattutto, accettare consapevolmente il lascito della Storia. All'interno di questa dimensione comune, però, con *El monarca de las sombras* l'autore spagnolo si imbarca in

[155] Intervista con Montserrat Domínguez all'auditorium Espacio Fondamentál *Telefonica*, 1° marzo 2017. Online: https://espacio.fundaciontelefonica.com/evento/el-monarca-de-las-sombras-de-javier-cercas/

un'operazione particolarmente delicata perché, dice, quella che tenta di affrontare è l'ombra che ha gravato sul suo passato privato.

Blanca Mena è la protagonista del romanzo anche perché ne intercetta i temi principali, in particolare quello dell'emigrazione. Dopo la morte di Manuel Mena è questa la più grossa ferita che si è portata addosso per tutta la vita. In maniera simile a quanto accade ad Austerlitz l'emigrazione forzata ha condizionato Blanca facendole vivere un'esistenza segnata dallo spaesamento. Nell'esperienza dell'emigrazione il protagonista del romanzo di Sebald e Blanca Mena sono accomunati e, allo stesso tempo, divisi dal rapporto che intrattengono con la loro lingua madre. Per Austerlitz, infatti, il collegamento con il ceco è oggetto di reminiscenze vaghe e desolanti, legate alla sensazione di una progressiva e dolorosa perdita di contatto con le sue origini:

> di recente ho avuto addirittura l'impressione di ricordare ancora qualcosa dell'atrofizzarsi in me della lingua materna, del suo echeggiare dentro di me sempre più fievole e rimasto dentro di me, penso, per qualche tempo almeno, come una sorta di raschiare o batter colpi prodotto da un'entità prigioniera che sempre, quando le si vuole prestare attenzione, si arresta e tace per lo spavento. (Sebald, 2001; 151-152)

Per Blanca, invece, anche in ragione delle diverse condizioni in cui ha dovuto lasciare la sua terra d'origine, il rapporto con la lingua materna è diametralmente opposto. In *El monarca* Cercas cita un suo stesso articolo pubblicato sul quotidiano *El País*, col quale collabora abitualmente, nel quale racconta un episodio significativo per comprendere il modo in cui Blanca ha vissuto il trasferimento in Catalogna:

> un día […] iba con su marido al médico, un caballero le abrió una puerta y cediéndole el paso dijo: "Endavant". Mi madre le contestó: "Al médico". Porque lo que mi madre había entendido era "¿Adónde van?". Dice mi padre que en ese momento se acordó de la primera frase que, más de veinticinco años atrás, me había enseñado a decir en catalán, y también que comprendió en golpe a mi madre, porque comprendió que llevaba más de veinticinco años viviendo en Gerona come si nunca hubiera salido del lugar en el que hizo las maletas. (2017; 15-6)

Contrariamente a quanto accade ad Austerlitz, quindi, Blanca si dimostra incapace di assimilare del tutto il catalano perché una parte di lei rifiuta la vita a Gerona:

> mi madre se pasó la juventud esperando el regreso, que era siempre inminente. […] Yo creo que mi madre, de todos modos, igual que muchos que hicieron las maletas, nunca acabó de aceptar su nueva vida y, acorazada en su empleo excluyente de ama de casa de

> familia numerosa, vivió en Gerona haciendo lo posible por no advertir que vivía in Gerona, sino en el lugar que hizo las maletas. […] Un día, cuando ninguno de sus hijos vivía ya con ella y ya no podía protegerse de la realidad tras su trabajo excluyente de ama de casa y por tanto tampoco podía esquivar la evidencia de que, veinticinco años después, aún vivía en una ciudad que no había dejado de serle ajena. (Ivi; 15)

8.2.1 Ibahernando

Una porzione sostanziale di *El monarca* è dedicata al racconto della storia di Ibahernando e alla riflessione sul legame fra l'autore/narratore e questo minuscolo villaggio al confine con il Portogallo. Ibahernando è situato nella regione dell'Estremadura, una terra pesantemente segnata dall'emigrazione che si verificò a seguito della forte industrializzazione delle province catalane, verso le quali si spostò gran parte della popolazione; il pueblo natale di Cercas risultò fra i più colpiti da questo fenomeno tanto che, secondo i dati forniti dall'*Istituto Nacional de Estadistica* nel 2019 contava appena 544 abitanti[156]. Anche all'altezza della Seconda Repubblica, però, il territorio della provincia di Cáceres in cui si trova Ibahernando era fra i più poveri della nazione, piagato da un sistema signorile di gestione della terra che, secondo Cercas, aveva creato una divisione in parte fittizia nella popolazione fra chi era doveva gestire piccoli appezzamenti di terra per conto dei signori (che abitavano nelle grandi città) e chi si limitava a coltivarli, generando una percezione distorta nei primi, che, a torto, si vedevano come ricchi patrizi:

> Extremadura ha sido una región secularmente abandonada, pasto de la incuria, de la pobreza y la ignorancia. No es verdad que Extremadura haya sido siempre una región de señoritos y siervos; la verdad, me temo, es mucho peor: en Extremadura los señoritos eran en realidad siervos, y los siervos de los señoritos eran en realidad siervos de siervos; es decir: no eran absolutamente nada. El poder de decisión nunca estuvo en Extremadura, y los extremeños supieron siempre que la vida estaba en otra parte, porque nunca pudieron velar por sus propios intereses, y desde luego nadie se preocupó demasiado de hacerlo por ellos (Cercas, 2013, Volver a casa)

Di conseguenza, quando nacque Manuel Mena, dice il narratore secondario di *El monarca*, «Ibahernando era più lontano dal XX secolo che dal Medioevo; o meglio: è possibile che non fosse

156 https://ine.es/nomen2/index.do?accion=busquedaAvanzada&entidad_amb=no&codProv=10&codMuni=102&codEC=0&codES=0&codNUC=0&denominacion_op=like&denominacion_txt=&L=0 Ultima consultazione 5 Ottobre 2020)

ancora del tutto uscito dal Medioevo» (Cercas, 2018; 29). La conseguenza più pesante di questa divisione più immaginaria che reale fra indigenti e benestanti fu la polarizzazione politica: i contadini che avevano affittato le terre dei signori si sentivano in una posizione abbastanza vicina a quella dei loro superiori da fare propri i loro ideali. Fra queste famiglie c'erano anche i Mena e i Cercas, entrambe privilegiate rispetto ai compaesani di Ibahernando. Quello che l'autore nota, dal suo punto di vista privilegiato, è quanto fossero in errore i suoi antenati e quanti, come loro, pensavano di poter ottenere dei vantaggi, un miglioramento sostanziale della qualità di vita, sposando le idee promosse dalla Falange. Se già durante la Seconda Repubblica la divisione politica aveva contribuito ad alimentare un clima di tensione, con lo scoppio della Guerra la situazione divenne ancora più esasperata quando chi era considerato anche solo genericamente "di destra" divenne automaticamente franchista[157]. La famiglia Cercas, come emerge dalla ricostruzione puntuale del narratore secondario di *El monarca*, non si limitò ad un'accettazione passiva del nuovo governo ma anzi vi partecipò attivamente, sia prima che durante la guerra. Alla fine del conflitto, però, Paco Cercas, nonno di Javier, abbandonò la politica e impedì per tutta la vita ai figli di iscriversi alla Falange o partecipare alle attività sociali inquadrate nel movimento. La disillusione di Paco Cercas rispetto agli ideali, errati, per i quali era andato in guerra lo portarono ad uscire lui stesso dalla Falange e ad abbandonare Ibahernando, nel quale si era installato un governo che lui considerava composto di traditori di quegli stessi ideali. Nonostante l'abbandono della politica, quindi, l'idea di fondo del patriarca della famiglia Cercas rimase comunque contraria alla repubblica e, quantomeno, filo-franchista. Nel romanzo, lo scrittore racconta della divisione politica di Ibahernando nei termini di una lotta intestina, nel pueblo o, più precisamente, nell'immaginario dei suoi abitanti, fra aderenza alla realtà e deriva nella finzione: spinti dalla convinzione di appartenere ad un rango superiore rispetto ai compaesani contadini, gli agricoltori che si reputavano patrizi benestanti, una volta assunto il potere degli organi comunali, hanno sistematicamente adottato politiche che invece di favorire lo sviluppo del pueblo lo hanno condannato ad una crisi economica e sociale durissima. È da questa analisi che il narratore Cercas deriva la sua idea fondamentale di Manuel Mena come vincitore fittizio e perdente reale della guerra:

> También había entendido que la historia de Manuel Mena era la historia de un vencedor aparente y un perdedor real; Manuel Mena había perdido la guerra tres veces: la primera, porque lo había perdido todo en la guerra, incluida la vida; la segunda porque lo había perdido por una causa que no era la suja sino la de otros, porque en la guerra no había

[157] Data la distanza dell'Estremadura dalla scena politica nazionale bisogna tenere a mente che gli schieramenti che si formarono nella comunità di Ibahernando erano in gran parte guidati dagli interessi locali appena descritti più che da profonde convinzioni ideologiche.

> defendido sus proprio intereses sino los intereses de otros; la tercera, porque lo había perdido todo por una mala causa (2017; 270)

A rendere complessa la relazione con Manuel Mena è l'incertezza su quale sia il modo corretto per ricordarlo. Il dubbio interiore che attanaglia il narratore Cercas durante la ricerca nel passato familiare parte dalla consapevolezza dell'importanza del prozio per la madre, legata a lui da un vincolo affettivo fortissimo; raccogliendo tutte le informazioni ancora recuperabili dopo più di ottant'anni riesce a formulare compiutamente la domanda che si è posto fin da ragazzo:

> la causa por la que murió Manuel Mena era una causa odiosa, irredimible y muerta, pensé […] «La historia la escriben los vencedores. La gente cuente leyendas. Los literatos fantasean. Sólo la muerte es segura». Es lo que había ocurrido con Manuel Mena, pensé: que, aunque los vencedores hubieran escrito la historia de la guerra, nadie había escrito la suya, todos habían preferido contar leyendas o fantasear, como si todos fuesen literatos o como si intuyeran que Manuel Mena era en la práctica un perdedor de la guerra. ¿Era ésa otra buena razón para que yo contara su historia? […] ¿Debía contarla yo?, me pregunté de nuevo. ¿O debía dejarla sin contar, convertida para siempre en un vacío, en un hueco, en una de las millones y millones de historias que nunca se contarán, en una radiante obra maestra nunca escrita — maestra y radiante precisamente porque nadie iba escribirla —, rechazando hacerme cargo de ella, manteniéndola para siempre escondida como el secreto mejor escondido? (Ivi; 270-1)

Il modo in cui ha deciso di affrontare questa eredità è stato scegliere di raccontare questa storia ma creando due narratori distinti che, insieme, rendono conto della duplice natura del ricordo di Manuel Mena: da un lato il resoconto puntuale dei fatti che lo hanno portato ad entrare nell'immaginario del paese di Ibahernando come un eroe, dall'altro la riflessione su come farsi carico del passato in maniera consapevole, senza venirne schiacciati.

L'altro motivo fondamentale per cui Cercas decide, infine, di scrivere questo romanzo, è raccontare a sua madre Blanca la storia dello zio. Nell'ultimo capitolo il narratore, che ha finalmente scoperto in quale paese è morto il prozio, riesce a localizzare la casa che fungeva da ospedale per gli ufficiali e decide di visitarla insieme alla madre. Entrando nel locale, una villa ormai da tempo abbandonata, il narratore ha paura che la madre stia per svenire; la fa sedere, e mentre il resto della comitiva visita le altre stanze resta con lei, in silenzio, cercando di interpretare il suo viso:

> Se quedó contemplando el vacío in silencio, y su semblante abstraído me recordó el semblante perpetuo de sus dos años de depresión, cuando un exceso de lucidez le mostró que llevaba un cuarto de siglo viviendo en Gerona como si viviera en Ibahernando, que

> había malgastado su vida esperando volverá a casa, que aquella espera inútil había sido un malentendido y que aquel malentendido iba a matarla. «Bueno – me dije, […] — Aquí empezó la leyenda de Manuel Mena, y aquí termina. Caso cerrado, inspector Gadget». […] Luego me volví mi madre, que seguía con la vista fija en el vacío, y pensé que iba a romper a llorar, que volvería a llorar casi ochenta años después de que el cadáver de Manuel Mena regresara a Ibahernando desde Bot y a ella se le agotasen las lágrimas llorándolo, y se me ocurrió que, si veía llorar por vez primera en mi vida a mi madre, ahora y allí, la guerra habría por fin acabado, setenta y seis años después de que hubiese acabado. Pero no hubo lágrimas, mi madre no lloró: rodeados por dos bolsas oscuras y arrugadas, sus ojos seguían secos. «Esto no se acaba – me dije —. No se acaba nunca» (Ivi; 266-7)

Sia Blanca che il narratore, in due momenti diversi, dicono di riuscire quasi ad immaginare Manuel Mena in quella: alla presenza, quindi, del fantasma della leggenda di famiglia, il Cercas fittizio riflette sull'opportunità o meno di raccontare a sua madre quello che ha scoperto sulla vita dell'amato zio ma, dopo qualche tentativo, si rende conto di non riuscirci. *El monarca de las ombras*, dunque, non è altro che il modo per raccontare a Blanca la storia di Manuel Mena e, così facendo, restituire alla leggenda famigliare la sua dimensione umana.

8.3. Emigrazione ed Eredità

Ad un certo punto della sua ricerca Cercas viene aiutato da un uomo la cui madre, si scopre, durante la guerra era infermiera proprio nell'ospedale per ufficiali in cui hanno portato Manuel Mena dopo la ferita mortale ricevuta sul fronte. Durante l'incontro fra lei e Blanca il narratore nota, un po' sbigottito, che le due donne di comprendono benissimo pur parlando una il catalano e l'altra il castigliano. Inoltre, come abbiamo visto, la visita alla sala in cui il prozio ha perso la vita fa riemergere negli occhi di Blanca almeno per un attimo, secondo il narratore, la depressione che lui collega alla realizzazione che la sua condizione di emigrata è definitiva. L'emigrazione, quindi, si dimostra ancora una volta un tema ricorrente del romanzo ed è significativo che riemerga nel momento in cui il narratore tira le somme del suo rapporto con la figura di Manuel Mena perché, insieme alla sua morte, è questo il trauma che marca in maniera indelebile il rapporto fra Cercas e la madre. In più di un'occasione[158], infatti, l'autore ha parlato non solo delle sue origini estremegne ma anche di quello che ha significato per lui crescere come *charnego*[159] a Gerona:

[158] Cfr. J. Cercas, *La verdad de Agamenón*, cit.
[159] Il termine fa riferimento a persone che si trasferiscono in Catalogna dal sud della Spagna.

> Cuando lo eres [emigrato], lo eres para siempre. No es que yo no me haya integrado en la ciudad o en el país, soy gerundense totalmente pero mi manera de ser gerundense es ser un tío que emigró de otro lugar. […] hay gente que no tiene relación con el lugar de donde vino, mi caso no es éste. Vengo de una familia muy arraigada en Extremadura […]. Soy un desarraigado, y seguramente por eso soy escritor. (Collado, 2013)

La consapevolezza del passato politico della sua famiglia di finti signori del paese, unita alla presa di coscienza sul ruolo di Manuel Mena nella Guerra Civile e alla vita che il giovane Cercas si stava costruendo nella nuova e decisamente più vitale realtà gerundense, sono elementi che, nel corso degli anni hanno contribuito a tenerlo lontano da Ibahernando. Racconta il narratore Cercas in *El monarca* che prima di chiedere a David Trueba di accompagnarlo in paese solo a pochissime persone aveva consentito l'accesso a quella parte del suo passato, a causa della vergogna che gli provocava ripensare al modo in cui la sua famiglia si era creduta superiore alle altre e fare esperienza di questa dinamica lui stesso con gli abitanti del paese. Il rapporto fra l'autore e Ibahernando, però, si basa su due spinte contrastanti perché, se da un lato, e come abbiamo visto in apertura, non vuole tornare per non sottoporsi allo sguardo del ritratto di Manuel Mena e a tutto ciò che rappresenta, dall'altro, nonostante avesse solo quattro anni quando partì alla volta di Gerona, non può fare a meno di sentirsi attratto dal pueblo:

> Me fui de allí hace treinta y cuatro años, pero a menudo imagino que vuelvo. […] De esas y otras cosas me acuerdo cuando imagino que vuelco, pero lo cierto es que quizá nunca acabé de irme del todo. No lo hicieron mis padres, desde luego, quienes, como muchos que en los años cincuenta y sesenta hicieron las maletas en el Sur en busca de un futuro más próspero, se han pasado la vida pensando en volver a vasa, de manera que han vivido en el norte como si nunca hubieran salido del lugar en el que hicieron las maletas. Por eso, en casa de mis padres, a pocos meros de donde escribo, a mil kilómetros exactos del lugar en el que hicimos las maletas, el recuerdo de quel pueblo y de la gente que alborotaba en sus calles permanece intacto, y para mis padres son mucho más reales – digamos – el tío Flores o el joven cuyo nombre ilustra la placa de una calle[160], aunque estén muertos, que – digamos – el vecino de al lado, aunque esté vivo. Y por eso también, cuando imagino que vuelvo, imagino para mí un epitafio que me gusta mucho, porque tiene una resonancia de epitafio de pistolero del extremo Oeste: «Nunca debió salir de Ibahernando» (Cercas, 2013; Volver a casa).

[160] Il giovane al quale si riferisce è Manuel Mena, cui il paese dedicò una targa poco dopo il funerale. Nel racconto Cercas parla anche di lui e del suo coinvolgimento nella guerra.

Nel racconto appena citato, intitolato significativamente *Volver a casa* e inserito nella raccolta miscellanea *La verdad de Agamenón*, Cercas racconta di come ogni estate la famiglia tornasse al pueblo e di come questo, per lui e le sorelle, rappresentasse il centro del mondo nonostante l'avessero dovuto abbandonare. Qui, Ibahernando è evocato come un luogo proiettato in un orizzonte finzionale: a partire dal nome stesso, che è «imposible» (2013, Volver a casa), passando per i panorami da film Western alla descrizione di abitanti talmente caratteristici da risultare caricaturali (come ad esempio la Guardesa, una donna che vive in montagna vicino un piccolo santuario e che l'autore paragona ad un personaggio di Faulkner). Il breve racconto è intriso di riferimenti letterari e il giudizio del narratore è che, in ultima analisi, si tratti di un luogo già di per sé troppo letterario, tanto da non poter essere argomento di un racconto di finzione. E, in effetti, nessuno degli scritti che trattano Ibahernando è pienamente finzionale seppure non ci sia dubbio che *El monarca* è un romanzo. Ma a riassumere nel modo più completo il rapporto, intriso di nostalgia, che lega Cercas ad Ibahernando è la conclusione del racconto succitato:

> Me fui de allí treinta y cuatro años, pro quizá nunca acabé de irme. Quizá nunca debí irme. Quizá es que no he sabido o no he podido irme o – para qué mentir – quizá es que no he querido. Lo único cierto es que a menudo imagino que vuelvo. Veo entonces una foto que acumula polvo, grande y resquebrajada, en el desván de la casa que mis padres conservan allí, la foto de un joven vestido con el uniforme blanquísimo de los Tiradores de Ifni […] me veo en el bar de Juan mientras mi padre me mira emocionado porque acabo de soltarme del palo y estoy a punto de bailar una canción de Los Tres Sudamericanos que inevitablemente me recuerda a los extremados extremeños que hace treinta y cuatro años hicieron las maletas y que han vivido con la ilusíon imposible de volver porque cuando saliero de allí dejaron su vida y su amor y dejaron enterrado su corazón, y ambien pienso en que habrán de morirse algún diía aunque su corazón no lo tengan aquí, a mil kilómetros del lugr en que hicieron las maletas, a pocos metros de donde escribo. Pero sobre todo imagino que quizá nunca debí salir de Ibahernando y que quizá algún día volveré para siempre y que es bieno tenere algún lugar adonde volver, pero entonces dejo de imaginar y me acuerdo de Bill Bryson y de su regreso imposible a Des Moines y que una de las tres cosas que no se pueden hacer en la vida es volver a casa, y al final siempre me acabo pensando en Montaigne, que fue mucho más allá y nos dejó para siempre a la intemperie, porque escribió: «Nunca estamos en casa» (2013; Volver a casa)

La stesura di *El monarca* ha rappresentato anche una riconciliazione con le proprie origini per l'autore che, in un passo del romanzo, racconta di un'intervista in cui gli domandarono delle sue origini e gli chiesero se si sentisse più estremegno o catalano. Il narratore rievoca, allora, una conversazione avuta con David Trueba riportata in precedenza durante la quale, all'ennesimo

riferimento di Cercas ad Ibahernando come "il pueblo dei miei genitori", il regista lo convince che, in definitiva, «Un es de donde da su primer beso y de donde ve su primer western» (2017; 55) e *si sente* rispondere alla domanda dell'intervistatore dicendo che non è né estremegno né catalano ma di Ibahernando.

Nonostante lo consideri un luogo troppo letterario per far partecipare della dimensione finzionale della scrittura, in realtà vediamo come il pueblo, insieme alla storia di Manuel Mena e allo spaesamento dell'emigrazione, rappresenti una parte significativa di quell'eredità materna che l'autore metabolizza proprio attraverso la letteratura. Se all'inizio di *El monarca*, infatti, è convinto di essere diventato scrittore per una sorta di ribellione al volere materno di vederlo intraprendere un cammino eroico come quello del suo amato zio, e dunque di vederlo lasciarsi convincere e coinvolgere da un ideale, per quanto sbagliato, al punto da mettere in gioco la sua stessa vita per difenderlo, alla fine del romanzo il narratore arriva a tutt'altra conclusione. Nella sala dove è morto Manuel Mena, il narratore Cercas capisce, infatti, che il motivo per cui la madre gli aveva raccontato la storia dello zio sin da quando era piccolo non era, come pensava ingenuamente, per mostrargli quello che riteneva essere il più alto dei destini possibili; il narratore capisce che quello che per tutta la vita aveva considerato l'eroe e simbolo della famiglia per sua madre non era altro che un ragazzo che la guerra le aveva strappato per sempre:

> de pronto me di cuenta de la arrogancia pueril de creer que convirtiéndome yo en escritor había conseguido que mi madre no me escribiese, rebelarme contra mi madre, evadirme del destino en el que, sabiéndolo o sin saberlo, ella había querido confinarme; la verdad, pensé, era precisamente la contraria: que no había habido ninguna rebelión, que mi madre había impuesto su voluntad, que yo no había sido el heroico y efímero y radiante Aquiles sino el longevo y mediocre y leal Ulises, que al ser Ulises había sido exactamente lo que mi madre había querido que hiciese, que yo no me había escrito a mí mismo sino que me había sido escrito por mi madre, comprendí que mi madre me había hecho escritor para que no fuera Manuel Mena y para que pudiera contar su historia. «¿Qué estas pensando, Javi?» volvió a preguntar mi madre. Esta vez le dije la verdad. «Que quizá debería escribir un libro sobre Manuel Mena» dije. […] Mi madre dijo: «Lo que no entiendo es cómo es que todavía no has escrito ese libro». (Ivi; 272-4)

Dalla volontà materna, quindi, pare non esserci scampo. Nello scrivere *El monarca*, però, il narratore raggiunge contemporaneamente tanto la consapevolezza di non poter evadere dall'orbita materna quanto la coscienza che l'unico modo per guardare al futuro è accettare che il passato vive nel presente:

> Pero sobre todo me recuerdo a mí mismo eufórico, casi levitando de sigilosa alegría con la certeza de que por fin iba a contar la historia que llevaba media vida sin contar, iba a contarla para contarle a mi madre la verdad de Manuel Mena, la verdad que no podía o no me atrevía a contarle de otra forma, no sólo la verdad de la memoria y la leyenda y el fantaseo, que era la que ella había creado o había contribuido a crear y la que yo llevaba escuchando desde niño, sino también la verdad de la historia, la áspera verdad de los hechos, iba a contar esa doble verdad porque contenía una verdad más completa que las otras dos por separado y porque sólo yo podía contarla nadie más podía hacerlo […] iba a contar esa historia, pensé, para contar que en ella había vergüenza pero también orgullo, deshonor pero también rectitud, miseria pero también coraje […] porque en esa historia había lo que había en mi familia y tal vez en todas las familias […] porque la historia de Manuel Mena formaba parte de mi historia y por lo tanto era mejor entenderla que no entenderla, asumirla que no asumirla […] escribir a mi modo el libro sobre Manuel Mena era, pensé en fin, lo que siempre había pensado que era, hacerme cargo de la historia de Manuel Mena y de la historia de mi familia, pero también pensé pensando en Hannah Arendt, que ésa era la única forma de responsabilizarme de ambas, la única forma también de aliviarme y emanciparme de amabas, la única forma de usa el destino de escritor con el que mi madre me había escrito o en el que me había confinado para que ni siquiera mi madre me escribiese, para escribirme a mí mismo (Ivi; 276-7).

Accettando di farsi carico del passato familiare, Cercas si reinserisce tanto nella leggenda di famiglia quanto nella storia spagnola; accettando il passato, si assume la responsabilità di agire nel presente.

HELENA JANECZEK – LE RONDINI DI MONTECASSINO

They posit this process of "dealing with
the past" as a finite one – a task that is
necessary, that may be conflictive and
difficult, but that, once you get it over with,
results in a harmonious and definite closure.
This is of course not the way it works.

S. Faber, *History, Memory, Fiction*[161]

L'Histoire, c'est-ce pas
simplement ce temps où nous
c'étions pas nés ?

R. Barthes, *La chambre claire*

1. Cornice: Prima Della Battaglia

Il romanzo di Antonio Scurati del 2015, *Il tempo migliore della nostra vita*, divide la narrazione fra la parabola pubblica e privata del grande intellettuale Leone Ginzburg, uno dei pochissimi docenti universitari a pronunciare un chiaro e convinto "no" alla richiesta di adesione del Partito Fascista, l'8 gennaio 1934, e il racconto delle vite che potremmo, in confronto, definire *minime*, di Peppino, Antonio, Ida e Angela, i nonni dell'autore. L'ultimo capitolo del romanzo è un poscritto dal titolo emblematico *La storia finisce* nel quale Scurati prende la parola in prima persona e instaura un dialogo diretto col lettore sottoponendogli una riflessione (che, sul piano teorico, l'autore porta avanti ormai da tempo[162]) sulla relazione che il tempo presente intrattiene col passato e che può essere letta come il tentativo di rispondere ad una domanda «semplice, radicale, violenta», cioè: «Dove sono io in quella corrente?» (Scurati, 2015; 257). Laddove la storia di (e per) Scurati finisce, *Le rondini di Montecassino* di Helena Janeczek (2010), al contrario, inizia. Il romanzo di Janeczek è stato da più parti definito come un mosaico o un labirinto nel quale storie diverse si incastrano, sovrappongono, a volte si sfiorano senza toccarsi ma sono tutte guidate da un'unica corrente sotterranea e inquadrate nella cornice della Battaglia di Montecassino, scontro militare di incredibile

[161] La citazione è tratta da un intervento di Faber intitolato *History, Memory, Fiction: The struggle over discursive hegemony in the representation of Spain's violent past* tenutosial Center for European Studies dell'Università del Michigan nel 2010.
[162] Cfr. A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza*, cit; *Dal tragico all'osceno*, cit.; *Gli anni che non stiamo vivendo*, cit.

violenza che ha rappresentato uno degli snodi principali dell'occupazione alleata dell'Italia nel 1944. L'architettura del romanzo è complessa e si articola attorno alle storie, vere o inventate poco importa, di chi ha combattuto in Ciociaria o di chi, pur distante nel tempo e nello spazio dalla Seconda Guerra Mondiale, sente ancora gli echi di quello scontro riverberare nel suo presente. I piani temporali si sovrappongono, dal passato dell'azione bellica al presente della scrittura, mentre i teatri degli eventi tracciano le linee di una cartografia globale, dalla Nuova Zelanda al Texas, dalla Polonia occupata alla Siberia, e puntellata di luoghi carichi di morte, come sacrari, campi di concentramento o le pendici stesse delle alture dell'Italia centrale. Tassello fondamentale dell'armonia polifonica composta da Janeczek è la voce narrante che parla dal presente della scrittura, controparte testuale dell'autrice stessa, la quale tenta di ricostruire le biografie di parenti e amici che per Montecassino sono certamente passati, di contro alla scoperta che il racconto paterno di aver partecipato alla presa dell'Abbazia in forze al Secondo Corpo d'Armata polacco del generale Anders[163] era una menzogna.

La voce che introduce la narrazione è proprio quella del simulacro testuale di Janeczek la quale, durante un'animata conversazione con un tassista polacco (originario della città di Kielce) racconta come i suoi genitori si siano conosciuti in Italia dove il padre (anche lui polacco originario di Kielce) aveva deciso di restare dopo aver combattuto con l'esercito polacco in esilio nella Battaglia di Montecassino. Dopo l'inserimento di uno spazio bianco, però, scopriamo che le cose non sono andate così: l'autrice non ha voluto raccontare niente al tassista sull'esperienza bellica del padre e, anziché glissare ha scelto di mentire:

> Arrancavo dietro risposte credibili, […] mi ci impigliavo dentro, rispondendo con mezze verità e scoprendo che l'invenzione riesce male quando sgorga dalla costrizione, che le menzogne nate per caso sono brutte. Forse l'uomo che me le aveva cavate fuori, nemmeno se n'era accorto, soltanto io lo notavo. Notavo quanto fosse abissale il divario fra quel che raccontavo e quel che nascondevo, quanto fragile lo scudo di parole che mi ero posta dinnanzi senza alcun vero bisogno. (Janeczek, 2010; 12)

Lo scudo di parole dell'io narrante serve a mascherare una verità che emerge solo dopo un ulteriore bianco, segnale anche di un nuovo cambio di tono rispetto alle righe iniziali, un approfondirsi della dimensione riflessiva e interrogativa della prosa che, aggiungendo un altro

[163] Il generale Anders combatté contro i tedeschi nel 1939; ferito, fu fatto prigioniero e incarcerato a Leopoli prima di essere trasferito a Mosca. Dopo l'inizio dell'Operazione Barbarossa fu rilasciato e ricevette l'incarico di formare un esercito dal governo polacco in esilio a Londra. Anders ottenne l'autorizzazione a dislocare il suo contingente polacco in Persia, dove l'esercito di ex prigionieri venne inquadrato nelle armate britanniche. Dopo la fine del conflitto mondiale, a seguito dell'occupazione Sovietica della Polonia, si trasferì in Inghilterra e divenne membro del Governo in esilio. All'esperienza bellica e alla disillusione nei confronti delle promesse fatte dagli Alleati ai combattenti polacchi (molti dei quali scelsero di non tornare in una Polonia occupata, di fatto Sovietica) ha dedicato un libro di grande successo, *Un'armata in esilio* (Capelli, Rocca San Casciano, 1950).

gradino allo svelamento della storia famigliare di Janeczek, approda al cuore pulsante del romanzo, cioè la riflessione sulle potenzialità dell'intreccio fra realtà e finzione. Scopriamo infatti che proprio quel nome Janeczek, che ha attirato l'attenzione del tassista è in realtà frutto di un'invenzione, una menzogna raccontata dal padre dell'autrice perché lui, ebreo polacco, potesse fuggire da un posto come Kielce, «luogo del primo grande pogrom del dopoguerra» (ivi; 13), o come tutta la Polonia, perché nessun luogo era più sicuro. *Le rondini di Montecassino*, non dissimilmente da *Il tempo migliore della nostra vita* di Scurati, trae la sua origine da una diversa articolazione della medesima domanda: non «dove sono io in quella corrente?» ma «chi sono io che sono nata da quella corrente?»:

> il nome falso di mio padre è il mio cognome. Con quello sono nata e cresciuta, ne ho spiegato mille volte l'origine, […] Come posso considerare falso qualcosa che mi ha impresso il suo marchio? 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? E quali storie, mi domando infine, posso narrare io di fronte a questo? A quale invenzione posso ricorrere essendo testimone in carne e ossa che fra il vero e il falso, fra realtà e finzione, corre talvolta il labile confine che separa la vita dalla morte? (ivi; 13-4)

Nel romanzo di Janeczek queste domande costituiscono da un lato l'epicentro morale del racconto e, dall'altro, l'espediente per raccontare «a fronte di un'esistenza conservata grazie a un documento falso» (*ibidem*) le altre storie, quelle di quei nomi veri ma dimenticati, perduti e scomparsi che sono state inghiottite dal gorgo di Montecassino e che figurano ormai solo come incisioni sulle lapidi dei cimiteri militari ai piedi dell'Abbazia.

L'architettura del romanzo è una complessa geometria di incastri e rimandi in cui la voce della narratrice percorre un sentiero autobiografico e metanarrativo fatto di scarti e sfasamenti temporali, dove il racconto del passato e della guerra è scandito da sezioni che, come «punti di fuga verso l'attualità» (Piga Bruni, 2018; 125) riportano al presente della scrittura. La voce della narratrice si alterna a quelle di altri personaggi, realmente esistiti o inventati, che raccontano la presa di Montecassino dalla loro prospettiva, complicando la geografia bellica per restituire al lettore la complessità, spesso ignorata, della composizione dell'esercito Alleato. *Le rondini di Montecassino* è quindi un racconto polifonico, un vortice al cui centro si trovano un luogo e un tempo ben precisi, l'abbazia benedettina e le quattro incursioni Alleate che ebbero luogo fra il 15 gennaio e il 18 maggio del 1944, e un profondo dilemma morale dell'autrice, cioè «Cosa resta del padre?», mentre, dal punto di vista formale, si tratta di un romanzo nel quale realtà e finzione, ricostruzione d'archivio, tematizzazione delle fonti e riflessione metanarrativa si uniscono in una scrittura dell'io

consapevole della difficoltà ma, soprattutto, della necessità, di fare i conti col passato. È in questa prospettiva che, nella prosa di Janeczek, invenzione romanzesca e realtà storica entrano in risonanza reciproca generando uno sovraccarico di senso:

> Importa l'urgenza di conoscere che va oltre uno scopo, che non si illude di poter colmare i vuoti né tantomeno sostituirsi all'esperienza, ma è soprattutto un movimento verso, una tensione con cui cerchi di accorciare una distanza che non riguarda più soltanto quello che sai, ma quel che senti e immagini. […] Infondo è così sempre e comunque, che i luoghi o i tempi siano raggiungibili solo attraverso l'invenzione o che sia tua la vita cui attingi. La realtà, la verità di quel che scrivi è un azzardo fondato su un atto di fiducia e di sottomissione alle sue leggi. Credi che esista: per nulla identica e interscambiabile fuori e dentro di te, ma che vi sia una zona in cui la realtà esterna si interseca con quel che hai vissuto, quasi un punto archimedico da cui estrarla e a cui tornare come una presa a terra. (Janeczek, 2010; 138)

2. La Battaglia Di Montecassino

Il passato storico, nel romanzo in oggetto, è una storia a cui la scrittrice sente di appartenere nonostante la menzogna paterna:

> Mio padre non ha mai combattuto a Montecassino, non è mai stato un soldato del generale Anders. Ma per quell'imbuto di montagne e valli e fiumi della Ciociaria, forse, è passato qualcosa di mio: di me perduta e ritrovata in un punto geografico, un luogo che ci contiene tutti. (ivi; 15)

Forse pochi altri episodi della Seconda Guerra mondiale, in effetti, possono dirsi davvero universali quanto quel particolare momento della Campagna d'Italia (1943-1945) che è stata la Battaglia di Montecassino. Come si è detto poco sopra, con questo nome si indicano, in realtà, le quattro diverse offensive che, dall'inverno alla primavera del 1944, hanno impegnato l'esercito Alleato per la conquista della città di Cassino e il superamento della famigerata linea Gustav[164]. Per la particolare conformazione geografica del territorio, gli eserciti si trovarono nella condizione di

[164] La linea Gustav era una linea fortificata difensiva creata dall'esercito tedesco nell'ottobre del 1943 per difendere Roma da una possibile invasione da sud. Correva dalla foce del fiume Garigliano nel mar Tirreno, al confine fra le regioni Lazio e Campania, tagliando di netto tutta la penisola fino alla città di Ortona, sul mar Adriatico; sfruttando la complessa geografia del centro Italia, complicata dalla presenza delle Mainarde nel molisano, degli Altopiani Maggiori d'Abruzzo e dalla Majella, i tedeschi avevano creato una serie di fortificazioni quasi impossibili da conquistare. Il punto verso cui l'esercito tedesco ritirò dopo lo sbarco alleato a Salerno era Montecassino, sul quale si ergeva l'abbazia benedettina, dal quale era possibile dominare l'intera vallata circostante fra i fiumi Liri e Rapido.

combattere una guerra di posizione simile alla Prima Guerra mondiale, uno scontro per il quale non solo non erano stati preparati ma non erano nemmeno equipaggiati. Le condizioni climatiche estreme, la violenza dei combattimenti corpo a corpo, delle esplosioni delle mine antiuomo e dei bombardamenti a tappeto ordinati dagli Alleati, nei quali venne distrutta l'Abbazia benedettina culla del cristianesimo e santuario che dava rifugio a centinaia di civili sfollati dai loro villaggi, contribuirono all'ammontare di circa trentamila vittime soltanto fra le formazioni regolari[165]. Come evidenziato dallo storico Matthew Parker, la Seconda Guerra mondiale è stata spesso idealizzata nell'immaginario popolare, soprattutto in ambito anglosassone, come una lotta fra le forze del bene e quelle del male, uno scontro motivato dalla volontà e dalla necessità di sconfiggere, una volta per tutte, le tirannie e che, proprio per questo, giustificava ogni sacrificio compiuto; la Battaglia di Montecassino obbliga ad un ripensamento radicale di questa prospettiva[166]. Non solo ha dimostrato i limiti dello sviluppo tecnologico riportando l'orologio alle trincee della Prima Guerra mondiale ma ha causato più vittime di fuoco amico di ogni altro scontro del conflitto, spesso a causa di incomprensioni, ripicche e fraintendimenti fra i quadri dell'esercito Alleato, impegnati a reggere un equilibrio estremamente precario fra i diversi fronti europei, e in cui ambizione e opportunismo condannarono a morte soldati ignari di essere solo pedine in uno scacchiere del tutto fuori dal loro controllo[167]. Un'altra delle idee più diffuse nell'immaginario collettivo sulla Seconda Guerra mondiale, nota sempre Parker, è che le truppe alleate fossero guidate, in questa lotta contro il male incarnato dal nazifascismo, da un forte spirito comunitario; anche a questa convinzione, però, è destinata a scontrarsi con la violenza della realtà di Montecassino, dove a combattere furono per lo più formazioni composte da gruppi nazionali ed etnici diversissimi fra loro:

> As well as American and British soldiers, the Allied ranks included New Zealanders, Canadians, Nepalese, Indians, French, Belgians, South Africans, Tunisians, Algerians, Moroccans, Senegalese, Poles, Italians, and even Brazilians. Within these groups were units made up of Native Americans, Japanese-Americans, and Maoris […] The result was a coalition riddled at the highest level of distrust and jealousy, with the inevitable consequences of misunderstandings and mistakes. In large part badly led and poorly

[165] Il numero delle vittime resta, ad oggi, soltanto approssimativo dato che non tutti gli Stati coinvolti sono stati in grado di fornire dati esatti circa i soldati effettivamente presenti su quel fronte e la stessa incertezza resta riguardo al numero dei caduti civili.

[166] Cfr. Matthew Parker, *Montecassino. The Hardest Fought Battle of World War II*, Doubleday, Londra, 2003.

[167] Nei primi mesi del 1944, infatti, pochi anche fra gli alti quadri dell'esercito alleato erano a conoscenza dell'intenzione di aprire un nuovo fronte in Normandia. A seguito della decisione di aprire un nuovo fronte nel nord della Francia per invadere l'Europa e liberare Parigi e Berlino, numerose truppe, prevalentemente britanniche e statunitensi, furono sollevate dai fronti in cui erano occupati (compreso quello lungo la linea Gustav). Questa mossa fu come il sigillo posto sul fallimento della Campagna d'Italia, trasformatasi in poco meno di un anno da operazione primaria delle forze Alleate in Europa a manovra diversiva per distrarre l'esercito tedesco e agevolare i movimenti delle truppe che sbarcarono in Normandia; un'altra conseguenza fu quella di scatenare un enorme malcontento fra i quadri direttivi che tentavano di coordinare i soldati in Italia e che erano già fortemente criticati, quasi all'unanimità, per via della decisione di bombardare a tappeto la penisola.

> equipped, the Allied soldiers who fought at Cassino could see from the way they were downgraded in the press at home that they were fighting battles of enormous scale and cost that were, at best, of secondary strategic importance, with the scant resources in servers to match. (Parker, 2003; Forward)

Appartengono a loro le voci che Janeczek si propone di recuperare e alle quali cede la parola nel racconto delle diverse battaglie, permettendo così al lettore di osservare la guerra da punti di vista che normalmente vengono passati sotto silenzio. Come avrò modo di approfondire più avanti, *Le rondini* è un racconto polifonico che si pone da una prospettiva controstorica poiché adotta sistematicamente un punto di vista eccentrico rispetto alla storia ufficiale, cioè quello delle voci silenziate e neglette fra le fila dei vincitori. Nel romanzo, gli inseriti biografici e metanarrativi, di riflessione sulla ricerca delle fonti e sulla difficoltà di rappresentare la Storia, soprattutto quella di un evento complessissimo come le battaglie di Montecassino, fungono da direttiva sotterranea che orienta il lettore mentre questi viene a conoscenza del triste epilogo destinato dalla sorte al sergente John "Jacko" Wilkins, membro della 36° Divisione "Texas" della 5° armata statunitense, morto nella Prima Battaglia. Il sergente si era arruolato come volontario nella Guardia Nazionale ed era poi stato destinato alla 36° divisione dell'Esercito in partenza per l'Europa, ma non prima di aver compiuto uno snervante addestramento in Algeria. Il suo primo contatto con la guerra vera e propria avviene durante la presa di Paestum, il 9 settembre 1943, dopo la quale viene destinato all'Italia. Qui, il generale Clark decide di indirizzare il resto della 5° armata allo sbarco ad Anzio, considerandola una battaglia che gli avrebbe portato ben più lustro rispetto all'incubo che si stava rivelando lo sfondamento della linea Gustav, e di lasciare i soldati della 36° divisione a cercare di oltrepassare il terribile fiume Rapido. Il sergente Wilkins fu fra i pochi a riuscire nell'impresa di guadare il fiume ma fu anche fra i tanti a perdere la vita sulle sue rive:

> Il sergente Wilkins fu colpito frontalmente e rovinando indietro cadde nell'acqua. Il sergente Wilkins sparì nel fiume Rapido la notte del 20 gennaio 1944 […]. Il corpo di John "Jacko" Wilkins non venne ritrovato. Fra morti, feriti e dispersi le perdite ammontarono a 1681, queste le cifre ufficiali date in persona dal generale Clark, quel «goddamn' yankee» che per far sbarcare contemporaneamente il resto della sua 5ª Armata ad Anzio aveva mandato a crepare loro, i ragazzi del Texas, e non contava che nella 36ª Divisione fossero rimasti pochi. Perché era come se fossero stati tutti lì, sul maledetto Rapido, come se la fottuta Linea Gustav avesse risucchiato la fottuta Linea Mason-Dixon e a sud ci fossero finiti tutti loro, i ragazzi dell'Illinois, del Maine e del New Jersey, tutti sudisti buoni da macellare, mentre a nord, dove si aspettava la vittoria, non c'era nessun altro che il loro strafottuto comandante in capo. (Janeczek, 2010; 29)

A conclusione della sezione sulla Prima Battaglia, Janeczek inserisce nella narrazione la trascrizione di una petizione proposta e firmata dai veterani della 36° Divisione contro il generale Clark perché il Congresso aprisse un'inchiesta sul «disastro del fiume Rapido» (ivi; 30).

La storia della Battaglia di Montecassino è la storia di decisioni strategicamente irresponsabili che sono costate moltissime vite umane; a fare le spese di questi errori furono, in primo luogo, i gruppi etnici e nazionali che nelle fila dell'esercito Alleato risultavano minoritari. Le scelte di montaggio operate dall'autrice in *Le rondini di Montecassino* sono allora lo specchio di un ben definito indirizzo etico morale che sottende la costruzione del romanzo.

Dopo il tentativo poco efficace di attraversa il Rapido, l'esercito Alleato, con la seconda fase delle operazioni sulla Linea Gustav ("Operazione Avenger"), procedette nel tentativo di aggirare Montecassino e penetrare così la valle del Liri, fase di cui furono protagoniste tre divisioni del'8° armata britannica confluite in un unico Corpo neozelandese. Di questa formazione fecero parte il 28° Battaglione Maori, la 4° Divisione Indiana e la 78° Britannica, attardata dalla difficoltà di valicare gli Appennini in pieno inverno. In questo frangente furono decisi i bombardamenti che rasero al suolo l'Abbazia benedettina; l'operazione fu frutto di un durissimo scontro fra il contingente statunitense e quello britannico, con i primi contrari e i secondi, che uscirono vittoriosi dal confronto, favorevoli. Fu infatti il generale Alexander a dare l'ordine finale. A seguito del bombardamento, alle truppe indiane spettò il terribile compito di scalare il Monte da nord-est; a causa di ritardi nella preparazione ed errori di strategia, fu soltanto una compagnia che tentò la scalata a quota 593, venendo quasi interamente spazzata via dalle raffiche dei mitraglieri tedeschi asserragliati in cima. Nonostante il fallimento i comandanti decisero di ritentare e, di nuovo, le perdite furono numerosissime e la cima rimase in mano nemica. Così come in mano tedesca rimase la stazione ferroviaria di Cassino, scelta dal generale Kippenberger, al comando delle truppe neozelandesi, per tentare di entrare nell'abitato. All'alba, i soldati della 28° Divisione Maori rimasero isolati e in piena vista del nemico che li respinse senza difficoltà. Nel romanzo di Janeczek, la Seconda e Terza Battaglia sono mediate dal ricordo di Rapata Sullivan, nipote di uno dei soldati del contingente Maori che ricorda i racconti del nonno mentre, poco dopo la sua morte, decide di partecipare al suo posto alle celebrazioni in occasione del 60esimo anniversario a Montecassino. Mentre è sull'aereo che lo porta in Italia, Rapata riflette:

> La verità era che a Montecassino si erano battuti invano, non ottenendo nemmeno una sconfitta che contribuisse a una vittoria. La verità era che a sferrare la seconda offensiva chi fu mandato, guarda caso? I maori e gli indiani, soprattutto. Fra i quali i gurkha nepalesi, anche loro tanto valorosi, stando a Charles Maui Hira. Serviva a questo aver dominato per secoli su mezzo mondo con l'impero: mandare a vanti a farsi massacrare il buon soldato

> indigeno. Ma nei filmati della BBC che aveva guardato in rete, a Rapata non era mai capitato di veder intervistato un solo reduce che fosse di colore. (Janeczek, 2010; 40-1)

Anche la terza Battaglia, infatti, ebbe come involontari protagonisti i soldati dei contingenti coloniali mandati a morire in un'azione bellica di nessuna valenza strategica. Avviato mentre già si progettava la successiva, quest'assalto constò della completa distruzione di Cassino e fu caratterizzata dalla scelta, approvata da tutti i generali[168], di utilizzare soltanto le divisioni neozelandese e indiana come teste di ponte: in un attacco che nessuno pensava sarebbe riuscito, furono impiegati unicamente i soldati provenienti dalle colonie perché considerati sacrificabili dai loro stessi superiori[169].

Nel romanzo di Janeczek, il racconto della seconda e la terza (15 febbraio – 24 marzo 1944[170]), sono evocate indirettamente, tramite il ricordo di Rapata Sullivan, nipote di Charles Maui Hira, soldato neozelandese appartenente al 28° Battaglione maori. In un ulteriore gradino temporale, Rapata decide di onorare la memoria del nonno, scomparso di recente, e compiere un viaggio dall'altra parte del mondo, in Italia, per partecipare alle commemorazioni delle battaglie cui partecipò anche Charles Maui Hira. Nel racconto di Rapata passato remoto (le lotte delle popolazioni indigene contro i coloni europei) e passato recente (la Seconda Guerra mondiale) entrano in collisione nell'evocazione delle motivazioni che spinsero il nonno ad arruolarsi al fianco dei *pakhea* per combattere una guerra che non era la sua e che, al rientro in patria, gli valse l'appellativo di *kupapa* (collaboratore dei bianchi, venduto) da parte dei membri più politicizzati della sua tribù[171].

La Quarta, e decisiva, offensiva vide il successo degli sforzi Alleati, le cui fila erano state rimpolpate dall'innesto di nuove forze proveniente dagli Stati Uniti, alla loro prima esperienza sul fronte, e dal Corpo di Spedizione Francese, le cui truppe coloniali (algerine e marocchine)

---

168 «Se in mezzo a tutti questi generali coordinati e subordinati ce ne fosse stato uno capace di un ordine o di diniego netto, forse le cose non sarebbero andate in un altro modo, però si sarebbe avuto un responsabile» (Janeczek, 2010; 57).

169 Durante l'assalto i *Gurkha*, prossimi alla meta, si trovarono nell'impossibilità di essere raggiunti dai rinforzi; i tedeschi approfittarono di questa condizione inviando sulla loro postazione un battaglione di paracadutisti. Lo scontro fra le due formazioni, che ebbe luogo all'alba del 19 marzo 1944, è da molti descritto come una battaglia in stile medievale, nella quale un esercito tentava di abbattere le mura dietro le quali il nemico si era trincerato e, dall'interno, il battaglione inglese tentava una difesa disperata con i pochi mezzi a loro disposizione. Gli inglesi portarono a casa la giornata ma furono decimati insieme ai *Gurkha* mentre tentavano di scalare la vetta prima che l'attacco, già di per sé un tentativo suicida, venisse annullato. Tuttavia non fu annullato l'invio di carri armati dalla "collina del Boia" verso l'Abbazia, operazione che doveva servire di supporto agli uomini a terra impegnati nella scalata. Il mancato annullamento di questa seconda operazione causò la perdita ingiustificata di 25 carri armati agli Alleati e segnò la fine, nuovamente senza avanzamenti e con grossissime perdite, della terza fase dell'offensiva alleata.

170 Ogni capitolo del romanzo è introdotto da una pagina in cui compare il riferimento alle date della battaglia e il nome del o dei protagonisti degli episodi raccontati, seguiti dall'indicazione delle date di nascita e morte, quasi a ricalcarne le lapidi tombali. Ogni pagina, poi, reca a mo' di epigrafe una poesia, una preghiera o una canzone che fanno riferimento all'identità nazionale o etnica dei protagonisti.

171 Fra questi rientra anche il padre di Rapata, leader di uno di questi gruppi che però non erano visti di buon occhio da Charles Maui Hira perché, diceva, facevano mero sfoggio esteriore dei simboli della loro cultura.

riuscirono finalmente a sfondare la Linea Gustav occupando il Monte Maio il 13 maggio 1944. Al Secondo Corpo d'Armata del generale Anders, invece, fu assegnata la sfida suprema, cioè conquistare Montecassino.

> Perhaps the hardest task of all had been taken on by the Polish Corps, commanded by Lt. Ge. Wladyslaw Anders. The 3rd Carpathian Rifle and the 5th Kresowa Infantry divisions, supported by the Polish 2nd Armored Brigade, were to isolate the monastery by capturing the adjacent heights and then push down into the Liri valley to make contact with the advancing British XIII Corps. (Parker, 2003; Capitolo 15)

Come ricorda anche Parker, infatti, l'esercito polacco occupa un posto speciale nella storia della Battaglia di Montecassino. Il contingente polacco era formato quasi interamente da ex prigionieri di guerra sovietici, catturati dopo la spartizione della Polonia nel 1939 e destinati a quella condanna a morte quasi certa che erano i *gulag* siberiani di Stalin[172]. Furono proprio loro ad issare la bandiera sulle rovine del monastero benedettino il 18 maggio 1944, dopo che i tedeschi avevano battuto la ritirata di fronte alla certezza della sconfitta, suggellando così la definitiva caduta della Linea Gustav.

Il fatto che furono proprio i soldati polacchi ad attraversare per primi le rovine dell'Abbazia che per mesi aveva infestato gli incubi di tantissimi soldati è una coincidenza che apporta un'ulteriore nota di drammaticità alla tragedia della Battaglia. All'altezza di quota 593, detta "Calvario", è stato eretto un obelisco commemorativo sul quale campeggia la frase «Per la nostra e la vostra libertà noi soldati polacchi demmo l'anima a Dio, i corpi alla terra d'Italia, alla Polonia i cuori». Nel 1944, però, la Polonia ormai non esisteva più se non come territori sottoposti ad aree di influenza o direttamente occupati. Mattew Parker ha ben riassunto l'essenza della Battaglia di Montecassino evidenziando la triste condizione di uomini che combattono per una patria ormai perduta, spesso per sempre, in attacchi che non avrebbero mai dovuto essere ordinati ma che, ciononostante, furono condotti con l'entusiasmo della disperazione e generarono atti eroici[173]. Nell'immaginario collettivo (di nuovo, principalmente angloamericano), la Battaglia di Montecassino rappresenta un punto nevralgico politico, simbolico e, per i moltissimi reduci e discendenti, personale, tanto da arrivare ad acquisire uno status epico:

> As the stakes were raised, more and more men asked to throw themselves at the virtually impregnable German defenses. Monte Cassino is a story of incompetence, hubris, and

[172] Altri uomini erano sopravvissuti al massacro di Katyn, nome col quale si ricorda l'esecuzione sommaria da parte dell'NKVD sovietico di circa 22mila polacchi avvenuta fra il 3 aprile e il 19 maggio 1940; quasi tutti, infine, prima di arrivare in Italia, erano passati per i deserti del Medio Oriente.
[173] Cfr. M. Parker, *Montecassino*, cit. Postscript.

> politics redeemed at dreadful cost by the bravery, sacrifice, and humanity of the ordinary soldiers. (Parker, 2003; Introduction)

3. Tonalità Epica E Punti Di Vista

In *From Virgil to Milton*, C. M. Bowra, definisce un poema epico come:

> a narrative of some length [that] deals with events which have a certain grandeur and importance and come from a life of action, especially of violent action such as war. It gives a special pleasure because its events and persons enhance our belief in the worth of human achievement and in the dignity and nobility of man. (1962 (1945); 1)[174]

Per la sua complessità, unicità e drammaticità, la Battaglia di Montecassino si qualifica certamente come episodio che può ispirare un poema epico; ma nel caso di Janeczek siamo di fronte ad un romanzo storico e ad essere epica non è la forma quanto, invece, la tonalità. Una tonalità che, solo l'anno precedente alla pubblicazione delle *Rondini di Montecassino*, era stata discussa profusamente dal collettivo Wu Ming nel saggio *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro* (2009)[175]. La riflessione del collettivo bolognese prendeva in esame opere «che hanno un «respiro» epico unito a una tonalità emotiva accorata e partecipe» (VIII):

> Queste narrazioni sono *epiche* perché riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose: guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza, sempre all'interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni e addirittura dell'intera umanità, sugli sfondi di crisi storiche, catastrofi, formazioni sociali al collasso […] sono *epiche* perché grandi, ambiziose, «a lunga gittata», «di ampio respiro» […] Sono *epiche* le dimensioni dei problemi da risolvere per scrivere questi libri[176]. (Ivi; 14-5).

[174] Secondo Bowra, la distinzione fra una supposta epica "autentica" (o genuina) e quella "letteraria" rimanda alla differenza fra oralità e scrittura «between what is meant to be heard and that is meant to be written» (2). Da qui discendono differenze formali come il ricorso a frasi ripetute, che, però, non coinvolgono né i soggetti né il contributo di ogni opera, nella sua individualità, a definire una visione e una comprensione della vita.

[175] La pubblicazione del 2009 per Einaudi è seguita al dibattito, iniziato l'anno precedente, avviato dalla pubblicazione del *memorandum* omonimo a firma del solo Wu Ming 1 e di cui la versione cartacea rappresenta la versione aggiornata. Per una sintesi del dibattito si rimanda a Wu Ming 2, *Il dibattito sul New Italina Epic: ricapitoliamo?*, in «Carmilla», 16/06/2009, https://www.carmillaonline.com/2009/06/16/il-dibattito-sul-new-italian-e/

[176] Nella prospettiva di Wu Ming 1, l'epica è «legata alla *connotazione:* è il risultato di un lavoro sul tono, sui sensi figurati, sugli attributi affettivi delle parole, sul vasto e multiforme riverberare dei significati, *tutti* i significati del racconto» (2009; 69).

Nel romanzo di Janeczek il confronto di Montecassino rappresenta il punto verso cui convergono i destini non solo dei singoli individui ma, come accade per i polacchi e i maori, di interi gruppi che vengono attirati nel vortice della Seconda Guerra mondiale da ogni parte del mondo e riscagliati poi lontano. La vicenda paterna, la scoperta *post mortem* di una menzogna che, in qualche modo, ha dato vita all'autrice stessa, viene inserita in un contesto più ampio e diventa occasione per misurare quanto una storia individuale può risuonare di un'eco collettiva. Come nota Piga, l'opera è segnata da un «sentimento di comunione con una storia talmente vasta da non poter essere delimitata dai confini di una memoria nazionale» (2012; 5).

Fra gli elementi che portano il romanzo a gravitare verso la nebulosa NIE (come, del resto, avevano fatto anche i precedenti lavori dell'autrice, *Lezione di Tenebra* (1997) e *Cibo* (2002), sono diversi elementi, fra cui l'aderenza ad una postura etica condivisa, un *senso di responsabilità* riscoperto dopo la fase più disimpegnata del postmodernismo, soprattutto in Italia[177]. Gli «oggetti narrativi non identificati»[178], quegli UNO impossibili da definire perché eccentrici rispetto alle forme convenzionali, esaminati da Wu Ming sono spesso molto diversi fra loro[179] ma presentano tratti distintivi ricorrenti. *Le rondini di Montecassino* condivide con diversi UNO l'andamento riflessivo che apre su una dimensione ucronica, un *what if* che scorre sotterraneo a tutto il racconto e non si configura come ipotesi controfattuale ma, piuttosto, come interrogazione sulla possibilità stessa di un'alternativa. Gli eventi narrati acquistano una valenza ulteriore data dalla costante sensazione che gli eventi *sarebbero potuti andare diversamente* e che «la storia *avrebbe potuto* imboccare altre vie» (Wu Ming, 2009; 35). Nel romanzo in esame, questo *what if* potenziale[180] penetra tutto il racconto a partire dalla considerazione dell'io narrante nella cornice introduttiva: «Cos'è una finzione quando si incarna, quando detiene il vero potere di modificare il corso della storia […]?» (Janeczek, 2010; 12). E sempre al NIE rimanda l'adozione di uno «sguardo obliquo» che sottopone al lettore:

[177] Il NIE, come chiaramente esplicitato dal nome, si riferiva ad opere scritte da autori italiani apparse nel panorama letterario a seguito della caduta della Prima Repubblica e dello scandalo Tangentopoli. Dall'inizio della riflessione di Wu Ming, e dalla conseguente pubblicazione del saggio nel 2009, è passato più di un decennio: benché non tutte le caratteristiche elencate per i testi, o le idee espresse abbiano resistito all'urto del tempo, credo sia abbastanza evidente come alcune considerazioni e caratteristiche emerse nel contesto italiano siano poi state recepite anche nel più vasto panorama letterario europeo. Ciò appare evidente seguendo le chiare linee di continuità emerse proprio all'interno del romanzo storico: non sono poche, infatti, le opere storiche che condividono un «comune vibrare», una condivisa necessità di fare problema della storia recente, apparse in diverse zone dell'Europa continentale dall'inizio degli anni Zero ad oggi.

[178] A proposito della definizione di «oggetti narrativi non identificati» si rimanda a Introduzione, p. 4, nota 3.

[179] Pur se, come nota l'autore già nella prima versione del testo, molti afferiscono alla galassia del romanzo storico.

[180] «Il lettore deve avere l'impressione che in ogni istante molte cose possano accadere, dimenticare che «la fine è nota», o comunque vedere il *continuum* con nuovi occhi»: la riflessione sul filo dell'ucronia costante, affiancata al tentativo di suggerire al lettore, attraverso la narrazione, una nuova consapevolezza della continuità fra passato e presente, nel romanzo storico contemporaneo è spesso associata con l'aperto sospetto nei confronti delle fonti. Negli esempi migliori del genere, come ad esempio in *Soldados de Salamina* di Javier Cercas, la tensione fra queste polarità dà vita ad una narrazione di grande potenza evocativa.

> un'intensa esplorazione di punti di vista inattesi e inconsueti, compresi quelli di animali, oggetti, luoghi e addirittura flussi immateriali […] Da quale «postazione» gli autori del NIE scelgono di guardare – e quindi di mostrare al lettore – il divenire storico? Quasi sempre dalla meno prevedibile. (Wu Ming, 2009; 26-7)

Ad un flusso immateriale è possibile attribuire il racconto del bombardamento dell'Abbazia, programmato li 15 febbraio 1944 dai generali inglesi mentre fra le mura del convento benedettino sono stipati profughi e rifugiati da tutti i villaggi delle valli circostanti diventate teatro di guerra:

> Con la prima ondata crolla il pavimento centrale dell'abbazia, ricoprendo di macerie i sotterranei e coloro che vi erano rifugiati. Viene colpita la cupola affrescata della chiesa, restano a pezzi, sotto, l'altare maggiore, il prezioso organo di Catarinozzi, gli stalli del coro, capolavoro di anonimi intagliatori napoletani del Seicento. Cadono nei cortili travi spezzate e a schegge, colonne intere, una bandiera bianca messa fuori per niente, piovono pietre e pezzi di vetrate, volano, scagliati in aria dalle deflagrazioni, frammenti di cose e di corpi. Il chiostro dei Priori rovino addosso a un centinaio di profughi, il chiostro del Bramante è un ammasso di detriti e calcinacci. Tutto quello che gli uomini hanno fatto nei secoli ha più voce di loro, delle preghiere e delle imprecazioni, dei lamenti. Si muore di una morte sorda e assordante, si vive respirando polvere col panico, ingoiando affreschi sgretolati in sabbia, cercando di muoversi, di spostarsi. (Janeczek, 2010; 59)

Esasperati da una guerra di posizione logorante e per la quale soldati e generali erano del tutto impreparati, la decisione di bombardare l'Abbazia venne presa nonostante la consapevolezza che avrebbe attirato la critica feroce e unanime della stampa: «Piangere pietre al posto degli uomini, questo imponeva la propaganda» (ivi; 55). Fu proprio questa consapevolezza a convincere i generali alleati che l'unica soluzione era attaccare con forza estrema per sfruttare a proprio vantaggio il potere delle immagini che tutti i giornalisti presenti, avvisati per tempo di quanto stava per accadere, avrebbero ripreso e trasmesso in tutto il mondo. Alla fine del bombardamento, ciò che rimase del monastero benedettino era uno spettacolo indistinto e raccapricciante di distruzione a cui Janeczek allude facendo riferimento alla scala cromatica ripresa dalle pellicole:

> Finisce in un'uniformità orizzontale di grigi e rossi, di grigio che assorbe il rosso, di rosso che si tramuta in marrone scuro: colori di materia organica e inorganica indistinta, colori precedenti a ogni coscienza del bianco e del nero di cui sono fatte le immagini riprese da lontano, che riempiono gli schermi di tutto il mondo, che restano visibili anche ai giorni nostri. Tabula rasa, zero. (ivi; 60)

4. Conciliare Due Anime: Identità In Guerra

L'adozione di uno sguardo obliquo coincide qui anche con la scelta di prediligere una prospettiva affine a quella proposta dalla letteratura postcoloniale. Il «decentramento della narrazione su vari fronti» (Piga Bruni, 2018; 104) è ottenuto tramite il ricorso a prospettive minori, come quella già menzionata di Rapata Sullivan. Nella storia di Rapata e del nonno, Charles Maui Hira, si intrecciano memoria privata e pubblica quando il giovane arriva in Italia e partecipa alle commemorazioni ufficiali: le impressioni lasciate dai racconti di guerra del reduce si scontrano infatti con la posizione del padre del ragazzo, capo di un gruppo impegnato nelle rivendicazioni per i diritti civili dei maori. Il padre di Rapata rinfaccia a Charles Maui Hira di essersi arruolato nell'esercito della Corona per andare a combattere una guerra che non gli apparteneva mentre il suo popolo veniva sempre più degradato e marginalizzato; per questo non ha accettato che il vecchio sia diventato la figura paterna di riferimento del figlio:

> che Rapata avesse preferito quell'uomo, che in giacche di tweed e capelli impomatati era rimasto nel suo villaggio nativo sul Waikato, a lui che, partito alla conquista della città, esibiva l'orgoglio del *moko* [tatuaggio rituale maori, ndt.] inciso sulla schiena, sul petto, sulle gambe, sulle natiche. (ivi; 35)

Per parte sua nemmeno Rapata perdona suo padre, tanto per averlo abbandonato quanto per aver degradato, col suo comportamento irrispettoso e violento, quei simboli e valori propri della cultura maori che lui, Rapata, cercava prima di tutto di comprendere[181]. In Rapata, studente di sociologia con indirizzo postcoloniale, convivono due forze contrapposte che non riesce a conciliare: da un lato il desiderio, paterno, di rivendicare la sua appartenenza alla cultura indigena, dall'altro la volontà di omaggiare la memoria del nonno e, con essa, la sua scelta di combattere a fianco dei *pakhea* (i bianchi, in prevalenza europei) per «pagare il prezzo della cittadinanza»[182]. Charles Maui Hira, infatti, pur non esibendo tatuaggi né altri segni di appartenenza culturale, e nonostante la scelta di arruolarsi gli avesse procurato l'appellativo di *kupapa* (collaborazionista) da parte del villaggio al suo ritorno, ha sempre rivendicato la sua esperienza di vero guerriero,

[181] «Ora ricordava il dolore del tatuaggio come il dolore dell'essersi chiesto, a intermittenza ma per tutta la durata dell'incisione, che senso avesse farsi ricostruire addosso quelle linee di discendenza tanto ineccepibili quanto campate in aria […] Si ritrovò a pensare, ora, che la cognizione di quel dolore fosse l'unica cosa indelebilmente vera di cui quella volta si era marchiato.» (Janeczek, 2010; 73)

[182] Nel 1939 la regina Te Puea Herangi aveva lasciato il permesso ai membri della sua tribù di arruolarsi volontari nell'esercito della Corona per combattere in Europa. Sir Apirana Ngata, deputato laburista che aveva dedicato parte della sua carriera politica alla protezione della cultura maori, ottenne il permesso di creare un battaglione unicamente formato da guerrieri indigeni ai quali, in cambio, sarebbe stata concessa la piena cittadinanza neozelandese al ritorno dal fronte.

portatore della *mana* (forza interiore) che sta alla base dello spirito maori di contro all'esibizione di facciata di simboli spogliati di ogni significato come fa il padre di Rapata:

> È facile urlare 'Ka mate, ka mate! Ka ora, Ka ora!' prima di una partita di rugby, lo fanno i tifosi degli All Blacks di mezzo mondo. Ma quella *haka* è stata composta secoli fa da un capo appena scampato ai nemici. 'Sarà morte, sarà morte! Sarà vita, sarà vita!' Prova a dirlo quando sei in mezzo alla guerra. Noi sapevamo fare la guerra, sapevamo starci in mezzo, almeno fino ai miei tempi. (ivi; 69)

Il processo di conciliazione di queste due forze interne, queste due spinte identitarie contrapposte, inizia, per Rapata, quando arriva al Cimitero del Commonwealth di Montecassino. Mentre assiste alla commemorazione ufficiale, sentendosi a disagio, inizia girovagare per il sacrario e nota che non esiste un'area riservata esclusivamente ai soldati maori nella sezione neozelandese, e che le loro tombe sono mescolate a quelle degli altri membri dell'esercito neozelandese. Proprio in ragione di questa comunione raggiunta nella morte, Rapata comincia a riconciliarsi con la scelta del nonno di combattere nella Seconda Guerra mondiale:

> Stavano sepolti tutti insieme, i soldati del contingente Neozelandese. Il prezzo della cittadinanza, non riuscì a fare a meno di pensare […] Nel continente dal quale erano partiti, in quel tratto d'Italia così simile a casa loro, gli europei giacevano nel suolo della patria neozelandese grazie alla presenza nel loro mezzo dei compagni maori. Perché i *pakhea* li avevano derubati delle terre, li avevano frodati e uccisi per averle, ma non erano stati capaci di consacrarle. Gli venne in mente l'espressione «sale della terra». Che i maori fossero rimasti, malgrado tutto, il sale della loro terra. E bisognava andarlo a scoprire dall'altro capo del mondo, dove si erano ripresi, con altro sangue e altra guerra, un piccolo lembo di quanto gli era stato tolto. (ivi; 107-8)

L'identità, capisce finalmente Rapata, non è una costruzione monolitica ma, piuttosto, un'architettura composita, capace di accomodare al suo interno anche tensioni oppositive; soprattutto, l'identità è fluida, soggetta al cambiamento:

> Doveva fidarsi di suo nonno e di sé stesso, fare un atto di fede in quella trama creata a quattro mani, riconoscendovi il suo invisibile *moko* facciale. *Mataora*, faccia vivente, era il nome conferito all'antenato che aveva iniziato i maori al tatuaggio inciso nel volto. Pur tramandandosi negli stessi disegni, il *moko* si adattava alla faccia di chi lo porta, e in più il lavoro dei muscoli lo rendeva sempre diverso: questa era la differenza fra una memoria viva e una memoria morta. Non possedere altro che una pietra tombale a cui sacrificare fiori e

> corone chinando testa e spalle, starci fermi dirimpetto fingendosi pietra a propria volta. Loro avevano di più, erano di più di un'accozzaglia di superstiti di tribù selvagge. Erano un popolo di memoria, un popolo di memoria generato dalla guerra […] Erano stati capaci di trasmettersi in modo invisibile la faccia vivente, per secoli, come aveva fatto con lui Charles Maui Hira (ivi; 105)

Fondamento dell'identità maori è una memoria sempre intesa come elemento vivo e dinamico, capace di adattarsi ai tratti di chi si fa portatore di segni che, quando anche non siano visibili, sono sempre indelebili.

5. Memoria Multidirezionale

Nella sua prima sera in Italia, Rapata osserva un numeroso gruppo durante una celebrazione familiare e riconosce «un tratto della sua gente in un altro popolo, del quale non sapeva pressoché nulla, della cui lingua non capiva una singola parola» (ivi, 70). Nel romanzo di Janeczek le vicende personali si aprono verso una dimensione collettiva e di ampio respiro che mette in comunicazione esperienze e culture anche molto distanti fra loro, come nel caso di Rapata. Memorie individuali e identità di gruppo entrano in risonanza facendo del racconto della Battaglia di Montecassino un prisma che riflette «l'assetto post-bellico dell'Europa e dell'Unione Sovietica e le conseguenze dell'era della decolonizzazione, attraversata da lotte per il riconoscimento delle identità politiche e l'emancipazione delle minoranze sparse del mondo» (Piga Bruni 2018; 149). In un saggio del 2009, Michael Rothberg fa riferimento a questo tipo di memoria parlando di *memoria multidirezionale*. Secondo Rothberg, nella società multiculturale del Terzo Millennio si è palesato un problema nel modo in cui la memoria di esperienze traumatiche vissute da diversi gruppi sociali viene rappresentata: cosa accade, si chiede, quando diverse storie si confrontano nella sfera del discorso pubblico? «Does the remembrance of one history erase others from view?» (Rothberg, 2009; 2):

> Many people assume that the public sphere in which collective memories are articulated is a scarce resource and that the interaction of different collective memories within that sphere take the form of a zero-sum struggle for preeminence. Because many of these same commentators also believe that a direct line runs between remembrance of the past and the formation of identity in the present, they understand the articulation of the past in collective memory as a struggle for recognition in which there can be only winners and losers, a struggle that is thus closely allied with the potential for deadly violence. (ivi; 3)

Rothberg trae spunto per le sue considerazioni dal dibattito fra il citrico letterario Walter Benn Michaeals e Khalid Muhammad sul rapporto fra la memoria della Shoah e quella dello schiavismo. Secondo Rothberg, l'emergere con sempre più rilevanza della memoria dell'Olocausto nella sfera pubblica, non solo americana ma internazionale, ha contribuito a creare le possibilità per l'affermarsi di altre memorie di vittime della violenza storica. Proprio per questo, di contro ad un *conceptual framework* che vede la relazione fra diverse memorie e identità culturali segnate dalla violenza storica disporsi secondo una logica di tipo competitivo, Rothberg suggerisce di ripensarla in un'ottica *multidirezionale*: «I suggest that we consider memory ad *multidirectional*: as a subject to ongoing negotiations, cross-referencing, and burrowing; as productive not privative» (ibid.). La memoria *multidirezionale* si intende quindi come una forza dinamica, produttiva e interculturale che, oltrepassando la dialettica oppositiva fra vinti e vincitori, legge la storia come terreno di negoziazione, riferimenti incrociati e prestiti. In questo contesto la memoria è intesa come «past made present», cioè un fenomeno contemporaneo che viene dal presente e si configura come una forma di elaborazione del rapporto col passato che si articola simultaneamente nell'esperienza privata e in quella collettiva. Secondo Rothberg:

> our relationship to the past does partially determine who we are in the present, but never straightforwardly and directly, and never without unexpected or even unwanted consequences that binds us to those whom we consider other. When the productive, intercultural dynamic of multidirectional memory is explicitly claimed […] it has the potential to create new forms of solidarity and new visions of justice[183]. (ivi; 5)

Nel romanzo di Janeczek è l'architettura formale stessa che mette in contatto memorie e identità culturali lontane fra loro tramite la giustapposizione dei racconti associati alle Battaglie e l'intrecciarsi a questi della vicenda biografica dell'io narrante. Ad esemplificare il superamento della vulgata proposta nella tradizione dall'esercito Alleato, è l'episodio legato all'ultimo decisivo assalto a Montecassino. Protagonisti sono due giovani amici Edoardo Bielinski e Anand Gupta, entrambi italiani ma italo-polacco il primo e di origine indiana il secondo. Nell'ultima estate che possono trascorrere insieme prima di separarsi per intraprendere percorsi universitari diversi, Anand acconsente ad accompagnare Edoardo ai piedi di Montecassino dove, di fronte all'ingresso del Cimitero militare polacco, l'amico distribuisce volantini alle famiglie e ai gruppi organizzati in visita per sensibilizzarli sui cittadini polacchi scomparsi in Italia. L'interesse di Edoardo per i connazionali

[183] Alla fine di una lunga e articolata riflessione, la conclusione a cui giunge Rothberg è duplice: «First, we cannot stem the structural multidirectionality of memory. Even if it were desirable – as sometimes seems to be – to maintain a wall, or *cordon sanitaire*, between different histories, it is not possible to do so. Memories are mobile; histories are implicated in each other. Thus, finally, understanding political conflict entails understanding the interlacing of memories in the force field of public space. The only way forward is through their entanglement» (313).

scomparsi e il suo attivismo politico sono intimamente connessi e derivano dalla sua identità multiculturale, di cui si è reso conto improvvisamente un pomeriggio quando, dopo una manifestazione studentesca degenerata in tafferugli con la polizia viene arrestato e minacciato di essere rimpatriato con i genitori:

> «Ma io sono nato a Roma, qui c'è scritto. Sono uno studente del liceo Tasso, uno studente come tutti gli altri che oggi…» […]
> Sì, teniamolo alto il nome dei Bielinski. E non chiediamo niente, né diciamo se non il minimo necessario in risposta a quel che ci verrà chiesto. Cala la reticenza, l'autocensura, in casa Bielinski, roba che doveva essere scomparsa con la fine dell'Era glaciale comunista. Edoardo sfoga il razzismo dei questurini nel suo cuscino prima di addormentarsi, Giorgio e Flavia mormorano a porte chiuse in camera da letto «ma questo paese dove sta andando?», e che non si faccia cenno alla presenza dei ragazzi in piazza Navona con nonno Radek e nonna Dorka, è una cosa che non va nemmeno detta. (Janeczek, 2010; 200)

La madre si accorge che qualcosa non va quando, mesi dopo mentre stanno guardando la televisione, Edoardo le dice «Hai visto? Noi qui siamo tornati in schiavitù, siamo i loro negri bianchi» (ivi; 203) e capisce che si sta riferendo ai polacchi:

> Forse esagera, com'è tipico per la sua età e per il suo carattere, però ci sono avvenimenti, botte in testa, che cambiano la percezione delle cose irreversibilmente. La parte più dolorosa è l'udito: scoprire che le lingue slave sono simili al punto che lui riesce a capire quel che si dicono i muratori sui mezzi pubblici, […] Sono legione, un esercito nascosto, come gli extraterrestri che sbarcano sulla terra in un film per ragazzi: soltanto Edoardo sembra in grado di accorgersi che si muovono come in una dimensione parallela […] nessuno dei suoi nuovi amici attenti ai problemi dell'immigrazione e del razzismo potrebbe mai subire un trattamento come quello che gli è toccato, mentre il figlio di un manager di Bulgari, per quanto non se l'andrà mai a cercare, rimane tuttavia esposto alla stessa sorte. (ivi; 206-7)

Nonostante questo, però, Anand Gupta non riesce a condividere fino in fondo con l'amico l'interesse per i polacchi scomparsi e per gli avvenimenti storici che ebbero luogo a Montecassino. Cerca quindi di avvicinarsi all'amico tramite la lettura delle memorie del generale Anders, ma è annoiato e non riesce a sentire un vero interesse per le vicende dell'armata polacca. Un pomeriggio, però, mentre Edoardo partecipa alla messa in onore delle vittime di Montecassino, Anand trova un nido di rondini nel sottotetto dell'Abbazia. Mentre le osserva scrive un SMS all'amico dicendogli di venire a vedere un «museo». Anand, spinto da quello che Piga definisce un «sentimento

creaturale» vede nelle rondini un'allegoria dei popoli sconvolti dai terribili eventi della Seconda Guerra mondiale e dalle sue conseguenze. È lo stesso Anand a spiegarlo a Edoardo in una lettera:

> Forse avevo bisogno anch'io di immaginare qualcosa di diverso da quelli che sono i miei spaghetti, volevo anch' sognare qualcosa di eroico. Solo che non è la mia dimensione. Quel vostro modo di stare dentro la storia fino al collo, di lottarci fino all'ultimo sangue, - anche voi per generazioni, da nonno a nipote, - in fondo non lo capisco. Mi piace, così come mi è piaciuto molto il tuo esperimento davanti al cimitero, ma non mi appartiene. […] Forse però dovrei spiegarmi meglio. Anch'io capisco certe cose, ma per un'altra strada. Per esempio quella delle rondini. Quando stavo lì a guardare quel nido piazzato sotto la volta del corridoio, mi veniva immediatamente da pensare che ai tempi della battaglia non avrebbe potuto esserci […] Così mi sono chiesto: ma dove stavano le rondini, in tempo di guerra? […] Ho visto questi stormi di poveri uccelli neri impazziti, in tutto il mondo. Capisci, Edo: per avere il senso preciso di quel che mi stava raccontando il vostro generale, io sono passato attraverso le rondini. (ivi; 273-4)

Come nota Andrea Suverato, in questo episodio si assiste alla «rappresentazione intradiegetica di un processo formale» (2020; 113) perché sono proprio le rondini ad incarnare il punto di vista obliquo e la memoria multidirezionale: grazie a questi due elementi, la scrittura di Janeczek, attraverso il loro volo impazzito nei cieli sconvolti dalla guerra immaginato da un ragazzo che non ha memoria né relazione con gli eventi narrati, dà vita ad un moto centripeto che riporta al centro della Storia ciò che ne era rimasto ai margini.

6. Ultima Battaglia: A Caccia Di Tracce

Anche la vicenda biografica di Janeczek, che nella costruzione del romanzo fa da contrappunto ai racconti di finzione alternando la voce della narratrice a quella dei personaggi da lei inventati, è rivolta ad interrogare un *manque* della Storia. Fra le fila dell'Armata del generale Anders, infatti, sarebbe potuto figurare anche il padre dell'autrice; invece, ad aver combattuto a Montecassino sono stati Zygmunt, un cugino della madre da lei mai conosciuto, Dolek, il fratello di Zygmunt, e Samuel Steinwurzel (noto come Milek, poi italianizzato in Emilio), un caro amico della famiglia Janeczek. Mentre gli inserti biografici che ci mostrano l'io narrante alla ricerca di notizie su Zygmunt e Dolek costellano il romanzo attraversando frontiere spazio-temporali, è solo nell'ultimo capitolo, dedicato appunto alla Quarta Battaglia di Montecassino (11-18 maggio 1944) che inizia ad apparire l'immagine evanescente di Samuel Steinwurzel. Avvicinandosi alla conclusione del romanzo, il

lettore scopre che è proprio il cortocircuito fra la scelta di Samuel-Milek- Emilio di non raccontare mai alla famiglia della sua esperienza da soldato a Montecassino e quella, diametralmente opposta, del padre di Janeczek di mentire sulla partecipazione a questo evento chiave della Seconda Guerra mondiale, a generare la riflessione etica e morale che sottende l'intera narrazione. L'ultima sezione del romanzo si apre sulla descrizione di una fotografia di Samuel Steinwurzel che reca come didascalia solo il suo nome e la data, 1943:

> L'uomo nella foto è all'origine di tutto. L'uomo è lo zampillo della sorgente che mi ha portato a scoprire i rivoli sgorgati fra i continenti e confluiti nel fiume di queste pagine, a seguirne i meandri fino a che raggiunge la Valle del Liri e sfocia nella battaglia. Ma poi, come spesso accade alle sorgenti, quella prima fonte sembrava essersi persa, inabissata[184]. (ivi; 277)

Partendo dalla ricerca documentale e d'archivio, la narratrice inizia la sua personale ricognizione alla ricerca dei punti di contatto fra la sua storia personale e quella collettiva. Per fare questo si reca dapprima in Israele per parlare con Irena Levick, (Irka), la moglie del cugino Zygmunt, la quale le racconta di come sia riuscita a scampare alla deportazione nazista fuggendo dalla Polonia solo per essere catturata dai sovietici. Il racconto di Ikra è intervallato dagli inserti metanarrativi in cui la voce di Janeczek esibisce le sue fonti e riflette sulle reali capacità del linguaggio di farsi veicolo di esperienze così tremende. La storia di Irka e dei fratelli Zygmunt e Dolek Szer corre parallela a quella dei milioni di polacchi che sono stati trasportati dalle correnti storiche verso le foreste dell'Unione Sovietica; molti di loro, come i parenti dell'autrice, ricevono la notizia della loro liberazione mesi dopo che era stata dichiarata ufficialmente: «Bastava scaricarli da qualche parte e metterli ai lavori forzati perché, con l'aiuto dello spazio e del tempo di cui dispone la grande patria sovietica, si decimassero» (ivi; 225). Sebbene ciò che Irka descriva sembri più un villaggio di residenza coatta, dove alle famiglie era consentito vivere assieme in baracche condivise, la narratrice evidenzia come usi sempre e comunque la parola *lager*. La spiegazione va cercata nel fatto che, in qualunque modo si decida di chiamarli:

> tutti erano luoghi dove non c'era più nient'altro oltre al lager. Un mondo dove eri imprigionato, sorvegliato, costretto a lavorare come uno schiavo, privato di ogni diritto come uno schiavo, soggiogato dalla fame come uno schiavo. Un mondo a parte. Dove la tua distruzione spirituale procedeva insieme a ogni giorno in più vi passavi e la tua morte

[184] Secondo il progetto originale di Janeczek, Emilio doveva essere il protagonista di uno dei racconti sulla Battaglia ma poi, parlando con la madre del lavoro che stava pianificando, la scoperta di avere parenti collegati a quell'evento l'ha portata ad approfondire le ricerche e ampliare la narrazione per comprendere anche loro nel romanzo.

> fisica, se non era un obiettivo, rappresentava un dato messo in conto come una certa percentuale di usura dei macchinari. (ivi, 225)

Il rapporto che Janeczek instaura con la storia famigliare è stato riportato spesso all'alveo della Postmemory, teoria introdotta da Marianne Hirsch e di cui ho parlato nello scorso capitolo dedicato all'analisi di *El Monarca de las Sombras* di Javier Cercas. La Postmemory è una modalità di relazione al trauma subito da chi ci ha preceduto e che non ci tocca se non in modo indiretto. Partendo dalla sua esperienza diretta di figlia di rifugiati politici ucraini negli Stati Uniti, Hirsch ha ipotizzato la Postmemory come un sistema di trasmissione non tanto del trauma (esperienza impossibile da raccontare anche quando si è vissuta in prima persona) ma dell'impatto che il trauma vissuto da qualcuno a noi vicino ha avuto sulla nostra vita. In questo senso allora, sebbene sia possibile inscrivere *Le rondini* nel contesto della Postmemory (in quanto mediazione artistica del trauma vissuto dal padre durante la Seconda Guerra mondiale e che la narratrice ha conosciuto solo in maniera indiretta, attraverso il silenzio del genitore[185]), il romanzo di Janeczek che più di ogni altro manifesta in modo evidente i segni della Postmemory è senza dubbio *Lezioni di Tenebra* (1997), dedicato al rapporto dell'autrice con la madre. Laddove in *Lezioni di Tenebra* Janeczek si interrogava su quanto e in che modo l'esperienza della madre, sopravvissuta ad un lager nazista, avesse influito nell'educazione che le era stata impartita, in *Le rondini di Montecassino* il focus è sul vuoto conoscitivo che l'autrice si è trovata a gestire dopo la scoperta che il padre non solo aveva mentito sul loro cognome ma anche su ciò che aveva vissuto durante la guerra. A seguito di questo svelamento, l'autrice si trova a riconsiderare la sua relazione con la figura paterna: sarà il tentativo di comprendere le motivazioni che hanno spinto il padre a mentire per tutta la vita a spingerla a ricostruirne le vicende per via indiretta. *Le rondini di Montecassino* è un romanzo che cerca di fare i conti con un vuoto, una mancanza letteralmente di informazioni su qualcosa che è accaduto nel passato familiare di Janeczek; *Lezioni di Tenebra*, al contrario, si propone di interrogare un pieno nella vita dell'autrice, cioè gli insegnamenti ricevuti dalla madre, e tenta di capire che ruolo ha avuto il suo passato di deportata nell'educazione trasmessa alla figlia. Ed è proprio questo tentativo di veicolare la forza dell'influsso diretto sulla propria vita di un trauma vissuto da altri che permette di inserire *Lezioni di Tenebra* nel panorama della Postmemory senza alcuna riserva. Nel romanzo, l'esplorazione del rapporto madre-figlia passa anche attraverso il racconto di un viaggio che le due hanno compiuto insieme in Polonia; insieme hanno visitato le città d'origine materna e paterna,

[185] La traccia più evidente (e nota) di questi procedimenti di mediazione artistica è certamente il ricorso alle fotografie come dispositivi in grado di mettere in relazione un passato che si ignorava con il presente: questo è anche il modo in cui Janeczek utilizza la fotografia di Emilio Steinwurzel. Ciononostante mi trovo d'accordo con Andrea Suverato quando nota che *Le rondini di Montecassino* (diversamente, a mio avviso da *Lezioni di Tenebra*) «piuttosto che dalla persistenza del trauma» trae origine «dal trauma inteso come *manque* esperienziale, chiamato di volta in volta "inesperienza" o "trauma dell'assenza di trauma"» (2020; 105) come hanno fatto Antonio Scurati o Daniele Giglioli.

insieme hanno visitato Auschwitz. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, e a quanto ha registrato Hirsch nel suo studio sulle seconde generazioni, questo *viaggio della memoria* è stato intrapreso per volontà proprio della madre sopravvissuta e non per la necessità di Janeczek prima di ricostruirne il trascorso traumatico[186]. Nonostante questo, il romanzo è animato dalla stessa necessità di riannodare le fila di un passato spezzato che si ravvisa in altre manifestazioni della Postmemory. Queste opere possono essere viste come espressione della volontà degli autori di riconciliare due immagini che, nella quotidianità che segue ad un trauma, si danno soltanto separate; è animata da questo spirito che Janeczek tenta di avvicinare quanto più possibile fra loro tutti i pezzi che compongono la biografia dei genitori:

> È vero: io non ho nessuna idea di come e cosa fosse mia madre fra il 1939 e il 1945. Non posso nemmeno fare finta di conoscerla, mia madre, come credo si faccia comunemente con i propri genitori. Non riesco più di tanto a rendere reale la sua storia, almeno a seguirla come quella di un personaggio letterario. Va meglio, ma soltanto un poco, se cerco di raffigurarmela bambina e poi ragazza a Zawiercie, mi sembra di avere diritto di rivestirla di alcuni tratti noti, riconoscibili. Eppure è tutto così lontano, nel tempo e nello spazio, così privo di un legame evidente con me che non possiedo nemmeno la lingua che lei parlava allora. Mi rendo conto che dev'essere arduo per molti figurarsi la giovinezza dei propri genitori, specie se ci sono quarant'anni di distanza […]. Ma nonostante tutto non credo che si avverta la stessa frattura, la stessa irreparabile sensazione da punto di partenza o di passaggio. Nel mio caso invece c'è un azzeramento: posso anche leggere l'intera bibliografia sullo sterminio, posso capire la meccanica del nazismo, posso elaborare il problema della follia di massa, di quell'orrore storico preciso, della sua natura incomparabile e incomunicabile, ma non per questo riesco a riportare dentro di me mia madre e mio padre a un'unità di persone, fosse anche la più precaria. D'altra parte è spesso così tangibile che non sono nati o rinati nella primavera del '45. C'erano già prima, già prima erano, almeno in parte, quelli che io ho conosciuto. È un mistero che non si risolve. (2011; 128-9)

Anche la biografia di Emilio Steinwurzel, come quella paterna, è avvolta da un alone di mistero, a partire, anche nel suo caso, da quel nome, Samuel, che Janeczek scopre quando trova una sua fotografia mentre è a casa del figlio, Gianni. È proprio parlando con Gianni, anche lui protagonista di un "viaggio della memoria" per ripercorrere i passi del genitore fra gli scenari di guerra, che

[186] «A casa mia non se n'è quasi mai parlato. Mio padre non raccontava niente, quello che so invece da mia madre l'ho appreso in gran parte in Polonia e nel tempo successivo al nostro viaggio. Altri genitori […] non riescono a stare zitti, ripetono ai figli sempre le stesse scene, più o meno come fanno certi padri con la guerra […]. Sono grata ai miei di avermi risparmiato le loro reminiscenze, penso che abbiano fatto bene a tacere. Credo che abbiano taciuto per dimenticare o almeno non risvegliare i ricordi e anche per non assillare me, per farmi crescere come una ragazzina normale. Penso che mi basti sapere quanto so. In queste pagine l'ho raccontato, né più né meno. Dal canto mio non ho mai chiesto niente» (Janeczek, 2011; 98).

prende forma la storia di come Samuel è diventato prima Milek e poi, abbracciando la nuova vita in Italia, Emilio. Proprio la scoperta di questo nome così instabile, che è mutato col mutare delle circostanze adattandosi, di volta in volta, alle necessità contingenti del suo portatore, è all'origine della riflessione della narratrice su come gli Steinwurzel avessero attuato un processo di «stemperamento dell'identità ebraica in quella polacca» (Piga, 2012; 12) probabilmente influenzati dal contesto culturale che iniziava a manifestare i primi segnali dell'antisemitismo che sfociò nei pogrom di Kielce. D'altra parte, echeggiando le ragioni addotte da Charles Maui Hira per arruolarsi nell'esercito neozelandese, la narratrice ipotizza che forse, probabilmente a seguito dell'abbandono dello Yiddish, a spingere la famiglia Steinwurzel a cambiare Samuel in Milek fu proprio la volontà di essere considerati cittadini polacchi:

> Forse è solo questo che, facendo a meno di troppe smancerie borghesi – serate a teatro, delikatessen non kasher, lezioni di tennis e pianoforte, concorsi di bellezza per bambini –, vorrebbero davvero per sé stessi e i propri figli: essere riconosciuti cittadini. (Janeczek, 2010; 289)

Ma, riflette la voce narrante, accanto alla cittadinanza, avviluppate insieme in un'unica matassa impossibile da sbrogliare, lei e Gianni hanno avuto in eredità dalle rispettive famiglie anche «un patrimonio invisibile che ci modella dal di dentro quanto è tardi, quando le tracce che cominciamo a rincorrere sono scarse e parzialmente indecifrabili» (ivi; 282-3). Anche Samuel Steinwurzel ha lasciato al figlio il compito di decifrare la sua storia, risalendo il corso del tempo per andare alla ricerca di suo padre nel groviglio della Storia. La scelta di Steinwurzel è, però, particolarmente interessante: perché tacere nel suo caso, si domanda la voce narrante, quando si ha un passato da eroe?

> Samuel Steinwurzel è quel che un numero infinito di ebrei polacchi hanno rimpianto per tutta la vita di non essere stati. Non dovrà mai rimproverarsi di averla scampata fuggendo sotto falsa identità, nascondendosi nei boschi o nelle caverne come gente della preistoria, […] O aver avuto l'immeritatissima fortuna di sopravvivere da schiavi, meno che schiavi, involucri di pelle e ossa obbedienti alle norme del ghetto e alla legge del lager. (ivi; 308)

La risposta a questa domanda, però, non è data perché si trova oltre il limite di quello che è possibile ricostruire, assorbita in quel punto cieco dentro il quale è impossibile addentrarsi o vedere alcunché. Ciò che è dato sapere è quello che si trova sulla soglia, cioè il silenzio che anche Samuel Steinwurzel, il soldato Milek, ha scelto di calare sul passato; una ferrea autocensura che definisce una cesura netta nella trasmissione memoriale. Incontrata una ragazza italiana di cui si innamora,

Samuel, già diventato Milek, diventa Emilio e, immagina la narratrice, decide che «del suo passato azzerato può fare a meno, perché possiede un futuro che si chiama Eliana Finzi» (ivi, 356). La spiegazione, però, è insufficiente; la volontà di provare di nuovo a sondare il punto cieco è troppo forte. L'interrogazione del buio continua, allora, e la narratrice cerca di intuire cosa si nasconda dietro un silenzio così rumoroso, un silenzio che sottrae dal baglio memoriale dei discendenti diretti (e, per prossimità, a quello dell'intera comunità) il racconto di un'esperienza dal valore inestimabile. Forse, ipotizza, la scelta di Samuel Steinwurzel ha a che fare col senso di colpa di cui è vittima, inevitabilmente, chi sopravvive, e si giustifica per via di un dolore «insensato e infinito» dal quale non c'è scampo. È comprendendo questo dolore e la possibilità che ne esista uno identico e speculare, quello di non aver «lottato con le armi contro il proprio destino» (ivi; 358) che la narratrice arriva a riconciliarsi con la menzogna paterna:

> Perché mio padre quella storia la invidiava. Perché mio padre, con gli altri suoi amici italiani che erano stati in Jugoslavia o addirittura in Val D'Ossola con i partigiani, aveva raccontato che anche lui era stato da qualche parte nei boschi, con i russi o con i polacchi, a combattere contro i nazisti. Però non era vero. L'ho scoperto per caso un giorno, dopo che era già morto, come ho scoperto poco prima del suo funerale che era falsa tutta la sua identità: nome e cognome, data di nascita corrispondente a quella in cui avevamo sempre festeggiato il suo compleanno. Milek o Emilio era quel che mio padre avrebbe voluto essere, il suo doppio immaginario a cui tutto questo libro è dedicato. (ivi, 361)

È possibile dire, dunque, che in *Le rondini di Montecassino,* la ricerca di tracce sommerse, articolata attorno ai pilastri-questione di «necessità, menzogna e coraggio» dà vita ad un racconto che esplora tanto il non detto della *masterfiction* quanto le possibilità esistenziali di ognuno di fronte alla contingenza del divenire storico, che spesso «si riducono a scelte che non sono vere scelte» (Piga, 2018; 129). È il caso del padre di Janeczek, costretto a mentire alla frontiera con la Germania per portare in salvo i fratelli più piccoli dopo il resto della famiglia era rimasto vittima dei rastrellamenti in Polonia. Nel tentativo impossibile di trovare una spiegazione che giustifichi le azioni dei morti, la narrazione di Janeczek si affida ad un meccanismo ben evidenziato da Benvenuti:

> la finzione romanzesca, riabilitata a questo scopo, finisce per rispondere a un'istanza di verità; e la decostruzione della Verità e della Razionalità della Storia non si rivela gioco ironico di distanziamento da una qualche verità astratta, ma semmai rivendicazione di una istanza conoscitiva che non semplifica o minimizza la molteplicità dei vissuti e dei punti di vista, e invece li utilizza per la costruzione di un'immagine complessa della realtà in cui sguardo e responsabilità dell'autore non siano cancellati. (2012; 87)

È in questa prospettiva che ho scelto di esaminare il romanzo di Janeczek, come un ottimo esempio di quei romanzi storici contemporanei in cui la matrice metafinzionale si coniuga ad una postura etica chiara e definita, impegnata ad orientare la narrazione verso un'interrogazione delle parti oscure o tralasciate della storia ufficiale.

PAUL AUSTER – *4321*

Life is hostile, he believed. The struggle is
to merge your life with the greater tide of
history.

D. DeLillo, *Libra*

Our lives don't belong to us, you see –
they belong to the world, and in spite of our
efforts to make sense of it, the world is a place
beyond our understanding.

P. Auster, *The Art of Hunger*

1. Apertura

La vita di Archibald Ferguson è il soggetto dell'ultimo romanzo di Paul Auster *4321*, pubblicato nel 2017 e scritto a sette anni di distanza dal precedente lavoro dell'autore newyorkese. La vita di Archie, però, non è una ma sono in effetti quattro, che si dipanano da un'origine condivisa e vengono raccontate negli anni della formazione, dall'infanzia fino alla maturità, coprendo un arco temporale che va all'incirca dal 1947, anno di nascita del/dei protagonista/i fino al 1971. Come vedremo, il romanzo si apre in realtà su una data simbolica, il 1° gennaio 1900, quando il nonno del protagonista sbarca ad Ellis Island e, a causa di un'incomprensione linguistica, abbandona il vero nome, Isaac Reznikoff (troppo difficile e, soprattutto, troppo ebreo per permettergli di cominciare una nuova vita in America dopo essere fuggito a piedi da Minsk) e diventa Ichabod Ferguson. Altrettanto significativo è il fatto che, grazie ad una serie di sommari, il romanzo si chiude nel 1974, nel momento esatto in cui Nelson Rockefeller, governatore dello Stato di New York la cui reputazione sembrava irrimediabilmente compromessa dalla pessima gestione della rivolta scoppiata nel carcere di Attica solo tre anni prima, presta giuramento come vicepresidente degli Stati Uniti d'America sotto la presidenza di Gerald Ford. Due sono gli aspetti che rendono particolarmente significativa la scelta di Auster di chiudere il romanzo in questa precisa data e con questo preciso evento, soprattutto alla luce della lettura di *4321* che tenterò di dare. Il primo è certamente il fatto che il nome Ichabod Ferguson, col quale il nonno del protagonista inizia la sua nuova vita in America e che, attraverso suo padre, arriverà fino ad Archie (che il narratore extradiegetico chiama spesso per cognome, Ferguson), nasce tanto da un malinteso quanto da una dimenticanza: mentre erano in fila all'immigrazione, un uomo suggerisce a Reznikoff di cambiare nome in Rockefeller perché *you can't go wrong with that*, ma nella confusione del momento lui se lo

dimentica e, davanti alla guardia che gli chiede il suo nome esclama, in yiddish, «*ikh hob fargessen*!» (Auster, 2017; 1). La frase, che significa all'incirca "me lo sono dimenticato", viene fraintesa dall'uomo della dogana che scrive, appunto Ichabod Fergusson, dando ad un ebreo russo un nome di origine scozzese e presbiteriana. La riflessione sul caso, sull'identità e sulle potenzialità esistenziali nella vita di ognuno, che si biforcano continuamente davanti ai nostri occhi come una serie di sentieri borgesiani[187], è al cuore di questo romanzo, ed ecco perché è significativo che l'autore scelga di chiuderlo sull'immagine di un uomo il cui cognome avrebbe potuto essere lo stesso del protagonista che diventa vicepresidente. Altrettanto interessante, però, è notare, come d'altra parte fa il narratore proprio nelle ultime righe, che sia Gerald Ford, trentottesimo presidente degli Stati Uniti, sia tantomeno il suo vice Nelson Rockefeller, arrivano a ricoprire le due più alte cariche politiche del Paese, unici nella Storia, senza essere stati eletti[188]. Il fatto è che Rockefeller si trovò quasi per caso, nella sorpresa generale, a ricoprire una carica che è sì la seconda più prestigiosa nella gerarchia statunitense, ma è anche quella riconosciuta da quasi all'unanimità come la meno impegnativa di tutte. Nella Costituzione, infatti, la vicepresidenza è intesa come carica meramente rappresentativa priva di poteri istituzionali (basti pensare che, fino agli anni '70, non erano nemmeno previsti ufficio appositi alla Casa Bianca); è a completa discrezione della presidenza affidare al vice incarichi di tipo politico. Rockefeller fu convinto da Ford ad accettare la carica con la promessa che l'avrebbe coinvolto nella gestione politica del Paese ma non fu così e, alle successive elezioni, non lo propose nemmeno come parte del suo ticket elettorale. La carica di vicepresidente è quella di chi ha un punto d'osservazione certamente privilegiato sulla Storia ma che, in genere, resta del tutto estraneo al processo decisionale e si limita a subire le scelte fatte da altri[189].

Una posizione simile, cioè quella di chi resta ai margini della Storia e la osserva da fuori pur se ne percepisce l'influenza sulla propria vita, è occupata da tutti gli Archie Ferguson le cui vicissitudini costituiscono la trama di *4321*. Il romanzo è strutturato in sette sezioni (che segnano le fasi di sviluppo del protagonista, dall'infanzia alla prima età adulta) ognuna delle quali è suddivisa al suo

[187] Non è un caso, infatti, che fra i numerosissimi riferimenti ad altri autori e citazioni di altre opere che compongono la rete intertestuale sottesa all'intero romanzo, e responsabile di una serie di rimandi anche interni alla narrazione stessa, l'Italo Calvino de *I castelli dei destini incrociati* (1969) e il Borges de *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (1941) ricorrano spesso.

[188] Ford era il vicepresidente di Richard Nixon e sale alla massima carica in seguito alle dimissioni di quest'ultimo (dovute ad un tentativo di evitare un processo di *impeachment* che lo avrebbe costretto a rinunciare alla Casa Bianca). La sua scelta di nominare Nelson Rockefeller come vice fu una sorpresa per molti, non ultimo lo stesso Rockefeller, che aveva tentato di vincere la candidatura alla presidenza per il Partito Repubblicano tre volte (1960, 1964, 1968), il quale era visto da una grossa fetta dell'elettorato repubblicano come troppo *liberal*; proprio il tentativo di convincere gli elettori più centristi alle successive elezioni del 1977 fu il motivo che spinse Ford a proporlo.

[189] Ovviamente non è possibile una generalizzazione e, sebbene moltissimi siano i vicepresidenti di cui non si è mantenuta memoria fuori dagli Stati Uniti, tanti sono anche quelli che hanno giocato un ruolo fondamentale nella politica interna ed estera. Fra questi si ricordano, a titolo esemplificativo e limitandosi alla Storia recente, Al Gore, Dick Cheney e lo stesso Joe Biden, che da vicepresidente di Barack Obama lo affiancò quasi alla pari nella gestione della politica estera.

interno in quattro capitoli numerati 1.1, 1.2, 1.3, 1.4 e così via; a partire da un'origine comune (1.0), nel quale è raccontata la genesi della famiglia Ferguson dall'arrivo del nonno in America, ogni capitolo segue poi la vita di una versione di Archie. Nella numerazione dei capitoli, quindi, il primo numero corrisponde alla sequenza cronologica (1 per l'infanzia, 2 per la pubertà, ecc. ecc.) mentre il secondo segnala al lettore a quale Archie si deve fare riferimento. Ognuno dei protagonisti segue pressoché la stessa parabola ma le differenze sono significative perché contribuiscono a indirizzare la vita di quel particolare Archie; e, per comprenderlo basta osservare cosa accade, ad esempio, a Stanley Ferguson, il padre di Archie, nelle prime sezioni. In tutte e quattro le versioni, Stanley apre un negozio di elettrodomestici con i fratelli, ma le cose prendono una piega diversa in ogni storia, con conseguenze rilevanti sulla biografia di Archie. Nella versione 1, infatti, uno dei fratelli di Stanley, per coprire un debito di gioco, commissiona una rapina nel suo stesso negozio; scoperto l'inganno, il padre del protagonista liquida tutti e apre una piccola bottega di riparazioni: se è vero che in questa storia i soldi per la famiglia Ferguson sono un problema, è però anche è quella in cui Archie ha un rapporto migliore col padre. Nella versione 2, invece, sono sempre i fratelli di Stanley a complottare, stavolta per incendiare il negozio; di nuovo Stanley lo scopre e liquida tutti ma, dopo molti sforzi sia suoi che di Rose, la madre di Archie, riesce ad aprire un suo circolo sportivo, trasmettendo al figlio l'idea che con sacrificio e lavoro si possa raggiugere ogni obiettivo[190]. La versione 3 è quella che più si discosta dalle altre perché, sebbene il negozio sia di nuovo vittima di un incendio doloso, stavolta Stanley muore cercando di fermare i colpevoli; in seguito a questo tragico evento, Rose e Archie si trasferiscono a New York dove il ragazzo crescerà a contatto con stimoli molto diversi rispetto agli altri, che non approdano alla grande città prima degli anni del liceo. Nella quarta versione, infine, il negozio di cresce fino a diventare una catena nazionale: la dedizione al lavoro di Stanley, però, si trasforma in vera e proprio ossessione e crea una frattura nell'equilibrio familiare che si rivelerà insanabile, portando al divorzio da Rose e alla fine di ogni rapporto fra lui e Archie[191].

[190] Si tratta purtroppo di un insegnamento che non Archie non potrà mettere a frutto: questa versione del protagonista, infatti, muore colpito da un ramo durante un temporale mentre si trova in campeggio appena tredicenne. L'incidente è un chiaro rimando all'episodio traumatico a cui ha assistito Auster, cioè la morte di un amico colpito da un fulmine proprio davanti ai suoi occhi. Nel romanzo, però la line narrativa di questa versione di Archie resta presente sotto forma di pagine bianche dal notevole valore simbolico. Lo stesso accade per le versioni 3 e 1 alla morte dei protagonisti: alla fine del romanzo l'unico sopravvissuto sarà il numero 4, che si scoprirà essere l'autore del romanzo che stiamo leggendo.

[191] Andrebbe notato, infine, che sebbene ogni versione del protagonista sia circondata sempre dallo stesso gruppo di comprimari, in ogni storia questi personaggi secondari occupano ruoli diversi, contribuendo a generare nel lettore un senso di spaesamento. Fra questi personaggi più importante è certamente Amy. La ragazza è il grande amore del protagonista ma, a seconda della versione, è alternativamente una compagna, un'amica, una cugina e persino una sorella acquisita. In ogni versione, Amy incarna il corrispettivo femminile di Archie e, specialmente in riferimento alla Storia, il suo polo oppositivo: laddove lui sceglie di non agire e limitarsi ad osservare, lei invece partecipa con slancio, tentando di coinvolgerlo ma finendo, poi, con lo scontrarsi sempre contro la sua scelta di prediligere la letteratura sopra ogni altra cosa.

Rispetto ai due precedenti romanzi che ho preso in esame *4321* è decisamente eccentrico. Scritto da un autore di una generazione precedente a quella di Janeczek e Cercas, il romanzo di Auster appartiene ad un contesto geografico diverso, quello statunitense, e si inserisce in un filone della produzione letteraria più legato alla fase prettamente postmoderna della fine del XX secolo che alle sperimentazioni che hanno caratterizzato l'avvio del Terzo Millennio. E mentre gli altri testi che compongono il corpus di questa ricerca hanno come nucleo pulsante la Storia, la sua preoccupazione principale è l'indagine sulle potenzialità del caso nella costruzione identitaria. Eppure, anche *4321*, proprio come gli altri testi presi in esame, può essere letto come una meditazione sulla ricerca del proprio posto nel mondo, un tentativo molto chiaro, per quanto articolato e complesso, di rispondere alla domanda "Chi sono io in relazione al resto del mondo? Che posto occupo in questa corrente?". Proprio come gli altri romanzi, allora, anche questo può contribuire alla riflessione sulla declinazione possibile del rapporto fra singolo individuo e collettività nel contesto della Storia. «According to family legend» (ivi; 1), come recita l'incipit del romanzo, la storia di Archibald Ferguson, ha inizio il 1° gennaio 1900, una data troppo significativa perché possa essere casuale: da quel momento in poi la vicenda personale e familiare delle quattro versioni del protagonista scorre parallela alla Storia del suo Paese (che, va detto, è certo diversa da quella dell'Europa agli albori e durante la Seconda Guerra mondiale, ma non per questo meno significativa) tanto che il romanzo può, a ragione, essere considerato come un affresco colossale degli Stati Uniti del secondo dopoguerra.. La scelta di una data fortemente evocativa con cui inaugurare la vicenda biografica del protagonista, così come la precisione con cui la vita di Archie segue l'evoluzione della Storia americana, ricorda da vicino il modo in cui le vite dei *Midnight's Children* (1981) di Salman Rushdie procedono all'unisono con quella dell'India nella transizione da colonia britannica a nazione indipendente. Nel romanzo di Rushdie i protagonisti sono bambini venuti al mondo precisamente a mezzanotte del 15 agosto 1947, la data e il momento esatti in cui è stata ufficializzata l'indipendenza dell'India; in virtù di questa nascita alcuni di loro sono dotati di poteri magici e il protagonista/narratore, Saleem Sinai, cerca di riunirli tutti in un consesso sul piano astrale grazie alle sue doti telepatiche. All'interno di un complesso sistema di personaggi e linee narrative la storia di Saleem Sinai fa di lui una metafora degli stravolgimenti, religiosi, sociali e politici, che hanno sconquassato l'India nei suoi primi anni di vita, segnati da scontri intestini e dalla difficoltà di accomodare sotto un'unica bandiera gruppi religiosi ed etnici anche molto diversi fra loro. Vincitore di diversi premi internazionali, *Midnight's Children* è stato da più parti celebrato come un capolavoro dal respiro epico, ed è chiaramente questa l'aspirazione che si cela dietro *4321*. È evidente infatti che con questo testo, Auster tenta di inserirsi nella tradizione del grande romanzo americano, tradendo un'intenzione tardonovecentesca che è del tutto assente dalla produzione letteraria del Terzo Millennio. Proprio in ragione di questa filiazione può risultare straniante il suo

accostamento a romanzi nei quali la Storia non è presente come mero corredo ma, al contrario, occupa il centro della scena perché è vissuta come problema. Tuttavia, la presenza del tema storico nel romanzo di Auster non può essere liquidata allo sfondo e, anzi, acquista rilevanza se si considera che la voce narrante evidenzia costantemente come gli eventi chiave della biografia del protagonista, di tutti i protagonisti, seguano con una precisione quasi cronometrica i rintocchi che cadenzano l'evoluzione della società statunitense dagli anni '50 alla metà dei '70. Un piccolo esempio di questo contrappunto costante fra la biografia del protagonista e la Storia nazionale si può vedere quando Archie 1 dà il suo primo il 22 ottobre 1962, proprio mentre il presidente Kennedy annuncia la presenza di basi missilistiche a Cuba; lo stesso Archie, poi, perde la verginità mentre Kennedy viene colpito a morte a Dallas. Parallelismi di questo tipo ricorrono con frequenza quasi ossessiva in tutte le versioni delle vite di Archie, sottolineando sempre la simultaneità degli eventi che segnano le biografie individuali e i destini generali. Archie Ferguson è nato in una famiglia ebrea borghese del New Jersey e cresce in un contesto segnato dal sorgere del movimento per i diritti civili e dalla morte di Martin Luther King, dalle rivolte di Newark e dagli scontri fra studenti e polizia alla Columbia University, dalla corsa alla Casa Bianca di Kennedy e dal suo assassinio, dalla Guerra del Vietnam e dalla rivolta nel carcere di Attica[192]. Contrariamente a quanto accade nei romanzi di Janeczek e Cercas, però, Auster fa del suo protagonista una versione intellettuale dell'*everyman*, un uomo qualunque che, pur riconoscendo l'influenza degli avvenimenti esterni (di ciò che accade *out there*, dice Archie 3) nella propria vita, sceglie sistematicamente di voltare le spalle al mondo per chiudersi in un universo interiore privato, una dimensione fatta principalmente di letteratura. Se i personaggi di Janeczek e Cercas si interrogavano su come poter ricostruire il nesso fra passato e presente, dando quindi per assodato che la rottura percepita fosse problematica, Auster presenta al lettore un personaggio che, posto di fronte al medesimo quesito, decide di non partecipare ad eventi di cui percepisce la portata storica e tenersene fuori preferendo vivere nel presente:

> Time moved in two directions because every step into the future carried a memory of the past, and […] he had accumulated enough memories to know that the world around him was continually being shaped by the world within him, just as everyone else's experience of the world was shaped by his own memories, and while all people were bound together by the common space they shared, their journeys through time were all different, which meant that each person lived in a slightly different world from everyone else. (Auster, 2017; (4) 347)[193]

[192] Sono solo alcuni degli episodi storici realmente accaduti descritti, con dovizia di dettagli, da Auster; grande attenzione è dedicata anche al processo ad Ethel e Julius Rosenberg, accusati di essere spie sovietiche nel 1951 così come al processo Eichamnn.

[193] Fra parentesi è indicata la versione di Archie a cui attribuire la citazione.

2. Paul Auster: Scrittore

Prima di addentrarci nell'analisi di *4321* sarà bene soffermarsi un momento sul suo autore, proprio in ragione di ciò che lo allontana (e di ciò che, invece, lo avvicina) agli altri scrittori presi in esame in questo lavoro. Come anticipato, e come è noto, Paul Auster appartiene ad una generazione precedente rispetto a quasi tutti gli autori nominati in precedenza[194]: nato a Newark, un sobborgo del New Jersey, nel 1947, decide molto presto di diventare uno scrittore ma decide anche di non essere disposto al compromesso di vivere una doppia vita (cioè scrivere nei ritagli di tempo lasciati da un lavoro ordinario). Come lui stesso ha ricordato, in uno dei suoi testi autobiografici, *Hand to Mouth* (1997), la scrittura è vissuta come una vera e propria vocazione, una chiamata alla quale non è possibile sottrarsi:

> Becoming a writer is not a "career decision" like becoming a doctor or a policeman. You don't choose it so much as you get chosen, and once you accept the fact that you're not fit for anything else, you have to be prepared to walk a long, hard road for the rest of your days. (Auster, 1997)

Ad una conclusione simile giunge anche uno degli Archie Ferguson, il numero 4, che nell'estate prima di iniziare l'università decide di dedicarsi anima e corpo al tentativo di diventare un romanziere:

> He mostly thought he was stupid and talentless and would never amount to anything, but still he persisted, diving himself to keep at it every day in spite of the often disappointing results, understanding there would be no hope for him unless he kept at it, that becoming the writer he wanted to be would necessarily take years […] and every time he wrote something that seemed slightly less bad than the piece that had come before it, he sensed he was making progress, even if the next piece turned out to be an abomination, for the truth was that he didn't have a choice, he was destined to do this or die, because notwithstanding his struggles and dissatisfaction with the dead things that often came out of him, the act of doing it made him feel more alive than anything else he had ever done. (Auster, 2017; 454)

[194] La sola è eccezione è Martin Amis, scrittore britannico del quale, però, non sono state prese in esame opere specifiche. E tuttavia, romanzi come *Time's Arrow: or The Nature of the Offense* (1991) e, più di recente, *The Zone of Interest* (2014) rientrano pienamente all'interno di una riflessione tanto sulle modalità con cui la narrativa decide di farsi carico del racconto storiografico quanto sulla meditazione in merito alle possibilità di una relazione proficua fra passato e presente.

Le coincidenze fra la vita dell'autore e quella del personaggio (o dei personaggi, dato che tutti gli Archie diventano scrittori) di *4321* sono diverse[195] e, di certo, la centralità della scrittura nell'esistenza di entrambi non può, davvero, essere sottostimata. Nel corso della sua carriera Auster ha scritto poesie, romanzi, opere di non-fiction e sceneggiature (oltre che aver diretto due film) e il suo successo è cresciuto esponenzialmente sin dalla metà degli anni '80 così come l'attenzione ricevuta dalla critica. Come notato da molti osservatori, i suoi scritti non sono facilmente etichettabili in quanto tendono a presentare caratteristiche derivate da diversi generi e correnti senza però identificarsi del tutto. In particolare, la sua opera ospita spesso elementi metafizionali, come riflessioni dei narratori sulla composizione dei romanzi o apostrofi al lettore, ma anche meditazioni più filosofiche sulla scrittura e sull'importanza del linguaggio nel determinare e definire la realtà; a fianco e intrecciati, trovano spazio l'interesse per questioni sociali stringenti come lo sviluppo della società occidentale e del capitalismo o, d'altra parte, temi più legati alla tradizione americana del XIX secolo, come la Grande Depressione, lo sport o la letteratura stessa. Uno dei temi più ricorrenti è di certo la descrizione delle condizioni, e delle possibilità, di vita in una metropoli come New York alla fine del XX secolo. Mark Brown, in una monografia dedicata ad approfondire alcuni dei capisaldi della produzione austeriana, a proposito della posizione di assoluto rilievo occupata proprio da New York nella sua poetica, ha notato come in essa sembri trovarsi una carica allo stesso tempo magnetica e respingente:

> The compelling nature of New York City encapsulates two primary themes in Auster's work. Contemporary literature is often concerned with representations of the complexity and scale of living in this era of late capitalism and global culture, and so engages with the processes that allow New York to be at once isolated while belonging to the world. At the same time, Auster's literature is centrally concerned with how we, as individuals, live collectively. (Brown, 2007; 1)

Ed è proprio la tensione fra questi due poli opposti, fra la dimensione individuale e quella collettiva, o, meglio ancora, sulle possibilità stesse che la moltitudine comprenda e permetta l'esistenza delle singolarità, ad attraversare tutta l'opera di Auster partendo dall'ormai celeberrima

[195] Auster è nato precisamente il 3 febbraio 1947, cioè un mese prima di Archie Ferguson, il protagonista di *4321*. Le coincidenze fra la biografia dell'autore e quella del suo ultimo personaggio non sono limitate alla data e al luogo di nascita ma si espandono agli interessi (la poesia, lo sport), alla geografia (Newark, Maplewood, New York e Parigi, dove entrambi trascorrono diverso tempo lavorando come traduttori) e arriva sino alla condivisione di uno dei momenti più significativi della vita di Auster, cioè la morte di un amico proprio di fronte a lui mentre si trovavano ad un campeggio estivo a 13 anni. Ciononostante, non sarebbe corretto leggere il romanzo alla luce di queste corrispondenze perché Auster è solito disseminare elementi biografici in ogni sua opera; inoltre, come vedremo di seguito, l'aver assistito alla morte dell'amico ha profondamente influenzato la sensibilità di Auster e riflessioni sulla natura e l'influenza del caso nella vita, la cui origine può essere rintracciata sino a quell'episodio traumatico dell'infanzia, costituiscono uno dei temi cardine della sua intera poetica autoriale.

New York Trilogy (1987). La *Trilogia* è riconosciuta, insieme al *memoir* che lo ha reso noto al panorama internazionale *The Invention of Solitude* (1982), come l'opera capitale di Auster. Le tre parti che la compongono, *City of Glass* (1985) *Ghosts* (1986) e *The Locked Room* (1986), seguono il canovaccio delle *detective story* ma la trama è virata in chiave metafisica e la città, con le sue strade e i suoi anfratti, vi gioca un ruolo da protagonista alla pari dei personaggi. I racconti della *Trilogia* sono un ottimo esempio di come la scrittura di Auster coniughi una prospettiva realista[196] allo sperimentalismo formale per forzare i limiti dei generi narrativi e aprirli verso una riflessione filosofica ed esistenziale. Centrali nel romanzo, e nella poetica dell'autore, sono temi come la percezione, l'interpretazione e la possibilità stessa dell'esistenza di un significato nella vita. Strettamente intrecciata a queste riflessioni si trova la letteratura, essa stessa fra i temi prediletti di Auster. Uno degli elementi più significativi della *Trilogia*, infatti, è la componente metanarrativa come è evidente in *City of Glass* in cui un personaggio si chiama Paul Auster, o in *The Locked Room* dove il narratore spiega direttamente al lettore che le tre storie «are finally the same story, but each one represents a different stage in my awarness of what it is about» (294). La stessa componente è replicata in tutta l'opera di Auster e lo stesso vale per i riferimenti intertestuali ad altri romanzi e autori, fra i quali un posto d'onore è occupato da Cervantes, Borges, Kafka e Beckett. Auster ha trascorso diversi anni a Parigi lavorando come traduttore: molti commentatori hanno rintracciato in quell'esperienza formativa la radice della sua passione per la letteratura europea e la sensibilità che lo contraddistinguono nel panorama americano. Allo stesso tempo, però, un ruolo fondamentale è giocato anche dagli autori americani del XIX secolo come Poe, Melville, Hawthorne e Thoreau a cui fa frequenti allusioni in tutti i suoi romanzi, sebbene, infatti, la *Trilogia* resti la sua opera densa in questo senso, la rete di rimandi intertestuali è significativa anche in opere come *In the Country of Last Things* (1987). In questo breve romanzo distopico, la protagonista/narratrice Anna Blume attraversa una città al collasso mentre la società si sfalda; la narrazione di Anna è tanto una riflessione sulla fine del mondo, per come lo conosciamo in Occidente in questa fase del capitalismo, quanto sulla fine del linguaggio. Il tempo è come sospeso e il linguaggio è l'ultimo baluardo di memoria che mantiene il legame con la vita precedente ma intorno ad Anna il mondo si fa via via sempre più silenzioso:

> My mind is not quite what it used to be. It is slower now, sluggish and less nimble, and to follow even the simplest thought very far exhausts me. This is how it begins, then, in spite of my effort. The words come only when I think I won't be able to find them anymore, at the moment I despair of ever bringing them out again. Each day brings the same struggle, the same blankness, the same desire to forget and then not to forget. When it begins, it is

[196] Nonostante la forte componente metafisica ricorrente nelle sue opere è lo stesso Auster a considerarsi uno scrittore realista. Cfr. P. Auster, *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews,* Penguin, Harmondsworth, 1993.

> never anywhere but here, never anywhere but at this limit that the pencil begins to write. The story stars and stops, goes forward and then loses itself, and between each word, what silence, what words escape and vanish, never to be seen again. (Auster, 1987; 38)

Mentre la realtà attorno a lei crolla (crollano i palazzi, le infrastrutture sociali, i legami fra le persone) Anna Blume, che deve il suo stesso nome ad una poesia di Kurt Schwitters[197], si trasforma in una Sherazade che tenta di salvarsi attraverso la scrittura. Il romanzo è in effetti una lettera che Anna scrive per raccontare ad un ignoto lettore la storia della fine del mondo affidando, quindi, la sua vita al linguaggio: alla fine della storia non sappiamo se lei sia riuscita a fuggire dalla metropoli ma sappiamo che il suo racconto è sopravvissuto. Proprio per questo Auster ha più volte etichettato proprio questa apparente distopia come il suo romanzo più ottimista e quello più assimilabile ad una fiaba. E, in effetti, la trama di *In the Country of Last Things* contiene davvero gli elementi individuati da Propp, primo fra tutti il fatto che si tratta di un viaggio motivato dalla necessità di recuperare qualcosa che l'eroina aveva smarrito (Anna si reca nella metropoli per trovare notizie del fratello, un giornalista); nonostante l'impresa fallisca e la situazione sia disperata, la protagonista trova degli Aiutanti lungo la sua strada e riesce persino, per un certo periodo, a costruire una famiglia e ritagliare una bolla di stabilità nel bel mezzo dell'apocalisse. Ad avvicinare *In the Country of Last Things* ad una favola sono anche la linearità assoluta della trama, che procede seguendo pedissequamente il cammino di Anna senza deviazioni, e l'utilizzo di un registro linguistico asciutto, privo di descrizioni o dettagli superflui, che concorre a creare una narrazione ridotta davvero all'essenziale. Alla scrittura di Auster è stata sempre riconosciuta la capacità di dare vita a romanzi le cui trame accomodano meditazioni sull'influenza del caso nella definizione identitaria intrecciandole a temi ricorrenti come l'assenza della figura paterna, il fallimento, la vita nella metropoli tardo-capitalista, il tutto veicolato attraverso un linguaggio estremamente diretto e uno stile che potremmo definire pulito, senza fronzoli. Sebbene già con il penultimo romanzo, *Sunset Park* (2010), e, ancora prima, con *Brooklyn Follies* (2005), diversi recensori avessero osservato un cambiamento nella sua scrittura, marcato da un progressivo aumento di descrizioni e, in generale, da un andamento più digressivo delle trame, la pubblicazione di *4321* ha stupito tutti. La complessità del testo, la sua mole imponente (quasi 900 pagine nella versione originale, oltre 1000 in diverse traduzioni), la ricchezza di dettagli e la fioritura ipertrofica di una trama che sembra

[197] Il nome del personaggio principale di *In the Country of Last Things,* Anna, essendo un palindromo rimanda ai concetti di inizio e fine, nascita e morte, come alla anche all'infinito. Inoltre, non sarebbe azzardato leggerlo come un omaggio ad Anna Frank vista che la metropoli in via di distruzione del romanzo è sì una rappresentazione distopica di New York ma rimanda anche al Ghetto di Varsavia: l'Anna Blume di Auster, proprio come Anna Frank, si dedica alla compilazione di un diario (il romanzo che leggiamo) pur nella consapevolezza che probabilmente nessuno lo leggerà. In entrambi i casi, quello storico di Anna Frank e quello finzionale di Anna Blume, il diario è sopravvissuto.

eccedere e strabordare in ogni direzione, hanno contribuito in maniera sostanziale a fare di questo romanzo un oggetto unico (finora) all'interno della produzione di Auster.

3. *4321*: Romanzo Di Storie Possibili

Nel contesto dell'opera di Auster, in realtà, *4321* è tanto eccentrico dal punto di vista formale quanto perfettamente omogeneo se osservato da una prospettiva tematica. Come ho anticipato nel primo paragrafo, il romanzo racconta quattro versioni possibili di una stessa storia, quella della biografia di Archie Ferguson. Il testo è suddiviso in sette sezioni ognuna a sua volta quadripartita: dopo il primo capitolo condiviso da tutti e quattro i protagonisti (1.0), la narrazione si scinde in quattro filoni numerati 1.1, 1.2, 1.3, 1.4 e così avanti sino alla conclusione, lasciando al lettore la scelta se seguire l'ordine cronologico (e quindi tornare ricorsivamente sui propri passi dopo ogni fase della vita di Archie) o prediligere, invece, quello biografico e accompagnare ogni protagonista dall'inizio alla fine della sua vicenda. L'impressione che si deriva dalla lettura cambia in base alla scelta, perché se si sceglie di seguire uno solo dei protagonisti alla volta si avrà l'idea di leggere quattro romanzi diversi ma fastidiosamente simili; se invece si asseconda l'ordine cronologico di presentazione dei capitoli, la percezione sarà quella di essere travolti dalla simultaneità degli eventi, col rischio di fare confusione su quale Ferguson si stia osservando. Carlo Tirinanzi De Medici a questo proposito ha notato, a mio avviso giustamente, che a leggere il romanzo prediligendo la sequenzialità lineare delle diverse versioni di Archie, «si perderebbe il senso d'interrelazione tra i Ferguson – il contrasto delle diverse reazioni a eventi simili – dovuto alla giustapposizione» (2018). Ad accomunare entrambe le esperienze, però, è la massa esorbitante di dettagli, digressioni lunghissime e riflessioni articolate che il narratore (una voce esterna ed eterodiegetica a focalizzazione unica) impone al lettore, tanto che molti recensori hanno identificato proprio in questo accumulo apparentemente inutile di minuzie il più grande difetto del romanzo. Michelle Dean del *Los Angeles Times*, ad esempio, ne ha parlato come di un *doorstopper* in cui i dettagli di una vita sono elencati con tanta minuzia da farlo sembrare «a particularly chatty 19th-century social novel, transposed onto the 20th» (2017). Più esplicito è stato Robert Doyle, critico dell'*Irish Times*, che si spinge fino a denunciare il romanzo come un vero e proprio atto di insolenza da parte dell'autore che sottopone al lettore un tomo di enormi proporzioni virtualmente anche interessante, perché indaga le potenzialità del *what if* applicate alla vita di ognuno, ma del tutto azzoppato da un protagonista (anzi, quattro) noioso; per lui, *4321* è un libro in cui manca proprio il tocco di Auster, cioè la capacità di creare storie appassionanti. Un altro recensore nota che è rimasto deluso dal romanzo perché l'aspettativa generata dalla sua mole che si trattasse di un testo fondamentale

nell'intera opera di Auster, soprattutto nel contesto di una produzione precedente decisamente più ridotta, è stata disattesa. A questo proposito, è interessante notare come proprio sulla grande dimensione sia stata giocata la campagna pubblicitaria di un altro romanzo, di fondamentale importanza nel panorama letterario mondiale, cioè *Infinite Jest* di Foster Wallace. Stefano Ercolino ha dedicato uno studio ai romanzi di grandi dimensioni che hanno visto la luce soprattutto in America dagli anni '70 del Novecento nel quale delinea i tratti di una forma che definisce *massimalista*.

3.1 Il Romanzo Massimalista

Nel suo studio del 2015, Ercolino prende in esame sette romanzi (*Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon, *Infinite Jest* di David Foster Wallace, *Underworld* di Don DeLillo, *White Teeth* di Zadie Smith, *The Correction* di Jonathan Franzen, *2666* di Roberto Bolaño, e *2005 dopo Cristo* del collettivo Babette Factory) chiarendo subito che la scelta è arbitraria e dettata dal fatto che questi testi presentano tutte le caratteristiche che ha identificato come essenziali per definire l'aderenza al genere. Molti altri avrebbero, a buon diritto, potuto far parte del canone massimalista ma, come giustamente nota l'autore:

> Nella teoria dei generi letterari si è spesso ossessionati dal problema di individuare un inizio e una fine, la comparsa e la scomparsa di una certa struttura oggetto d'analisi; ossessione che spesso finisce con il mettere in ombra una caratteristica molto importante di ogni forma letteraria – e, in particolare, dei generi del romanzo: la loro intrinseca, e più o meno marcata, instabilità strutturale, derivante da una costituzionale apertura osmotica verso il sistema letterario nella sua totalità. (Ercolino, 2015; 11)

Proprio in ragione di questa apertura, e della fluidità che definisce l'appartenenza ad uno o più generi letterari, è possibile rintracciare caratteristiche che legano *4321* al romanzo massimalista. Ercolino circoscrive così i confini del genere: un «romanzo contemporaneo esteticamente ibrido che si sviluppa nel secondo Novecento negli Stati Uniti» definito massimalista «per la multiforme tensione massimizzante e ipertrofica delle narrazioni in questione» (Ivi; 1)[198]. Gli elementi che definiscono il genere si possono riassumere in un vero e proprio decalogo così composto:

[198] L'autore riconosce il debito della sua proposta nei confronti di altre teorie precedenti, in particolare: il *system novel* di Tom LeClair, il *Mega-novel* di Fredrick R. Karl e, ovviamente, l'*Opera mondo* di Franco Moretti. Ercolino nota che le teorie nominate possono riferirsi al suo stesso campo d'indagine solo in senso lato: nonostante si occupino tutte e tre di «narrazioni lunghe, sovrabbondanti, ipertrofiche sia sul piano formale, che su quello concettuale» (Ercolino, 2015; 17) il romanzo massimalista aderisce solo in parte a queste caratteristiche.

Lunghezza, Modo enciclopedico, Coralità dissonante, Esuberanza diegetica, Compiutezza, Onniscienza narratoriale, Immaginazione paranoica, Intersemioticità, Impegno etico e Realismo ibrido. Sebbene il romanzo di Auster non corrisponda interamente agli elementi della lista, alcuni di essi sono certamente presenti in diversi gradi di variazione. In questo contesto non intessa percorrere la lista punto per punto ma, bensì, approfondire la caratteristica del romanzo massimalista più significativa in *4321*, cioè la Lunghezza. Nei romanzi massimalisti

> La lunghezza […] non è un neutro dato materiale, ma qualcosa di più. È insieme una *possibilità* e una potente *attrattiva*: una possibilità legata alla natura fortemente sperimentale dei romanzi massimalisti, nonché alla loro ambizione totalizzante di matrice epica; un'attrattiva che, invece, ha le sue ragioni nelle logiche pubblicitarie del mercato editoriale e nel particolare status di merce dei romanzi in questione. (ivi; 43)

Nel dispositivo progettato da Auster, la dimensione del testo deriva direttamente dalla volontà dell'autore di sottolineare, attraverso la forma stessa del romanzo, la possibilità di una narrazione controfattuale che prenda in considerazione ciò che, normalmente, viene messo da parte, cioè tutto quello che, in una vita, non succede ma potrebbe succedere. È lo stesso Archie che, in tutte le sue versioni, sembri consapevole del fatto che ogni identità individuale ne contenga in effetti molteplici, ma non è un caso che le riflessioni più compite in materia siano affidate alla versione n.4, cioè quella che si rivela, infine, essere l'autore dell'intero romanzo che stiamo leggendo:

> One of the odd things about himself, Ferguson had discovered, was that there seemed to be several of him, that he wasn't just one person, but a collection of contradictory selves, and each time he was with a different person, he himself was different as well (Auster, 2017; (4) 241)

> He was no longer the boy who had written *Sole Mates* as a fourteen-year-old nitwit nobody, but he still carried that boy inside him, and he sensed that the two of them would go on walking together for a long time to come. (ivi; (4) 455)

Ed è una relazione, quella fra Archie e le altre proiezioni di sé stesso, che passa attraverso la scrittura:

> Writing about himself over the six months it had taken him to finish his short, 157-page book had thrust Ferguson into a new relationship with himself. He felt more intimately connected to his own feelings and at the same time more remote from them, almost detached, indifferent, as if during the writing of the book he had paradoxically become

> both a warmer and a colder person, warmer by the fact that he had opened up his insides and exposed them to the world, colder by the fact that he could look at those insides as if they belonged to someone else, a stranger, an anonymous anyone, and whether this new interaction with his writing self was good for him or bad for him, better for him or worse for him, he could not say. (Ivi, (3) 548)

La narrazione quadripartita di *4321* è anche un diretto riflesso del procedimento di scrittura in cui l'autore deve pianificare l'evoluzione di una trama operando, necessariamente, delle scelte: in questo romanzo, Auster sceglie, invece, di *non* scegliere. È lui stesso a far notare come, fra tutti i suoi testi, questo sia quello più interessato ad indagare la genealogia di un'opera narrativa[199]. E, in effetti, il romanzo dimostra una profonda autocoscienza ad ogni livello, ed è così che si giustifica anche lo strabordante volume di dettagli, spesso espresso in frasi lunghissime che si protraggono anche per intere pagine. La lunghezza delle frasi è stata messa in relazione con una nuova fase nella poetica di Auster, segnata dall'espansività e dalla volontà di sincronizzare il ritmo e il tono dei singoli periodi con i moti interiori del protagonista. Allo stesso tempo, la reiterazione di sintagmi come «and so […] and so» o di intere frasi («how strange, how deeply strange» (ivi; 139) o «that moment he knew, he knew beyond any doubt» (ivi; 139), solo per citare alcuni esempi) contribuiscono a dare alla narrazione un tono fiabesco. Infine, la ripetizione, nota Siegumfeldt, rimanda anche alla dimensione dell'immortalità. Siegumfeldt prende ad esempio la seguente frase:

> It could never end. The sun was stuck in the sky, a page had gone missing from the book, and in would always be summer as long as they didn't breathe too hard or ask for too much, always the summer when they were nineteen and were finally, finally almost, finally perhaps almost on the brink of saying good-bye to the moment when everything was still in front of them. (ivi; 530)

La ripetizione dell'avverbio *finally* suggerisce a livello sintattico la dimensione emotiva del protagonista mentre, allo stesso tempo, propone una riflessione sulla natura stessa del Archie Ferguson, cioè un personaggio letterario inventato composto solo di parole: «Auster here weaves in his own sentiment that his protagonists […] will never develop beyond the words tha form them» (Siegumfeldt, 2020). Proprio come accade nel romanzo massimalista, in *4321* la Lunghezza del testo, segnata da ripetizioni e dall'accumulazione di dettagli solo apparentemente inutili, è la condizione necessaria per esplorare il tema delle possibilità dell'esistenza. D'altra parte, il romanzo

[199] Cfr. I.B. Siegumfeldt, *Paul Auster's 4321. Past Paradigms*, "Revue Lisa", 18, 50, 2020. Online: https://journals.openedition.org/lisa/11459#ftn9

di Auster, proprio come quelli del genere massimalista, «aspira a misurarsi con il mondo intero [e] non può farlo se non assumendone l'ampiezza» (Ercolino, 2015; 46).

Un altro elemento ricorrente nel romanzo massimalista e presente nel testo qui in esame, è il ricorso ad una struttura geometrica che possa «esercitare una funzione di controllo sulla narrazione» (Ivi; 133)[200]: nel caso di *4321* siamo di fronte ad una narrazione di tipo circolare. Il narratore resta infatti ignoto fino all'ultima sezione del romanzo quando scopriamo che si tratta dell'ultimo Archie rimasto in vita, il numero 4. Costretto a stare a casa della madre dopo che una caduta accidentale è risultata in una gamba rotta, il ragazzo ascolta per la prima volta una barzelletta su un ebreo che sbarca a Ellis Island e, non ricordandosi il nome gli avevano consigliato di dire all'agente della dogana, esclama in yiddish *Ikh hob fargessen* e così il nome registrato sui documenti è Ichabod Ferguson. Scopriamo così che la leggenda familiare da cui tutto il romanzo ha preso avvio, il terreno dal quale sorgono tutte le diverse versioni di Archie Ferguson, non è altro che una barzelletta sui nomi, la quale diventa spunto narrativo per una meditazione sull'inatteso:

> Ferguson, whose name was not Ferguson, found it intriguing to imagine himself having been born a Ferguson or a Rockefeller, someone with a different name from the X that had been attached to him when he was pulled from his mother's womb on March 3, 1947. In point of fact, his father's father had not been given another name when he arrived at Ellis Island on January 1, 1900 – but what if he had?
> Out of that question, Ferguson's next book was born.
> Not one person with three names, he said to himself that afternoon, which happened to be January 1, 1970, the seventieth anniversary of his grandfather's arrival in America (if the family legend was to be believed), the man who had become neither Ferguson nor Rockefeller […] Ferguson would turn the proposition on its head, and rather than pursue the notion of one person with three names, he would invent three versions of himself and tell their stories along with his own story (more or less his own story, since he too would become a fictionalized version of himself), and write a book about four identical but different people with the same name: Ferguson. (Auster, 2015; 862)

[200] Ercolino esamina questo aspetto al punto cinque della sua lista, cioè la Compiutezza. Un'altra caratteristica presente anche in *4321* è l'Esuberanza diegetica. Il romanzo massimalista manifesta «la tendenza a inglobare una gamma molto estesa ed eterogenea di materiali narrativi nella diegesi, quasi appunto a voler "consumare ogni cosa con le parole"» (Ercolino, 2015; 122) e tende a procedere per frammenti digressivi. Nel romanzo di Auster, ogni capitolo è sì, frammentato al suo interno ma ogni sezione appare come un blocco monolitico dedicato ad un particolare aspetto o momento della vita del personaggio. L'esuberanza diegetica, pertanto, è presente in *4321* ma è limitata tematicamente ad elementi collegati alla vita, interiore o esteriore, di Archie. Il romanzo è chiaramente orientato a rendere, attraverso il linguaggio, l'addizione di fatti, impressioni, sensazioni e conoscenze che si trovano, condensate, in ogni istante della vita umana. In questo senso, *4321* ricalca quel «vertiginoso *eccesso*» tipico del romanzo massimalista (ivi; 126).

4. Adolescenza Nella Storia

4321 è stato da più parti definito un *Buildungsroman* o un *coming-of-age novel*, «a serious reflection on the formation on a young life in urban America of the nineteen fifties to seventies» (Siegumfeldt, 2020); ed è certo anche che l'impianto del romanzo sia reminiscente di Dickens, più volte ricordato tanto da Archie quanto dalla voce narrante. E tuttavia, quella di romanzo di formazione non è una definizione del tutto calzante per questo testo perché il carattere del protagonista, a ben vedere, non evolve e non matura quasi per niente. Il lettore assiste alla crescita di Archie, e lo accompagna in tutte le quattro biografie alternative, ma i tratti essenziali che ne definiscono la personalità (l'amore per lo sport e la letteratura, il buon rapporto con la madre e le tensioni col padre, la generosità verso gli amici e la profonda sensibilità per le ingiustizie sociali, siano esse basate su presupposti razziali o economici[201], sono elementi condivisi da tutti i Ferguson e non sono mai messi in discussione. Come notato da Tirinanzi De Medici:

> la scelta di limitare l'arco biografico all'infanzia e alla prima giovinezza seve a fissare il momento in cui le possibilità sono massime e tutto è ancora da decidere, ma si tratta di mutamenti *esterni* al soggetto, dovuti ai suoi legami e relazioni. I quattro Archie sentono, pensano e si comportano tutti diversamente, eppure hanno un fondo comune nella loro interiorità, nel loro modo d'interrogarsi sul mondo. (Tirinanzi De Medici; 2018)

Questo vale anche per il rapporto di Ferguson con la Storia. Brown rileva che tutti i personaggi di Auster definiscono la loro identità attraverso le relazioni che intrattengono con la cerchia ristretta di amici e famigliari che li circonda e, in seconda battuta, dagli ambienti in cui si muovono[202]. Accade anche in *4321,* ed è lo stesso Archie a fornire una spiegazione chiarissima della relazione fra sé e il resto del mondo attraverso l'immagine di cinque cerchi concentrici:

> The outer circle was the war and all that went with it: American soldiers in Vietnam, enemy combatants from the North and the South (Vietcong), Ho Chi Minh, the government in Saigon, Lyndon Johnson and his cabinet, U.S. foreign policy since the end of World War II, […] The second circle represented America, the two hundred million on the home front: the press (newspapers, magazines, radio, television), the anti-war movement, the pro-war movement, the Black Power movement, the counterculture movement […] and the vast throng of nameless citizens who would come to be known as the Silent Majority. The third

[201] Uno dei Ferguson, ad esempio, è scandalizzato dalla volontà dei genitori di trasferirsi in una casa più grande solo per il fatto che possono permetterselo mentre un altro, invece, è disperato quando la ragazza con cui sta uscendo e dalla quale è sempre più coinvolto decide di lasciarlo perché, negli anni del risveglio dell'orgoglio nero ad opera anche delle Pantere Nere, non vuole legarsi ad un ragazzo bianco.
[202] Cfr. Mark Brown, *Paul Auster,* Manchester University Press, Manchester e New York, 2007.

> circle was New York, which was almost identical to the second circle but more immediate, more vivid: a laboratory filled with examples of the aforementioned social currents that Ferguson could perceive directly […], all the while taking into account the nuances and particularities of New York itself, which was different from all the other cities in the United States, […] The fourth circle was Columbia, […] The fifth circle was the individual, each individual person in any one of the four other circles, but in Ferguson's case the individuals who counted most were the ones he knew personally, above all the friends he shared his life with at Columbia, and above all those others, of course, the individual of individuals, the dot at the center of the smallest of the five circles, the person who was himself.
> Five realms, five separate realities, but each one was connected to the others, which meant that when something happened in the outer circle (the war), its effects could be felt throughout America, New York, Columbia, and every last dot in the inner circle of private, individual lives. (Auster, 2017; (1) 632-3)

Con l'assassinio di Martin Luther King e l'acuirsi delle proteste contro l'intervento militare in Vietnam, coincidenti ad un aumento esponenziale della violenza bellica che veniva trasmessa ogni giorno alla televisione, Ferguson nota che intorno alla primavera del 1968 i cinque cerchi sono collassati l'uno sull'altro e hanno preso la forma di un LP, per la precisione di quello di una vecchia canzone blues intitolata *Cant' Take It No More, Sugar, 'Cause My Heart Hurts So Bad.*

Nel romanzo di Auster la Storia è stata spesso indicata come uno sfondo davanti al quale i protagonisti si muovono ma con il quale non interagiscono. Sebbene non sia sbagliato notare che *4321* si limita a comporre un affresco della società americana fra anni '60 e '70 del Novecento, non sarebbe corretto sottovalutare l'importanza della Storia nel racconto. Nonostante Auster non approfondisca nessun fatto in particolare e si limiti a presentare gli eventi di quel periodo assecondando il racconto ufficiale, il mondo esterno ha un ruolo nella vita di Ferguson. È vero che tutti gli Archie scelgono di muoversi ai margini dei grandi avvenimenti (quando non, come nel caso del numero 3, di voltarsi dall'altra parte trasferendosi in Francia) ma, come nota anche Tirinanzi De Medici, sarebbe ingenuo giudicare il rapporto del protagonista con la società che lo circonda in base a questa scelta. Perché di questo si tratta, sempre: di una scelta. Archie è un cittadino informato, partecipa alle manifestazioni contro la guerra in Vietnam e alle marce per i diritti civili ed evita la chiamata alle armi per incidenti fortuiti[203].

> ma, in caso avesse ricevuto la convocazione sarebbe stato pronto a dichiararsi obiettore e farsi arrestare (versione 4). E infatti, dei tre Ferguson che sopravvivono fino al college, solo il numero 3 muore decide di disinteressarsi di tutto ciò che esuli dalla sua sfera privata e si trasferisce a Parigi:

[203] Nella versione 1 il ragazzo ha perso due dita di una mano in seguito ad un incidente d'auto quando andava ancora al liceo e quindi è considerato inabile alla guerra; nella versione 4, vedremo fra poco, è solo per un colpo di fortuna che il suo numero non viene estratto alla lotteria della leva.

durante il periodo degli scontri fra polizia e studenti alla Columbia University, la versione 4 simpatizza per i manifestanti mentre la 1 diventa giornalista e copre i disordini per il giornale universitario. Alle stesse proteste partecipò anche lo stesso Auster, che, ricorda, assunse nei confronti degli eventi lo stesso atteggiamento del suo protagonista:

> I took part in some things and kept my distance from others. I helped occupy one of the campus buildings, was roughed up by the cops and spent a night in jail, but mostly I was a bystander, a sympathetic fellow traveler. Much as I would have liked to join in, I found myself temperamentally unfit for group activities. (Auster, 1997)

Ferguson 1 decide di diventare di giornalista perché è un lavoro che gli permette di interagire con il mondo ma, allo stesso tempo, di tenersene fuori, oltre che assecondare la sua natura che è quella di chi, pur simpatizzando con le ragioni di coloro che danno inizio alla rivoluzione, preferisce non partecipare in modo diretto[204]. Il Ferguson che scopriamo essere l'autore del romanzo che stiamo leggendo, invece, decide di limitare il suo intervento negli eventi che lo circondano perché valuta che il suo ruolo nella Storia sia un altro, quello di essere uno scrittore:

> What to do or not to do when the world was on fire and you didn't have the equipment to put out the flames, when the fire was in you as much as it was around you, and no matter what you did or didn't do, your actions would change nothing? Stick to the plan by writing the book. That was the only answer Ferguson could come up with. Write the book by replacing the real fire with an imaginary fire and hope the effort would add up to something more than nothing […] He wasn't going to fight on the barricades, but he would cheer for the ones who did, and then he would return to his room and write his book.
>
> He understood how shaky that position was. The arrogance of it, the selfishness of it, the art above all else flaw in his thinking, but if he didn't hold fast to his argument (which probably wasn't an argument so much as an instinctive reflex), he would be giving in to a counterargument that posited a world in which books were no longer necessary, and what moment could be more important for the writing of books than a year when the world was on fire—and you were on fire with it? (ivi; (4) 824-5)

Archie Ferguson, come abbiamo visto in precedenza, ricalcando la scelta del suo autore decide, quindi, di scrivere un romanzo su come le circostanze e gli eventi al di fuori del nostro controllo che giochino un ruolo imprescindibile nel definire chi siamo. La Storia è certamente uno di questi elementi, e infatti il suo ricorso nella narrazione si fa spesso rappresentazione formale e tematica

[204] In uno dei numerosissimi rimandi che scandiscono il gioco di corrispondenze interne del romanzo, questa versione di Ferguson muore in un incendio il giorno prima di recarsi a coprire la rivolta al carcere di Attica.

della simultaneità di eventi che legano i destini collettivi a quelli individuali. Dotato di precocissime sensibilità e intelligenza, Ferguson si trova a riflettere sul fatto che nello stesso istante accadono miliardi di cose diverse a persone diverse, che mentre qualcuno muore, qualcun altro sta nascendo e che gioia e dolore coesistono sempre simultaneamente ma, a meno di non essere Dio, nessuno se ne accorge mai. Il modo in cui il narratore collega sempre le piccole gioie o gli insuccessi del suo protagonista ad eventi che accadono su una scala decisamente maggiore, diventa allora significativo di come i cerchi concentrici siano sempre collegati, di come ognuno sia inserito nel flusso della Storia, che ne sia consapevole oppure no. Mentre il presidente Kennedy viene assassinato, uno degli Archie si trova a casa con tutta la famiglia e un cugino che decide di filmarli intanto che trascorrono in weekend incollati davanti alla televisione, registrando «a national catastrophe written across the faces of those four people» (ivi; (4) 480); un altro, invece perde la verginità.

In *4321* l'identità è definita da una vertiginosa combinazione di caso e circostanze, che, nella storia americana, non si sono mai trovate così strettamente abbracciati di quando, il 1° dicembre del 1969, fu inaugurata la prima lotteria della leva. Proprio come nel gioco a premi, in diretta televisiva venivano estratti dei numeri, a cui corrispondevano tutti i giorni dell'anno: se il numero corrispondente alla tua data di nascita veniva chiamato, però, invece che ricevere soldi in cambio, si veniva spediti in Vietnam[205]. La possibilità di essere richiamati, e per di più in questo modo terribili, aleggia su Ferguson come su tutti i ragazzi della sua generazione:

> a blind raw of numbers that would tell you whether you were free or not free, whether you were going off to fight or staying home, whether you were going to prison or not going to prison, the whole shape of your future life to be sculpted by the hands of General Pure Dumb Luck, commander of urns, coffins, and all national graveyards.
> Absurd.
> The country had been transformed into a casino, and you weren't even allowed to roll the dice for yourself. (ivi; (4) 856)

Unico sopravvissuto fra i quattro Ferguson diversi ma uguali (il titolo stesso, *4321*, è in effetti un countdown), l'Archie che deciderà di scrivere il romanzo che stiamo leggendo è abbastanza fortunato da non vedere estrarre il suo numero; dopo essere uscito a festeggiare con gli amici, va a lavoro ancora un po' alticcio il giorno dopo e cade da una scala; con una gamba rotta e una prognosi

[205] Il sistema prevedeva anche un secondo passaggio in cui venivano estratte le lettere dell'alfabeto: le temutissime *draft cards* venivano spedite a cominciare dagli uomini il cui nome cominciava per la lettera sorteggiata quel giorno e il cui compleanno cadeva nella data della lotteria precedente. Sebbene il sistema fosse stato approntato per rimpiazzare il precedente, ritenuto troppo pilotabile, si riscontrò che anche la lotteria non fosse davvero casuale. I numeri più alti non venivano quasi mai estratti, svantaggiando chi era nato nella seconda parte dell'anno. A seguito di un articolo di denuncia del *New York Times* il sistema fu ulteriormente complicato, ma non per questo meno difettoso e devastante per i giovani americani che dovevano scoprire in questa maniera agghiacciante cosa ne sarebbe stato delle loro vite.

di riposto assoluto, si ritrasferisce dalla madre, che gli racconta la barzelletta sui nomi che diventerà spunto per il romanzo stesso. La catena di eventi del tutto casuali che guida le ultime pagine del testo converge verso la *mise en abyme* più esplicita della forza vitale che ne anima ogni pagina:

> the persistent feeling that the forks and parallels of the roads taken and not taken were all being traveled by the same people at the same time, the visible people and the shadow people, and that the world as it was could never be more than a fraction of the world, for the real also consisted of what could have happened but didn't, that one road was no better or worse than any other road, but the torment of being alive in a single body was that at any given moment you had to be on one road only, even though you could have been on another, traveling toward an altogether different place. (ivi; (4) 863)

Il libro si conclude con Archie che si appresta a scrivere il libro, in un ennesimo cerchio narrativo che si chiude e al cui centro Auster, in ultima analisi, pone l'amore per la letteratura, grazie alla quale costruisce un dispositivo che permette di osservare almeno in parte cosa c'è dietro quelle porte che si chiudono ogniqualvolta si sceglie di aprire un portone.

CONCLUSIONE – UN DISCORSO APERTO

Ogni lavoro che giunge al termine dimostra
soltanto l'impossibilità di portare a termine un
progetto.

F. Tuena, *Le Variazioni Reinach*

In *Lavorare con piccoli indizi*, Mario Lavagetto dice di come Freud abbia introdotto i fondamenti della psicanalisi agli studenti del corso invernale 1915-1916 usando la metafora degli scarti. La psicanalisi, spiegava Freud, per provare a ricostruire una psiche utilizza «i rimasugli […] del mondo dei fenomeni», proprio come Sherlock Holmes, detective dall'incredibile capacità analitica, è in grado di immaginare una vita intera basandosi su tracce infinitesimali che chiunque altro avrebbe ignorato. Prosegue poi Lavagetto, sempre citando Freud:

> Se […] si affronta il materiale di cui si può disporre «senza ipotesi o aspettative preconcette, e se si ha fortuna, anche da un lavoro così privo di pretese può scaturire un appiglio per affrontare problemi più importanti, grazie al nesso che lega tutto al tutto, anche il piccolo con il grande». (2003; 24)

È questa la prospettiva da cui questo lavoro ha cercato di guardare al romanzo storico del Terzo Millennio. Riprendendo l'immagine dei cerchi concentrici utilizzata da Archie Ferguson, il protagonista di *4321* di Paul Auster, per illustrare la sua relazione con il resto del mondo, a guidare questa mia ricognizione in un territorio molto vasto e dai contorni frastagliati è stata l'idea che i confini fra realtà sociopolitica e letteratura siano permeabili. Che la letteratura non sia una bolla isolata ma, piuttosto, un'entità viva e, soprattutto, ancora vitale, in grado non solo di reagire agli stimoli che raccoglie dall'esterno ma anche di immetterne di nuovi nel sistema. Da questa prospettiva ho osservato il romanzo storico contemporaneo, convinta che proprio in questa compagine fosse possibile rintracciare le migliori rappresentazioni della complessa fase storica che stiamo attraversando.

La ricerca, si sa, è fatta di percorsi estremamente ramificati che non possono essere seguiti tu insieme: nell'accademia come nella vita bisogna scegliere una strada da seguire, rinunciando, almeno

per un po', a vedere dove portavano le altre. Il romanzo storico degli anni Zero poteva essere analizzato dando alla ricerca un taglio più dichiaratamente tematico, come nel caso in cui avessi selezionato un solo testi ambientati in un unico periodo o che prendevano in considerazione un'unica prospettiva, come accade, ad esempio, nella letteratura dei carnefici. Un'altra scelta poteva essere quella di osservare più da vicino le configurazioni formali e concentrarmi sul modo in cui, nella narrativa storica, l'invenzione romanzesca entra in risonanza con gli elementi paratestuali (come le fonti d'archivio o le fotografie) o con altre forme di scrittura non finzionale (come il reportage giornalistico).

Ma anche nel contesto di questo lavoro sono diversi gli spunti interessanti che ho dovuto, a malincuore, accantonare. Una delle direttive più chiare presenti attualmente nel genere è di certo l'autofinzione; pur se qualcosa si è detto, è senz'altro una strada che avrebbe potuto essere percorsa molto più a lungo. Il ricorso all'autofinzione nel romanzo storico poteva essere messo in relazione con la fioritura di scritture del sé e biografiche a cui si sta assistendo negli ultimi anni, soprattutto nel panorama italiano. Infine, se avessi approfondito il romanzo storico nel periodo postmoderno, avrei potuto esplorare l'evoluzione del paradigma complottista nel tempo, per vedere se e come sia ancora praticato nelle narrazioni più contemporanee.

La direzione che ho intrapreso, però, è stata un'altra. Nella mia analisi, ho deciso di concentrarmi sul modo in cui gli autori scelgono di rappresentare la tensione dialettica fra identità singolari e collettive e su come Storia e Memoria entrano in risonanza reciproca attraverso la finzione letteraria. L'osservazione diretta del corpus narrativo ha evidenziato come, in molti testi, autori e narratori assumano una postura etica chiara e definita, impegnata ad orientare il racconto verso un'interrogazione delle parti oscure o tralasciate della storia ufficiale. «Per capire qualcosa occorre sbriciolare il mito come ci è stato tramandato e scavare fuori dalle macerie le storie vive. Quelle che nessuno ha raccontato» scrivono nel romanzo *Asce di Guerra* il collettivo Wu Ming e Vitaliano Ravagli (2000; Parte Prima, 40). Ecco allora che gli autori, impegnati a disseppellire le asce di guerra, appaiono guidati da una serie di domande ricorrenti, come, ad esempio, "cos'avrei fatto io al loro posto?" o, più in generale, "qual è il mio posto nella Storia?"; la ricerca delle risposte avviene attraverso il recupero di storie di persone normali il cui nome non è entrato nei manuali scolastici, spesso appartenenti alla sfera familiare degli stessi autori. Frequente in queste narrazioni, poi è la tematizzazione del processo di ricostruzione di queste storie condotta per frammenti metafinzionali nei quali i narratori riflettono su come poter ricucire lo strappo fra passato e presente che sembra segnare la loro realtà. Uno strappo che, almeno in Occidente, si fa risalire ad una diffusa sensazione di impotenza, di mancanza di *agency*, cioè della capacità di agire sulla realtà che ci circonda, e che né autore né lettore possono certo recuperare attraverso le pagine di un libro. Diceva bene Daniele Giglioli quando, nel saggio *Senza Trauma*, ha scritto che: «la creazione artistica è parte della sfera

della *poiesis*: può alludere al soggetto, desiderarlo, evocarlo, ma non assegnargli uno spazio che non sia in effige, di finzione» (2011; 108). E tuttavia, la riflessione che sottende questa tesi è nata proprio dal chiedermi se non sia possibile, invece, che le domande generate da un testo letterario possano diventare *praxis*. Come non pensare, infatti, leggendo di come vicende minime si inseriscono in contesti molto più grandi, alla nostra stessa possibilità di influenzare la realtà, per piccole che siano entrambe, possibilità e realtà? Se credere che i destini individuali arrivino a coincidere con quelli generali non è davvero possibile, e la Storia continua a dimostrarlo ogni giorno con più ferocia, può almeno darsi la possibilità che le distanze fra i due si riducano. Come nota anche Piga Bruni, infatti: «il sentirsi parte dei destini generali resta un orizzonte da preservare, senza rinunciare alla volontà di incidere sulle forme di vita e di governo che ci circondano, o quanto meno alla pratica di una sana forma di desiderio utopico» (2018; 216).

Alla luce di questo, infine, la mia impressione, forse ingenua, di certo parziale e limitata, è che nella fase storica che stiamo vivendo, il romanzo storico si stia dimostrando la forma narrativa meglio equipaggiata per incoraggiare il lettore a pensarsi nuovamente in un contesto più ampio, una dimensione collettiva dove il piccolo si lega col grande.

BIBLIOGRAFIA

CASI STUDIO

AUSTER, Paul, *4321*, Faber e Faber, Londra, 2017.
CERCAS, Javier, *El monarca de las sombras*, Literatura Random House, Barcellona, 2017.
JANECZEK, Helena, *Le rondini di Montecassino,* Guanda, Parma, 2010.

OPERE LETTERARIE

ÅSBRINK, Elisabeth, *1947*, 2016, trad.it. di Alessandro Borini, *1947*, Iperborea, Milano, 2018
BARONE, Marta, *La città sommersa*, Bompiani, Milano, 2020.
BATTISTA, Adelchi, *Io sono la guerra*, Rizzoli, Milano, 2012
ID., *L'estate degli inganni*, Rizzoli, Milano, 2015
BERTANTE, Alessandro, *Gli ultimi ragazzi del secolo*, Giunti Editore, Firenze-Milano, 2016.
BERTONI, Federico, *Morire il 25 aprile*, Frassinelli, Milano, 2017
BINET, Laurent, *HHhH*, Grasset, Parigi, 2010, trad.it. di Margherita Botto, *HHhH*, Einaudi, Torino, 2011
CARDOSO, Dulce Maria, *O retorno*, Edições tinta-da-china, Lisbona, 2011.
CARRÉRE, Emmanuel, *Un roman russe* (2007), *Un romanzo russo,* Adelphi, Milano, 2018.
CERCAS, Javier, *Soldados de Salamina*, 2001, trad. it. *Soldati di Salamina*, Guanda, Parma, 2004
ID, *Anatomía de un istante* (2009), trad.it. *Anatomia di un instante*,
FALCO, Giorgio, *La gemella H,* Einaudi, Torino, 2014.
GROSSMAN, David, אהבה: עיין ערך / Ayen erekh—-ahavah, 1986, trad.it G. Sciloni, *Vedi alla voce: Amore*, Mondadori Editore, Milano, 1988.
JANECZEK, Helena, *Lezioni di tenebra,* Mondadori, Milano, 2007.
ID. *La ragazza con la Leica,* Mondadori, Milano, 2018.
KRUG, Nora, *Heimat. A German Family Album*, (2018), trad.it. *Heimat. L'album di una famiglia tedesca*, Einaudi, 2019.
LITTELL, Jonathan, *Les Bienveillantes,* Gallimard, Parigi, 2006, trad.it di M. Botto, *Le Benevole*, Einaudi, Torino, 2007.
MAGGIANI, Maurizio, *Il Romanzo della Nazione,* Feltrinelli, Milano, 2015.
MAUVIGNER, Laurent, *Des hommes*, Éditions de Minuit, Parigi, 2010, trad.it di Y. Mélaouah*, Degli uomini*, Feltrnelli, 2010.
PETROWSKAJA, Katja, *Vielleicht Esther. Geschichten,* 2014, trad.it. *Forse Esther,* Adelphi, 2014.
PYNCHON, Thomas, *Gravity's Rainbow* (1973), trad.it. *L'arcobaleno della gravità*, Rizzoli, Milano, 1999.
RUSHDIE, Salman, *Midnight's Children* (1981), trad.it., *I figli della mezzanotte*, Mondadori, Milano, 2007.
SEBALD, W.G., *Austerlitz (*2001) trad.it *Austerlitz,* Adelphi, Milano, 2002.
SCURATI, Antonio, *Il rumore sordo della battaglia*, Mondadori, Milano, 2002.
ID, *Una storia romantica*, Bompiani, Milano, 2007.
ID, *Il tempo migliore della nostra vita*, Bompiani, Milano, 2015.
ID, *M. Il figlio del secolo*, Bompiani, Milano, 2018.

ID., *M. L'uomo della provvidenza,* Bompiani, Milano, 2020.
TUENA, Filippo, *Le variazioni Reinach,* Beat, Roma, 2015.
VOLLMANN, William, T., *Europe Central* (2005), trad.it. *Europe Central*, Mondadori, Milano, 2010.
WU MING, *54*, Einaudi, Torino, 2002.
WU MING, RAVAGLI, Vitaliano, *Asce di guerra,* Einaudi, Torino, 2000.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

ADINOLFI, Isabella, *Quel che resta di Auschwitz. Una riflessione sul libro di Giorgio Agamben*, in «*Diapsalmata*». Consultata su: http://www.minimaetmoralia.it/wp/quel-che-resta-di-auschwitz-una-riflessione-sul-libro-di-giorgio-agamben/ (pubblicato il 27 Gennaio 2014; accesso 3 Novembre 2016).
AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la vita nuda*, Einaudi, Torino, 1995.
ID, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.
ID, *Stato d'Eccezione: Homo sacer 2,1*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.
ALBERTAZZI, Silvia, *Il nulla, quasi: foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemproanea*, Le Lettere, Firenze, 2010.
ALEXANDER, Sally, *Memory-Talk: London Childhoods*, in RADSTONE, Susannah, SHWARZ, Bill (a cura di) *Memory. Histories, Theories, Debates*, Fordham University, New York (New York), 2010, pp. 235-254.
AMIGONI, Ferdinando, *Il metodo mimetico-realistico*, Editori Laterza, Roma – Bari, 2001.
ARENDT, Hannah, *La banalità del male: Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano, 2013.
ID, *Le origini del totalitarismo*, Einaudi, Torino, 2015.
APFELBAUM, Erika, *Halbwachs and the Social Properties of Memory*, in RADSTONE, Susannah, SHWARZ, Bill (a cura di) *Memory. Histories, Theories, Debates*, Fordham University, New York (New York), 2010, pp. 77-92.
ASSMANN, Aleida, *Erinnerungsträume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (1999), trad.it *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna, 2002.
ID, "Transformation Between History and Memory" in Social Research, vol. 75, n. 1 'Collective Memory and Collective Identity', 2008, pp. 49-72.
ID. "Re-framing memory. Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past", in K, Tilmans, F., van Vree, J. Winters (a cura di), *Performing the Past: Memory, history, and Identity in Modern Europe*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.
ID, "To Remember or to Forget: Which Way Out of a Shared History of Violence?" in A. Assmann e L. Shortt (a cura di), *Memory and Political Change*, Palgrave MacMillan, New York, 2012, pp. 53-72.
ASSMANN, Aleida, SHROTT, Lisa, (a cura di) *Memory and Political Change*, Palgrave MacMillan, New York, 2012.
ASSMANN, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen.* (1992) trad.it. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino, 1997.
ASSMANN, Jan, CZAPLICKA, John, *Collective Memory and Cultural Identity,* New German Critique, "Cultural history/Cultural Studies", 65, Primavera/Estate 1995, pp. 125-133.

AUERBACH, Erich, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946), trad.it. *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 1956.
BADIOU, Alain, *Le Siècle* Seuil, Parigi, 2005*,* trad.it, *Il secolo,* Feltrinelli, Milano, 2006.
BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), trad.it. *Il grado zero della scrittura,* Giulio Einaudi Editore, Torino, 1982.
ID, *S/Z* (1970), trad.it. *S/Z – Una lettura di "Sarrazine" di Honoré de Balzac*, Einaudi, Torino, 1990.
ID, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV* (1984), trad.it. *Il brusio della lingua*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1995.
ID, *La Chambre claire: Note sur la photographie* (1980), trad.it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003.
BARTOLINI, Simonetta, "*Il romanzo storico del III millennio: se il revisionismo diventa epica dell'equivicinanza*", in *Nova Historica*, 13, 51, 2014, pp. 125-139.
BAUMAN, Zygmunt, *Modernity and the Holocaust* (1989) trad.it *Modernità e Olocausto*, Il Mulino, Bologna, 1992.
ID, *Postmodern ethics* (1993) trad.it *Le sfide dell'etica*, Feltrinelli Editore, Milano, 1996.
ID, *La società dell'incertezza*, Il Mulino, Bologna, 1999.
ID, *Liquid Modernity* (2000) trad.it. *Modernità Liquida,* Laterza, Roma-Bari, 2002.
ID, *Intervista sull'identità*, Benedetto Vecchi (a cura di), Editori Laterza, Roma-Bari, 2003.
BENVENUTI, Giuliana, *A proposito del dibattito sulla narrazione della storia* in *Intersezioni*, XXIX, 1, aprile 2009, pp. 131-148.
Da Flaiano a Ghermandi. Riscritture postcoloniali, in S. Contarini (a cura di), *Coloniale e Postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000*, «Narrativa», n.33-34, 2012.
ID, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci Editore, Roma, 2012.
ID, *Le istanze critiche della contemporaneità*, in *Griseldaonline*, 13, 2013, pp. 1-16
BENASAYAG, Miguel, DEL REY, Angélique, *Elogio del conflitto*, Feltrinelli Editore, Milano, 2008.
BERTONI, Federico, «*Reader*! *Bruder*!» *Retorica della narrazione e retorica della lettura*, *Between Journal.it*, IV.7. Consultato su: http://www.Betweenjournal.it
ID, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino, 2007.
ID, *Letteratura*, Carocci Editore, Roma, 2018.
BERTONI, Federico, MENEGHELLI, Donata, (a cura di), Letteratura e storia. Storia e letteratura, «TransPostCross», numero monografico, 2014, online: http://www.transpostcross.it.
BERTONI, Federico, MENEGHELLI, Donata, (a cura di), *La parola agli scrittori: Cinque domande su letteratura e storia (Adelchi Battista, Helena Janeczek, Antonio Scurati, Wu Ming)*, in *Letteratura e storia. Storia e letteratura*, «TransPostCross», numero monografico, 2014, online: http://www.transpostcross.it.
BERTONI, Federico, PIGA Emanuela, *Tavola rotonda con Wu Ming.* Con R. Ceserani, C. Bertoni, D. Giglioli, G. Mazzoni, F., Mussgnung, in S. Albertazzi et al. (a cura di), *L'immaginrio politico. Impegno, resistenza, ideologia*, «Between», 10, 2015.
BLOCH, Marc, *Apologia della storia o Mestiere dello Storico*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1998.
BOCANNERA, "Narrativa y memoria. Encuesta: responden Carme Riera, Javier Cercas y Alfons Cervera". *Quimera: Revista de literatura*, 279: pp. 44-45.
BOOTH, Wayne C., *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze, 1996.
BOWRA, Charles M., *From Virgil to Milton,* St. Martin's Press, New York, 1962.
BROWN, Mark, *Paul Auster*, Manchester University Press, Manchester and New York, 2007.

CARACCIOLO, Marco, *Patterns of cognitive dissonance in readers' engagement with characters*, in «*Enthymema*», vol. VIII, 2013, pp. 21-37. Online: http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema (accesso 10 Ottobre 2016).
CAROZZI, Ivan, "Sul nuovo libro di Antonio Scurati, sul fascismo", blog de *Il Post Libri* 17 Ottobre 2018, Consultato su: https://www.ilpost.it/ivancarozzi/2018/10/17/sul-nuovo-libro-di-antonio-scurati-sul-fascismo/ (accesso: 17 Ottobre 2018)
CARRARA, Giuseppe, *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo,* in *Comparatismi,* II, 2017, pp. 27-55.
ID, "*Fotografia e straniamento: I romania storici di Filippo Tuena"*, in *LEA- Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 9, 2020, pp. 139-149
CARUTH, Cathy (a cura di), *Trauma: exploration in memories*, The John Hopkins University Press, Baltimora – Londra, 1995.
ID., *Unclaimed experience. Trauma, narrative and history*, The John Hopkins University Press, Baltimora – Londra, 1996.
CERCAS, Javier, *Relatos Reales*, El acantilado, Barcellona, 2000.
ID, *La verdad de Agamenón*, Penguin Random House, 2013.
ID, "La dictatura del presente" *El País,* 22 Giugno 2014, online: https://elpais.com/elpais/2014/06/20/eps/1403285247_936762.html
ID, *La tercera verdad*, Penguin Random House, Barcellona, 2016.
ID, *Il punto cieco*, Ugo Guanda Editore, Parma, 2016.
CESERANI, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997.
ID, *L'occhio della Medusa: fotografia e letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.
ID, "L'effetto degli anniversari", in *Belfagor*, 6, 2011, pp. 732-41. Online: https://www.jstor.org/stable/26154464?read-now=1&refreqid=excelsior%3Ac857cc1b0a3a27c47eec78a496f4ef9a&seq=1#page_scan_tab_contents
CONNERTON, Paul, *How Modernity Forgets*, Cambridge University Press, New York, 2009.
COWART, Thomas, *Thomas Phynchon & the dark passages of history*, The University of Georgia Press, Athens, 2011.
CUMMINS, Anthony, "*4321* by Paul Auster review – a long-winded coming-of-age tale", *The Guardian*, 29 gennaio 2017, online: https://www.theguardian.com/books/2017/jan/29/4321-paul-auster-review (consultato: 2 luglio 2021)
DEAN, Michelle, "Review: For a doorstopper, Paul Auster's *4321* is surprisingly light", *Los Angele Times*, 2 febbraio 2017, online: https://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-auster-4321-20170202-story.html (consultato: 2 luglio 2021)
DE CERTAU, Michael, *La scrittura della storia*, Jaca book, Milano, 2006.
DE CRISTOFARO, Francesco, *Nella valle perturbante*, in F. De Cristofaro (a cura di), *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, Pacini, Pisa, 2017.
DE LUCA, Davide Maria, "Montecassino", *Il Post*, 18 Maggio 2014, online: https://www.ilpost.it/2014/05/18/montecassino/
DEBENEDETTI, Giacomo, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, [1995] in A. Bernardelli (a cura di), *Saggi*, Mondadori, Milano, 1999, pp.1281-1322.
DEMARIA, Cristina, *«Documentary turn?» La cultura visuale, il documentario e la testimonianza*, in «Studi culturali», n. 2, 2011, p. 169.
DEPLANO, Valeria, MARI, Lorenzo, PROGLIO, Gabriele (a cura di) *Subalternità italiane. Percorsi di ricerca tra letteratura e storia*, Aracne, Roma, 2014.

DI CARO, Eliana, *La Spagna delle fosse comuni*, Il Sole 24 Ore, 15 Novembre 2015, online: https://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2015-11-15/la-spagna-fosse-comuni-081454.shtml?uuid=ACQPAYaB&refresh_ce=1 (consultato: 2 Aprile 2019).
DI CESARE, Valentina, "Intervista a Helena Janeczek", *La Balena Bianca*, 15 febbraio 2017, online: https://www.labalenabianca.com/2017/02/15/intervista-janeczek/ (consultato: 13 giugno 2021)
DI STEFANO, Paolo, "Nell'officina di Scurati il fascismo è un romanzo", *La Lettura* 22 Aprile 2018. Online: https://www.pressreader.com (ultimo accesso 4 Maggio 2018).
DOLEŽEL, Lubomír, Mimesis and Possible Worlds, in Poetics Today, vol. 9, n. 3, Aspects of Literary Theory, 1988, pp. 475-496.
ID, Possible Worlds of Fiction and History, in *Poetics Today*, vo. 29, n. 4, Critics without Schools?, (Autumn 1998), pp. 750-809.
ID, Truth and Authenticity in Narrative, in *Poetics Today*, vol. 1, n. 3, Special Issue: Narratology I: Poetics in Fiction, (Spring 1980), pp. 7-25.
DOMENICHELLI, Mario, *L'immaginario reticolare: memoria personale, memoria culturale e tematologia*, in *Allegoria*, n. 58 (Luglio-Dicembre 2008), pp. 34-48.
ID, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Edizioni ETS, Pisa, 2011.
DONNARUMMA, Raffaele, Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi, in *Allegoria*, n. 57, 2008.
ID, *«La fatica dei concetti. Ipermodernità, postmoderno, realismo», Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, Eds. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggero, *Between,* IV.8, 2014 http://www.Betweenjournal.it/
ID, *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2014.
DOYLE, Rob, " *4321* review: The last fat novel of a collapsed American pride", *The Irish Times*, 4 febbraio 2017, online: https://www.irishtimes.com/culture/books/4-3-2-1-review-the-last-fat-novel-of-a-collapsed-american-pride-1.2946777 (consultato: 2 luglio 2021)
ECO, Umberto, *Postille a "Il nome della Rosa"*, in Alphabeta, 49, 1983
ID, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 1994.
ID, *Lector in fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani/RCS Libri, Milano, 2016.
ELIAS, Amy J., *Sublime Desire. History and Post -1960s Fiction*, The John Hopkins University Press, Baltimore (Maryland), 2001.
EPISCOPO, Giuseppe, *Il mare dell'epica e le onde della radio. Il radiodramma con Bertold Brecht e Simon Armitage*, in F. De Cristofaro (a cura di), *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, Pacini, Pisa, 2017.
ERCOLINO, Stefano, *Il romanzo massimalista. Da L'arcobaleno della gravità di Thomas Pynchon a 2666 di Roberto Bolaño*, Bompiani, Milano, 2015.
ESPOSITO, Roberto, *Bíos: biopolitica e filosofia*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2004.
FENOGLIO, Chiara, "*Filippo Tuena: i territori non giurisdizionali del romanzo*", *laletteraturaenoi* (blog), ultima modifica 17 Marzo 2021: https://laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/1369-filippo-tuena-i-territori-non-giurisdizionali-del-romanzo.html
FELMAN, Shoshana, Laub, Dori, *Testimony. Crisis of witnessing in literature, psychoanalysis and history*, Routledge, New York – Londra, 1992.
FELMAN, Shoshana, *Juridical unconscious: trials and traumas in the twentieth century*, Harvard University Press, London, 2002.
FERRÁN, Ofelia, *Working Through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*, Bucknell UP, Lewisburg, 2007.

FEUCHTWAG, Stephan, *Ritual and Memory*, in RADSTONE, Susannah, SHWARZ, Bill (a cura di) *Memory. Histories, Theories, Debates*, Fordham University, New York (New York), 2010, pp. 281-298.
FISCHER, Mark, *Capital Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books, Winchester, 2009.
FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism* (1957), trad.it. *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino, 1969.
FOCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines* (1966), trad.it. *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano, 1967.
FREUD, Sigmund, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1915-17), Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1932),* trad.it. *Introduzione al narcisismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1969.
FUKUYAMA, Francis, *The end of history and the Last Man*, The Free Press, New York (New York), 1992.
ID, *Identity: The Demand for Dignity and the Politics of Resentment*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2018, trad.it. *Identità. La ricerca della dignità e i nuovi populismi*, UTET, Milano, 2019.
GALLI DELLA LOGGIA, Ernesto, "'M' di Antonio Scurati, il romanzo che ritocca la storia, *Corriere della sera,* 13 Ottobre 2018. Online: https://www.corriere.it/cultura/18_ottobre_13/m-antonio-scurati-romanzo-che-ritocca-la-storia-1055c170-cf09-11e8-a416-b8065213a278.shtml (ultimo accesso: 15 Ottobre 2018).
ID, "Galli della Loggia a Scurati 'La licenza creativa non autorizza a tradire la verità della storia'", *Corriere della Sera*, 17 Ottobre 2018. Online: https://www.corriere.it/cultura/18_ottobre_17/antonio-scurati-m-bompiani-polemica-galli-della-loggia-c2697a1c-d23a-11e8-9cd8-6bfe110c11f0.shtml (ultimo accesso 1 Novembre 2018).
GENETTE, Gérard, *Figueres III* (1976)*, Figure III: discorso del racconto*, Giulio Einaudi Editore, 2006.
ID, *Nouveau discours du récit* (1983), *Nuovo discorso del racconto,* Einaudi, Torino, 1987.
GIGLIOLI, Daniele, *All'ordine del giorno è il terrore*, Bompiani, 2007.
ID, *Senza Trauma*, Quodlibet, Macerata, 2011.
ID, *Dams: guida dello studente*, in *Atlante della letteratura italiana. III Dal Romanticismo ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2012.
ID, *Il buco e l'evento. Sul* Taccuino siriano *di Jonathan Littell*, in Trezzi Schiavini, J. (a cura di), *Mosaico Francese. Studi in onore di Alberto Castoldi*, Moretti&Vitali, Bergamo, 2012, pp. 279-293.
ID, *Critica della vittima*, Nottetempo, Roma, 2014.
ID, *La città senza nome. Eclissi del conflitto e dispositivi di impotenza*, *L'immaginario politico. Impegno, resistenza ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, in «*Between*», vol. 10, 2015. Online: http://wwwBetweenjournal.it/ (accesso 30 novembre 2016).
ID, *Stato di minorità*, Editori Laterza, 2015.
ID*, I parassiti della guerra. I nuovi romanzeri: la ricerca d'archivio oggi sostituisce l'esperienza*, *Corriere della Sera-Il club de la Lettura-Articolo.* Online: http://lettura.corriere.it/i-parassiti-della-guerra/ (Ultimo accesso: 10 Gennaio 2019)
GIGLIOLI, Daniele, POLICASTRO, Gilda, *A partire da* Senza Trauma. *Conversazione sulla critica*, in *Allegoria*, n.64, 2011, pp. 125-132.
GIES, David, T., *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
ID, *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.
GINZBURG, Carlo, *Il formaggio e i vermi,* Einaudi, Torino, 1976.
ID, *Il filo e le tracce*, Feltrinelli, Milano, 2006.

ID, *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano, 2014.
GIRARD, René, *Mensonge romantique et verité romanesque*, Bernard GRasset, Parigi, 1961, trad.it. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano, 1965.
ID, *La Violence et le Sacré*, Édition Bernard Grasset, 1972, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano, 1980.
ID, *Le bouc émissaire*, Bernard Grasset, Parigi, 1982, trad.it. *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano, 1998.
GÓMEZ TRUEBA, Teresa*, Esa bestia omívora que es el yo': el uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas*, *Bullettin of Spanish Studies*, 86, 1, pp. 67-83.
GALLAGHER, Catherine, GREENBLATT, Stephen, *Practicing New Historicism*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 2000.
GRAHAM, Helen, *The Spanish Civil War – A very short introduction*, Oxford University Press, New York City, 2005
HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire Collective*, 1950, trad.it. *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano, 1987
ID, *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*, Félix Alcan, Parigi, 1925, trad. it. *I Quadri Sociali della Memoria,* Ipermedium, Napoli, 1997.
HARAWAY, Donna, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in Feminist Studies, vol. 14, n. 3, (Autumn, 1988), pp. 575-599.
HIRSCH, Marianne, *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory,* Cambridge University Press, Cambridge (MA), 1997.
ID, *The generation of postmemory*, *Poetics Today*, vol 29, n. 1, Spring 2008, pp. 103-128.
ID, *The Generation of Postmemory*, *Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York, 2012.
ID, *Connetctive Arts of Postmemory*, *Analecta Polit*, vol. 9, n. 16, 2019, pp. 171-176.
HIRSH, Marianne, SPITZER, Leo, *The Witness in the Archive: Holocaust Studies/Memory Studies* in RADSTONE, Susannah, SHWARZ, Bill (a cura di) *Memory. Histories, Theories, Debates*, Fordham University, New York (New York), 2010, pp. 390-405.
HIRSC, Mariannel, SPITZER, Leo, *Incongruous images. 'Before, during, and after' the Holocaust*, in in Tilmans, K., van Vree, F., Winter, J. (a cura di), *Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010, pp. 147-173.
HOFFMAN, Eva, *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust,* Penguin Random House, Londra, 2004.
HUYSSEN, Andreas, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York-Londra, 1995.
HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York – London, 1988.
HUTCHEON, Linda, VALDÉS, Mario J., *Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue*, in *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada,* 3, 1998-2000, pp. 18-41.
HYVÄRINEN, M., KORHONEN, A., MYKKÄNEN, J., (a cura di), *The travelling concept of narrative*, Helsinki Collegium for Advanced Studies, Helsinki, 2006
JAMESON, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act,* Cornell Univeristy Press, Itacha (New York), 1981, trad.it. *L'inconscio politico: il testo narrativo come atto socialmente utile*, Garzanti Editori, Milano, 1990.
ID, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham (North Carolina), 1991, trad.it. *Postmodernismo, ovvero la Logica culturale del tardo capitalism*, Fazi Editore, Roma, 2007.

ID, *The Seeds of Time*, Columbia University Press, New York, 1994.
ID, *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and space in the world system*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1995.
JASPERS, Karl, *La questione della colpa. Sulla responsabilità politica della Germania*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996.
KENNEDY, Roger, *Memory and the Unconscious*, in RADSTONE, Susannah, SHWARZ, Bill (a cura di) *Memory. Histories, Theories, Debates*, Fordham University, New York (New York), 2010, pp. 179-197.
KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, New York, 1967.
KOSELLECK, Reinhart, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp Verlag, Francoforte, 1979, trad.it, *Futuro Passato. Per una semantica dei tempi storici*, Clueb, Bologna, 2007.
ID, *Repetitive Structures in Language and History*, in Tilmans, K., van Vree, F., Winter, J. (a cura di), *Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010, pp. 67-104.
LACAN, Jacques, *Scritti*, Einaudi, Torino, 2012.
LACAPRA, Dominick, *Historical and Literary approaches to the final solution*, in «*History and Theory*», vol. 50, n. 1, 2011, pp. 71-97. Online: https://www.academia.edu/19546679/HISTORICAL_AND_LITERARY_APPROAC*HES_T*O_THE_FINAL_SOLUTION_SAUL_FRIEDLNDER_AND_JONATHAN_LITTELL (accesso 19 Aprile 2016).
ID, *History in transit. Experience, identity, critical theory*, Cornell University Press, Ithaca – Londra, 2004.
ID, *History, politics and the novel*, Cornell University Press, Itacha (NY), 1987.
ID, *Writing history, Writing trauma*, The John Hopkins University Press, Baltimora – Londra, 2001.
LAUB, Dori, *From Speechlessness to Narrative: the case of Holocaust Historians and of psychiatrically hospitalized survivors*, in «*Literature and Medicine*», vol, 24, n. 2, Autunno 2005, pp. 253-265. Online: https://muse.jhu.edu/article/192740/pdf (accesso 3 Novembre 2016).
ID, *Testimonies in the Treatment of Genocidal Trauma*, in «*Journal of Applied Paychoanalytic Studies*», vol. 4, n. 1, Gennaio 2002, pp. 63-87. Online: https://www.academia.edu/22341594/Testimonies_in_the_Treatment_of_Genocidal_Trauma (accesso 3 Novembre 2016)
LAUB, Dori, GREENWALD, Baruch, OSHRIT, Ben-Ari, STROUS, Rael D., *Psychiatry, Testimony, and the Shoah: Recontructing the Narratives of the Muted*, in «*Social Work in Health Care*», Vol. 43, n. 2/3, 2006, pp. 199-214. Online: http://swch.harworthpress.com (accesso 3 Novembre 2016).
LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière* (2016), trad.it. *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Del Vecchio Editore, Bracciano, 2020.
LORETO, Antonio, *Una totalità in miniatura. La micro-epica di Gherardo Bortolotti*, in F. De Cristofaro (a cura di), *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, Pacini, Pisa, 2017.
LUPERINI, Romano, "*Impotenza politica e stati di minorità: è possibile solo una forma di disagio?*", *laletteraturaenoi* (blog) ultima modifica 30 maggio 2015 https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/365-impotenza-politica-e-stato-di-minorità-è-possibile-solo-una-forma-di-disagio.html
LUKÁCS, György, *Il romanzo storico*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1965.

MARSILIO, Morena, "*Perché leggere questo libro: Le variazioni Reinach di Filippo Tuena*", *laletteraturaenoi* (blog), ultima modifica 28 Aprile 2020. https://laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/1173-perché-leggere-questo-libro-le-variazioni-reinach-di-filippo-tuena-2.html
ID, "*Narratori d'oggi. Intervista a Filippo Tuena*", *laletteraturaenoi* (blog), ultima modifica 10 febbraio 2017 https://laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/623-narratori-d-oggi-intervista-a-filippo-tuena.html
MARTINAT, Monica, *Tra storia e fiction. Il racconto della realtà nel mondo contemporaneo*, Et.al, Milano, 2013.
MAZZARELLA, Arturo, *Politiche dell'irrealtà. Da Abu Grahib a Gomorra*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.
MAZZONI, Guido, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna, 2011.
ID, «*I desideri e le masse. Una riflessione sul presente*», *Between,* III.5, 2013, http://www.Betweenjournal.it/
ID, «*I nomi propri e gli uomini medi. Romanzo, scienze umane, democrazia*», *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10, 2015 http://www.Betweenjournal.it/
ID, *I destini generali*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2015.
McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, Routledge, New York (New York), 1987.
MILLER, Laura, "Paul Auster's Novelof Chance", *The New Yorker*, 22 gennaio 2017, online: https://www.newyorker.com/magazine/2017/01/30/paul-austers-novel-of-chance (consultato: 2 luglio 2021)
MENEGHELLI, Donata, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Morellini, Milano, 2013.
MORANDINI, Claudio, "*Musica e narrativa: intervista a Filippo Tuena*", *Diacritica*, 8, 25 aprile 2016. Online: https://diacritica.it/letture-critiche/musica-e-narrativa-intervista-a-filippo-tuena.html
MUSITANO, Julia, «*La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos*», Acta Literaria, 52, 2016, pp. 103-123.
MUSSGNUG, Florian, «*Apocalyptic Narcissism and the Difficulty of Mourning*», *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, in «*Between*», vol. 10, 2015, http://www.Betweenjournal.it/
NOTARO, Anna, «*How Networked Communication had changed the ways we tell stories*», *Technology, Imagination, Narrative Forms,* Eds. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggero, in *«Between»,* IV.8, 2014, http://www.Betweenjournal.it/
O'DONEGUE, Samuel, *Postmemory ad Trauma' Some Theoretical Problems and Their Consequences for Contemporary Literary Criticism*, in *Politika*, Online: https://www.politika.io/en/notice/postmemory-as-trauma-some-theoretical-problems-and-their-consequences-for-contemporary
O'CONNOR, Brian, *Adorno on the Destruction of Memory*, in RADSTONE, Susannah, SHWARZ, Bill (a cura di) *Memory. Histories, Theories, Debates*, Fordham University, New York (New York), 2010, pp. 136-149.
PASSERINI, Luisa, *Afterword*, in RADSTONE, Susannah, SHWARZ, Bill (a cura di) *Memory. Histories, Theories, Debates*, Fordham University, New York (New York), 2010, pp. 459-464.
PARKER, Matthew, *Monte Cassino. The Hardest-Fought Battle of World War II,* Doubleday, Londra, 2003.
PEITSCH, Helmut, BURDETT, Charles, GORRARA, Claire (eds), *European Memories of The Second World War*, Berghann Books, New York e Oxford, 1999.

PERROTTA, Tom, "One Young Man's Life Served Up Four Ways", *The New York Times,* 31 gennaio 2017, online: https://www.nytimes.com/2017/01/31/books/review/4-3-2-1-paul-auster.html (consultato: 2 luglio 20121)
PIGA BRUNI, Emanuela, *Epica, storia e memoria. Le Rondini di Montecassino di Helena Janeczek*, in New Italian Epic, «Bollettino '900», 2012, n. 1-2, http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2012-i/
ID, *Dalla storia alla letteratura: il ritorno del sommerso nel campo di battaglia del testo letterario*, in «*TransPostCross*», n. 1, anno 4, 2014 "*Letteratura e Storia, Storia e Letteratura*". Online: http://www.transpostcross.it/
ID, *Il ritorno polimorfo del tragico in J. Littell e A. Amis,* in C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio (a cura di), Maschere del tragico, Between, VII. 14., 2017
ID, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Mimesis Edizione, Milano-Udine, 2018.
PISTOIA, Marco, *Eroi per caso? Riflessioni sull'epica cinematografica*, in F. De Cristofaro (a cura di), *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, Pacini, Pisa, 2017.
PROSPERI, Adriano, *Un tempo senza memoria. La distruzione del passato*, Einaudi, Torino, 2021.
RACCIS, Giacomo, "Fuori dagli schemi 3: Filippo Tuena", *La Balena Bianca* (blog), 16 novembre 2020, online: https://www.labalenabianca.com/2020/11/16/fuori-dagli-schemi-filippo-tuena/ (consultato: 18 marzo 2021)
ID, "Fuori dagli schemi 8: Helena Janeczek", *La Balena Bianca* (blog), 22 marzo 2021, online: https://www.labalenabianca.com/2021/03/22/fuori-dagli-schemi-helena-janeczek/ (consultato: 13 giugno 2021)
RADEMACHER NEWHALL*, Virginia, Truth and Circumstantiality in Javier Cercas' Biofictions*, in American Book Review, vo. 39, n. 1, November/December 2017, pp. 6-27.
RIBATTI, Nicola, "Tra parola e immagine. Dinamiche del desiderio nella prosa di W. G. Sebald", *Between*, Vol. 3, N. 5, 2013
RICOEUR, Paul, *Temps et récit. Tome III: Le temps raconté* (1985), trad.it., *Tempo e racconto vol.III*, Jaca book, Milano, 1987.
ID, *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* (2000), trad.it., *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Il Mulino, Bologna, 2004.
ROTHBERG, Michael, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Stanford (California), 2009.
RYAN, Marie Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
ID, *From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative*, *Poetics Today*, 27, 4, Inverno 2006, pp. 633-674.
ID, *Toward a definition of narrative*, in HERMAN, D. (a cura di), "The Cambridge Companion to Narrative", 2007, pp. 28-29.
SCARRY, Elaine, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York (New York), 1985.
SCURATI, Antonio, *Dal tragico all'osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Bompiani, Milano, 2016.
ID, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Donzelli, Roma, 2007.
ID, *Gli anni che non stiamo vivendo: Il tempo della cronaca*, Bompiani, Milano, 2010.
ID, *Letteratura dell'inesperienza. Il romanzo della dopostoria*, *Le Parole e Le Cose. Letteratura e realtà*, online: http://www.leparoleelecose.it/?p=28081#comment-360945
ID, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione,* Bompiani, Milano, 2006.
ID, "Scurati replica a Galli della Loggia: raccontare è arte, non scienza esatta. Lo storico: la verità non va tradita", *Corriere della Sera*, 17 Ottobre 2018. Online:

https://www.corriere.it/cultura/18_ottobre_17/antonio-scurati-m-bompiani-galli-della-loggia-b67a02f0-d233-11e8-9cd8-6bfe110c11f0.shtml (Ultimo accesso: 1 Novembre 2018)
SEMPRÚN, Jorge, *La scrittura o la vita*, Ugo Guanda Editore, Parma, 1996.
SCHAUB, Michael, "4 Live In Parallel Run Through Aumbitious *4321*", 1 febbraio 2017, NPR, online: https://www.npr.org/2017/02/01/512042685/four-lives-in-parallel-run-through-ambitious-4-3-2-1?t=1629557178142 (consultato: 2 luglio 2021)
SHIELDS, David, *Reality Hunger. A manifesto*, Penguin Books, Londra, 2010.
SIEGUMFELDT, I.B., *Paul Auster's 4321. Past Paradigms*, Reveu LISA, 18, 50, 2020, online: https://journals.openedition.org/lisa/11459#ftn9 (consultato: 2 luglio 2021)
SIMONETTI, Gianluigi, *Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il postmoderno*, in Marta Ciccolari Micaldi (a cura di) *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, 1, 2012, pp. 113- 121.
ID, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2018.
SITI, Walter, *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma, 2014.
SONTAG, Susan, *On Photography,* Ferrar, Strauss and Giraux, New York, 1977, trad.it. *Sulla Fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, 1978
ID, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York, 2004.
SPINAZZOLA, Vittorio, "La riscoperta dell'Italia*"* in Tirature 2010: il New Italian Realism, Milano, il Saggiatore - Fondazione Mondadori, 2010.
ID, "*Dopo il postmoderno*", in Tirature 2004: Il New Italian Realism, Milano, il Saggiatore, fondazione Mondadori, 2004.
SUVERATO, Andrea, *Rondini, spille e altre scorie memoriali: strategie della memoria in Helena Janeczek e Laurent Mauvignier*, Altre Modernità, gennaio 2020, 102-15, online: https://doi.org/10.13130/2035-7680/12940.
TAGLIAPIETRA, Andrea, *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Bruno Mondadori, Milano, 2001.
TASSI, Ivan., *Storie dell'Io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Laterza, Roma–Bari, 2007.
TERDIMAN, Richard, *Present past: Modernity and the Memory Crisis*, Cornell University Press, Ithaca (New York), 1993.
ID, *Memory in Freud*, in RADSTONE, Susannah, SHWARZ, Bill (a cura di) *Memory. Histories, Theories, Debates*, Fordham University, New York (New York), 2010, pp. 93-108.
TILMANS, Karin, van VREE, Frank, WINTER, Jay (a cura di), *Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010.
TIRINANZI DE MEDICI, Carlo, *Il vero e il convenzionale*, Utet, Torino, 2012.
ID, *Fatti, politica, fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio:* Presente *e* Piove all'insù, in *Between*, V, 10, Novembre 2015.
ID, *Modo Epico e modo romanzesco nel sistema narrativo contemporaneo*, in F. De Cristofaro (a cura di), *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, Pacini, Pisa, 2017.
ID, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi,* Carocci, Bologna, 2019.
TODOROV, Tzvtan, *Theorié de la literature* (1965), *I formalisti russi. Teoria della lettertura e metodo critico*, Einaudi, Torino, 1968.
ID, *The Morals of History*, University of Minnesota Press, Minneapolis – Londra, 1995.
ULIN, David L., "Paul Auster's *4321* offers four parallel versions of one life", *The Washington Post*, 24 gennaio 2017, online: https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/paul-austers-4321-offers-four-parallel-versions-of-one-life/2017/01/24/c2e85b0a-e18e-11e6-a547-5fb9411d332c_story.html (consultato: 2 luglio 2021)

VARVOGLI, Aliki, *The World That Is The Book. Paul Auster's Fiction*, Liverpool University Press, Liverpool, 2001.
VISCARDI, Marco, *Disorientamento, distorsione, fuga. Il racconto storico alla prova dell'epica*, in F. De Cristofaro (a cura di), *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, Pacini, Pisa, 2017.
VITIELLO, Guido, *La Shoah e l'immagine del sublime. Carnefici, vittime, spettatori*, in «*Arabeschi*», n. 1, Gennaio – Giugno, 2013, pp. 134-144.
WHITE, Hayden, *Metahistory. The historical Imagiantion in Nineteenth Century Europe*, The John Hopkins University Press, Baltimora, 1973.
ID, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, The John Hopkins University Press, Baltimora, 1978.
ID. *The content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, John Hopkins University Press, Baltimore 1987.
ID, *The Value of narrativity in the representation of reality* in Thomas W.J. Mitchell, (a cura di) "On narrative", trad.it. "*Storia e narrazione*", Longo, Ravenna, 1990, p. 37.
ID*, Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Edoardo Tortarolo (a cura di) Carrocci editore, Roma, 2006.
WIEWIORKA, Annette, *L'era del testimone*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1998.
WINTER, Jay, *The Generation of Memory: Reflections on the "Memory Boom" in Contemporary Historical Studies*, *(*2000) *Archive &Social Studies: a Journal of Interdisciplinary Research,* 1, 0, Marzo, 2007, pp. 363-397.
ID, *Introduction. The performance of the past: memory, history, identity*, in Tilmans, K., van Vree, F., Winter, J. (a cura di), *Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010.
ID, *Forward: Remembrance as a Human Right*, in Assmann, A., Shrott, L., (a cura di) *Memory and Political Change*, Palgrave Mac Millan, New York, 2012, pp. vii-xii.
WRIGHT, Ed, "Piling It On For Posterity: *4321* by Paul Auster", *The Sidney Review of Books*, gennaio 2017, online: https://sydneyreviewofbooks.com/review/piling-it-on-for-posterity/ (consultato: 2 luglio 2021)
WU MING, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al future*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2009.
ZINATO, Emanuele, "*Disagio o disperazione?/Impotenza politica e stato*", *laletteraturaenoi* (blog) ultima modifica 2 giugno 2015 https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/367-disagio-o-disperazione-impotenza-politica-e-stato-di-minorità-2.html

SITOGRAFIA

COLLADO, Sergio, "Intervista con Javier Cercas: Soy todos los personajes de 'Las Leyes de la frontera'", Eldiario.es, 03/04/2013. Online: http://www.eldiario.es/catalunya/diaricultura/cultura-literatura_6_117998214.html (Ultimo accesso: 18 Giugno 2019)
Dal Volturno a Cassino: http://www.dalvolturnoacassino.it/asp/n_main.asp
Postmemory.net: https://www.postmemory.net
Asociación para la recuperación de la memoria histórica: https://memoriahistorica.org.es