

4 Romance e Shoah

Sommario 4.1 Romance e Shoah. – 4.2 Enric Marco e l'industria della memoria. – 4.3 Nostalgia del trauma e *Reality Hunger*.

4.1 Romance e Shoah

Romance e *Shoah* sembrano due termini incompatibili. Si potrebbe pensare che sia addirittura offensivo per le vittime di questa enorme tragedia storica ragionare sui temi del romance, che spesso è associato alla letteratura di intrattenimento, persino di basso profilo. Tuttavia, pur non dimenticando mai la realtà storica di quanto è accaduto, è necessario, tanto più nel tempo della postmemoria, ragionare sulle motivazioni tecniche sulle quali si fondano i racconti della Shoah, che, com'è noto, pare godano oggi di maggior fortuna rispetto a tempi passati. Solo partendo dalle basi costitutive di questo rapporto è possibile comprendere ciò che nel capitolo «Postmoderno e Shoah» abbiamo chiamato *esorcismi* rispetto alle pratiche di storytelling, e che nel capitolo successivo indagheremo analizzando la prospettiva della narrazione memoriale compilata dai testimoni diretti.

Come si sa, la teoria letteraria distingue da tempo tra novel e romance, celebre è per esempio la definizione di Walter Scott che nel suo *Essay on Romance* del 1824, scrive:

Saremmo piuttosto propensi a descrivere il *romance* come una narrazione fittizia in prosa o in versi, il cui interesse si impernia su fatti inconsueti e meravigliosi, contrapponendolo così al termine affine 'romanzo' (*novel*) che Johnson ha descritto come 'un racconto scorrevole generalmente d'amore', ma che noi piuttosto defi-

niremmo come una narrazione fittizia che differisce dal *romance* perché i fatti si adattano al corso ordinario delle vicende umane e al moderno assetto della società (Scott [1834] 1983, 200)

Il novel nasce come romanzo sentimentale, ma già all'inizio dell'Ottocento vira il suo significato nella direzione indicata da Scott, ovvero: nel novel «i fatti si adattano al corso ordinario delle vicende umane e al moderno assetto della società», il romance invece «si impernia su fatti inconsueti e meravigliosi». Per dirla in modo ancora più *tranchant*, il novel parla della realtà, il romance di eventi chiaramente fittizi. Questa distinzione tra eventi reali e finzionali era già stata proposta in un'epoca ancora precedente e in relazione al romanzo storico da Charles Brockden Brown, nel suo celebre saggio «The Difference Between History and Romance», dove il secondo termine è definito come «a tissue of untruths [...] which never had existence» (Brown 2009, 341).

È ovvio allora che nel caso della scrittura memorialistica siamo nei territori del novel, se non oltre questi territori: vicini a quella che Brockden Brown chiamava *history* e che forse si dovrebbe definire meglio come storiografia. In generale è difficile che il romanzo storico, quando rigorosamente fondato su fatti reali, sconfini nel romance al quale pertengono più il romanzo fantastico, il fantasy, l'horror o altri generi chiaramente fittizi. Solitamente il romanzo storico che diventi palesemente romance è considerato un prodotto di largo consumo e di serie B, proprio per l'approssimazione con la quale utilizza le fonti o le piega al sensazionalismo. Anche se è ancora Scott a riconoscere la presenza di un confine labile, non sempre chiaramente definibile tra storiografia e romance: «[romances and real history] may be termed either romantic histories, or historical romances, according to the proportion in which their truth is debased by fiction, or their fiction mingled with truth» (Scott 1834, 134). Una proporzione forse mai definibile con certezza, ma che certamente non può ignorare totalmente le regole del romance.

Cercando di individuare un discrimine di tipo cronologico, possiamo dire che nel panorama letterario contemporaneo il romance si sia evoluto in forme e declinazioni nuove dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento in poi, cioè da quando il postmoderno ha iniziato ad indagare e descrivere la dimensione del reale rispondendo alle esigenze opposte con cui, prima, si articolava la scrittura del Naturalismo francese, o il grande romanzo ottocentesco. Allo stesso tempo, si è assistito ad un altro fenomeno che riguarda più da vicino la concezione e la trasmissione degli eventi storici da parte dell'individuo. Il concetto di 'storia' in sé è andato a infatti a modificarsi, avvicinandosi di più a quel tipo di sviluppo narrativo degli eventi proprio della letteratura *tout court*: poco prima dell'inizio del nuovo millennio, la disciplina storica è stata ripensata e osservata più come 'conoscen-

za testuale' che resoconto di contenuti di tipo scientifico da parte della comunità intellettuale. Condividendo il pensiero dello studioso Steven Greenblatt, Mark Currie (1998) ha individuato la seguente dinamica rispetto alle forme del racconto storico nell'ambito della narrativa postmoderna:

Greenblatt argues that history has to renew itself by moving away from 'realist' assumptions about the meaning of a historical text towards a recognition that history and literature are discourses which construct rather than reflect, invent rather than discover, the past. (Currie 1998, 88)

Dunque, la narrazione storica segue un andamento che rispetta le norme stilistiche e di composizione proprie della creazione letteraria:

history carries within it the values and assumptions imposed on it by narrative exclusion and plot, so that historical knowledge often unwittingly subscribes to those values while assuming some transparent access to the past. (88)

Per comprendere questo passaggio, così da poter indagare poi meglio l'evoluzione del rapporto fra scrittura romanzesca e romanzo storico (novel) in ambito letterario, è necessario prendere le mosse da una delle codificazioni più interessanti del romance, quella operata da Northrop Frye in *Anatomia della critica* e nella *Scrittura secolare*. Come è noto Frye lega i fenomeni letterari a quelli antropologici, folclorici, più in generale ai fenomeni socio-culturali, per ricostruire strutture mitiche o archetipiche su cui si basa la narrazione. E con questa finalità cerca di interpretare le strutture ricorrenti della forma romance, partendo dall'idea che la narrazione del romance sia più strutturata di quella del novel che tende ad adeguare la propria forma alla realtà alla quale è strettamente legato.

Il punto di partenza è una forte polarizzazione tra due mondi - un mondo ideale e un mondo demoniaco - che si tramuta in termini strettamente narrativi in una opposizione conflittuale tra bene e male, tra personaggi positivi e negativi, tra buoni e cattivi: «nel *romance* gli eroi sono coraggiosi, le eroine bellissime, i malvagi cattivissimi, e si tiene ben poco conto delle frustrazioni, delle ambiguità, e delle difficoltà della vita comune» (Frye 1969, 151). Un altro elemento essenziale nella struttura del romance è la presenza del lieto fine, che si configura come un ritorno dell'eroe alla sua identità originaria, dopo aver superato avventure che rischiavano di trascinarlo in uno stato di alienazione e in una totale perdita di se stesso: avventure preparatorie, minori, che sono parte di un'avventura più grande che riguarda la *quest* dell'eroe.

Questi fattori - eventi irreali, polarizzazione tra bene e male, lieto fine - sono dunque costitutivi del romance e sono sufficienti per costruire un ponte tra le storie sulla Shoah e il romance. Immediato è comprendere come la polarizzazione tra bene e male sia necessaria in ognuno di questi racconti che gravitano intorno alla tematica della deportazione e dello sterminio del popolo ebraico. Fortunatamente, nessuno può mettere in dubbio che i nazisti, i carnefici, rappresentino il male, la malvagità, anzi spesso diventano esempi del male assoluto. Non può e non deve esserci nessuna ambiguità su questo, neppure nei più provocatori, perciò non solo esiste questa polarizzazione ma non potrebbe non essere presente. Qualsiasi narrazione su questi temi deve prevedere questa distanza e perciò deve includere questo elemento romanzesco. Persino Primo Levi, che come vedremo nel capitolo successivo ha sempre tentato di disattivare le meccaniche romanzesche, quando introduce il concetto di 'zona grigia' nei *Sommersi e i salvati*, parte da questo presupposto:

In chi legge (o scrive) la storia del Lager è evidente la tendenza, anzi il bisogno, di dividere il male dal bene, di poter parteggiare, di ripetere il gesto di Cristo nel Giudizio Universale: qui i giusti, là i reprobi. (Levi [1986] 2016, 1165)

A livello puramente narratologico, possiamo facilmente individuare come nei racconti sulla Shoah i vari personaggi che operano nell'intreccio corrispondono per lo più a categorie psicologiche definite, ben riconducibili all'opposizione cardine fra 'buoni e cattivi' propria del romanzo d'avventura tradizionale o del genere fiabesco:

La caratterizzazione dei personaggi nel *romance* tende a seguire la struttura dialettica di questo genere letterario, il che significa che non rivelano né sottigliezza né complessità. I personaggi tendono ad essere pro o contro la ricerca. Se la favoriscono, sono idealizzati come esseri interamente puri o coraggiosi. Se la ostacolano, sono presentati quasi come caricature della loro malvagità e viltà. Quindi nel *romance* ogni personaggio tipico tende a trovarsi di fronte al suo opposto, in senso morale, come avviene dei pezzi bianchi e neri negli scacchi. (Frye 1978, 259)

Questa dicotomica suddivisione presente nello schema dei personaggi del romance si applica perfettamente alla caratterizzazione romanzesca delle rappresentazioni narrative della Shoah. La separazione dei figuranti in due categorie archetipiche principali aiuterebbe il narratore, secondo Frye, a non cercare di normalizzare i personaggi da lui creati; anzi, questa favorirebbe l'atteggiamento opposto, ovvero la tendenza ad estremizzare i connotati psico-caratteriali dei personaggi in due gruppi di riferimento stereotipati. Per citare diretta-

mente la fonte: «l'autore di un *romance* [*romancer* nella versione originale] non cerca di creare delle 'persone vere' ma piuttosto delle figure stilizzate che diventano archetipi psicologici» (Frye 1978, 411).

Nel caso della Shoah, la polarizzazione dei personaggi si realizza generalmente mediante la loro suddivisione rispettivamente in 'vittime' e 'carnefici'. Poco fa abbiamo messo in evidenza come i protagonisti e gli antagonisti di moltissime delle opere incentrate sul tema della deportazione e del genocidio nazista riportino una struttura chiara e ben definita, quasi impermeabile da variazioni quando si tratta di attribuire ai personaggi dei ruoli specifici: nella fattispecie, gli ebrei e i prigionieri dei campi di concentramento ricoprono convenzionalmente il ruolo di personaggi positivi (le vittime o pedine bianche, per riprendere l'analogia con la scacchiera fatta da Frye), mentre i nazisti rappresentano la loro controparte negativa (i carnefici ossia le pedine nere). Inoltre, è possibile osservare quanto le narrazioni di finzione che trattano dell'Olocausto tendano a sviluppare i propri contenuti seguendo un'impostazione mitologica per lo sviluppo della trama - ovvero presentano un forte ascendente tragico in quanto espandono e approfondiscono le situazioni narrate insistendo sulla polarizzazione etico-psicologica.

Come Frye ha specificato, «nel *romance* troviamo gli elementi junghiani di libido, anima e ombra, riflessi rispettivamente nelle figure dell'eroe, dell'eroina e del malvagio» (1978, 411). È chiaro che la scoperta della psicanalisi e l'approfondimento dei livelli del subconscio individuale sono stati concetti fondamentali non solo per la dimensione scientifica e lo sviluppo della medicina moderna: anche la letteratura e la critica ad essa rivolta hanno ripreso, studiato e adottato molte delle teorie elaborate dalla psicanalisi per interpretare i contenuti di un certo testo o per classificare i personaggi in esso coinvolti. Nel caso del genocidio ebraico, un tale approccio investigativo ha donato un ulteriore livello di complessità e profondità ai fatti narrati dai testimoni o dai loro epigoni, compresa soprattutto la logica distorta della controparte nazista per quanto riguarda l'assurda e intransigente logica dello sterminio di massa.

Accanto alla polarizzazione dei personaggi, l'altro punto essenziale sul quale la dimensione storica della Shoah poggia nel momento in cui viene declinata in forma narrativa è il riferimento a eventi irreali e fuori dal quotidiano. Clara Reeve, già nel 1785, mette in relazione il *romance* con «ciò che non è mai accaduto ed è improbabile che accada» (Reeve 1785, 111 cit. in Mazzoni 2011, 95-6). Si tratta di un elemento in evidente conflitto con la memorialistica e col romanzo storico per i quali i fatti accaduti sono atrocemente reali. Però nel caso del romanzo storico si deve tener presente non tanto ciò che è reale o che non è reale, che non è in dubbio, quanto piuttosto la prossimità o meno con la *nostra* realtà: si tratta perciò di una questione di ricezione da parte del lettore. Se - scrive ancora Reeve - «il *novel*

dà un resoconto familiare di cose come quelle che succedono ogni giorno davanti ai nostri occhi, così come possono accadere ai nostri amici e a noi» (Reeve 1785, 111 cit. in Mazzoni 2011, 95-6), si può dire che il *noi* contemporaneo, almeno quello occidentale, vive in un'epoca fortunatamente molto diversa da quella a ridosso della Seconda guerra mondiale e non percepisce come un rischio vicino ciò che succedeva in quell'epoca: «voi che vivete sicuri - direbbe Primo Levi - nelle vostre tiepide case» (Levi [1958] 2016, 139), segnando uno iato incolmabile tra la nostra e la loro esperienza.

In più, come si vedrà meglio più avanti e in parte s'è già accennato nel secondo capitolo di questo volume, stiamo attraversando decenni *senza trauma*, l'epoca dello «sciopero degli eventi» (Baudrillard 1993), che dà la sensazione di una distanza abissale dalle atrocità perpetrate in quell'epoca che paiono non solo lontane ma spesso addirittura inimmaginabili. Se il *novel* è quel genere letterario che riproduce la realtà quotidiana presente o passata, è evidente che i fatti del Lager, il comportamento disumano dei nazisti contro gli ebrei, le sofferenze patite dalle vittime, e in generale tutto ciò che riguarda le guerre, non possono che essere percepiti come distanti da questa quotidianità, gettati in un tempo prossimo ma lontanissimo, raggiungibile piuttosto con uno sforzo di immaginazione che grazie all'esperienza di tutti i giorni.

Non è un caso infatti che alcune delle migliori distopie traggano ispirazione proprio da quel mondo, fatto di regole rigide e astruse, ma anche di indecifrabili arbitrii e di incomparabili atrocità. Basti pensare agli universi postmoderni di Philip Dick, a cominciare ovviamente dal testo già citato *The Man in the High Castle* (noto in italiano col titolo banalizzante *La svastica sul sole*) del 1962, oppure alla società fantastica descritta da Georges Perec in *Wo il ricordo d'infanzia* del 1975, nella quale una comunità che vive su un'isola sperduta si fonda sulle regole rigide delle gare sportive, esplicitamente ispirate alla vita del Lager, come testimonia la citazione da *L'universo concentrazionario* di David Rousset; oppure ancora agli ironici ma terribili mondi possibili disegnati da Primo Levi in *Storie naturali* nel 1966. La distanza dalla quale percepiamo il mondo del Lager e le storie della Shoah è dunque paragonabile a quella con cui vediamo mondi fantastici e irreali e colmare questa distanza richiede uno sforzo che vada oltre i territori dell'umanamente pensabile: perciò fin da subito i testimoni temevano che non sarebbero stati creduti, perché il livello di disumanità raggiunto sfiora l'inimmaginabile.

Anche il terzo punto chiave del genere romanzesco, il lieto fine, sembra avere riscontro in queste narrazioni, almeno per due diverse ragioni. La prima, la più semplice, è che il nazismo, ovvero l'impero del male, ovvero narrativamente il mostro antagonista, è stato sconfitto storicamente, e questa è la premessa necessaria alla costruzione di quello che tecnicamente potrebbe chiamarsi un lieto fi-

ne, benché questo abbia comportato la morte di milioni di innocenti. Ma ogni storia a lieto fine ha bisogno di quello che Joseph Campbell o Christofer Vogler chiamerebbero «il viaggio dell'eroe» (Vogler 2005). La semplice definizione di eroi per i sopravvissuti sembra persino offensiva. Primo Levi riteneva che soltanto i *sommersi* hanno vissuto fino in fondo il Lager e sarebbero loro i soli ad avere il diritto di raccontare, e la ragione è che soltanto loro non hanno una storia a lieto fine che sembra persino rendere tollerabile ogni racconto. Nel capitolo successivo, vedremo come lo scrittore torinese abbia cercato in ogni modo di togliersi di dosso l'etichetta dell'eroe, dal momento che nel Lager «sopravvivevano i peggiori» (Levi [1986] 2016, 1195), e che a coloro che scampavano la morte restava soltanto «la vergogna per essere sopravvissuti al posto di un altro» (62). Un altro espediente attraverso cui la scrittura di Levi prende le distanze dalla narrazione di finzione è proprio quello della disattivazione del lieto fine: tale meccanismo è ben visibile nell'epilogo del ritorno a casa della *Tregua* (1963), che diventa una delle pagine più dure dell'intera opera leviana (vedi capitolo successivo, ma cf. anche Cinquegrani 2019a), oppure anche nel finale del romanzo *Se non ora, quando?* (1982) nel quale alla ottimistica nascita di un bambino corrisponde immediatamente lo sgancio delle bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki.

Lieto fine e viaggio dell'eroe sono dunque continuamente negati dai sopravvissuti nei quali prevale il pudore o la vergogna, ma la negazione stessa è necessaria laddove la narrazione porterebbe esattamente in quella direzione. È come se gli autori più maturi, come Primo Levi, avvertissero il lettore che la storia condurrebbe all'identificazione del lettore nel protagonista eroe, che la struttura stessa della narrazione - si pensi alla mappa del viaggio che apre *La tregua* - porterebbe nella direzione delle più note e archetipiche strutture narrative, ma si tratta invece di una esperienza reale, una tragedia vissuta, e non di una storia di mostri ed eroi come potrebbe sembrare.

Del resto, se si affonda di più nella descrizione del romance si ritrovano altri punti di contatto con la letteratura della Shoah. Frye descrive quattro movimenti tipici del romance, che consistono nella ascesa e nella discesa in due modalità diverse. Il romance, secondo Frye, inizia spesso con una brusca discesa in un mondo inferiore. L'eroe, a causa di questa discesa, perde la propria identità, è vittima di una spaccatura rispetto alla vita precedente, questo può portare addirittura alla metamorfosi in un animale o in un vegetale - come accade al Lucio di Apuleio trasformato in asino o a Dafne trasformata in alloro. Spesso la discesa consiste nella «prigione o paralisi o morte» (Frye 1978, 110). Altre volte, l'eroe è divorato dal mostro. L'esempio che fa Frye è quello di Giona nella parabola biblica che viene inghiottito da un enorme pesce, spesso accostato a una balena, per esserne alla fine liberato. *Jona che visse nella balena* è la metafora che usa ad esempio Roberto Faenza per il suo film sul Lager, che gio-

ca ovviamente sul nome reale del protagonista, ma utilizza il richiamo alla figura biblica, perché la riconduce alla stessa struttura archetipica. Queste storie raccontano di questa discesa agli inferi, della trasformazione dell'uomo in bestia o in numero, della prigionia, del mostro che inghiotte l'eroe e poi lo risputa, nell'inevitabile lieto fine.

È proprio grazie a questa discesa agli inferi che l'eroe del romanzo trova la sua identità in un processo descritto bene da Jung come *nekyia*. Nel suo saggio su Picasso scrive per esempio: «La *nekyia* non è una caduta titanica, priva di scopo e meramente distruttiva, ma una significativa *katabasis eis antron*: una discesa nella grotta dell'iniziazione e della conoscenza misterica» (Jung 1985, 411) È in quest'ottica che Primo Levi, pur cercando di negare, come si è visto più su, ogni parabola falsamente edificante, può scrivere: «la mia vera università è stata Auschwitz» (Levi, Camon 1987), ovvero, come dice Jung, «una discesa nella grotta dell'iniziazione».

È ancora Jung che descrive questo percorso di discesa con il personaggio di Jona, in *Simboli della trasformazione* scrive infatti:

Allorché Giona fu ingoiato dalla balena, non si trovò semplicemente imprigionato nel ventre del mostro, ma, come racconta Paracelso, vide 'straordinari misteri' [...]. Nelle tenebre dell'inconscio è nascosto un tesoro, quello stesso 'tesoro difficile da raggiungere' che [...] viene descritto come perla luminosa o [...] come mistero, con il che si intende un 'fascinosum' per eccellenza. [...] L'eroe è un eroe proprio perché in tutte le difficoltà della vita vede la resistenza contro la meta proibita e combatte questa resistenza con tutto l'anelito che lo porta verso il tesoro difficile da raggiungere o irraggiungibile; anelito questo che paralizza o uccide l'uomo comune. (Jung 1965, 323-4)

Nonostante il pudore e il rispetto col quale si deve far ricorso al termine *eroe*, è innegabile che il percorso è identico a quello del prigioniero che va incontro a mille difficoltà per giungere alla salvezza che, nella visione del lettore (anche se non in quella del sopravvissuto), all'uomo ordinario sarebbe preclusa. L'eroe del romanzo è il portatore di valori ideali, in un mondo che non li conosce o non li apprezza. Scrive Paolo Zanotti commentando il passo di Clara Reeve su riportato: «Il *romance*, come sempre, è lo spazio di un'assenza, il bisogno di valori ideali che probabilmente non sono mai esistiti» (1998, 40). Nel mondo infernale del Lager, questi valori sono inesistenti: rappresentano i più basilari fondamenti dell'essere umano, ma ciononostante sembrano scomparsi e sembrano appannaggio esclusivo dell'eroe che tenta di restare umano contro un calcolato processo di disumanizzazione operato da figure che non possono che essere disegnate come il mondo dei malvagi.

Scrive Frye: «In ogni epoca la classe sociale o intellettuale dominante tende a proiettare i suoi ideali in una qualche forma di *ro-*

mance, in cui gli eroi virtuosi e le eroine bellissime rappresentano gli ideali, e i cattivi la minaccia che ostacola l'ingresso dei primi sulla società» (Frye 1957, 247). Se pure i prigionieri difficilmente si disegnano come uomini virtuosi o donne bellissime, nel confronto con l'abisso di inumana malvagità degli aguzzini, la tenacia con cui tentano di conservare un recinto di umanità li rende moralmente tenaci, l'ultimo baluardo della civiltà in un mondo destinato alla deriva. Persino loro malgrado, dunque, la percezione dell'eroismo è inevitabile, laddove combattano o almeno resistano contro un nemico molto più grande di loro e dalle fattezze mostruose e deformi.

Benché dunque i presupposti del romance si adattino facilmente a raccontare i temi della Shoah, si deve comunque riconoscere che si tratta sempre di equilibri e proporzioni con le quali romance e novel si bilanciano all'interno di un'opera letteraria (accadeva già ai tempi di Walter Scott, secondo Zanotti). È, per parafrasare Roman Jakobson e anche Brian McHale, una questione di dominante. Guido Mazzoni, nel suo *Teoria del romanzo*, ha descritto l'evoluzione di questo complesso rapporto nei secoli, rilevando come l'accezione dei termini e anche la misura del loro utilizzo muti in modo deciso. Il punto più avanzato a cui giunge, salvo poche eccezioni, è la narrativa di Italo Calvino che cataloga tra *Le forme moderne di romance* a partire da una nota di Roland Barthes sul *Cavaliere inesistente*:

Barthes insiste sul nesso fra *romance* e logica che troviamo nelle opere di Calvino e, prima di lui, nella corrente narrativa con cui Calvino è imparentato [...]. Questa narrativa immaginaria, ma dall'irrazionalità controllata, questo intreccio di romanzesco e *Aufklärung*, o di romanzesco e metaletteratura, è una delle periferie narrative più importanti degli ultimi secoli. (Mazzoni 2011, 350)

Proprio l'intreccio tra «romanzesco e *Aufklärung*» caratterizza non solo Calvino ma anche Primo Levi e in generale molta della letteratura della Shoah. Se, nelle parole di Barthes, Calvino tende a far convergere «immaginazione» e «meccanica» (Barthes 1978, 1-2), questo stesso procedimento, ovvero la ricerca della struttura nel caos, è quello messo in atto da Levi, come lui stesso riconosce nei *Sommersi e i salvati*:

Senza una profonda semplificazione, il mondo intorno a noi sarebbe un groviglio infinito e indefinito, che sfiderebbe la nostra capacità di orientarci e di decidere le nostre azioni. Siamo insomma costretti a ridurre il conoscibile a schema: a questo scopo tendono i mirabili strumenti che ci siamo costruiti nel corso dell'evoluzione e che sono specifici del genere umano, il linguaggio ed il pensiero concettuale. (Levi [1986] 2016, 1164)

Al linguaggio e al pensiero concettuale si aggiungono le strutture narrative che portano le storie nei territori del romance e mettono ordine nel disordine del mondo. Benché Levi guardi sempre con consapevolezza e diffidenza a questi principi ordinatori, e più volte tenti più o meno efficaci esorcismi, il suo ricorso a queste diverse forme di *Aufklärung* è innegabile. Così, Carlo Tirinanzi de Medici con una perentorietà persino eccessiva può definire *La tregua* uno «straordinario esercizio di romanzesco» (2018, 22), benché il punto di partenza sia l'esperienza reale e non l'immaginazione come accade in Calvino. Nel passo di Barthes ricordato da Mazzoni, il teorico francese scrive che Calvino «pone una situazione [...] irrealistica dal punto di vista della verosimiglianza del mondo, ma solo nel dato di partenza, e poi questa situazione è sviluppata in modo implacabilmente realistico e implacabilmente logico» (Mazzoni 2011, 350).

Come si è detto più su, la percezione del lettore è quella che i personaggi - ma si dovrebbe dire le persone - di Primo Levi vivano situazioni irreali e inverosimili, benché terribilmente vere, e l'autore cerca di mettere ordine nell'informe nel quale suo malgrado si trova a vivere. Non si tratta più di «meccanica dell'immaginazione» ma di meccanica dell'informe. Questa stessa tensione, del resto, come riconosce lo stesso Mazzoni, anche richiamandosi agli studi di Massimo Rizzante, è particolarmente vivida in Kafka, col quale Levi ha un rapporto di ammirazione e spavento proprio per le affinità tra la storia immaginaria del *Processo* che lui stesso ha tradotto nel 1981 e la propria vicenda raccontata nei suoi libri di memorie.

Anche questa accezione o questo utilizzo moderno di romance dunque descrive bene questa letteratura.

4.2 Enric Marco e l'industria della memoria

Data dunque per assunta la prossimità di fondo delle narrazioni della Shoah con le strutture tipiche del romance, è necessario verificare le conseguenze, e in particolare stabilire se questo rappresenti una risorsa o un pericolo. La risorsa è certamente rappresentata dalla immediata narrabilità di queste storie, che potrebbero risultare comprensibili ai più, di facile fruizione e perciò più immediatamente divulgabili col vantaggio di conservare viva la memoria che è esattamente ciò che i reduci si sentono giustamente in dovere di fare.

Però è anche un pericolo. Perché il romance rappresenta, proprio per la ricorrenza delle sue strutture, un distacco dalla realtà verso le pratiche di affabulazione. Più una storia è romance e meno è credibile perché nella percezione comune si allontana dalla realtà. È un pericolo che tutti gli scrittori o quasi, sia nel tempo della memoria che nella postmemoria, hanno presente, anche se c'è chi - penso per esempio al Tarantino di *Inglorious Basterds* - accoglie il roman-

ce depotenziando consapevolmente il realismo storico. È evidente però che nel tempo della postmemoria la questione si fa più difficile, più bruciante, perché dopo i testimoni l'allontanamento dal vero storico è più facile, e l'avvicinamento al romanzo di genere rischia di condurre a una progressiva falsificazione della memoria, così come è avvenuto col western che racconta eroicamente la vicenda di uomini bianchi che sterminano le popolazioni autoctone americane.

Con molta approssimazione, potremmo affermare che la differenza principale tra memoria e postmemoria sta nel fatto che nel tempo della postmemoria sia chi scrive sia il destinatario dello scritto non hanno vissuto gli eventi tragici di cui si parla. Perciò, emblematico in questo senso, potrebbe essere il caso di Enric Marco, il grande impostore raccontato da Javier Cercas in un suo recente libro, proprio perché rappresenta la falsificazione romanzesca di chi non ha vissuto i fatti che racconta. Come è noto, Marco è stato una figura centrale della memoria e della testimonianza: è stato presidente dell'associazione Amical de Mauthausen, ha partecipato a importanti eventi pubblici, ha svolto un'infaticabile attività di testimone nelle scuole per raccontare ai ragazzi - che quegli eventi non solo non hanno vissuto, ma considerano molto distanti dalla loro esperienza - la vicenda tragica del proprio internamento nel Lager di Flössenburg. Tutto ciò è accaduto finché uno storico indipendente, Benito Bermejo, ha scoperto che Marco in realtà non era mai stato in quel Lager e che aveva sempre mentito.

Come accade per gli scrittori nel tempo della postmemoria, siamo di fronte a una persona che simula la propria esperienza che non ha vissuto e così la trasmette per lo più a studenti o lettori che a loro volta non hanno vissuto quelle esperienze. Sebbene Marco sia stato e rimanga ad oggi identificato come un impostore - ossia un individuo che ha spacciato se stesso per qualcun altro - la sua figura può essere considerata letterariamente e antropologicamente affascinante in quanto egli ha saputo rendere la propria esistenza *un'invenzione* a livello narrativo, identificandosi completamente con il personaggio da lui stesso creato nel mondo fenomenico. In virtù di questa connotazione specifica, nell'*Impostore* Javier Cercas paragona subito Enric Marco al personaggio capostipite della finzione narrativa della letteratura moderna: il don Chisciotte di Miguel de Cervantes. L'autore realizza esplicitamente questo paragone dichiarando che:

Enric è pura finzione. Non ti rendi conto? Lui è una finzione enorme, una finzione, per di più incastonata nella realtà, incarnata nella realtà. Enric è come don Chisciotte: non gli è bastato vivere una vita mediocre e a ha voluto vivere una vita alla grande; e siccome non l'aveva a portata di mano, se l'è inventata. (Cercas 2015, 28)

La sovrapposizione fra Marco e don Chisciotte è uno strumento fondamentale in termini di comprensione del testo da parte del lettore: l'au-

tore cioè fornisce al pubblico questo potente paragone per lasciargli intuire come a volte la realtà storica dei fatti, sebbene non possa ontologicamente sostituirsi alla sfera del racconto d'invenzione, riesca ad esser molto più simile alla finzione narrativa di quanto il lettore sia disposto a vedere. Più avanti nel romanzo, l'autore torna a riflettere su questo parallelismo affermando che quella fra i due personaggi:

Fu un'identificazione completa, radicale: per comprendere Marco bisogna comprendere che, in un certo qual modo, non fingeva di essere un deportato; o che almeno non lo finse a partire da un determinato momento: a partire da un determinato momento, Marco divenne un deportato, così come, a partire da un determinato momento, Alonso Quijano divenne don Chisciotte. (255)

Sembra che finzione narrativa e dimensione del reale costituiscano due facce della stessa medaglia. È allora opportuno tenere a mente il personaggio di Marco per comprendere fino in fondo la dinamica secondo cui un testo come *L'impostore* e il profilo del personaggio di Enric Marco siano, ad oggi, effettivi prodotti letterari sviluppatisi da una precisa eredità storica: la memoria della Shoah si è in principio declinata nelle forme del racconto reale ad opera dei sopravvissuti per poi evolversi ed espandersi entro una dimensione letteraria che non è più solo narrazione, ma pura finzione – tanto quanto lo è stata per anni l'impostura di Marco presso le autorità spagnole e le associazioni di ex-prigionieri e deportati di età nazista.

Come è possibile tuttavia conciliare questa nuova, interessante dimensione narrativa con quella che, tradizionalmente, la storia ed i testimoni sopravvissuti alla Shoah hanno voluto tramandare alle generazioni presenti e future? Le scritture postmemoriali presentano infatti un problema etico, il quale si colloca nel rischio sempre in agguato di cadere (e far cadere il lettore) in una deriva epistemologica, ovvero in ciò che Cercas definisce «kitsch storico» (2015, 179): è infatti responsabilità della voce autoriale quella di preservare il lettore dal credere o dal produrre un ricordo falso, distorto dei crimini nazisti, che verosimilmente può invece generarsi nella finzione letteraria rielaborata rispetto ai fatti storici realmente accaduti. A dispetto del valore artistico di molti prodotti postmemoriali sui campi di concentramento, il problema è insito nella loro eccessiva drammatizzazione che, per così dire, aumenta la distanza del pubblico destinatario fra i fatti descritti e la loro dimensione storica, incrementando parallelamente il rischio che questi non vengano più percepiti come drammatici in quanto realmente accaduti, ma in virtù della loro carica romanzesca.

In un capitolo decisivo dell'*Impostore*, il solo dichiaratamente inventato dell'intero libro, è lo stesso autore a supporre una corrispondenza o una sovrapposizione tra l'attività di scrittura e l'impostura di Marco:

«Sa quanti giornalisti o quanti studenti venivano a trovarmi, nel 2001 o 2002 o 2003 o 2004 o 2005, credendo di aver trovato il loro Miralles, il loro soldato di tutte le guerre giuste, il loro eroe dimenticato? E io cosa avrei dovuto fare? Mandarli a quel paese? Dire che gli eroi non esistono? Cerco che no: gli davo ciò che erano venuti a cercare, che era ciò che lei gli aveva dato nel suo romanzo».

«La differenza è che Miralles era davvero un eroe, e lei no. La differenza è che Miralles non mentiva, e lei sì. La differenza è che nemmeno io mentivo».

«Come no?»

«Io mentivo con la verità, mentivo legittimamente, come si mente nei romanzi, io mi sono inventato Miralles per parlare degli eroi e dei morti, per ricordare quegli uomini dimenticati dalla storia». (Cercas 2015, 341-2)

Dunque parlare di Marco serve a Cercas per parlare anche dell'impostura della scrittura, del romanzo storico scritto da chi non ha vissuto gli eventi storici. Del resto, come già ricordato nel capitolo «Postmoderno e Shoah», la questione era affrontata anche in *Soldati di Salamina* proprio in relazione al romance. Nel dialogo del narratore con Miralles, nel quale il protagonista racconta la storia di Sánchez Mazas, si fa riferimento proprio alla dimensione romanzesca in contrasto con la vita realmente vissuta:

«Una storia romanzesca» disse poi, in tono neutro, prendendo una sigaretta dal pacchetto mezzo pieno del mattino.

Mi ricordai di Miquel Aguirre e dissi:

«Probabilmente sì. Ma tutte le guerre abbondano di storie romanzesche, no?»

«Solo per chi non le vive». (Cercas 2002, 198)

Il romance dunque sussiste solo - o soprattutto - per chi non vive la guerra. Perciò il problema diventa centrale tanto più nel tempo della postmemoria e perciò il caso di Enric Marco risulta particolarmente significativo. Tra Marco e i veri deportati esisteva già prima che fosse rivelata la menzogna una certa diffidenza, un taciuto sospetto, come se l'impostore fosse riconosciuto come un diverso. E quella diversità era la ragione del suo successo, che ci fu non *nonostante* non fosse stato davvero internato, ma *proprio perché* non era stato internato. Scrive Cercas che Marco:

Possedeva l'energia e la gioventù che i deportati non avevano più. Inoltre, non era parco di parole come loro o come quasi tutti loro, né così riluttante a parlare della sua esperienza nei campi; al contrario gli piaceva moltissimo farlo, e sapeva farlo o almeno sa-

peva far venire gli occhi lucidi alla gente con i suoi racconti vis-suti. In realtà, quando parlava in pubblico Marco risultava molto più convincente degli autentici deportati, e infatti quando teneva conferenze insieme a loro li eclissava, diventava l'uomo che commuoveva e affascina il pubblico, il centro assoluto dell'evento. (Cercas 2015, 270)

Cercas fa alcuni esempi di questi episodi commoventi che decretavano il successo di Marco. Di sicuro impatto presso gli uditori, per esempio, la sua partita a scacchi con una SS, nella quale, sprezzante del pericolo, il nostro eroe non esita a battere il nemico per ripristinare la propria dignità perduta, anche a costo della vita, se necessario. Oppure l'episodio in cui durante una selezione Marco fissa negli occhi un aguzzino che sta per mandarlo a morte e gli sorride con «il sorriso più attraente che abbia mai rivolto a qualcuno» (Cercas 2015, 125) e l'SS decide per questo di risparmiarlo.

Si tratta di episodi miserabili se letti con la consapevolezza di oggi, ma, quando si credeva che fossero veri, certamente commoventi, potenti per il pubblico curioso e avido di storie di questo tipo. E il successo è dovuto proprio alla loro natura inverosimile e facilmente commovente e perciò romanzesca: l'eroe nel suo viaggio affronta il nemico, sprezzante del pericolo, e ne risulta vincitore. Marco costruisce un romance rispetto al quale i veri testimoni oppongono il pudore e la vergogna, reticenti a raccontare se non con dolore, col senso di colpa che sempre, e benché ingiustificatamente, segna profondamente il sopravvissuto. Ecco dunque la differenza, la frattura: il testimone diffida del romance che può emergere facilmente dalle storie sulla Shoah, il falso testimone si affida invece al romance per giungere al successo presso il pubblico, con una pratica che potremmo definire di sciacallaggio morale rispetto a una tragedia tra le più grandi della nostra storia.

Ma il successo di pubblico conduce a un interessamento da parte dell'industria e del marketing che a sua volta condiziona la struttura di queste storie. Lo dice in modo programmaticamente provocatorio Massimiliano Parente in *Il più grande artista del mondo dopo Adolf Hitler*:

La gente appena sente Hitler presta attenzione, il cervello si mette sull'attenti. Non è necessario che facciate un discorso, avvicinatevi a un passante e dite "Hitler!" e osservate le reazioni. Hitler, per un artista, è una pacchia. (Parente 2018)

È possibile giungere a questa percezione *pop* della tragedia nazista, che nel romanzo di Parente si chiama *Nazi Pop Art* e in un saggio che ne analizza le caratteristiche *Pop Shoah*, attraverso un processo che Cercas chiama «industria della memoria» che si ciba per lo più di finzione o delle malie dello storytelling:

L'industria della memoria è risultata letale per la memoria, o per ciò che chiamiamo memoria e che era solo un vigliacco eufemismo. È stata forse l'ultima opportunità, e l'abbiamo persa. La cosa peggiore è credere che ci si salvi per essersi salvati: forse per anni la finzione ci ha salvati, così come per anni ha salvato Marco e Don Chisciotte; però alla fine soltanto la realtà può salvarci. (Cercas 2015, 293)

L'industria della memoria genera e si alimenta del kitsch storico:

La nuova industria della memoria ha bisogno di alimentarsi del kitsch storico, che regala a chi lo consuma l'illusione di conoscere la storia reale risparmiandogli gli sforzi, ma soprattutto risparmiandogli le ironie e le contraddizioni e i disagi e le delusioni che quella conoscenza procura. (179)

Il kitsch è strettamente legato al romanzesco, anzi si potrebbe dire che è il romanzesco che scinde le sue motivazioni dalle basi etiche o storiche che comunque dovrebbe avere. Cercas lo spiega in questi termini:

è pura menzogna (vale a dire: puro kitsch) la versione romanzesca e ornamentale della storia che Marco propalava [...], narrazioni zeppe di emozioni e colpi a effetto ed enfasi melodrammatiche, generose in sentimentalismo ma immuni dalla complessità e ambiguità della realtà, in cui il ruolo del protagonista è svolto da un eroe di cartapesta. (178)

Il kitsch dunque è una degenerazione del romanzesco che allontana dalla realtà storica, e si fa mero intrattenimento con un tranquillizzante volto morale:

Cos'è l'industria della memoria? Un affare. Cosa produce questo affare? Un surrogato, un abbassamento, una prostituzione della memoria; e anche una prostituzione e un abbassamento e un surrogato della storia, perché, in tempi di memoria, quest'ultima occupa gran parte del posto della storia. O, detto in altro modo: l'industria della memoria sta alla storia autentica come l'industria dell'intrattenimento sta all'autentica arte e, così come il kitsch estetico è il risultato dell'industria dell'intrattenimento, il kitsch storico è il risultato dell'industria della memoria. Il kitsch storico; vale a dire: la menzogna storica. (291)

Il kitsch, dunque, come versione parossistica del romance rende appetibili questi temi all'industria della memoria che è, per lo più, industria dell'intrattenimento. Nel già citato capitolo 8 della terza parte, l'autore, come si è visto, mette in scena un confronto serrato (fittizio)

tra se stesso e Marco il cui tema principale è proprio il ruolo che i due hanno avuto nell'alimentare o approfittare dell'industria della memoria, l'uno pubblicando *Soldati di Salamina* il cui successo può essere ascritto anche alla moda per temi storici e l'altro ovviamente sfruttando l'attenzione per questi temi per raggiungere la notorietà. Cercas si difende in questi termini, nel prosieguo del dialogo citato più su:

«Io mentivo con la verità, mentivo legittimamente, come si mente nei romanzi, io mi sono inventato Miralles per parlare degli eroi e dei morti, per ricordare quegli uomini dimenticati dalla storia».

«E cosa ho fatto io? La stessa cosa che ha fatto lei; anzi, no: l'ho fatto molto meglio di lei. Io mi sono inventato un tipo come Miralles, solo che questo Miralles era vivo e andava nelle scuole e parlava ai ragazzi dell'orrore dei campi nazisti e degli spagnoli seppelliti lì e della giustizia e della libertà e della solidarietà [...]».
(Cercas 2015, 342)

La differenza che corre tra Cercas e Marco riguarda allora soltanto lo statuto della finzione e del romanzo ovvero il *medium* non il messaggio, ma questa affermazione, come si sa, è estremamente ambigua:

«Tutti sanno che i romanzieri ingannano, ma nessuno sapeva che lei lo faceva. Perché l'inganno del romanziere è un inganno consentito, e il suo no. Perché il romanziere ha l'obbligo di ingannare e lei aveva l'obbligo di dire la verità. Queste sono le regole del gioco, e lei le ha infrante». (342)

Si tratta di un'affermazione rischiosa che più avanti nel dialogo verrà messa in discussione. Perché *Soldati di Salamina* è un libro che forza il patto col lettore presentandosi esplicitamente come «un romanzo senza finzione» benché non lo sia. Ma così facendo limita o dissimula la sua dimensione di storytelling e di romance.

Se, come abbiamo detto, in ogni romanzo sussiste una contaminazione di romance e novel pur sopravvivendo una dominante, lo stesso vale per il patto col lettore e le aspettative che in esso si generano. Il lettore che acquisterà un *fantasy* o un romanzo distopico si attenderà meno realtà e verosimiglianza che in un romanzo storico. Allo stesso modo un romanzo come *Soldati di Salamina*, il cui protagonista si chiama Javier Cercas e ha alcune caratteristiche in comune con l'autore e dichiara più volte che sta scrivendo un romanzo senza finzione, porta il lettore ad attendersi di trovarsi nei territori del novel se non proprio della testimonianza autobiografica.

Nella storia del romanzo degli ultimi decenni, come si è visto, l'epoca del postmoderno ha prodotto opere con un'accentuata dimensione romanzesca ma che nelle aspettative del lettore si presentavano esattamente come tali. Negli anni Duemila invece il lettore, a cau-

sa di alcuni ricercati meccanismi testuali e paratestuali, è portato a credere che ciò che legge sia sempre reale o quanto meno realistico o verosimile e perciò la tecnica dello storytelling o le suggestioni del romance che comunque fanno parte di quelle scritture si configurano come un inganno o come kitsch. Per questa ragione questo tema diviene centrale nella trasmissione della memoria, della postmemoria o della storia, per i rapporti di forza che si ingenerano tra romance e patto col lettore, tra storytelling e realismo.

4.3 Nostalgia del trauma e *Reality Hunger*

All'inizio degli anni Zero in tutto il mondo occidentale escono delle opere che focalizzano l'attenzione di pubblico e critica: in Francia, nel 2000, viene pubblicato *L'Avversario* di Emmanuel Carrère; in Spagna nel 2001 vede la luce il già citato *Soldati di Salamina* di Javier Cercas; nello stesso anno, in Germania, compare il capolavoro postumo di W.G. Sebald *Austerlitz*; il 2002 è l'anno di *Ogni cosa è illuminata*, apprezzatissimo esordio dello statunitense Jonathan Safran Foer; proprio in quell'anno il regista Michael Moore porta sugli schermi *Bowling for Colombine*, destinato a rifondare gli equilibri tra documentario e fiction per gli anni successivi. Bisognerà invece attendere il 2006 perché in Italia si pubblichino *Gomorra* di Roberto Saviano, che diviene ben presto un best-seller internazionale.

Queste opere (alle quali si può aggiungere facilmente *HHhH* di Binet, già affrontato nel capitolo precedente), tutte decisive per rimarcare una soglia nello sviluppo della narrativa di tutto il mondo occidentale, hanno alcuni evidenti punti in comune, ovvero:

1. Un rapporto diretto, anche se variamente mediato, con la realtà, sia nella forma, che spesso contamina reportage, fiction e autobiografia, sia nei contenuti, che sempre si rifanno a storie vere, sia nell'ambiguità della voce narrante, che quasi sempre allude a quella dell'autore;
2. La potenza disturbante delle storie raccontate, siano quelle di un pluriomicida menzognero o della criminalità organizzata, di ragazzi stragisti o, spesso, di figure limitrofe al nazifascismo.

Questi elementi determinano una svolta nella storia letteraria recente che genera un ampio dibattito critico sulla fine del postmoderno (per cui vedi il capitolo «Postmoderno e Shoah») e sulla nascita di una nuova epoca, definita variamente con le espressioni di *Post-postmodernism* (Jeffrey T. Nealon), *Il ritorno del Reale* (formula mutuata da uno studio di Hal Foster relativo all'arte di alcuni anni prima) o, con apparente contraddizione, *Deserto del Reale* (Slavoj Žižek).

Nel 2014, anche Raffaele Donnarumma ha contribuito al dibattito critico sul rapporto fra realtà e finzione letteraria, individuando proprio nelle cosiddette scritture *non-fiction* la svolta narrativa, retrodatata a metà degli anni Novanta, che ha sancito in maniera definitiva lo stacco dal postmodernismo in merito sia alla figura dell'autore che alla forma romanzo. Nelle contemporanee scritture *non-fiction* «ciò che conta», dichiara Donnarumma, «è infatti che per una materia potenzialmente saggistica (lo si intuiva già in *Gomorra*) questi libri adottino comunque forme narrative e, vale la pena ripetere, non romanzesche» (2014, 119). Questa tipologia di prodotto narrativo sembra essere cresciuta in maniera esponenziale negli ultimi anni, fino a diventare un vero e proprio genere di tendenza nel mercato editoriale.

Una tale osservazione rimanda a sua volta, necessariamente, alla riflessione più ampia su quali siano di fatto i caratteri essenziali della fiction e, per contro, dove si trovi essenzialmente il confine fra quest'ultima e la dimensione 'del reale'. Lo scarto narrativo tra fiction propriamente detta e realtà si sta riducendo sempre di più nel caso della letteratura *ipermoderna* descritta da Donnarumma, e questa riduzione risulta particolarmente accentuata qualora si considerino le caratteristiche riguardanti il racconto di un'esperienza o di un'eventualità storica:

Il racconto diviene lo strumento più adatto, perché il problema non è capire, ma fare esperienza: non osservare, ma essere presi. Se il postmoderno era stato segnato da una svolta linguistica, l'ipermoderno è segnato invece da una svolta narrativa.

Questi libri insomma, non sono non fiction novel perché non sono novel. [...]

Non è l'ambiguità postmoderna, che punta all'indecidibilità; è semmai un'ambivalenza ipermoderna, che mantiene la tensione. Il documento stesso, in quanto realtà già *scritta*, manifesta questa natura duplice. Inoltre, il documento ha un carattere performativo: esso non si limita a registrare, ma pone in essere. (Donnarumma 2104, 120, 124)

In linea con questa prospettiva d'indagine, le opere incentrate sul tema della Shoah possono rappresentare un chiaro esempio di come una precisa fattualità storica sia in grado di generare delle modalità di narrazione svincolate sia dal piano del reale che, al tempo stesso, da quello della finzione propriamente detta. Ad ogni modo, possiamo affermare che rispetto al postmoderno, cioè all'epoca in cui *l'alternativa* alla Storia era più allettante dello stesso presente storico, è subentrata una nuova attenzione per la realtà circostante l'individuo contemporaneo.

Le ragioni di questo cambiamento di paradigma sono state spiegate in modi diversi: c'è chi, come Žižek (2002), attribuisce un gran-

de potere simbolico all'attentato dell'11 settembre, chi analizza la nascita e la diffusione del web (si veda, per la precocità dell'indagine, il finale di *Underworld* di Don DeLillo), chi addirittura aggiunge a questi elementi la trasformazione della televisione verso il *reality show* (Jean Baudrillard 2014). Ma al di là di singoli episodi è utile in questa sede analizzare fenomeni più generali e ampiamente studiati per comprendere e spiegare il fenomeno e che si potrebbero sintetizzare in due elementi: la nostalgia del trauma e la *Reality Hunger*.

Almeno a partire dal 1996, l'anno di *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* di Cathy Caruth e di *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma* di Kalí Tal, si è sviluppato un filone di studi di critica letteraria che è andato sotto il nome di *Trauma Studies*. Sia pure con le diverse prospettive dalle quali gli studiosi in questi anni hanno guardato il fenomeno, la teoria che sta alla base è relativamente semplice. L'uomo occidentale ha vissuto un lungo periodo di *Fine della storia* (Francis Fukuyama 1992) o di *sciopero degli eventi* (Jean Baudrillard 1993) e perciò di assenza di un trauma reale; questo ha comportato una sorta di inconscia nostalgia (la «nostalgia dei giorni del disordine» di cui parla DeLillo 2000, 862), compensata nelle opere letterarie e cinematografiche da un proliferare di storie forti che rievocano il trauma non vissuto (il nesso è evidente fin dal titolo del saggio di Daniele Giglioli, *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio* [2011]). Sono tutte indagini sul trauma quelle dei libri ricordati più su, dei libri soglia dell'inizio degli anni Zero: e certamente il trauma storico più forte, con un valore iniziatico e simbolico oltre che tragicamente reale, è, per tutto l'Occidente, quello del nazifascismo. Quindi, scrive ancora Cercas: «ai nostri tempi il testimone ha acquistato un prestigio così smisurato che nessuno si azzarda a mettere in discussione la sua autorità» (2015, 263).

L'altro punto nodale è la rinata attenzione per la realtà, che forse deriva da una progressiva volatilizzazione della stessa ad opera soprattutto del web, o forse da una incapacità di distinguere il Reale dal Simbolico. David Shields in un celebre e discusso libro del 2010 ha utilizzato per questo fenomeno la suggestiva espressione *Reality Hunger*, il cui sottotitolo, *A Manifesto*, ne rivela il carattere militante. Secondo l'autore la letteratura dovrebbe andare sempre più verso un'analisi della realtà in forme nuove, ibride, che superino l'egemonia del romanzo o più in generale dello storytelling. Il nemico, a questo punto, divengono le trame, che avevano un valore preponderante in epoca postmoderna.

Il libro è almeno in parte una presa d'atto di quanto già stava avvenendo da tempo nella letteratura, soprattutto in Europa, ovvero il proliferare di forme ibride tra romanzo e saggio che avessero per oggetto storie vere e non più inventate. Nella dicotomia da cui si è partiti, tra novel e romance, sembra che il novel più rigoroso trionfi. Se, con Scott, nel novel «i fatti si adattano al corso ordinario del-

le vicende umane e al moderno assetto della società», il nuovo realismo aderisce pienamente a questa definizione.

Il problema è che l'uomo da sempre ha avuto fame di storie oltre che di realtà, e le storie hanno necessariamente bisogno di essere raccontate, di storytelling. Così, paradossalmente, più la forma letteraria si avvicina al novel rivolgendosi quasi esclusivamente a storie vere, più queste devono essere emotivamente forti e coinvolgenti, possibilmente ricche di eroi del bene o del male per soddisfare le esigenze di emozione e di catarsi del lettore. Siamo di fronte quindi a un duplice movimento: quello verso la realtà soddisfa la nuova esigenza di aderire al mondo; quello verso il romance soddisfa l'esigenza, ancora e sempre vitale, di fuga nella fantasia. Soltanto storie reali ricche di *pathos* e di romanzesco potranno soddisfare queste condizioni: così Carrère si rivolge alla storia quasi inverosimile di Jean-Claude Romand, Cercas inventa Miralles, Foer risale nelle vite dei propri antenati vittime dei nazisti, e così via.

In anni recenti, quindi, gli anni della postmemoria, le storie assolute, tragiche e estreme della Shoah rispondono a una esigenza dei nuovi lettori, che vi ritrovano il trauma, il reale e il romanzesco in un mix continuamente in bilico tra esigenze tra loro contraddittorie. Diventare Enric Marco, l'impostore che da storie vere ricava suggestioni posticce facendo un pessimo servizio al raggiungimento della verità, è un rischio concreto, che gli autori che guardano a queste vicende devono sempre tenere presente.

Un esempio significativo di questa ambiguità, che è affrontata con consapevolezza, è il recente e già citato *La scomparsa di Josef Mengele* di Olivier Guez (2018), non un libro direttamente sulla Shoah, ma certo ad essa strettamente legato, dato che parla di uno dei suoi più sinistri protagonisti, anche se nel periodo successivo alla caduta del regime nazista. Il romanzo reca in coda otto pagine di bibliografia, quasi a voler affermare l'adesione alla storiografia, ma anche, forse, a voler denunciare il senso di colpa di fare un romanzo sulla storia, un po' come accadeva, con un'altra urgenza morale, al Primo Levi di *Se non ora, quando?*. E all'interno del testo si citano e discutono alcune fonti, come nelle pagine in cui si riportano alcuni passi di *Medico ad Auschwitz* di Nyiszli. Se questa è la dimensione di novel che Guez cerca, dall'altra parte non può negare che la storia abbia palese elementi romanzeschi e così ne parla lui stesso come:

la leggenda di un supercattivo inafferrabile come Goldfinger, un'incarnazione pop del male, invincibile, ricchissimo e astuto, che semina i suoi inseguitori ed esce indenne dalle situazioni più pericolose, senza un graffio. A metà degli anni Sessanta James Bond trionfa sugli schermi e il dottor Mengele diventa un marchio che solo a nominarlo gela il sangue e gonfia le tirature di libri e riviste: l'archetipo del nazista freddo e sadico, un mostro. (Guez 2018, 139)

Guez, a dire il vero, cerca di disattivare questa leggenda, ma pur con questo intento, non può che fare i conti col romanzesco insito in questa storia. Nel tempo della postmemoria, è necessario muoversi su questo crinale strettissimo, è necessario fare i conti con questa ambiguità. In un'epoca in cui non è più possibile scrivere storie come quelle di James Bond, è necessario vigilare affinché a compensare questa assenza non intervengano storie vere, romanzesche ma tragicamente reali, avventurose ma moralmente appaganti: perché Mengele non diventi davvero Goldfinger.

