



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Filologia e
Letteratura Italiana
ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

Il romanzesco nel contemporaneo

Analisi degli archetipi del *romance* in *Limonov* e *Le benevole*

Relatore

Ch. Prof. Alessandro Cinquegrani

Correlatori

Ch. Prof. Beniamino Mirisola

Ch. Prof. Valerio Vianello

Laureando

Giacomo Bottacin

Matricola 861037

Anno Accademico

2016 / 2017

Indice

p. 3	Introduzione
p.3	0.0 Testi a confronto
p.6	0.1 Quale realismo?
p.8	0.2 Un “romance sequestrato”?
p.11	0.3 L’era dell’ipermodernità
p.14	Capitolo I - Modi e forme del <i>romance</i> in <i>Limonov</i> e <i>Le benevole</i>
p.14	1.0 Che tipo di <i>romance</i> ?
p. 16	1.1 Le forme del tempo e del cronotopo romanzesche in <i>Limonov</i> e <i>Le benevole</i>
p. 26	1.2 I temi del <i>romance</i> : discesa in <i>Limonov</i> e <i>Le benevole</i>
p. 38	1.3 I temi del <i>romance</i> : ascesa in <i>Limonov</i> e <i>Le benevole</i>
p. 49	1.4 I modi del <i>romance</i> in <i>Limonov</i> e <i>Le benevole</i>
p. 54	Capitolo II - <i>Limonov</i>: un’indagine sull’impulso romanzesco
p. 54	2.1 <i>Romance</i> o vita reale? Confronto tra i testi di Eduard Savenko e <i>Limonov</i> di Carrère
p. 65	2.2 L’altro mondo: <i>Limonov</i> come studio del diverso
p. 77	2.3 Realtà o finzione: un libro sull’inconscio romanzesco
p. 86	Capitolo III - <i>Le Benevole</i>: «il romanzo del XXI secolo»
p. 86	3.1 Il confronto con l’ <i>Oresteia</i> : <i>Le benevole</i> tra <i>romance</i> e tragedia
p. 101	3.2 <i>Le benevole</i> : il romanzo dell’Occidente in guerra
p. 119	Conclusioni
p.119	4.0 Le ragioni del testo
p. 120	4.1 I romanzi nella contemporaneità
p. 120	4.2 Categorie del romanzesco
p. 122	4.3 <i>Limonov</i> e l’inconscio romanzesco
p. 123	4.4 <i>Le benevole</i> tra tragedia e “realismo esistenziale”
p. 125	4.5 Carrère, Littell e il perché del <i>romance</i>
p. 126	Bibliografia
p. 127	Bibliografia critica

Introduzione

0.0 Testi a confronto

Eduard si chiede se sta scivolando nel sonno o nella morte. Gli sembra che lì fuori si stia svolgendo una cerimonia, forse un rito di iniziazione sciamanico. In un altro momento nulla gli sarebbe interessato quanto assistervi, ma ora, un po' per discrezione nei riguardi degli ospiti, e parecchio perché non ha voglia di muoversi, resta sdraiato, avvolto in quella musica dell'aldilà che si confonde con i suoni provenienti dal suo corpo: il sangue che pulsa alle tempie, che viene pompato dal cuore, che circola nelle vene. Eduard non dorme, non si muove. E' come se fosse morto o avesse avuto accesso a un'altra forma di vita [...]

Allo spuntare del giorno viene svegliato da un abbaiare di cani. I nazbol non hanno cani con loro, ma Eduard non ha il tempo di stupirsi. Tutto avviene con estrema rapidità: gli uomini delle forze speciali irrompono nel capanno, strappano i dormienti dai loro sacchi a pelo, li costringono a uscire e a inginocchiarsi nella neve che al mattino, su quelle cime, non si è ancora sciolta¹

Mi svegliai circondato di bambini. Formavano un grande cerchio intorno a noi, ce n'erano decine e ci guardavano in silenzio. Erano cenciosi, sporchi, scarmigliati; molti indossavano pezzi di uniforme tedesca, una giubba, un elmetto, un pastrano accorciato alla buona. [...] I loro sguardi erano impenetrabili e minacciosi. [...]

Il più grande, un ragazzo biondo e allampanato che portava un pastrano da ufficiale dello Stato maggiore con i risvolti rossi sopra una giacca nera da carrista, fece un passo avanti e ringhiò: «Chi siete?» [...]

«Siamo ufficiali tedeschi, - rispose pacatamente Thomas – E voi?» «Kampfgruppe Adam. Io sono Adam, Generalmajor Adam, è il mio comando». Piontek scoppiò a ridere. «Noi siamo delle SS», disse Thomas. «Dove sono le vostre mostrine? – lo apostrofò il ragazzo. – Siete dei disertori!» Piontek aveva smesso di ridere. Thomas non si lasciò smontare, teneva le mani dietro la schiena e disse: «Non siamo disertori. Ci siamo dovuti togliere le mostrine per paura di cadere in mano ai bolscevichi». [...]

Io non dicevo niente, mi sentivo invadere dal terrore di fronte allo sguardo fisso e folle di quei bambini «Gli faccio vedere io» sbraitò Piontek cercando la pistola mitragliatrice dietro la schiena. Il ragazzo con il pastrano da ufficiale fece un cenno e una mezza dozzina di bambini si precipitarono su Piontek, colpendolo con gli attrezzi e trascinandolo a terra.

¹ Emmanuel Carrère, *Limonov*, Milano, Adelphi, 2012, p. 310-12

Un ragazzo sollevò una zappa e gliela conficcò nella guancia, spezzandogli i denti e facendoli schizzare un occhio fuori dall'orbita. Piontek urlava ancora; una randellata gli sfondò la fronte e tacque.²

Queste due scene simili di cattura al risveglio sembrano uscire direttamente da un *feuilleton*, un romanzo d'avventura di quelli in voga nella seconda metà dell'Ottocento, o anche (perché no?) da un contemporaneo libro fantasy per ragazzi più o meno giovani. La scena, piuttosto ricorrente, comprende oltre all'elemento dell'imprevisto anche altri dettagli tipicamente poco realistici: l'esperienza quasi magica al tramonto nel primo caso, nel secondo la violenza quasi splatter originata da un gruppo di bambini che nel mondo reale sarebbero probabilmente già morti di fame e, in entrambi i casi, prosegue con un'escalation di fatti al limite del reale, ma certamente di forte impatto narrativo. Eduard verrà rinchiuso in svariati carceri di massima sicurezza dove si trasformerà in un asceta capace di raggiungere il nirvana, mentre Thomas contatterà Hitler in persona per farsi dare un lasciapassare dal gruppo di bambini che diventeranno poi la sua scorta. Il quadro del perfetto *romance* è completo e il lettore "serio" potrà abbandonare il libro dedicandosi ad attività intellettualmente più proficue.

O almeno questa potrebbe essere la conseguenza, non fosse che i romanzi erano iniziati con ben altri presupposti. È interessante proporre altre due citazioni per notarne l'evidentissima somiglianza: si tratta del capitolo di apertura di entrambi i romanzi, sebbene un brano sia l'incipit e l'altro la chiusura del capitolo stesso:

Fratelli umani, lasciate che vi racconti com'è andata. Non siamo tuoi fratelli, ribatterete voi, e non vogliamo saperlo. Ed è ben vero che si tratta di una storia cupa, ma anche edificante, un vero racconto morale, ve l'assicuro, Rischio di essere un po' lungo, in fondo sono successe tante cose, ma se per caso non andate troppo di fretta, con un po' di fortuna troverete il tempo. E poi vi riguarda: vedrete che vi riguarda.³

Lui si vede come un eroe, ma lo si può considerare anche una carogna: io sospendo il giudizio. Comunque, dopo aver trovato semplicemente divertente l'aneddoto dei lavabi di Saratov, ho pensato che la sua vita romanzesca e spericolata raccontasse qualcosa, non solamente di lui, Limonov, non solamente della Russia, ma della storia di noi tutti dopo la fine della seconda guerra mondiale⁴

Qui il tono cambia decisamente e rivela aspetti che dai brani mostrati in precedenza erano insospettabili: la tematica scottante che *riguarda* o quantomeno *racconta* qualcosa di tutti, il tema morale sotteso alla trama (si parla infatti di *racconto morale* e di *sospensione del giudizio*) e infine la forma particolare dell'*excusatio non petita*: i due autori ci tengono a notare che la narrazione sarà sì lunga e romanzesca, ma che questo è necessario al fine di cogliere il nucleo di significato

² Jonathan Littel, *Le benevole*, Torino, Einaudi, 2007, p. 905-6

³ Ivi, p. 5

⁴ *Limonov*, p. 29

rilevante della faccenda. Tale espediente ricorda un po' quello mostrato da Lejeune nel celebre *Il patto autobiografico*, dove fa notare che, almeno fino ad una certa altezza nella letteratura occidentale per scrivere un'opera come l'autobiografia, riprovevole in quanto narcisista, era necessario dimostrare in anticipo l'effetto educativo di tale scrittura. Un processo simile vale per i testi di tipo biografico: non c'è infatti ragione di narrare la vita di qualcuno se non perché questo racconto può essere di una qualche utilità per il lettore.

Così Carrère e Littell, accingendosi a scrivere un'opera considerata "poco seria" o "non letteraria" come un romanzo d'avventura ci mostrano in anticipo quali siano invece le qualità morali del racconto che si è in procinto di leggere.

Proseguendo nell'analogia bisognerebbe poi notare un'altra differenza. Nella scrittura di questo brano Carrère sembra infatti sincero in quanto anche lui in prima persona sarà parte della storia e perché lui stesso dice di non aver chiaro quale sia la morale del racconto, ma semmai di scoprirlo nell'atto stesso della scrittura: "Qualcosa, d'accordo; ma cosa? Comincio questo libro per scoprirlo"⁵. Littell invece sembra aver molto chiaro quel è il fine del suo racconto e dunque la scena iniziale appare un gioco retorico che mette in scena il protagonista nell'atto di scrivere proprio un'autobiografia, dai fini tuttavia capovolti: non insegnare il bene tramite l'ostentazione delle proprie virtù, ma mostrare a tutti il proprio male interiore tramite il racconto delle scelleratezze compiute. Sul tema di questo capovolgimento tornerò più avanti, ora è meglio focalizzarsi sullo statuto dei testi in questione.

Ho fatto notare finora che si tratta di romanzi, che hanno una sicura influenza e struttura romanzesca, tuttavia retti non dal desiderio di intrattenere il lettore, bensì da un preciso intento morale. Manca da mostrare l'elemento forse più importante: si tratta infatti di due romanzi non di fantasia, ma nutriti di da una solida base di fatti storici e avvenimenti effettivamente accaduti.

Il primo racconta la biografia di Eduard Savenko detto "Limonov", personaggio tuttora vivente e dall'esistenza perlomeno rocambolesca, essendo stato lui un delinquente di quartiere, un poeta dell'underground moscovita, barbone con esperienze omosessuali, maggiordomo di un miliardario, romanziere di successo, attivista politico, guerrigliero pro Serbia e infine prigioniero di massima sicurezza.

Il secondo invece narra le vicende di Maximilien Aue, ufficiale delle SS, che, sebbene sia un personaggio di fantasia, si trova ad essere nel mezzo di vicende storiche documentate con la massima precisione e a interagire con celebri personaggi della storia tedesca (da Himmler a Speer, da Eichmann ad Hitler in persona). Ciò è rilevante soprattutto considerato il fatto che vige solitamente sopra questa parte di storia la barriera dell'indicibilità, dove lavorando di fantasia il

⁵ Ibidem

rischio di critiche è dietro l'angolo e dove dunque la materia storica a cui attingere sembra in un certo senso più "reale".

Non è chiaro dunque quale sia lo statuto di questi testi e come sia possibile inquadrali storicamente (epigoni del pastiche postmoderno, segnali decisivi della rinascita d'interesse per il reale?). Dare una risposta a questa domanda potrebbe in effetti aprire ad interessanti analisi sui due testi in questione ed è questo appunto lo scopo del saggio.

0.1 Quale realismo?

Iniziamo con l'analizzare la scelta di scrivere romanzi con un'ambientazione storica realistica: già abbiamo fatto notare in breve quali sono gli elementi che definiscono questa impostazione, non solo l'attingere a fatti reali, ma anche lo scrupolo costante nella documentazione: Carrère oltre a leggere tutta l'opera (autobiografica) del personaggio e di alcuni discepoli, attinge anche ad opere storiche e giornalistiche (i testi della madre Hélène Carrère D'Encausse, o i documentari di Jean Rolin e Jean Hatzfield); il libro di Aue invece è documentato come un trattato sui rapporti tra *Wermacht* ed *SS* tanto è preciso l'autore sia nella descrizione delle dinamiche che della stessa nomenclatura del *Reich*. Resta ora da capire il motivo di questa scelta.

Apparentemente questa è riconducibile a quello che da più lati è stato definito il "ritorno al reale", ovvero il ritorno d'interesse per la realtà e la politica dopo il periodo postmoderno, in cui la finzione e il disinteresse per la cosa pubblica avevano pesantemente condizionato la letteratura. A propugnare questa tesi è in particolare Raffaele Donnarumma che nel suo saggio *Ipermodernità*⁶ segnala il romanzo di Littell come appartenente ad una generazione di scrittori successiva e bene differenziata da quella dei classici del postmoderno (DeLillo, Pynchon ecc).

La loro attenzione per la contemporaneità – fa notare il critico – è di una qualità diversa: pone al centro l'esperienza di personaggi credibili, ritratti nella loro complessità psicologica e nel mezzo di rapporti e conflitti sociali e morali. La vita quotidiana è tornata ad essere lo scenario in cui si misura, in modo problematico e senza garanzie, la ricerca dei valori collettivi e il senso dei destini individuali.⁷

⁶ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, Bologna, Il mulino, 2014

⁷ Ivi, p. 61-2

Dunque in sostanza, il presunto realismo nasce dalla necessità di superare la “sbornia” di fantastico e irreali fatta nel periodo postmoderno e di parlare del mondo reale, riappropriandosi dunque della possibilità di modificarlo, ricercando, seppur con fatica, una chiarezza nei propri valori morali, messi in crisi dal relativismo assoluto dell’epoca precedente.

L’analisi potrebbe avere un senso se confrontata anche con alcune particolari esperienze di vita avute dai due autori in questione. Jonathan Littell infatti, prima di dedicarsi alla scrittura, è stato per anni operativo nel settore umanitario in zone di guerra, lavorando nei Balcani, in Cecenia, Afghanistan, Siria e Congo, esperienze da cui ha tratto anche svariati reportage poi pubblicati (*Cecenia, anno III; Taccuino siriano*, tutti pubblicati in Italia per Einaudi). Appare più che naturale per una persona di questo tipo l’interesse a partecipare direttamente nella storia del suo tempo anche tramite la letteratura.

Carrère invece ha già mostrato in più opere l’interesse non solo ai fatti reali, ma alla possibilità della scrittura di influenzare il reale. Basti pensare a due facili esempi: il primo è *L’avversario*⁸, dove l’autore narra in prima persona il processo a Jean-Claude Romand, condannato dopo aver ucciso moglie e figli per evitare scoprissero che aveva sempre mentito riguardo al suo lavoro. Il secondo è il racconto *Facciamo un gioco* in cui l’autore, sapendo che il suo testo sarebbe stato pubblicato su *Le Monde* e che la sua compagna avrebbe letto quel giornale in treno, immagina le reazioni della donna (e di tutte le altre persone nel treno) alla lettura del testo. L’obiettivo non è solo quello di prevedere e verificare quali potessero essere le reazioni dei lettori, di compiere dunque un’analisi psicologica proiettata nel futuro, ma piuttosto quello di influenzarne le azioni (la donna si stava dirigendo proprio a casa di Carrère) fino a farle compiere una sorta di gioco erotico che coinvolgesse non solo loro due, ma tutte le persone circostanti che avessero letto il giornale. Ora, tralasciato il fallimento dell’operazione (la donna non seguirà quanto scritto e anzi deciderà di lasciare il compagno proprio in seguito a questo evento) da questi testi evinciamo i due importanti aspetti segnalati in precedenza: l’interesse per l’attualità, anche la più scottante e il ruolo attivo della letteratura nella modifica del reale.

Queste notazioni tuttavia rispondono semplicemente alla domanda, *perché un romanzo basato su fatti reali?*, e non sembrano tenere conto invece del notevole impianto romanzesco di entrambi i testi; Donnarumma parla di *vita quotidiana* e di *personaggi credibili*, ma le storie narrate sono tutt’altro che quotidiane e anzi sembrano essere accomunate dal fatto di essere quanto di più incredibile può essere esperito nella vita reale.

⁸ Emmanuel Carrère, *L’avversario*, Milano, Edizioni Adelphi, 2010

Alla luce di questo sembra dunque interessante riprendere le annotazioni di Slavoj Žižek tratte dal celebre saggio *Benvenuti nel deserto del reale*⁹. Qui egli, partendo dall'analisi dell'attentato dell'11 Settembre, mostra le relazioni ambigue che nel nostro secolo hanno raggiunto realtà e virtualità, al punto che il gesto terroristico pare quasi la conseguenza degli incubi immaginati dall'Occidente, ed è vissuto dagli spettatori appunto come un incubo, un'immagine terribile che viene vista e rivista non per approcciarsi in maniera davvero critica alla realtà, ma come fosse un ennesimo effetto speciale, l'unico ancora in grado di colpirci dopo l'esaurimento delle possibilità del fantastico.

L'autentica mania del XX secolo di penetrare la Cosa Reale (alla fine: il vuoto distruttivo) attraverso la ragnatela delle apparenze che costituiscono la nostra realtà culmina quindi nel brivido del Reale come l'"effetto" insuperabile¹⁰.

Letti in questa luce i testi di Carrère e Littell assumono dunque una luce totalmente diversa: l'espedito della "storia vera" si trasforma in un disperato tentativo di raccogliere ancora l'attenzione del lettore, già avvezzo a questo genere di trame. Dunque non l'inizio di una nuova epoca letteraria, ma la decadente fine di un postmodernismo che ha esaurito le proprie risorse.

È evidente a tutti i lettori in buona fede che non si tratta tuttavia di questo e a darcene la conferma sono proprio i due brani d'esordio citati in apertura: per Littell e Carrère non si tratta solo di raccontare una storia, ma sotto c'è dell'altro, un nucleo morale del racconto che gli impedisce di essere considerato alla stregua di un romanzo di appendice, ma allo stesso tempo il fatto che, per raggiungere questo nucleo centrale, pare necessario lo sviluppo di una trama romanzesca e inverosimile, anche se non ne è ancora chiaro il perché.

0.2 Un romance "sequestrato"?

Visto che partire dal concetto di realismo dell'opera non ha portato a risultati soddisfacenti, proviamo ora a vedere come contestualizzare rapidamente l'aspetto romanzesco dei due racconti.

Uno dei primi importanti lavori contemporanei sul tema della letteratura romanzesca, *La scrittura secolare*¹¹ di Northrop Frye, pubblicato per la prima volta ad Harvard nel 1976 sviluppa un'interessante teoria che storicizza l'utilizzo dell'elemento romanzesco nella letteratura. Vi è infatti, secondo l'autore, una

⁹Slavoj Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale*, Roma, Meltemi Editore, 2002

¹⁰Ivi, p. 16

¹¹Northrop Frye, *La scrittura secolare*, Bologna, Il Mulino, 1978

differenza tra due modi di sfruttare questa struttura testuale: uno popolare e primitivo ed uno colto. I primi due aggettivi, lungi dall'appartenere ad uno stadio della letteratura più arretrato nel tempo o in qualche modo inferiore significano un utilizzo della materia del racconto che può essere intesa e analizzata correttamente da chiunque appartenga alla società che ha generato quell'opera, mentre un'opera che fa un uso colto del romanzesco necessita di persone con un panorama culturale molto più ampio per poter essere correttamente recepita.

Storicamente, la materia del *romance* non mantiene una forma statica, ma si rimodella costantemente secondo il progredire di una società assorbendo alcuni dei tratti fondamentali della cultura in cui viene generata (si pensi solo alla differenza tra le trame dei romanzi ellenistici e quelle dei *feuilleton* ottocenteschi). Questo comporta tendenzialmente che nella fase iniziale di una nuova epoca culturale assisteremo al proliferare di *romance* popolari, finché letterati più colti non utilizzeranno quella materia in maniera più ricercata, trasfigurandola per darle un significato differente. Il processo, definito “sequestro”, che viene percepito come un progressivo miglioramento della materia originale, culmina nel momento in cui si arriva al sospetto di esaurimento di quella risorsa. A questo punto solitamente nuova materia romanzesca si immette nella storia letteraria in maniera per così dire più grezza, dando vita ad un nuovo ciclo culturale.

Nel momento in cui scriveva il saggio Frye notava appunto come il procedimento si stesse ripetendo proprio in quel periodo storico: la nuova cultura di massa, formatasi negli anni successivi alla seconda guerra mondiale, stava infatti dando le basi a svariati generi letterari romanzeschi di grande successo: il fantasy o fantascientifico, il giallo, soprattutto nella sua evoluzione di noir o thriller ecc. Questo materiale, riutilizzato da scrittori più colti stava dando vita ad un nuovo panorama culturale che, seppure il critico non utilizzi questo termine, noi intendiamo essere quello del postmoderno.

In effetti il processo storico pare avere seguito le tracce indicate dal critico, con una sempre maggior rielaborazione del materiale romanzesco, che ha raggiunto ad un certo punto un apice negli anni '90 (consapevoli che una tale affermazione è rivedibile secondo la sensibilità artistica e critica di ciascun lettore, potremmo indicare questo momento con *Underworld* di DeLillo).

Giunti a questo punto tuttavia diventa più difficile comprendere il percorso preso dalla letteratura: a voler seguire le affermazioni di Žižek già citate in precedenza, la maschera del “reale” non sarebbe che un ulteriore fase del processo di rielaborazione indicato da Frye. Dunque la materia letteraria alla base dei due romanzi dovrebbe essere ancora un'eco dei paranoici intrecci postmoderni, in sostanza delle trame fantascientifiche riportate al mondo reale con un gioco che avrebbe a questo punto sì molto di postmoderno.

Effettivamente leggendo *Limonov* l'interpretazione così descritta parrebbe reggere: il tema del collasso di due mondi opposti e sconosciuti, così spesso utilizzato dalla fantascienza popolare, si incarna nel romanzo di Carrère nel personaggio del protagonista, proletario russo di epoca staliniana finito a vivere nel centro nevralgico del capitalismo occidentale. Va notato come sia proprio un episodio significativo di questo contrasto a indurre lo scrittore alla stesura del romanzo:

Fatto sta che nel campo i lavabi, costituiti da una lastra di acciaio sormontato da un tubo di ghisa, dalla linea pura e sobria, sono identici a quelli di un albergo, progettato dal designer Philippe Starck, in cui Limonov è stato ospitato dal suo editore americano quando è passato per New York l'ultima volta [...] La cosa lo ha fatto riflettere: nessuno dei suoi compagni di prigionia era in grado di fare lo stesso paragone, e neanche nessuno degli eleganti clienti nell'elegante albergo newyorkese. Si è chiesto se ci fossero al mondo molti altri uomini come lui, Eduard Limonov, la cui esperienza comprendeva universi così differenti come quello del detenuto comune in un campo di lavori forzati sul Volga e quello dello scrittore alla moda che si muove in ambienti firmati Philippe Starck.¹²

Bisogna tuttavia notare che *Limonov* è un'opera che si nutre non di un solo paradigma di romanzesco, ma di molti: a seconda del periodo della sua vita egli infatti sarà un viaggiatore solitario alla Jack London, un carcerato come Edmond Dantès e arriverà fino ad impersonarsi in re Artù. Naturale che tra questi vi sia spazio anche per il cosmonauta postmoderno, ma ciò smonterebbe la tesi prima proposta di *Limonov* come *romance* postmoderno «sequestrato». *Limonov* è tanti *romance* e per coglierne l'essenza bisogna fare un ragionamento di tipo differente.

Il discorso è totalmente diverso per *Le benevole* che invece si nutrono di un romanzesco di tutt'altro tipo, decisamente lontano da quello del periodo appena precedente. Se infatti possiamo notare l'impronta del *thriller* nella sottotrama dell'omicidio della madre e soprattutto dell'incredibile inseguimento dei "mastini" Clemence e Weser bisogna tuttavia tenere conto che la maggior parte del romanzo sembra piuttosto far uso di formule del romanzesco molto più archetipiche, come quella dei movimenti della discesa e dell'ascesa, del doppio e della riappropriazione di se stessi. Insomma anche qui, se proprio vogliamo rinvenire delle tracce di *romance* postmoderno, dobbiamo pur ammettere che si tratta di tracce alquanto parziali.

Dunque il dubbio rimane e le analisi svolte secondo le categorie più conosciute e storicizzate (per quanto nemmeno il postmoderno lo sia ancora del tutto per una certa parte della critica) lasciano aperto l'interrogativo sulla questione. Pare quindi sensato provare ad indagare i due romanzi secondo prospettive più nuove, tentando così di gettare un po' di luce sulla natura delle due opere.

¹²*Limonov*, p. 28-9

0.3 L'era dell'ipermodernità

Nel 2014 esce in Italia per Il Mulino il già citato saggio letterario di Raffaele Donnarumma che si propone appunto di dare un nome alle nuove tendenze in atto nella letteratura, principalmente italiana, ma anche dell'intero occidente, non più spiegabili o riassumibili nella categoria del postmoderno. Egli elabora dunque, a partire da concetti prima di tutto sociologici che lui traspone in letteratura, il concetto di ipermodernità, ovvero di un periodo in cui si assiste, in maniera seppur generica ad una "svolta sul referente"¹³. Abbiamo già visto come il solo aspetto del racconto realistico non possa essere identificativo dei due romanzi, ma è interessante notare come il critico non si fermi solo su questo punto, ma suggerisca una serie di tratti tipici del racconto o romanzo ipermoderno che sembrano avere a che fare con i testi in questione.

Secondo Donnarumma nel testo ipermoderno, malgrado il già illustrato interesse per il reale degli autori in questione, il punto focale non è tanto la riproduzione del mondo così com'è, come nella più classica tradizione realista o neorealista, quanto l'interesse a dire qualcosa *davvero*, qualcosa che possa avere un significato concreto per il reale, anche a costo di scrivere di fiction per ottenere questo risultato:

[...] ciò che più sorprende è una rivendicazione di vita vera anche in chi si impegna a mettere in scena e a produrre la vita falsificata.¹⁴

In effetti è proprio questo l'atteggiamento che sembra di riscontrare negli esordi già citati: ciò che i due autori vogliono è dire qualcosa che ci riguardi, questo comporterà qualche menzogna, ma è lo scotto da pagare da parte di autori che, fa notare Donnarumma, sono pienamente coscienti che la letteratura è in ogni caso finzione e che, nell'era dei media, realtà e verità non sono sinonimi, ma spesso due contrapposti.

Posta l'impossibilità di far coincidere documento e testimonianza, realtà e verità, si capisce perché sia negli autori, sia nei lettori e nei critici, l'ossessione del come-sono-davvero-andate-le-cose operi nel momento stesso in cui la scrittura sembra metterla fuori gioco.¹⁵

Pare effettivamente questo il paradigma entro cui si muovono i romanzi in questione, condotti sul doppio filo dell'accurata documentazione e della finzione, più o meno spudorata, più o meno consapevole.

La tesi viene avvalorata poi da altri tratti che Donnarumma segnala come centrali per la poetica dell'ipermodernità. Innanzitutto il rifiuto dell'estetizzazione, che

¹³ *Ipermodernità*, p.99

¹⁴ *Ivi*, p.141

¹⁵ *Ivi*, p. 127

aveva avuto forte spinta in epoca postmoderna, proprio in nome di questa ricerca di verità (ciò spiegherebbe ad esempio quest'affermazione che Carrère si lascia sfuggire a inizio romanzo: “Non so bene cosa pensare di questo giudizio impertinente, per un motivo che forse è arrivato il momento di confessare; sono del tutto sordo alla poesia”¹⁶).

Inoltre è da notare l'utilizzo particolare che viene fatto delle fonti, svolto esattamente così come riportato da Donnarumma:

La poetica documentaria ipermoderna è ben distinta da quella naturalista: mentre i naturalisti intendevano produrre un'opera che fosse essa stessa, anche, documento, nascondendo e riassorbendo le fonti nel tessuto della narrazione [...], ora la fonte è esibita nella sua lettera e nella sua alterità.¹⁷

Questo procedimento, se è evidentissimo in *Limonov*, ritorna anche in vari punti del romanzo di Littell: si pensi semplicemente al brano riguardante il celebre discorso di Himmler del 4 Ottobre o al rapporto di dialettica costante che l'Aue narratore instaura con i redattori degli atti del processo di Norimberga. I documenti sono citati, il narratore li legge, li discute, assente e dissente, nella costante ricerca di una verità oltre il reale.

Parrebbe dunque da questa analisi di trovarci in pieno clima ipermoderno, tuttavia è necessario notare un dettaglio in contrasto con quanto detto finora: le tesi di Donnarumma tendono a mostrare le ragioni della presenza della fiction in romanzi che hanno come loro nucleo l'interesse per il reale. Fiction tuttavia non significa romanzesco e anzi il critico è chiaro a questo proposito: “questi libri adottano comunque forme narrative e, vale la pena di ripetere, non romanzesche”¹⁸. Dopotutto ciò lui vuole dimostrare è proprio che questi romanzi nascono da una sorta di rifiuto per l'epoca precedente costituita, quella sì, di forme narrative altamente romanzesche. Trattando tuttavia di due romanzi come *Limonov* e *Le benevole* ci accorgiamo chiaramente che non si tratta di sola fiction, ma di un chiaro gusto per il *romance*. Basti citare a questo proposito un'altra scena chiarificatrice: al termine del romanzo, dopo una carriera rapida quanto fortunosa, Maximilien Aue viene portato di fronte al Führer in persona, ormai malato e ritiratosi nel suo bunker sotto Berlino, per ricevere una medaglia al valore. Il protagonista, disgustato dall'immagine repellente del gerarca decide, in maniera inspiegabile, di aggredirlo mordendogli il naso per poi fuggire. La scena potrebbe apparire gratuita e fuori luogo e, anzi, solleva in alcuni dei dubbi morali: la violazione dell'interdetto riguardo al tema di nazismo e campi di prigionia può infatti anche essere accettata se lo scopo è un'analisi seria del tragico momento

¹⁶*Limonov*, p. 60

¹⁷*Ipermodernità*, p. 123

¹⁸ Ivi, p. 119

storico, ma non certo se l'obbiettivo è quello di ricavarne episodi al limite del parodico come quello citato.

La critica ha spesso eluso il problema, considerando quest'aspetto secondario, talvolta anche fuori posto. Si veda ad esempio la breve recensione di *Limonov* scritta da Daniela Brogi su *Allegoria 67*, dove l'impianto romanzesco viene liquidato come «il piacere dell'avventura che ci appassiona»¹⁹, quasi il libro fosse esso stesso un romanzo d'appendice, mentre quello che considera il nucleo tematico del romanzo è il confronto con la cultura russa e la nostra incapacità di leggerla. Vedremo più avanti che non è così.

Allo stesso modo Guido Mazzoni in un suo articolo, che dimostra in maniera esemplare i vari generi di cui *Le benevole* si compongono, non cita tra questi il *romance*, ma anzi scrive:

Certi snodi narrativi, soprattutto nel finale, sono bizzarri o frettolosi; episodi come la storia di Clemence e Weser, o la scena in cui Maximilien Aue morde il naso di Hitler, paiono fuori registro o fuori luogo.²⁰

Insomma per quanto venga notata la centralità dell'aspetto romanzesco, questa viene liquidata in breve, senza diventare materia d'analisi in maniera più ampia. Il problema tuttavia, come dimostrato finora, è centrale per cogliere il senso dei due romanzi e sarà dunque oggetto della mia analisi, articolata in questi punti:

- 1) Nel primo capitolo andrò a vedere se effettivamente possiamo parlare di *romance* per questi due testi e in che forme, mostrando da un lato gli archetipi critici utilizzati dai due scrittori e dall'altro i testi della letteratura romanzesca che fanno da riferimento.
- 2) Nel secondo capitolo prenderò in esame *Le benevole* per mostrare in che modo il romanzesco sia necessario per lo svolgersi del racconto e le ragioni per cui questo è impiegato in maniera così massiccia.
- 3) Nel terzo invece mi concentrerò sul romanzo di Carrère per dimostrare come qui il romanzesco sia proprio l'oggetto d'analisi principale del racconto e, con esso, la passione occidentale per questa tradizione.

¹⁹ Daniela Brogi, *Emmanuel Carrère, Limonov*, in *Allegoria per uno studio materialistico della letteratura*, 67, Milano, 2013, p. 163

²⁰ Anna Baldini, Sergio Luzzatto, Maria Anna Mariani, Guido Mazzoni, Cristina Savattieri, Carla Sclarandis, *Jonathan Littell, Le benevole*, in *Allegoria per uno studio materialistico della letteratura*, 58, Milano, 2009, p. 231

Capitolo I

Modi e forme del *romance* in *Limonov* e *Le benevole*

1.0 Che tipo di *romance*?

Nell'introduzione a questo saggio ho parlato di *romance* in maniera ancora piuttosto approssimativa, da un lato mostrando con l'utilizzo di alcune scene madre come questo ambito letterario faccia parte dei romanzi in questione, dall'altro abbozzando una spiegazione del ciclo storico di nascita, evoluzione e esaurimento del genere proposto da Northrop Frye. Infine, ho suggerito che le forme di *romance* utilizzate nel romanzo da Littel fossero più che altro di tipo archetipico, mentre quelle sfruttate da Carrère fossero semmai una sorta di citazioni di un determinato panorama letterario.

Obiettivo di questo capitolo è innanzitutto di dare un po' di luce a ciò che qui vogliamo intendere per *romance*: questa operazione permetterà di separare quanto dei romanzi in questione è di inerente al genere e quanto invece dovrebbe rientrare sotto altre categorie letterarie. Dopodiché dovrò dimostrare con l'utilizzo puntuale dei testi la mia tesi iniziale sui diversi metodi di utilizzo della materia romanzesca nei due testi.

Partiamo dalla definizione di *romance*; il riferimento principale per questa sarà ancora Northrop Frye e il suo testo cardine *La scrittura secolare*. Proprio all'inizio del volume l'autore pone la distinzione tra *romance* ingenuo e *romance* sentimentale.

Per *romance* ingenuo intendo quel tipo di storia che si trova nelle raccolte di racconti popolari e di *märchen*, quali le fiabe dei Grimm. Per *romance* sentimentale intendo uno sviluppo più esteso e più letterario delle formule del *romance* ingenuo.²¹

La definizione non è di per sé del tutto soddisfacente, ma il primo capitolo del libro è puntuale nel descrivere quali forme di tale suddetto *romance* sono da considerare tali e quali invece no. In particolare egli individua una linea storica del genere che comincia in Grecia con Eliodoro, Tazio, Longo, prosegue nella latinità con Apuleio, si sviluppa in maniera problematica nel Medioevo, rifiorisce nel cinquecento con la ripresa dell'antichità classica e confluisce poi nel romanzo moderno. Su questo punto il critico è molto chiaro: sebbene alcune forme del romanzo ottocentesco si rifacciano senza dubbio al *romance* o siano in qualche

²¹ *La scrittura secolare*, p. 19

modo assimilabili a questo, è bene tenere le due parole a distanza di sicurezza. Nel periodo storico del realismo letterario sicuramente alcuni autori hanno fatto uso di forme del *romance* per scrivere i loro libri, ma ciò non vuol dire che possiamo parlare di *romance* in toto per questi scritti. Tuttavia la tradizione rimane intatta con autori cosiddetti secondari, tutti gli appartenenti al filone del romanzo gotico e del *feuilleton* e poi nel Novecento con Tolkien e il romanzo fantascientifico.

Dunque per svolgere la ricerca terremo ben presente questa definizione come riferimento fondamentale, considerando *romance* quello che Frye chiama «*romance* sentimentale», anche se non sarà l'unico testo teorico usato come supporto.

Ponendo la questione del romanzo storico ottocentesco tuttavia ci siamo già addentrati nel tema successivo, ovvero: dato che sono evidenti alcuni elementi romanzeschi anche in testi che non rientrano pienamente nella categoria del *romance*, non sarebbe più facile assimilare *Limonov* e *Le benevole* a questi piuttosto che al filone storico fin qui delineato?

La risposta a questa domanda è complessa e sarà da riprendere più volte durante lo svolgimento del capitolo: gli indizi a favore di questa seconda ipotesi sono infatti numerosi, primo fra tutti il fatto che per entrambi potremmo in fondo parlare di testi ibridi, che fanno uso di una gran quantità di generi conosciuti, mescolandoli a piacimento.

Per fare una rapida panoramica parlando di *Le benevole* dobbiamo per forza confrontarci con il romanzo realista dell'800, quello di Tolstoj o Balzac, date le lunghe pagine spese in documentazione e narrazione di momenti storici, ma anche con il successivo periodo modernista, per tutti i capitoli che raccontano la tragedia familiare di Aue culminati poi nel delirio della sezione *Aria*. Non possiamo dimenticare inoltre che talvolta il romanzo assume le dimensioni di un saggio sul fascismo, anche se in questo caso la successiva opera *Il secco e l'umido* ci aiuta a porre delle distinzioni. Principale riferimento di genere tuttavia è quello suggerito dal titolo stesso dell'opera, ovvero la tragedia classica, con cui il confronto dovrà per forza essere più ravvicinato.

Trattando di *Limonov* invece abbiamo a che fare anche con generi che non rientrano nemmeno sotto la categoria di romanzo: prima di tutto, come è palese, la biografia, ma in secondo luogo anche l'autobiografia, in maniera più evidente nel capitolo d'apertura e nell'exkursus indonesiano di *Parigi, 1980-1989*, ma, seppur discontinuamente, anche in tutto il resto del testo. Anche la saggistica poi trova ampio spazio nelle lunghe digressioni storiche: basti ricordare quella sulla guerra in Serbia, basata principalmente sui testi di Jean Rolin e Jean Hatzfield e quella sulla storia russa nel periodo di Gorbachev e El'cin. Inoltre non è raro che Carrère

si trovi a fare, nel corso del romanzo, della critica letteraria, basta che non si abbia a che fare, come già detto, con della poesia.

Indubbiamente la varietà delle forme indicate cozza con l'apparente semplicità di un genere che solitamente fa della trama il suo elemento principale e caratterizzante, mostrerò tuttavia come gli elementi che indicano i due testi come *romance* sono talmente diffusi da rendere assolutamente necessaria un'analisi. Semmai, avendo ben chiaro il carattere ibrido dei testi, sarà importante notare *come* il *romance* entri a far parte di entrambi, perché questo potrà dare interessanti informazioni sulle intenzioni dell'autore. Dunque i risultati del lavoro svolto in questo capitolo andranno poi ripresi nei due successivi per andare più a fondo nell'analisi testuale.

Data dunque una risposta a tutte le domande preliminari, è necessario ora approfondire l'analisi e porsi una questione ulteriore, ovvero: che tipo di *romance* in *Limonov* e *Le benevole*? Per rispondere verrà svolto un lavoro di due tipi: prima un'analisi dei due testi alla luce di alcune delle maggiori teorie testuali sul *romance*, quella già citata di Frye e quella di Bachtin, con particolare riferimento al capitolo di *Estetica e romanzo*²² intitolato *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*. In secondo luogo proverò a ricercare le fonti più dirette a cui hanno attinto i due romanzi, ponendoli dunque a confronto non con testi di critica bensì con altri romanzi.

Il risultato della ricerca servirà come materiali per i capitoli successivi.

1.1 Le forme del tempo e del cronotopo romanzesche in *Limonov* e *Le benevole*

Il capitolo *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, scritto da Bachtin tra gli anni '20 e '30 e pubblicato postumo, è in realtà un saggio indipendente che ripercorre la storia dell'evoluzione del romanzo nei secoli secondo una determinata tematica, ovvero quella delle coordinate spazio-tempo. Il saggio è particolarmente utile perché i risultati segnalati dall'autore aiutano a ricostruire situazioni di tipo romanzesco anche quando il contesto tematico del romanzo non sembrerebbe comune a quello di un classico *romance*.

Trattandosi tuttavia di un saggio sul romanzo in toto, bisogna selezionare, tra quelli menzionati dall'autore, i momenti storici in cui questo coincide appieno con il *romance*, che saranno poi quelli utili al fine dell'analisi. Il cronotopo per eccellenza sarà quindi quello del romanzo greco e bizantino, che non a caso viene

²² Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979

definito dall'autore il *tempo d'avventura*²³. A confermarcelo ulteriormente è questa nota dell'autore:

L'elaborazione di questo tempo d'avventura e la tecnica del suo impiego nel romanzo sono già così alte e piene che tutto il successivo sviluppo del romanzo *puramente* d'avventure fino ai nostri giorni non ha aggiunto ad esse alcunché di sostanziale. Per questo le particolarità del tempo d'avventura si manifestano nel modo migliore attraverso questi romanzi.²⁴

Dopodiché il critico inizia a dare le coordinate di una trama standard di questi romanzi: «Un giovane e una fanciulla in età di matrimonio. La loro origine è ignota [...] di solito a una festa [...] si accendono di reciproca improvvisa e istantanea passione [...] Gli innamorati sono divisi, si cercano, si trovano [...] il rifiuto dei genitori [...] la fuga [...] le battaglie [...] il riconoscimento-non riconoscimento, [...] le prove della castità. [...] Il romanzo termina con la felice unione degli innamorati in matrimonio»²⁵. Questa lettura apparentemente non fornisce particolari spunti di lavoro, o quantomeno gli episodi riscontrabili nei due romanzi sembrano più che altro casuali e non sostanziali. Per *Limonov* infatti potrebbe esser valida la situazione di partenza dei due affascinanti innamorati incontratisi ad una festa (un reading di poesia) che si accendono di passione fino quanto meno al momento della fuga; la trama è valida per la storia tra lui e Tanja, ma sappiamo che lei non è l'unica donna nell'arco del romanzo e forse nemmeno quella che occupa più pagine. Non si può certo dire che lo schema visto sia strutturale per il racconto.

La stessa cosa accade ne *Le benevole*: la sottotrama dell'amore di Aue per la sorella potrebbe in parte adattarsi allo schema innamoramento-rifiuto dei genitori-fuga-prova di castità, non fosse che nel momento del ricongiungimento la sorella è tutt'altro che interessata a tornare col protagonista e senza contare che si tratta appunto di una sottotrama dentro ad un dipinto romanzesco molto più ampio.

Dunque il saggio illustra alcune situazioni tipiche, in maniera tuttavia molto elementare, senza la ricchezza di dettagli che vedremo poi nel confronto con altri testi, ma gli elementi interessanti sono altri. Primo, ma solo in ordine di apparizione, lo *sfondo geografico molto vasto e svariato*²⁶ che, ci tiene a precisare il critico, si svolge *in almeno quattro o cinque paesi*²⁷. In effetti questo appare un elemento più rilevante per i due romanzi in questione: difficile pensare che Carrère avrebbe scelto *Limonov* come soggetto se la sua vita non fosse stata vissuta

²³ Ivi, p. 234

²⁴ Ibidem

²⁵ Ivi, p. 234-235

²⁶ Ivi, p. 235

²⁷ Ibidem

appunto in luoghi così svariati e dai diversi stili di vita. Si pensi all'accento posto dall'autore nella descrizione di New York, così esotica agli occhi del protagonista:

Un francese che veda New York per la prima volta non rimane stupito, caso mai si stupisce del fatto che la città assomigli così tanto a quella che ha visto nei film. Per Eduard e Tanja, figli della Guerra Fredda e di un paese in cui i film americani sono proibiti, è tutto nuovo e meraviglioso.²⁸

Oppure, senza spingersi in citazioni tanto specifiche, si ricordi che i titoli dei capitoli riportano proprio il luogo in cui Limonov sta vivendo in quel momento. La dimensione spaziale e soprattutto quella del cambio di ambientazione è fondamentale lungo tutto l'arco del romanzo fino all'ultimo capitolo dove si suggerisce al protagonista una nuova frontiera di esplorazione, il centro Asia. Pure per Littell la dimensione spaziale del romanzo è importante, basti pensare a come Aue nel primo capitolo si sofferma minuziosamente a illustrare i diversi fronti su cui ha combattuto (Polonia, Caucaso, Russia e Germania) e il tempo speso nella descrizione delle particolarità ambientali e socio-culturali dei diversi luoghi (che diventa enciclopedismo durante l'exkursus linguistico dell'incontro con Voss). Proprio di un certo enciclopedismo infatti parla Bachtin in questo contesto, sottolineando le «descrizioni – a volte molto particolareggiate – di alcune caratteristiche di paesi, città, vari edifici, opere d'arte [...] usi e costumi della popolazione»²⁹, elementi di cui sono ricchi entrambi i romanzi.

Non è questo tuttavia il dato caratterizzante di tali testi, ma è più che altro nell'utilizzo del tempo che il *romance* greco produce per così dire delle unicità. L'analisi di Bachtin prosegue infatti dimostrando che lo spazio temporale dei romanzi greci sembra essere scollegato da quello della normale esistenza: è astorico, non rientra nella quotidianità, non segue normali età biologiche o semplicemente biografiche. È insomma una sorta di spazio aperto durante il quale l'avventura può dispiegarsi in maniera pressoché infinita fino a rientrare nella normalità solo con il ricongiungimento finale. Effettivamente entrambi i romanzi sembrano svilupparsi in una ricerca della non quotidianità: da un lato la scelta del soggetto da parte di Carrère è dovuta in buona parte alla totale estraneità di Eduard dalla normale routine borghese (quella vissuta dall'autore), dall'altro lato Aue scrive le memorie della sua vita spinto dalla ripetitività della sua routine di produttore di merletti ricordando proprio l'unico periodo extra ordinario e quindi memorabile della sua vita. D'altro canto tuttavia, per motivi in parte dovuti all'evoluzione storica del romanzo, nessuno dei due racconti può uscire dalla «serie temporale storica»³⁰ o dalle sequenze di età biologica e biografica. Ancora ci troviamo di fronte a corrispondenze parziali e non strutturali come sarebbe lecito aspettarsi visto il tema della ricerca.

²⁸ *Limonov*, p. 107

²⁹ *Estetica e romanzo*, p. 235

³⁰ *Ivi*, p. 238

Bisogna tuttavia notare come determinate coordinate temporali spariscano, o quantomeno diventino meno rilevanti, anche in tutti i rimanenti romanzi d'avventura moderni. Prendiamo qualche esempio a campione: i testi di Alexandre Dumas, scrittore di *romance* per eccellenza, per quanto seguano un tempo di racconto decisamente dilatato, dove c'è uno spazio pressoché infinito per le sequenze di avventure dei suoi protagonisti, non possono certo dirsi estranei alla *serie temporale storica*, basati come sono su eventi e personaggi storici (si pensi alla massiccia presenza del Cardinal Richelieu nella saga dei *Tre Moschettieri*³¹ o al ruolo svolto dai cento giorni di Napoleone nella trama del *Conte di Montecristo*³²). Neppure si può affermare che le età biologiche-biografiche non siano rispettate, visto che sempre nel *Conte di Montecristo* l'invecchiamento coerente dei protagonisti nella seconda parte del romanzo gioca un ruolo importante per lo svolgimento della narrazione. Anche trattando di un autore ben diverso come J.R.R. Tolkien, dove il contesto di un mondo fantastico, la *Terra di Mezzo*, permetterebbe di evadere totalmente da una cornice storica prestabilita, è doveroso notare invece tutto lo sforzo fatto nel produrre una cornice temporale dettagliatissima per le narrazioni. Abbiamo infatti in Appendice ai romanzi lunghissime note annalistiche, ricche di date di battaglie, genealogie con nascite e morti, ricostruzioni di periodi storici (immaginari) non coperti dai racconti effettivi. Per quanto le Appendici siano in gran parte opera del figlio Christopher, il lavoro svolto è stato soprattutto sulla base dell'ingente mole di appunti paterni e questo basta a testimoniare l'attenzione dell'autore alla ricostruzione dei dettagli storico-biografici.

In sostanza in tutto il *romance* moderno e contemporaneo le coordinate temporali tornano a farsi più precise, probabilmente proprio per l'influenza esercitata sul pubblico dal romanzo realista: testi come quelli alessandrini non potrebbero più essere ben accettati dai lettori di oggi. Rimangono tuttavia delle specifiche del tempo romanzesco che non mutano nell'arco dei secoli, non tanto l'aspetto generico dello «iato extratemporale»³³ che si è visibilmente ridotto, quanto semmai il tempo interno del racconto:

Esso si compone di una serie di brevi segmenti, che corrispondono alle singole avventure; all'interno di ogni avventura il tempo è organizzato in modo tecnico esteriore: [...] Nell'ambito di ogni singola avventura contano i giorni, le notti, le ore, persino i minuti e i secondi [...] Questi segmenti temporali sono introdotti e intersecati da specifici «*a un tratto*» e «*proprio allora*»³⁴

Dunque per il romanzo ciò che è rilevante è la divisione in microsequenze della durata di un'avventura e su questo punto è dunque più utile soffermarsi. Entrambi i romanzi fanno un uso abbondante di questa struttura. *Limonov* è a tutti gli effetti

³¹ Alexandre Dumas, *I tre moschettieri*, Milano, Oscar Mondadori, 1993

³² Alexandre Dumas, *Il conte di Montecristo*, Milano, Rizzoli, 1998

³³ *Estetica e romanzo*, p. 238

³⁴ *Ibidem*

una sequela di singole avventure sovrapposte come un collage e scandite dai già notati balzi spaziali che siano essi continentali o che corrispondano semplicemente ai diversi luoghi frequentati. Si prendano ad esempio le avventure raccontate nel primo periodo ucraino (1943-1967), dove le situazioni si avvicendano in maniera ancora più rapida che nel resto del romanzo: Eduard è un bambino per bene, incontra il compagno di classe Jura, che lo picchia, dunque Eduard impara che per non essere picchiato deve diventare «pronto ad uccidere»³⁵; dopodiché inizia a frequentare i teppistelli della zona, Kostja e Gorkun, impara a bere secondo le regole della *zapoj*³⁶ e dopo un furto finisce in carcere, una volta liberato capisce che non può limitarsi a certi volgari crimini di strada, ma deve diventare un «re del crimine»³⁷; nel paragrafo successivo incontra Kadik, giovane *bohémienne* che frequenta il centro città e grazie a lui inizia a scrivere poesia...

La lista potrebbe allungarsi parecchio, ma non è rilevante; ciò che occorre notare è la ripetitività di certe microstrutture spazio-temporali, ovvero la corrispondenza di un incontro, un luogo e un'avventura intrinsecamente legati l'uno all'altro (non c'è Kadik senza poesia e non c'è poesia senza gli ambienti del centro città, così come non ci sono furti senza i bassifondi e i teppistelli che li popolano) e la totale slegatura dei vari momenti tra di loro (tutte le tre avventure sarebbero potute accadere indipendentemente l'una dall'altra).

Questo tipo di situazioni che vengono considerate tipiche del tempo d'avventura e si ritrovano pure ne *Le benevole*. Non solo infatti anche in questo romanzo la macrostruttura testuale è divisa seguendo delle coordinate tematico-spaziali, *Allemanda I e II* riguarda le operazioni della *Wermacht* rispettivamente in Polonia e nel Caucaso (la netta cesura tra i due momenti pare ricordare il fatto che ci siano due *Allemanda*), *Corrente* la resistenza a San Pietroburgo, *Sarabanda* la ricerca di lavoro e della sorella di Aue al ritorno a Berlino, *Minuetto (in rondò)* il viaggio nei campi di concentramento, *Aria* la permanenza di Aue nella casa della sorella e la relativa pazzia e infine *Giga* la disperata fuga da casa della sorella fino a Berlino. Non è tuttavia questo il dato più significativo, infatti è all'interno dei singoli capitoli che la divisione in microsequenze di avventure o episodi autoconclusivi si fa più evidente: dai già citati incontri con la banda del giovanissimo *Kampfgruppe* Adam o con Hitler in persona, agli episodi del saggio Nahum ben Ibrahim, vecchio *Bergjude* che si fa scavare una tomba nel bosco e uccidere lì, e del soldato russo catturato a San Pietroburgo con cui Aue ha un'animata discussione su affinità e differenze di Nazismo e Comunismo. Come questi potremmo citarne tantissimi altri, sparsi a intervalli regolari per tutto l'arco del racconto, ad accomunare le scene (queste e quelle di *Limonov*) è il legame incontro-situazione, elemento che

³⁵ *Limonov*, p. 43

³⁶ *Ivi*, p. 47

³⁷ *Ivi*, p.50

non a caso viene sottolineato da Bachtin nel suo testo e chiamato il «*motivo dell'incontro*»³⁸

In ogni incontro [...] la determinazione temporale («in uno stesso tempo») è inseparabile dalla determinazione spaziale «in uno stesso luogo». Anche nel motivo negativo - «non si incontrarono», «si separarono» - si concentra la cronotipicità, ma un membro del cronotopo è dato col segno negativo: non si incontrarono perché non capitarono in un dato luogo nello stesso tempo oppure in uno stesso tempo si trovano in vari luoghi.

Dunque incontri, separazioni e non incontri sono alla base della trama di un *romance* ed è esattamente quanto succede nei due romanzi dove lungo il percorso compiuto dal protagonista i personaggi scompaiono e ricompaiono senza un ordine logico, ma nel preciso momento di un fatto che li riguarda. Voss, il linguista, viene conosciuto da Aue a Berlino e ritrovato sul Caucaso nel momento in cui ci si trova a discutere dell'etnia di una delle popolazioni locali, disputa che tenterà di dirimere con un intervento da specialista per cui verrà assassinato. Il dottor Hoheneegg spunta con regolarità ogniqualvolta sia necessario un parere medico, anche personaggi minori come Osnabrugge, il distruttore di ponti, ricompare nel finale proprio nel momento della disfatta, quando appunto bisogna farsi terra bruciata alle spalle, per non parlare di Thomas, sorta di *deus ex machina*, che più di una volta salva *all'ultimo secondo* la vita al protagonista.

«Mi hai fatto correre – ansimava Clemens. -Weser è morto. Ma io ti ho fregato»
«Kriminalkommissar Clemens, -sibilai, senza fiato per la corsa, -non sia ridicolo. I Russi sono a cento metri. Sentiranno il colpo». «Dovrei annegarti nello stagno, porco, -esplose lui, - cucirti in un sacco e annegarti. Ma non ho tempo». «Non si è nemmeno fatto la barba Kriminalkommissar Clemens, -sbraitai, -e vuole giustiziarmi!» Scoppiò in una grossa risata secca. Risuonò uno sparo, il cappello gli scese sul viso, e cadde come un sasso di traverso al ponte, con la testa in una pozzanghera. Thomas comparve da dietro una gabbia, con una carabina in mano, un grande sorriso felice sulle labbra. «Come al solito, arrivato in tempo».

La coincidenza, o come scrive Bachtin la logica della «pura casualità»³⁹, è il comun denominatore delle varie situazioni. Stessa situazione si ritrova in *Limonov*, questa volta tuttavia gli incontri casuali non avvengono tanto con supposti aiutanti, ma con tutta una serie di personaggi illustri che orientano la vita del protagonista su percorsi sempre diversi, spinto talvolta dal desiderio di emulazione (dopo quello per i vari teppistelli dell'underground russo anche quello per criminali di tutt'altra rima, come Radovan Karadzic), o soprattutto dal desiderio di superamento e distruzione, si pensi a tutta la serie di scrittori e politici per cui Eduard esprime il suo disprezzo e invidia. L'autore sembra inoltre giocare con il ruolo svolto da queste coincidenze nel percorso del protagonista: se il primo nemico che troviamo sulla sua strada è infatti tale Capitano Levitin (in realtà nemico del padre perché

³⁸ *Estetica e romanzo*, p. 244

³⁹ *Estetica e romanzo*, p. 238

gli prende il posto di amministratore del night club locale), da quel momento in poi tutte le nemesi di *Limonov* verranno chiamate appunto Levitin. Non solo, i parallelismi sono spesso ricercati anche nei momenti di non incontro:

Vite parallele di uomini illustri, continuazione: Eduard e Solženicyn hanno lasciato il paese nello stesso momento, la primavera del 1974, e vi fanno ritorno nello stesso momento, esattamente vent'anni dopo.⁴⁰

Il «nello stesso momento» sottolineato da Carrère con la sua ripetizione è in questo caso il corrispettivo dei vari «a un tratto» e «proprio allora»⁴¹ citati da Bachtin come caratterizzanti del tempo d'avventura, ovvero del tempo del *romance*. L'evoluzione della trama infatti in questo genere di testi avviene non tramite le azioni o le scelte del protagonista, ma perché spinta da un susseguirsi di avvenimenti improvvisi, di situazioni che semplicemente accadono. Maximilien Aue viene bloccato dalla polizia perché sospetto omosessuale e per caso gli viene offerto da un tale Thomas un posto nelle SS; dopodiché viene mandato in Polonia e nel Caucaso, accusato ingiustamente viene punito con il trasferimento a San Pietroburgo da cui poi viene salvato miracolosamente; cerca invano un genere di impiego che lo soddisfi, ma alla fine accetta quello offertogli dal dottor Mandelbrod, che conosce perché amico di famiglia. Addirittura è interessante notare una scena nel finale del libro: il protagonista riceve i complimenti da Thomas perché finalmente ha deciso di agire come gli intrighi politici del momento suggerivano per poter avanzare di grado. La scena è emblematica perché instaura un parallelismo con l'inizio del libro. Qui, dopo un'operazione da infiltrato in Francia aveva stilato un rapporto poco gradito alla gerarchia nazista che dunque per alcuni anni non l'aveva più considerato e per questa ragione Thomas lo aveva rimproverato di non agire come desiderato dai suoi superiori. Tuttavia, ammette Aue stesso, in entrambe le occasioni lui non ha fatto che assolvere il suo dovere secondo la sua inclinazione personale e solo i ribaltoni politici interni alla Germania hanno fatto sì che la prima volta fosse punito e la seconda premiato con una promozione. Dunque l'azione del protagonista non ha alcuna rilevanza, a decidere le sue sorti sono in ogni caso dei fattori esterni.

Anche Eduard, benché sia un personaggio di tutt'altra pasta e dallo spiccato senso dell'azione, alla resa dei conti risulta essere per la maggior parte delle volte trascinato nelle situazioni, piuttosto che attore consapevole delle proprie scelte. Se infatti la scelta, decisamente importante, di trasferirsi a New York pare frutto di una decisione personale (a differenza di Solženicyn «caricato di peso su un aereo diretto a Francoforte»⁴²), gli altri rilevanti cambiamenti sembrano invece compiuti a causa di fattori esterni: scaricato dai Liberman e da Tanja finisce come un senz'atletto per le strade di New York; scopre che Šmakov è suo vicino di casa e da

⁴⁰ *Limonov*, p. 277

⁴¹ *Estetica e romanzo*, p. 238

⁴² *Limonov*, p. 99

lui viene trascinato ad una festa dove conosce la cameriera Jenny e di conseguenza il miliardario Steven Grey; questo lo consiglia a vari editori, ma è solo per caso che Pauvert scopre il libro e decide di pubblicarlo trascinandolo così Limonov a Parigi; il ritorno in Russia avviene solo perché la situazione politica ora lo consente, ma soprattutto perché sa che è lì che è fuggita la moglie Nataša; finisce poi a Belgrado perché invitato a presentare uno dei suoi libri e lì «durante la seduta di autografi riceve la visita di uomini in divisa che gli chiedono cosa sappia della Repubblica Serba di Slavonia»⁴³, di qui a combattere al fronte con i Serbi la distanza è minima; infine si mette in politica solo spinto dall'incontro illuminante con Aleksandr Dugin. Insomma a segnare il passo della vita del protagonista non sono tanto le scelte personali, ma gli incontri avuti lungo il cammino, il «cronotopo della strada»⁴⁴ segnalato da Bachtin come caratteristico del romanzo d'avventura si adatta perfettamente al racconto.

Ultimo elemento caratterizzante del romanzo ellenistico, che ben si adatta ai due romanzi scelti, è lo status del protagonista, scrive infatti il critico russo:

Per comprendere pienamente l'immagine dell'uomo nel romanzo greco e le peculiarità del momento della sua identità [...] è necessario tener conto del fatto che l'uomo qui, a differenza di tutti i generi classici della letteratura antica, è uomo *privato*. Questo suo carattere corrisponde al *mondo estraneo astratto* dei romanzi greci. In questo mondo l'uomo può essere soltanto uomo privato isolato, privo di qualsiasi legame sostanziale col proprio paese, con la propria città, col proprio gruppo sociale, con la propria stirpe, persino con la propria famiglia. Egli non si sente parte di un tutto sociale. È un uomo solitario perso in un mondo estraneo. E non ha alcuna missione in questo mondo.

In questo caso è lampante la connessione con entrambi i romanzi, Limonov è un solitario per eccellenza, non sopporta alcun legame con altre persone (se non quello in cui lui è la guida e gli altri dei sottoposti-adoratori), non ha una missione precisa, eccetto quella di essere il migliore in ogni cosa che fa, e, come sottolinea Carrère, egli pare spesso rifiutare legami anche con persone che potrebbero essergli affini per modi ed obiettivi artistici o politici per la semplice ragione che gli toccherebbe essere sottoposto o quantomeno sarebbe tenuto a discutere alla pari con loro. Ha tagliato i ponti con ogni legame familiare o sociale e non è interessato ad alcuna causa umanitaria, o quantomeno, così lo dipinge l'autore, mettendo in dubbio anche il genuino altruismo della sua scelta politica e, sebbene qualcuno lo abbia criticato per questo (in particolare Zachar Prilepin⁴⁵), ora è giusto considerare il personaggio per come viene presentato dal romanzo, non tanto per la sua realtà extraletteraria.

Lo stesso discorso vale per Aue, che ha tagliato i ponti con la famiglia e la città di nascita, è stato respinto dalla sorella amata, deve vivere al riparo da relazioni strette

⁴³ Ivi, p. 222

⁴⁴ *Estetica e romanzo*, p. 24

⁴⁵ Zachar Prilepin, <http://2047ways.blogspot.it/2013/07/prilepin-vs-carrere-leuropeo-medio.html>, 17/08/2017

per evitare che venga scoperta la sua omosessualità, non pare avere amicizie se non quella ambigua con Thomas e quella di breve durata con il professor Voss e persino la sua nazionalità, è infatti di origini franco-tedesche, lo rende una sorta di apolide (non è francese, ma è accettato in Germania in quanto tedesco solo dopo essersi aggregato alle SS). Unico legame sociale che pare sentire in maniera abbastanza genuina, seppure con qualche remora di fondo, è quello con il nazionalsocialismo. In sostanza però si può tranquillamente affermare che il suo personaggio segue le dinamiche descritte da Bachtin nel suo saggio.

Dunque, riassumendo in breve quanto detto finora, gli elementi che accomunano *Limonov* e *Le benevole* al classico *romance* greco sono: lo spazio geografico, lo svolgimento del romanzo in un tempo extraquotidiano, lo sviluppo della trama per episodi, il carattere privato del protagonista, il «motivo dell'incontro», ma soprattutto l'effetto del caso o della coincidenza nello sviluppo della trama, quello che viene definito il «tempo del caso»⁴⁶.

Su quest'ultimo elemento è bene tuttavia soffermarsi ulteriormente per mostrare come venga utilizzato dai due autori in maniera assai differente nel corso del romanzo. Potremmo infatti dire che ne *Le benevole* il caso è un fattore intrinseco alla trama: i fatti accadono in sequenza uno dopo l'altro e per quanto con lo scorrere delle pagine la loro inverosimiglianza cresca (si pensi solo all'evolvere della sottotrama di Clemens e Weser che dopo un primo incontro che potrebbe rientrare nella norma matura in un'escalation di incontri casuali fino al limite dell'assurdo) l'autore non pone l'accento sulle coincidenze, ma narra i fatti così come sono avvenuti.

Carrère invece opera in maniera totalmente diversa: l'autore infatti ricerca con attenzione gli episodi in cui il caso ha fatto la sua parte e li narra o commenta in un tono che non è mai neutro. I fatti accaduti a Limonov non vengono semplicemente illustrati, ma anche commentati e commentati proprio in virtù della loro casualità. Non è dunque il semplice statuto del testo (si tratta comunque in fondo di una biografia, per quanto definita romanzo) a portare a queste conseguenze, ma un'esplicita ricerca di Carrère per questi momenti. Abbiamo già notato l'operazione che compie nell'istituire una sorta di parallelismo tra il protagonista e altri personaggi rilevanti, soprattutto russi (Solženicyn, Brodskij e infine Putin, ma dovremo trattare il discorso separatamente), ora vediamo come l'autore tratta una delle «interferenze della tuche»⁴⁷ occorse nel mezzo del romanzo.

Eduard è maggiordomo a casa del miliardario Steven Grey, questo ha riconosciuto la sua abilità di scrittore e l'ha proposto ad una serie di editori di grido tra cui il più interessato sembra essere il celebre Ferlinghetti. Dopo essere stato più volte

⁴⁶ *Estetica e romanzo*, p. 241

⁴⁷ *Estetica e romanzo*, p. 241

ospite suo e di sua moglie e aver concordato tutto per la pubblicazione del primo romanzo, Limonov riceve una lettera che lo invita a modificare il finale con uno più tragico, decisione con cui ovviamente non si trova d'accordo e decide di rompere con l'editore. *Proprio in quel momento*, per un caso fortuito, un altro editore alla moda, il francese Pauvert legge il libro, lo apprezza e chiama Eduard per pubblicarlo. Vediamo come Carrère descrive l'intervento della fortuna:

Falsa speranza, colpo di grazia. Sembra che vada tutto a puttane un'altra volta, e poi, *come capita*⁴⁸, tutto si rimette in moto.⁴⁹

È interessante notare il cambio di particella, non «proprio allora», non «a un tratto», che pure sarebbero calzanti nel contesto della frase, ma «come capita», ad indicare che l'autore conosce il procedimento e vuole commentarlo. Il fatto sembra inverosimile, sembra romanzesco, ma Carrère ci avverte che capita, e spesso, anche nella vita reale. Egli sa che la biografia di Limonov sembra una storia romanzata, ma è proprio di questa coincidenza tra romanzesco e reale che ci vuole parlare.

D'altronde basti pensare al capitolo iniziale, tutto all'insegna di una riflessione sulle coincidenze.

Il primo accenno avviene prima ancora dell'entrata in scena del protagonista, quando Carrère discute con alcuni amici russi della morte della Politovskaja:

«Senti,» mi dice Pavel, un professore universitario franco-russo che si era dato agli affari «bisogna piantarla di parlare a vanvera. Sai cosa ho letto – credo sul “Nouvel Observateur”? Che è davvero una strana coincidenza che abbiano fatto fuori la Politovskaja proprio nel giorno del compleanno di Putin. *Una strana coincidenza!* Ma ti rendi conto di quanto bisogna essere idioti a scrivere, nero su bianco, *una strana coincidenza?* Ti immagini la scena? Riunione di crisi all'FSB. Il capo fa: “Ragazzi, dobbiamo spremerci le meningi. Fra poco è il compleanno di Vladimir Vladimirovič. Bisogna assolutamente trovare un regalo di suo gradimento. Qualche idea?” Tutti ci rimuginano su, poi si alza una voce: “E se gli portassimo la testa di Anna Politovskaja, quella rompiballe che non fa altro che criticarlo?”. Mormorii di approvazione. “Ottima idea! Al lavoro ragazzi, avete carta bianca”. Scusa eh,» ha continuato Pavel «Ma una scena del genere non me la bevo. Al limite in un remake russo di *In famiglia si spara*, ma non nella realtà»⁵⁰

Il tema della coincidenza è esplicitamente evidenziato, soprattutto nella contrapposizione finzione-realtà. Queste parole tuttavia, messe in bocca ad un personaggio per cui Carrère non tarda ad evidenziare la scarsa stima, aprono un interrogativo sul tema che rimarrà trave portante di tutto il romanzo: la coincidenza

⁴⁸ Il corsivo è mio

⁴⁹ *Limonov*, p. 155

⁵⁰ *Ivi*, p. 14

o l'inverosimiglianza appartengono per forza solo al mondo del *romance*, quello del comico-poliziesco *In famiglia si spara*, o entrano anche nella realtà quotidiana?

Sono altre coincidenze poi ad attivare non solo il meccanismo narrativo del romanzo, ma più a monte anche la scelta dell'autore di scrivere un libro al riguardo. La prima scena chiave del romanzo è infatti quella dell'incontro, o meglio incrocio di sguardi, avvenuto tra Carrère e Limonov al funerale della Politkovskaja, incrocio incidentale che richiama alla mente dell'autore quel personaggio già conosciuto in un altro tempo (negli anni '80) in un altro luogo (Parigi) e più di tutto in un altro contesto (Carrère era ancora scrittore alle prime armi, mentre Limonov era già romanziere affermato). Questo scaturisce nell'autore una serie di ricordi sul personaggio: il suo passato da autore dissidente a Parigi; la notizia, che aveva sconvolto gli ambienti intellettuali parigini, che era finito a combattere la guerra di Jugoslavia sul fronte serbo; la fondazione del partito nazionalbolscevico ecc. È propria la fitta sovrapposizione di luoghi, tempi e situazioni diverse, tutte compresse in un'unica persona a scatenare il desiderio di indagine di Carrère. In sostanza, il cronotopo del romanzo d'avventura non è solamente un meccanismo interno al testo come ne *Le benevole*, ma è la molla che mette in moto la narrazione e su cui l'autore periodicamente ritorna nell'arco di tutto il racconto.

Non è tuttavia questo il momento di approfondire le ragioni di questa scelta, ma queste osservazioni ci saranno poi utili quando andrò più a fondo nelle ragioni del testo nel secondo capitolo. Ora continuerò l'analisi della forma romanzesca nelle due opere a partire dal secondo testo critico scelto, *La scrittura secolare* di Northrop Frye.

1.2 I temi del *romance*: discesa in *Limonov* e *Le benevole*

Nel capitolo precedente, riguardante il saggio di Michail Bachtin, ho iniziato mostrando la tipica trama di un romanzo ellenistico per poi spiegare come le situazioni riportate dal critico non fossero particolarmente coincidenti con quelle dei due romanzi. Al contrario il già spesso citato saggio di Northrop Frye servirà appunto per mettere in luce quelle situazioni formulaiche che ricorrono in tutta la storia del *romance* e che si possono individuare anche nei due romanzi in questione. Prima di iniziare questo tipo di analisi però è giusto notare i punti di contatto tra le due analisi critiche per mostrare come le differenze evidenziate siano da imputare non ad opinioni divergenti quanto semmai ad una diversa prospettiva di analisi, sia dal punto di vista del metodo e del soggetto preso in analisi: concentrato sul solo romanzo ellenistico Bachtin, ad ampio spettro su tutto il genere *romance* Frye.

Nel capitolo *Il contesto del «romance»* il critico sottolinea la differenza tra la trama di un romanzo di *fiction* realistica, dove l'azione è «orizzontale» ed è strutturata secondo «una tecnica di causalità nella quale i personaggi [sono] prioritari rispetto alla trama»⁵¹ e quella del *romance* che è «sensazionale, cioè si muove da un episodio discontinuo all'altro, descrivendo cose che accadono ai personaggi, per lo più, esteriormente». È un fattore su cui ci siamo già soffermati in abbondanza, ma serve a Frye per sviluppare delle altre osservazioni, ovvero quelle sulla verticalità del *romance*, opposta all'orizzontalità della *fiction*. Il concetto è semplice ed ha molto che a vedere con quello di *iato extratemporale* introdotto da Bachtin: il romanzo inizia da una situazione di status quo, di vita quotidiana, scende in una situazione anormale, quella dell'avventura, dei pericoli, delle lotte e ritorna infine ad una situazione di quotidianità che riecheggia la prima, ma in modo differente. Frye li chiama «livelli di esperienza»⁵² o anche «mondo dell'esperienza ordinaria» e «mondo dell'esperienza straordinaria»⁵³, il primo che si associa a «felicità, sicurezza e pace»⁵⁴, il secondo ad «avventure eccitanti, ma [...] che implicano separazione, solitudine, umiliazione, dolore e la minaccia di altro dolore»⁵⁵.

Presentata la questione in questa maniera, legandola quindi meno al piano temporale e più alla differenza tra due mondi, l'analisi fatta per i due romanzi acquisisce ancora maggior significato. Il mondo borghese dell'Aue imprenditore viene a contrapporsi a quello dell'ufficiale durante la guerra, il primo è un mondo statico, riempito da una famiglia, un lavoro e la regolarità e tranquillità che questo comporta, il secondo è un mondo dinamico, avventuroso, dove da un giorno all'altro il personaggio passa dal combattere al fronte, ad incontrare personaggi eminenti o ad assistere e partecipare alle crudeltà dello sterminio. Come fa notare Anna Baldini tuttavia, nel suo saggio su *Le benevole*, non è affatto detto che il primo mondo sia quello desiderato dal protagonista, anzi il desiderio di scrivere, nonostante i suoi impegni, il ricco volume delle sue memorie, starebbe ad indicare il contrario:

Aue sfugge alla propria soffocante identità postbellica di cittadino francese, padre e marito ligio ai propri doveri, dirigente di successo, rivivendo nella scrittura quella stagione, le sue ambizioni e le sue speranze.⁵⁶

Procedimento simile a quello che accade in *Limonov*: il borghese Carrère, dalla vita in fondo monotona, si immedesima nelle avventure del protagonista

⁵¹ *La scrittura secolare*, p. 59

⁵² *Ivi*, p. 61

⁵³ *Ivi*, p. 64

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁶ Anna Baldini, Sergio Luzzatto, Maria Anna Mariani, Guido Mazzoni, Cristina Savattieri, Carla Sclarandis, *Jonathan Littell, Le benevole*, in *Allegoria per uno studio materialistico della letteratura*, 58, Milano, 2009, p. 216

scrivendole lui stesso. D'altronde è proprio l'autore che in un estratto sulla sua gioventù ammette la bruciante invidia che aveva per il russo:

Quel che raccontava, la sua vita, mi impressionava più del modo in cui lo raccontava. Che vita! Che energia! Quell'energia purtroppo, anziché stimolarmi, mi faceva sprofondare sempre di più, pagina dopo pagina, nella depressione e nell'odio per me stesso. [...] Vedevo soltanto che lui era un avventuriero e anche uno scrittore pubblicato e non sarei mai stato né l'uno né l'altro, e l'unica grottesca avventura della mia vita si era conclusa con un manoscritto che non interessava a nessuno e due casse piene di ridicoli costumi da bagno.⁵⁷

Tralasciando ora la complessità del problema morale che queste affermazioni comportano, (avrò modo di riprenderle più tardi) mi concentrerò ora sugli effetti che tale ripartizione in due mondi provoca sulla struttura del romanzo. Come osserva Frye infatti «ciò significa che la più gran parte dei *romance* manifestano un movimento ciclico di discesa in un mondo notturno e un ritorno a un mondo idillico, o a qualche simbolo di esso, come un matrimonio: questo movimento ciclico è quanto il resto di questo libro cercherà di esplorare più in dettaglio»⁵⁸. Seguendo dunque le indicazioni di Frye andrò a vedere passo passo come i movimenti di discesa e ascesa si adattano ai due romanzi in questione.

Sin dagli inizi l'immaginazione poetica ha abitato una terra intermedia. Sopra vi è il cielo con tutto ciò che rivela e nasconde: sotto vi è un luogo misterioso di nascita e di morte da dove animali e piante procedono, e al quale fanno ritorno. In letteratura vi sono perciò quattro movimenti primari. Questi sono, primo: la discesa da un mondo superiore; secondo: la discesa a un mondo inferiore; terzo: l'ascesa da un mondo inferiore; e quarto: l'ascesa a un mondo superiore.⁵⁹

Questi quattro movimenti primari, così identificati da Frye, hanno ciascuno delle caratteristiche peculiari e vanno a toccare degli ambiti tematici diversi, tutti in ogni caso riportabili ai romanzi di cui trattiamo. Il primo tema, quello della discesa da un mondo superiore riporta soprattutto a tematiche familiari, il secondo, quello della discesa ad un mondo inferiore «si ha tramite il sogno o qualcosa che suggerisce fortemente un'atmosfera di sogno»⁶⁰. Anche da questa prima classificazione appare facile la connessione dei due momenti al romanzo di Littell sebbene qui i due momenti discensionali appaiano in ordine invertito. Il testo infatti inizia con la discesa nel mondo degli inferi, ovvero l'escalation di atrocità commesse dai nazisti in Polonia e nel Caucaso, per narrare poi della discesa dal mondo idilliaco, cioè il distacco dall'amata sorella avvenuto dopo la scoperta del loro amore da parte dei genitori. Notiamo tuttavia che ricostruendo l'ordine della

⁵⁷ *Limonov*, p. 166

⁵⁸ *La scrittura secolare*, p. 66

⁵⁹ *Ivi*, p. 101

⁶⁰ *Ivi*, p. 103

fabula e non quello dell'intreccio, i due avvenimenti accadrebbero nella corretta sequenza logica.

Partiamo dunque dal trauma familiare: questo sembra rispecchiare pedissequamente le indicazioni tratteggiate da Frye, con un nucleo parentale composto dall'«eroe quasi divino [...] in realtà ha due padri, il suo vero padre, che è un dio, e il suo padre presunto, che è di solito il marito della sua madre umana»⁶¹. Tralasciata infatti la presunta divinità dell'eroe, la famiglia di Maximilien è composta esattamente in questa maniera: un padre, sparito quando il protagonista era ancora molto giovane, una madre e un secondo padre, ovvero Moreau, il secondo marito della madre, comparso tre anni dopo che il vero padre era scomparso. Il padre originale, secondo la mitologia di Frye, è per forza un Dio, e in effetti nel romanzo tale appare agli occhi di Aue: tutto ciò che sa di lui infatti è che era un ufficiale tedesco (e quindi in ottica nazista superiore alla madre, che è francese), sparito a seguito di una missione segreta, ma tuttora rispettato da numerose persone di un certo rilievo (il suo più importante aggancio nella gerarchia nazista, Mandelbrot, gli deriva proprio dall'amicizia che lo legava al padre). Il protagonista tuttavia lo idealizza al punto da tagliare ogni ponte con la madre pur di non accettare il fatto che lei gli preferisce il secondo marito. Quando, poche pagine prime della sua morte, lei gli rivela che in realtà il padre non è partito per una missione segreta da cui non è tornato, ma li ha semplicemente abbandonati, ancora lui non riesce a crederle, illuso com'è dall'immagine che si è creato di una persona impeccabile:

«Perché mio padre se ne è andato?» Fece un lungo respiro: «Questo non lo sa nessuno, soltanto lui. Forse per noia, semplicemente». «Non ci credo! Cosa gli hai fatto?» «Non gli ho fatto niente, Max Non l'ho cacciato. Se n'è andato, e basta. Forse era stanco di me. Forse era stanco di voi». L'angoscia mi gonfiava il viso: «No! È impossibile. Ci voleva bene!» «Non so se abbia mai saputo cosa significhi amare, - rispose lei con grande dolcezza. – Se ci avesse amati, se vi avesse amati, avrebbe almeno scritto. Almeno per dirci che non sarebbe tornato. Non ci avrebbe lasciati tutti quanti nel dubbio, nell'angoscia [...] È stata una sua scelta. Questo, lo devi capire».

Ma io, invece, non volevo capirlo.⁶²

Anche le figure della madre e del secondo padre, sembrano rispecchiare quanto elaborato da Frye, ma, esattamente come il primo padre, ciò accade solo nella visione distorta del protagonista. Moreau infatti non è per nulla geloso di Max come vorrebbe l'archetipo, ma lo diventa nell'ottica del protagonista che considera la sua decisione di mandarlo in una scuola molto lontana da casa un modo per separarlo non solo dalla sorella amata, ma anche dalla madre. Allo stesso modo la madre è calunniata come da topos solo per l'infantile credenza che essa sia ancora legata al primo marito. «Quel che accadde fra di loro non lo so, ma qualche tempo

⁶¹ Ibidem

⁶² *Le benevole*, p. 504

dopo tornò e chiese a mia madre di andare a stare da lui. Lei accettò»⁶³. È chiaro qui che Aue sa perfettamente cosa è successo, ma si rifiuta di credere che lei possa essersi in qualche maniera innamorata di una persona che non sia il primo padre e preferisce supporre tra le righe che Moreau l'abbia convinta con qualche mezzo sleale.

Inizia a delinarsi da questi primi dati il quadro di un classico *romance*, tuttavia distorto, perché reso tale non tanto dai fatti accaduti, ma dalle fantasie infantili di Aue, come se la storia romanzesca non fosse quella realmente vissuta bensì quella che il protagonista vuole raccontare a se stesso. L'unico elemento del racconto effettivamente innegabile e non dovuto all'autosuggestione è la «discesa dallo stato d'innocenza o di libertà in una casa-prigione»⁶⁴: Aue infatti, mandato in una scuola cristiana, sarà seviziato e violentato sia dai preti che dai compagni. La descrizione di questo periodo della sua vita richiama effettivamente quella di un mondo infernale, dove il protagonista perde la sua innocenza infantile:

Mio padre era protestante, e i cattolici già li disprezzavo; sottoposto a quel trattamento, i pochi residui della mia ingenua fede di bambino si disgregarono, e invece del pentimento imparai l'odio.

Tutto, in quella scuola, era deformato e pervertito. Di notte dei ragazzi più grandi venivano a sedersi sul mio letto e mi mettevano una mano fra le gambe finché non li prendevo a schiaffi; allora ridevano, si alzavano tranquillamente e se ne andavano [...] ⁶⁵

Vi è poi nel romanzo un secondo movimento di discesa, quello di discesa ad un mondo inferiore. In effetti tutto il capitolo *Allemanda I e II* sembra un enorme rappresentazione di questa discesa infernale compiuta passo passo con l'inasprimento delle violenze sugli ebrei. Dalle prime fucilazioni ai soli uomini in età da lavoro, all'estensione ad anziani, donne e bambini, passando per l'accurata descrizione dell'evoluzione delle tecniche, prima di cattura e poi di assassinio. Littell si sofferma nel descrivere minuziosamente ogni scena, con un'attenzione particolare data agli elementi puramente materiali, il sangue, i corpi, il vomito e le feci, dei prigionieri e dei soldati, e alle reazioni degli esecutori, da quelle psicosomatiche a quelle prettamente organizzative.

Le Waffen-SS di Grafhorst erano abbastanza giovani e fin dall'inizio dell'esecuzione manifestavano una certa inquietudine. Häfner fece una sfuriata a uno di loro, che a ogni salva porgeva la carabina a un soldato volontario e restava in disparte, pallidissimo. Per di più, troppi colpi non andavano a segno e quello era effettivamente un problema. Häfner fece interrompere le esecuzioni e tenne un conciliabolo [...] Alla fine Grafhorst fece portare una nuova infornata di ebrei. Furono piazzati di fronte alla fossa, ma i tiratori delle Waffen-SS mirarono alla testa invece che al petto; il risultato fu spaventoso: la calotta cranica volava via, i tiratori si prendevano schizzi di cervello in faccia. Uno dei tiratori

⁶³ Ivi, p. 195

⁶⁴ *La scrittura secolare*, p. 104

⁶⁵ *Le benevole*, p. 198

volontari della *Wermacht* vomitava e i commilitoni lo prendevano in giro. [...] Cambiarono di nuovo sistema: Blobel fece aggiungere dei tiratori che sparavano alla nuca in due, come a luglio; Häfner somministrava personalmente il colpo di grazia quando serviva.⁶⁶

Questo brano, estratto dal resoconto della prima *Aktion* è solo il primo di una lunga serie di dettagliate descrizioni delle stragi della *Wermacht*. Dopo numerosi segnali di insofferenza da parte dei soldati infatti gli ufficiali provano ad escogitare nuovi sistemi, che coinvolgano in maniera più indiretta gli uomini. Il primo esperimento porta alla creazione del camion Saurer, dove gli ebrei potevano venir stipati e, deviando un tubo di scappamento, asfissati. Il metodo, riconosciuto per essere l'antenato delle camere a gas, si rivela lungo e inefficiente e anzi dà modo alle vittime di urlare per lungo tempo prima di morire.

All'aggravarsi delle violenze oltretutto si accompagna anche quello delle tensioni interne. Si moltiplicano nel romanzo gli episodi di panico e rabbia tra i commilitoni come nell'episodio dell'uccisione di Yakov. Si tratta infatti di un giovanissimo ebreo che seguiva l'armata suonando il pianoforte; una volta amputatagli la mano per un incidente di lavoro e considerato quindi inutile, viene ucciso, causando una rissa tra ufficiali che porterà uno in ospedale e un altro alla prigione. Un episodio simile, riguardante questa volta un parto, porta all'uccisione dell'*untersturmführer* Ott da parte di un suo commilitone.

Infine a peggiorare sono anche le condizioni fisiche di Aue che inizia a soffrire di violenti conati di vomito, spesso misti a sangue, fino a dover interrompere i pasti sempre più frequentemente. I malori, che all'inizio attribuisce ad una semplice influenza intestinale, si scoprono inequivocabilmente reazioni somatiche alle violenze che lo circondano quando Aue si rende conto di non soffrirne più nei periodi di tregua.

Scena madre di questa escalation di violenze è la *Große Aktion* di Kiev: l'azione, preparata in grande stile con tanto di riferimenti simbolici (viene eseguita il 29 settembre, giorno dello Yom Kippur), consiste nell'uccisione sistematica in una sola giornata di più di ventimila ebrei. L'ambientazione scelta per la strage è particolarmente evocativa per il tema che ci riguarda: gli ebrei, radunati davanti al cimitero del paese, vengono fatti camminare dentro un cordone di soldati tedeschi e poi trasportati alla base di uno strapiombo. Lo scrittore impiega lunghe pagine nel descrivere questo percorso, dando un rilievo che non è presente in altre parti del volume all'ambiente circostante. Il salto fra i due mondi viene qui infatti reso in maniera iconica: sopra allo strapiombo, in città, le famiglie di ebrei si guardano intorno incuriosite e, se alcune si agitano per la paura, la maggior parte non capisce e viene colta in momenti di normale quotidianità:

⁶⁶ Ivi, p. 95

Davanti a me delle vecchie con ghirlande di cipolle intorno al collo tenevano per mano dei bambini con il moccio al naso, notai una bimba in piedi fra molti vasi di conserve più alti di lei.⁶⁷

Sotto, in fondo al burrone, vi è il «mondo demoniaco»⁶⁸, dove i cadaveri vengono accatastati gli uni sugli altri al punto da rendere difficile camminarci sopra:

Per raggiungere alcuni feriti [da terminare], bisognava camminare sui corpi, si scivolava tremendamente, le carni bianche e molli cedevano sotto gli stivali, le ossa si spezzavano a tradimento e mi facevano inciampare, affondavo fino alle caviglie nella melma e nel sangue.⁶⁹

La discesa del burrone compiuta da Aue si sviluppa in un climax ascendente di sangue e orrori che rievoca in maniera inequivocabile una discesa infernale:

Dalla cresta si udivano distintamente le raffiche, e soprattutto le donne cominciarono a farsi prendere dal panico. [...] Girai intorno al burrone [...] Da lì, lo strapiombo mi si apriva di fronte: doveva essere largo una cinquantina di metri e profondo forse una trentina, e si estendeva per parecchi chilometri; il ruscelletto, sul fondo, confluiva poi nel Syrets, che dava il nome al quartiere. [...] Al di là, sparpagliati un po' ovunque sulle nude pareti del burrone, tanti piccoli grappoli bianchi. Gli «imballatori» ucraini trascinarono il loro carico verso quei mucchi e li costringevano a sdraiarsi sopra o accanto; allora gli uomini del plotone si facevano avanti e passavano lungo le file di persone seminude sdraiate, sparando a ciascuna un colpo di mitraglietta alla nuca; [...] Di fronte i gruppetti scendevano lungo i pendii del burrone e raggiungevano i grappoli di corpi che diventavano sempre più grandi. [...] Dove mi trovavo io, la parete era troppo ripida perché potessi scendere, fui costretto a rifare il giro e a entrare dal fondo. Intorno ai corpi, la terra sabbiosa si impregnava di un sangue nerastro, anche il ruscello era nero di sangue.⁷⁰

Il tema della discesa dunque ricorre in tutta la prima parte del libro e si sviluppa in entrambe le trame del romanzo, quella personale-familiare e quella storico-militare calcando almeno a grandi linee le due modalità illustrate da Frye, quella del tradimento familiare e quella della discesa infernale. Il critico tuttavia tiene a sottolineare come non siano questi gli elementi più sostanziali del *topos* della caduta, «ma il cardine strutturale è la perdita personale, la confusione e la sospensione nella continuità dell'identità, e ciò ha delle analogie con il cadere addormentati e con l'entrare in un mondo di sogni»⁷¹. In effetti pare proprio questo il punto principale della narrazione di Aue, almeno per la prima parte del romanzo: il protagonista attraversa una crisi d'identità su due fronti. Il primo è quello personale, dove il distacco traumatico dalla sorella e la reclusione nella scuola cristiana lo inducono ad isolarsi ed evitare relazioni a lungo termine, non solo

⁶⁷ Ivi, p. 121

⁶⁸ *La scrittura secolare*, p. 102

⁶⁹ *Le benevole*, p. 126

⁷⁰ Ivi, p. 123-125

⁷¹ *La scrittura secolare*, p. 108

sentimentali, ma anche di amicizia. Non a caso l'innamoramento per la propria sorella è notato anche dallo stesso Frye come una delle situazioni di confusione più ricorrenti nel *romance*⁷². Associato a questo vi inoltre spesso il tema del doppio e dell'immagine gemellare: è sorprendente vedere come i due elementi nel romanzo si sovrappongano, così l'amore per la sorella (gemella) diventa anche l'amore per il proprio doppio, un amore Narciso (non a caso la leggenda è ampiamente citata nel capitolo de *La scrittura secolare, Il sogno senza fondo: temi della discesa*⁷³) che rende il protagonista incapace di instaurare altre relazioni (si veda il tentativo fallimentare con Hélène negli ultimi capitoli o il matrimonio che dichiara essere stata scelta solo opportunistica). La confusione si denota anche dall'incapacità di Aue di riconoscere l'ovvietà sulla sua vita personale quando se la trova davanti. Arrivato a casa della madre la scopre ad allevare due gemelli che hanno all'incirca l'età dell'ultimo rapporto che lui ha avuto con la sorella. Sarebbe facile per chiunque capire, o quantomeno sospettare la loro origine, sapendo che la gemellarità ha anche una componente genetica; Aue tuttavia riesce soltanto ad immaginare che i due siano degli ebrei nascosti dalla famiglia, che è abbastanza apertamente anti-nazista.

Il fattore dell'omosessualità inoltre, proprio a causa delle persecuzioni naziste e della conseguente clandestinità, aggrava il suo isolamento e, anche senza contare il fattore sociale, è causa di notevole confusione nella mente del soldato, in cui ricorrono spesso sogni erotici dove i partner che occasionalmente frequenta assumono forme femminili, se non direttamente quelle della sorella. È interessante notare al riguardo il dialogo con Partenau, giovane soldato a lui assegnato, in cui tenta di giustificare la possibile coesistenza di nazionalsocialismo e omosessualità alla luce dei testi platonici, in particolare del *Simposio*. Il tentativo di utilizzare la sua cultura, letteraria o filosofica che sia, per oltrepassare una crisi d'identità avviene, e con maggior frequenza, anche a riguardo del secondo problema identitario da cui è afflitto, ovvero quello morale, associato allo sterminio degli ebrei. Aue infatti, malgrado non metta mai in dubbio la sua sincera adesione al nazionalsocialismo, è messo in crisi dai metodi e dai fini dello sterminio che la *Wermacht* sta ponendo in atto. Il ricorso alle amate scritture è per lui spesso di soccorso in questo frangente, supportandolo nel giustificare le atrocità da lui stesso commesse. Tuttavia ad aggravare maggiormente la sua crisi è l'arrivo di un interlocutore di caratura ben differente dal primo citato, ovvero Voss. Se infatti Partenau altro non era che una giovane recluta facilmente suggestionabile, discutendo con la quale è facile anche autosuggestionarsi, il più anziano collega è un riconosciuto luminare e possiede una cultura che Aue non può eguagliare.

Vale la pena di esaminare l'episodio in questione: Maximilien si trova ad essere rappresentante delle SS in un processo riguardo ai *Bergjuden*, una piccola tribù caucasica, di lingue e usanze iraniche, ma di religione ebrea, per quanto con

⁷² Ibidem

⁷³ Ivi, p. 113

tradizioni piuttosto differenti da quelle degli ebrei continentali. Il processo serve a determinare se il popolo è di effettiva discendenza ebraica o se ha assunto tale religione solo in secoli successivi: nel primo caso la popolazione andrebbe sterminata, nel secondo preservata, visto che si è già mostrata disposta ad essere alleata ai tedeschi. Chiesta l'opinione allo studioso questo prorompe in una lunga filippica sulla non scientificità dell'antropologia razziale:

«Eppure la razza esiste, è una verità, i nostri migliori ricercatori la studiano e ne scrivono. Lo sa bene. I nostri antropologi razziali sono i migliori al mondo» A quel punto Voss esplose «Vendono fumo. Non hanno nessuna concorrenza nei paesi seri perché la loro disciplina non esiste e non viene insegnata. [...] L'antropologia razziale, [...], non ha la minima teoria. Postula delle razze, senza poterle definire, poi ne trae delle gerarchie, senza il minimo criterio. Tutti i tentativi di definire biologicamente le razze sono falliti. L'antropologia cranica è stata un fiasco completo: dopo decenni di misurazioni e compilazioni di tabelle, basati sugli indici e sugli angoli più strampalati, continuiamo a non saper riconoscere un cranio ebreo da un cranio tedesco con un minimo di decenza»⁷⁴

I ragionamenti dello studioso aprono un dubbio in Aue che tenterà più volte di colmare nel corso della prima parte del romanzo, ma senza trovare argomentazioni convincenti. Questo va dunque ad aggravare la sua crisi identitaria di aderente al nazionalsocialismo.

Associato al tema della discesa c'è poi un altro elemento ricorrente nel romanzo, ovvero il sogno. Principalmente le aree tematiche che Frye evidenzia in questo caso sono due: il primo è quello della metamorfosi, che può riguardare il corpo del protagonista o quello dell'amata, spesso assimilata ad una foresta, che avvolge l'eroe a caccia. Abbiamo già accennato dei sogni erotici che il protagonista compie, ad occhi chiusi e aperti, dove le trasfigurazioni sono frequenti, anche se non sembrano riguardare direttamente il tema segnalato. Vi è poi la seconda area tematica, quella del «meandro-e-discesa»⁷⁵ verso un «mondo oscuro e labirintico di caverne e ombre»⁷⁶ Anche in questo caso nel corso della prima parte del romanzo assistiamo ad un'*escalation* progressiva di sogni con tale ambientazione che, inizialmente considerati innocui, iniziano poi a perseguire il protagonista.

Anche dei miei sogni non parlavo con nessuno. Adesso quasi ogni notte salivo su un metrò, ogni volta diverso, ma sempre come scentrato, sfasato, imprevedibile, e che mi invadeva con un'incessante circolazione di treni che vanno e vengono, di scale mobili o di ascensori che salgono e scendono da un livello all'altro [...]⁷⁷

Dunque la discesa verso il mondo notturno, demoniaco, si attua sul doppio percorso della narrazione normale e del sogno. Interessante notare come in entrambi i casi il climax abbia un punto d'arrivo ben definito, ovvero il lungo e

⁷⁴ *Le benevole*, p. 292-293

⁷⁵ *La scrittura secolare*, p. 115

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ *Le benevole*, p. 159

delirante sogno con cui termine il capitolo *Corrente*. Qui il motivo della caccia o inseguimento ritorna e Aue, dopo essersi immerso e aver nuotato nella Neva inizia una corsa angosciante alla ricerca della sorella che vaga nuda per l' innevata San Pietroburgo. Il sogno culmina con la scena dello zeppelin, che è interessante analizzare perché racchiude tutti gli elementi mitologici del «mondo inferiore», come analizzati da Frye. La prima immagine a cui assistiamo è quella del «sacrificio umano nella sua forma maggiormente non-traslatà, che è l'inghiottimento di un giovane o di una fanciulla da parte di un mostro sotterraneo o sottomarino»⁷⁸, che richiama l'ambito tematico del salvataggio della vergine. In effetti nel sogno il mostro non è sottomarino, ma aereo, ovvero l'enorme dirigibile entro cui Una si imbarca, non si capisce bene se volontariamente o per costrizione. Qui incontriamo tutta una serie di personaggi che, seguendo la teoria del critico, hanno una ricorrenza simbolica. Innanzitutto un'altra coppia di gemelli, che scortano la sorella a bordo dello zeppelin e poi in barca, dopodiché, a seguito di un'ennesima caduta, questa volta in paracadute, i due fratelli, un orbo e soprattutto un nano, anch'esso considerato personaggio esemplare: «Abbiamo visto che il mondo inferiore è abitato da giganti e da nani»⁷⁹.

L'elemento di maggior interesse tuttavia è quello della *quest*, il cui obiettivo finale, secondo Frye, è sempre un oggetto legato all'ambito sessuale (egli nota ad esempio un'analogia tra il *graal* e la forma degli organi genitali, maschili e femminili). In parallelo e anzi sovrapposto a questo c'è il tema già citato del salvataggio della vergine. In effetti l'intero sogno è un angoscioso inseguimento della sorella, nel tentativo di salvarla e salvare la sua verginità, scopriamo infatti che i gemelli la stanno scortando presso i due fratelli per darla loro in matrimonio. Sulla verginità del personaggio donna tuttavia è doveroso soffermarsi un momento. Frye spende buona parte del terzo capitolo per descrivere l'archetipo dell'eroina vergine: solitamente nel *romance* la situazione si evolve in maniera lineare, la coppia di giovani si innamora e si promette a vicenda, viene divisa dalle avversità e entrambi (ma soprattutto la donna) devono superare numerose sfide che mettono a dura prova la loro purezza, dopo averle passate i due si ricongiungono e possono finalmente unirsi. Come abbiamo già notato l'inizio del romanzo segue bene o male questo plot: i due fratelli si innamorano e si promettono a vicenda, ma vengono divisi dalle avversità, ostacolati come da tradizione dalla famiglia. Qui il racconto prende una piega diversa: Max infatti tiene fede alla propria promessa di verginità mentre Una no. Nel merito di questa analisi ovviamente il fatto che i due fratelli avessero già avuto dei rapporti non è rilevante, mentre il fatto che lui abbia dei partner omosessuali, stando al suo racconto, testimonia proprio la sua fedeltà, perché si tratta di rapporti occasionali e non con donne, ma con persone con cui non può avere quel genere di legame affettivo. Anche l'infedeltà di Una tuttavia è relativa: si è infatti sposata, ma con un uomo molto più vecchio di lei e per di

⁷⁸ *La scrittura secolare*, p. 121

⁷⁹ *Ivi*, p. 127

più paralitico, il conte Von Üxküll. Questa situazione lascia ancora ad Aue vane speranze di poterla recuperare e, simbolicamente, di poterla recuperare vergine. Il sogno tuttavia sembra infrangere queste speranze, come se il protagonista fosse in fondo cosciente di non avere più alcuna possibilità:

«Non potrai mai riprenderti tua sorella». Un'angoscia penosa mi saliva in gola. «Perché?» esclamai. «Non sta bene», rispose. [...] Mia sorella camminava in mezzo, sempre nuda, scortata dalle due spaventose creature e dai musicisti. «Sta forse bene che cammini così, nuda, davanti a tutti?» domandai con rabbia. Il suo unico occhio continuava a fissarmi: «Perché no? Dopotutto, non è più una vergine»⁸⁰

Il capitolo si chiude poco dopo, con l'immagine della sorella che continua ad allontanarsi. Nel capitolo successivo scopriamo che Aue era in quel momento in fin di vita e agonizzante per una pallottola che lo aveva colpito a San Pietroburgo. Ha dunque raggiunto il fondo della sua caduta, sia in termini di sofferenze fisiche, dovute agli sforzi, alla fame e alla malnutrizione, ma anche alle reazioni psicosomatiche di cui abbiamo parlato in precedenza (dopo San Pietroburgo si manifesteranno solo in maniera più blanda), sia in termini di sofferenza morale e intellettuale (l'Aue della seconda parte del romanzo si porrà molti meno dubbi etici sul proprio lavoro nonostante il continuo inasprirsi delle violenze). Da qui in poi, come notato anche da Carla Sclarandis nel suo saggio pubblicato su *Allegoria 58* il protagonista sarà una persona differente:

A Stalingrado, dove giunge la vigilia del Natale 1942 e della capitolazione della VI armata di Von Paulus, culmina e al tempo stesso si rovescia la parabola del nazista angosciato e critico, recitata da Max fino a quel momento. Nel capitolo chiamato *Corrente*, posto significativamente al centro del romanzo, avviene la metamorfosi del nazista inquieto della prima parte nel pluriomicida cinico della seconda.⁸¹

Siamo dunque ad un momento di svolta, quello che potremmo anche definire il punto finale del movimento di discesa del romanzo. Ciò che abbiamo notato, oltre all'estrema aderenza tra le analisi teoriche di Frye e il testo effettivo, è il riproporsi di una trama e di situazioni da *romance*, che diventano tali tuttavia solo nell'allucinata fantasia del protagonista. Proviamo a immaginare infatti una narrazione in cui il padre di Aue non è idolatrato come un Dio, ma viene considerato per ciò che in realtà ha fatto, dove Moreau non è un nemico invidioso, ma un padre subentrato che prova a supportare la madre in difficoltà e soprattutto un racconto dove Aue comprende che non c'è alcun modo per riportare a sé la sorella, ma si arrende al fatto che la promessa scambiata da giovani non ha più senso di esistere: difficilmente potremmo parlare di *romance*, almeno non nei termini in cui ne parla Frye.

⁸⁰ *Le benevole*, p. 114

⁸¹ Anna Baldini, Sergio Luzzatto, Maria Anna Mariani, Guido Mazzoni, Cristina Savattieri, Carla Sclarandis, *Jonathan Littell, Le benevole*, in *Allegoria per uno studio materialistico della letteratura*, 58, Milano, 2009, p. 249

Vediamo ora come questi stessi archetipi possono applicarsi anche al secondo romanzo, *Limonov*. In effetti il tema della discesa o per meglio dire della caduta è ricorrente nel romanzo ed è sempre legato a quello della confusione identitaria. Il motore principale delle azioni del protagonista è infatti l'invidia, che stimola la sua assidua ricerca di miglioramento personale e questo lo porta di conseguenza a porsi in competizione con personaggi sempre diversi ed in sempre nuove discipline. Come già visto egli aspira prima a diventare un «re del crimine»⁸², poi un poeta underground, dopodiché un romanziere affermato, un politico e così via. Ad ognuno di questi tentativi, che sono non solo tentativi di affermare il proprio successo, ma anche di ricerca, a volte confusa, di se stesso, corrisponde regolarmente un momento di caduta. Così derubando un negoziante viene catturato dalla polizia; al suo primo concorso di poesia la ragazza per cui ha composto i testi non si presenta perché è in giro con un altro ragazzo; fino ad arrivare ai due momenti di caduta fondamentali, quello accaduto a New York e quello finale, nelle carceri di massima sicurezza russe.

Il primo soprattutto è indicativo perché si accompagna ad una profonda crisi identitaria: in un breve arco di tempo Eduard smette di essere considerato dal ricchissimo ambiente dei Libermann con cui era in contatto, non riesce a far pubblicare le sue poesie, inizia a dedicarsi ad impieghi che lo umiliano, finendo per essere licenziato anche dalla pessima redazione in cui lavora. Tanja, la ragazza con cui era partito e con cui credeva avrebbe passato la sua esistenza, lo lascia per un fotografo molto più vecchio di lui che può quantomeno mantenerla con il suo lavoro da modella. La reazione di Eduard è, forse per la prima volta, quella di vero scoramento:

La stanza meno cara in un albergo miserabile come il Winslow costa duecento dollari al mese. Gliene restano settantotto, ma Eduard non ha voglia di cercarsi un lavoro. Gli sta bene ubriacarsi con bottiglie di vino californiano da mezzo gallone a novantacinque centesimi, frugare nei bidoni dell'immondizia dei ristoranti, scroccare un po' di denaro ai suoi connazionali⁸³

Ma è soprattutto la scelta di diventare omosessuale che pare dovuta ad uno stato confusionale più che ad un reale desiderio:

Dopo essere stato tradito da Tanja, si è spesso ripetuto che è meglio avere la fica che il cazzo, essere preda anziché predatore e che gli piacerebbe che qualcuno si occupasse di lui come di una donna. In fondo sarebbe bello essere frocio.⁸⁴

I primi risultati infatti, con Raymond, anziano e ricco americano, sono poco soddisfacenti ed Eduard riesce ad avere il primo rapporto solo dopo l'incontro con Chris, un *clochard* di colore incontrato per le strade di New York. Interessante

⁸² *Limonov*, p. 50

⁸³ Ivi, p. 123

⁸⁴ Ivi, p. 124-125

questo episodio perché sottolinea due aspetti caratteristici del romanzesco: il primo è quello del cambio di identità, che, sottolinea Frye, «non è detto debba divenire metamorfosi: può fermarsi al travestimento sessuale, come quando un'eroina indossa abiti da ragazzo o viceversa»⁸⁵. Il secondo è la semplice notazione che tale cambio d'identità avviene solo nei bassifondi della città con un ragazzo drogato, non nell'ambiente chic del primo incontro, come a significare che solo il mondo inferiore, quello del romanzesco, può dar luogo a quel determinato evento.

1.3 I temi del *romance*: ascesa in *Limonov* e *Le benevole*

Siamo giunti dunque, in entrambi i romanzi, al momento più basso, quello della perdita di se stessi, della confusione, della disperazione; è a questo punto che il *romance* si capovolge e inizia il momento di ascesa. La scena cardine è dunque quella dell'agnizione, dove avviene un «capovolgimento del movimento che per il lettore rappresenti una sorpresa e che tuttavia gli sembri un inevitabile sviluppo degli avvenimenti verificatisi fino a quel punto»⁸⁶. In *Limonov* questi momenti sono numerosissimi: l'intero racconto, costruito come segnalato nel capitolo precedente su una serie di microstorie consecutive, ripete con regolarità un medesimo ciclo: obiettivo da raggiungere, caduta, riconoscimento di un nuovo obiettivo, ascesa. Così, dopo il rapporto con Chris, Eduard si scopre romanziere e riprende a poco a poco la sua ascesa, dopo la morte di un suo caro amico, il generale Kostenko, conosce Dugin e assieme a lui scopre la sua vocazione politica fondando il partito nazionalbolscevico, dopo che il partito viene messo al bando e Limonov vede diminuire i suoi seguaci scopre grazie al mistico Zolotarëv la meditazione con cui si riprende. Ad ogni caduta corrisponde una riscoperta, seguendo il ciclo di «morte-rinascita»⁸⁷ indicato da Frye. Interessante è anche notare la capacità di Eduard di sfruttare ciò che pareva inizialmente una debolezza come un punto di forza. Abbiamo detto che la scelta dell'omosessualità era dettata principalmente dallo stato emotivo confusionale: in effetti una volta ripresosi non abbiamo notizie di altri importanti rapporti avuti con uomini da parte del protagonista. Consapevole tuttavia dell'eccezionalità dell'esperienza vissuta la sfrutta per colpire l'attenzione dell'alta borghesia americana:

«Ma insomma» gli chiede la moglie di Ferlinghetti che si beve ogni sua parola «lei è omosessuale?»

«Un po' tutto» risponde lui con noncuranza.

⁸⁵ *La scrittura secolare*, p. 110

⁸⁶ *Ivi*, p. 132

⁸⁷ *Ivi*, p. 133

«Un po' tutto! Fantastico»⁸⁸

Si può vedere da questo episodio che l'eroe ha ritrovato la sua identità, in fondo megalomane, inglobando in essa anche le esperienze vissute in tempo di crisi.

Momento forse più indicativo di questo passaggio è l'episodio avvenuto nel carcere di Engel's, che riprende moltissime delle tematiche sottolineate nel saggio. Eduard, incarcerato dopo che era vicino a ricominciare il suo addestramento spirituale con Zolotarëv, finisce in un campo di lavori forzati dove non gli è concesso neppure leggere o scrivere. Qui, per non abbandonarsi a se stesso, inizia a porre uno zelo anche eccessivo nei lavori che gli vengono imposti e a praticare la meditazione con ferrea disciplina:

Pulire bene, ma veramente bene, una fila di latrine richiede al massimo un'ora. A Eduard ne danno quattro. E lui ce ne metterà quattro [...] e nessuno lo vedrà un solo secondo con le mani in mano.

Non si tratta soltanto di zelo esteriore. Eduard non batte la fiacca nemmeno interiormente. Le incombenze moleste e ripetitive invitano alle fantasticherie, e san Paša Rybkin, lo yogin di Saratov, lo ha messo in guardia: la fantasticheria è l'esatto opposto della meditazione.⁸⁹

Limonov è probabilmente nel momento più basso della sua vita, ma riesce ad emergerne facendo la scelta giusta, o, come direbbe Frye, affronta la fase di «separazione fra il mondo inferiore e coloro che sono destinati a evadere da esso [...] con un atto di distacco conscio, un atto che prende la forma del riconoscere il demoniaco quale demoniaco»⁹⁰. In questa frase ci sono tutte le tematiche fondamentali: il tema dell'evasione, ricorrente negli archetipi dell'ascesa, il riconoscimento del demoniaco, in questo caso le fantasticherie, la separazione tra il protagonista e coloro che rimangono nel mondo infernale, gli altri carcerati. Il momento culmine tuttavia è proprio quello dell'agnizione, nella scena esattamente successiva:

Lui ricorda benissimo l'attimo precedente. Un attimo normale, di quelli che tessono la tela del tempo normale. Sta pulendo l'acquario che si trova nell'ufficio di un ufficiale superiore. [...] Pur impegnato in questo compito, Eduard controlla il proprio respiro. È calmo, concentrato, attento a ciò che fa e a ciò che sente. Non si aspetta niente di particolare. E poi, senza preavviso, tutto si ferma. Il tempo, lo spazio: eppure non è la morte. [...] Non è più da nessuna parte ed è interamente lì. Non esiste più e non è mai stato così vivo. Non c'è più nulla, c'è tutto.

⁸⁸ *Limonov*, p. 154

⁸⁹ *Ivi*, p. 335

⁹⁰ *La scrittura secolare*, p. 139

La si può chiamare «trance», «estasi», «esperienza mistica». Il mio amico Hervé dice che è un rapimento.⁹¹

Questo stato, che Carrère suggerisce poi essere una sorta di Nirvana, può essere considerato a buon titolo il momento per eccellenza di riconoscimento e riappropriazione della propria identità, che pone termine allo stato degradante e confusionale del mondo inferiore, che eleva l'eroe sopra tutti gli altri. Rilevante è proprio il fattore che sia solo Eduard, e non anche altri personaggi, ad intraprendere l'ascesa. Infatti, nota Frye:

Nel *romance* è più frequente che sia l'individuo, l'eroe o l'eroina, ad avere la visione della liberazione, e la società in cui essi sono coinvolti a volere rimanere in un'oscurità cieca e gigantesca.⁹²

Anche il procedimento narrativo attraverso cui ci si arriva è perfettamente rispondente alle caratteristiche delineate dal critico, sorpresa da un lato, ma anche un certo senso di inevitabilità dall'altro (cos'altro ci si poteva aspettare infatti ormai dall'avventuriero Limonov se non questa sorta di ascesa mistica?).

Dunque il tema dell'evasione e quello della riscoperta dell'identità sono quelli che segnano l'ascesa di Eduard, nel caso di Aue invece a prevalere è la tematica, anche se controversa, del ricordo, accompagnata in maniera altrettanto del recupero della propria identità. Per analizzare queste situazioni è giusto ripartire dal punto già segnalato prima, che segna un momento di rottura all'interno del romanzo: il termine dell'esperienza a San Pietroburgo. La scena subito successiva, nelle prime pagine del capitolo *Sarabanda*, si apre indicativamente con una scena di risveglio. Aue si trova a Berlino, in ospedale, dove è stato portato in salvo dal miracoloso intervento di Thomas. L'autore impiega varie pagine per descrivere accuratamente le prime impressioni del soldato che, inizialmente privo di memoria e incapace di prendere coscienza dei propri sensi, inizia a riacquisire a poco a poco le sue facoltà: la scena viene significativamente descritta come quella dell'uscita da un mondo oscuro.

Alla fine, la condanna fu revocata: lentamente l'infinita oscurità del mondo si dissolse. E con il magico ritorno della luce vedevo le cose più chiaramente; allora, novello Adamo, mi fu restituita (o forse semplicemente data) la capacità di attribuire un nome alle cose: il muro, la finestra, il cielo lattiginoso dietro ai vetri.⁹³

Si assiste dunque ad una vera e propria rinascita, accompagnata da una progressiva riacquisizione della memoria: riacquisizione che permette anche poco per volta il «riconoscimento del demoniaco», Aue infatti inizia prima a percepire di non essere più nell'infernale trappola di San Pietroburgo e poi a comprendere a cosa era dovuto il suo ricovero, ovvero una ferita di pallottola alla testa. Simbolica in questo

⁹¹ *Limonov*, p. 336-337

⁹² *La scrittura secolare*, p. 141

⁹³ *Le benevole*, p. 418

contesto è anche la scena dell'arrivo di Himmler. Questi, giunto in pompa magna e seguito da una scorta di ufficiali, è lì presente per consegnare ad un Aue ancora poco cosciente una medaglia al valore. Proprio la medaglia, o meglio lo «spillo»⁹⁴ è un elemento rilevante, perché, nota Frye, le scene d'agnizione che comportano anche un ritorno alla memoria spesso portano in scena un oggetto, simbolo di questa stessa agnizione:

Il tema del ripristino della memoria è naturalmente spesso un elemento nella scena stessa dell'agnizione, mentre in quel momento l'azione fa ritorno all'inizio della storia e lo interpreta in maniera più vera di quanto non sia stato fatto nel resoconto precedente. L'accorgimento preferito di cui si fa uso è quello che io chiamo un talismano d'agnizione, un emblema ed oggetto [...] che stanno a simboleggiare l'identità originaria.⁹⁵

In effetti la scena segna un momento importante per la riacquisizione della memoria da parte di Aue, per la prima volta dopo l'incidente il protagonista riesce a riconoscere le persone nella sua stanza: «la memoria mi stava tornando quasi completamente»⁹⁶.

Bisogna tuttavia stare attenti a non trascurare in queste anche gli elementi che danno segnali contrari: abbiamo parlato finora di «riconoscimento del demoniaco» e di «talismano d'agnizione», tuttavia in entrambe le scene notiamo una forte resistenza da parte di Aue a seguire il percorso classico che sarebbe segnato per l'eroe. Partiamo dal riconoscimento della ferita da pallottola, che i medici gli dicono essere la causa della sua perdita di memoria: Max, per quanto realizzi poco a poco l'accaduto, non sembra riuscire a dare al suo buco in fronte il giusto significato.

[...] avrei potuto dire la stessa cosa della mia povera testa: un buco è un buco. L'idea che un buco potesse essere un insieme coerente non mi sarebbe mai passata per la mente. Tolte le bende, potei constatare personalmente che non c'era quasi niente da vedere [...] Ma, stando a quei medici tanto sicuri della loro scienza, la mia testa era attraversata da un buco, uno stretto corridoio circolare, un pozzo favoloso, chiuso, inaccessibile al pensiero, e se era vero, allora niente era più come prima, come avrebbe potuto esserlo? La mia concezione del mondo adesso doveva riorganizzarsi intorno a quel buco.⁹⁷

Notiamo in questo passaggio da un lato il rifiuto ad accettare ciò che sta realizzando, l'importanza del riconoscimento del male appunto, dall'altra la consapevolezza che qualsiasi agnizione, qualsiasi recupero della memoria sarà in un certo senso parziale perché rimarrà comunque sempre qualcosa nella sua testa di inaccessibile al pensiero. Un rifiuto simile incontriamo anche nella scena della consegna della medaglia:

⁹⁴ Ivi, p. 421

⁹⁵ *La scrittura secolare*, p. 146

⁹⁶ *Le benevole*, p. 420

⁹⁷ Ivi, p. 422

poi si chinò verso di me, e con panico crescente vidi avvicinarsi i suoi occhialini, i suoi baffetti grotteschi, le sue dita grasse e corte con le unghie sporche; voleva mettermi qualcosa sul petto, scorsi uno spillo, ero terrorizzato all'idea che mi pungesse[...]»⁹⁸

Queste due scene mettono in guardia il lettore dall'interpretare in maniera lineare quanto accaduto finora e soprattutto quanto sta per accadere. Aue ha percorso nella prima parte del romanzo due significativi momenti di discesa: quello di persona coinvolta in un dramma familiare e di nazista dubbioso sempre più suo malgrado partecipe delle atrocità commesse dalle SS. Al termine di questo percorso, quando i mali stessi del nazismo si volgono contro di lui, durante l'inutile tentativo di resistenza a San Pietroburgo, Aue perde la memoria e finisce in uno stato comatoso. Da questo momento in poi il protagonista inizia un processo di recupero della memoria e della propria identità. Quello che ora è fondamentale chiedersi è: quale memoria? E quale identità?

In effetti la seconda parte del romanzo è caratterizzata da un lato dal recupero di importanti memorie, non solo di quelle perse a causa del colpo di pallottola, ma anche di episodi d'infanzia, dall'altro tuttavia anche dal formarsi di enormi vuoti, dalla rimozione di episodi importanti. Ad esempio è in questa sezione che ad Aue viene sbattuta in faccia la reale storia del padre e, se anche il sospetto che già prima lui ne fosse a conoscenza è assolutamente legittimo, dopo l'ultima discussione avuta con la madre egli non riesce più, nel filo dei suoi pensieri distorti, a considerare il padre un eroe, ma tenta semmai di giustificare la sua partenza con altre ragioni sempre meno credibili. Allo stesso modo è in questa sezione che avviene un definitivo chiarimento con la sorella e, se prima Max era veramente convinto di poter recuperare il suo amore, dopo l'incontro a Berlino il desiderio verso la sorella inizia ad esprimersi solo sotto forma di sogni erotici. Insomma il protagonista sembra ricomporre poco per volta il quadro della sua disastrosa situazione personale e familiare. Questo almeno fino all'episodio chiave dell'omicidio della famiglia.

Aue, andato in visita alla casa della madre e di Moreau, ha un diverbio violento con entrambi, sia a causa delle scelte della madre (ancora non le perdona di aver fatto registrare all'anagrafe la morte del marito senza prove), sia a causa della sua adesione al nazionalsocialismo a cui i due coniugi sono ostili. Dopo aver passato il pomeriggio a spaccare la legna, va a letto e al risveglio trova Moreau violentemente assassinato con la stessa accetta da lui prima usata e non riposta e la madre strangolata senza che opponesse resistenza. È evidente che sia lui il colpevole dell'omicidio, ma il personaggio, anche in veste di voce narrante, non lo ammette mai. La rimozione della memoria avvenuta è totale quindi anche per l'Aue che vent'anni dopo i fatti narrati ritorna sulla sua vita per scrivere delle memorie. È un fatto che colpisce e rievoca chiaramente l'immagine del buco in

⁹⁸ Ivi, p. 420

testa, buco che rappresenta il male, riconosciuto e rimosso, ma ancora ben presente dentro il protagonista.

Notiamo anche come il procedimento romanzesco sottolineato nella prima parte del testo prosegue in maniera capovolta. Se nella prima sezione il *romance* si nasceva solo nella visione distorta di Aue, che fantasticando dava agli elementi della sua quotidianità un plot da romanzo d'appendice, qui ancora vediamo svilupparsi la trama romanzesca della rinascita dell'eroe solo grazie al racconto falsato dell'Aue narratore, ma non tramite un processo di aggiunta dei fatti, ma di rimozione.

Fatta chiarezza quindi sul processo di ritorno della memoria, è ora interessante analizzare il recupero dell'identità operato da Aue. Già ho riportato la tesi di Carla Sclarandis secondo cui nella seconda parte del romanzo il protagonista si trasforma nel perfetto prototipo del nazista efficiente e dello spietato assassino. In effetti letta in questo senso la medaglia al valore consegnatagli da Himmler acquista in toto il suo significato di svelatrice della reale identità del protagonista. Maximilien Aue è diventato a tutti gli effetti un nazista convinto, un ufficiale di alto grado per giunta, e si merita come tale questo riconoscimento, Thomas può essere orgoglioso di lui. Anche il resto del racconto da questa prospettiva acquista nuova luce. Aue inizia a lavorare al servizio dei campi di sterminio, il suo obiettivo è quello di migliorare l'efficienza della produzione di armi che li viene svolta, senza dover per questo impiegare maggiori risorse a spese dello stato. Poco per volta i quesiti etici sulla questione, abbondanti nella prima parte del romanzo, spariscono dalle sue riflessioni o diventano quantomeno secondari. Il suo principale sforzo è diretto a comprendere l'ottica nazista in maniera da potersi rendere più utile alla causa, interessante è in questo senso uno dei dialoghi avuti con il dottor Hohenegg. Questo personaggio è uno dei più apprezzati dal protagonista perché per buona parte del romanzo è la persona con cui Aue può esprimere più direttamente i suoi dubbi sulle politiche della *Wermacht*. Egli non è né un incrollabile, seppur cinico, nazista, come Thomas, né apertamente contrario come il dottor Voss, ma sembra in grado di mantenere una certa indipendenza di pensiero malgrado l'adesione alle politiche di partito, esattamente come il protagonista. Inoltre, data la maggiore esperienza, è spesso in grado di illuminare Aue riguardo alle motivazioni politiche che stanno dietro alle scelte dei gerarchi. Proprio per questa ragione, quando viene affidato al giovane ufficiale un compito finalmente rilevante, egli è il primo a cui chiede aiuto: la conversazione che si svolge tra i due mostra il cambiamento avvenuto nei rapporti tra di loro:

«Sì, ma quel che voglio dire è che le donne, i bambini, li terrete pur da qualche parte? Quindi saranno pur nutriti anche loro, no?» Lo fissavo senza rispondere. [...] Alla fine dissi: «No dottore. Le donne e i vecchi e i bambini non li teniamo». Hohenegg spalancò gli occhi e mi guardò senza ribattere, come volesse una conferma che avevo detto proprio

ciò che avevo detto. Scossi la testa. Poi capì. Sospirò a lungo e si strofinò la nuca: «Ah be'...» [...]»⁹⁹

Poco dopo leggiamo tuttavia che Aue esce dall'incontro molto soddisfatto:

Avevo avuto ragione anche a chiedere il suo parere: Hohenegg aveva capito subito quello che Weinrowski non riusciva a vedere, cioè che si trattava di una questione politica, non tecnica. [...] Quel giorno il nostro discorso non giunse a una conclusione; ma mi fece riflettere e, alla fine, trovai la soluzione.¹⁰⁰

Il protagonista, pur senza smania di arrivismo, ha fatto sparire tutti i suoi dubbi ed è tutto concentrato nel comprendere come migliorare la complessa macchina tecnico-politica della *Wermacht*. D'altronde è proprio questo che permette la sua ascesa: dal capitolo *Sarabanda* in poi egli risulterà inarrestabile nella sua scalata a posizioni sempre più di rilievo nella gerarchia, fino all'apice della medaglia al valore consegnatagli da Adolph Hitler in persona. Dunque anche in questo episodio potremmo riutilizzare la metafora del buco in fronte. L'eroe è effettivamente rinato dalle sue ceneri, è il momento della sua ascesa, della risalita di gradi sociali e riconoscimenti, ascesa che tuttavia può avvenire solo a patto della rimozione di una parte del problema, in questo caso la questione etica. È necessaria tuttavia una precisazione: non bisogna pensare che i momenti di riflessione morale siano assenti nella seconda parte del romanzo, ma, a differenza di quelli svolti nella prima sezione, questi sono tutti interamente svolti dal narratore: è l'Aue che vent'anni dopo scrive a ragionare, mentre il personaggio agente si limita ad eseguire. Questo conferma la teoria che abbiamo postulato già all'inizio di questo paragrafo di un *romance* distorto, il cui plot tradizionale assume via via una forma più inquietante proprio a causa del parallelismo tra il protagonista ed un eroe classico: Aue è diventato il perfetto prototipo dell'eroe nazista.

Arriviamo dunque al momento di chiusura dei romanzi, che risulta per entrambi il più problematico, quello in cui la trama diverge maggiormente da quanto postulato da Frye. Secondo il critico infatti, quanto avviene regolarmente è che l'eroe, raggiunto il suo obiettivo, o sconfitto il nemico, ritorna nell'agognato mondo edenico, che è una visione stravolta del mondo di partenza, dove la sua vita riacquista una normale regolarità. Nessuno dei romanzi arriva a questa conclusione, ma la storia sembra collassare su se stessa prima di raggiungere una chiusura.

Cominciamo dal caso de *Le benevole*: abbiamo visto come la seconda parte segua un doppio movimento di ascesa sia dal punto di vista della memoria personale, sia dal punto di vista dell'acquisizione della propria identità di nazista, in entrambi i casi possibile solo grazie alla rimozione forzata di un aspetto della memoria o personalità di Aue. Quest'ascesa tuttavia nel finale sembra giungere a un punto di

⁹⁹ Ivi, p. 631

¹⁰⁰ Ibidem

collasso, forse dovuta proprio al fatto che è evidente non sarà possibile raggiungere il mondo superiore promesso dal finale. A leggere attentamente il romanzo i finali sono due, quello effettivo, che si conclude con la morte di Clemens e Thomas, e la chiusa di *Aria*, con la visione dal balcone dell'immagine della sorella morta sovrapposta a quella della donna di Kharkov. Non a caso questo capitolo si chiude con:

Ora state pensando: ah, questa storia è finalmente terminata. E invece no, continua ancora.¹⁰¹

I due finali corrispondono infatti in un certo senso al termine delle due vicende, quella personale e quella per così dire pubblica, di ufficiale: cominciamo dalla vicenda personale. come abbiamo visto Aue nella seconda parte del romanzo diventa finalmente consapevole della sua situazione familiare, capisce di essere stato abbandonato dal vero padre e che la sorella non è più innamorata di lui, malgrado i ripetuti tentativi di riconquistarla. Oramai cosciente della sua identità di uomo solo e maturo prova quindi a portare avanti la sua vita su binari diversi (ad esempio con il tentativo instaurare una relazione con Hélène), tuttavia può farlo solamente rimuovendo il crimine che sta alla base di tutta questa situazione, ovvero l'omicidio della madre e del suo compagno, i principali responsabili della sua rabbia repressa ed oltre a questo le persone che considerava responsabili del fallimento della sua storia con Una. Tuttavia, quando inizia a perdere l'iniziale interesse per la seconda compagna, dunque a vedere che l'ascesa non può culminare in un'edenica relazione d'amore (anche a causa dell'andamento della guerra), Aue ritorna sui suoi passi, tronca improvvisamente la sua relazione e riprende a sognare la sorella, fino a che, spinto dalla disperazione, non finisce a cercarla nella sua casa in Prussia, noncurante dell'imminente arrivo dell'Armata Rossa. Qui, trovata la casa deserta, la perlustra e trova due documenti essenziali. Il primo è un pacco di lettere della sorella mai inviate in cui lei gli chiede spiegazioni riguardo alla morte della madre. Il ritrovamento chiaramente smaschera il meccanismo di rimozione (anche se non in maniera del tutto cosciente visto che Aue non ammette mai il crimine commesso) risprofondando il protagonista nella realtà del suo delitto. Il secondo documento, sempre una lettera della sorella, riguarda invece il padre:

Berndt dice che era una belva scatenata, scriveva. Un uomo senza fede, senza freni. Faceva crocifiggere agli alberi donne violentate, gettava personalmente i bambini vivi nei granai in fiamme, consegnava i nemici catturati ai suoi uomini, delle bestie feroci, e rideva, e beveva, guardando le torutre. Come comandante era ostinato, ottuso, non ascoltava nessuno. Tutta l'ala che avrebbe dovuto difendere a Mitau ha ceduto per colpa della sua arroganza, affrettando la ritirata dell'esercito.¹⁰²

¹⁰¹ Ivi, p. 884

¹⁰² Ivi, p. 852

Dunque non solo il padre li ha abbandonati per motivi futili e non nobili come credeva inizialmente, ma era pure un criminale anche peggiore del figlio. A quel punto Aue crolla nuovamente in una sorta di delirio al confine tra il sogno e la realtà, incapace di accettare la verità su se stesso e la sua famiglia. Emblematica la scena che troviamo poche pagine più avanti: egli scopre che è Una la madre dei due gemelli e lui malgrado questo pare non realizzare di esserne il padre:

Sì, mi dissi scrutando quell'immagine, in effetti può darsi, devono essere suoi. Ma allora chi è il padre? Certo non Von Üxküll. Tentai di immaginare mia sorella incinta, che si teneva il ventre gonfio con entrambe le mani, mia sorella che partoriva, squartata, urlante, era impossibile.¹⁰³

Nello stesso momento diventa impossibile sia la rimozione della propria presa di coscienza, sia la sua accettazione. Il *romance* con alla base un doppio, nota Frye, termina sempre con la risoluzione del conflitto e con la fusione dei gemelli in uno. Qui l'impossibilità di questo finale porta progressivamente Aue alla follia, da cui verrà salvato solo da un altro, provvidenziale, intervento di Thomas.

Nel secondo finale, quello effettivo, la situazione è simile, Aue, ormai perfetto gerarca nazista, realizza definitivamente che il sogno finale dell'utopia nazista, o quantomeno la possibilità di vivere pacificamente in una Germania nazista sta fallendo miseramente. Alla stessa maniera il suo lavoro, che consisteva sostanzialmente nello sviluppo di un sistema di approvvigionamento per gli ebrei reclusi che con una spesa minima gli permettesse di adoperarli come forza lavoro, crolla a causa dell'inefficienza dei corpi medi dell'esercito e del terrore per la ritirata di fronte ai russi. Dunque il sogno di un mondo efficiente ed ordinato (queste parole ritornano spesso nel romanzo, fin dalle primissime pagine) e dunque in definitiva di un mondo con un regolare ciclo stagionale, quale è il mondo edenico secondo Frye, crolla.

Inoltre Clemens e Weser, che ormai hanno in mano delle prove, si ripresentano più volte a ricordargli i suoi crimini. Ancora una volta la rimozione non è possibile, anzi, il tentativo finale di trasportare gli ebrei in campi di concentramento più vicini alla capitale si trasforma in un'ecatombe rendendo palese l'inutilità della strage. È in questo momento che Aue impazzisce e si trasforma definitivamente in un efferato assassino: non è tanto il numero degli omicidi a colpire, già dai primi capitoli infatti egli racconta di essere stato costretto a dare il colpo di grazia a numerose vittime, quanto la totale inutilità di questi che riduce gli ultimi capitoli ad un turbine di insensata violenza.

Il primo assassinio è quello di un vecchio pianista nella chiesa di un villaggio: alla base pare non esserci alcuna motivazione se non la rabbia che coglie Aue nell'ascoltare una suonata di Bach. Alla richiesta di spiegazioni di Thomas, che lo

¹⁰³ Ivi, p. 861

crede impazzito, egli risponde: «È per colpa di questi Juncker corrotti che la Germania sta perdendo la guerra. Il nazionalsocialismo crolla e loro suonano Bach. Bisognerebbe proibirlo»¹⁰⁴. Difficile credere testualmente alle parole del personaggio, tuttavia la risposta coglie esattamente l'incapacità di Aue di accettare il crollo, il capovolgimento della storia una volta che doveva essere ormai avviata verso l'*happy ending* romanzesco.

Secondo omicidio, ancor più privo di senso, è quello di Mihai, ragazzo con cui aveva occasionalmente avuto rapporti, nel bagno di un *night club*, fino ad arrivare all'apice della scena finale, dove Aue uccide l'amico Thomas dopo che questi gli aveva salvato un'ultima la vita per miracolo. Il gesto non appare motivato, se non dalla possibilità di rubargli degli abiti da civile per scappare ai Russi: Aue si è definitivamente trasformato in un assassino seriale e il *romance* si interrompe bruscamente ora che il mondo edenico è ormai irraggiungibile. È proprio sotto questa luce che possiamo leggere anche l'episodio dell'incontro con Hitler: siamo infatti in un certo senso all'apice della carriera dell'ufficiale, ma al contempo è evidente l'inutilità della promozione raggiunta. Il *Führer*, quando ormai i russi sono alle porte, si appresta ad appuntare a lui e ad altri ufficiali una medaglia al valore, tuttavia nella scena ogni cosa indica l'insensatezza dell'avvenimento. Innanzitutto il luogo, ovvero il bunker allagato dove Hitler ha passato i suoi ultimi giorni, è per molti versi simbolico della disfatta tedesca, inoltre il personaggio stesso appare prossimo alla fine:

Il volto sembrava giallo, smarrito, gonfio, gli occhi rimanevano fissi, inerti, poi le palpebre si mettevano a sbattere violentemente; all'angolo della bocca gli spuntava una goccia di bava. Quando vacillava Bormann tendeva la sua zampa pelosa e lo sorreggeva per il gomito. Si appoggiò a un angolo del tavolo e pronunciò un breve discorso sconnesso in cui si parlava di Federico II il Grande, di gloria eterna, e degli ebrei.¹⁰⁵

Dunque all'apice del suo successo il protagonista si rende conto dell'inutilità del suo percorso, il momento della vittoria coincide con quello della disfatta e Aue, in seguito al solito attacco di nervosismo, scatena la sua violenza improvvisa su Hitler; tuttavia, non avendo la possibilità di ucciderlo, si limita a morderlo al naso. Dunque nel finale del romanzo si assiste al collasso del sistema romanzesco, come questo venisse interrotto dalla realtà dei fatti: l'epopea dell'eroe si conclude nella maniera più misera. Possiamo dunque parlare, per il caso de *Le benevole*, di un *romance* rovesciato.

Problematico tuttavia è anche il finale di *Limonov*: abbiamo già visto infatti come la trama del romanzo sia costituita dalla somma di molte brevi sequenze, al cui interno di ognuna si sviluppa il classico ciclo del testo romanzesco, ovvero la discesa-ascesa. Questa struttura porta tuttavia all'emergere di due problemi: primo

¹⁰⁴ Ivi, p. 902

¹⁰⁵ Ivi, p. 928

perché così come ad ogni discesa sembra corrispondere un'ascesa, allo stesso modo ad ogni ascesa sembra dover corrispondere una nuova discesa, secondo perché non c'è una trama complessiva che regola il racconto. Mi spiego: solitamente il risultato di un *romance* è la somma di molti brevi episodi, ma questi sono regolati da una trama che permette comunque di individuare un momento topico, quello che simboleggia il cambio di rotta dell'eroe, il punto di passaggio dal motivo discendente a quello ascendente, che ne *Le benevole* abbiamo mostrato essere il sogno di Stalingrado. In *Limonov* così non appare, ma tutti gli episodi sono messi sullo stesso piano causando inevitabilmente l'impossibilità di dare una fine al romanzo: il suo eroe appare costretto ad un circolo di avventure senza fine, privato della possibilità di riappropriarsi di una vita normale. Dopotutto, come ho già mostrato, in questo testo il divario tra mondo della quotidianità e mondo dell'avventura non è regolato da una sequenza di prima e dopo, ma dal parallelismo tra Carrère e il suo personaggio. Limonov non scende nel mondo dell'avventura come tutti gli eroi, Limonov nasce a Kharkiv, nella criminale periferia dell'URSS, figlio di un agente del KGB, ovvero nasce già nel mondo del *romance*. Ultimo elemento altamente problematico per trarre delle conclusioni è che si tratta pur sempre di una biografia: Eduard è ancora vivo e vegeto e continua il suo attivismo politico, risulta quindi difficile dare una reale chiusura alla sua storia (la maggior parte delle biografie in effetti termina con la morte del personaggio).

Si giunge dunque alla scena finale, problematica per varie ragioni: mi limiterò qui ad analizzarla da un punto di vista narratologico perché quanto accade è esemplare. Impossibilitato a dare un termine sia alla forma romanzo che alla forma biografia del suo testo Carrère ricorre al procedimento descritto da Scholes e Kellogg nel loro saggio *La natura della narrativa*¹⁰⁶:

Quelle storie e quelle biografie che aspirano allo stato artistico tendono ad abbandonare la narrativa puramente cronologica per passare a schemi esteticamente soddisfacenti. In pratica, ciò vale a dire che la narrativa storica prenderà a prestito mezzi di articolazione mitici o fantastici nella misura in cui è disposta a sacrificare la scienza all'arte¹⁰⁷

I tentativi operati dall'autore in questo senso sono più di uno: il primo è quello di chiedere al personaggio stesso un commento, una sorta di massima che potesse fungere da epigrafe alla propria vita. Il risultato tuttavia non è quello sperato. In seconda battuta chiede un suggerimento al figlio, la discussione che ne segue è interessante:

«In fondo,» mi dice «Ti secca mostrarlo come un *loser*».

Concordo

¹⁰⁶ Robert Scholes, Robert Kellogg, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970

¹⁰⁷ *La natura della narrativa*, p. 274

«E perché ti secca? Hai paura che ci rimanga male?»

«Non proprio. Insomma, un po' sì, ma penso soprattutto che non sia un buon finale. Che il lettore resterà deluso»¹⁰⁸

Esattamente come mostrato dai due critici, si tratta di operare una scelta artistica, che riesca a dare al testo l'aspetto romanzesco richiesto dal pubblico (e desiderato dall'autore) senza tuttavia intaccare la realtà dei fatti. Dunque Carrère compie un primo tentativo che potrebbe soddisfarlo e così racconta un episodio di qualche anno addietro, quando Limonov aveva portato l'autore in una sua tranquilla tenuta in campagna:

Forse ha finalmente voglia di disfare la valigia. Di sistemarsi qui, in campagna, in questa bella casa, come un proprietario terriero al tempo degli zar. Al posto suo, io ne avrei voglia. Ne *ho* voglia. È proprio la vecchiaia che mi auguro per noi, per me e Helène [...]

Sulla via del ritorno gli domando «Potrebbe invecchiare in quella, Eduard? Finire come un eroe di Turgenev?» Si mette a ridere, stavolta con un risolino secco ma di cuore. No, non ci si vede. Proprio no.¹⁰⁹

Il tentativo di assicurare alla storia il finale narrativamente più corretto, il ritorno dell'eroe al mondo della quotidianità, fallisce, per decisione stessa del personaggio. La scelta finale dunque, che illustra il desiderio di Eduard di ritirarsi nell'Asia centrale per vivere come un mendicante, si configura dunque come un sottile gioco con cui Carrère non chiude il *romance*, ma decide di prolungarne la sua struttura all'infinito. Se dunque per *Le benevole* possiamo parlare di *romance* capovolto, potremmo definire *Limonov* un *romance* incompiuto: ciò che maggiormente importa tuttavia dopo questa analisi è l'aver appurato che il legame tra questi due testi e il mondo del romanzesco è troppo stretto per essere ignorato.

1.4 I modi del *romance* in *Limonov* e *Le benevole*

Nei precedenti paragrafi abbiamo svolto una rassegna dei principali luoghi critici del *romance* e di come questi fossero presenti nei due romanzi in questione. Ora è il momento di trarre alcune conclusioni generali sul diverso operato dei due autori rispetto a questo tema, come noteremo infatti l'approccio utilizzato da Littel per rendere la sua storia romanzesca differisce notevolmente da quello di Carrère. In particolare ciò che si è notato dalle precedenti analisi, come anticipato a inizio

¹⁰⁸ *Limonov*, p. 354

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 356

capitolo, è che l'utilizzo fatto dal primo autore della forma *romance* è prevalentemente archetipico, risponde dunque alle analisi svolte ne *La natura della narrativa*, mentre l'approccio di Carrère è soprattutto cronotopico, secondo quanto illustrato in *Estetica e romanzo*.

Cominciamo studiando il primo esempio: come abbiamo visto nel paragrafo dedicato al saggio di Bachtin *Le benevole* è un romanzo ricco di episodi improvvisi, di avvenimenti casuali, di incontri e rincontri di persone, ciò che non ho ancora mostrato è come tuttavia questi episodi siano diluiti nell'arco di una lunghissima narrazione che molto spesso esce da questi schemi e si protrae in momenti e scene di tutt'altro tipo. Vi è poco degli improvvisi cambiamenti di situazione e della casualità degli incontri nei lunghi passaggi che descrivono l'avanzare della *Wermacht* in Polonia e del progressivo indurimento delle misure contro gli ebrei, così come vi è poco di queste strutture nella descrizione del lavoro che Aue svolge per i campi di concentramento in *Minuetto (in rondò)*. Spesso il romanzo assume la forma di una lunga e dettagliata trattazione storica. Al contrario stupisce l'intensità e la precisione degli elementi archetipici che ricorrono nel romanzo: sarebbe ripetitivo nominarli ancora, ma la specificità di alcuni di essi (il tema del doppio con l'immagine della sorella-amante, la discesa vista come sogno e tutta la relativa simbologia fatta di nani, inseguimenti e metamorfosi) mostrano con evidenza che la scelta dell'autore è stata studiata e consapevole. Sorge anzi il sospetto che Littell abbia letto accuratamente il saggio di Frye in vista della stesura del libro tanto è ricca di dettagli la corrispondenza tra teoria e testo effettivo, anche se non ci è possibile appurare la verità al riguardo. Quanto è certo è che l'autore aveva ben chiaro di voler scrivere appunto un *romance* quando ha steso il testo de *Le benevole*. Così come è una scelta consapevole quella di capovolgere il *romance* negli atti conclusivi del testo. Il lettore attento deve dunque tenere presente che Littell sceglie di scrivere un romanzo d'avventura o meglio di inserire nel testo degli elementi tipici del romanzo d'avventura in maniera conscia.

Situazione diversa quella di *Limonov* dove invece le risposdenze alla teoria del *romance* sono più dal punto di vista temporale e del cronotopo. Manca infatti nel romanzo di Carrère quella fitta simbologia, al limite del surreale, che abita invece *Le benevole*. Gli episodi rispondenti alle tipologie dimostrate da Frye sono tali principalmente perché seguono il plot previsto di caduta/confusione-ascesa/riacquisizione dell'identità, ma sono privi dei dettagli significativi che accompagnano certe scene emblematiche nell'altro romanzo (si pensi alla spilla «talismano d'agnizione», al nano a guardia del tesoro infernale e così a molti altri). Questo sicuramente è dovuto al fatto che la storia è tratta in maniera molto più consistente da fatti reali, non è dunque possibile inserire *ad hoc* particolari di questo tipo, ma vi sono anche altre ragioni più pregnanti alla base. Ho già notato come la ricorrenza delle coincidenze nel testo è un aspetto fondamentale, non solo per lo svolgimento della trama in se stessa, ma anche per il rapporto tra l'autore e la materia narrata. È l'incredulità di Carrère verso determinati aspetti cronotopici

(non riesce a credere che la stessa persona possa esser stato romanziere di successo a Parigi, guerrigliero in Serbia e politico in Russia) a scatenare il suo desiderio di scrivere il romanzo. È dunque l'aspetto cronotopico quello da tenere in maggior considerazione quando si legge il libro.

Questo stesso orientamento nei due romanzi si rivede anche nell'utilizzo che fanno non della materia critica romanzesca quanto delle vere e proprie citazioni. Carrère, dopo aver notato la comunanza tra le letture giovanili sue e quelle del protagonista (sostanzialmente i *feuilleton* ottocenteschi) costella il suo romanzo di parallelismi tra *Limonov* e i personaggi dei libri letti. Così all'inizio Carrère racconta la sua passione per Ned Land:

Anch'io ho sognato di diventare cacciatore di pelli, esploratore, marinaio – più precisamente ramponiere, come il Ned Land di *Ventimila leghe sotto i mari*. I pettorali scolpiti sotto la maglia a righe, beffardo, imperturbabile, Ned Land sovrastava con la propria prestanza fisica il professor Aronax e persino il tenebroso capitano Nemo. Era facile identificarsi con questi tre personaggi: lo scienziato, il ribelle, l'uomo d'azione che era anche uomo del popolo, e se fosse dipeso soltanto da me avrei voluto essere quest'ultimo.¹¹⁰

Il sottinteso è chiaro: io non ho potuto, Limonov lo è diventato. Infatti per tutto il corso del romanzo il protagonista viene poi associato ai più vari personaggi di romanzi d'avventura. Lui e Dugin sono «Il brahmano e il guerriero. Il mago Merlino e re Artù»¹¹¹, in carcere diventa finalmente *Il conte di Montecristo*, per poi accorgersi di essere cambiato e che dunque «non somiglierà più a Edmond Dantès[...], ma al suo vecchio compagno di prigionia nel castello d'If, l'abate Faria»¹¹², addirittura Carrère riprende più volte nel corso del romanzo la saga dei *Tre moschettieri*, segnalando col progredire dell'età del protagonista a quale romanzo del ciclo egli è arrivato fino a che nel finale «Eduard si guarda gli anelli alle dita, si accarezza il pizzo da moschettiere: non siamo più in *Vent'anni dopo*, ma nel *Visconte di Bragelonne*»¹¹³ (l'ultimo libro della saga). Anche l'ambiente circostante e i personaggi che lo popolano si trasformano in elementi romanzeschi, così la Russia sotto El'cin diventa il far west, lo scarceramento un passaggio «a un altro film»¹¹⁴. I rimandi romanzeschi e filmici insomma non si contano e talvolta sembra quasi che Limonov si immedesima talmente nel personaggio di tal racconto da volerne per forza seguire le orme. Ritorniamo ad esempio alla scena del carcere:

Nastja aveva una venerazione per Eduard, e questi, in prigione, ha iniziato ad avere una venerazione per lei. Nel suo libro Eduard incastona i ricordi come fossero gemme preziose i ricordi dei due anni vissuti con Nastja. Lei ora ha diciannove anni, e Eduard si

¹¹⁰ Ivi, p. 41

¹¹¹ Ivi, p. 256

¹¹² Ivi, p. 321

¹¹³ Ivi, p. 353

¹¹⁴ Ivi, p. 342

chiede preoccupato quale sia la sua vita al di là di quelle mura, se la ragazza si sia dimenticata di lui, se lo tradisca.¹¹⁵

Scopriamo qualche pagina più tardi tuttavia che non appena scarcerato Eduard lascia la ragazza. Questa venerazione è insomma durata per lo spazio della sua permanenza in carcere: sorge il dubbio che al provetto Edmond Dantès fosse necessaria la sua Mercedes per sentirsi compiuto.

Ne *Le benevole* invece ciò non può avvenire e non perché l'autore non si ispiri ad altri romanzi o trame d'avventura: Clemens e Weser sono una citazione palese delle coppie di agenti della legge che affollano i polizieschi contemporanei, una sorta di *Starsky and Hutch* privi di automobile. Per accertarsene basti guardare alla posizione con cui Aue trova i due ad aspettarlo in uno dei loro numerosi appostamenti:

Lo seguì e mi fece entrare in ufficio: Clemens appoggiava entrambi i gomiti su un tavolo; Weser era appollaiato su una sedia inclinata contro il muro, con le mani in tasca.¹¹⁶

L'ispirazione filmica è palese e riprende un'iconologia già vista in dozzine di serie tv. Allo stesso modo il gruppo di bambini soldato capitanati dal *Generalmajor* Adam, rimandano ad una lunga tradizione di bande di giovanissimi teppisti che arriva fino a *Il signore delle mosche* di Golding.

Ciò che è importante notare tuttavia è che i riferimenti non vengono mai citati, ma ne vengono registrate le dinamiche archetipiche per poi calarle nella storia. *Starsky and Hutch* non vengono nominati dentro al romanzo, Clemens e Weser semplicemente ne assumono comportamenti e tratti caratteristici. È una differenza sostanziale che denota la distanza tra i due testi: Littell sta infatti scrivendo un *romance* e pertanto egli riutilizza il materiale romanzesco a sua disposizione per scrivere una nuova storia. Carrère invece contrariamente a quanto detto finora non sta scrivendo un *romance*. Possiamo piuttosto intendere *Limonov* come una biografia o romanzo che tratta del *romance* e di quanto c'è di romanzesco nella vita del protagonista. Romanzesca dunque non è la struttura del testo, ma lo sono semmai i trascorsi del soggetto in questione e dunque i giochi delle coincidenze e dei rimandi adottati da Carrère sono la rete che l'autore usa per cogliere gli aspetti che gli interessano dalla materia trattata.

Viste tali conclusioni, al termine di questo capitolo le domande poste inizialmente sono leggermente cambiate: non più «Perché l'autore inserisce elementi romanzeschi nella sua trama?», ma semmai «Perché Carrère è interessato a quanto c'è di romanzesco nella storia di Eduard Savenko?» e «Perché Littell trasforma la

¹¹⁵ Ivi, p. 321

¹¹⁶ *Le benevole*, p. 829

storia di un gerarca nazista in un *romance*, per quanto distorto?». È a questi interrogativi che dovranno rispondere i prossimi due capitoli.

Capitolo II

***Limonov*: un'indagine sull'impulso romanzesco**

2.1 *Romance* o vita reale? Confronto tra i testi di Eduard Savenko e *Limonov* di Carrère

Il tentativo iniziale di dare uno statuto ai due testi sotto esame mi ha portato fino ad ora ad esplorare varie strade. Prima ho scartato l'ipotesi di un romanzo di tipo realista, a causa dell'evidente ricerca di extra ordinarietà operata nei due romanzi, oltre alla mancanza di determinati paradigmi che rendevano il classico romanzo naturalista ottocentesco tale (elementi che vanno dal metodo di utilizzo delle fonti al tentativo di rendere scientifica l'analisi del reale ecc). In secondo luogo ho tentato la strada del romanzo postmoderno, anche questa fallace per due ragioni: innanzitutto la scelta di parlare di fatti spesso realmente accaduti e soprattutto documentati (ma come visto, questa non era una motivazione sufficiente a scartare l'opzione) e soprattutto per la ricerca etico-morale che pare essere lo scopo di entrambi i romanzi, quel «vi riguarda» che appare in entrambi i testi e reclama l'attenzione del lettore. Per ultimo avevo tentato la strada del romanzo «ipermoderno». Sebbene qui le caratteristiche generali del testo coincidessero in maniera più profonda con quelle dei due romanzi, ancora un forte ostacolo non mi ha permesso di definirli tali, ovvero l'esplicita affermazione che Donnarumma fa a proposito dei testi appartenenti a questa categoria: la loro trama non ha alcunché di romanzesco.

Come visto precedentemente questo non può di certo essere il caso di alcuno dei romanzi in questione, ma le osservazioni fatte in chiusura del precedente capitolo riaprono uno spiraglio su questa opzione. Perché? Come visto *Limonov* è in effetti la biografia di uomo che si può dire a tutti gli effetti abbia avuto una vita romanzesca. Se il soggetto fosse stato scelto per il semplice gusto di narrare la sua esistenza, un gusto romanzesco appunto, chiaramente non si potrebbe parlare di ipermoderno. Se tuttavia il soggetto della narrazione fosse un altro, come parrebbe suggerire quell'affermazione secondo cui la storia «racconta qualcosa di tutti noi», ecco che tornerebbe in gioco la possibilità di classificarlo così.

Per dare una risposta a questa domanda tuttavia dobbiamo porre un po' di chiarezza sui vari livelli di narrazione del *romance Limonov*. Abbiamo a che fare infatti, analizzando il testo di Carrère, con ben quattro livelli su cui si può porre il

contenuto romanzesco, ovvero quattro narrazioni incastrate l'una nell'altra all'interno del romanzo; ecco quali:

- Il romanzo *Limonov*, inteso come testo che svolge una narrazione di eventi romanzeschi e surreali
- La biografia di Limonov inserita nel romanzo da Carrère (fatta sulla base dei libri del soggetto stesso)
- Le autobiografie di Limonov, dato che la sua vita è la materia di cui sono fatti i suoi stessi libri
- La reale esistenza di Eduard Savenko

In quale di questi luoghi il racconto della vita del nostro personaggio si è trasformata in una narrazione d'avventura, in una serie di avvenimenti degni di un *feuilleton*? Cogliarlo è impossibile finché non si legge, oltre al romanzo, anche le altre fonti che abbiamo a disposizione, tuttavia posso iniziare a fare una scrematura delle possibilità basata su quanto già detto prima.

Innanzitutto a fine capitolo ho notato come *Limonov* non sia un romanzo d'avventura, ma un vero tentativo di biografia e, per quanto si possa discutere sulla proprietà delle fonti usate e sui metodi del loro utilizzo, non si può mettere in dubbio che ci sia stato almeno un tentativo di riproduzione autentica della vita altrui. Dunque possiamo scartare la prima ipotesi: *Limonov* non è un testo di fantasia che l'autore ha reso romanzesco, ma è un testo che incorpora per larghi tratti una biografia e questa assume le caratteristiche del *romance*.

D'altro canto per noi è difficile svolgere ipotesi riguardo alla reale esistenza del personaggio, filtrate come sono tutte le informazioni che abbiamo dalla personalità dell'autore stesso che le scrive. Non ci è possibile, e in fondo non è neppure questo il luogo per farlo, svolgere un'accurata ricerca storiografica sulla vita di Eduard Savenko. È chiaro che per scoprire se è vero quanto scritto nelle numerose autobiografie ci vorrebbero anni di studi, ma dopotutto possiamo prendere per buoni i pochi dati che abbiamo. Limonov è effettivamente nato a Saltov, in Ucraina, è vissuto a Mosca, New York e Parigi, ha scritto svariati romanzi, partecipato (non è dato sapere quanto attivamente) alla guerra in Serbia e a numerosi altri conflitti, si è messo attivamente in politica alla testa del Partito Nazionalbolscevico ed ha passato più anni in svariati carceri di massima sicurezza in Russia. Questi elementi ci possono bastare per definire la sua una vita effettivamente fuori dal normale, fatto che suggerisce la possibilità che quanto di romanzesco c'è nei libri sia in fondo reale. Tuttavia dire se i singoli episodi narrati da *Limonov* siano o meno accaduti non è possibile e anzi è una domanda che non ha senso porsi data l'impossibilità di rispondere: faremo dunque conto che questa opzione non esista.

Ci rimangono dunque due possibilità su cui vale la pena di lavorare con un confronto diretto: la prima è quella secondo cui Eduard Limonov racconta la sua

biografia come fosse un romanzo d'avventura e tale la traspose Carrère, la seconda è quella per cui Carrère romanza i fatti raccontati negli svariati testi del protagonista per rendere la sua una biografia romanzesca. Nel caso la seconda opzione sia quella più corretta bisognerebbe poi definire se il procedimento dell'autore sia volontario o meno per poi poter procedere alla classificazione del romanzo. In ogni modo la prima operazione da fare è proprio quella di prendere i testi di Limonov e porli a confronto con quelli di Carrère.

Prima di arrivare a questo passaggio tuttavia è interessante fare un breve studio preliminare, ovvero la verifica dei momenti del testo in cui è Carrère stesso ad indicare alcune discrepanze tra la storia reale e il mondo romanzesco, per vedere come egli stesso interpreti il suo scritto. I due brani scelti sono molto ravvicinati, corrispondono allo stesso macro episodio della relazione con la cameriera Jenny e interessano soprattutto perché mandano al lettore segnali contrastanti. Vediamo il primo (per quanto nel testo appaia per secondo):

Ho l'impressione di avere già scritto questa scena. In una storia inventata, bisogna scegliere: il protagonista può toccare il fondo una volta, anzi è consigliabile, ma due è troppo, si rischia di ripetersi. Nella realtà penso che il fondo Eduard l'abbia toccato parecchie volte. Parecchie volte si è ritrovato a terra, veramente disperato, veramente privo di appoggi e, cosa che ammiro in lui, si è sempre rialzato, si è sempre rimesso in cammino, si è sempre fatto coraggio pensando che, quando hai scelto la vita dell'avventuriero, sentirsi così perduti e soli, senza vie di scampo, non è altro che il prezzo da pagare.¹¹⁷

Carrère in questo brano ci segnala due cose: prima di tutto che è perfettamente cosciente delle strutture del *romance* e che, per quanto dimostri citandole che è suo interesse parlare di determinate dinamiche, il suo scritto si atterra sempre ai fatti narrati da Limonov. In secondo luogo ricorda che Eduard è un avventuriero: dunque non si tratta, secondo Carrère, di una narrazione che trasforma i fatti in materia romanzesca, ma di una precisa scelta di vita del soggetto in questione. In generale possiamo affermare rileggendo anche i tanti brani visti finora che Carrère non sembra distinguere tra i romanzi di Limonov e la vita di Limonov stessa, se non quando le scelte del personaggio implicano il coinvolgimento di scottanti tematiche morali, ma in questo caso i punti toccati sono altri.

Dunque parrebbe, leggendo il testo, di assistere ad un tentativo di biografia documentata. Vediamo tuttavia questo secondo brano:

In *Storia di un domestico*, il libro in cui ha raccontato questa vicenda, non c'è una scena madre in cui il protagonista scopre di aver preso un abbaglio. Quando ho riletto il libro, sono rimasto sorpreso che un tipo con tanto spirito di osservazione ci abbia messo quasi un mese a capire che la ricca ereditiera era in realtà la governante.¹¹⁸

¹¹⁷ *Limonov*, p. 147

¹¹⁸ *Ivi*, p. 137

Qui, forse involontariamente, Carrère ci fornisce delle informazioni di senso opposto: la vita di Limonov può essere sì avventurosa e romanzesca, ma a renderla tale è soprattutto la narrazione del personaggio. La mancanza della «scena madre» del riconoscimento della frode è qualcosa di inaspettato, perché lo scrittore in fondo sa che quanto sta leggendo è *romance* e per essere tale deve rispettare determinati canoni. Non è la supposta vita reale a guidare la narrazione di Limonov, ma le formule letterarie di cui si avvale lo scrittore.

Questo mette confusione anche al lavoro di Carrère stesso che è consapevole di star scrivendo un testo che ha del romanzesco, ma dovendosi tuttavia avvalere, come già detto, dei dati offertigli dai testi, in questa situazione rimane spiazzato, privato della sua materia di lavoro. Il ragionamento dunque porta a sviluppare alcune conclusioni (che dovranno essere verificate leggendo i testi di Limonov) sullo sviluppo del romanzesco nei vari livelli dei testi. Al primo livello è evidente che quantomeno Carrère crede che la vita vissuta da Limonov sia romanzesca e Eduard stesso lo crede. Al secondo livello vediamo che Carrère è consapevole anche che Limonov sta interpretando il suo stesso racconto dandogli la forma sempre più definita di un romanzo d'avventura; ciò lo porta a stupirsi quando, per la vergogna, Eduard gli nasconde il lato romanzesco di uno degli episodi della sua vita. Al terzo livello Carrère è effettivamente consapevole che, per quanto si stia attenendo ai dati desunti dalle biografie, la sua narrazione della vita di Eduard è romanzata, o quantomeno ha senso solo se inquadrata dentro le strutture del *romance*.

Dunque vediamo che il rapporto col romanzesco nel libro è complesso: è in primo luogo la materia grezza su cui è costruita l'azione e, come sottolineato nel capitolo precedente, la molla che aziona l'autore, nonché la sua materia d'analisi ed è anche e la struttura che regge le fonti a cui il testo attinge. Carrère abilmente gioca con tutti e tre questi livelli nella stesura del suo testo.

A questo punto tuttavia è doveroso verificare quali siano effettivamente gli aspetti romanzeschi presenti nei testi di Limonov. I due testi più significativi per compiere questo genere di analisi nel saggio sono certamente *Diario di un fallito*¹¹⁹ e *Il libro dell'acqua*¹²⁰: in primo luogo perché coprono due archi temporali che permettono di ricomporre gran parte delle vicende del personaggio e inoltre perché sono i due testi preferiti dallo stesso Carrère, che li cita in abbondanza e ne fa da riferimento per il suo scritto.

Il primo è in un certo senso la continuazione del libro d'esordio *Il poeta russo preferisce i grandi negri*¹²¹ e racconta le vicende di Eduard nel suo periodo newyorkese, soprattutto il momento dell'abbandono da parte della compagna

¹¹⁹ Eduard Limonov, *Diario di un fallito*, Roma, Odradek, 2004

¹²⁰ Eduard Limonov, *Il libro dell'acqua*, ebook

¹²¹ Eduard Limonov, *Il poeta russo preferisce i grandi negri*, Milano, Frassinelli, 1985

storica, con la quale aveva lasciato la Russia, quando si riduce a vivere come una sorta di *clochard* per le strade della metropoli. Questo periodo verrà poi concluso dal libro successivo *A butler's story*¹²², il racconto del suo lavoro come maggiordomo di Steven Grey. Il secondo invece è stato scritto in anni molto più recenti durante la sua permanenze nelle carceri di massima sicurezza russa e svara su un arco temporale molto più vasto, dall'infanzia a Saltov agli ultimi giorni prima della cattura, con particolare attenzione però per il periodo degli anni '80 e '90 e alle svariate guerre combattute in questo arco temporale.

Iniziamo dal primo romanzo: è interessante perché ci pone subito a fare un confronto diretto con la scena di cui abbiamo appena trattato, ovvero il momento in cui Limonov viene lasciato dalla governante Jenny in favore di un ragazzo californiano. È in questo momento che Carrère ci dice del suo personaggio che «ha toccato il fondo» ed effettivamente la scena dipinta da Limonov corrisponde a questa descrizione:

Mi fidavo già di lei, mi fidavo come di me stesso. Ma la governante del miliardario mi ha mollato. Succede sempre così: il colpo arriva da chi non ti aspetti.

Nonostante il fatto che non l'abbia amata, ora mi sento inquieto, nauseato, addolorato. Prima sapevo che c'è qualcuno che mi amava su questa terra (ed era lei), c'era sempre un posto in cui andare. La casa del miliardario era il mio circolo, io, un vagabondo solitario, avevo trovato nella governante del miliardario una maestra e una interlocutrice. [...]

Il mio appartamento rimarrà spoglio, perché la governante del miliardario si porterà via tutti i mobili. Resterò affamato e non crederò più alle ragazze semplici dal cuore d'oro, capaci di accompagnare, mano nella mano, il difficile cammino di un talento fino al suo epilogo e morire insieme a lui¹²³

In effetti il testo dell'autore pare rispondere alle caratteristiche che avremmo potuto attenderci: c'è una svolta improvvisa, avviene il crollo del protagonista, che rimane atterrito e confuso. È evidente anche il momento di confusione che il personaggio attraversa, in questo capitolo come in tutto il romanzo, essendo Limonov sorpreso della forza con cui lo colpisce una notizia in apparenza non molto rilevante (è lui stesso ad ammettere che non ha mai amato la domestica). Vediamo ora il passo corrispondente in Carrère:

Da quella brava ragazza che è sempre stata Jenny non vuole che Eduard soffra, e lui recita la parte di quello che capisce, che le augura di essere felice, che trova anzi che è meglio così, ma in realtà soffre, ed è una sofferenza che lo prende alla sprovvista e lo devasta. Pensava che sarebbe stato lui a lasciarla, non il contrario. Eduard non l'amava, ma era qualcuno che lo aspettava, un rifugio, e ora non ha più niente.¹²⁴

¹²² Eduard Limonov, *A butler's story*, Londra, Abacus books, 1989

¹²³ *Diario di un fallito*, p. 162-163

¹²⁴ *Limonov*, p.146

Sembra dunque, rileggendo, che Carrère non abbia fatto che trasporre sulle sue pagine situazioni e stati d'animo descritti da Eduard. L'intensità della scena viene inoltre attutita dall'utilizzo della terza persona e dal tono comprensivo dell'autore, che con tatto sottolinea le debolezze del suo protagonista. Semmai viene il sospetto che sia Limonov ad esagerare la vicenda, a dipingerla con toni più cupi di quanto non fosse necessario, per potersi calare appieno nel ruolo del *loser*, dell'eroe sconfitto.

Dunque, dopo questa prima comparazione, sembrerebbe delinearci una situazione di questo tipo: Limonov scrive la sua autobiografia romanzandola e Carrère la traspone in terza persona, spingendo sull'indagine psicologica più che sulla forza romanzesca delle scene. Un'analisi di questo tipo tuttavia è poco sistematica: se per individuare le coincidenze romanzesche in *Limonov* ho infatti utilizzato gli strumenti critici offerti dai saggi di Frye e Bachtin, stessa cosa deve essere fatta nei confronti di questi romanzi. Il lavoro tuttavia è abbastanza complicato per la struttura stessa dei libri. Non c'è infatti una storia complessiva che mantiene il filo della narrazione di Limonov, i testi sono composti da una sovrapposizione di scene successive legate tra loro dai motivi più diversi: stati d'animo, situazioni, luoghi. Non c'è una linea temporale che dia un ordine complessivo alla storia, ma l'autore prosegue per balzi avanti e indietro, inserisce fulminee frasi apparentemente slegate dal contesto («Vi piace la parola *guerra civile*? A me molto»¹²⁵), passa rapidamente da una scena d'azione all'illustrazione del proprio stato d'animo. L'intero testo pare un collage di diversi frammenti, il cui unico legame è dato dalla strabordante personalità del suo autore e dalla sua vita al limite.

Per iniziare un'analisi è dunque importante partire da una singola scena e vedere se è possibile rintracciare lì alcuni degli elementi visti nel capitolo precedente. Il primo paragrafo si presta a questa operazione:

Di mattino il frusciare. La neve. Attraverso le palpebre socchiuse, teso e angosciato, senza gli occhiali, miope dal letto solitario di un albergo – la neve.

All'improvviso, senza un perché, gli tornano in mente le sue due mogli. Con una guardava dalla finestra ancora giovane, ventiduenne, - si baciavano in modo sontuoso e sensuale. Così fu quella donna – sontuosa e sensuale. Guardavamo la neve. La traccia di un profumo, il disco giusto per ottobre-novembre, la tristezza.¹²⁶

Il romanzo si apre su un momento di debolezza, un ricordo improvviso delle due mogli durante la sua permanenza in hotel. Potrebbe trattarsi di un sogno, di uno di quei momenti di stanchezza e confusione dovuti alla caduta, con il protagonista che si lascia andare alla tristezza perché braccato, ma ci si rende conto in breve che ciò noi lo sappiamo solo conoscendo il pregresso, la trama complessiva tratteggiata da Carrère. Il testo di Limonov invece, sebbene sia partito dalla narrazione di un

¹²⁵ *Diario di un fallito*, p. 43

¹²⁶ *Diario di un fallito*, p. 23

preciso momento, lui steso a letto in hotel mentre cade la neve, passa progressivamente ad essere un concentrato di ricordi e sensazioni sempre meno definite, il cui unico legame è la tristezza di fondo. Non è Eduard, ma Carrère che trasforma questo nugolo di sensazioni in una trama da *romance*.

In effetti, rileggendo in quest'ottica anche la scena precedente, vediamo che il copione si adatta. Limonov nel suo romanzo descrive solo la situazione centrale, Jenny che lo lascia per un contadino californiano, e attorno a questa scena costruisce lo stato d'animo del protagonista, depresso e affranto, che diventa poi il nucleo della narrazione. Carrère invece sembra rimettere insieme i pezzi, il prima e il dopo della scena centrale, ed è con questa operazione che viene a formarsi il testo romanzesco. Non è tanto il fatto di aver toccato il fondo «parecchie volte» che fa di lui un eroe da *romance*, ma semmai quello di essersi sempre rialzato e questo è un passaggio che solo il suo biografo francese sottolinea. Lui, in linea con i suoi valori, preferisce dipingersi qui come un reietto, un emarginato, una persona che non ha speranze di risalita. Non a caso, emblematicamente, il testo si conclude con la scena madre dell'uccisione del presidente da parte del protagonista e il suo successivo suicidio. La storia esce dal corso di fatti realmente accaduti, dove il protagonista è riuscito a rialzarsi e rientrare nell'alta società, cosa che Limonov non può accettare perché significherebbe trasformare la sua opera in *romance*, quando il libro è stato visibilmente scritto per essere una tragedia. Sembra meglio inventare e concludere con il finale adatto.

La questione è quindi problematica e il lavoro di collante svolto da Carrère opera sulle strutture del testo più in profondo di quanto pensato. Bisogna ora capire cosa lo spinge a trasformare l'epopea di un perdente in un testo d'avventura e su quali strumenti fa leva per operare questo cambiamento.

Ritornando al testo di Limonov in effetti balza subito all'occhio che l'autore ha a disposizione due soli temi di cui parla e di cui vuole parlare: il sesso e la violenza. Tutto il romanzo è costruito sul susseguirsi di scene e sogni che richiamano a questi due ambiti: così Limonov ci racconta tutte le esperienze sessuali avute con la vecchia moglie, una modella russa, i suoi sogni erotici, i rapporti omosessuali, i pensieri e le offese rivolte alle donne che incrocia, persino tutte le sue esperienze masturbatorie. Passa da una donna «suntuosa e sensuale» come quella descritta in apertura ad una raccapricciante ricerca del brutto:

Ho cominciato la caccia ai mostriciattoli, spinto dal bisogno. Le donne belle viziate dalle attenzioni, non scopavano con me [...] e per questo mi sono rivolto alle creature mal riuscite, che passano rasente i muri, timorose di alzare lo sguardo, sovrastate dal disprezzo di sé. Non cambierò mai più la mia collezione di creature difettose per un harem di bellezze. Nessuno potrà sostituire le mie distrofiche e le mie nane.¹²⁷

¹²⁷ Ivi, p. 132

Stessa operazione svolta con il secondo filone tematico, quello della violenza, dove ricordi ed esperienze reali nell'underground newyorkese si mischiano a vani sogni di eserciti e battaglie, dove orde di reietti si unirebbero, guidati ovviamente da Limonov, per sovvertire l'ordine mondiale. Pare anzi che il maggior divertimento per l'autore sia proprio quello di mischiare le due tematiche in una perversa confusione:

Tempo fa stavo con una ragazza dal seno bianco. L'amavo moltissimo. La scopavo più volte al giorno, e quando, esausto e sfinito, volevo lo stesso continuare a guardarla agonizzare, in lacrime, per le gioie amorose, usavo la canna del revolver. [...]

Eravamo entrambi dei pazzi furiosi, sia io che lei, e per questo lei si voltava da un'altra parte quando scaricavo l'arma. Voleva continuare a credere che non li avessi estratti tutti e magari ce ne fosse rimasto ancora uno.

Per avere paura.¹²⁸

È questo il *leitmotif* del romanzo ed è forse qui che nasce la connessione con il *romance*: in fondo sesso e violenza non sono che l'altra faccia di amore e avventura, le tematiche su cui si regge tutta l'impalcatura del genere. Letto in tal senso dunque il *Diario di un fallito*, seppur non possa essere definito un romanzo d'avventura, sembra rappresentarne il cuore tematico. Nel testo di Limonov non c'è discesa e non c'è risalita, non c'è il passaggio dalla normalità alla straordinarietà e viceversa, è tutto un lungo susseguirsi di scene del mondo inferiore, di racconti degli inferi romanzeschi. Il passo svolto da Carrère è quindi semplice: estrarre dalla matassa informe dell'autore russo la materia pulsante del suo romanzo e inserirla in un contesto che permetta di donargli significato, che permetta di darle un inizio e una fine, un senso logico, così da analizzarla.

Il procedimento è ancora più evidente se si pone a confronto con il secondo testo scelto, *Il libro delle acque*. Si tratta di un'altra opera decisamente difficile da definire, tanto che Carrère stesso la dice essere un «testo inclassificabile»¹²⁹, costruito su tre lunghi capitoli intitolati *Mari*, *Fiumi* e *Laghi*. In ciascuno di essi Limonov inserisce brevi racconti dei suoi ricordi, collegandoli ciascuno ad un luogo geografico toccato ovviamente dall'acqua, seguendo l'iniziale promessa fatta a se stesso di fare il bagno in ogni bacino d'acqua che incontra nella sua vita. Il risultato è una serie ininterrotta di avventure che non seguono un filo logico, né temporale, né spaziale.

I temi toccati sono ovviamente i medesimi, sesso e violenza, tuttavia visti alla luce della sua ormai decennale esperienza in conflitti armati (che nel romanzo

¹²⁸ Ivi, p. 109

¹²⁹ *Limonov*, p. 319

precedente, come visto, erano solo sognati). Già nelle premesse all'autore preme evidenziare come sia questo il contenuto del romanzo:

Ho scoperto di aver colto nell'oceano del tempo gli elementi più essenziali: e così, lette le prime quaranta pagine del manoscritto, non vi ho trovato che guerra e donne. Mitra e sperma dentro i buchi delle femmine amate, ecco a cosa ammonta la mia ordinaria esistenza.¹³⁰

Così il libro si dissemina di un infinito numero di microepisodi in cui Limonov può far sfoggio delle sue doti o delle sue amicizie, prevalentemente criminali, tra prove di forza («Nevicava forte, ma non si era ancora gelato. Avevo fatto una scommessa: mi sono spogliato e ho attraversato a nuoto il fiume»¹³¹), apprezzamenti per i teatri di guerra («Il nuovo senso estetico era quello che nasceva sfrecciando per una città bruciata sopra la corazza di un carroarmato circondato da giovani belve con il mitra. Il nuovo senso estetico nasceva dal marciare lungo il ponte sulla Moscovia, in direzione del Cremlino, pestando ritmicamente i piedi e scandendo: «Ri-voluzione! Ri-voluzione!»¹³²) o per personaggi di pessima fama («Che le mie sofferenze sarebbero state sia fisiche sia morali, e avrebbero addirittura superato le sofferenze di Hitler (che per la verità non ha detto tutto di sé, la sua vita è stata anche peggiore)»¹³³) e raccontando la successione delle sue conquiste esotiche amorose («aveva ossa sottili, fianchi da bambina, gambe interminabili con ginocchia indifese da bambina, e uno stretto pertugio per entrarle dentro tra le gambe e tette meravigliose, come piccoli meloni sodi e leggiadri. Aveva un aspetto da straniera, che fosse un'ebrea era l'ultima cosa che ti veniva in mente: l'aspetto della francese ideale, se mai esistesse, d'alta società»¹³⁴).

Sicuramente si tratta del materiale perfetto per un romanzo d'avventura, ma ancora una volta la forma con cui questo è riunito poco ha a che vedere con il classico stile del *romance*. La non consequenzialità degli episodi, l'assenza di una trama, così come l'assenza stessa di un'alternativa al mondo romanzesco rendono il testo troppo distante da quelli appartenenti al nostro immaginario per poterlo considerare tale. Tuttavia anche nell'analisi del testo di Carrère avevamo notato una certa difficoltà nel far aderire il romanzo alle forme archetipiche della tradizione, mentre ciò che era risultato sorprendentemente corrispondente era l'utilizzo del cronotopo del romanzo alessandrino. Dunque ad essere fondamentale nell'analisi non era tanto l'utilizzo del tempo nella vicenda complessiva, ma quello dei singoli episodi, così come importante era lo sviluppo della dimensione spaziale. Sotto questo punto di vista lo studio del *Libro delle acque* porta a risultati decisamente più interessanti. Come ho già detto il libro è strutturato in tre capitoli *Mari, Fiumi e Laghi* ciascuno suddiviso in periodi più brevi che prendono il titolo

¹³⁰ *Il libro dell'acqua*, ebook

¹³¹ Ivi

¹³² Ivi

¹³³ Ivi

¹³⁴ Ivi

del bacino d'acqua locale (mostrando a volte anche la sponda toccata) *Volga, Tevere, Mar Adriatico – Venezia, Mar Nero – Odessa* ecc; a ciascuno di essi corrisponde un singolo episodio o racconto, d'amore o di guerra, sempre autoconclusivo. La stessa corrispondenza notata in Carrère di luogo-incontro-avventura si ripete qui con ancora più sistematicità, perché Limonov elimina gli inframezzi, i commenti, le connessioni, lasciando solo libero spazio agli episodi. Il romanzo è tutto all'insegna dei balzi spaziali e temporali, un'avventura segue l'altra senza tregua, ciò che cambia è solo lo scenario.

Non è casuale dunque la citazione che troviamo in apertura:

Tutto quanto è racchiuso sotto questa copertina è intitolato Libro dell'acqua. Lo si sarebbe potuto chiamare anche Libro del tempo. Infatti parla del tempo. Ma ho preferito l'acqua.¹³⁵

Il gioco compiuto da Limonov sembra in effetti cancellare il normale scorrere del tempo per rendere al lettore una sorta di infinito spazio dove il suo personaggio può muoversi ininterrottamente da un continente all'altro. La dilatazione del tempo, che nel *romance* classico avviene tramite una sorta di «iato extratemporale», durante il quale i protagonisti possono viaggiare a piacimento senza invecchiare, qui viene resa tramite l'annullamento dell'ordine consequenziale degli eventi.

Proseguendo la lettura del prologo inoltre, questo fornisce indicazioni ancora più interessanti:

Ne è venuta fuori una strana opera, in cui si sono affacciati ricordi geografici e coincidenze fatali. Così, dopo essere stato a Venezia in ben insolita compagnia nel 1982, undici anni dopo mi sarei trovato sulla riva opposta dell'Adriatico, quella dalmata, con il mitra, in una pattuglia della polizia militare dell'ormai scomparsa Repubblica Serba di Krajna. Nell'estate del 1974 passato per Gagry, diretto a Gudauty, nella macchina sportiva di un francese e in compagnia di belle donne, mentre nel 1992 andavo vagando per la spiaggia di Gudauty invasa dalle sterpaglie, avventuriero accorso in aiuto della Repubblica di Abchazia.¹³⁶

È chiaro che questa scelta temporale è tutta volta all'obiettivo di sottolineare i giochi di coincidenze, gli incontri e rincontri inaspettati, anche se ciò che incuriosisce particolarmente Limonov in quest'opera è l'incontro al «negativo», come lo definisce Bachtin, ovvero il ritorno in un luogo senza ritrovare ciò che si era visto la prima volta (molto spesso perché distrutto dalla guerra). Dall'altro lato c'è invece quella che chiamerò coincidenza a posteriori, ovvero il ricordo di un incontro in un dato luogo con la stessa persona con cui anni dopo sarebbero state compiute imprese straordinarie, senza tuttavia che al primo incontro queste fossero

¹³⁵ Ivi

¹³⁶ Ivi

immaginabili. Se ne veda un esempio in questo brano in cui Limonov incontra Žirinovskij sulle rive del Kuban’:

È del tutto finita, l’infatuazione, cinque mesi dopo, quando io e altri transfughi dal suo governo abbiamo fondato il Partito nazionalradicale, nato già morto, vissuto in tutto alcuni mesi. Ma lì sulla riva del Kuban’ né io né Archipov avevamo idea che avremmo fondato quel partito. Žirinovskij, forse, lo sapeva.¹³⁷

In un certo senso dunque il romanzo sembra un concentrato di avventure romanzesche, ancora più compresse e numerose che in un testo canonico del genere. Limonov infatti coglie i due aspetti forse più fondamentali del *romance*: le tematiche (e non ha remore a farsene vanto: «con le narici di un cane ho fiutato che al mondo gli intrecci fondamentali sono due, la guerra e le donne (la puttana e il soldato)»¹³⁸) e il cronotopo dell’avventura. Eliminando poi tutte le altre strutture di genere, dagli elementi archetipici, alla struttura della trama con un inizio e una fine e soprattutto con un mondo superiore dove l’eroe possa riemergere, ha dilatato all’infinito le possibilità del suo personaggio, facendo del *Libro delle acque* una sorta di essenza del *romance*, un luogo dove l’avventura non ha mai fine.

Si capisce bene quanto Carrère sia potuto rimanere affascinato dalla cosa e perché abbia scelto questo testo prima di tanti altri dell’autore, visto che rappresenta in un certo senso la *summa* di ciò che sta cercando, l’essenza fondamentale del romanzesco. Riproponendo dunque il quesito iniziale, ora siamo in grado di dare una risposta. Limonov in effetti non scrive un romanzo d’avventura, un *romance* come potremmo intenderlo comunemente, ma adotta nel suo libro delle strategie narrative volutamente intese a ricreare quell’effetto. Tale operazione incuriosisce lo scrittore francese che prende la materia scritta di Limonov e, dopo averle ridato ordine, la riporta all’interno del canone romanzesco dando all’opera ciò che mancava, ovvero un mondo alternativo, una possibilità di vita quotidiana e regolare, ovvero la vita dell’autore. Allo stesso tempo è chiaro che a Carrère interessa, e in maniera quasi morbosa, cogliere appunto l’essenza del *romance* e quindi il suo testo diventa una sorta di campo d’analisi dove lo scrittore indaga sui procedimenti, reali e letterari, che portano alla formazione del romanzo. Da qui tutte le note che abbiamo già visto, a commentare quanto un episodio sia romanzesco o meno, o quanto il romanzesco sia in una determinata situazione credibile e realistico o del tutto fuori dal normale. L’autore si immerge in un mondo radicalmente diverso dal suo per poterlo analizzare a fondo, studiare e comprendere, fino al tentativo, compiuto nel finale, di dargli un senso che Limonov stesso fatica a trovare.

¹³⁷ Ivi

¹³⁸ Ivi

2.2 L'altro mondo: *Limonov* come studio del diverso

Abbiamo analizzato finora la relazione tra *Limonov* e il mondo del romanzesco sia per quanto riguarda il romanzo stesso, sia nelle sue relazioni con le fonti, ovvero i romanzi di Eduard Savenko. Da questo studio abbiamo ricavato tre osservazioni fondamentali che servono a guidare la ricerca successiva:

- 1) *Limonov* non è un *romance*, ma un libro originato dalla passione per il *romance* e che tratta il tema *romance*.
- 2) I testi scritti da Eduard Savenko non sono dei *romance*, ma hanno lo stesso cronotopo e aree tematiche del *romance*, per tanto si prestano ad essere considerati come tali.
- 3) Carrère rielabora il materiale dei romanzi di *Limonov* aggiungendovi delle strutture romanzesche e interpretandoli, dando vita a un testo che studia l'essenza stessa del *romance*.

Dunque la conclusione principale a cui sono giunto è che Carrère intende, con la sua opera, studiare l'essenza del romanzesco. Detto questo è ora necessario precisare alcune cose: innanzitutto che ci troviamo comunque di fronte ad un'opera di narrativa e non a un saggio, dunque il genere di analisi dell'essenza romanzesca che possiamo aspettarci è ben diversa, ad esempio, da quella delle opere che abbiamo usato come riferimenti per il tema (*Estetica e romanzo* e *La scrittura secolare*). In secondo luogo non è ancora chiaro in che maniera questo studio possa essere rilevante per il lettore, dato che è sempre valida la proposizione d'apertura secondo cui la storia di *Limonov* racconta «qualcosa di tutti noi». Bisogna dunque chiedersi come il *romance* possa essere tematica rilevante, contemporanea per il lettore.

Partendo dalle osservazioni più scontate, è palese che il romanzo affronta una serie di temi etici legati alla contemporaneità non indifferenti: trovandosi Eduard a vivere o combattere in molte delle zone più calde del pianeta, Carrère ha infatti la possibilità di trattare svariati argomenti storici d'interesse. Inizia con la situazione politica contemporanea in Russia, narrando le reazioni all'omicidio di Anna Politkovskaja; prosegue con l'evoluzione del comunismo sovietico in seguito alla morte di Stalin, osservando come funzionasse la vita nella periferia russa; poi ritorna con più attenzione storica sul tema nel momento del crollo dell'URSS osservando il passaggio da Gorbacev a El'cine infine a Putin con tutte le relative battaglie, politiche e non, succedutesi in Russia in quegli anni; si porta infine a studiare il conflitto serbo-croato e tutta la serie di violenze originatisi dalla caduta dell'Unione (in particolare dopo la fine di Ceaușescu in Romania). Sono brani interessanti da notare perché in questi momenti l'autore cambia registro e soprattutto decide di attingere a fonti differenti.

Prenderò come esempio più rilevante il capitolo *Vukovar, Sarajevo, 1991-1992* perché è probabilmente il più denso da questo punto di vista. Già l'apertura è piuttosto spiazzante per il lettore:

Sono seduti, chiusi nell'angolo retto formato da due tavoli di formica bruna, con alle spalle un muro cieco. Non si vedrà altro di quel luogo, che potrebbe essere un'aula scolastica, una mensa o un'ufficio. [...] Sembrano una coppia di pensionati. La telecamera non li abbandona, l'inquadratura cambia senza motivo, brevi zoom in avanti e indietro, brevi panoramiche, ma nessun controcampo: non si vedono di uomini seduti o in piedi di fronte a loro, non si vede il volto dell'uomo fuori campo che con voce rabbiosa e monocorde accusa quei due vecchietti di aver vissuto nel lusso sfrenato, fatto morire di fame dei bambini, compiuto un genocidio a Timișoara.¹³⁹

Carrère ci porta all'interno della tematica guerra, che sarà poi la dominante di tutto il capitolo, attraverso una larga introduzione, parlando della sua reazione nei confronti dell'assassinio di Elena e Nicolae Ceaușescu e della parallela reazione di Limonov. Il testo stesso inizia confondendo le idee al lettore, presentando l'immagine di due vecchi, impauriti, lasciati all'angolo di una stanza. Scopriamo solo qualche riga più tardi che si tratta dei due dittatori, dopo che l'autore ci ha informato che stiamo assistendo ad un video. Tutta l'operazione mostra un'attenta cautela da parte di Carrère nel portarci addentro la scottante tematica. Prima la presentazione di un'immagine neutra, con cui il lettore possa provare empatia, poi la notizia che ci troviamo di fronte ad un documento, una fonte storica e solo infine il fatto: i due soggetti in questione hanno sterminato migliaia di persone. È un procedimento fondamentale, non tanto per creare *suspance* o attesa quanto perché il lettore deve essere preparato a ciò che segue, ovvero l'opinione di Limonov:

La videocassetta che doveva giustificare l'assassinio del capo di stato romano è la testimonianza vivida e tremenda dell'amore di una vecchia coppia, un amore che si esprime attraverso sguardi e lievi pressioni sulle mani. Sia lui che lei erano indubbiamente colpevoli di qualcosa. È impossibile che il leader di una nazione non lo sia. Anche il più innocente ha, per forza di cose, firmato un decreto ignobile o non ha graziato qualcuno, lo esige il ruolo stesso di leader. Ma, braccati, chiusi in un angolo di una stanza anonima, quei due, privandosi del sonno e aiutandosi reciprocamente ad affrontare la morte, ci hanno offerto, senza averla mai provata prima, una rappresentazione degna delle tragedie di Eschilo e Sofocle. Avviandosi insieme, semplici e maestosi, sulla strada per l'eternità, Elena e Nicolae Ceaușescu hanno raggiunto le altre coppie di innamorati mortali nella storia mondiale.¹⁴⁰

È chiaro che questa affermazione, se letta senza il preambolo dell'autore, sarebbe riprovevole per chiunque sia legato in qualche modo alla comune morale, quanto meno a quella occidentale. Carrère tuttavia, pur deplorandone il «lirismo»¹⁴¹, sente di cogliere e apprezzare la sostanza del testo, trattandosi a tutti gli effetti del video

¹³⁹ *Limonov*, p. 215

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 216

¹⁴¹ *Ibidem*

di un barbaro omicidio. Questo procedimento non è un *unicum* nel romanzo, ma ritorna ogniqualvolta l'autore si trova spiazzato dalla morale ambigua del suo personaggio, ma tuttavia non si sente di riuscire ad accusarlo. È chiaro che la questione etica diventa sempre più complessa, dunque l'autore sente di non potersi più avvalere di una sola fonte, ma d'altro canto percepisce anche il rischio opposto, quello dell'impossibilità dell'esprimere un giudizio, a causa dell'inestricabile complicatezza delle fonti e dei giudizi:

È giunto il momento di parlare di quelli che la sanno lunga. Io li ho conosciuti in Romania, dove hanno proliferato tra le macerie del comunismo. Diplomatici, giornalisti, osservatori da tempo residenti nel paese si sono specializzati nel contraddire sistematicamente i discorsi ufficiali, gli stereotipi dei media e le illusioni dei benpensanti. Nemici giurati del «politicamente corretto», si divertono a sostenere che il KGB o la Securitate, accusati dagli ingenui di essere fucine di tenebre e di morte, erano in realtà soltanto l'equivalente della nostra ENA, o che l'opera scientifica per la quale è stata conferita a Elena Ceaușescu la laurea honoris causa da tutte le università del paese non era così mediocre com'è stato detto [...] ¹⁴²

È chiaro che Carrère sente forte il rischio di essere accomunato ad uno di questi ambigui intellettuali, o peggio, teme che Limonov venga percepito come tale, dunque si schernisce fin dall'inizio. Così tutto l'episodio di Ceaușescu non diventa che un lungo prologo al vero contenuto del capitolo, ovvero la guerra di Jugoslavia e la partecipazione di Limonov sul fronte nazionalista serbo, al fianco dei tristemente celebri Radovan Karadzic e Arkan.

Ancora una volta tuttavia prima di affrontare l'argomento è necessario l'appello alle fonti storiche, per riuscire a contestualizzare al meglio la posizione del personaggio rispetto al panorama circostante, così Carrère intraprende una lunga disputa su quali siano o meno i testi su cui si possa fare affidamento. Queste pagine sono fondamentali per cogliere il senso del rapporto tra l'autore e il suo personaggio, quindi è giusto analizzarle in dettaglio. Il principale problema che Carrère si pone, analizzando la situazione della Jugoslavia, è la difficoltà, di esprimere un giudizio o ancor meglio, l'incapacità di saper scegliere tra le varie posizioni comparse sulla scena culturale francese. Difficoltà che risultava ancor maggiore quando gli avvenimenti erano ancora in corso di svolgimento.

E siccome nelle discussioni di politica mi trovo spesso d'accordo con chi ha preso la parola per ultimo, ascoltavo con molta attenzione quelli che la sapevano lunga allorché spiegavano che Izetbogovic, presentato come un apostolo della tolleranza, era in realtà un musulmano fondamentalista, circondato da mujaheddin, deciso a instaurare a Sarajevo una Repubblica islamica, e che, al contrario di Milosevic, aveva tutto l'interesse a prolungare il più possibile l'assedio e la guerra. [...] Annuiro: sì, la faccenda era più complicata.

¹⁴² Ivi, p.218

Poi ascoltavo Bernard-Henry Lévy scagliarsi proprio contro queste affermazioni e dire che così si giustificava ogni viltà diplomatica, ogni cedimento, ogni dilazione. [...] No, si infuriava Bernard-Henry Lévy, la faccenda non è più complicata, anzi, è tragicamente semplice – e io annuivo anche questa volta.¹⁴³

Si capisce che la questione morale è delicata e necessiterebbe una presa di posizione forte, qualcosa che eviti il «son tutti uguali»¹⁴⁴, tentazione, dice Carrère «di quelli che la fanno lunga»¹⁴⁵. L'autore tuttavia fatica a districarsi tra i pensieri di tutta la gran massa di giornalisti e opinionisti che dominano la scena con le loro tesi forti. La lontananza dal teatro di guerra e dal mondo jugoslavo bloccano ogni possibilità di giudizio (salvo riuscire infine ad appellarsi al metodo dei due storici per cui Carrère prova più stima, Hatzfeld e Rolin). Ciò che incuriosisce tuttavia non è la semplice posizione dell'autore, quanto la corrispondenza di questa con quella di tutto il mondo occidentale. La lentezza con cui la macchina politica dell'Europa e dell'ONU hanno infatti agito in occasione della guerra sembra infatti ben rispecchiata dalle ragioni espresse nel libro. La difficoltà nel cogliere per tempo i segnali e nel districarsi tra le motivazioni di un mondo che era stato per lunghi anni nascosto agli occhi della nostra società fu una delle ragioni dell'intempestività e della discutibilità dell'intervento in Serbia. Possiamo dunque dire che i dubbi dell'autore vanno ben oltre la normale trasposizione su carta dei propri pensieri privati, ma riflettono in fondo l'atteggiamento avuto da tutta una certa società nei confronti dei fatti di Jugoslavia. Il problema etico non è solo personale, ma collettivo ed è di un problema collettivo di cui Carrère parla anche in questo brano:

Se mi considero incapace di ogni violenza gratuita, riesco pure a immaginare facilmente – forse troppo – le ragioni o le concatenazioni di eventi che in altre epoche avrebbero potuto spingermi al collaborazionismo, allo stalinismo o alla rivoluzione culturale. Forse tendo troppo a chiedermi se fra i valori accettati senza discutere dal mio ambiente – i valori che le persone del mio tempo, del mio paese e della mia classe sociale giudicano irrinunciabili, eterni e universali – non possa essercene qualcuno che un giorno risulterà grottesco, scandaloso o semplicemente sbagliato. Quando individui poco raccomandabili come Limonov o suoi simili sostengono che al giorno d'oggi l'ideologia democratica e dei diritti umani è l'esatto equivalente di ciò che è stato il colonialismo cattolico [...] non mi incantano con la loro argomentazione relativistica, però non ho niente di concreto da opporvi.¹⁴⁶

Si inizia ad intuire a cosa l'autore si riferisca in apertura, in effetti quello della posizione morale da assumere nei confronti di conflitti e crisi politiche contemporanee è sicuramente un tema attuale, di cui Carrère tuttavia tratta esponendo la sua personale esperienza. È un dato importante, di cui dovremo

¹⁴³ Ivi, p. 229

¹⁴⁴ Ivi, p. 231

¹⁴⁵ Ibidem

¹⁴⁶ Ivi, p. 228-229

tenere conto successivamente, ma torniamo ora alla trattazione di temi storico-politici per approfondire il discorso iniziato.

Il secondo snodo importante da questo punto di vista è infatti la fondazione del partito nazionalbolscevico. Sono chiare le ragioni delle perplessità di Carrère: l'ispirazione ideologica, così come i simboli (la bandiera pone un tondo bianco su sfondo rosso con al centro una svastica) del movimento fondato con Dugin infatti, oltre a sembrare un'accozzaglia confusa di opposti, richiamano ai momenti più bui della storia del Novecento ed hanno per questo causato la ripudia di Limonov da parte del mondo intellettuale francese. Tuttavia menti apertamente filodemocratiche come Anna Politkovskaja ed Elena Bonner (moglie del dissidente Andrej Sacharov) dimostrano di apprezzare notevolmente i giovani del partito e non solo, di riporre in loro tutte le speranze per il loro paese.

Forse avrebbero fatto bene, diceva Elena Bonner, a cambiare il nome al partito, e a sceglierne uno che non suonasse così male a certe orecchie: quanto al resto, i *nazbol* erano persone eccezionali.¹⁴⁷

È anche la confusione derivata da queste scoperte che spinge l'autore stesso a iniziare le ricerche per il suo romanzo. Così, giunto il momento di raccontare la fondazione del partito, Carrère spende lunghe pagine ben documentate per raccontare gli avvenimenti accaduti in Russia tra l'avvento di Gorbačëv e quello di Putin. Si legge chiara la necessità di spiegare e dunque capire cosa abbia giustificato la nascita di un movimento come quello nazionalbolscevico, qual era la cultura, la società che l'ha partorito. Così, seguendo principalmente i documenti messi a disposizione dalla madre storiografa, Carrère ripercorre prima la storia del confuso Gorbačëv, ignaro di aver scatenato delle forze superiori alle sue e poi quella dell'avvento di El'cin, cinico alcolista. La prospettiva tuttavia è sempre quella dell'occhio Occidentale, francese soprattutto, e di come questo fatichi a comprendere i fatti che stanno accadendo:

Nello scontro tra gladiatori che ha opposto Gorbačëv a El'cin, sin dall'inizio i francesi si sono schierati dalla parte del primo e quasi mi sorprende che gli siano rimasti tanto fedeli sul piano sentimentale. [...] Il nostro eroe era Gorbačëv che i cattivi avevano voluto rovesciare. El'cin aveva tirato Gorbačëv fuori dai guai, ma poi non aveva fatto altro che procurargliene altri, sicché non si capiva molto bene se stesse fra i buoni o i cattivi. I suoi discorsi rasentavano il populismo, e a qualcuno sembrava persino che avesse una faccia da dittatore.¹⁴⁸

Si può vedere come il discorso mostri appunto che le opinioni dei francesi oscillano tra sentimentalismi e giudizi di pura facciata: la verità è che la distanza e la differenza col mondo russo rendono la comprensione agli occhi della maggior parte della società decisamente difficile, ma ciò moltiplica l'attenzione degli

¹⁴⁷ Ivi, p. 19

¹⁴⁸ Ivi, p. 245

spettatori. Così come la situazione jugoslava anche quella russa appare un coacervo di *nonsense* ed è in questo nucleo problematico che si infila la narrazione di Carrère. Si capisce dunque che Limonov assume in tale prospettiva le dimensioni di simbolo della realtà russa. Eduard è in effetti agli occhi degli intellettuali francesi un grumo irrisolto di contraddizioni ideologiche, politiche e comportamentali. Pochi uomini hanno avuto la stessa varietà di esperienze, la stessa noncuranza nel passare da un opposto all'altro o meglio ancora, nel riuscire a confondere gli opposti sotto una stessa bandiera, una stessa persona. Carrère dunque nel raccontare la sua storia pare voler in un certo senso raccontare la storia di tutta la Russia ai nostri occhi, la storia dell'altro mondo. Il suo racconto è in fondo una sorta di epopea dell'incontro-scontro tra civiltà, una narrazione del diverso.

Il discorso, che ci ha avvicinato notevolmente al nucleo morale del testo, ci porta tuttavia lontani dal tema della trattazione, ovvero il *romance*: si fatica a capire infatti che ruolo possa avere l'avventura e il suo cronotopo nella questione storico-sociale appena delineata. Ho già citato nel Prologo un articolo di Daniela Brogi che giunge appunto a conclusioni simili. Dal suo punto di vista infatti il romanzo *Limonov* «ha il pregio di farci capire che, in buona misura, ignoriamo quasi tutto della Russia, del suo immaginario, delle sue forme di vita e di discorso [...] i giochi di verità attraverso i quali il mondo occidentale finge la conoscenza della Russia sono principalmente due, vale a dire “il romanzo russo dell'Ottocento” e “il Comunismo”. Queste due grandi narrazioni hanno finito per essere sovrapposte, nella metà del ventesimo secolo, attraverso la scrittura dissidente di Solženicyn, Pasternak, di Grossmann»¹⁴⁹. D'altro canto l'elemento romanzesco è in un certo senso scollegato da questo tema e ha il solo ruolo di attrarre il lettore, di rendere più piacevole il testo, di appassionarci.

Questa interpretazione del romanzo d'altronde pare godere di buona fama, tanto è vero che anche un personaggio di ambienti non letterari come Sarkozy ha consigliato pubblicamente la lettura del romanzo ai francesi per comprendere meglio la Russia e il suo popolo. Insomma questa pare essere l'interpretazione vigente del testo, al punto che ciò ha causato anche dei detrattori, primo fra tutti il discepolo di Limonov, Zachar Prilepin.

In un breve articolo lo scrittore esprime tutto il suo disprezzo per il testo di Carrère, verso cui le due principali accuse sono quella di aver scambiato il personaggio Limonov, come rappresentato nei suoi testi, con la vita reale dell'autore e quella di aver dato un'immagine della Russia molto grossolana, occidentalizzata. Partiamo dal primo punto:

¹⁴⁹ Emmanuel Carrère, *Limonov*, p. 163

Carrère si ostina a definire il suo libro « romanzo » sebbene rientri, nella forma, assolutamente nei canoni tradizionali di una biografia – niente riporta al romanzo.

Eppure, comprendiamo perchè Carrère lo faccia. Componendo la sua opera, non ha operato alcuna distinzione tra gli eroi lirici dei libri fantastici dello scrittore Limonov e l'uomo chiamato Edouard Savenko.

Non sospettando nulla, Carrère riempie il suo racconto di episodi dei romanzi di Limonov, facendoli passare in una maniera o nell'altra per degli avvenimenti reali.

Per evitare questa responsabilità, chiameremo il libro "romanzo" - e il gioco è fatto.¹⁵⁰

Non si può dire che le accuse siano totalmente infondate, Carrère in effetti, sebbene passi più di qualche mese nel rifugio dei *nazbol* per studiare e prendere informazioni su Limonov, lo fa principalmente per parlare del periodo davvero conclusivo del racconto, mentre la maggior parte della narrazione segue i testi del suo soggetto con notevole attenzione. L'accusa che questi siano episodi di fantasia, sebbene sia tutta da verificare, parrebbe corroborata dal fatto che Carrère compie lo stesso procedimento con i libri di Prilepin stesso (*Sankya* e *Péché*), dunque l'intellettuale russo ha avuto la possibilità di vedere operare l'autore con fatti vissuti in prima persona e descritti nei suoi libri. A causare la maggior parte degli strali del *nazbol* è tuttavia il secondo punto:

E' un'altra la cosa che mi dispiace: questa insolita superficialità di molte delle rappresentazioni di Carrère sulla Russia – essa non è, secondo i criteri occidentali, assolutamente superficiale. Tutti i loro stereotipi e pregiudizi a nostro riguardo – è esattamente il marchio intellettuale dell'Europa. E non c'è modo di farlo sparire!

Il povero Carrère puntualizza trecento volte nel suo libro, specialmente rivolgendosi al suo lettore europeo, che Limonov è un «vile fascista» – e trecento volte ancora dopo ciò, con la più grande sincerità, tenta di spiegare che malgrado il suo «vile fascismo», Limonov è un brav'uomo – compassionevole, onesto, coraggioso.

Ma, un secondo, perchè gli Europei ci fanno da avvocati, chiarendo - a loro stessi d'altronde - che noi non siamo dei fascisti? Non ci capisco niente – chi ha liberato chi dal fascismo? Noi li abbiamo liberati o loro hanno liberato noi? Noi, vero? E perchè allora dovrebbero curarci? Forse tocca a noi curare loro?

Periodicamente, malgrado tutti i suoi sforzi di essere obiettivo, Carrère non riesce a liberarsene e soccombe sotto l'influenza dei suoi colleghi francesi.¹⁵¹

Il passo è da leggere con attenzione. Da un lato è chiaro l'odio di Prilepin per il mondo occidentale, legato anche ad un certo patriottismo piuttosto ridicolo (si vedano le asserzioni sulla liberazione dal fascismo), e questo mette in allarme il critico dal prendere per vere tutte le parole dell'autore. D'altro canto è pure

¹⁵⁰ Zachar Prilepin, <http://2047ways.blogspot.it/2013/07/prilepin-vs-carrere-leuropeo-medio.html>, 17/08/2017

¹⁵¹ Ibidem

difficile controbattere alle accuse emerse nel testo, poiché è chiaro che l'esistenza di questa sorta di pregiudizio occidentale verso la Russia renderebbe qualsiasi nostra analisi sull'obiettività di Carrère nei confronti del mondo sovietico totalmente nulla. In effetti leggendo questo articolo ci si sente più o meno nella situazione descritta dall'autore francese in precedenza: l'argomentazione relativistica di Prilepin non convince eppure è difficile trovare qualcosa da ribattere.

D'altro canto viene il sospetto che l'obiezione fosse in realtà prevista dallo smalziato Carrère e che il gioco del libro sia costruito proprio su questo punto focale. Partiamo dal presupposto che l'autore sia non ignaro, ma perfettamente consapevole sia che gli episodi citati dai testi originali di Limonov siano in parte fantastici, sia che la Russia descritta nel suo romanzo non è che una Russia fantastica, come appunto ribadito da Prilepin:

In effetti, in questo libro, i Russi appaiono a volte come dei centauri, a volte come dei marziani e altre volte ancora come rappresentanti di tribù africane che hanno sorprendentemente appreso la letteratura.¹⁵²

Questo ragionamento porta a due conclusioni immediate: la prima è che Carrère è consapevole di star scrivendo una sorta di romanzo, o biografia romanzata, la seconda è che dunque l'autore sia interessato al dettaglio storico non tanto nel tentativo di ricostruire l'immagine perfetta della Russia (o del mondo ex comunista vista l'ampia presenza della Jugoslavia nel libro), quanto, come già detto in precedenza, riprodurre e mostrare l'atteggiamento europeo verso quell'universo. Dunque l'interesse per l'altro mondo si realizza nel libro non tanto come un interesse storiografico per una determinata cultura, quanto nell'interesse per il tema stesso dell'approccio alla differenza. Non si parla di Russia, ma di come l'occidente si approccia alla Russia.

Per testimoniare basta tornare indietro di qualche capitolo, infatti l'approccio a questo tema si era visto già prima che gli eventi militari facessero irruzione nella vita di Limonov. Tutta la sua permanenza a New York non è altro che un gioco di sguardi tra lui e Tanja, incantati e impauriti dalla grande metropoli, e l'alta società americana, interessata ai due (e più in generale a tutto il mondo russo) come fossero animali esotici da ammirare. Così la percezione che avevamo nella prima parte di tanti personaggi muta improvvisamente. Brodskij, da uomo mite, riservato e precocemente anziano, si rivela il più interessante tra gli emigrati russi, principalmente per la sua abilità nelle conversazioni da salotto, mentre Solženicyн si scopre ben presto essere noioso e troppo schivo. Anche i due protagonisti vengono subito analizzati dai Liberman in base alle loro doti di intrattenitori:

¹⁵² Ibidem

Lui e Tanja sono due giovani russi adorabili, due graziosi animali da compagnia, ed è ancora presto per uscire dal ruolo.¹⁵³

Stessa considerazione di lui avrà più tardi Steven Grey, interessato a Limonov in quanto fucina di storie fantastiche:

Sin dal primo momento è piaciuto molto a Steven che ha amici artisti, si vanta di aver perso un milione di dollari nella produzione di un film d'avanguardia e adora tutto ciò che è russo. [...] Per questo Steven ospita i personaggi russi di passaggio a New York, e per questo è entusiasta di avere in casa, praticamente in pianta stabile, un vero poeta russo con cui parlare della durezza ma anche dell'autenticità della vita nell'Unione Sovietica. Eduard gli racconta del soggiorno in ospedale psichiatrico e dei guai con il KGB. Calca un po' la mano, rimpolpa la versione unanimemente apprezzata dell'internamento politico. Sa quale musica piace al suo interlocutore e gliela suona con la dovuta compiacenza.¹⁵⁴

Insomma Limonov diventa una sorta di spettacolo esotico per ricchi americani e la cosa interessante è la sua compiacenza a questa situazione, il suo adattarsi consapevole. Sostanzialmente Grey, così come i Liberman, sono interessati ad Eduard per lo stesso motivo per cui ne è interessato Carrère: l'elemento del diverso, dell'esotico, dell'avventuroso di un uomo che ha vissuto in tempi recenti sia dall'una che dall'altra parte della cortina di ferro. È ciò che di romanzesco sta nel vissuto di Limonov che affascina l'*upper class* statunitense, il balzo tra il loro agiato mondo borghese e quello criminale da cui proviene il russo. La società lontana e diversa della Russia attrae gli occidentali, perché è un mondo da *romance*.

Per verificare la correttezza di questa ipotesi ritorniamo ora ai conflitti sovietici e balcanici che ho affrontato prima. Si può notare in più punti come Carrère suggerisca con decisione che gli scenari di guerra ricordino scene di libri o di film:

Vent'anni dopo i giovani delle città, quelli che raccontavano la storia del proprio paese richiamandosi a *Star Wars*, ricordano l'agosto del 1991 come uno dei momenti più intensi della propria vita. Un film dell'orrore che fa morire di spavento ma ha un finale da urlo. L'URSS che ritorna: roba da flippare di brutto. L'URSS che sprofonda nel ridicolo: roba da sballo.¹⁵⁵

Tutta la vicenda dell'occupazione e dell'assedio alla Casa Bianca di Mosca si trasforma nella trama di un film d'avventura con tanto di colpi di scena e finale sconfitta del nemico. Carrère che la osserva ne è affascinato, così come è affascinato dal ruolo avuto in questi fatti dal suo eroe, ma, cosa più interessante,

¹⁵³ *Limonov*, p. 113

¹⁵⁴ Ivi, p. 138

¹⁵⁵ Ivi, p. 243

sa che anche il lettore ne è affascinato, che anche il lettore prova lo stesso interesse per queste vicende proprio perché sembrano uscite da un libro d'avventura.

Tuttavia, se il finale quasi comico-ridicolo del colpo di stato del 1991 non conduce l'autore a porsi particolari quesiti morali, lo stesso gusto, riscontriamo lo stesso interesse per l'avventura anche in episodi decisamente più gravi. Si veda ad esempio questo passo sui due Jean del giornalismo francese, in cui Carrère descrive il loro approccio al conflitto balcanico:

Ammiro il loro coraggio, il loro talento, e soprattutto il fatto che, come il loro modello George Orwell, antepongano la verità a ciò che vorrebbero fosse la verità. Anche loro, come Limonov, non fingono di ignorare che la guerra è eccitante e che, potendo scegliere, ci si va non per virtù ma per piacere. Amano l'adrenalina e l'accozzaglia di spostati che si incontrano sulle linee di ogni fronte. Non sono indifferenti alle sofferenze delle vittime, a qualsiasi campo esse appartengano, e riescono a capire, fino a un certo punto, anche le ragioni dei carnefici.¹⁵⁶

Dunque la vita romanzesca di Limonov è interessante, affascinante, anche quando non si tratta solo di un romanzo, ma entra, con tutte le sue miserie, nella vita reale. Due buoni borghesi, pur fautori della democrazia e dei diritti umani, sanno ammettere che l'avventura li eccita, che sono sul campo di battaglia non solo per dovere professionale, ma anche per interesse o piacere personale, per quanto spregevole questo possa sembrare.

Si può affermare allora che l'interesse per la Russia, per il mondo del diverso, coincida con la passione per il *romance*, i due non sono temi separati, il primo impegnato e stimolante, il secondo elemento d'intrattenimento, ma i due lati della stessa medaglia. Il romanzo analizza la Russia come fosse un romanzo d'avventura, proprio perché la Russia è spesso considerata dall'occidente come il regno d'un romanzo d'avventura. L'interesse dell'autore non sta nella veridicità delle vicende, quanto nella percezione che il nostro mondo ha delle stesse e soprattutto è fondamentale agli occhi dell'autore l'interesse, spesso morboso, che si crea attorno ai fatti accaduti al di là della cortina di ferro, perché è lo stesso interesse morboso stimolato dalla lettura di un *romance*. Quel piacere, considerato spesso frivolo, di leggere romanzi (la tradizione letteraria sul tema è ricchissima, basti citare il *Don Quijote* e *Madame Bovary*) si tramuta in un importante interrogativo etico quando a sostituire il romanzo si pongono dei fatti realmente accaduti, fatti tragici, ma pur sempre affascinanti.

Ho già notato brevemente come Carrère esponga i problemi etici del romanzo, pur se universali e condivisi, trattando della sua vita personale, provando a mostrare la sua reazione interiore al problema, convinto che il lettore sincero possa provare empatia per i pensieri dello scrittore. Arrivati a questo punto si capisce quindi che

¹⁵⁶ Ivi, p. 231

quando l'autore racconta, e lungamente, della sua passione per il romanzo d'avventura, egli sta in un certo senso parlando a tutti noi e introducendoci al tema morale del testo, spingendo poco per volta il lettore all'autoriflessione. Si può dunque capire ora chiaramente l'affermazione che chiude il Prologo quando Carrère afferma di non voler parlare solo di Limonov e neppure «solamente della Russia»¹⁵⁷ come credono Daniela Brogi e Zachar Prilepin, «ma della storia di tutti noi dopo la fine della seconda guerra mondiale»¹⁵⁸.

È interessante inoltre rivedere sotto questa luce i taglienti giudizi dell'autore russo nei confronti del testo di Carrère. La prima accusa era infatti quella di non aver avuto cura, nel tratteggiare la vita di Limonov, di distinguere tra gli episodi romanzati dei suoi libri e quelli realmente accaduti. Se tuttavia lo scopo del romanzo non è quello di descrivere la vita di Limonov, quanto il suo aspetto romanzesco e soprattutto la percezione che la società borghese ha di questo lato del personaggio, ecco che il problema non sussiste. Non è affatto rilevante per il lettore sapere il dettaglio biografico della vita del personaggio, quanto coglierne i lati più esagerati. Per dirla con altre parole non è importante per Carrère narrare la vera vicenda dell'internamento del suo eroe nell'ospedale psichiatrico, quanto la storia gonfiata che questi racconta a Liberman e, in generale, a tutto il suo pubblico. L'operazione che abbiamo visto nel capitolo precedente, ovvero quello del prendere la matassa di luoghi, tempi ed episodi romanzeschi dai suoi testi e dargli una forma che ne evidenzia appunto questo aspetto (perché è questo aspetto quello maggiormente percepito dal lettore) non è quindi dovuta ad un'ingenua noncuranza nei confronti della reale biografia di Limonov, quanto ad una precisa scelta stilistica e tematica compiuta dall'autore, perfettamente funzionale allo scopo del suo racconto.

Seconda accusa era quella di usare un'immagine della Russia stereotipata, appiattita sulla classica idea che l'Occidente ha del paese degli zar, così come dei suoi abitanti, spesso dipinti quali chimere, esseri fantastici e incomprensibili. Anche qui l'autore centra il punto, ma non coglie fino in fondo l'operazione di Carrère: certo la Russia dipinta in *Limonov* può essere stereotipata, non corrispondere alla realtà, ma è costruita sulla base delle osservazioni, le opinioni, i documenti storici e anche i miti degli occidentali, perché proprio questo è l'obiettivo del testo. La Russia rappresenta nel libro il mondo del *romance*, perché tale è considerata dagli occidentali. Allo stesso modo i suoi abitanti si comportano come personaggi, eroi e nemici di un romanzo d'avventure. Certo bisogna essere cauti nel prendere queste parole alla lettera, il libro di Carrère è comunque un'opera che ricerca una notevole aderenza alla realtà. Tuttavia è necessario tenere conto che, ogniqualvolta l'autore ci fornisce la sua opinione o visione della Russia, così come del personaggio Limonov, egli sta allo stesso tempo analizzando se

¹⁵⁷ Ivi, p. 29

¹⁵⁸ Ibidem

stesso e le sue reazioni in presa diretta agli accadimenti che narra, per cercare di ricavarne un significato universale. È anche per questo motivo che l'autore spesso si ritrova a riportare scene del suo passato, non tanto perché siano particolarmente rilevanti (come è invece l'episodio della partenza per l'Indonesia), quanto semplicemente per ricordare la sua reazione all'epoca dei fatti. Così Carrère ci racconta cosa ha provato quando ha visto per la prima volta il video di Limonov e Karadžić, come si è sentito nel vedere le immagini dell'uccisione dei dittatori romeni e lo stesso fa per tanti altri episodi. Ciò che conta non è la valutazione dei fatti, ma quella della reazione ai fatti, perché è in quel campo che si sviluppa l'indagine di Carrère. In un certo senso potremmo dire che non è tanto il mondo inferiore, quello romanzesco della Russia, che interessa realmente l'autore, per quanto ne sia enormemente affascinato, ma è il mondo del quotidiano occidentale, perché è da questo che egli ricava il nucleo morale del suo racconto.

È interessante leggere ora, alla luce delle considerazioni fatte, uno degli ultimi passaggi del libro, anche questo a lungo criticato da Prilepin nel suo articolo, ovvero il brano in cui Carrère mette a confronto Limonov e Putin, asserendo in sostanza che hanno una personalità simile, ma solo le loro vicissitudini li hanno portati ad essere uno Primo ministro della Russia e l'altro un *loser* di professione.

Ragazzino gracile e introverso, è cresciuto nel culto della patria, della grande guerra patriottica, del KGB e della fifa che esso incuteva a quei due senza palle di occidentali. Da adolescente è stato, per usare le sue stesse parole, un teppistello, e se non è diventato un delinquente lo deve soltanto al judo, a cui si è dedicato con tanto intensità che i suoi compagni ricordano ancora le terribili urla provenienti dalla palestra dove si allenava, da solo, la domenica. [...] Nel caos dei primi anni novanta si è ritrovato dalla parte dei perdenti, dei beffati, ridotto a fare il tassista. Adesso che è al potere adora, come Eduard, farsi fotografare a petto nudo, i muscoli in evidenza, con addosso i pantaloni della tuta mimetica e un coltello da commando alla cintura.¹⁵⁹

In effetti è vero che le ragioni per vedere la somiglianza tra i due possono apparire fragili e in sostanza superficiali, tuttavia ancora una volta dobbiamo prestare questo brano ad una lettura differente. Dal breve estratto che ho citato infatti viene tratteggiata una figura che assomiglia a Limonov principalmente a causa dei suoi tratti di eroe avventuriero. Putin è un giovane delinquente sconfitto dalle sommosse politiche che riesce grazie alla sua abilità e determinazione a salire al potere, una storia tutto sommato non molto diversa da quella ad esempio del *Conte di Montecristo*, idolo di Eduard. Sorge il dubbio anche in questo caso che Carrère non sia troppo convinto di ciò che asserisce, o meglio, non c'è alcun dubbio che egli abbia pensato più e più volte a questa ipotetica somiglianza, questa sorta di scambio del destino, ma non è affatto detto che ne sia profondamente convinto. Sembra semmai l'estremo tentativo di confondere realtà e finzione, di dare una

¹⁵⁹ Ivi, p. 349

rappresentazione dell'est europeo filtrata attraverso il *romance*, che sarebbe poi lo sguardo occidentale.

2.3 Realtà o finzione: un libro sull'inconscio romanzesco

Ricapitolando brevemente quanto detto, nel precedente paragrafo sono giunto a conclusioni che paiono ricomporre i vari aspetti del romanzo in un'unica tematica. Ho mostrato prima prima come Carrère riscrive la biografia di Limonov utilizzando il materiale dei suoi libri per dargli una struttura romanzesca, che ben si prestava, per poi poter, dall'alto della sua posizione di narratore esterno, commentarne le coincidenze. Dopodiché ho mostrato come tutti gli excursus storiografici e i momenti di coinvolgimento etico dell'autore sono narrati sempre dal punto di vista dello sguardo occidentale sul diverso, mostrando come spesso tragici fatti realmente accaduti vengano trattati e considerati come romanzeschi. Sovrapponendo le due strutture si evince dunque che l'obiettivo del testo è quello di analizzare lo sguardo dell'uomo sulla realtà, come spesso questo carichi di strutture immaginative fatti realmente accaduti.

L'indagine di Carrère dunque si svolge proprio in un sottile spazio tra realtà e finzione, tra verità romanzata e finzione che appare reale. L'autore sceglie consapevolmente un soggetto al limite tra due mondi, tra oriente e occidente, tra vero uomo e personaggio fittizio, per mettere in scena un testo che studia il nostro modo di percepire la realtà e i suoi eventi, anche e soprattutto nei momenti più scabrosi, nelle decisioni che riguardano la nostra morale più profonda. Il collasso tra realtà e finzione viene rappresentato in più momenti e si amplifica con il procedere del testo, man mano che le avventure del nostro eroe si fanno più inverosimili e vanno anche a toccare questioni sempre più delicate, fino a giungere al finale dove la sovrapposizione tra realtà e romanzo non pare più possibile. È interessante notare che proprio nelle ultime pagine aumenta la densità di spunti sul tema, che ci danno il segnale che la questione non viene risolta, ma anzi, viene semmai arricchita di nuovi spunti.

La prima scena in questione è la chiusa del capitolo *Lefertovo, Saratov, Engel's, 2001-2003*, con cui termina il libro prima dell'*Epilogo*. Si tratta dunque dell'ultima scena della narrazione effettiva della vita di Eduard e chiude una buona parte del libro in maniera, come vedremo, emblematica. Il direttore del carcere chiama Limonov per annunciargli a sorpresa la decisione di scagionarlo, dovuta probabilmente all'inferenza di qualche politico vicino a Putin, anche se le ragioni appaiono oscure. Per liberarlo però è stato deciso un finale in grande stile: una

troupe televisiva verrà a riprendere una giornata tipo del campo e lo seguirà al termine della sua uscita. Al momento dell'appello tuttavia iniziano i primi problemi, quando il regista si rende conto delle discrepanze con quelle che erano le sue aspettative.

[...] il regista ha la sua idea di come debba essere un vero appello. Il direttore si aspettava che nelle prime file venissero schierati i detenuti più presentabili, come lui stesso esige quando arriva in visita una delegazione, mentre con il procedere delle riprese diventa sempre più chiaro che il regista non ha intenzione di mettere in risalto le attrattive del luogo e la buona cera dei suoi ospiti, bensì di dimostrare che l'avventuroso autore Limonov viene fuori dall'inferno.¹⁶⁰

La finzione romanzesca si concretizza in questa scena col tentativo del regista di dare all'ambiente la giusta parvenza del mondo sotterraneo, quello che abbiamo già visto più volte essere l'habitat naturale dell'eroe. Così Limonov, vero avventuriero, viene costretto per tutto il giorno a recitare per fare in modo che la sua parte sia più credibile, mentre le assistenti del regista «hanno il compito di riunire i ceffi più repellenti, e il cameraman di staccare sulle crepe nei muri, sulle pozzanghere fangose, sui cumuli d'immondizia – cosa piuttosto difficile in una colonia penale tutto sommato molto ben tenuta»¹⁶¹. Realtà e finzione collassano in questa scena, così come i due mondi dell'avventura, superiore e inferiore, se è vero che Eduard ormai sente di aver raggiunto la sua pace interiore e dunque il suo status quo, la sua quotidianità, proprio nel suo terribile lavoro alla colonia penale:

Si può ben dire che il campo è l'inferno, ma Eduard, con la sua sola forza di volontà, ha saputo farne un paradiso. Quel luogo per lui è diventato accogliente come il convento per il monaco.¹⁶²

Sembrerebbe un finale conciliante, l'estremo tentativo di riportare Limonov agli inferi tramite la finzione filmica viene spazzata dalla forza della decisione del personaggio, dalla sua capacità di uscirne grazie alla sola volontà. L'eroe dopo aver affrontato gli abissi è cresciuto e, malgrado la volontà dell'osservatore (il cui personaggio è il regista, ma che potremmo intendere emblematico dell'autore o del lettore) sta tornando finalmente al mondo di sopra, alla sua vita felice. Nel finale tuttavia Carrère capovolge ancora una volta la situazione:

All'improvviso Eduard si chiede se la liberazione temporale non rischi di privarlo di quell'altra. Ha sempre pensato che la sua vocazione fosse quella di immergersi il più a fondo possibile nella realtà, e la realtà era lì. Ora è tutto finito. Si sta lasciando alle spalle il miglior capitolo della sua vita.¹⁶³

¹⁶⁰ Ivi, p. 343

¹⁶¹ Ibidem

¹⁶² Ivi, p. 344

¹⁶³ Ibidem

In questa frase ciò che colpisce, oltre alla nostalgia per il mondo inferiore che il protagonista sta lasciando (in fondo questo potevamo attendercelo), è la definizione di reale: realtà per Limonov era il carcere, il mondo dei criminali e delle storie surreali di violenza e avventura di cui era fatto. Insomma è come se in questa accezione la vita falsa fosse quella del quotidiano, mentre la realtà, la vera realtà, appartenesse al *romance*. Se fino a questo momento considerando i due mondi abbiamo detto che l'ordinario e dunque il reale appartiene al mondo di sopra e il fantastico lo straordinario a quello di sotto, qui la visione si capovolge. D'altronde è un'accezione che non ci stupisce, perché viene comunemente usata nel linguaggio colloquiale. "Vivere veramente" significa per molti non adattarsi alla routine quotidiana, ma cercare esperienze nuove, la "vita vera" è considerata in quest'ottica quella dei reietti, degli avventurieri, dei criminali. Questo paradosso smaschera l'impulso che sta sotto alla scrittura del romanzo, quello che guida Limonov in tutte le sue imprese e che Carrère, vivendo nel mondo per così dire civilizzato, deve sopprimere: il desiderio d'avventura. In fondo tutta la fascinazione di Carrère per il mondo del *romance* altro non è che invidia per la vita dell'altro, per la rottura della monotonia quotidiana, per la costante adrenalina di cui si nutre il suo eroe. Fascinazione che arriva al punto da spingere l'autore a mentire quando la realtà si rivela più banale di quello che è, esattamente come fatto dal regista nelle carceri di Limonov. È lui stesso ad ammetterlo senza veli:

Non voglio puntare l'indice contro di loro: io ho fatto esattamente lo stesso quando ho girato una sequenza del mio documentario nel carcere di Kotel'nič¹⁶⁴, dove speravo di trovare uno spettacolo da girone dantesco e a malincuore mi sono dovuto rassegnare al fatto che così non fosse.¹⁶⁵

Dunque, arrivati a fine romanzo e riconosciuto il desiderio latente dell'autore, inizia ad essere smascherata la realtà dei fatti. La Russia, dipinta in tutto il libro come il luogo per eccellenza dell'avventura, della violenza, dell'intrigo, si rivela un paese dove le carceri vengono tenute in buone condizioni dal costante lavoro dei suoi prigionieri. Non solo, anche Limonov nel finale pare dare segni di cedimento, ammettere quasi che la vita che si è scelto non era soddisfacente come previsto.

«È strano, però. Perché vuole scrivere un libro su di me?».

Sono colto di sorpresa ma rispondo, con sincerità: perché ha - o ha avuto, non ricordo il tempo che ho usato - una vita appassionante. Una vita romanzesca, pericolosa, una vita che ha accettato il rischio di calarsi nella storia.

E a questo punto Eduard dice qualcosa che mi lascia di sasso. Con la sua risatina brusca, senza guardarmi:

¹⁶⁴ A questo documentario Carrère dedica il testo *La vita come un romanzo russo*, edito in Italia nel 2009 da Einaudi

¹⁶⁵ Ivi, p. 344

«Già, una vita di merda»¹⁶⁶

Carrère è talmente affascinato dal suo personaggio da non poter ammettere che egli non apprezzi la sua esistenza, rimane incredulo e nel passaggio successivo, che abbiamo già visto, tenta di capovolgere la situazione, ridonando al suo eroe il finale romanzesco meritato.

Con questi due passaggi giungo quindi a toccare definitivamente il punto centrale del testo. Carrère, come già detto, è affascinato dal *romance*, desidera essere parte di un *romance*, anche quando questo non è libro, ma vita reale, anche quando tocca tematiche scabrose (la guerra in Serbia, la situazione politica russa), al punto da tentare addirittura di mistificare la realtà pur di non vedere l'incantesimo sparire. È lecito il fascino per la guerra? È lecito l'interesse scabroso per la violenza? O addirittura, cosa farebbe Carrère se si trovasse nella situazione di poter uccidere un uomo? Proverebbe repulsione o esaltazione? Questo si sta chiedendo l'autore quando scrive il racconto di Limonov.

Resta da chiedersi se Limonov avrebbe avuto degli scrupoli a sparare sulla gente, e se l'abbia fatto in altre occasioni. Certo è però che, per via di queste immagini e dei racconti che ne son nati, Limonov è passato tra i suoi amici parigini dallo statuto di affascinante avventuriero a quello di semicriminale di guerra. [...] *Serbian Epics* mi ha raggelato al punto che ho abbandonato questo libro per più di un anno. Non tanto perché vi si veda il mio personaggio compiere un delitto – in effetti, non si vede nulla del genere –, ma perché Eduard vi fa una figura ridicola. Quello che, nella sua tipologia di invasati attratti dalla guerra, Jean Hatzfeld definisce un Topolino.¹⁶⁷

L'autore dunque è colto da una doppia paura: quella di apparire, scrivendo di Limonov, un misero «invasato» di racconti romanzeschi e quella più intima del «cos'avrei fatto al suo posto?». La liceità dei comportamenti di Eduard si riflette istantaneamente su Carrère, portando a domandarsi se è etico scrivere di un personaggio come il suo, se in realtà il testo non racconti la semplice ammissione della propria ambiguità morale. Se il rischio di Don Quijote e Madame Bovary era quello di credere ai romanzi letti al punto da confonderli con la realtà, quello di Carrère è invece di esserne talmente appassionato da corrompere la propria etica. Tuttavia ciò non lo spaventa, ma anzi stimola la sua analisi ad andare più nel profondo. Poco per volta capiamo che quando egli si pone delle domande sull'etica del suo personaggio, queste stesse domande le sta rivolgendo a se stesso. Si guardi ad esempio questo passo, tratto da una scena newyorkese: Jenny, la domestica, viene informata dal miliardario Grey che il bambino dei loro adorabili vicini è infine morto, dopo aver sofferto lungamente di leucemia. Eduard è presente alla scena e rimane in silenzio nell'apprendere la notizia, ma nel suo libro nel frattempo scrive:

¹⁶⁶ Ivi, p. 353

¹⁶⁷ Ivi, p. 235

E va bene, morirà di cancro, il piccolo, e chi se ne frega! Sì, è un bel bambino, sì, che pena, ma io ripeto: chi se ne frega, anzi, meglio così! Che crepi, quel moccioso figlio di ricchi, sono contento. Perché dovrei fingere tenerezza e pietà mentre la mia stessa vita, seria e unica, è distrutta da tutti quei merdosi, sena nessuna eccezione?¹⁶⁸

A questa reazione, che a noi appare vergognosa e imperdonabile, Carrère reagisce così:

(«Che figlio di puttana!» pensa Steven, e lo penso anch'io, e probabilmente anche tu, lettore. Tuttavia, penso anche che se si fosse potuto fare qualcosa per salvare il bambino, meglio ancora qualcosa di difficile o pericoloso, il primo che si sarebbe dato da fare e si sarebbe gettato nella lotta con tutte le proprie forze sarebbe stato Eduard).¹⁶⁹

La scrittura dunque, anche la più scabrosa, è riscattata alla prova dei fatti, o almeno questo sembra suggerire (anche se con non eccessiva convinzione) Carrère. Limonov è salvo e, in un certo senso, anche il suo autore.

Tuttavia non è questo il risvolto più interessante che possiamo trovare: come abbiamo già notato più volte Carrère non sta semplicemente scrivendo una biografia o un'autobiografia, ma le sue analisi si estendono ben oltre. Se l'Europa orientale nel testo si trasforma infatti nel regno del *romance* e l'occidente è il mondo del quotidiano che osserva con comodità i fatti che avvengono dall'altro lato, la passione per il romanzesco, l'impulso per l'avventura, anche quando questa non è finzione, ma realtà, è cosa che riguarda non il solo Carrère, ma tutta la sua società. La brama di conoscere, di vivere «veramente», come veramente vivono gli eroi dei romanzi, o gli esotici personaggi di cui ci informano giornali e televisioni è una passione che riguarda nel profondo tutti noi. Ad essere messa sotto osservazione dunque non è l'etica del singolo, ma quella di tutta la collettività. L'autore sembra quasi voler mostrare che gli stessi interrogativi che si pone su se stesso riguardano tutti e mette alla prova il perbenismo del lettore poco per volta, dimostrandogli che subisce lo stesso fascino dell'autore verso il suo personaggio. Così, se a poco a poco Limonov inizia ad avere parte in avvenimenti storici rilevanti, ad avere comportamenti sempre più difficili da giustificare, Carrère riesce tuttavia ad avvicinare il lettore sempre di più al suo racconto, costringendolo a porre le stesse domande che fa al suo personaggio a se stesso, come il romanzo fosse scritto proprio per porgli questa sfida.

Anche in questo testo dunque, come già mostrato nell'*Avversario*, l'autore gioca con le reazioni del lettore, sembra interessato a capire quali saranno le risposte al suo testo. Penso anzi che Carrère non sia stato affatto stupito dall'enorme successo di pubblico che ha suscitato il suo libro, ma che fosse in un certo modo preventivato. La scelta di scrivere un testo dalle caratteristiche romanzesche era

¹⁶⁸ Ivi, p. 151

¹⁶⁹ Ibidem

fatta apposta per suscitare questa reazione e mostrare che lo scabroso impulso per il *romance* accomuna tutti noi.

All'inizio del saggio ho citato Žižek, che nel suo saggio *Benvenuti nel deserto del reale* mostrava come nel nostro secolo la realtà venga utilizzata e percepita come un effetto speciale, l'unico ancora in grado di ridestare l'attenzione dello spettatore. Avevo tuttavia negato la possibilità che questa operazione riguardasse anche *Limonov*, perché ciò avrebbe significato che il libro fosse scritto a puro scopo d'intrattenimento. Rivedendo tuttavia questo passaggio dopo l'analisi svolta ci si accorge che Carrère sembra assolutamente a conoscenza degli studi del filosofo, o quantomeno che padroneggi le dinamiche di cui Žižek parla. Egli sfrutta la vita e i testi di Limonov come un effetto speciale, proprio per poter analizzare la reazione sua e del lettore agli stessi. Non è infatti questo l'unico indizio che ci porta ad accomunare le analisi del filosofo con quelle che si possono trarre dal testo di Carrère. Ad esempio, leggiamo, è un «nucleo portante della “passione per il reale”»¹⁷⁰ l'interesse (tipico della destra) di eroi ambigui, che apprezzano «lo sporco lato nascosto osceno del Potere: l'atteggiamento eroico per cui “qualcuno deve pur fare il lavoro sporco, per cui facciamolo!”»¹⁷¹. Si noti come questa frase ricorda molto da vicino quella espressa da Limonov riguardo ai fatti di Romania. L'interesse, la passione per le avventure di Eduard insomma sarebbero per il filosofo un tratto naturale della malata «passione per il reale» da cui è afflitta l'umanità contemporanea.

Non solo: si legga come Žižek interpreta la questione dello scontro tra due mondi:

Siamo arrivati alla conclusione provvisoria che si può comprendere l'impatto sconvolgente dell'assalto dell'11 settembre solamente ponendolo sullo sfondo della linea di confine che oggi separa il primo mondo digitalizzato dal Terzo Mondo “deserto del Reale”.¹⁷²

L'umanità, così come avevamo visto nel romanzo è separata tra primo mondo, comodo osservatore, e Terzo Mondo (nel libro chiaramente la Russia), luogo dove avviene la “vita vera”, quella passata dai Limonov e preclusa ai Carrère, quella dove fatti quali l'11 settembre avvengono quotidianamente. Il modo di approcciarsi alla differente realtà è pure il medesimo: abbiamo già detto che gli occidentali nel romanzo leggono gli eventi che accadono oltre la cortina con le strutture del *romance*. Allo stesso modo Žižek sostiene che siano la letteratura e la cinematografia catastrofista ad alimentare, con il loro sovraccarico di stimoli, l'immaginario dell'uomo occidentale, rendendolo in qualche maniera insensibile all'accadere di fatti realmente tragici nel Terzo Mondo, ma non solo, che addirittura contribuiscano a farli avverare: nessuno infatti avrebbe immaginato di

¹⁷⁰ *Benvenuti nel deserto del reale*, p. 33

¹⁷¹ *Ibidem*

¹⁷² *Ivi*, p. 39

compiere un attentato come quello alle Torri Gemelle non fossero stati prima i racconti ad idearlo.

Al centro dell'analisi di entrambi i testi dunque troviamo la visione distorta di un mondo che ricrea il secondo mondo ad immagine e somiglianza della propria fantasia. Tuttavia, mentre Žižek attribuisce la colpa di questo procedimento all'utilizzo moderno dei media, dei racconti, al sovraccarico di informazioni a cui l'umanità è sottoposta, Carrère sembra cercare le ragioni in un sentimento da sempre esistito di interesse per il romanzesco. Il primo dunque lo ritiene un fattore esclusivamente contemporaneo, mentre per il secondo si tratta di un comportamento radicato nei secoli. Per Žižek è «passione per il reale», per Carrère è «passione per l'avventura» e anche se gli effetti sono i medesimi, le cause differiscono lievemente. Ciò non vuol dire che lo scrittore sia in disaccordo con il filosofo: è palese ad esempio che la sovrainformazione sia una delle cause della confusione europea nell'interpretare certe realtà lontane, lo testimoniano i passaggi già letti sull'arrivo in Francia delle informazioni dal fronte serbo. Ad essere preponderante tuttavia nel definire le caratteristiche della Russia per noi europei e per tutto il mondo non-occidentale è soprattutto l'interesse per il romanzesco e non una semplice questione di fonti e nuovi media.

Se dovessimo trovare quindi un parallelo critico per ciò di cui parla l'autore francese non sarebbe nel sociologo della contemporaneità quanto in uno studioso più interessato a definire la mitologia dell'umanità su un lasso di tempo molto più lungo: si tratta ancora una volta di Northrop Frye. Finora abbiamo letto il suo saggio principalmente per ricavarne delle strutture narratologiche, degli archetipi con cui confrontare i due testi in esame. Non mi sono soffermato tuttavia sulle intime ragioni del saggio del critico inglese. La sua intenzione è infatti quella di ricostruire una mitologia comune a tutta l'umanità e di leggere dunque il continuo riemergere del *romance* nella letteratura come un impulso, una sorta di istinto umano ad interpretare la realtà e dunque le possibilità della propria stessa vita secondo i movimenti di discesa e ascesa, di riconoscimento di se stessi e superamento delle crisi. È quella che in questo brano Frye definisce un'«epica umana inconscia»:

Le tesi sostenute in questo libro sono, primo, che le formule del *romance*, nel corso dei secoli, hanno registrato minimi cambiamenti; secondo, che ciò rappresenta la prova non solo di un genere popolare stabile e continuo, ma di un'epica umana inconscia. [...] il *romance* è una "scrittura secolare" in cui l'eroe rappresenta l'umanità, e la ricerca che egli persegue rappresenta la possibilità dell'esperienza umana.¹⁷³

Capiamo dunque che, secondo il critico, leggere e rappresentare i racconti seguendo formule romanzesche è una sorta di impulso che appartiene a tutta l'umanità e deriva da un bisogno interiore condiviso, o meglio, corrisponde ad un

¹⁷³ *La scrittura secolare*, p. 17

desiderio di vivere e rappresentarci la nostra esistenza (le due cose diventano la stessa nel momento in cui siamo noi stessi a dare un senso complessivo alle azioni che facciamo e agli eventi che ci accadono) secondo determinate formule. Frye illustra meglio questo processo più tardi quando, utilizzando termini psicanalitici, descrive il *romance* come una sorta di *es*, coagulo di impulsi interiori che vengono sublimati nella scrittura dei romanzi, ma anche nella formazione di una visione del mondo romanzesca.

Il mondo dell'arte, della cultura e della civiltà umana, è un processo creativo informato da una visione. Il centro focale di questa visione è indicato dalla polarizzazione nel *romanzo* fra il mondo che vogliamo e il mondo che non vogliamo. Il processo va avanti nel mondo reale, ma la visione che lo informa è libera da quel mondo e non deve lasciarsi macchiare da esso.¹⁷⁴

Dunque il *romance* è un impulso a dare al mondo un'immagine prestabilita, che sublima alcuni dei nostri desideri, di erotismo e di violenza, e mentre il mondo cambia e i romanzi pure, la struttura di questo nostro desiderio rimane la medesima. Il testo di Carrère, letto in questo senso, sembra mettere in scena questo processo di lettura del mondo da parte sua e di tutta la sua società: nel momento in cui egli interpreta il mondo russo come fosse un *romance* egli non sta altro che dando sfogo, consapevolmente, ad un desiderio suo e della collettività. Al contempo tuttavia egli analizza questo desiderio: quando all'inizio abbiamo notato che, nel momento del colpo di scena, egli invece di usare «a un tratto» preferisce «come capita», sta avvertendo il lettore che romanzesca non è la storia di per sé, ma che è il lettore o lo scrittore a dargli questa forma per rispondere ad un proprio desiderio, così come è lo stesso desiderio d'avventura ad appassionare i francesi alle vicende della Russia e della Jugoslavia.

D'altronde l'autore stesso, pur smascherando questo processo, è consapevole di non riuscire ad uscirvi. Ciò viene ben rappresentato nella scena finale: sebbene Limonov gli abbia fatto notare che la sua vita romanzesca è stata in fondo una vita «di merda» e Carrère vuole scrivere comunque un finale romanzesco. Non importa che il figlio lo colga in fallo, smascheri il suo desiderio di rappresentare il personaggio come un eroe fino alla fine nonostante le evidenze; Carrère ne è consapevole, ma trova in ogni modo un *escamotage* per far terminare la vita del suo Limonov da «relitto»¹⁷⁵ e da «re»¹⁷⁶, come merita. A certificarlo è il finale, di cui non è chiaro il soggetto, se sia Limonov o in fondo Carrère:

Questo sì che gli piace.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Ivi, p. 69-70

¹⁷⁵ *Limonov*, p. 356

¹⁷⁶ *Ibidem*

¹⁷⁷ *Ibidem*

Stabilite dunque le ragioni più profonde del romanzo, i suoi meccanismi intrinseci e l'utilizzo del romanzesco che ne viene fatto, è giusto ora ritornare alla domanda iniziale, ovvero tentare di stabilire quale sia lo statuto del testo in questione. Stabilito da tempo che di *romance* non si tratta e che l'operazione compiuta dall'autore è più complessa di quella di una semplice biografia, mi interessa soprattutto rivedere le affermazioni svolte sul romanzo ipermoderno. In effetti avevo notato, leggendo le tesi di Donnarumma, che c'erano parecchi punti che facevano propendere per questa denominazione. La principale ragione per cui avevo scartato questa ipotesi era il fatto che il critico escludesse con tutta certezza testi con un impianto romanzesco dal suo canone, propendendo per una narrativa di tipo diverso.

Dopo aver analizzato accuratamente il testo ci accorgiamo che i punti a favore rimangono invariati: l'attenzione per il reale, la necessità di dire qualcosa, «l'ossessione del come-sono-davvero-andate-le-cose», il rifiuto dell'estetizzazione, l'utilizzo fatto delle fonti e soprattutto l'interesse per il rapporto realtà-finzione (che si è arricchito anzi di ulteriori sfumature) sono le stesse viste all'inizio. Al contrario ho fatto notare come romanzesca non sia, come detto in origine, la struttura del testo, semmai il *romance* è l'oggetto d'analisi, il tema portante, soprattutto nelle sue ambigue relazioni con il mondo reale e con l'interpretazione del mondo reale. Letto in questo senso il romanzo non c'è nulla che vieti di considerarlo ipermoderno, anzi, il tema e il metodo di analisi utilizzato sembra del tutto in linea con quelli descritti e studiati da Donnarumma e paiono un perfetto esempio di quanto il critico ha provato a illustrare nel suo saggio.

Limonov insomma è un esperimento ipermoderno sul tema del *romance*, della passione per il *romance* e una profonda e sincera analisi di come questa influenzi la nostra percezione della realtà tutta.

Capitolo III

Le Benevole: «il romanzo del XXI secolo»

3.1 Il confronto con l'*Oresteia*: *Le benevole* tra *romance* e tragedia

Nel primo capitolo di questo saggio ho analizzato a lungo le risposdenze tra *Le benevole* e le strutture classiche del *romance*, notando una profonda coincidenza soprattutto nell'utilizzo di determinati archetipi, per come delineati da Northrop Frye. È emerso inoltre dalla ricerca che il romanzesco si sviluppa nel corso della narrazione soprattutto come categoria che il protagonista utilizza per interpretare la realtà, nel tentativo di bloccare il senso di colpa e dare una rappresentazione di sé accettabile.

Ciò che colpisce il lettore tuttavia è l'utilizzo, così ampio nel corso del romanzo, di un genere considerato frequentemente minore o di intrattenimento nel trattare una tematica che suscita così profonde reazioni morali, spesso toccata, nella nostra contemporaneità, dal velo dell'indicibilità. Il male è «radicale», «inimmaginabile», «assoluto»¹⁷⁸ (Sono tutti aggettivi tratti da un saggio di Maria Anna Mariani dedicato a questo tema) dunque a detta di molti è meglio, per rispetto di quanto accaduto, non parlarne. Senza addentrarmi negli specifici di questa argomentazione (per un'interessante prospettiva al riguardo si legga appunto il saggio della Mariani citato) noterò semplicemente che è rischioso e può destare polemiche e accuse toccare un tema decisamente delicato come quello dei crimini nazisti con una narrazione di fantasia, per di più ricca, come mostrato, di elementi romanzeschi. Se la lettura di *romance* è infatti considerata una “lettura di piacere”, è riprovevole ed ambiguo ricercare del piacere a partire da fatti così tragici, che hanno scosso a fondo le coscienze dell'umanità tutta. Questo rischio si è appunto concretizzato nella polemica sorta all'indomani dell'assegnazione del Premio Goncourt al testo. Non è di mio interesse inserirmi ora nella questione, tuttavia ritengo che un buon metro per stabilire se la violazione dell'interdetto da parte dell'autore sia stata o meno corretta o accettabile, è la verifica delle sue ragioni all'interno del complesso del romanzo. Bisogna insomma decidere se, come detto in apertura, quanto scritto ne *Le benevole* ci «riguarda» e, andando più a fondo, se quanto di romanzesco c'è all'interno del libro, ci «riguarda».

¹⁷⁸ Anna Baldini, Sergio Luzzatto, Maria Anna Mariani, Guido Mazzoni, Cristina Savattieri, Carla Sclarandis, *Jonathan Littell, Le benevole*, in *Allegoria per uno studio materialistico della letteratura*, 58, Milano, 2009, p. 227

Se l'obiettivo è dunque scendere più a fondo nelle ragioni del testo tuttavia è utile riprendere il discorso aperto sullo statuto del testo e verificare altre prospettive ed influenze che hanno condotto l'autore durante la stesura del romanzo, per capire come il romanzesco nel testo si intersechi con il resto del contenuto narrativo e per tracciare una sorta di senso complessivo del suo utilizzo.

La prima e più importante prospettiva che andrò a verificare è quella suggerita già dal titolo, ovvero quella del tragico. Il più evidente legame tra il testo e il genere teatrale è quello instaurato con le opere della classicità greca, sappiamo infatti che «benevole» è una traduzione di Eumenidi, titolo di una delle più importanti opere di Eschilo. Il rimando tuttavia non è diretto alla singola opera, ma quanto al complesso della trilogia definita *Oresteia*, con cui durante la narrazione Littell intesse un legame strettissimo.

La trama della tragedia familiare di Maximilien Aue ricalca in effetti con estrema precisione quella del ciclo greco. Nella prima tragedia, l'*Agamennone*, assistiamo al ritorno a casa dell'eroe greco dopo il periodo passato a Troia a combattere per riconquistare la moglie del fratello Menelao. Ad attenderlo a casa ci sono la moglie Clitemnestra e il suo nuovo compagno Egisto che uccidono l'eroe all'arrivo. Il motivo di questo atto è stato il sacrificio di Ifigenia, figlia appunto di Agamennone e Clitemnestra, immolata alla dea Artemide per permettere alla flotta di lasciare il porto e salpare per la spedizione.

Si può osservare da subito come il quadro familiare sia il medesimo di quello già visto nel romanzo, con Agamennone rappresentato dal padre di Aue, la madre ovviamente da Clitemnestra e Moreau come sostituto di Egisto. Ho già fatto notare il fatto che l'omicidio paterno nel romanzo si consumi non con l'eliminazione fisica, come avviene nella tragedia, ma con la dichiarazione di morte portata all'anagrafe dalla madre. È interessante anche scoprire che le motivazioni dell'assassinio, reale o presunto, sono le medesime, ovvero il crimine commesso verso i propri figli: se Agamennone uccide Ifigenia, il padre di Aue abbandona i figli dopo averli a lungo trascurati senza lasciare alcun mezzo alla madre per mantenerli. Anche in questo caso nella rappresentazione tuttavia c'è un elemento distorto: se Agamennone è realmente un importante comandante greco di ritorno da una guerra lunga, ma vittoriosa, ciò vale nel romanzo solo nelle false rappresentazioni mentali di Aue. Suo padre tuttavia non è un eroe di guerra come crede, né un valido comandante, ma una «belva scatenata»¹⁷⁹, nonché il principale responsabile della grave disfatta di Mitau.

Il parallelo prosegue con la trama della seconda tragedia, *Le coefore*, che narrano il ritorno di Oreste, figlio di Agamennone e Clitemnestra, a casa e la sua vendetta che culmina con le uccisioni della madre e del compagno Egisto. In questo caso Littell è ancora più dettagliato nel tracciare le somiglianze. L'episodio di

¹⁷⁹ *Le benevole*, p. 852

riferimento è ovviamente quello dell'arrivo di Aue in Francia nella casa dei genitori. Scopriamo nel corso della scena ad esempio che anche Max, come Oreste mancava da casa da lunghi anni, durante i quali la famiglia non aveva avuto più notizie di lui:

«Avresti potuto scrivere, sai; non ti sarebbe costato niente. So che disapprovi le mie scelte. Ma sparire così, questo un figlio non dovrebbe farlo. È come se fossi morto. Questo lo riesci a capire?»¹⁸⁰

In questo paragrafo colpisce proprio il riferimento finale alla morte del figlio, nella tragedia infatti Oreste si presenta inizialmente alla madre travestito da messaggero che porta notizia della sua morte. Rileggendo le *Coefore* si scoprono inoltre le ragioni dell'insolita arma utilizzata da Aue per l'omicidio di Moreau, ovvero un'ascia per spaccare la legna.

CLITEMNESTRA Ahimè, ho capito il senso dell'enigma. Per inganno moriremo proprio come uccidemmo. Subito qualcuno mi dia una scure assassina; vediamo se vinciamo o siamo vinti¹⁸¹

L'ascia, o scure, che era l'unica sorta di arma che si poteva trovare in un gineceo è diventata poi parte della tipica iconologia della scena tanto che i curatori fanno notare come fosse presente in tutte le raffigurazioni vascolari che raccontavano la scena e che in Sofocle ed Euripide la stessa arma fosse stata usata anche da Clitemnestra per uccidere Agamennone. Ultimo elemento di interesse che riguarda la seconda tragedia è la presenza di Pilade, amico e compagno di Oreste che ha nella vicenda un ruolo particolare. È infatti il primo aiutante dell'eroe in ogni azione dell'opera, che non interviene mai parlando, ma segue semplicemente il protagonista come una sorta di doppio. Nel momento culmine tuttavia, quando Oreste è in procinto di uccidere la madre, ma si sente colto dal dubbio, è proprio a Pilade che chiede aiuto, o meglio conforto morale.

CLITEMNESTRA Fermati, figlio; abbi ritegno, figlio mio, di questo seno, su cui tu spesso ti addormentavi succhiando con le gengive il latte che ben ti nutriva

ORESTE Pilade, che cosa devo fare? Devo avere ritegno ad uccidere mia madre?

PILADE E allora in futuro che ne sarà degli oracoli del Lossia proclamati a Pito, e dei fedeli giuramenti? Piuttosto che gli dei, tutti gli uomini considerali tuoi nemici¹⁸²

Questa è l'unica battuta che Pilade ha all'interno della tragedia, dunque rappresenta ottimamente il suo ruolo, ovvero quello di fare da coscienza morale di Oreste, di spingerlo verso gli atti più crudi in nome di qualcosa di superiore: una divinità. Si tratta dello stesso ruolo che Thomas, l'amico di Aue, pare assumere

¹⁸⁰ Ivi, p. 503

¹⁸¹ Eschilo, *Orestea*, Milano, BUR, 1995, p. 447

¹⁸² Ivi, p. 449

per buoni tratti della narrazione. La sua presenza al fianco del protagonista è pressoché costante: sono insieme durante l'avanzata in Polonia e Ucraina, si ritrovano a San Pietroburgo, sono in stretto contatto nel lungo periodo passato a Berlino e per due volte Max viene da lui salvato nel finale con dei repentini interventi: in casa della sorella, accompagnandolo per tutto il tragitto di ritorno, e nella scena finale, quando viene inseguito da Clemens e Weser. Allo stesso modo la sua presenza morale opera come nella tragedia. Oltre a spingerlo nelle giuste direzioni tra arruolamenti e avanzamenti di grado, Thomas è soprattutto il personaggio che libera la coscienza del protagonista con i suoi interventi, sempre netti, che tagliano le profonde riflessioni sui crimini che stanno compiendo. Si veda questo brano durante la campagna in Polonia, quando Aue espone un suo dubbio:

«Lo dico a te, solo a te. Uccidere gli ebrei, in fondo, non serve a niente. È spreco, pura perdita. Tutto qui. E quindi può avere un solo significato, quello di sacrificio definitivo, che ci lega definitivamente, ci impedisce una volta per tutte di tornare indietro. Capisci? Con ciò si esce dal mondo della scommessa, nessuna possibile marcia indietro. L'*Endsieg* o la morte. Tu e io, tutti adesso, siamo legati, legati all'esito di questa guerra dagli atti che abbiamo commesso insieme. E se abbiamo sbagliato i calcoli, se abbiamo sottovalutato il numero di fabbriche che i rossi che i rossi hanno installato o trasferito oltre gli Urali, siamo fregati»¹⁸³

La risposta di Thomas è secca e spazza ogni dubbio:

«Max, [...] tu pensi troppo. Non ti fa bene. Cognac?»¹⁸⁴

L'intervento, esattamente come quello di Pilade, è risolutorio, elimina i quesiti morali che Aue si pone e lo spinge all'azione, tuttavia a spazzare i dubbi non è l'appello all'autorità divina, ma ad un'altra autorità incontestabile, come si vede da quest'altro brano:

«Prenderemo Mosca». Insistetti: «Sì, ma se non la prendiamo? Che succede? Come passa l'inverno la Wehrmacht? Hai parlato con quelli dell'intendenza? Non hanno previsto niente per l'inverno, niente. I nostri soldati hanno ancora le uniformi estive. Anche se incominciano da subito a distribuire abiti pesanti, non potranno mai equipaggiare le truppe come si deve. È da criminali! Anche se prendiamo Mosca, perderemo decine di migliaia di poveri diavoli, solo per il freddo e le malattie». «Sei un pessimista. Sono certo che il Führer ha previsto tutto»¹⁸⁵

Dunque non è l'autorità divina che assicura la rettitudine delle azioni compiute, ma quella terrena di Adolph Hitler, in cui il popolo tedesco pare credere appunto come ad una divinità. A certificarlo è questa affermazione, messa in bocca sempre a Thomas:

¹⁸³ *Le benevole*, p. 139

¹⁸⁴ *Ibidem*

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 137

«Mio Dio», mi lasciavi sfuggire alla fine. «Non c'è nessun Dio. Ci sono solo Adolph Hitler, il nostro Führer e la potenza invincibile del Reich tedesco. Stiamo mettendo insieme il più grande esercito della storia dell'umanità. Li annienteremo entro poche settimane»¹⁸⁶

Se Pilade dunque si appellava all'oracolo di Delfi per spingere Oreste all'azione, Thomas trova il giusto corrispettivo di ciò in Hitler in persona, la sovrapposizione tra i due personaggi sembra chiaramente ricercata e voluta. Assistiamo dunque allo stravolgimento del nucleo morale della tragedia: se il riferimento etico per le azioni del protagonista è il *Führer* e non un dio, diventa quasi ovvia la sua progressiva accettazione e messa in atto delle peggiori scelleratezze. Aue ripete più volte nel romanzo la convinzione secondo cui Thomas è un ottimo nazionalsocialista, pienamente coinvolto e genuinamente desideroso di combattere per la causa, non si tratterebbe insomma di un'arrivista come può apparire in svariati episodi. Sebbene al lettore possa rimanere il dubbio su tale questione (Thomas è un nazista devoto o un arrampicatore sociale?) ciò che conta è la percezione di Aue: per lui l'amico è la voce sincera del nazionalsocialismo, la sua guida sulla retta via. È dunque proprio seguendo Thomas che il protagonista arriva al fondo della sua abiezione, ovvero all'apice della sua carriera nelle gerarchie naziste. A ristabilire il normale ordine dei valori, anche in rapporto alla tragedia classica, è il finale, dove, una volta tolti dalla scena i due aiutanti (Pilade nelle *Eumenidi* non è presente, mentre Thomas è stato ammazzato) l'eroe greco verrà assolto dalle sue colpe durante il processo, mentre Aue continuerà ad essere perseguitato dalle Furie (“Le benevole avevano ritrovato le mie tracce”¹⁸⁷).

Con questa analisi mi sono già addentrato nel terzo capitolo della saga, le *Eumenidi*, che merita di essere studiato in maniera più completa, proprio perché le discrepanze tra tragedia e romanzo suggeriscono le riflessioni più interessanti. La trama dell'opera è molto semplice: Clitemnestra, ormai morta, ha invocato le Erinni, dee della vendetta (soprattutto se riguarda reati familiari) per vendicarsi del figlio Oreste. Egli, per salvarsi, si rivolge prima ad Apollo e infine ad Atena, dopo un viaggio fino alla città di Atene appunto, dove si rifugia nel tempio per avere protezione. La dea, per prendere una decisione, indice un regolare processo con dodici giudici da lei presieduti (giuria creata sul modello dell'Aeropago). Dopo la votazione, risultata pari, Oreste viene assolto dal voto finale di Atena che, per placare le Erinni infuriate, offre loro di diventare Eumenidi, di prendere dimora in città e diventare dunque dee della giustizia. Il passaggio viene interpretato classicamente come la narrazione del transito dall'antica legge del taglione alla moderna giustizia cittadina della *polis*.

Vediamo ora come il tutto venga capovolto nel romanzo di Littell: innanzitutto bisogna ricordare come Aue abbia totalmente rimosso i due omicidi commessi, dunque non prova sensi di colpa, né sente la necessità di proteggersi. Le Erinni

¹⁸⁶ Ivi, p. 60

¹⁸⁷ Ivi, p. 943

tuttavia si scatenano lo stesso, sotto forma dei due poliziotti Clemens e Weser. Ho già fatto notare come la loro presenza sia decisamente misteriosa, in quanto hanno la capacità di intervenire in qualsiasi momento perseguitando Aue nei luoghi e momenti meno adatti (lo raggiungono a casa della sorella, in Prussia, quando ormai la zona era stata praticamente occupata dall'Armata Rossa e lo inseguono a Berlino proprio nel momento dell'arrivo dei russi), non ho mai notato però le ragioni di questo loro accanimento.

«Se non sbaglio, il vostro fascicolo è stato ritenuto molto discutibile» Clemens alzò le spalle: «I giudici, non si sa più cosa vogliono. Ma non significa che abbiano ragione». «Purtroppo per voi, - dissi affabilmente, - siete al servizio della giustizia». «Appunto, - borbottò Clemens, - la giustizia, noi, la serviamo. E siamo i soli».¹⁸⁸

Come si vede i due gendarmi affermano di servire la giustizia, suggerendo inoltre che la vera giustizia non sia quella gestita da giudici e tribunali. Insomma il richiamo ad una legge più primitiva ed efficace è evidente, mostrando il chiaro parallelo tra le loro figure e le Erinni eschilee. Ancora più esplicito è l'episodio finale, quando i due raggiungono Aue nei sotterranei di una Berlino invasa dai russi. La scena sembra tratta da un film poliziesco con i due detective che invece che punire il colpevole decidono di aumentare la *suspance* e narrare approfonditamente come si sono svolti i due delitti, riportando dunque il racconto al momento dell'uccisione della madre di Aue:

«Tua madre ti aspettava in piedi, in cima alle scale o davanti alla porta della sua stanza. Indossava una camicia da notte, la tua vecchia madre. Ti ha parlato guardandoti negli occhi. Cosa ti ha detto, non lo sappiamo. [...] Deve averti ricordato come ti aveva portato nella pancia, poi nutrito al seno [...] Forse ti ha mostrato il seno»¹⁸⁹

Il doppio richiamo al seno è una citazione evidente delle *Coefore*, dove Clitemnestra compie appunto il gesto di scoprirsi il petto nel tentativo di fermare la furia omicida del figlio.

Esaurito il racconto Aue chiede nuovamente:

«Ma cosa volete, in fin dei conti?»

La risposta è l'esplicita dimostrazione dell'essenza di Clemens e Weser, non servitori della legge, ma agenti di una giustizia implacabile e vendicativa, quella incarnata dalle Erinni appunto.

«Te l'abbiamo detto, - mormorò Clemens, - vogliamo giustizia». «La città è in fiamme! – esclamai. – Non ci sono più tribunali! Tutti i giudici sono morti o se ne sono andati. Come volete farmi giudicare?» «Ti abbiamo già giudicato – disse Weser con una voce così bassa che si sentiva scorrere l'acqua. – Ti abbiamo giudicato colpevole» «Voi? –

¹⁸⁸ Ivi, p. 829

¹⁸⁹ Ivi, p. 936

sogghignai. – Voi siete sbirri. Non avete il diritto di giudicare». «Viste le circostanze, - rimbombò il vocione di Clemens, - ce lo siamo preso il diritto».¹⁹⁰

Trattandosi dunque non di giustizia ordinaria, ma di legge del taglione, i due estraggono le pistole e iniziano l'inseguimento ad Aue, ma è qui che la storia differisce dalla tragedia, infatti le Erinni non vengono placate da una giustizia superiore, ma brutalmente uccise a colpi di pistola e riemergono sotto forma di sensi di colpa. È proprio questo dato, apparentemente incongruo, che ci mostra che la rappresentazione delle Furie nel testo non è univoca. Se infatti i due poliziotti rappresentano l'aspetto, segnalato anche nel suo saggio da Anna Maria Mariani, della giustizia primitiva, noi sappiamo che le Erinni sono delle dee femminili, dalla parvenza di mostri, che perseguitano i criminali fino a portarli alla follia. Non può essere dunque un caso che nella progressiva pazzia che coglie Aue durante la sua permanenza in casa di Una siano proprio una serie di immagini femminili a perseguitare la coscienza del protagonista. Se dapprima è solo il ricordo del corpo nudo della sorella a perseguitare i suoi ricordi, poco per volta questa viene scacciata da altre donne:

Nel sonno venivano a insinuarsi ogni sorta di chimere, tentavo di scacciarle, perché volevo vedere solo mia sorella, ma loro erano ostinate, tornavano da dove meno me lo aspettavo, come le piccole selvagge impudiche di Stalingrado, aprivo gli occhi e una di loro si era insinuata contro di me, mi voltava le spalle e mi spingeva le natiche contro il ventre.¹⁹¹

L'immagine di Una non riesce a rimanere pura, ma si confonde con quella di tutte le altre donne comparse nel romanzo, Hélène, la madre strangolata, o con figure mitologiche ("La sua vulva era di fronte al mio viso. [...] Quel sesso mi guardava, mi spiava, come una testa di Gorgone"¹⁹²), fino a che non appare l'immagine finale della ragazza impiccata a Kharkov. Ormai Aue ha già raggiunto l'apice della follia e sfoga gli impulsi sessuali sulla casa e la natura attorno a lui, ma comprendiamo solo con quest'ultima apparizione che il motivo della pazzia non è solo l'amore irrisolto, bensì il riemergere di tutti i sensi di colpa sepolti nella seconda parte del romanzo. I crimini compiuti sono ancora ben presenti alla sua coscienza, le chimere che egli tenta di scacciare sono immagini delle Furie che lo perseguitano, così anche quando Aue nel finale si libera dei due poliziotti noi sappiamo che, sebbene egli sia al riparo dalla giustizia, la sua persecuzione non è ancora terminata.

Come già visto, Aue termina il suo racconto senza assoluzione.

Appurati i legami stretti che il romanzo intesse anche con la tragedia è necessario verificare ora quali siano i motivi che portano l'autore a citare ampiamente i due

¹⁹⁰ Ivi, p. 937

¹⁹¹ Ivi, p. 869

¹⁹² Ivi, p. 878

generi trattati finora, per capire come questi ci portano a intendere meglio le ragioni del testo stesso. Inizio proprio dalla tragedia perché su questo aspetto è stato steso più materiale critico. Anna Baldini ad esempio, nel suo saggio inserito nella raccolta già citata uscita in *Allegoria 58*, presenta un'interpretazione del tragico ne *Le benevole* basata, con notevole puntualità di rimandi letterario-filosofici, sulle letture di Aue stesso. Dopo aver notato un'altra serie di interessanti tracce lasciate dall'autore, il racconto della recita dell'*Elettra* sofoclea in cui Aue interpreta la protagonista nell'atto di spingere Oreste all'omicidio, «l'incontro al Louvre con un Apollo di bronzo (il dio che istiga Oreste al matricidio), [...] l'apparizione fantasmatica del volto della madre, chiamata con l'epiteto di Clitemnestra "odiosa cagna"»¹⁹³, la critica analizza alcuni dei saggi che l'Aue convalescente rilegge approfonditamente a Parigi, ovvero un testo di Blanchot sulla rivisitazione del mito operata da Sartre in *Les mouches*.

Secondo Blanchot l'eroe antico "si rende colpevole per obbedienza. Egli non è padrone del proprio delitto. Non è che l'anello indispensabile della catena dei misfatti" Come può Aue, assassino per volontà dello Stato, non identificarsi in questa descrizione? Blanchot prosegue però la sua analisi individuando nelle *Mouches* una versione del mito diversa da quella antica: l'Oreste di Sartre è un moderno eroe della libertà, conquistata attraverso il delitto e il rifiuto di riscattare "l'orribile attraverso il rimorso"¹⁹⁴

Dunque la lettura del saggio secondo la Baldini è una sorta di «invito all'omicidio inteso come unica possibilità di recidere un vincolo insopportabile»¹⁹⁵. Lettura interessante, ma di certo parziale, perché non prende in considerazione (probabilmente anche per le esigenze di brevità della trattazione) tutta sequenza di Clemens e Weser fino al finale. Ad occuparsi di questo è invece la Mariani, di cui abbiamo già letto alcuni brani, che vede invece nell'inserimento del tragico nel testo un'esplicita condanna, o meglio, autocondanna. Maximilien Aue è destinato, a causa delle sue colpe alla «consapevolezza perpetua»¹⁹⁶ che è condanna non al «castigo», ma alla «colpa»¹⁹⁷. A conferma del suo argomento cita infatti delle pagine in cui il protagonista parla ancora di tragedia greca:

Per i Greci poco importa se Eracle uccide i figli in un accesso di follia o se Edipo uccide il padre per caso: non cambia nulla, è un reato, sono colpevoli; li si può compiangere, ma non assolvere – e questo anche se spesso la loro punizione spetta agli dei e non agli uomini.¹⁹⁸

La Mariani tuttavia omette la trattazione dell'altra parte del passo, infatti Aue riflette a lungo anche sul concetto opposto ovvero «il nesso tra volontà e delitto»

¹⁹³ Anna Baldini, Sergio Luzzatto, Maria Anna Mariani, Guido Mazzoni, Cristina Savattieri, Carla Sclarandis, *Jonathan Littel, Le benevole*, in *Allegoria per uno studio materialistico della letteratura*, 58, Milano, 2009, p. 227

¹⁹⁴ *Ibidem*

¹⁹⁵ *Ibidem*

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 232

¹⁹⁷ *Ibidem*

¹⁹⁸ *Le benevole*, p. 573

che «è un concetto cristiano, che perdura nel diritto moderno»¹⁹⁹ e soprattutto sull'applicazione del primo concetto fatta sostanzialmente nel processo di Norimberga e gli altri procedimenti affini al termine della guerra. Giudicati da persone straniere infatti i Tedeschi sono stati valutati sì, solo in base alle azioni compiute, ma secondo dei valori differenti dai loro, che spesso rifiutavano.

I Tedeschi potevano sentirsi sollevati da quel fardello, e quindi innocenti: poiché chi non era giudicato considerava chi lo era vittima della sfortuna, lo assolveva e quindi assolveva se stesso; e lo stesso faceva chi marciva in una prigione inglese, o in un gulag russo. Ma poteva essere altrimenti? Per un uomo comune, come fa una cosa a esser giusta un giorno e reato l'indomani? Gli uomini hanno bisogno di essere guidati, non è colpa loro. Sono questioni complesse e non esistono risposte semplici. La Legge, chi lo sa dov'è?²⁰⁰

Insomma pare piuttosto che Aue stia ancora indagando sul processo di rielaborazione dei carnefici dopo la sconfitta, più che certificare la condanna dei superstiti ad una perpetua tortura.

Ricaviamo da questi due commenti l'impressione che gli spunti per analizzare il testo dal punto di vista del tragico potrebbero essere notevoli e tuttavia non è questo il luogo per approfondire ulteriormente la ricerca. È chiaro che l'autore volontariamente cita, in più luoghi e con diversi scopi, la tragedia greca per trovare spunti di riflessione e di analisi dei fatti. Per valutare più complessivamente il significato della tragedia è interessante allora non limitarsi ad osservarne alcuni scorci all'interno del testo, ma provare a porre il confronto del testo con la più generica teoria del tragico. Per far questa operazione ho scelto di basarmi su un testo di Péter Szondi, che riassume in maniera sintetica alcune delle più importanti valutazioni sia filosofiche che letterarie in materia: il *Saggio sul tragico*²⁰¹.

Punto centrale della riflessione del filosofo (riflessione svolta a partire principalmente dall'*Edipo re*), ma riadattata poi a tutte le tragedie è questa:

A essere tragico non è l'annientamento in sé, ma il fatto che la salvezza si trasformi in annientamento²⁰²

Si tratta di un concetto che si riflette con facilità sia nell'epopea personale di Aue sia in quella dell'ascesa nazista. Se già abbiamo visto l'omicidio della madre e del padre adottivo, che nell'inconscio del protagonista erano ancora ostacoli all'amore della sorella, la cui uccisione dunque parrebbe corrispondere alla salvezza del protagonista, ci sono anche altri episodi, magari secondari, che indicano questa direzione. Innanzitutto il finale del romanzo che culmina, dopo il lungo inseguimento da parte di Clemens, con la morte del poliziotto e il successivo, quasi

¹⁹⁹ Ibidem

²⁰⁰ Ibidem

²⁰¹ Péter Szondi, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996

²⁰² *Saggio sul tragico*, p. 71

inspiegabile, omicidio di Thomas. Utilizzo il quasi perché in realtà l'assassinio ha, almeno in apparenza un movente molto semplice e utilitaristico.

Rigirai Thomas, che aveva ancora gli occhi aperti, e gli sbottonai la giubba. Mi tolsi la mia e feci rapidamente cambio prima di rivoltarlo di nuovo. Passai in rassegna le tasche: oltre all'automatica e alle banconote di Clemens, c'erano i documenti di Thomas, quelli da lavoratore francese, e delle sigarette. [...] i miei documenti erano rimasti nella mia giacca.²⁰³

Dunque con l'uccisione dell'amico Aue guadagna i perfetti lasciapassare per transitare sano e salvo fino in terra francese, l'omicidio si rivela la strada per la salvezza personale. Il connubio salvezza-annientamento si esplicita poi nell'immagine successiva, dove il protagonista, rimasto solo in mezzo ai cadaveri di uomini e animali (si trova all'interno di uno zoo), è finalmente libero, ma condannato allo stesso tempo a perpetua sofferenza.

Ero febbrile, la mia mente andava in frantumi. Ma ricordo anche perfettamente i due corpi sdraiati l'uno sull'altro nelle pozzanghere; sulla passerella, gli animali che si allontanavano. Ero triste, ma senza sapere bene perché. Sentivo all'improvviso tutto il peso del passato, del dolore della vita e della memoria inalterabile, restavo solo con l'ippopotamo agonizzante, qualche struzzo e i cadaveri, solo con il tempo e la tristezza e la sofferenza del ricordo, la crudeltà della mia esistenza e della mia morte ancora da venire.²⁰⁴

Altra esemplificazione perfetta del binomio salvezza-distruzione è il doppio episodio del già citato Osnabrugge. Si tratta di un ingegnere che accompagna la *Wermacht*, specializzato nella costruzione di ponti. Egli è talmente appassionato al suo lavoro da averne fatto una vera e propria vocazione

«Capisce sono stato educato a un senso di missione culturale. Un ponte è un contributo letterale e materiale alla comunanza, crea nuove strade, nuovi collegamenti. E poi è di una tale bellezza! Non solo da guardare: se lei fosse in grado di capire i calcoli, le tensioni e le forze, le arcate e i cavi, come tutto si equilibra grazie al gioco della matematica!»²⁰⁵

Per un paradosso del destino non avrà mai la possibilità di costruire ponti, ma il suo lavoro sarà costituito dalle perizie sui ponti distrutti dai sovietici, fino a che, nel finale, il suo compito non diventerà quello di distruggere i ponti alle spalle dell'esercito per fare terra bruciata e limitare l'avanzata russa. Ancora una volta l'annientamento diventa l'unica via di salvezza, cosa ancora più paradossale e tragica dal momento che tutti sanno già che la distruzione dei ponti non sarà di alcuna utilità per prevenire il tracollo, ma questo arriverà in ogni caso.

²⁰³ *Le benevole*, p. 943

²⁰⁴ *Ibidem*

²⁰⁵ *Ivi*, p. 133

«C'è da piangere. [...] Ogni volta ho l'impressione di assassinare un bambino»²⁰⁶

Tuttavia non è questo l'unico spunto tragico che il saggio ci offre: analizzando la Fedra di Racine infatti Szondi esplora il motivo della fedeltà ed infedeltà.

L'astuzia, – scrive il critico – che ancora consente, nel descrivere a un altro il proprio amore, di salvare la parvenza della fedeltà coniugale, è possibile solo perché nel cuore di Fedra fedeltà e infedeltà sono intrecciate fra loro.²⁰⁷

La situazione ricalca proprio quella ambigua di Aue, che considera la sua fedeltà ad Una intatta e anzi rafforzata proprio dai rapporti omosessuali da lui saltuariamente intrattenuti. Le conseguenze infatti sono le medesime, dove l'amore di Fedra per Ippolito si trasforma in breve nell'amore per la sua sola immagine «a cui la realtà non può adeguarsi a sufficienza»²⁰⁸

Ma l'amore per la pura immagine di Teseo non ha solo per effetto di destare in Fedra l'amore per Ippolito; esso ne impedisce a un tempo la soddisfazione.²⁰⁹

Nella mente di Aue l'immagine ideale della sorella, immagine che corrisponde ad una realtà ormai passata da tempo, non solo è irraggiungibile, ma si mischia anche inesorabilmente al desiderio sessuale, considerato sporco e al senso di colpa per la propria infedeltà. Così dopo l'incontro avuto con lei a Berlino il protagonista si trova a sognare (ma non è certo si tratti di un sogno o di un ricordo) un rapporto sessuale avuto con lei nelle segrete di un museo delle torture: qui i due compiono del sesso anale, mentre Una è stesa su una ghigliottina che Aue minaccia di far cadere. Dunque il desiderio carnale è ancora una volta al contempo desiderio di annientamento, il tutto all'interno di una fantasia erotica che ricorda ad Aue la sua omosessualità, dunque il suo tradimento. La reazione evidenzia l'estrema fatica di chi non riesce a soddisfare il proprio amore e a far combaciare reale e ideale:

Ero arrabbiato, perché quella giornata, nonostante tutto il mio smarrimento, per me era rimasta piena di purezza, e adesso quelle brutte immagini venivano a sporcarla. Mi ripugnava ma al tempo stesso mi turbava, perché sapevo che, ricordo o immagine o fantasia o sogno, anche quello viveva in me, e il mio amore doveva essere fatto anche di quello.²¹⁰

Lo spunto più interessante dato da Szondi tuttavia pare quello sviluppato a partire dal dramma cristiano perché si applica con la stessa facilità alla situazione specifica del personaggio Aue quanto alla Germania nazista intera.

La tragicità del destino, peculiare dell'antichità, si trasforma in ambito cristiano nella tragedia dell'individualità e della coscienza. L'eroe greco commette inconsapevolmente

²⁰⁶ Ivi, p. 664

²⁰⁷ *Saggio sul tragico*, p. 107

²⁰⁸ Ibidem

²⁰⁹ Ibidem

²¹⁰ *Le benevole*, p. 475

il gesto terribile, nell'intento di evitarlo – l'eroe del dramma cattolico, prima della redenzione, diviene vittima del proprio tentativo di sostituire alla realtà minacciosa, con il proprio sapere e il proprio pensare, un'altra realtà che egli stesso cerca.²¹¹

Max Aue sa di odiare la madre in maniera ingiustificata, così come sa di non avere più speranze di riconquistare la sorella, ma decide di ammantare questa realtà con quella del mondo desiderato, quello in cui il padre è un eroe di guerra e non un vigliacco violento, dove Una è ancora nel profondo innamorata di lui e dove l'unico impedimento a questo amore è quello rappresentato appunto dalla madre e da Moreau. Allo stesso tempo è consapevole dei suoi crimini in quanto nazista, dell'ingiustificabilità di ciò che sta commettendo, ma utilizza il suo sapere di intellettuale per giustificarsi e ammantare la realtà con una coltre che garantisca l'autoassoluzione. Il dramma nazista è un dramma della coscienza, non solo di quella di Aue, ma di quella collettiva: come leggere altrimenti la formazione di tutta quella serie di fasulle scienze biologiche tese a giustificare l'operato politico del *Reich* che Voss smonta con tanta puntualità nel secondo capitolo. Il tentativo di sostituzione e dunque di autoassoluzione e salvezza è evidente ed è su questo che più e più volte Littell si concentra nel corso del romanzo, mostrando con minuzia le discussioni etiche che animano le milizie, ma anche i civili tedeschi.

La medesima operazione l'autore la compie nel suo saggio, scritto durante le ricerche per il romanzo, *Il secco e l'umido*²¹², dove l'autore, partendo dallo studio dell'autobiografia dello spregevole generale di origine belga Leon Degrelle, analizza i cardini del discorso nazista, della «maniera “fascista” di produrre la realtà»²¹³. Il risultato è proprio quello di smascherare le ipocrisie naziste nella descrizione del mondo, soprattutto del mondo in guerra restituendo al lettore una sorta di inconscio fascista, della sua contrapposizione tra secco (il fascista appunto) e umido (il nemico, tendenzialmente bolscevico). Così se il russo muore, muore liquefacendosi («Innanzitutto si tratta di proiettare la liquefazione connessa alla morte (in quanto violazione dei limiti) sul corpo, o piuttosto sul cadavere, del nemico») e questo è appunto un processo per vedere la morte solo dall'altro lato del campo di battaglia e dunque esorcizzarla. Il fascista invece «ovviamente, non muore: cade sul campo dell'onore, rinuncia alla propria vita, si sacrifica, fa dono di sé al suo ideale»²¹⁴ e quindi rimane secco, intatto, senza che si profili la vista del sangue che certificherebbe appunto che la morte è reale:

I loro corpi giacevano sulle pietre, gli occhi dilatati, la barba rossa e fragile. Le costole disseccate, avevano già perforato la giubba neroverde.²¹⁵

²¹¹ *Saggio sul tragico*, p. 92

²¹² Jonathan Littell, *Il secco e l'umido*, Torino, Einaudi, 2009

²¹³ *Il secco e l'umido*, p. 19

²¹⁴ *Ivi*, p. 45

²¹⁵ *Ivi*, p. 50

L'operazione di mistificazione della realtà che nasconde la tragedia dunque affascina Littell che ne fa uno dei capisaldi del romanzo, ma non è l'unico tratto che permette di leggere, nel romanzo, il nazismo alla luce del tragico. Basti rivedere l'affermazione da cui sono partito in origine ovvero quella secondo cui la salvezza si trasforma in annientamento. In effetti tutta la campagna di Russia appare essenzialmente una parabola che esplica questo concetto, la tanto agognata salvezza, che dovrebbe essere raggiunta con l'arrivo a Mosca si trasforma ben presto nella distruzione dell'armata tedesca.

A rendere questa operazione evidente è il ripetuto trattamento riservato a chi mette in dubbio la certezza della vittoria tedesca:

I più critici erano gli ufficiali del Gruppo di armate Centro; mentre in Ucraini si tendeva a ritenere che l'invio della 2^a armata blindata di Guderian, ai primi di agosto, fosse stato un colpo di genio che, cogliendo i Russi alle spalle, aveva permesso di bloccare il sud impantanato, di prendere Kiev e, a breve, di avanzare fino al Donez, quelli del centro lo consideravano un capriccio del Führer, un errore che alcuni definivano addirittura criminale. [...] La storia, in seguito ha senz'altro dato loro ragione [...], ma all'epoca le prospettive non erano le stesse, discorsi del genere erano al limite del disfattismo, per non dire dell'insubordinazione.²¹⁶

Dubitare è dunque insubordinazione, e l'insubordinazione è un crimine che, avverte Thomas, potrebbe far «avere dei guai»²¹⁷. Insomma per il nazismo l'unica salvezza, l'unica vittoria possibile è la conquista di Mosca e proprio il tentativo di conquista porterà tutti alla rovina, ma allo stesso tempo non è possibile sfuggire da questa sorte perché la rovina aspetta anche chi tenta di sfuggire da questa situazione e propone altre soluzioni. Apice di questo discorso sarà la battaglia di San Pietroburgo dove, malgrado l'evidenza della sconfitta, l'ordine di continuare a combattere sarà protratto fino all'estremo, proprio perché nell'ottica nazista non c'è via di uscita, o vittoria o morte.

Lo stesso circolo vizioso è ancora più evidente quando si analizza la questione ebraica: il discorso nazista in quel caso è talmente forte da prendere il sopravvento anche sulle persone stesse che l'hanno avviato e diffuso. L'unica salvezza per la popolazione germanica è la distruzione della razza ebraica. Littell si sofferma più volte su questo tema proprio analizzandolo negli aspetti più tragici, infatti non solo l'agognata salvezza comporta la distruzione e l'annientamento più totale dell'altro, ma si rivela anche progressivamente la causa dell'annientamento stesso della Germania nazista. Si veda ad esempio come Aue analizza lucidamente la questione ebraica in relazione proprio alla campagna di Russia:

«Ed è questo il problema. Se non prendiamo Mosca non potremo fermarci e negoziare una pace ragionevole. Quindi dovremo continuare. Ma vuoi che ti dica in fondo cosa

²¹⁶ *Le benevole*, p. 184-185

²¹⁷ *Ivi*, p. 140

penso? Per noi questa guerra è una scommessa. Una scommessa gigantesca che impegna tutta la Nazione, il *Volk*, ma comunque una scommessa. E una scommessa, o la vinci o la perdi. I Russi, invece, non possono permettersi questo lusso. Per loro non è una scommessa, è una catastrofe che si è abbattuta sul loro paese, un flagello. E tu puoi perdere una scommessa, ma non puoi perdere di fronte a un flagello, sei costretto ad avere la meglio, non hai scelta.

[...] E ancora una cosa, [...] uccidere gli ebrei, in fondo, non serve a niente. [...] E quindi può avere un solo significato: quello di un sacrificio definitivo, che ci lega definitivamente, ci impedisce una volta per tutte di tornare indietro»²¹⁸

Dunque lo sterminio con gli ebrei è legato a doppio filo con il destino dell'esercito tedesco. L'unica maniera rimasta alla *Wermacht* per salvarsi dopo le stragi compiute è la vittoria della guerra, ma la guerra stessa sarà la sua rovina.

Gli stessi gerarchi, consapevoli di questo legame, faranno volontariamente leva sul coinvolgimento di tutti quanti nel massacro ebraico per costringere le persone coinvolte a combattere fino all'ultimo, consapevoli che la resa è la rovina. È il caso, ampiamente citato nel romanzo, del discorso di Himmler del 6 Ottobre. Ancora una volta Littell è lucidissimo a comprendere, tramite i pensieri di Aue, le ragioni del discorso:

Perfino io, quando lo sentii il 6 ottobre, sul momento stentai a credere alle mie orecchie, la sala era piena zeppa [...] e tenuto conto delle regole di segretezza a cui ci avevano vincolati, lo trovai davvero sconvolgente, quasi indecente, e non ero certo l'unico, vedevo dei Gauleiter che sospiravano e si asciugavano la nuca o la fronte, non che apprendessero qualcosa di nuovo, nessuno [...], anche se forse, fino a quel momento alcuni non si erano spinti a considerarla fino alle sue estreme conseguenze, a concepirne tutta la portata, a pensare, per esempio, alle donne e ai bambini, ed è probabilmente per questa ragione che il Reichsführer insistette su quel punto [...] perché non potessero sussistere ambiguità, e proprio quell'insistenza era così sgradevole, quella mancanza di ambiguità, ed era come se violasse una regola non scritta [...], la regola del tatto [...] ed è allora, credo, che incominciai a capire la ragione profonda di quelle dichiarazioni, e anche perché i dignitari sospiravano e sudavano tanto, [...] e diceva quelle cose, quelle parole che non si dovevano dire, e le registrava, su disco o su nastro, poco importa, e prendeva accuratamente nota dei presenti e degli assenti [...] era perché nessuno di loro potesse dire di non sapere, potesse tentare, in caso di sconfitta, di farsi credere innocente rispetto alla cosa peggiore, potesse pensare, un giorno, di cavarsela a buon mercato; era per *comprometterli*.²¹⁹

La citazione è molto lunga, ma doverosa: Aue ci spiega con lucida crudezza il freddo meccanismo usato da Himmler per legare tutti i propri ufficiali al destino della Germania. Dopo questo discorso non c'è possibilità di scampo per alcuno di loro, non c'è una fuga secondaria: l'unico scampo di salvezza è il trionfo della

²¹⁸ Ivi, p. 139-140

²¹⁹ Ivi, p. 642-644

Germania, ma la guerra è già persa. Il destino dunque è già segnato, la tragedia compiuta.

Come già accennavo tuttavia il procedimento sfugge di mano anche al freddo calcolo del *Reichsfürher*, infatti in breve tempo lo sterminio degli ebrei si trasforma in un'arma a doppio taglio. A corto di rifornimenti e di uomini atti alla produzione bellica infatti il ministro Speer ordina l'utilizzo massiccio dei prigionieri ebrei per mantenere a pieno regime la produzione di armamenti. A quel punto tuttavia è troppo tardi per fermare il massacro avviato e l'ordine si perde nei meandri della burocrazia militare tedesca, senza venire puntualmente eseguito da chi dovrebbe esserne responsabile. Aue stesso viene incaricato di elaborare un metodo che permetta l'approvvigionamento degli ebrei, ma il suo lavoro è impossibilitato dai quadri medi dell'esercito che non riescono a uscire dall'ottica del discorso nazista: gli ebrei sono la rovina della Germania, tenerli in vita è pericoloso, perché rischiano di sabotare il sistema. Tuttavia il loro stesso sterminio è quello che impedisce alla macchina bellica tedesca di sopravvivere, annientata quindi dalla sua stessa logica.

Perfetto esempio tragico in questo senso è Eichmann: la sua coerenza coi valori nazisti è talmente cieca e ottusa da portare al fallimento totale l'operazione compiuta in Ungheria per accogliere più manodopera:

«Sarebbe un bene. Se riusciamo ad ottenere della manodopera in Ungheria, ben presto si apriranno nuove opportunità per le nostre industrie di armamenti». «Forse, - borbottò Müller. – Ma saranno soprattutto ebrei e gli ebrei sono vietati sul territorio dell'Altreich» [...] «Allora bisognerà cambiare questa regola [...]» Eichmann si era avvicinato e aveva ascoltato le mie ultime parole bevendo il suo cognac. Intervenne senza neanche lasciare a Müller la possibilità di rispondere: «Lei crede sinceramente che la differenza fra la vittoria e la sconfitta stia nel lavoro di qualche migliaio di ebrei? E in al caso, vorrebbe davvero che la vittoria della Germania fosse dovuta agli ebrei? [...] Noi non facciamo la guerra perché ogni Tedesco abbia una radio o un frigorifero. Facciamo la guerra per purificare la Germania, per creare una Germania in cui aver voglia di vivere»²²⁰.

Il discorso nazista dunque non lascia più spazio ad alcun dubbio: l'unico scopo, l'unica salvezza per la Germania è lo sterminio degli ebrei e questo ne è al contempo, consapevolmente, la sua rovina.

Abbiamo visto fino ad ora come si inserisce la tragedia nel romanzo e quale sia il suo ruolo nell'analisi degli eventi e del tema portante del libro stesso, la Germania nazista. Rimane ora da capire come si configura in quest'ottica l'aspetto romanzesco del testo, come si incastrano tra di loro i due generi nel complesso del romanzo. Un primo aspetto evidente da quanto ho mostrato finora è la centralità di alcuni episodi nel formare la struttura rispettivamente tragica, o romanzesca, della narrazione. La vicenda familiare in particolare si presta a questa doppia analisi: se

²²⁰ Ivi, p. 741-742

da un lato abbiamo la visione romanzesca della vicenda, dove Aue vede il suo amore ostacolato dai parenti e deve affrontare la lontananza e tutta una serie di prove per riconquistare la sorella Una, d'altro canto vi è la vicenda tragica, dove il rancore per il crimine commesso dalla madre nel considerare morto il marito viene vendicato con il suo assassinio da parte del figlio, assassinio che scatena poi l'inseguimento del figlio stesso da parte delle Benevole (Clemens e Weser).

È interessante soffermarsi ora sull'episodio centrale dell'omicidio della madre, infatti è questa la scena, o sarebbe meglio parlare di non-scena, topica che permette ad entrambe le strutture narrative di coesistere. Come ho già notato infatti, l'uccisione non viene descritta dal narratore che anzi si considera innocente fino al termine del romanzo (che sappiamo essere stato scritto molti anni dopo). A dare al lettore la certezza dell'accaduto tuttavia sono i fatti, oltre che le prove portate dai due ispettori. Dunque se da un lato la tragedia si può sviluppare a partire da quella non-scena, essendo consapevole il lettore di quanto è accaduto, il *romance* sopravvive proprio su questa mancanza, infatti Aue può continuare a credere nell'amore della sorella e a compiere le sue peripezie per riconquistarla. Tragedia e *romance* si muovono su due livelli differenti, dove la tragedia è reale, ma non scritta, il *romance* invece è un sogno del protagonista, tuttavia ben riportato sulla carta.

Aue vive la sua esistenza come un *romance*, mentre sta in realtà affrontando una tragedia e anche nel riscrivere le sue esperienze ad anni di distanza, pur riconoscendo le atrocità commesse durante quel periodo non riesce ad arrivare a smascherare la propria colpa più profonda, ma è ancora intento a nasconderla e rimuoverla. In fondo, nota la Baldini, l'ormai adulto imprenditore franco-tedesco scrive le sue memorie per una ragione molto semplice: «rivivere nella scrittura [...] le sue ambizioni e le sue speranze»²²¹, dato che quella è stata per lui «la stagione più intensa, quella capace di dare un senso alla vita»²²². *Le benevole* sono scritte come un *romance* perché è così che il loro protagonista ha visto e vissuto la sua esperienza.

3.2 *Le benevole*: il romanzo dell'Occidente in guerra

Nel primo paragrafo di questo capitolo sono finalmente riuscito a dare un senso e una contestualizzazione al lato romanzesco che abbiamo visto emergere abbondantemente ne *Le benevole*, notando la stretta relazione che questo intesse con la tragedia, dove il *romance* è sogno del protagonista e la tragedia realtà dei

²²¹ Anna Baldini, Sergio Luzzatto, Maria Anna Mariani, Guido Mazzoni, Cristina Savattieri, Carla Sclarandis, *Jonathan Littell, Le benevole*, in *Allegoria per uno studio materialistico della letteratura*, 58, Milano, 2009, p. 216

²²² *Ibidem*

fatti. Ritornando tuttavia alle analisi svolte in precedenza avevo notato come esistano due piani del romanzesco nel testo, ovvero due movimenti di ascesa e risalita: uno corrispondente alla vita privata di Aue e dunque alla narrazione del rapporto con la sorella, i genitori e la vicenda che ne consegue terminante nel finale del capitolo *Aria*; il secondo invece riguardante la carriera nazista del protagonista e più in generale tutta la vicenda storica riguardante la guerra e le persecuzioni ebraiche che culmina nel capitolo finale con l'invasione di Berlino da parte dell'Armata Rossa. Contestualmente nell'analisi del tragico nel testo ho segnalato come possano coesistere due livelli di analisi della vicenda: il primo legato appunto alla storia familiare, nello stretto legame che questo intesse con l'*Oresteia* o più in generale con la vicenda di Oreste (l'*Elettra* citata nel testo infatti è sofoclea); il secondo legato al concetto più generale di tragico come salvezza che è al contempo annientamento. In questo caso avevo notato come questa lettura potesse essere svolta sull'intera vicenda nazista, specialmente per come narrata nel romanzo, vista la forte sottolineatura del fatto, spesso poco o per nulla considerato, che lo sterminio degli ebrei si rivelò nocivo per la produzione di armamenti e il rifornimento dell'esercito tedesco.

Questa doppia analisi suggerisce la possibilità di dare un'ulteriore interpretazione, ancor più ampia, della vicenda. Se *romance* è sogno e tragedia la realtà per Aue, la stessa cosa sembra avvenire per l'intera Germania, dove il sogno del *Volk* dominatore auspicato dalle gerarchie naziste rappresenterebbe il movimento d'ascesa di un popolo prima ridotto ad un «volgare polipaio»²²³, confuso proprio perché confusa è la sua razza, ma avviato finalmente alla vittoria finale: la riconquista del suo ideale status di quiete con gli ebrei sterminati e i bolscevichi confinati al di là degli Urali, dove non possono più arrecare danno. Non serve poi specificare perché la vicenda si riveli in realtà una delle più grandi tragedie della storia non solo della Germania, ma dell'umanità tutta.

D'altronde, come ho già notato, Littell si sofferma in numerose occasioni nel descrivere le ambizioni dei tedeschi, nel leggere e interpretare non solo i fatti accaduti, ma anche le dispute ideologiche che avvenivano all'interno dell'esercito tedesco, proprio nel tentativo di interpretare la realtà correttamente a partire dal sogno fondamentale del predominio razziale. Dunque la guerra, lo sterminio non solo degli ebrei, ma anche di prigionieri, malati, disabili, sono interpretati non come un avvenimento tragico, ma come i normali ostacoli che l'eroico popolo tedesco deve affrontare per raggiungere il suo obiettivo:

In teoria, diceva lui, non avremmo dovuto avere paura della guerra; la guerra era il logico sbocco della *Weltanschauung*²²⁴

²²³ *Le benevole*, p. 90

²²⁴ *Ivi*, p. 55

Nel primo capitolo ho notato che l'impossibilità di chiudere il romanzo come un *romance* porta Aue alla follia degli ultimi capitoli, riformulando ora l'affermazione potremmo dire che è l'evidenza dell'emergere della tragedia, l'impossibilità di tenerla ancora mascherata, sepolta dall'idea rassicurante dell'avventura romanzesca a spingere Aue all'annientamento e autoannientamento del finale. In effetti quello della follia è un *topos* che sappiamo essere da lungo tempo parte della più importante tradizione tragica (a partire dall'*Aiace* sofocleo, passando per l'*Amleto* di Shakespeare, anche se in questo caso vittima della follia è Ofelia, fino ai giorni nostri).

Emerge quindi da questa analisi l'abilità dell'autore di giocare con le forme della tradizione, non solo nella costruzione della trama del suo romanzo, ma anche facendone uso come strumenti di analisi del reale. Il senso particolare degli episodi si amplia e serve a contribuire al più ampio obiettivo della narrazione complessiva, dando evidenza all'affermazione data in apertura, secondo cui questa ci «riguarda». Qual è dunque l'oggetto dell'analisi di Littell? A prima vista sembrerebbe di poter rispondere semplicemente: il nazismo. Tuttavia non bisogna dare la risposta per scontata, ma è necessario leggere prima gli indizi che abbiamo a disposizione.

È interessante al riguardo segnalare ciò che racconta Sergio Luzzatto nel suo saggio su *Le benevole*:

Vale piuttosto la pena, qui, di rilevare una circostanza biografica che distingue l'autore delle *Benevole* da professori universitari splendidamente prestati alla letteratura come Cercas o Mendelshon: è la lunga esperienza di Littell – allora operatore di un'organizzazione umanitaria – su fronti di guerra tra i più accesi degli anni Novanta. Concepito al sicuro di una qualche biblioteca francese o americana, leggendo Eschilo, il romanzo è cresciuto nella mente dell'autore tra i palazzi sventrati di Sarajevo e di Grozny, tra le rovine di una Bosnia violentata dai serbi e i fumi di una Cecenia bombardata dai russi.²²⁵

Il rilievo è di una certa importanza perché ci permette di scavare nelle ragioni intime che hanno portato l'autore alla scrittura del romanzo. Il suo interesse originario non è infatti rivolto all'esperienza nazista in sé, quanto per la guerra e per il mondo circostante alla guerra. Come confermato dall'autore stesso nell'intervista a Nora, poi citata dal critico, l'intenzione iniziale di Littell non era neppure quella di scrivere del secondo conflitto mondiale, quanto semplicemente di scrivere un romanzo sulla guerra. Come specifica infatti Luzzatto:

Attento critico di se stesso, Littell per primo ha spiegato a Nora come il progetto delle *Benevole* abbia preso forma compiuta nei suoi anni di lavoro umanitario, «perché l'ambito

²²⁵ Anna Baldini, Sergio Luzzatto, Maria Anna Mariani, Guido Mazzoni, Cristina Savattieri, Carla Sclarandis, *Jonathan Littell, Le benevole*, in *Allegoria per uno studio materialistico della letteratura*, 58, Milano, 2009, p. 223

umanitario è l'interfaccia tra guerra e burocrazia»: «allora ho capito che la cosa più interessante della guerra non sono necessariamente i tipi che si sparano addosso»²²⁶

Dunque *Le benevole* non sono un romanzo sulla seconda guerra mondiale e neppure sulla guerra in sé, semmai sono un testo sulla burocrazia di guerra o ancor meglio su tutto il mondo che sta dietro alla guerra, nelle seconde file, nelle gerarchie che prendono decisioni, nel coinvolgimento del paese tutto nell'evento.

In effetti il romanzo è approfondito, dettagliatissimo, porta il lettore quasi allo stremo nel descrivere le procedure di approvvigionamento dell'esercito, i conflitti di potere interni che siano ideologici o prettamente pratici, le lentezze del *decision making* di una burocrazia che si è fatta troppo pesante, arricchendo il racconto di una seria infinita di dettagli tecnici:

«Anzitutto, è importante che lei si famigliarizzi con la struttura e con suoi problemi. Tutti i rapporti inoltrati al Reichsfürer su questo argomento sono archiviati qui: se li faccia portare e dia loro un'occhiata. Ecco un elenco degli ufficiali delle SS a capo dei vari settori interessati dal suo mandato.»²²⁷

Se in un normale romanzo a questo punto seguirebbe con buona probabilità un'ellissi, Littell non si fa remore nello stordirci con un'infinità di nomi e ruoli incomprensibili per il lettore (il fatto è senza dubbio vero considerando che il romanzo, sebbene sia stato da me letto in traduzione, è scritto nella versione originale in francese, non nel tedesco utilizzato per la nomenclatura):

«Guardi il suo elenco, adesso si chiama Amsgruppe D. Sulla lista le abbiamo messo il Bigadefürher Glücks, capo della direzione, il suo aiutante, l'Obsturbannführer Liebehenschel che, detto fra noi, le sarà probabilmente più utile del suo superiore, e qualche caposezione. Ma i campi sono solo un aspetto del problema; ci sono anche le aziende delle SS. L'Obergruppenführer Pohl, che dirige il WVHA, la riceverà per parlargliene. Beninteso, se vuole incontrare altri ufficiali per approfondire certi punti, non si faccia scrupoli: ma prima questi qui. All'RSHA, l'Obsturbannführer Eichmann le spiegherà il sistema dei trasporti speciali, e le illustrerà anche lo stato di avanzamento della soluzione della questione ebraica e le sue prospettive future»²²⁸

La burocrazia tuttavia non è solo utilizzata come un elemento formale, un tratto che denoti la profondità di dettaglio dello stile dell'autore, ma è anche spesso parte attiva nella trama. Le vicende che legano e mettono in contrasto Himmler, Speer, Mendelbrod e, scendendo di grado nella gerarchia, Eichsmann, Muller oppure Höß, sono parte rilevante dello svolgimento del testo e del destino del protagonista, portato in auge ad esempio dall'emergere della linea politica di Speer nelle grazie

²²⁶ Ibidem

²²⁷ *Le benevole*, p. 526

²²⁸ Ivi, p. 527

del *Führer*, ma ostacolato dalla scarsa attitudine al cambiamento dei quadri intermedi e dal cieco idealismo e dal doppiogiochismo di Himmler.

Ciò che è più interessante notare di tutta questa infinità di informazioni da noi raccolte in cifre, percentuali, sigle è che l'interesse dell'autore per questa materia non è sterile, ma si trasforma in uno strumento di analisi del testo. Littell insiste a più riprese sulla burocratizzazione dei processi di comando e sterminio proprio per far notare che in fondo non è tanto l'ideologia nazista a spingere l'intero esercito a compiere gli atroci atti commessi, ma è la catena di comando, con i suoi meccanismi, a favorire l'esecuzione dei crimini. Non solo, l'autore non si limita ad analizzare la banale deresponsabilizzazione che coglie i singoli durante il compimento delle stragi (deresponsabilizzazione classicamente attribuita all'agire in gruppo o sotto comando di un'autorità), ma analizza anche tutta un'altra serie di effetti collaterali dovuti appunto alla burocratizzazione dello sterminio. Si veda ad esempio la figura di Eichmann su cui il romanzo, tramite le riflessioni di Aue, indugia moltissimo. Egli non agisce, secondo il protagonista, per ideologia o reale disprezzo degli ebrei, ma neppure compie i suoi gesti contro voglia perché gli viene ordinato.

Quel che voglio dire, tornando alla domanda che formulavo prima, dato che me ne sono un po' allontanato, è che sebbene, obiettivamente, lo scopo finale sia indubbio [lo sterminio degli ebrei], non era per quello scopo che lavorava la maggior parte dei partecipanti, non era quello a motivarli e quindi a spingerli a lavorare con tanta energia e tanto accanimento, era un'intera gamma di motivazioni, e perfino Eichmann, ne sono convinto, aveva un atteggiamento molto duro, ma in fondo non gli importava che gli ebrei venissero uccisi o meno, quello che davvero contava, per lui, era dimostrare di cosa fosse capace, mettersi in luce, e anche utilizzare le capacità che aveva acquisito, di tutto il resto se ne fregava, che fosse l'industria o le camere a gas, l'unica cosa che gli fregava era che non se ne fregassero di lui.²²⁹

Dunque la ricostruzione maniacale dell'apparato burocratico, dei meccanismi di gestione, delle valanghe di dati e cifre, così come delle invidie personali e dei sordidi giochi di potere servono tutti a dare un'esatta ricostruzione delle motivazioni, reali e tangibili, che hanno spinto la Germania al massacro, o anzi meglio che spingono l'uomo alla violenza e alla guerra. Dice correttamente la Baldini:

Nelle *Benevole* non c'è traccia di tali profondità metafisiche. Le azioni dei "grandi carnefici" sono ricondotte alla loro dimensione quotidiana, di *routine*, alle loro motivazioni ideali o meschine, alle loro «banalità» - come aveva già fatto Hannah Arendt di fronte all'imputato Adolf Eichmann.²³⁰

²²⁹ Ivi, p. 756

²³⁰ Anna Baldini, Sergio Luzzatto, Maria Anna Mariani, Guido Mazzoni, Cristina Savattieri, Carla Sclarandis, *Jonathan Littell, Le benevole*, in *Allegoria per uno studio materialistico della letteratura*, 58, Milano, 2009, p. 216

La critica tuttavia è pure attenta nel sottolineare le differenze che intercorrono tra l'analisi della filosofia ebraica e il testo di Littell. L'autore infatti, come già segnalato, scrive il suo testo dall'alto della consapevolezza storica che il massacro degli ebrei non è stato l'ultimo e forse neppure il più cruento e quando scrive un racconto sulla Germania nazista è consapevole di scriverlo anche sui fatti di «Srebrenica, su Kigali, su Kabul (altrettanti luoghi, il Ruanda e l'Afghanistan, dove Littell ha svolto lavoro umanitario)»²³¹. La prospettiva sulla seconda guerra mondiale è irrimediabilmente diversa da quella della Arendt e quando anche l'autore sceglie di scrivere di quel conflitto egli fa intendere apertamente che non è solo di quello che parla, ma dei conflitti dell'umanità tutta. È un aspetto questo su cui si soffermano anche altri critici, dice ad esempio Luzzatto:

Peraltro, c'è una seconda cosa decisiva che Littell ha imparato dalla migliore storiografia, oltre all'aspetto burocratico del genocidio: è il profilo meta-tedesco dei carnefici. Dovunque nell'Europa occupata le SS e la Wehrmacht trovarono zelanti collaboratori, tra i francesi come gli italiani, i belgi come gli olandesi, i polacchi come i lituani, i bielorussi come gli ucraini, i serbi come i romeni, i croati come i greci. Questo è quanto l'autore di un controverso libro di storia degli anni Novanta, l'ebreo americano Daniel Goldhagen, aveva rinunciato a capire: i volenterosi carnefici di Hitler non furono unicamente tedeschi, furono europei.²³²

Non solo, il critico fa anche notare inoltre che Aue non è di pura origine germanica, sebbene Himmler dica di lui che «sotto il profilo razziale, è un perfetto esemplare nordico, con forse una goccia di sangue alpino»²³³, la sua origine è in realtà franco-tedesca, dunque fin dall'inizio l'autore ci aveva segnalato che il suo crimine non era appunto tedesco soltanto, ma europeo. Così va interpretato il romanzo intero. *Le benevole* sono un testo che tratta dei crimini commessi dall'uomo, del male nella sua forma più assoluta e al contempo più quotidiana. Può concludere dunque la Baldini:

Così le Eumenidi vendicano Lessing. Perché uno dei prezzi più alti che la coscienza ebraica abbia dovuto pagare alla tragedia della Shoah è stato il sacrificio delle parole con cui Nathan il Saggio – personaggio-simbolo dei lumi settecenteschi – rispondeva alla domanda «Chi è lei?». «Sono un uomo» scandiva l'ebreo di Lessing e intendeva: prima ancora che alla stirpe di David, io appartengo al genere umano [...] finché il genocidio non ha indotto i sopravvissuti, loro malgrado, a rispondere alla domanda «Chi è lei?» come Hannah Arendt dopo il 1945: «Sono un'ebrea». Adesso, beneficiando della grazia di una nascita tardiva rispetto alla tirannia identitaria della Soluzione finale, Littell può parlare nuovamente la lingua di Lessing. E può scrivere «Il mio assioma di partenza è che si tratta di un problema umano. Lo affronto non come ebreo, ma come essere umano»²³⁴

²³¹ Ivi, p. 219

²³² Ivi, p. 225

²³³ *Le benevole*, p. 728

²³⁴ Anna Baldini, Sergio Luzzatto, Maria Anna Mariani, Guido Mazzoni, Cristina Savattieri, Carla Sclarandis, *Jonathan Littell, Le benevole*, in *Allegoria per uno studio materialistico della letteratura*, 58, Milano, 2009, p. 219

Dunque un romanzo umano su un problema umano: la seconda guerra mondiale affrontata non come un caso particolare della nostra storia, ma come un problema pregnante, persistente, del nostro animo. *Le benevole* sono il romanzo che racconta l'uomo in guerra, o quantomeno l'uomo occidentale. È chiaro che si tratta di un tema talmente vasto e ambizioso, soprattutto per il metodo con cui viene affrontato, per la mole dell'oggetto-libro, che rappresenta in questo senso anche la sua onnicomprensività, e che quindi necessita di strumenti adeguati che portino a fondo l'analisi. Chiaramente sono gli strumenti forniti dalla tradizione letteraria occidentale. È in questa ottica che è bene leggere l'impiego delle tecniche e delle strutture archetipiche di *romance* e tragedia: per giungere a una comprensione talmente olistica della guerra bisogna mettere in gioco tutte le possibilità offerte dalla cultura a cui Littell appartiene, tutte le sue categorie interpretative. Ed infatti, come notato in apertura, queste non sono le due uniche modalità scelte dall'autore, ma i generi e le tradizioni messe in gioco nel corso del romanzo sono anche molte altre.

Il critico più attento a leggere questa miriade di diverse forme e citazioni è di certo Guido Mazzoni, che nel suo saggio pubblicato su *Allegoria 58* analizza le principali fonti (quantomeno dal punto di vista della forma romanzo) del testo. La prima, per cui il testo è stato anche ampiamente criticato, soprattutto dalla stampa francese, è la forma del romanzo storico ottocentesco. In effetti la prossimità col genere è resa evidente da un gran numero di dettagli, *in primis* proprio dall'estrema attenzione per il dettaglio. Si veda ad esempio il confronto ravvicinato tra l'esordio del romanzo di Littell con quello di uno dei testi più importanti dell'ottocento francese: *Illusioni perdute* di Honoré de Balzac.

I pezzi di ricambio li faccio fare su ordinazione; dopo la guerra siamo passati dal vapore all'elettricità, ma le macchine vere e proprie non le abbiamo toccate. Non mi avvicinano, per evitare di sporcarmi: diverse parti vanno costantemente lubrificate, ma l'olio rovinerebbe il merletto, così si usa la grafite, una mina di piombo polverizzata che il merlettaio cosparge sui meccanismi mobili usando una calza, come un turibolo. Il merletto esce nero, e la grafite ricopre le pareti, il pavimento, le macchine e gli uomini che le sorvegliano.²³⁵

Angoulême si serviva ancora di torchi di legno, ai quali la lingua è debitrice dell'espressione «far gemere i torchi», ormai priva di applicazione. L'arretrata stamperia vi impiegava ancora le sfere di cuoio strofinate d'inchiostro, con le quali uno dei pressatori tamponava i caratteri. La piattafoma mobile su cui si pone la *forma* piena di lettere su cui si applica il foglio di carta era ancora di pietra, e giustificava il suo nome di *marmo*. I divoranti torchi meccanici hanno oggi fatto ben dimenticare quel meccanismo, al quale dobbiamo, nonostante le sue imperfezioni, i bei libri degli Elzevier, dei Plantin, degli Aldo e dei Didot [...]²³⁶

²³⁵ *Le benevole*, p. 10

²³⁶ Honoré de Balzac, *Illusioni perdute*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 29

C'è in entrambi i testi un'attenzione per il particolare, per il lessico tecnico, per il lento e costante lavoro della macchina, per la dimensione fisica dell'ordigno, così come per l'antichità del meccanismo che è difficile da trovare in romanzi di altro genere (se escludiamo i testi tecnici quindi). È quella che Mazzone definisce «l'arte di mimare il mondo esterno, l'abilità di usare con sprezzatura gli “effetti di reale”»²³⁷. Il critico tuttavia ci segnala che non è questo il lascito più importante che la generazione dei romanzieri ottocenteschi offre a Littell, ma si situa semmai nell'ambito della struttura del racconto, dei movimenti tra i personaggi, nello sviluppo della trama principale rispetto a quelle secondarie:

è un'ontologia della complessità, una maniera di percepire il rapporto fra ordine e disordine nel mondo umano, e dunque di articolare la dialettica fra motivi liberi e motivi legati, fra azioni orientate e azioni disorientate, fra dettagli significativi e dettagli insignificanti, fra pensieri centrali e pensieri laterali. Se la trama, i paesaggi, i campi psicologici delle *Benevole* hanno una struttura organizzata e seguono un costante movimento centripeto, questo moto è continuamente interrotto da elementi centrifughi che mostrano la molteplicità del reale, la sua natura anarchica, la sua trascendenza rispetto alle vite dei singoli.²³⁸

In questo caso il riferimento più rilevante è Lev Tolstoj e, secondariamente, quegli scrittori novecenteschi che si ispirano al realismo del secolo precedente, tra i quali spicca la figura di Vasilij Grossman per la voluta reinterpretazione a parti invertite di un passaggio di *Vita e destino*²³⁹: si tratta della scena in cui, in una Stalingrado ormai quasi totalmente in mano ai russi, Aue ha un colloquio con un prigioniero, Il'ja Semënovič Pravdin, agente dell'NKVD. Questo, dopo una lunga conversazione in cui mostra una certa sintonia intellettuale con il protagonista, si spinge in una lunga dimostrazione dell'estrema somiglianza tra nazionalsocialismo tedesco e bolscevismo russo. Come testimoniato dall'autore stesso, non si tratta di un semplice «pastiche. È una rilettura, in omaggio a Grossman»²⁴⁰.

Tornando alla struttura del racconto tuttavia, è interessante andare più nel profondo in quanto detto da Mazzone. Infatti se quanto segnalato sul realismo ottocentesco è metodo per sviluppare la composizione del romanzo in relazione ai suoi singoli episodi, ai movimenti dei suoi personaggi il critico sottolinea anche che il complesso lavoro svolto sulla struttura complessiva del testo ha dei parallelismi un po' più recenti, ovvero i romanzi del Novecento modernista.

La trama si regge sul più tipico dei dispositivi modernisti: il metodo mitico. Eliot chiamava così il principio formale dell'*Ulisse* di Joyce; ancorare una storia del presente

²³⁷ Anna Baldini, Sergio Luzzatto, Maria Anna Mariani, Guido Mazzoni, Cristina Savattieri, Carla Sclarandis, *Jonathan Littell, Le benevole*, in *Allegoria per uno studio materialistico della letteratura*, 58, Milano, 2009, p. 235

²³⁸ *Ibidem*

²³⁹ Vasilij Grossman, *Vita e destino*, Milano, Adelphi, 2008

²⁴⁰ Jonathan Littell e Pierre Nora, *Conversazione sulla storia e sul romanzo*, Torino, Einaudi, 2007, p. 37

a un grande *mythos* della tradizione; nel caso di Joyce, ancorare la storia di Leopold Bloom e di Stephen Dedalus alla storia di Odisseo e Telemaco.²⁴¹

In effetti si tratta del processo che abbiamo notato fino ad ora: il materiale storico e narrativo da cui Littell fa originare il suo racconto, steso sulla pagina con uno stile decisamente ottocentesco, realista, è retto nella sua architrave dalle due strutture mitiche della tragedia e del *romance*. È un procedimento decisamente articolato, che rimette in gioco buona parte della tradizione narrativa occidentale, e che può apparire a prima vista anche troppo complesso per essere stato volutamente studiato dall'autore, ma è lui stesso, nella sua intervista a Pierre Nora a darci conferma della sua ossessione per la struttura:

Fin dall'inizio [si tenga conto che qui l'autore parla del suo progetto giovanile originario, di molti anni precedente alla stesura effettiva del romanzo], una cosa è stata chiara – come del resto appare nel mio libro –, e cioè che ho sempre ragionato in termini di struttura d'insieme. E siccome non penso di dover inventare niente, riprendo delle strutture esistenti. Per esempio, ho scritto un libro che era innanzitutto una rilettura della storia di Caino e Abele. Sentivo, per così dire, il bisogno di una struttura solida e soprattutto ereditata, giocando un po' sui due piani, greco ed ebraico, che sono i due poli principali della nostra cultura.²⁴²

Questa comprensione del modo di operare dell'autore in effetti sembra dare valore a quanto scritto finora, dove l'immensa mole di materiale raccolta viene riutilizzata dall'autore secondo una struttura predefinita che ha origini nella letteratura classica. Il processo oltretutto non è avvenuto in un momento unico di stesura, ma è una sedimentazione di svariati elementi durata numerosi anni e che ha permesso nel frattempo all'autore di vivere le esperienze di guerra che hanno segnato la sua biografia e quindi il suo romanzo.

I dettagli costituiscono l'ultimo strato, è come la finitura di un quadro. La prima cosa a cui pensa il pittore sono le diagonali, i volumi, gli sfondi, i primi piani, la luce. Dopo, riempie. Qui è lo stesso. Per anni, sono rimasto un uno strato di sospensione perché non avevo una struttura. Mi venivano delle idee, prendevo appunti, una scena qui, una scena là, ma non avevo la minima idea di come tutto questo avrebbe potuto dare forma a un libro.

Nel 1998 ho trovato finalmente quella che chiamo la struttura fondamentale, basata sul ciclo dell'*Orestide*.²⁴³

La consapevolezza che il processo di stesura del libro è durato molti anni oltretutto ci aiuta a dare un'ulteriore prospettiva su alcune tematiche. Innanzitutto è interessante scoprire l'idea originaria alla base della creazione del romanzo: nei

²⁴¹ Anna Baldini, Sergio Luzzatto, Maria Anna Mariani, Guido Mazzoni, Cristina Savattieri, Carla Sclarandis, *Jonathan Littell, Le benevole*, in *Allegoria per uno studio materialistico della letteratura*, 58, Milano, 2009, p. 236

²⁴² *Conversazione sulla storia e sul romanzo*, p. 6

²⁴³ *Ivi*, p. 19

progetti del giovane Littell infatti non si doveva trattare di un singolo volume, ma di un intero ciclo.

A un certo punto, dunque, mi sono messo a pensare a un progetto delirante che avrebbe dovuto comprendere dieci volumi. Il libro attuale deriva in un certo qual modo da quello che doveva essere il quarto volume. Avevo scritto i primi tre, e questo, in origine doveva essere il quarto, sotto una forma completamente diversa, chiaramente. Mendelbrod e Leland, Max stesso e suo padre sono dei resti, dei fossili, degli strati anteriori di questo progetto. Era una cosa pessima, e del resto è finito in un cassetto, ma c'era una logica. Ogni episodio funzionava per generazioni successive, con delle storie padre-figlio e fratello-fratello, in binomio, secondo uno schema ora verticale, ora orizzontale.²⁴⁴

Note di questo tipo vanno accolte sempre con una certa attenzione, separando con accuratezza le aspirazioni giovanili e metodi di operare poi abbandonati, dal testo per come composto nella sua maturità anni dopo. Dopotutto, è lo stesso autore a schernirsi in un certo senso, definendo il suo progetto «delirante». L'idea originaria che ci deriva da questo paragrafo tuttavia è quella di un desiderio, già segnalato, ma ora ancor più evidente, di voler scrivere un romanzo ambiziosissimo, di quelli che mirano a descrivere un'epoca storica, oppure anche un tema, nella sua interezza, che tentano dunque porsi come riferimento finale e complessivo per il proprio oggetto di studi. Ed è da questo desiderio, questa ambizione che l'autore fa derivare, a quanto dice, non solo scelte stilistiche, ma anche scelte di vita:

Soprattutto non volevo rinchiudermi in ambienti letterari o accademici. Ma sono rapidamente approdato, in realtà, in campo umanitario, nella guerra. Un po' per caso, da un lato, e nient'affatto per caso, dall'altro. In fin dei conti, il mondo mi si è manifestato attraverso la guerra, che è un'esperienza singolare della realtà. Offre in ogni caso una griglia di lettura particolare del resto del mondo.²⁴⁵

Questa citazione, oltre a rendere conto delle scelte personali dell'autore, ci conferma un'altra ipotesi già proposta in precedenza, ovvero il fatto che il romanzo non sia pensato e costruito sul tema del nazionalsocialismo o dello sterminio ebraico, ma su quello ben più vasto della guerra. Anzi, a voler essere precisi il brano suggerisce qualcosa di più, ovvero che lo studio della guerra sia per Littell un modo curioso di analizzare l'umanità intera. È questo uno spunto interessante perché sembra dare conto dell'evoluzione della passione dell'autore che, inizialmente curioso di comprendere la guerra nel suo aspetto più appariscente («All'epoca, ero ossessionato della guerra in quanto tale, in quanto fenomeno, dal comportamento umano nel conflitto armato e nell'assassinio»²⁴⁶), diventa gradualmente più interessato al suo aspetto per così dire più quotidiano, quello già in precedenza citato dei «settori diplomatici, amministrativi, politici, che agiscono, ma collettivamente, vale a dire su un piano burocratico»²⁴⁷. Insomma il libro

²⁴⁴ Ivi, p. 5

²⁴⁵ Ivi, p. 7

²⁴⁶ Ivi, p. 11-12

²⁴⁷ Ivi, p. 13

accoglie in sé anche l'evoluzione degli interessi e delle prospettive assunte dall'autore stesso, che non rinuncia a descrivere (e anzi lo fa con una precisione e una crudezza rara) il nucleo che più lo ha affascinato in origine, quello dell'uomo di fronte all'omicidio, ma lo arricchisce, sovrapponendo all'interno del testo anche l'emergere di interessi e prospettive nuove, che dunque danno nuova luce all'analisi del conflitto, di se stesso e dell'umanità tutta.

È ora, dopo questa serie di analisi, di rimettere ordine ai punti toccati finora, per procedere poi ad una proposta di soluzione alla domanda fatta in apertura del saggio, ovvero quella sullo statuto del testo. Vista la gran massa di informazioni tenterò di essere il più possibile schematico:

- *Le benevole* sono un romanzo originato dalla passione dell'autore per il tema della guerra.
- Il romanzo è composto dalla lunga sedimentazione di idee, materiali e interessi diversi, sviluppati e attentamente studiati a più riprese e in più contesti nella vita dell'autore.
- Il materiale così raccolto viene strutturato secondo due *mythos* alla maniera dei romanzi modernisti, quello «fondamentale»²⁴⁸ tragico, che racconta la storia reale, quello secondario romanzesco, che racconta la storia come percepita dal protagonista.
- Il prodotto così ottenuto viene poi steso dall'autore con uno stile che ricorda molto da vicino quello del realismo ottocentesco e dei suoi più recenti eredi.
- L'obiettivo, estremamente ambizioso, del testo è quello di dare una raffigurazione generale, onnicomprensiva del tema fondante, la guerra, e a partire da questo dell'umanità tutta.

Questo breve riassunto, per quanto schematico e sbrigativo, mostra con chiarezza alcuni dei punti fondamentali per cui il romanzo è stato da un lato accolto con estremo stupore e ammirazione, diventando in breve un caso letterario, e dall'altro rifiutato da una certa parte della critica. «Si tratta di un libro eccessivo»²⁴⁹, «novità vistosissima e ingombrante»²⁵⁰, che ha delle ambizioni e si prende delle libertà raramente concesse ad uno scrittore, soprattutto se così giovane. Un romanzo che genera una serie pressoché infinita di riferimenti, interni ed esterni, dotti e non dotti, storici e letterari che solitamente non si trovano in un esordiente (ma questo è vero più per la critica che per altri, visto che la letteratura offre un gran numero di esempi di prime opere di questo genere). Si tratta ora di comprendere come questo romanzo possa essere letto e considerato, come, se possibile, classificarlo e dargli dunque un senso all'interno della storia della letteratura.

²⁴⁸ Ivi, p. 19

²⁴⁹ Anna Baldini, Sergio Luzzatto, Maria Anna Mariani, Guido Mazzoni, Cristina Savattieri, Carla Sclarandis, *Jonathan Littell, Le benevole*, in *Allegoria per uno studio materialistico della letteratura*, 58, Milano, 2009, p. 234

²⁵⁰ Ivi, p. 228

Rivedere le categorie proposte inizialmente in questo caso non sembra offrire molti nuovi risultati. Abbiamo già visto che il modello del realismo di stampo ottocentesco è senza dubbio applicabile allo stile della narrazione, ma non tiene conto delle molte influenze anche successive (il modernismo prima fra tutte). D'altro canto il postmoderno, categoria che fa largo uso di citazioni e rimandi a tutta la storia letteraria, non pare da prendere in considerazione, visto che l'utilizzo di questo materiale non è rivolto alla creazione di un *pastiche* citazionistico, ma è strumento utilizzato per un'attenta analisi di fatti più che mai reali e concreti. In ultima battuta non sembra possibile riprendere in considerazione l'ipermodernismo, per come descritto da Donnarumma, perché a differenza che in Limonov qui il *romance* non è l'oggetto d'analisi, ma proprio una categoria utilizzata per strutturare la narrazione degli eventi.

Le singolarità del testo dunque sembrano essere maggiori degli elementi che potrebbero legarlo ad una certa corrente o cultura. Tuttavia recentemente è uscito un testo critico che potrebbe, almeno leggendone rapidamente i propositi, dare un'opzione di contestualizzazione all'opera di Littell. Si tratta del saggio *Il romanzo massimalista*²⁵¹ scritto da Stefano Ercolino ed edito nel 2015 da Bompiani. In quest'opera il critico analizza sette testi campione (*L'arcobaleno della gravità* di Thomas Pynchon, *Infinite Jest* di David Foster Wallace, *Underworld* di DeLillo, *Denti bianchi* di Zadie Smith, *Le correzioni* di Franzen, *2666* di Bolaño e *2005 dopo Cristo* di Babette Factory) per dedurre da questi la formazione di un «oggetto letterario»²⁵², un nuovo «genere del romanzo contemporaneo»²⁵³. Categoria che potrebbe interessare questo studio proprio per l'aggettivo utilizzato da Ercolino, «massimalista», scelto «per la multiforme tensione massimizzante e ipertrofica delle narrazioni in questione»²⁵⁴ e visto che la definizione, così come l'arco temporale di pubblicazione del libro, sembra coincidere con quelli del testo oggetto del mio saggio, è giusto analizzare questa ipotesi.

Tale analisi oltretutto si rende facile vista l'estrema semplicità del testo di Ercolino che delinea dieci chiare caratteristiche che un testo deve avere per essere considerato a tutti gli effetti «massimalista» ed è anche molto deciso nell'affermare che l'assenza di una sola di queste rende un romanzo decisamente escluso da questo genere. Procederò dunque a trattarle una per volta verificando la loro corrispondenza ne *Le benevole*.

La prima caratteristica, nonché la più facile da analizzare, è quella della lunghezza e il testo di Littell, dall'alto delle sue 945 pagine, non solo ben rientra in questa categoria, ma è pure ben posizionato in relazione agli altri testi proposti da

²⁵¹ Stefano Ercolino, *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015

²⁵² Ivi, p. 9

²⁵³ Ibidem

²⁵⁴ Ibidem

Ercolino visto che solo due di questi, *2666* e *Infinite Jest*, lo superano per numero. Cosa più importante tuttavia, *Le benevole* sembra rientrare in questo ambito anche per le motivazioni con cui il critico spiega le dimensioni dei testi:

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 epica²⁵⁵

È proprio di questa ambizione che ho trattato nelle pagine precedenti, dunque possiamo passare senza ulteriori indugi alla caratteristica successiva.

Il «modo enciclopedico»²⁵⁶ è qualcosa su cui l'autore indugia a lungo, non tanto perché non sia chiara la terminologia quanto per il rischio di confondere questo termine con quello di romanzo enciclopedico: il secondo infatti è un testo che mira a presentarsi come sintetico, grazie al suo enciclopedismo, della totalità dei valori della società in cui è insito (si parla di opere dalla fama illimitata quali l'*Iliade* o la *Commedia*); il primo è semplicemente un testo che fa uso di uno stile enciclopedico per restituire una visione che è comunque consapevolmente parziale del mondo e dunque è uno stile più tipicamente novecentesco. Inoltre, sottolinea Ercolino, il modo enciclopedico risponde alle due caratteristiche di «*sinteticità ed eterogeneità*»²⁵⁷: ovvero in primo luogo crea un rapporto sineddotico tra materia studiata e specifico caso citato nel libro, il lettore al termine della lettura non saprà tutto delle discipline inserite nel testo, ma avrà una visione di dettaglio che sarà sintetica della loro interezza. Il critico fornisce una lunga serie di esempi, ne citerò qui soltanto uno per poi rapportarlo a quanto fatto ne *Le benevole*:

Infinite Jest, tossicologia:

Il muscimole organopsichedelico, un isoxalo alcaloide derivato dall'*Amanita muscaria* detta anche ovulaccio – dice Micheal Pemulis ai ragazzini seduti all'indiana sul pavimento in Sala Proiezioni, tutti con gli occhi vitrei e concentrati per non sbadigliare – non va confuso in nessun caso con la falloide o la verna o certe altre specie velenose della classe nordamericana di Amanita.²⁵⁸

Come sottolineato da Ercolino, qui Foster Wallace non vuole in alcun modo dare una panoramica d'insieme sulla tossicologia, ma rende conto di un suo particolare per restituire al lettore l'effetto della compiutezza della materia. Allo stesso modo si può interpretare l'intervento linguistico di Voss che, pur trattando delle sole lingue origine caucasica, pare in realtà dare ad Aue una lezione non solo di linguistica, ma di antropologia in toto:

²⁵⁵ Ivi, p. 43

²⁵⁶ Ivi, p. 53

²⁵⁷ Ivi, p. 73

²⁵⁸ Ivi, p. 75

È legittimo pensare che questi Osseti discendano dagli Alani e dunque dagli Sciti; il tal caso, la loro lingua costituirebbe una traccia archeologica vivente della lingua scitica. C'è di più: nel 1930 Dumézil ha curato l'edizione di una raccolta di leggende ossete relative a un popolo mitico, semi-divino, che chiamano i Narti. Ora, Dumézil postula anche una connessione fra queste leggende e la religione scitica quale la descrive Erodoto. I ricercatori russi lavorano su questo argomento dalla fine del secolo scorso; la biblioteca e gli istituti di Ordžonikidze devono essere pieni zeppi di materiali straordinari, inaccessibili in Europa.²⁵⁹

Il romanzo rispetta poi anche il secondo requisito di eterogeneità: la linguistica infatti non è certamente la sola materia trattata, ma Littell si avventura anche nel campo della medicina, con l'approfondito studio di Hohenegg sulla cattiva alimentazione dei soldati a San Pietroburgo, dell'architettura grazie ad Osnabrugge ed i suoi ponti e ovviamente nella burocrazia grazie alla complessa descrizione dei meccanismi di gestione e rifornimento di campi di concentramento.

Anche la terza caratteristica è facilmente rintracciabile nel romanzo: si tratta infatti dell'«esuberanza diegetica»²⁶⁰, ovvero dell'estrema abbondanza di dialoghi, quasi che l'autore volesse «consumare ogni cosa con le parole»²⁶¹. La relazione di questa caratteristica con la precedente è evidente, visto che ne *Le benevole* ogni discorso tecnico, specialistico, di quelli che dunque spesso diventano un eccesso, deviando dal normale corso della narrazione, è affidato al dialogo tra personaggi, con monologhi spesso lunghi più di una pagina. Notare questa connessione è importante anche perché, segnala Ercolino, la diegesi è lo strumento prediletto dagli scrittori massimalisti per abbandonarsi alla digressione. In effetti tutti i dialoghi più rilevanti sembrano essere, nel romanzo, quasi dei corpi a sé stanti, affidati come sono a personaggi che avranno uno spazio limitato ed essendo in qualche modo estranei alla trama principale. Oltre a quelli già visti con Voss, Osnabrugge e Pravdin si possono ricordare il dialogo sulla musica con Von Üxküll, quello segnalato nel primo capitolo con il vecchio *Bergjuden*, oltre che l'infinita serie di conversazioni instaurate con soldati dai più svariati ruoli. Tutti questi possono ben rispondere alla definizione data dal critico di «estesa e costante turbolenza, prodotta dallo slancio onnivoro ed enciclopedico del racconto»²⁶².

Altra caratteristica segnalata da Ercolino, di cui abbiamo già ampiamente discusso, è la «compiutezza»²⁶³: si tratta infatti della strutturazione del testo secondo un ordine ben determinato che segua una delle varie opzioni segnalate (strutture «geometriche, temporali e concettuali»²⁶⁴). Non solo ho già mostrato la fissazione dell'autore per la ricerca di un ordine soddisfacente per il proprio testo, ma nella

²⁵⁹ *Le benevole*, p. 261-262

²⁶⁰ *Il romanzo massimalista*, p. 121

²⁶¹ Ivi, p. 122

²⁶² Ivi, p. 127

²⁶³ Ivi, p. 131

²⁶⁴ Ivi, p. 133

categoria delle «strutture concettuali»²⁶⁵ troviamo in risalto quella del mito, descritta proprio con le parole usate da Eliot a proposito di Joyce che abbiamo già visto segnalare in precedenza da Mazzoni proprio per il nostro testo.

L'«onniscienza narrativa»²⁶⁶ invece, quando relazionata a *Le benevole*, crea qualche problema in più: essendo infatti il protagonista a narrare il racconto e non uscendo mai dalla trama del proprio vissuto non sembrerebbe appropriato parlare di onniscienza. D'altro canto è vero anche che Aue narra gli eventi da lui vissuti molti anni dopo, dall'alto di una consapevolezza ormai raggiunta su ogni aspetto del tema. Più volte egli ci fornisce dei ragguagli su ciò che sta effettivamente succedendo in altri luoghi (ad esempio al fronte dove le notizie e opinioni avute in presa diretta dal Max personaggio sono viziate dalla retorica e dal rifiuto del disfattismo). Il narratore padroneggia inoltre una mole di dati, statistiche, documenti, atti giudiziari, opinioni a posteriori di persone coinvolte e altri materiali storico-specialistici che è assolutamente improbabile fossero facilmente accessibili ad un imprenditore del nord della Francia, peraltro sicuramente interessato a non mostrare la propria attenzione verso il tema nazismo. In effetti lo stratagemma della narrazione a posteriori sembra proprio essere studiato per mantenere il testo in prima persona pur regalando al romanzo una visione onnisciente. Dunque, se tecnicamente non possiamo assegnare la suddetta caratteristica al romanzo, ai fini dello studio in questione non parrebbe corretto tenere quest'unica eccezione come determinante per la distinzione dai testi citati da Ercolino.

Il punto successivo, ovvero l'«immaginazione paranoica»²⁶⁷, sembra essere invece abbastanza limpido visto che permette di instaurare un ulteriore parallelismo tra Aue in quanto singolo personaggio e il nazismo in toto. Infatti l'escalation delle paranoie personali del protagonista, ovviamente a sfondo familiare, con la madre e Moreau in veste di occulti nemici che tramano contro di lui, accompagna quella nazista verso gli ebrei che ha il suo apice invece nei fatti di Ungheria. Destino di entrambe è la distruzione e autodistruzione finale. È interessante notare tra l'altro un breve episodio che segnala il legame tra le due paranoie. Max, arrivato a casa della madre, conosce i due gemelli che lei e Moreau hanno accolto. Senza per nulla sospettare la realtà, ovvero che siano figli suoi e di Una, Aue attacca violentemente sua madre:

«Chi sono questi bambini?» «Te l'ho detto: sono i figli di un'intima amica. [...] Non hanno un padre» «Da quando sono qui?» «Da un po'. Anche tu te ne sei andato da un po' ragazzo mio». Mi guardai intorno poi li osservai di nuovo: «Sono dei piccoli ebrei, vero? Confessa. Sono ebrei, eh?»²⁶⁸

²⁶⁵ Ivi, p. 143

²⁶⁶ Ivi, p. 163

²⁶⁷ *Il romanzo massimalista*, p. 175

²⁶⁸ *Le benevole*, p. 506

Non solo il protagonista non coglie la realtà e viene colto dalla paranoia ebraica, ma oltretutto considera la scelta di accogliere due bambini ebrei come un attacco personale, un segno di spregio al suo lavoro: paranoia personale e paranoia nazista si fondono in una sola.

Le due caratteristiche successive poi sono quelle che maggiormente sembrano avvicinare *Le benevole* all'archetipo dei «romanzi massimalisti»: «impegno etico»²⁶⁹ e «realismo ibrido»²⁷⁰. Se la definizione e la verifica nel testo del primo non pone particolari dubbi e può quindi essere saltata, è giusto soffermarsi a capire cosa intende Ercolino per «realismo ibrido». Si tratta infatti di una sorta di intreccio di realismo e antirealismo: l'utilizzo di tecniche assolutamente realiste (e ne abbiamo già visto il notevole impiego ne *Le benevole*) accompagnato tuttavia da tematiche e storie che talvolta escono dall'ordinario, storie non impossibili, ma che «sembrano venir meno» alle «leggi della persuasione»²⁷¹.

Ercolino fa un lungo elenco di questo tipo di narrazioni:

un tenente dell'esercito americano, Tyron Slothrop, capace di prevedere con l'erezione del pene il punto esatto di Londra in cui cadranno i razzi V-2 lanciati dai tedeschi; un partito politico lituano dall'acronimo assurdo, VIPPPAKJRIINPB17, ideatore dello stato for-profit; un profanatore di chiese, chiamato il "Penitenten Indemoniato", dotato di una vescica dalle dimensioni abnormi.²⁷²

In effetti un ufficiale dell'esercito tedesco di dodici anni al capo di uno squadrone di commilitoni della stessa età, così come un gerarca nazista che decide al momento della consegna della sua medaglia al valore di mordere Hitler al naso sono entrambi episodi che possono rientrare nella categoria e permettere dunque l'ibridazione del realismo di Littell.

Ho tuttavia tralasciato consapevolmente due caratteristiche decisamente più problematiche, si tratta di «intersemioticità»²⁷³ e «coralità dissonante»²⁷⁴. Ercolino lega strettamente il primo dei due punti all'utilizzo dei media nei testi presi in analisi. Si tratta effettivamente di un'invasione di immagini fotografiche, filmiche, artistiche e di altro tipo. Per dirla con altre parole la «separazione fra i linguaggi delle arti si è rivelato un mito estetico definitivamente obsoleto»²⁷⁵ nel XX secolo. Tuttavia il testo de *Le benevole* copre un periodo storico ancora antecedente all'invasione mediatica successiva all'avvento ad esempio della televisione e Littell sembra non tenere conto di questi nuovi linguaggi. Anche le arti figurative non figurano abbondanti nel romanzo, ad entrare con una certa consistenza e

²⁶⁹ *Il romanzo massimalista*, p. 217

²⁷⁰ *Ivi*, p. 249

²⁷¹ *Ivi*, p. 254

²⁷² *Ibidem*

²⁷³ *Ivi*, p. 199

²⁷⁴ *Ivi*, p. 87

²⁷⁵ *Ivi*, p. 199

pregnanza nel testo sembra essere solo la musica che fuoriesce non solo nei dialoghi tra l'appassionato Aue ed altri cultori della materia ed in episodi secondari (quello del giovane Yakov oppure quello del suonatore di organo ammazzato dal protagonista nel finale), ma pure nella strutturazione dell'opera (Si ricordino i titoli dei capitoli: *Toccata, Aria, Minuetto*, ecc). A destare ancora più problemi è il secondo punto, la «coralità dissonante»: se il tratto di polifonia, per come descritto da Ercolino («I linguaggi, gli stili, i generi, i saperi, le voci dei personaggi vi si accumulano parossisticamente, determinando una complessità e una ricchezza dialogiche probabilmente senza precedenti»²⁷⁶) forse sarebbe ancora rintracciabile nell'opera, di certo altrettanto non si può dire della coralità, intesa «nel senso che nel romanzo massimalista la narrazione è portata avanti da una molteplicità di voci che non consente l'affermarsi di un'istanza narrativa dominante»²⁷⁷. Ne *Le benevole* c'è inequivocabilmente una sola voce e una sola istanza narrativa: la voce di Aue che racconta la sua storia. Sicuramente questa procede su vari versanti, con incontri tra i più svariati e ha un plot complesso, giostrato tra più fronti, privato e pubblico, ciò tuttavia non cambia il fatto che il romanzo non faccia che raccontare la sua sola vita.

Dunque, al termine di questa analisi, possiamo concludere che sicuramente *Le benevole* condividono molti dei tratti caratterizzanti questi «romanzi massimalisti», così come sicuramente ne condividono in certa misura le ambizioni e gli scopi. Tuttavia ci sono svariati romanzi contemporanei citati da Ercolino che rispondono a molte di queste caratteristiche, ma non appartengono alla categoria dei «massimalisti» (*Pastorale americana* ad esempio): il testo di Littell è uno di questi. Diciamo che in linea generale i procedimenti utilizzati dai romanzi trattati da Ercolino rientrano con più naturalezza sotto la categoria del postmoderno, mentre per alcuni tratti *Le benevole* si distanziano notevolmente da tale categoria. Sarà dunque necessario ragionare in altri termini.

Ricapitolando quanto visto finora in effetti i principali legami che Littell instaura con altre opere sono quelli intrattenuti con la maggiore tradizione del romanzo ottocentesco e primo novecentesco e poi con l'antichità classica. È lui stesso ad ammettere, nell'intervista a Nora, di avere poca familiarità con la letteratura contemporanea. In effetti sembra che il critico più vicino a dare le giuste coordinate al testo sia Guido Mazzoni: egli compie un ragionamento che esula dall'analisi del solo romanzo e guarda con maggiore ampiezza di vedute a tutta la letteratura dalla seconda metà del Novecento in poi, notando le difficoltà che vengono poste alla critica nel classificare determinate opere.

²⁷⁶ Ivi, p. 103

²⁷⁷ Ivi, p. 87

Le parole che la critica ha inventato per disporre i testi in correnti e tendenze (“realismo ottocentesco”, “modernismo”, “postmoderno”) sono incapaci di descrivere a fondo le opere di Houellebecq, Alice Munro, Philip Roth, Yehoshua, Sebald, Cunningham²⁷⁸

Partendo da questo assunto capisce poi la necessità di cambiare il modo di ragionare, non più per correnti storiche, per mode che hanno una durata e dunque un inizio e una fine, ma consapevoli che per lo scrittore del XXI secolo una serie di «maniere di raccontare la realtà»²⁷⁹ comparse negli ultimi duecento anni appaiono tutte come contemporanee, dunque hanno il medesimo valore per chi decide di riutilizzarle.

All’inizio del XXI secolo si può scrivere come nel XIX secolo, o come negli anni Venti del XX secolo, o come negli anni Cinquanta del XX secolo.²⁸⁰

La categoria da utilizzare dunque dev’essere un unico contenitore che riassume tutto ciò che la letteratura, sotto forma di romanzo, ha prodotto in questo ampio lasso di tempo. Insomma un termine che serva a dare le coordinate della maggiore tradizione del romanzo borghese. La proposta fatta da Mazzoni, che riprende uno dei più grandi critici letterari di questo periodo, sembra convincente:

Quando Auerbach, pensando la storia letteraria nella prospettiva della lunga durata, presuppone una continuità di fondo tra realismo ottocentesco e realismo modernista, indica alla critica del futuro un modo nuovo di concepire il presente. Negli *Epilegomena a “Mimesis”* (1953) Auerbach aveva trovato un nome sintetico per questo elemento di continuità: «realismo esistenziale»²⁸¹.

Le benevole sono dunque un’opera che si pone come la continuazione della più importante tradizione occidentale e come tale riutilizza e rielabora tutti i maggiori generi che questa ha sviluppato: il *romance* è uno tra questi e per questo motivo viene utilizzato.

La scelta, criticata, di accostare questo genere ad un tema scottante come il nazismo tedesco rientra in un processo di riposizionamento dell’esperienza della *Shoah* nella sfera del dicibile. È questo un elemento che tutti i critici che hanno trattato del romanzo sottolineano. Dopo *Le benevole* si può tornare a parlare del nazismo in termini umani, proprio perché è stata un’esperienza umana, che è giusto studiare e analizzare, senza che questo significhi giustificare. Per farlo Littell decide di far leva su tutti gli strumenti a sua disposizione, quelli offerti dalla tradizione letteraria a cui appartiene, arrivando dunque a sintetizzare il nazionalsocialismo nel grande affresco di un romanzo del “realismo esistenziale”.

²⁷⁸ Anna Baldini, Sergio Luzzatto, Maria Anna Mariani, Guido Mazzoni, Cristina Savattieri, Carla Sclarandis, *Jonathan Littell, Le benevole*, in *Allegoria per uno studio materialistico della letteratura*, 58, Milano, 2009, p. 240

²⁷⁹ *Ibidem*

²⁸⁰ *Ivi*, p. 241

²⁸¹ *Ibidem*

Conclusioni

4.0 Le ragioni del testo

Ho iniziato questo saggio con due lunghe citazioni, che ritraggono scene simili: due personaggi che hanno intrapreso un lungo viaggio, immersi nella natura, vengono catturati in seguito ad un incontro inatteso, sorpresi al loro risveglio dopo una notte accampati. Aprendo un volume di Dumas, di Salgari, di Jules Verne, avrei potuto trovare decine e decine di scene simili, eppure i due romanzi da cui sono tratti non sono i classici *feuilleton* ottocenteschi, ma due volumi contemporanei, due casi che hanno scosso la critica letteraria e per motivi affini.

Limonov è la storia di un criminale: per quanto nella sua vita Eduard Savenko abbia fatto pressoché di tutto (il poeta, il guerrigliero, il maggiordomo di un miliardario, il *clochard*), la nostra sensibilità occidentale l'ha marchiato come tale. O quanto meno l'ha fatto almeno dal momento in cui egli ha deciso di schierarsi al fianco di alcuni degli individui più spregevoli della Storia contemporanea (Radovan Karadžić, Ratko Mladić) o da quando ha iniziato ad assumere a suoi idoli indiscussi Adolph Hitler e Josip Stalin, non solo nei suoi romanzi, ma anche nei principi ispiratori del suo partito politico.

Le benevole sono invece il racconto autobiografico (e finzionale, a differenza di *Limonov*) di Maximilien Aue, un gerarca nazista, che racconta la sua ascesa nelle SS grazie all'efficiente lavoro compiuto nelle stragi durante l'avanzata in Polonia e Ucraina e nei campi di sterminio.

I due testi toccano insomma alcuni dei punti più dolorosi della storia del Novecento, delle ferite recenti e non ancora del tutto guarite, oppure coperte al giorno d'oggi dal velo dell'interdetto. Per una certa parte dell'opinione pubblica solo chi c'era ha il diritto di parlarne, solo chi l'ha vissuto può comprendere il dolore: il male è assoluto, incommensurabile, indicibile. Non così per i due autori da me scelti che riportano queste tematiche scottanti al centro della loro narrazione e lo fanno con un impianto narrativo che è, come detto, romanzesco.

Da questa contrapposizione tra un genere da sempre considerato di seconda categoria, ludico, storicamente riservato con un certo disprezzo alle donne, oggi invece rilegato in collane per giovani, e i temi più "seri", impegnati della storia recente, nasce l'idea di questa tesi, che mette in analisi entrambi i testi, prima tentando di contestualizzarli nel panorama letterario del nuovo millennio, poi evidenziando le diverse maniere di assumere i paradigmi romanzeschi nelle loro pagine e infine tentando di evidenziare i motivi di queste scelte stilistiche. Queste ragioni sono, come già osservato, radicalmente differenti.

4.1 I romanzi nella contemporaneità

Non è mai facile per la critica avere la lucidità di analizzare il proprio tempo in maniera coerente, tanto più nella contemporaneità, dove l'esplosione dei generi delle arti, la contaminazione reciproca di queste e l'accesso diffuso alle fonti del sapere rende ancor più complicato tracciare delle linee di demarcazione tra un testo e l'altro, figurarsi tra un periodo e l'altro. Le categorie che ho provato a utilizzare dunque sono per alcuna parte della critica ancora in fase di discussione (postmodernismo) o addirittura spesso non accettate (ipermodernità).

Inizialmente ho dovuto rifiutare entrambe le ipotesi e per ragioni opposte: se il postmodernismo infatti fa un uso decisamente abbondante delle trame e situazioni tipiche del genere romanzesco, raramente tuttavia troviamo nel genere una trattazione così ampia e ragionata di eventi contemporanei, una ripetuta riflessione del protagonista o del narratore sui propri atti, insomma un interesse così esplicitato per il nucleo morale del racconto.

D'altro canto i romanzi ipermoderni (secondo la definizione del critico che ha stabilito questa categoria) mettono in chiara luce la questione etica di cui stanno trattando, ma rifiutano decisamente l'utilizzo di strutture romanzesche di ogni genere e dunque non sono affini ai due testi in questione.

Anche generi più tradizionali come il romanzo storico tuttavia non sembrano combaciare, per svariate ragioni, con le caratteristiche dei testi presi in esame. Sembra dunque che l'accostamento, a prima vista inopportuno, tra il *romance* e i dolorosi fatti contemporanei trattati nei testi sia una particolare scelta stilistica dei due autori, che aiuta il lettore ad illuminare lati nascosti dei romanzi. Per scoprirne allora le ragioni, al contempo stilistiche ed etiche, ho deciso prima di tutto di capire di che genere di romanzesco si tratti nelle opere scelte e come questo si inserisca nella struttura del testo.

4.2 Categorie del romanzesco

Per analizzare come il *romance* sia parte dei due testi in questione ho scelto due saggi che studiano la questione da diverse prospettive.

Il primo, *Estetica e romanzo* di Michail Bachtin, specialmente nel capitolo *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, analizza le categorie di luogo e tempo nel romanzo ellenistico (assunto spesso dalla critica ad antecedente e modello del romanzo d'avventura moderno), dimostrando come questo sia un genere dalla dimensione privata, retto nella sua trama dal "motivo dell'incontro" e

articolato nella struttura dal ripetuto accumularsi di casualità. Spazio e tempo sono infatti dilatati quasi all'infinito nel testo e a reggere la struttura della trama vi è solo il ciclico ritorno, al termine del romanzo, alla situazione originaria o ad una simile.

Il secondo saggio invece, *La scrittura secolare* di Northrop Frye, studia più a fondo non le strutture spazio-temporali, ma gli archetipi tematici che ricorrono nella storia del genere. Dunque il critico si sofferma nel mostrare il ripetersi, in testi anche distanti di molti secoli, di alcuni *pattern* narrativi: la contrapposizione tra mondo superiore (momento di inizio e fine) e mondo inferiore (dove si svolge la trama), i movimenti di discesa dal primo mondo al secondo e quelli conseguenti di ascesa dal secondo al primo, oltre a tutta una serie di situazioni legate a questi due movimenti principali che, seppur mutando le loro contingenze con il passare dei secoli e delle culture, rimangono nella sostanza le medesime. Il suo obiettivo è quello di determinare una sorta di inconscio culturale romanzesco, che riemergerebbe nel corso della storia col nascere di una nuova cultura subendo ogni volta un ciclo di elaborazione e decadimento simile.

Le caratteristiche delineate nel primo saggio si possono facilmente rivedere sia ne *Le benevole* che, con ancora maggior evidenza, in *Limonov*: dalla geografia che percorre svariati continenti, al carattere privato della narrazione (sono due storie di personaggi singoli che hanno oltretutto per ragioni diverse rescisso i loro legami col nucleo familiare o culturale d'origine), alla extra quotidianità degli episodi narrati. Il cronotopo del romanzo d'avventura, per come mostrato dal saggio di Bachtin, si ritrova in entrambi i testi, ma è nel libro di Carrère che, grazie alla trama composta dalla sovrapposizione di numerosi microepisodi autoconclusivi e formati da uno specifico abbinamento di luogo-incontro-avventura, questo trova il suo più ampio sviluppo. Ho notato inoltre come questa scelta sia chiara anche all'autore, che spesso commenta proprio gli snodi tematici, ma anche sintattici, che rimandano più evidentemente a questo cronotopo. In *Limonov* quindi il *romance* è struttura del testo, ma anche oggetto d'analisi del testo stesso.

Il confronto con il saggio di Frye invece, pur trovando numerosi riscontri anche nel romanzo di Carrère, ricco com'è il testo di momenti di crollo (in ospedale psichiatrico a Charkov, disoccupato a New York, in carcere in Russia) e successiva risalita del protagonista, si fa ancora più serrato con il testo de *Le benevole*. In particolare ho evidenziato, nel romanzo di Litell, due grandi movimenti di discesa ed ascesa:

- La storia privata, che riprende il tema classico dell'amore ostacolato dai genitori e tutti gli elementi a questo collegati (la sostituzione del padre originale con un secondo, il tema del doppio gemellare ecc.), tradotto tuttavia nel romanzo in una storia a senso unico dove Aue è ancora innamorato della sorella, mentre Una è già sposata e non più interessata al fratello.

- La storia pubblica della carriera di Aue nelle SS prima dubbioso e dunque spedito in luoghi sempre più remoti del fronte (dall'Ucraina al Caucaso e infine a San Pietroburgo) fino a che, dopo l'episodio centrale del sogno del dirigibile (ovvero il perfetto esempio del momento di confusione dell'eroe romanzesco), egli non viene riabilitato e, convinto finalmente a fondo della causa nazista, inizia la sua fortunosa e inarrestabile ascesa a Berlino.

Comun denominatore di entrambe le narrazioni è il finale che non si chiude con il definitivo arrivo nel mondo edenico, ma con il crollo delle speranze del protagonista culminate in una sorta di follia finale.

Le conclusioni tratte da questa analisi sono dunque differenti per i due romanzi: se Littell inserisce coscientemente nel suo scritto una struttura romanzesca, Carrère invece sembra analizzare un contenuto romanzesco già presente nella vita (o nei testi) di Eduard Limonov.

4.3 *Limonov* e l'inconscio romanzesco

Per comprendere al meglio l'operazione svolta dall'autore francese mi è stato necessario provare a discernere quanto di romanzesco emerge direttamente dai testi dell'autore russo, quanto sia effettivamente romanzesca la sua biografia e quanta parte stia invece nella narrazione dei fatti all'interpretazione romanzante di Carrère stesso.

Una volta stabilito che non è possibile distinguere tra vita reale di Limonov e i suoi testi per mancanza di strumenti adeguati, ho provato ad applicare le categorie stabilite da Frye e Bachtin ai testi di Limonov. Dall'analisi del primo critico non emerge alcun risultato interessante, mentre l'applicazione delle strutture del cronotopo d'avventura ai due romanzi *Diario di un fallito* e *Il libro dell'acqua* produce utili indicazioni. Pur mancando ai testi alcuni elementi fondamentali del *romance* (l'esistenza di un momento di inizio e fine statico, una trama complessiva lineare, ecc) si possono notare nello stile adottato dal russo alcune affinità con la struttura romanzesca. In particolare mi riferisco alle tematiche scelte ("la puttana e il soldato") e all'alternarsi rapido di singoli episodi avventurosi e autoconclusivi in uno spazio geotemporale estremamente dilatato. Il risultato è che il testo appare al lettore come una sorta di concentrato dell'essenza romanzesca. L'operazione svolta dunque da Carrère è stata quella di riordinare i singoli episodi sotto una struttura che aderisce in maniera più evidente a quella del classico *romance*, inserendo tuttavia negli snodi più importanti della trama il commento del narratore

che chiarisce e analizza l'operazione svolta da lui stesso per ricavarne un senso ulteriore.

La ricerca di questo “senso ulteriore” è stato lo scopo dei successivi paragrafi. Ho scelto a questo proposito di approfondire il tema da un punto di vista differente da quello prospettato in precedenza, per osservare come Carrère si comporta nei confronti delle tematiche più scottanti incontrate nel testo: la guerra di Jugoslavia, l'ascesa del partito nazionalbolscevico ed altri momenti storici rilevanti. L'attenzione dell'autore, per quanto emerso dai brani scelti, non è tanto orientata al discernimento dei fatti stessi quanto all'analisi della relazione tra l'occidente (impersonato in diversi momenti dai media, dal mondo intellettuale o anche dallo stesso autore che attraverso excursus nel suo passato racconta le impressioni avute in presa diretta). Risultato di questa analisi è la percezione che il mondo occidentale borghese si approccia ai fatti contemporanei, alle tragedie di mondi che seppur confinanti appaiono lontani, come se questi fossero appunto dei *romance*. Insomma la passione per il romanzesco non è solo un privato interesse dell'autore quanto un sentimento collettivo.

Nel tentativo di dare una contestualizzazione a questo sentimento ho provato a parlo in rapporto con quella che Žižek definisce “passione per il reale”. Sebbene per alcuni tratti gli studi del filosofo possano coincidere con quanto visto, la “passione per il *romance*” per come presentata da Carrère sembra un sentimento non prettamente contemporaneo, ma insito semmai nell'animo umano. Quanto osservato nel suo testo ha invece molte affinità con le tesi proposte da Northrop Frye nel saggio già visto: il *romance* è un inconscio culturale comune a tutta l'umanità, una passione che diventa anche categoria di interpretazione della diversità.

Dunque, fatte queste considerazioni, è possibile ritornare ad utilizzare, per il testo di Carrère, la categoria di ipermodernità. Non è infatti il testo ad essere romanzesco, semmai biografico, ma è il romanzesco ad essere oggetto stesso del testo, soprattutto nelle sue implicazioni con i temi più scottanti citati e questo è un tipo di ricerca che ha molti punti di affinità con quanto Donnarumma mostra accadere in buona parte della letteratura contemporanea.

4.4 *Le benevole* tra tragedia e “realismo esistenziale”

Lo studio de *Le benevole* porta invece la discussione su un piano diverso: una volta visto che il romanzesco è struttura portante del testo ho analizzato infatti le altre influenze letterarie che danno forma il testo. La prima, evidenziata già dal titolo, è

quella della tragedia classica. I riferimenti ai drammi greci sono individuabili in due diversi piani.

Il primo piano è quello della struttura della storia, evidentemente tratta dal ciclo eschileo dell'*Oresteia*. Il trittico composto da uccisione del padre da parte della madre (solo all'anagrafe nel romanzo di Littell), vendetta del figlio nei confronti della madre ed inseguimento delle Erinni/Eumenidi, ovvero Clemens e Weser, è perfettamente rispettato e con precisione di dettagli da parte dell'autore, pur essendo nel romanzo assente la scena dell'omicidio compiuto da Aue. Proprio su questa mancanza si instaura la relazione tra *romance* e tragedia nel testo, dove tragedia sono i fatti realmente accaduti e *romance* il sogno o meglio la percezione distorta di Aue.

Il secondo piano è quello del significato complessivo dell'opera in quanto tragedia, quello che Szondi riassume nel concetto di salvezza che è allo stesso tempo annientamento, riflesso sia nella storia personale di Aue sia nell'epopea nazista narrata dal testo. È proprio questo secondo spunto il più interessante perché permette di dare nuova luce alla retorica nazionalsocialista, almeno quella riportata nel romanzo: lo sterminio degli ebrei, compiuto a discapito delle necessità di produzione di armamenti segnalata da Speer, si dimostra la causa della distruzione della Germania e, come mostrano i fatti d'Ungheria, più imminente si profila la sconfitta, più le stragi aumentano di volume, dando validità all'assunto del critico ungherese. Anche in questo secondo caso ho segnalato l'interessante incrocio di composizione romanzesca e tragica, che agisce allo stesso modo, dove il *romance* racconta i sogni di gloria della Germania nazista e di Aue, militare in carriera, mentre la realtà dei fatti è la tragedia che si sta consumando durante il conflitto.

Queste riflessioni tuttavia non tengono in considerazione anche le altre influenze di cui il testo è ricco, prima fra tutti il romanzo realista ottocentesco e successivamente anche quello modernista primonovecentesco. Appare chiaro che l'autore intende riutilizzare nel suo testo tutta la maggiore tradizione della letteratura occidentale. L'intento, ambiziosissimo, è quello di scrivere un romanzo a tutto tondo sul tema non solo del nazismo, ma della guerra, in tutti i suoi aspetti. La minuzia enciclopedica con cui Littell descrive i dettagli dei rifornimenti nelle retrovie, le dispute interne, i cavilli burocratici sono specchio della volontà dell'autore di scrivere un testo totalizzante.

Proprio a partire da questo aspetto, nel rinnovato tentativo di dare uno statuto riconoscibile al testo dell'autore americano, ho tentato di assimilare *Le benevole* ad una serie di testi del secondo Novecento che Stefano Ercolino classifica con il nome di "romanzi massimalisti". La comparazione con i testi è avvenuta tramite le categorie segnalate dallo stesso critico:

- Lunghezza

- Modo enciclopedico
- Esuperanza diegetica
- Compiutezza
- Onniscienza narrativa
- Immaginazione paranoica
- Realismo ibrido
- Impegno etico
- Coralità dissonante
- Intersemioticità

La ricerca tuttavia non ha prodotto risultati in quanto due di queste categorie non sono risultate applicabili al testo in questione: ovvero “intersemioticità” e “coralità dissonante”.

Dunque per concludere il testo è sembrato più appropriato rifarsi alle tesi di Guido Mazzoni che mette a confronto *Le benevole* con tutta la maggiore tradizione del romanzo occidentale, dando a questo ingente filone letterario il nome di “realismo esistenziale” di cui il volume di Littell sarebbe solo il più recente esponente.

4.5 Carrère, Littell e il perché del *romance*

Dopo aver lungamente studiato i due testi in questione, è giusto ritornare per un momento sulla domanda iniziale: perché scrivere un *romance*?

Abbiamo già visto come i due autori siano giunti a questa strada partendo da una passione originaria per molti versi simile (l’interesse per l’avventura, nel caso di Littell ancor più specificatamente per la guerra), ma attraverso percorsi totalmente diversi. Carrère vi si è appassionato attraverso le pacifiche letture dalla sua casa in Francia, Littell immergendosi nel vivo dei conflitti grazie al suo lavoro sui fronti ceceni, siriani e molti altri.

Il risultato di questo differente approccio si palesa dunque nella radicale diversità dei risultati. Dove Carrère, estraniandosi dai fatti narrati, preferisce raccontare lo sguardo suo (e di tutto l’Occidente) nel mettersi a confronto con il *romance*, inteso come passione per l’avventura, Littell utilizza invece gli strumenti romanzeschi, uniti a tutti gli altri forniti dalla tradizione letteraria occidentale, per riportare i fatti crudi di fronte al lettore, impedendo che questo se ne estranei, facendolo sentire il più possibile coinvolto e partecipe, riportando così la guerra al centro dell’attenzione dell’umanità.

Bibliografia

1) EMMANUEL CARRÈRE

- *Io sono vivo e voi siete morti. Philip Dick, 1928-1982: una biografia*, Roma, Theoria, 1995
- *La vita come un romanzo russo*, Torino, Einaudi, 2009
- *L'avversario*, Milano, Edizioni Adelphi, 2010
- *Limonov*, Milano, Adelphi, 2012
- *Vite che non sono la mia*, Torino, Einaudi, 2011

2) JONATHAN LITTELL

- (E Pierre Nora), *Conversazione sulla storia e sul romanzo*, Torino, Einaudi, 2007
- *Il secco e l'umido*, Torino, Einaudi, 2009
- *Le benevole*, Torino, Einaudi, 2007
- *Taccuino siriano*, eBook
- *Cecenia, anno III*, eBook

3) EDUARD LIMONOV

- *A butler's story*, Londra, Abacus books, 1989
- *Diario di un fallito*, Roma, Odradek, 2004
- *Il libro dell'acqua*, eBook
- *Il poeta russo preferisce i grandi negri*, Milano, Frassinelli, 1985

Bibliografia Critica

- BALDINI, ANNA; LUZZATTO, SERGIO; MARIANI, ANNA MARIA; MAZZONI, GUIDO; SAVATTIERI, CRISTINA e SCLARANDIS, CARLA, *Jonathan Littel, Le benevole*, in *Allegoria per uno studio materialistico della letteratura*, 58, Milano, 2009
- BACHTIN, MICHAÏL, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979
- BELPOLITI, MARCO, *L'età dell'estremismo*, Parma, Guanda, 2014
- BROGI, DANIELA, *Emmanuel Carrère, Limonov*, in *Allegoria per uno studio materialistico della letteratura*, 67, Milano, 2013
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità*, Bologna, Il mulino, 2014
- ERCOLINO, STEFANO, *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015
- FRYE, NORTHROP, *La scrittura secolare*, Bologna, Il Mulino, 1978
- SCHOLÉS, ROBERT e KELLOGG, ROBERT, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970
- SZONDI PETER, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996
- ŽIŽEK, SLAVOJ, *Benvenuti nel deserto del reale*, Roma, Meltemi Editore, 2002

Altri contributi

- DE BALZAC, HONORÉ, *Illusioni perdute*, Milano, Rizzoli, 1995
- DUMAS, ALEXANDRE, *Il conte di Montecristo*, Milano, Rizzoli, 1998
- DUMAS, ALEXANDRE, *I tre moschettieri*, Milano, Oscar Mondadori, 1993
- ESCHILO, *Oresteia*, Milano, BUR, 1995
- GROSSMAN, VASSILIJ, *Vita e destino*, Milano, Adelphi, 2008
- TOLKIEN, JOHN RONALD REUEL, *Il signore degli anelli*, Milano, Bompiani, 2003

Sitografia

- PRILEPIN, ZACHAR6, <http://2047ways.blogspot.it/2013/07/prilepin-vs-carrere-leuropeo-medio.html>, 17/08/2017

