



Enthymema XXV 2020

Il ritorno della Storia. Note su *Dora Bruder*,
Jan Karski, *Les Bienveillantes*

Antonietta Sanna

Università di Pisa

Abstract – Il processo al romanzo realista iniziato tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento in Francia, ed estesosi fino agli anni Sessanta, rivendicava la riduzione e persino l'eliminazione della Storia dal progetto estetico di una parte della letteratura. Tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento, con il crollo delle ideologie, il tramonto dei valori tradizionali e il futuro offuscato da uno sguardo troppo orientato sul presente, il romanzo postmoderno torna invece a mettere in scena personaggi che guardano il passato e reintroducono la dimensione storica. Tre esempi, Modiano, Haenel, Littell, mostrano il grande ritorno della Storia nella tessitura del romanzo con personaggi dotati di una logica che attraversano i lati più oscuri e terribili della condizione umana.

Parole chiave – Romanzo; Storia; personaggio; Modiano; Haenel; Littell.

Abstract – The trial of the realist novel that began in the late nineteenth and early twentieth centuries in France until 1960 claimed the reduction and the elimination of history from the aesthetic project of a part of literature. In the eighties and nineties, with the collapse of ideologies, the postmodern novel reintroduce the historical dimension. Three examples, Modiano, Haenel, Littell, shows the great return of History in the novel with characters that crosses darker and more terrible sides of human condition.

Keywords – Novel; History; charaters; Modiano, Haenel; Littell.

Sanna, Antonietta. "Il ritorno della Storia. Note su *Dora Bruder*, *Jan Karski*, *Les Bienveillantes*". *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 64-72.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13825>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Il ritorno della Storia.

Note su *Dora Bruder*, *Jan Karski*, *Les Bienveillantes*

Antonietta Sanna
Università di Pisa

Quel lungo processo al romanzo iniziato in Francia già sul finire del XIX secolo, con l'indicazione del superamento dell'estetica realista e naturalista, quale necessità irrinunciabile per la sperimentazione di nuovi modi di raccontare, raggiunge il culmine tra gli anni Sessanta e Settanta del XX secolo. A quell'altezza temporale la teoria si fa carico di celebrare la morte dell'autore e il romanzo riduce il peso della Storia, predicandone addirittura l'eliminazione per riportare lo spettro temporale al presente, il presente dell'osservazione e dello sguardo, con giochi di distorsione e di frantumazione.

Analizzando con una certa messa a distanza il fenomeno, però, ci si rende che accanto a quella tendenza innovativa e di rottura, che ha segnato in modo indelebile l'evoluzione della forma del romanzo, permangono forme di continuità e di conservazione e che accanto alle spinte dell'avanguardia coesistono le manovre della retroguardia (Marx).

Negli anni Sessanta-Settanta, accanto alla tendenza a sperimentare una letteratura concepita come «exercice», come gioco raffinato ed estetico che non narra, persiste, infatti, l'attenzione verso il romanzo ampio che si sviluppa su più piani, che insegue la Storia e accumula temi e dettagli, e costruisce personaggi dotati di coerenza e di lucidità che vivono immersi nel mondo e lo interrogano. Coesistono, insomma, due forme e due poetiche distinte. Perché – come ci dice Emil Cioran, in una pagina su Mircea Eliade – ci sono due categorie di lettori a cui l'autore non può non pensare (Cioran 123). Ci sono quelli che preferiscono lo svolgimento lento, lo sviluppo dei pensieri e delle azioni e quelli che amano le forme asciutte e concise. Usando le parole di Jean Ricardou possiamo sviluppare il discorso di Cioran e affermare che ci sono quelli che vogliono seguire il dipanarsi della scrittura di un'avventura e quelli che preferiscono l'avventura di una scrittura (Ricardou). Una sorta di bipolarità culturale fa coesistere la parola di Marguerite Yourcenar, che situa i personaggi nella densità della Storia attestata dalle fonti e dagli archivi, e quella di Marguerite Duras che crea personaggi indefiniti immersi in una temporalità sospesa.

Solo tenendo conto di questa bipolarità si comprendono quei fenomeni che si producono intorno agli anni Novanta quando, dopo il crollo delle ideologie e il tramonto dei valori tradizionali, il futuro appare offuscato e il romanzo torna a mettere in scena dei personaggi guidati da una logica conoscitiva, che volgono lo sguardo verso il passato e reintroducono in modo deciso la dimensione storica per avanzare nel mondo scandagliando le pieghe del rimosso e del recesso.

Come hanno osservato Dominique Viart e Bruno Vercier, in quell'arco temporale, quello degli anni Novanta, molti scrittori riprendono a occuparsi delle grandi questioni che attraversano la società, tornano a parlare dell'uomo nel mondo, di un uomo non più isolato e chiuso in uno spazio intimo e ristretto. Tornano insomma ad affrontare questioni politiche e culturali, a indagare la diversità e l'alterità attraverso forme profondamente rinnovate, quali la scrittura di sé (con variazioni e manipolazioni delle forme autobiografiche, diari, memorie e forme varie di autofinzione), la scrittura della Storia (con l'uso della testimonianza, della ricostruzione), la scrittura del mondo (con l'incorporazione del reale attraverso le immagini, fotografiche e cinematografiche) (Viart-Vercier).

In quell'arco temporale, in molti casi la trama torna a essere centrale nella tessitura delle coordinate del mondo e i personaggi appaiono talvolta imparentati con i personaggi

Il ritorno della storia

Antonietta Sanna

ottocenteschi. Come quelli vivono, evolvono, mostrano la loro psicologia. La tendenza è stata colta di recente con attenzione da Chantal Massol, che parla del fenomeno “Balzac aujourd’hui”, ossia della rivendicazione di un’eredità balzachiana da parte di alcuni scrittori contemporanei che tendono a liberare dalla condanna modernista il modello elaborato dall’estetica realista. Tra gli scrittori che si riallacciano in modo esplicito alle opere e agli autori dell’Ottocento e guardano al romanzo come possibilità di indagare le verità che si nascondono sotto i fenomeni socio-storici, Massol cita alcuni dei nomi più importanti della narrativa francese del ‘900: Pierre Michon, François Bon, Michel Houellebecq, Jean Rouaud (Massol).

Autori come quelli che abbiamo scelto noi, Patrick Modiano, Yannick Haenel, Jonathan Littel, partecipano pienamente a questo processo di riappropriazione dei grandi sistemi narrativi prenovocenteschi, mettendo in scena personaggi che scavano nella Storia per scrutare un presente che non può più darsi come opaco. Sono scrittori che dichiarano apertamente nella narrazione stessa una certa nostalgia per le poetiche dei grandi maestri dell’Ottocento, Hugo, Stendhal, Flaubert. Il personaggio di Modiano, ad esempio, ama citare Hugo, quello di Littel preferisce Stendhal.

Romanzi come *Dora Bruder* di Modiano (1997), *Les Bienveillantes* di Littel (2006) e *Jan Karski* di Haenel (2009) riportano in primo piano la Storia modificando lo statuto delle varie figure della narrazione e frantumando la linearità dello svolgimento dei fatti. In *Dora Bruder* e *Jan Karski* il personaggio è sottoposto a una vera e propria riformulazione del suo statuto. La distanza fra personaggio e persona è ridotta e la persona storica si impone fin dalle soglie del testo.

Partiamo da *Dora Bruder*. Un titolo enigmatico che non dice né di cosa parla né come ne parla. Indica giusto un nome e un cognome a cui non corrisponde immediatamente alcun referente storico o sociale. E’ un dato anagrafico spoglio, a partire dal quale passo dopo passo viene ricostruita la vicenda di Dora Bruder. Un autore-narratore deprivato di ogni forma di onniscienza diventa la guida del lettore. Un autore-narratore che si fa personaggio e conduce una sorta d’inchiesta storica e geografica. Un narratore che non conosce la storia che racconterà, che scava nei silenzi di una città, Parigi, in cui un giorno in piena occupazione tedesca è stata inghiottita la vita di una ragazzina.

Il romanzo inizia con l’inclusione nel racconto della genesi del testo. Tutto ha inizio otto anni prima della pubblicazione, quando l’autore-narratore legge nella pagina di un vecchio giornale, il *Paris-Soir* del 31 dicembre 1941, l’annuncio di una scomparsa: «On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris» [Cercasi ragazza, Dora Bruder, 15 anni, m. 1,55, viso ovale, occhi grigio-marrone, cappotto sportivo grigio, pullover bordeaux, gonna e cappello blu, scarpe sportive marroni. Rivolgersi ai Sigg.ri Bruder, 41 Boulevard Ornano, Parigi]. Non si tratta di un’invenzione ma di un vero e proprio annuncio, che con la sua veridicità, verificabile attraverso la lettura del vecchio giornale, indica al lettore una forte riduzione della finzione. Ciò di cui si parla è un fatto reale.

Simile a un archeologo che procede con pazienza nel lavoro di scavo, l’autore-narratore parte da un nome, un luogo, una data, per restituire ciò che resta di una vita. Ritrova la casa, la scuola, i luoghi, che ha frequentato Dora Bruder.

Il quartiere, la città, in cui l’autore-narratore si muove sono pieni di segni, ma sono segni concavi che dicono il vuoto, l’assenza. Sono scorze, brandelli, simili a quelli che Georges Didi-Huberman ha raccolto in Polonia nel famigerato complesso di Auschwitz-Birkenau, e di cui rende conto con tonalità poetica in *Écorces* (Didi-Huberman 10). Brandelli di memoria strappate al tempo, scorze di ciò che è stato, a cui si può tentare di dare vita solo attraverso la memoria letteraria.

Il ritorno della storia

Antonietta Sanna

Il narratore-autore scopre mentre fa scoprire. Mette insieme i tasselli a partire da indizi, dati documentari, atti amministrativi, registri, schedari di polizia, lettere, e li presenta al lettore colmando insieme a lui gli spazi bianchi della pagina che sta scrivendo.

Una rete di coincidenze riduce la distanza spazio-temporale tra Dora e l'investigatore legando l'autore-narratore all'oggetto della sua *quête*. I luoghi hanno visto l'una e l'altro. Modiano conosce bene quel quartiere di Parigi tagliato dal Boulevard Ornano in cui si è incastonata lasciando appena un calco la vita di Dora. Ne ha percorso spesso le strade. È passato davanti al palazzo in cui ha abitato la famiglia Bruder. Una strana concomitanza ha persino sovrapposto per un istante i fili delle loro esistenze: Vienna nel 1919 ha accolto i vent'anni di Ernst Bruder, padre di Dora, e nel 1965 ha visto arrivare il narratore-scrittore appena ventenne; la stazione di metropolitana di Simplon è stata uno dei percorsi serali di Dora nel 1940, e nel 1960 uno dei luoghi attraversati dal narratore-scrittore maturo. «Par moments le lien s'amenuise et risque de se rompre, d'autres soirs la ville d'hier m'apparaît en reflets furtifs derrière celle d'aujourd'hui» si legge (Modiano 51) [«In certi momenti il legame si assottiglia e rischia di spezzarsi, altre volte la città di ieri mi appare in riflessi furtivi quella di oggi»].

L'inchiesta procede a ritmo lento, come la scrittura. La pazienza è il grimaldello con cui colui che indaga e che scrive forza le «sentinelles de l'oubli chargées de garder un secret honteux, et d'interdire à ceux qui le voulaient de retrouver la moindre trace de quelqu'un» (11) [«sentinelle dell'oblio incaricate di custodire un segreto vergognoso e impedire a chi volesse farlo di trovare la minima traccia di qualcuno»]. A dispetto delle sentinelle dell'oblio, molto viene ricostruito indizio dopo indizio: l'anno di nascita, il volto, l'abitazione, la scuola, la topografia. Sulla pianta di Parigi il lettore può seguire gli spostamenti di Dora grazie all'estrema e ossessiva precisione dei dettagli. Una precisione rivendicata dal narratore-scrittore-investigatore che per un momento dismette qualcuno dei suoi abiti per indossare principalmente la veste dello scrittore esponendo la sua poetica attraverso l'esplicita dichiarazione di filiazione con il romanzo storico e sociale del Victor Hugo dei *Misérables*: «J'ai relu les livres cinquième et sixième des *Misérables*. Victor Hugo y décrit la traversée nocturne de Paris que font Cosette et Jean Valjean, traqués par Javert, depuis le quartier de la barrière Saint-Jacques jusqu'au Petit Picpus. On peut suivre sur un plan leur itinéraire» (51) [«ho riletto i libri quinto e sesto dei *Miserabili* dove Victor Hugo descrive la fuga notturna di Cosette e Jean Valjean dalla barriera di Saint-Jacques fino al Petit Picpus inseguiti da Javert »].

La fuga di Cosette e di Jean Valjean, come sappiamo, si conclude con il salto nel giardino di un convento situato al numero 62 della rue du Petit-Picpus. Lo stesso indirizzo del pensionato del Saint-Cœur de Marie in cui, secondo la ricostruzione di Modiano, è stata ospitata Dora Bruder, inseguita, anche lei, da un sinistro e ottuso tutore della legge.

Il 15 giugno 1942 gli archivi del Commissariato di polizia del quartiere di Clignancourt attestano una seconda fuga della giovane. Una lettera conservata negli archivi dell'Yidisher Visnshaftlekher Institut di New York, rivela al narratore che il 17 giugno 1942 Dora Bruder è stata riconsegnata alla madre. Modiano segue l'ombra di Dora, spulcia nei registri, negli schedari, fino a scoprire che la giovane è stata deportata insieme al padre il 18 settembre 1943, destinazione Auschwitz. Dove è stata Dora durante le sue fughe? La sua è stata una fuga d'amore? Un'evasione? Non si sa. La ricostruzione non riesce ad andare oltre. Le tracce, le scorze, rimaste non svelano nient'altro. Rimane un vuoto cui dare senso. Quel vuoto è il segreto di Dora, il suo estremo atto di ribellione, d'insubordinazione, l'unico possibile nell'opprimente atmosfera dell'Occupazione. Nell'epilogo, Modiano lascia al lettore il compito di colmare per via ipotetica le passioni e i pensieri di un personaggio reale e portare a compimento l'operazione etica della scrittura letteraria che diventa riparatrice del male e pone rimedio alla violenza della Storia. «En écrivant ce livre, je lance des appels, comme des signaux de phare dont je doute malheureusement qu'ils puissent éclairer la nuit» (42) [«scrivendo questo

Il ritorno della storia Antonietta Sanna

libro lancio un appello simile al segnale di un faro ma dubito purtroppo che possa squarciare l'oscurità della notte», si legge in un passo molto significativo. Modiano situa la sua operazione di scrittura al di fuori del genere narrativo del racconto di finzione e si spinge fino a trasformare la letteratura in performance. Scrivendo *Dora Bruder*, Modiano fa esistere Dora Bruder, la trasforma in presenza. Tanto che il 1° giugno 2015, Anne Hidalgo, sindaca di Parigi, l'accoglie simbolicamente nel quartiere dove ha vissuto. La Promenade Dora Bruder, il cui segnale è accompagnato dall'annuncio della scomparsa di Dora, diventa da quel giorno un luogo nel XVIII arrondissement dedicato alla memoria. «Dora Bruder était une jeune fille qui aimait ce quartier et elle a été arrachée à la vie par la barbarie simplement parce qu'elle était juive» [«Dora Bruder era una ragazzina che amava questo quartiere ed è stata strappata alla vita dalla barbarie solo perché era ebrea»], ha dichiarato Anne Hidalgo.¹

Interrompendo la linea cronologica, a vantaggio di quella tematica, può essere interessante prendere in considerazione il terzo romanzo scelto: *Jan Karski*, di Yannick Haenel. Anche qui il titolo presenta un nome e un cognome, seguito dall'indicazione di genere: *roman*. L'indicazione anagrafica rimanda stavolta a una figura storica: Jan Karski, autore di un inquietante libro, noto agli storici, *Story of Secret State*, pubblicato a Boston nel 1944 e tradotto in francese nel 1948 con il titolo *Histoire d'un secret d'État*. Karski è una delle persone intervistate da Claude Lanzmann nel film *Shoah* (1985). È un cattolico polacco, agente della Resistenza, che con due emissari entra nel ghetto di Varsavia. Gli viene affidato il compito di raggiungere gli Alleati e informarli dello sterminio in atto. Catturato e torturato dalle truppe tedesche e sovietiche, Karski riesce rocambolescamente a portare a termine la sua missione. Una volta raggiunta l'Inghilterra e gli Stati Uniti davanti ai potenti del mondo, Churchill e Roosevelt, diventa tragicamente un testimone inascoltato. Il romanzo mescola tre forme: il film documentario, la testimonianza storica e la finzione letteraria. Tre forme che corrispondono ognuna a un capitolo: il primo è incentrato sul personaggio di Jan Karski, scoperto nel film di Lanzmann, il secondo sul riassunto del libro scritto da Karski, il terzo, nutrito dai due precedenti, libera la finzione letteraria. Passando da un genere all'altro, Haenel traccia l'evoluzione e la differenziazione dei profili di Karski. Nel terzo capitolo Jan diventa personaggio e risponde più alla logica letteraria che a quella storica. Esce dai confini della sua identità, dai limiti del suo *esprit*, da quell'*esprit* che lo rende individuo, e diventa creatura letteraria, una creatura *demens*, senza mente, privata delle sue facoltà logiche e autorizzata perciò a dire e a fare cose poco coerenti.

Intorno al libro di Haenel si è scatenato un violento dibattito che ha riportato sulla scena il potere della letteratura, ossia la sua possibilità di agire e la sua incisività nell'agire. Lanzmann ha accusato Haenel di plagio (il primo capitolo sarebbe per il filosofo e cineasta una sorta di sceneggiatura tratta dal film) e ha giudicato il romanzo una falsificazione della Storia e dei suoi protagonisti.² Lanzmann non ammette un uso letterario della materia dell'Olocausto. Trasportare quella questione ancora scottante sul terreno della finzione, farne un tema, significa per lui ridurre la veridicità e violare la sacralità di quel tragico evento pretendendo addirittura di secolarizzarla.

Haenel rivendica invece il diritto della letteratura di costruire un'altra verità senza per questo cadere nel falso. Le tre parti in cui è diviso il romanzo corrispondono ad altrettante tappe di un percorso conoscitivo e creativo da parte dell'autore. Haenel mette in scena il suo personaggio partendo dalla fonte che glielo ha rivelato, il film documentario, appunto. Legge, interpreta, commenta le immagini. Il Karski che sta davanti alla macchina da presa è colui che ha visto e che può testimoniare attraverso la parola, una parola spezzata perché ciò che ha da

¹ *Le Figaro*, 1, juin 2015.

² *Marianne*, 23 janvier 2010.

Il ritorno della storia Antonietta Sanna

dire non può dirsi se non attraverso una parola spezzata. Ma è soprattutto attraverso gli occhi che il personaggio si esprime, dice l'indicibile, il mai detto prima perché mai vissuto prima.

La seconda parte pone al centro un Karski che racconta la sua esperienza dell'Occupazione e della guerra. Aveva 25 anni, viveva a Varsavia, aveva frequentato le grandi biblioteche d'Europa, parlava molte lingue. La vita gli apparteneva. La sera del 23 agosto 1939, dopo il ritorno da un ricevimento presso l'Ambasciata del Portogallo, Jan Karski viene svegliato dalla polizia che gli consegna un ordine di mobilitazione, con l'obbligo di raggiungere il reggimento posizionato a Oświęcim, alla frontiera con la Germania. L'ordine è segreto. Corre voce che la Francia e l'Inghilterra intendono impedire la mobilitazione polacca mentre Hitler prepara apertamente l'invasione del paese. Jan Karski scopre che da quel giorno la vita non gli appartiene più. La Resistenza, gli arresti, le torture, il male gratuito, la barbarie, ma anche il miracolo nell'inferno, segnano la sua esistenza. La salvezza è l'unica possibilità per portare avanti una lotta che diventa il simbolo di un popolo che non vuole scendere a patti con l'occupante, che non collabora, e tenta di mantenere vivo seppure clandestino lo Stato. «L'État polonais continue d'exister; seules sa forme a changé» (Haenel 63) [«Lo Stato polacco continua a esistere; solo nella forma è cambiato»]. Per Jan Karski quello che accade e che non è mai accaduto prima d'ora in poi non cesserà più di accadere. La difesa del ghetto di Varsavia è un combattimento disperato ma anche un rimprovero all'alleato. Karski confida nella forza delle democrazie. Crede nel potere della letteratura. Si rivolge agli scrittori, a Herbert George Wells, a Arthur Koestler perché raccontino degli ebrei imprigionati nell'inferno del ghetto di Varsavia. Ma chi crederà alla parola di uno scrittore? Quali prove saranno richieste? «Je n'ai pas d'autres preuves, pas de photographies» (108) [«Io non ho prove, non ho fotografie»].

La terza parte dispiega i mezzi della finzione e mette a fuoco un personaggio la cui testimonianza vuole modificare la visione della Storia del XX secolo. «Si j'ai écrit ce livre c'était pour changer le cours des choses» (140) [«Se ho scritto questo libro è perché voglio cambiare il corso delle cose»], dice il Karski immaginato da Haenel. La scarsa attenzione dimostrata da Roosevelt spinge il testimone ad affidare a un libro la possibilità di dire la verità: «s'il dit la vérité, un livre transforme le monde» (140) [«se dice la verità, un libro trasforma il mondo»]. Qui la letteratura rivendica la sua capacità di creare un mondo quasi conforme al mondo extralinguistico, all'esperienza storica. Karski parla alla prima persona. Il suo discorso si avvicina al discorso storico ed elabora una rappresentazione non finzionale che si sottrae alla logica del vero-falso. Quei segni liminari che nel romanzo spesso funzionano da segnale indicando che fatti e personaggi sono immaginari qui sono quasi azzerati. Per Lanzmann *Jan Karski* non è letteratura. Le parole e i pensieri del personaggio sono distanti dalla verità. Ma per Haenel la verità che cerca la letteratura è transtorica. Se la versione dei fatti che scaturisce dalle parole di Karski è poco credibile, e perfino scandalosa, poco importa perché, attirando l'attenzione su quello scandalo, l'invenzione letteraria può denunciare la scandalosa sordità della politica e farsi portatrice di una verità più vera di quella che pretende di dare la scrittura storica.

Ancor più evidente è il confronto con la Storia, quella della Shoah nuovamente, che propone Jonathan Littell con il romanzo *Les Bienveillantes*. Il personaggio è l'elemento portante di una narrazione che colloca la storia individuale dentro la Storia, quella più nera della Seconda guerra mondiale. Qui il personaggio ha un nome e un cognome fittizi. Si chiama Maximilien Aue, è franco-tedesco ed è stato un ufficiale nazista. Ha la mente ingombra di ricordi e deve liberarsene. Racconta in prima persona, come in un viaggio fino al fondo della notte, gli episodi più neri di Babij Jar, di Stalingrado e dello sterminio degli ebrei, fino alla caduta del regime con l'ingresso delle truppe sovietiche a Berlino. La narrazione è dall'interno ma non si tratta della narrazione di un testimone che ricompone i fatti. Si tratta di una narrazione che richiede fin da subito il coinvolgimento del lettore, perché ciò che si sta per raccontare il lettore lo conosce già e – secondo il rimprovero del narratore – in qualche modo gli appartiene.

Il ritorno della storia Antonietta Sanna

Fin dall'incipit Littel colloca la parola del suo narratore nella grande letteratura e chiede che quella parola sia condivisa e persino scandalosamente approvata dal lettore: «Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé» (Littel 14) [«Fratelli umani, lasciate che vi racconti com'è andata»]. Il più immediato e riconoscibile dei rimandi ipertestuali presenti in questa frase d'apertura è, con un beffardo rovesciamento, alla *Ballade des pendus* di François Villon:

Frères humains, qui après nous vivez,
N'ayez les coeurs contre nous endurcis.
[«Fratelli umani, che dopo di noi vivete,
non abbiate induriti i cuori contro di noi ».]

La ballata dà voce al condannato che paga i suoi delitti con l'impiccagione, mentre Aue, il personaggio di Littel, non pagherà niente. Uscirà dal mattatoio con un semplice cambio di divisa, pronto a occupare una nuova scena con il consenso di molti. Il secondo rimando è all'incipit del *Voyage au bout de la nuit* di Louis-Ferdinand Céline richiamato con un effetto di eco. «Ça a débuté comme ça»,³ dice Bardamu aprendo la narrazione e rimandando, con quel deittico rinforzato dall'eco dell'avverbio, alla mattanza della prima guerra. «Laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé» [«Lasciate che vi racconti com'è andata»], dice con tonalità meno dirimpente Maximilien Aue facendo riferimento all'altra grande mattanza, quella della seconda guerra. Ma il rimando di quell'attacco, «Frères humains», non si esaurisce con Villon. Ad esso se ne sovrappone un altro e cioè quello al romanzo semiautobiografico *Ô vous, frères humains* di Albert Cohen. Stesso desiderio da parte del narratore di farsi ascoltare e di rivolgersi all'umanità. Solo che l'uno, Maximilien Aue, intende raccontare «une sombre histoire [...], un véritable conte moral» (14) [«una storia cupa [...], un vero racconto morale»]; mentre l'altro, Albert (il patronimico non compare), intende dare sfogo a un doloroso «souvenir d'enfance juive» (Cohen 10) [ricordo d'infanzia ebraica] per ricostruire la storia di un bambino, che non sa nulla della sua identità e che nel giorno del suo decimo compleanno, nella Francia dell'*Affaire Dreyfus*, viene coperto di insulti antisemiti. La stratificazione dei rimandi letterari continua richiamando anche Baudelaire: «Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère» [«Hipocrita lettore, – mio simile, – fratello!»]. Fin dal titolo il romanzo segnala la sua letterarietà, il suo essere materiale letterario. Le *Bienveillantes* sono le Eumenidi, le dee della vendetta, e il titolo indica subito che la narrazione ha a che fare per rovesciamento con il paradigma del demoniaco.

Littel dà al suo personaggio le armi della retorica più scontate, dalla *captatio benevolentiae* alla denegazione, per catturare il lettore e stringerlo a sé in questa semiautobiografia finzionale. Aue cerca il dialogo con il lettore per trascinarlo nel male, per mostrarglielo fino in fondo, perché quella discesa agli inferi – dice – lo riguarda da vicino: «ça vous concerne: vous verrez bien que ça vous concerne» (Littel 14) [«vi riguarda: vedrete che vi riguarda»].

Il ça è l'orrore visto e vissuto, quell'orrore che Aue ha procurato in prima persona. Ma è anche l'orrore che si riproduce continuamente e da cui il lettore non può chiamarsi fuori negandone l'esistenza. Aue si presenta consapevolmente come un essere spregevole. Non ha tempo da perdere. Il suo tempo lui ha saputo riacciuffarlo procedendo per salti o per anticipazioni fino a ricostruire la sua terribile visione del mondo. Finita la guerra come tanti carnefici è tornato alla normalità. Ha creato una famiglia e avviato un'attività. Ma la sua normalità è un paradosso. Aue fa il merlettaio. Si dedica all'arte ornamentale femminile per eccellenza. Contraddice cioè l'esperienza più comune e la sua normalità risulta quanto mai insolita e bizzarra. Dopo essersi sporcato le mani nei modi più scellerati per raggiungere fini perversi e sciagurati, dove la violenza è stata praticata per distruggere seguendo un metodo

³ Alla lettera : «La cosa è cominciata così.»

Il ritorno della storia

Antonietta Sanna

preciso e impietoso, Aue si dedica a un'arte manuale che richiede applicazione e pazienza, a un'arte che non risponde a fini pratici o a esigenze funzionali ma serve solo a creare grazia ed eleganza. Oltre alla produzione dei merletti, il grande massacratore ha un'altra passione: la scrittura. Scrive, dice, per ammazzare il tempo prima che il tempo ammazzi lui, perché la sua mente è una fabbrica che produce ricordi e la materia che ha dentro lo opprime. Il gioco dei rimandi ipertestuali, rovesciati o irriverenti, ritorna e questa volta è all'autore della *Recherche* direttamente che occorre risalire. Solo che mentre Marcel ricerca in un tempo perduto la verità, lui, Aue, che di tempo ne ha perso poco, tra una perversione e l'altra, dalla sodomia all'incesto, dal matricidio al massacro, viene a dirci una verità che varca ogni confine morale.

Ci sono libri, ha scritto Antonio Moresco, in alcuni appunti su *Guerra e pace* e sulle *Bienveillantes*, che esibiscono personaggi e processi positivi e che rimangono inerti, che ci lasciano freddi. Ce ne sono altri come *Les Bienveillantes* che pur privi di un'intenzionalità etica «muovono a fondo la nostra sensibilità e la nostra coscienza e scatenano la nostra ribellione interiore» (Moresco 23).

Mascherata dietro l'oscenità, lo scandalo e l'irriverenza, *Les Bienveillantes* presentano una sorta di ricapitolazione della storia letteraria. Scandita dall'uso del cliché e con una mescolanza incessante di realismo, onirismo, visionarietà, viene citata la grande letteratura da Stendhal a Flaubert, da Sade a Bataille, passando dai classici fino a Dostoevskij. Littel non trascurare neppure il cinema. La rappresentazione della caduta di Berlino, alla fine del romanzo, si avvicina infatti alle scene di *Apocalypse Now*, di Francis Coppola, in cui incombe un senso di grottesco e di assurdo e i fatti sembrano sospesi fra la restituzione allucinata e la ricostruzione della Storia. Nell'inferno della città in fiamme ricompaiono, come in un comico finale cinematografico, due investigatori, Weser e Clemens, una strana coppia di giustizieri che da tempo insegue Aue perché renda conto del matricidio. «Ti abbiamo giudicato colpevole», grida Weser. «Non avete il diritto di giudicare» (Littel 937), risponde Aue. In quell'apocalisse non c'è spazio né per i diritti né per la giustizia. Weser cade colpito da una raffica e Clemens viene abbattuto da Thomas, il raccapricciante compagno di avventure di Aue, giunto come in un film western in tempo per arrangiare le cose e salvare l'amico. Ancora una volta Littel gioca con il genere e poi rovescia tutto. Chi deve fare giustizia viene giustiziato. Chi è corso in soccorso viene abbattuto. Con il corpo e la mente pesanti, dopo aver massacrato Thomas, Aue esce da una scena pulp per entrare in una commedia borghese con addosso la giubba di Thomas e le banconote di Clemens. Il cerchio della narrazione si chiude. Ma le Benevole non mollano Aue. La sua mente è una fabbrica appunto. I ricordi che produce sono tanti e nel mondo borghese in cui si è annidato la legge economica impone che quando la merce eccede occorre smaltirla.

Il romanzo pone al centro in modo crudo il tema della Shoah. Lo tratta mescolando generi, toni e temi e organizzando la narrazione come una suite barocca con il brano iniziale sotto forma di toccata, che funge da introduzione, e poi a seguire i movimenti in ordine: allemanda, corrente, sarabanda, giga, interrotti da un minuetto e da un'aria. Ma cos'è questo irriverente concerto creato da Littel su un tema così scottante mai affrontato con simili toni? Raccontando proprio la Shoah con una precisione che supera quella della storia, perché è dal punto di vista di chi l'ha praticata e l'ha condotta che viene presentata, Littel fa raccontare ad Aue la vita con i suoi orrori, quelli della Shoah e di tante altre Shoah che, finito lo stordimento del barbaro concerto, cessano di essere orrore e vengono per così dire addomesticate.

Questi tre romanzi scritti nel tempo del tramonto delle ideologie pongono una domanda che sempre ritorna: cos'è la letteratura, con i suoi personaggi, le sue storie? La letteratura non è ornamento vuoto ci dicono queste opere. È parola che non può cessare, né indietreggiare di fronte all'orrore e alla barbarie. Anziché uscire dalla logica storica, anziché azzerare tutto, in questi testi la letteratura affronta la Storia, anche nelle sue pieghe più nere, per combattere le nuove barbarie. In essi il rapporto tra male e potere non corrisponde a una visione manichea

Il ritorno della storia

Antonietta Sanna

e demoniaca ma è misurata sul metro della banalità e della normalità, e più che il paradigma Dostoevskij sono le voci di Arendt e di Foucault che sono richiamate per far emergere quell'oscuro lato che sta negli uomini.

Bibliografia

- Cioran, Emil. *Exercices d'admiration*. Gallimard, 1986.
- Didi-Huberman, Georges. *Ecorces*. Minuit, 2011.
- Haenel, Yannick. *Jan Karski*. Gallimard, 2009.
- Karski, Jan. *Story of Secret State*. Georgetown University Press, Reprint edition, 2013, trad. fr. *Histoire d'un secret d'État*. Laffont, 1948.
- Littel, Jonathan. *Les Bienveillantes*. Gallimard, 2006, trad. it *Le Benevole*, a cura di Margherita Botto. Einaudi, 2007.
- Massol, Chantal, éd. *Balzac contemporain*. Garnier, 2018.
- Marx, William, éd. *Les Arrières-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*. Presses Universitaires de France, 2004.
- Modiano, Patrick. *Dora Bruder*. Gallimard, 1997, trad. it *Dora Bruder*, a cura Francesco Bruno. Guanda 2011.
- Moresco, Antonio. «Il traboccamento. Lettura di *Guerra e pace* e *Le Benevole*», *Il primo amore*, https://www.ilprimoamore.com/old/testi/Antonio_Moresco_-_Il_traboccamento.pdf.
- Ricardou, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman*. Éditions du Seuil, 1971.
- Vercier, Bruno - Viart, Dominique. *La littérature française au présent*. Bordas, 2005.