

---

## 6 Il caso Littell

---

**Sommario** 6.1 Auschwitz: l'aporia dell'indicibile. – 6.2 La figura del testimone e l'età dell'inesperienza. – 6.3 *Le Benevole*. – 6.4 L'archivio. – 6.5 Il romanzesco. – 6.6 Il kitsch. – 6.7 Collasso: la narrazione impossibile.

### 6.1 Auschwitz: l'aporia dell'indicibile

È sterminato il numero delle narrazioni che ruotano intorno alla Shoah, ma nonostante questo l'evento della tragedia in sé ha continuato a lungo a non essere colto, a restare sfuggente. Le affermazioni di Claude Lanzmann, per esempio, o le radicali prese di posizione di Elie Wiesel, hanno contribuito a gettare un'ombra sulla possibilità di raccontare la tragedia ebraica. La Shoah era indicibile: pretendere di raccontarne l'orrore sarebbe stata la più grave delle trasgressioni (Boswell 2012, 7). Parlando della realizzazione di *Shoah* (1985), ad esempio, il regista aveva sostenuto una

absolute obscenity in the very project of understanding. Not to understand was my iron law during all the eleven years of the production of Shoah. I had clung to this refusal of understanding as the only possible ethical and at the same time the only possible operative attitude. (Lanzmann 1995, 204)

Mentre Wiesel aveva lanciato una sorta di anatema:

The Holocaust? The ultimate event, the ultimate mystery, never to be comprehended or transmitted. (cit. in Novick 1999, 211)

Un tabù sulla possibilità di narrare la Shoah, del resto, era già stato posto da Adorno quando nel 1949 aveva dichiarato che «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie» (1972, 22). Cristallizzatosi rapidamente in un aforisma lapidario, il celebre monito del filosofo della Scuola di Francoforte esprimeva appieno i dubbi di un'intera epoca rispetto alle possibilità del pensiero di potersi misurare con l'evento insondabile dello sterminio: Auschwitz rappresentava, sul piano della soggettività, una vera e propria cesura epocale.

Tuttavia, con il mutare del panorama storico ancora traumatizzato dagli stermini, il lento affievolirsi delle testimonianze dirette e il passare delle generazioni, chi ha cominciato a raccontare e a rappresentare la Shoah ha cercato di emanciparsi dal veto posto nei confronti della resa finzionale rispetto alla non rappresentabilità dell'evento. Questa emancipazione è passata proprio attraverso il ricorso a quella finzionalità inizialmente rigettata dalle posizioni del filosofo della Scuola di Francoforte.

Rappresentano un esempio in questo senso le dichiarazioni di Giorgio Agamben, che in ambito filosofico aveva sollevato le sue perplessità proprio riguardo al conferire allo sterminio il «prestigio della mistica» (1998, 30), ricordando il teologo Giovanni Crisostomo il quale affermava l'assoluta incomprendibilità di Dio sapendo che proprio questo era il modo migliore per glorificarlo:

Dire che Auschwitz è 'indicibile' o 'incomprensibile' equivale a *eunphêmein*, ad adorarlo in silenzio, come si fa con un dio; significa, cioè, quali che siano le intenzioni di ciascuno, contribuire alla sua gloria. Noi, invece, 'non ci vergogniamo di tenere fisso lo sguardo nell'inenarrabile'. Anche a costo di scoprire che ciò che il male sa di sé, lo troviamo facilmente anche in noi. (30)

Si è cominciato quindi a problematizzare la questione della Shoah affrontando di petto il punto cruciale della sua rappresentazione, e il dogma dell'indicibilità ha cominciato ad essere messo in discussione tramite l'uso di narrazioni sempre più orientate verso la messa in scena finzionale dell'evento. Antitetico rispetto al film di Lanzmann, per esempio, è *Shindler's List* (1993) di Steven Spielberg, il film che ha provato a far confluire le testimonianze dei superstiti nel racconto della Storia. Un film in cui la Shoah comincia a non essere più un ente metafisico insondabile, quanto piuttosto un evento riscontrabile nella vita degli individui (Bidussa 2009, 106) - nonostante poi l'incontro con Auschwitz resti sfumato e vago e il regista scelga quindi di sorvolarlo.

Per le generazioni successive a quella che ha vissuto i campi di concentramento, quindi, rimane urgente la necessità di ricostruire e raccontare il trauma, ma rispetto all'impasse del secondo dopoguerra comincia a prendere piede una messa in scena dell'evento attraverso storie di finzione.

## 6.2 La figura del testimone e l'età dell'inesperienza

Mentre si sviluppava il dibattito sulla legittimità della rappresentazione estetica della Shoah, la memoria contemporanea ha cominciato a fare i conti con la lenta scomparsa delle voci dei testimoni, attorno ai quali si è creata un'ambiguità problematica. Con un rovesciamento semantico, infatti, il testimone oltre ad essere osservatore dell'evento traumatico è diventato anche lo spettatore - davanti allo schermo - della narrazione delle vicende altrui.

A partire dalla fine della Seconda guerra mondiale si è inaugurata quella che Annette Wieviorka (1999) ha definito l'«era del testimone»: la figura del testimone affiora dal periodo della Shoah e assume un ruolo significativo nel contesto sociale della cultura contemporanea a partire dal processo Eichmann, «una vera e propria svolta rispetto all'emergere della memoria del genocidio» (Wieviorka 1999, 71).

Scrivendo Wieviorka che con il processo

inizia una nuova epoca: quella in cui la memoria del genocidio diviene l'elemento costitutivo di una determinata identità ebraica e la sua presenza nello spazio pubblico viene rivendicata con forza [...]. Per la prima volta, un processo si pone esplicitamente l'obiettivo di dare una lezione di storia. Per la prima volta, appare il tema della pedagogia e della trasmissione. (71)

Un anno dopo il saggio di Wieviorka anche il massmediologo John Ellis lavora sul concetto di *witness*, questa volta però da un'altra prospettiva. A partire dagli anni Cinquanta con l'avvento della televisione sono le masse di telespettatori a svolgere la funzione di testimoni - a distanza - nei confronti dell'esistenza altrui, e la presenza domestica della televisione «has made witness into an everyday, intimate and commonplace act» (Ellis 1999, 36).

In *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty* Ellis scrive:

Witness is a new form of experience. [It] allows us to experience events at a distance, safe but also powerless, able to over-look but under-act. And, further, we are now able to understand how witness brings us into a complicity with those events. (1999, 15)

Ellis sottolinea la perdita del legame tra il ruolo del testimone e l'esperienza diretta, perché l'atto del testimoniare si è ormai slegato da qualsiasi altro tipo di esperienza personale. Se quindi in origine il testimone «è associato al destino di colui di cui testimonia» (Léon-Dufour 1978, 520), e con Wieviorka le vittime 'autorevoli' prossime alla scomparsa ma ancora legate all'evento traumatico testimoniavano la propria esperienza, oggi una massa indistinta di individui diventa passivamente partecipe alla sofferenza dell'altro, rimanendo

però a distanza di sicurezza dagli effetti della sofferenza reale. Quali conseguenze comporta allora questo divario tra il ruolo massificato del testimone a distanza e l'impossibilità di farsi carico del portato traumatico a cui assiste?

Secondo la nota lettura del pensiero postmoderno la realtà è stata assorbita dal virtuale. Il nostro mondo sembra destinato ad un'indistinzione tra gli eventi-oggetti e le loro rappresentazioni, dove queste ultime si sovrappongono ai primi contraffacendone l'autenticità. L'impatto dei vecchi e nuovi media nella vita dell'individuo sembrano scollegarlo dalla sua esperienza diretta nei confronti degli eventi 'storici'. La realtà è scomparsa - non in senso fisico-materialistico, ma semiologico, come parte di un sistema di segni coerenti prodotto dall'uomo - e il reale è stato assorbito dalla sua simulazione prima televisiva e oggi telematica. È la progressiva riduzione dello spazio ontologico che si comprime su una sola dimensione, la «telemorfosi integrale della società» di cui parla Jean Baudrillard (2014, 79), in cui realtà e finzione convergono fino a creare un mondo unico e inseparabile e non esistono più «né finzione né realtà» (1980, 56), perché «l'iperrealtà le abolisce entrambe» (56).

Antonio Scurati ha riflettuto sul rapporto tra trasmissione e ricezione dell'evento traumatico nel postmoderno, e a proposito dell'epoca dei mass media, rifacendosi alle tesi di Baudrillard, lo scrittore e accademico italiano ha sostenuto che tutti i grandi eventi storici degli ultimi decenni sono stati per noi degli eventi mediatici, dalla guerra del Golfo trasmessa in diretta televisiva nel gennaio del 1991 agli attentati terroristici dell'11 settembre. In *Dal tragico all'osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Scurati scrive:

La Prima guerra del Golfo stabilì il paradigma della odierna prevalenza dell'immaginario imponendo un rapporto di proporzionalità inversa tra spettacolarità e visibilità: a un aumento esponenziale delle immagini di guerra, corrisponde una progressiva diminuzione della capacità del telespettatore di stabilire, attraverso l'esercizio della vista, una presa conoscitiva sulla realtà. (2012, 66)

In una sorta di esclusione storica, in cui sembra essere negata la conoscenza del mondo sulla base dell'esperienza vissuta, la società dell'informazione attraverso un continuo bombardamento di immagini virtuali non contribuisce a generare esperienza ma finisce con il requisirla, rendendola impossibile da descrivere senza ricorrere ancora ad altre immagini che non hanno niente a che fare con l'esistenza quotidiana (Giglioli 2011, 18). Scurati la definisce «età dell'inesperienza», in cui la realtà non è più vissuta e la conoscenza non è più acquisita attraverso l'esperienza diretta dell'individuo a contatto con la vita reale:

è la struttura stessa dell'esperienza a essere andata distrutta nelle condizioni di vita della società tardo-moderna. Il mondo oggi non 'si vive', e la sua conoscenza non riposa più sull'esperienza. Al contrario, l'*inesperienza* è la condizione trascendentale dell'esperienza attuale. L'*inesperienza* è la nuova forma di indigenza, il nuovo senso di 'nullatenenza assoluta' da cui nascono i romanzi oggi. L'*inesperienza*, questo è il nostro stato di povertà oggi, da cui siamo chiamati a fare letteratura [...]. Oggi, più viviamo più siamo inesperti della vita. L'*inesperienza* si accumula innaturalmente come un tempo si cumulava, naturalmente, l'esperienza. (Scurati 2006, 34-5)

Si crea quindi l'«illusione della presenza, la finzione dell'esperienza» (Scurati 2012, 10), che permette al testimone-spettatore di assistere a ogni tipo di esperienza traumatica facendo propria la focalizzazione del testimone ed esponendosi alla violenza del trauma, rimanendo però al sicuro dai suoi effetti. Ne deriva un nuovo testimone abitatore di una comoda prospettiva, affrancato dalla responsabilità per la morte altrui. Paragonando questo tipo di atteggiamento a una perversione, Slavoj Žižek in *Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out* ha scritto di un

universe in which, as in cartoons, a human being can survive any catastrophe [...]; in which one is not forced to die [...]. As such, [it] is the universe of pure symbolic order, of the signifier's game running its course, unencumbered by the Real of human finitude. (2001, 262)

Riassumendo, nel tempo della 'postmemoria'<sup>1</sup> si verifica un passaggio critico tra il vuoto in espansione dei testimoni diretti della Shoah da un lato e l'assenza sempre più strutturale di esperienza diretta nei confronti degli eventi storici da parte dell'individuo dall'altro. La problematica connaturata a questo fenomeno è che la sovrapposizione del ruolo di testimone alla figura dello spettatore sembrerebbe privarlo di un mandato sociale che questa veste implicherebbe, trasformandolo quindi in un soggetto indifferente, anestetizzato e depotenziato nelle sue responsabilità etiche rispetto alla comprensione della realtà.

Nell'epoca dello «sciopero degli eventi» (Baudrillard 1993) questa condizione di inesperienza si traduce nella ricerca spasmodica di un'esperienza traumatica, intesa come unico principio valido at-

---

**1** Secondo Marianne Hirsch la postmemoria «describes the relationship that the 'generation after' bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before» (2012, 5), dove il rapporto rispetto al trauma è mediato «not by recall but by imaginative investment, projection, and creation» (5).

torno al quale costruire la propria identità smarrita per l'assenza di un trauma reale. È il «trauma dell'assenza di trauma» (2011, 7) di cui parla Daniele Giglioli nel fortunato *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*:

[l']identità contemporanea riesce a pensarsi solo tramite il dispositivo dell'identificazione vittimaria. Io sono ciò che ho subito. E se non ho subito nulla sono nulla. Al vissuto, al centro esatto del vissuto, manca qualcosa di decisivo. Qualcosa di intrattabile, irriducibile, impossibile: per questo devo continuamente mendicare immagini e parole da esperienze che non solo non ho vissuto, ma che non potrei mai in coscienza auspicare di vivere davvero. (2011, 10)

### 6.3 Le Benevole

Nel caso de *Le Benevole* (2007) di Jonathan Littell, il romanzo premio Goncourt analizzato nel presente contributo, questo processo si condensa in una forma di scrittura estrema, una «tensione verso qualcosa che eccede costitutivamente i limiti della rappresentazione» (Giglioli 2011, 14): perché la rilevanza del romanzo di Littell è data proprio dalle problematiche che le scelte dell'autore mettono in luce rispetto al mandato etico della letteratura e alla memoria degli eventi narrati, e dal modo in cui l'autore decide di confrontarsi con l'indicibilità di Auschwitz, nel tentativo di superare il tabù di Adorno. Littell dimostrerebbe che

di Auschwitz si può fare romanzo, rinunciando a retroversioni temporali, reticenze, mediazioni. Il che implica una nuova assunzione di responsabilità, che ci riguarda proprio perché l'Olocausto non è distopia e non scardina le leggi del tempo. Non è fuori ma dentro la Storia. (Scaffai 2013, 221)

Ne *Le Benevole* si concentrano tutte le problematiche trattate fino a questo punto, nel momento in cui Littell sembra voler lacerare la superficie della realtà<sup>2</sup> per andare alla ricerca dell'origine del trauma, affrontando il potente dramma del genocidio del popolo ebraico per smuovere il lettore-testimone dal suo pericoloso stato di indifferenza. Le domande che pone il romanzo sono allora di portata epocale: è eticamente possibile oggi una narrativa intesa come forma di rappresentazione estetica dell'inimmaginabile? Può la letteratura nel tempo della postmemoria e della società caratterizzata dal ruolo di

---

<sup>2</sup> La copertina dell'edizione italiana Einaudi de *Le Benevole* raffigura l'opera *Concerto spaziale, Attese* di Lucio Fontana (1965).

testimone a distanza farsi carico della trasmissione della memoria della Shoah? Con quali mezzi, e con quali effetti?

Littell, dal canto suo, non manca di porsi in maniera provocatoria nei confronti del lettore, in particolare per quanto riguarda la scelta stessa del narratore protagonista, l'io del romanzo: l'SS Maximilen Aue. Il romanzo narra la storia di questo spregiudicato ufficiale nazista, di cui il lettore segue le vicende attraversando i luoghi chiave dei crimini nazisti: il viaggio dell'orrore di Aue inizia sul fronte orientale nel 1941, dove al seguito dei reparti speciali delle *Einsatzgruppen* partecipa allo sterminio di Babij Jar in Ucraina, e prosegue poi a Stalingrado dove giunge alla vigilia della disfatta della VI Armata di von Paulus. Ferito gravemente viene rimpatriato e riceve da Himmler il compito di elaborare un sistema logistico per aumentare la produttività dei detenuti nei campi di sterminio. Aue visita quindi Auschwitz e infine fugge in maniera rocambolesca dalla Berlino in macerie del maggio 1945. A questo piano storico e collettivo si intreccia poi quello privato, complesso ed emblematico: Aue infatti è un omosessuale non dichiarato, matricida, è sconcertato da disturbi fisici ed è soprattutto attratto morbosamente dalla sorella gemella Una, con cui ha avuto dei rapporti incestuosi, tramite la quale cerca di ricostruire la propria identità schizofrenica.

Sono numerose e discordanti le interpretazioni che la critica ha provato a fornire rispetto al complesso e stratificato significato del romanzo. Con questo intervento intendo piuttosto circoscrivere il campo di indagine e focalizzare l'analisi su due aspetti specifici de *Le Benevole*, nel tentativo di dimostrarne il valore emblematico di opera rappresentativa al tempo della postmemoria: l'uso dell'archivio come fonte storicamente attendibile e la strabordante potenza della finzione romanzesca. La particolare sovrapposizione tra questi due registri si risolverà al termine delle oltre 900 pagine del romanzo nell'impossibilità diegetica di mantenere la narrazione da parte dell'io narrante, riuscendo però a tracciare dal punto di vista metodologico un nuovo percorso nell'ambito della trasmissione della memoria della Shoah al tempo della postmemoria.

#### 6.4 L'archivio

Nel tempo della postmemoria sia chi scrive sia chi legge non ha vissuto il trauma della Shoah. *Le Benevole* in questo senso rappresenta l'espressione del romanzo della 'Dopostoria', perché attinge la materia narrativa di cui è composto direttamente dalla tragedia del Novecento, pur essendo scritto da chi appartiene a una generazione di non testimoni. Una generazione - come abbiamo visto in precedenza - che può impossessarsi di un significato a posteriori e ridare senso e forma alla propria esperienza impoverita

---

solo attraverso lo splendore straniato di un'assenza - il trauma che non subiamo, le vittime che non siamo. (Giglioli 2011, 10)

E il caso di Littell è emblematico: nato nel 1967, di famiglia ebraica emigrata negli Stati Uniti a fine Ottocento, lo scrittore consulta uno sterminato archivio documentale attingendo a un tipo di esperienza depositata per supplire alla mancanza di esperienza diretta. Se scrivere di un evento traumatico non è possibile, perché ne manca l'esperienza, allora, come scrive Giglioli ne «Il buco e l'evento»:

È il 'fuori', è l'informazione, è il sapere, non più il vissuto, che si tenta di trasformare in flusso di coscienza. L'immaginazione arriva dall'esterno. La memoria si appropria della storia, la parassita [...]. Tra la scrittura e la realtà si interpone come un corpo luteo, - insieme garante e schermo, filtro e supporto - la materialità del documento, scritto o visivo, memoriale o ufficiale, diretto o indiretto. Da profonda e produttiva, l'immaginazione si fa riproduttiva e intermediale. (2012, 283-4)

Come nota Scurati, il risultato del lavoro di Littell è perciò un romanzo colto e iperdocumentato, in cui le tracce degli studi fatti dall'autore abbondano nella costruzione del testo, ricco di una miriade di riferimenti impliciti ed espliciti a fonti storiche e letterarie. Queste ultime in particolare, come ha notato Julia Kristeva, vanno

de Plutarque et Tertullien à Bossuet, sans oublier Lermontov, le voyageur arabe Ibn Battuta, Dumézil sur les ossètes, Hérodote, Platon évidemment, Joseph de Maistre, Stendhal, Blanchot, le Flaubert de *L'Education sentimentale*, sans parler de Rebatet, Brasillach, Maurras, Céline, Ambroise de Milan et Augustin découvrant la lecture mentale, Kant, Nietzsche, mais aussi, en mélomane exquis, Mozart, Bach, Brahms, le baroque, notamment français, Schönberg bien sûr, en passant par Watteau et Robespierre. (2007, 27)

L'uso delle fonti storiche invece si rivela indispensabile per Littell tanto per ricostruire i contesti storici in cui si muove il personaggio Aue quanto, in particolare, per la notevole descrizione del complesso apparato burocratico nazista di cui è parte. Sono soprattutto le ricerche di Raul Hilberg e Christopher Browning a venire apertamente utilizzate - e distorte - dal personaggio stesso, che impegnato a sminuire la portata della Shoah la riduce a questione numerica diluendola nel quadro generale delle vittime di guerra. *Le Benevole* si apre con una dettagliatissima conta dei morti:

Chi di voi ha mai tentato di contare tutte le persone che conosce o ha conosciuto nella vita, e di paragonare quella cifra irrisoria ai

numeri che sente alla televisione, quei famosi *sei milioni* o *venti milioni*. Facciamo un po' di conti. I conti sono utili, aprono prospettive, rinfrancano la mente. Può essere un esercizio molto istruttivo. (Littell 2007, 15)

I calcoli di Aue vengono compiuti alla luce delle ricerche del monumentale *The Destruction of the European Jews* di Hilberg:

Lo stimatissimo professor Hilberg, specialista della questione e poco sospettabile di partigianeria, almeno a favore dei Tedeschi, giunge, alla fine di una dimostrazione serrata di diciannove pagine, alla cifra di 5 100 000, il che corrisponde grosso modo all'opinione del defunto Obersturmbannführer Eichmann. Vada dunque per la cifra del professor Hillberg, il che, per ricapitolare, fa:

Morti sovietici	20 milioni
Morti tedeschi	3 milioni
Totale parziale (guerra all'Est)	23 milioni
<i>Endlösung</i>	5,1 milioni
Totale	26,6 milioni, contando che 1,5 milioni di ebrei sono già stati calcolati fra i morti sovietici («Cittadini sovietici uccisi dall'invasore tedesco-fascista», come indica assai discretamente lo straordinario monumento di Kiev). (16)

*Le Benevole* quindi non è un romanzo storico nel senso stretto del termine: come abbiamo visto, Aue si appropria degli studi storici sulla Shoah per distorcerli e supportare la sua logica negazionista e inserirli nella sua psicopatologia (Kristeva 2007, 26):

La distinzione del tutto arbitraria stabilita dopo la guerra fra le «operazioni militari» da una parte, equivalenti a quelle di qualunque altro conflitto, e le «atrocità» [naziste] dall'altra, perpetrate da una minoranza di sadici e di pazzi, è, come spero di dimostrare, un fantasma consolatorio dei vincitori [...]. La guerra totale è anche questo: il civile non esiste più, e tra il bambino ebreo gasato o fucilato e il bambino tedesco morto sotto le bombe incendiarie c'è soltanto una differenza di strumenti; [...] in entrambi i casi l'uomo o gli uomini che li hanno uccisi credevano che fosse giusto e necessario; se hanno avuto torto, a chi dare la colpa? (Littell 2007, 19)

Aue sostiene inoltre a più riprese che lo sterminio degli ebrei non rappresenti un evento di rottura epistemologica con la Storia, interpretandolo piuttosto come il «formidabile contraccolpo» (Césaire [1999] 2010, 48) delle pratiche coloniali europee. Questa interpretazione dell'evento, su cui per prima si era soffermata Hannah Arendt con *Le origini del totalitarismo* (1967) e che mette chiaramente in luce le

problematiche e i rischi di manipolazione che una pura ricostruzione storica comporterebbe, rappresenta il tentativo da parte dell'autore di ricostruire attraverso l'io narrante le letture che sono state date della Shoah all'interno degli *Holocaust Studies*. In particolare, Littell si ricollega agli studi che hanno rivisto la Shoah alla luce della decolonizzazione - *I dannati della terra* di Frantz Fanon (1962), *Discorso sul colonialismo* di Aimé Césaire (1999) tra gli altri - riecheggiando in particolare quella che Michael Rothberg ha chiamato «the colonial turn in Holocaust studies» (2009, 31).

La continuità tra l'amministrazione coloniale europea e il totalitarismo nazista è esemplificata nel romanzo in particolare attraverso due personaggi: il primo è quello del Generalgouverneur Hans Frank, che espone a Himmler il suo progetto architettonico in onore di Hitler:

È un *Menschengarten*, per dirla alla viennese, un giardino antropologico che desidero creare qui a Cracovia [...]. Fece un ampio gesto al di sopra del plastico. «Si ricorda, mio caro Reichsführer, durante la nostra giovinezza, prima della guerra, quelle *Völkerschauen* di Hagenbeck? Con famiglie di Samoani, di Lapponi, di Sudanesi? Ne era passata una a Monaco, mio padre mi ci aveva portato, deve averla vista anche lei. E poi ce n'erano ad Amburgo, a Francoforte, a Basilea, avevano un grande successo». Il Reichsführer si strofinava il mento: «Sì, sì, ricordo. Erano esposizioni itineranti, vero?» «Sì. Questa invece sarà permanente, come uno zoo. E non sarà un divertimento pubblico, mio caro Reichsführer, ma uno strumento pedagogico e scientifico. Riuniremo esemplari di tutti i popoli scomparsi o in via di estinzione in Europa, per preservarne così una traccia vivente. Gli scolari tedeschi verranno qui in autobus a istruirsi!» (Littell 2007, 661)

Riallacciandosi al colonialismo francese Frank spiega a Himmler il progetto di finanziare lo zoo su base commerciale come già era accaduto in Francia a fine Ottocento:

«[...] È una bellissima idea. E come pensa di finanziare questo... *Völkerschauplatz*?» «Su base commerciale. Soltanto l'istituto di ricerche riceverà dei sussidi. Per il giardino, creeremo una AG per raccogliere capitali mediante sottoscrizione. Una volta ammortizzato l'investimento iniziale, le entrate copriranno i costi di mantenimento. Mi sono documentato sulle esposizioni di Hagenbeck; davano notevoli profitti. Il Giardino di acclimatazione, a Parigi, era in perdita costante finché il direttore, nel 1877, non ha organizzato le esposizioni etnologiche di Nubiani e di Esquimesi. Il primo anno hanno avuto un milione di visitatori paganti. Ha continuato fino alla Grande guerra». Il Reichsführer annuiva: «Bella idea». (662)

Il secondo personaggio è quello di Herr Leland, direttore dell'azienda chimica IG Farben, ex amministratore coloniale dell'odierna Namibia, che ricordando la sua esperienza in Africa riconduce al generale Lothar Von Trotha le pratiche di sfruttamento coloniale del britannico Cecil Rhodes:

Herr Leland si mostrava molto loquace: bevendo un bicchiere dopo l'altro, parlava del proprio passato di amministratore coloniale in Africa sudoccidentale. Aveva conosciuto Rhodes, per il quale nutriva una sconfinata ammirazione [...]. «Una volta Rhodes ha detto: *Il colonizzatore non può fare niente di male, ciò che fa diventa giusto. È suo dovere fare ciò che vuole.* È stato questo principio, applicato alla lettera, a procurare all'Europa le sue colonie, il dominio sui popoli inferiori [...]. Nel 1907 ho lavorato con il generale von Trotha. Gli Herero e i Nama si erano ribellati, ma von Trotha era un uomo che aveva capito l'idea di Rhodes in tutta la sua forza. Lo dichiarava apertamente: *Anniento le tribù ribelli in fiumi di sangue e fiumi di denaro. Solo dopo questo repulisti potrà venir fuori qualcosa di nuovo.* Ma già a quell'epoca la Germania si stava indebolendo, e von Trotha è stato richiamato [...]». (684)

È proprio sull'inaffidabilità storica della narrazione - la quale come abbiamo visto si appoggia pure ad un gran numero di studi e ricerche - che la maggior parte della critica si è scagliata.<sup>3</sup> Ma le critiche rivolte all'uso distorto e disinvolto dei dati e degli studi storici da parte di Littell-Aue non possono essere del tutto prese in considerazione, come si è espressa Kristeva a riguardo:

Je rappellerai seulement le mot de Magritte, sous l'image d'une pipe: «Ceci n'est pas une pipe». *Les Bienveillantes* n'est pas un ouvrage d'historien, pas plus qu'une analyse de la Shoah: c'est une fiction qui restitue l'univers d'un criminel. Ne lisons donc pas le roman avec les critères que requiert une œuvre d'historien, mais avec ceux que requiert une œuvre d'imagination. (2007, 27)

La questione è fondamentale e troppo spesso posta in secondo piano, perché è solamente provando a considerare *Le Benevole* come un'opera romanzesca che si può comprendere la portata della riflessione sollevata da Littell sulla trasmissione della memoria:

C'est sur ce plan, et sur ce seul plan que des questions surgissent, autrement plus douloureuses, voire insolubles, que les objections des historiens et des moralistes. (Kristeva 2007, 27)

---

**3** Si veda a proposito lo studio di Paul-Eric Blanrue, *Les Malveillantes, enquête sur le cas Jonathan Littell* (2006).

## 6.5 Il romanzesco

L'uso spinto del romanzesco rappresenta l'altra faccia della ricerca del trauma da parte di Littell, che liberato anagraficamente dal peso della responsabilità diretta nei confronti della Shoah può provare a muoversi liberamente alla ricerca del suo significato, attraverso le possibilità del romance. È infatti la struttura dell'opera di finzione romanzesca a modellare *Le Benevole*: l'intera biblioteca di Littell, tutte le fonti e gli studi preparatori vengono contaminati dal potente flusso narrativo che ricolloca l'archivio all'interno della finzione del romanzo (Scurati).

Northrop Frye ha collocato il romance a metà strada tra la forma del novel e quella del mito: come scriveva in *Anatomia della critica* (1969), la tendenza del romance è quella di

suggerire schemi mitici impliciti in un mondo più strettamente associato all'esperienza umana. (1969, 182)

A partire dal titolo, il romanzo di Littell si richiama direttamente alle figure mitologiche delle *Eumenidi* ('benevole') eschilee, responsabili, in particolare, della persecuzione dei colpevoli di matricidio. È poi lo schema dell'intera trilogia dell'*Oresteia* a strutturare il romanzo di Littell:<sup>4</sup> così come nell'*Agamennone* Clitennestra uccide il marito assieme ad Egisto, così Aue è convinto che la madre, «odiosa cagna» (Littell 2007, 497), sia responsabile assieme al patrigno Moreau della scomparsa del padre:

«Non è morto», mormorai appassionatamente [...]. «È come se lo avessero assassinato. Assassinato a colpi di documenti. Che vergogna! Per i loro desideri colpevoli» (510)

Come Oreste vendica la morte del padre nelle *Coefore*, così Aue si macchia di matricidio e dell'omicidio di Moreau e per questo, come nelle *Eumenidi*, viene perseguitato lungo tutto l'arco della narrazione dai due detective Weser e Clemens. Le indagini dei due personaggi improbabili, descritti come «due macchiette» (712) somiglianti «a una coppia di sbirri da film americano» (711), virano però presto nei cliché del poliziesco di consumo tra interrogatori stereotipati, appostamenti e inseguimenti inverosimili tra Berlino, Budapest e la Pomerania. Aue è portato all'exasperazione, mentre la narrazione si fa sempre più grottesca e surreale:

---

<sup>4</sup> Per una lettura intertestuale de *Le Benevole* con le tragedie di Eschilo si veda Mercier-Leca 2007.

«Ma cosa volete, in fin dei conti?» urlai ancora una volta. «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 [...]. - Ti abbiamo giudicato colpevole». (937)

Sempre nella sua analisi sul romance, Frye individuava alcune fasi che ne determinano la peculiare «forma a sviluppo progressivo» (1969, 247): una di queste riguarda «un mondo arcadico e pastorale» (265) che corrisponde all'«innocenza dell'eroe» (265). Ne *Le Benevole* il pensiero di Aue è sempre rivolto al passato, verso quella che lui stesso definisce come «l'età della pura innocenza, sontuosa, magnifica» (Littell 2007, 393):

Là i nostri giochi dilagavano nei campi, nei boschi di pini neri e nella vicina macchia, che vibrava del frinire delle cicale e del ronzio delle api nella lavanda, il cui odore veniva a coprire gli aromi del rosmarino, del timo e della resina, mescolati, verso la fine dell'estate, anche con quello dei fichi che divoravamo fino alla nausea, e poi, più lontano, il mare e gli scogli caotici che formavano quella costa frastagliata, fino a un isolotto in pendio che raggiungevamo a nuoto o in canotto. (392)

Tuttavia, come notava sempre Frye, il mondo arcadico nel romance è caratterizzato da elementi che hanno a che fare con «l'aspetto femminile [...] delle immagini sessuali» (1969, 265), dove il tipo di relazione prevalente è «l'amore del fratello per la sorella» (265), esattamente quello che ha condizionato, devastandolo, lo sviluppo psichico di Aue, impedendogli di sviluppare una propria identità sessuale. Aue infatti è innamorato della sorella Una con la quale ha un rapporto simbiotico e incestuoso:

Ci mettevamo a prua, insieme, e guardavamo le onde incresparsi, poi ci guardavamo l'un l'altra, e tramite quello sguardo, attraverso l'amarezza della nostra infanzia e il rombo sovrano del mare, accadde qualcosa, qualcosa di irrimediabile: l'amore, dolce-amaro, fino alla morte. Ma allora era ancora solo uno sguardo. Non rimase tale a lungo. Non capitò subito, forse un anno dopo; quando scoprimmo quelle cose, un piacere senza limiti riempì la nostra infanzia. (Littell 2007, 196)

Un periodo che viene ricordato allora «come un'epoca felice o età dell'oro perduta» (Frye 1969, 265), dove però, allo stesso tempo, aleggia irrimediabile la presenza di un «tabù morale» (265), che nel caso di Aue corrisponde a quello dell'incesto: «Ci trovavamo», ricorda

Aue, «fra l'Età dell'Oro e la Caduta» (Littell 2007, 464). Il romance infatti, «tradotto in termini onirici» (Frye 1969, 257), è la ricerca dell'appagamento della libido «che liberi l'io stesso dalle ansie della realtà» (257): perciò coloro che ostacolano l'impresa del personaggio sono «figure sinistre [...] che hanno chiaramente un'origine paterna o materna» (257). Ne *Le Benevole* sono la madre e il patrigno Moreau a separare traumaticamente Aue dalla sorella Una:

E poi un giorno [...] ci sorpresero. Furono scenate infinite, mia madre mi dava del *maiale* e del *degenerato*. Moreau piangeva, e fu la fine di tutto ciò che è bello [...], e così [...] cominciò un incubo durato molti anni e che, in un certo senso, continua ancora. (Littell 2007, 196)

In questi termini il matricidio di Aue/Oreste può fungere da molla per la liberazione (fallita) dell'io, che in tal modo potrebbe perpetuare il proposito del godimento libidico, recuperando il tempo dell'innocenza e ricostruendo la propria identità: il matricidio, come scrive Kristeva, è una necessità vitale dell'uomo, «*conditio sine qua non* della nostra individuazione» (1988, 31).

Il romance perciò si innesta su una vicenda raccontata in maniera apparentemente incontestabile e ne scompagina la forma, esasperandone la portata di significato, mirando volontariamente a disturbare la comoda posizione del destinatario. Così è alla luce della riappropriazione della libertà di finzione dell'autore che si legge la scandalosa adozione del punto di vista dell'SS Aue, che fin dall'inizio del romanzo può rivolgersi ai lettori in nome di una presunta fratellanza condivisa:

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. Rischia 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. (Littell 2007, 5)

Il risultato che ne consegue si può facilmente misurare nella disturbante ambiguità in cui si trova costretto il lettore, combattuto tra la repulsione e l'empatia:

Littell ably toes the line between alienation and empathy. Max Aue belongs, on the one hand, to the elite of the SS, but he is, on the other hand, close enough to us to allow us a certain identification. He is surrounded by SS men, who are either too narrow-minded or fanatical for us to identify with. Arguments between these SS

---

men and Aue are not infrequent, and it is here that we inevitably find ourselves on Aue's side. (Theweleit, Nunan 2009, 28)

Se questa focalizzazione può essere considerata come la conseguenza diretta, sul piano narrativo, dell'emancipazione della soggettività nell'età dell'inesperienza, lo diventa allora anche l'indifferenziazione tra le vittime e gli aguzzini: la provocazione del romanzo infatti, ancora più che destabilizzare il lettore che si trova a leggere una storia narrata in prima persona da un carnefice, risiede nel porre da un lato la coppia vittima-carnefice, dall'altro il lettore-spettatore (Scurati 2012, 13-14). L'appiattimento della figura dell'oppressore su quella della vittima e la ricollocazione del ruolo di entrambe le parti in causa in una sola figura relativizzata, appartenente a un tempo passato non più esperibile, rappresenta la riproposizione in chiave letteraria dell'attuale svuotamento dello sguardo e della mancanza della responsabilità per il trauma altrui, che in questo modo finisce con l'essere solo 'guardato'. Proprio per questo motivo Scurati ha scritto che *Le Benevole* rappresenta una delle opere letterarie più importanti e pericolose del nostro tempo, oggi che il concetto di 'testimone' può essere inteso sia come sopravvissuto alla Shoah, sia come spettatore televisivo:

Il vortice di vischiosa complicità in cui Littell ci trascina non si sprigiona dal risucchio nel mondo interiore del fittizio nazista Max Aue, ma dalla struttura voyeuristica che ci attira verso la posizione, tutta esteriore, dello spettatore. Rischiamo cioè di condividere con il nazista la sua esteriorità rispetto alla vittima. È il rischio insito in ogni spettacolo della violenza: la nazificazione dello sguardo. (Scurati 2014, 91)

Molto spesso nel romanzo ebrei e nazisti vengono infatti equiparati, e il lettore finisce così con il ritrovarsi esposto a un flusso continuo di immagini che azzerano ogni differenza e identità. Se infatti

Gli ebrei sono i primi nazionalsocialisti, da quasi tremilacinquecento anni ormai, da quando Mosè ha dato loro una Legge per separarli per sempre dagli altri popoli (Littell 2007, 440)

e «tutti erano intercambiabili, le vittime come i carnefici» (100), i nazisti, secondo questa prospettiva, hanno voluto sterminare il popolo ebraico per auto-annientarsi:

Uccidendo gli ebrei, - diceva, - abbiamo voluto uccidere noi stessi, uccidere l'ebreo che è in noi, uccidere quello che in noi somigliava all'idea che ci facciamo dell'ebreo. Uccidere in noi il borghese panciuto che conta i suoi soldi, che rincorre gli onori e sogna il potere, ma un potere che si raffigura sotto l'aspetto di un Napole-

one III o di un banchiere, uccidere la moralità ristretta e rassicurante della borghesia, uccidere l'economia, uccidere l'obbedienza, uccidere la servitù del *Knecht*, uccidere tutte quelle belle virtù tedesche. Perché non abbiamo mai capito che quelle qualità che attribuiamo agli ebrei chiamandole bassezza, fiacchezza, avarizia, avidità, sete di dominio e facile cattiveria sono qualità essenzialmente tedesche, e che se gli ebrei danno prova di queste qualità, è perché hanno sognato di somigliare ai Tedeschi, di essere tedeschi, è perché ci imitano servilmente come l'immagine stessa di tutto ciò che è bello e buono in Alta Borghesia, il Vitello d'oro di coloro che rifuggono l'asprezza del deserto e della Legge. O forse perché facevano finta, forse hanno finito per adottare quelle qualità quasi per cortesia, per una forma di simpatia, per non mostrarsi così distanti. E noi, invece, il nostro sogno di Tedeschi era di essere ebrei, puri, indistruttibili, fedeli a una Legge, diversi da tutti e sotto la mano di Dio. (846)

L'esempio più emblematico di questa scandalosa sovrapposizione tra l'uomo tedesco e l'uomo ebreo è rappresentato da Hitler, che nel romanzo personifica l'apice di questo gioco perverso:

Dopo i discorsi introduttivi, apparve il Führer. Sbarrai gli occhi: sulla testa e sulle spalle, sopra la semplice uniforme feldgrau, mi sembrava di vedere il grande scialle a righe bianche e azzurre dei rabbini. [...] Scrutai la copertura di vetro: era possibile che si trattasse di un gioco di luci? Vedevo distintamente il suo berretto; ma sotto credevo di distinguere delle lunghe treccine, che scendevano dalle tempie sui risvolti, e sulla fronte, uno dei filatteri (*tefillin*), le scatolette di cuoio contenenti i versetti della Torah. Quando alzò il braccio, mi parve di scorgere sulla manica l'altro filatterio di cuoio; e dalla giacca non sbucavano forse le frange bianche di quello che gli ebrei chiamano *talit*? Non sapevo cosa pensare. Osservai i miei vicini: ascoltavano il discorso con un'attenzione solenne, il funzionario annuiva con aria compresa. Non notavano niente? Ero l'unico a vedere quello spettacolo inaudito? [...] Forse, mi dissi, sconvolto, è la storia del re nudo: tutti vedono come stanno le cose, ma lo dissimulano, contando che il vicino farà lo stesso. (451-2)

Tramite le strategie della finzione narrativa Littell può quindi mettere in scena le vicende del romanzo, i cui processi di traduzione in immagine finiscono però con il degenerare nel corso della narrazione: com'è noto infatti *Le Benevole* si caratterizza per le interminabili e ripetitive descrizioni delle violenze compiute dai nazisti, dai massacratori delle *Einsatzgruppen* in Ucraina ai campi di concentramento, fino alla deriva allucinata del protagonista, vittima della sua stessa psicopatologia passivo-masochistica. Il tutto è descritto minuziosamente

e in maniera impietosa da Aue, che si sofferma soprattutto sui dettagli più raccapriccianti e sconvolgenti della brutalità nazista. Si tratta di scene storicamente documentate, perfettamente collocate temporalmente e geograficamente, che lasciate però in mano alla libertà narrativa del personaggio, viziata dal suo sguardo pornografico, virano verso l'inaudito, il raccapricciante, nel kitsch spinto all'estremo.

Vediamo alcuni esempi. Dopo aver usato i camion per gasare uomini, donne e bambini ebrei a Kharkov, la scena che viene descritta da Aue è resa in maniera forzatamente rivoltante, volutamente impietosa:

I corpi erano coperti di merda e di vomito [...]. Anche Findeisen, che guidava il camion, ha respirato del gas e vomitava dappertutto. (2007, 170)

Il baratro più spaventoso in questo senso si apre davanti agli occhi del lettore di fronte all'immensa fossa ai piedi del burrone di Babij Jar, dove in pochi giorni tra la fine di settembre e l'ottobre del 1941 vennero giustiziati tra i 100.000 e i 150.000 ebrei, rom e prigionieri di guerra. Qui

Un tremendo odore di escrementi sovrastava quello del sangue, al momento di morire molti defecavano. (125)

Aue si avvicina alla fossa:

Per raggiungere alcuni feriti, 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. Era orrendo e mi riempiva di un acuto senso di disgusto, come quella sera in Spagna, nella latrina con gli scarafaggi [...] Camminare sui corpi degli ebrei mi dava la stessa sensazione. (126-7)

Ancora, camminando tra i cadaveri, Aue si trova di fronte a una giovane donna agonizzante:

continuavo a spararle e la sua testa si era spaccata come un frutto, allora il mio braccio si staccò da me e se ne andò da solo per il burrone, sparando qua e là, io gli correvo dietro, con l'altro braccio gli facevo segno di aspettarmi, ma lui si rifiutava, rideva di me e sparava sui feriti da solo, senza di me. (127)

Come ha notato Scurati, il giudizio impietoso che Godard applicava a *Schindler's List* di Spielberg potrebbe valere anche per *Le Benevole*, quando l'oscenità dello sguardo del personaggio invece di svelare la tragedia della Shoah contribuisce a nascerla; infatti

A giudizio del cineasta francese [...] nella realizzazione di *Schindler's List*, fabbricando una falsa apparenza della più grande tragedia del Ventesimo secolo attraverso una perfetta messa in scena, e dunque generando una falsa percezione di realtà nel pubblico, un simulacro d'esperienza di ciò che invece sarebbe dovuto rimanere avvolto dal terrore sacro che suscita in noi l'Altro assoluto, l'inimmaginabile e l'irrapresentabile, il cinema avrebbe tradito se stesso lasciando trionfare l'osceno a scapito del tragico, mettendo proprio l'osceno *in luogo* del tragico. (Scurati 2014, 89)

È il trionfo del kitsch. Ma l'uso che ne fa Littell, lontano dalla gratuità dell'*épater le bourgeois*, sembra piuttosto corrispondere a delle precise scelte dell'autore.

## 6.6 Il kitsch

Leggendo gli esempi appena riportati tratti dal romanzo si può evidentemente notare come la possibilità di narrare gli eventi concessa ad Aue venga violentemente distorta, finendo presto per degenerare nell'estremizzazione pornografica. Che cosa significa questo sadismo voyeuristico? Come non taciarlo immediatamente di oscenità? Si tratta, come più volte la critica ha sottolineato, di «added literary value? Or pornographic voyeurism?» (Kuon 2012, 34).

Tra gli antipodi del dettaglio narrativamente funzionale da un lato e il voyeurismo autoreferenziale dall'altro, estremi entro cui oscilla l'interpretazione critica della minuziosa ed insostenibile oscenità narrativa de *Le Benevole*, esiste forse una terza lettura, connaturata tanto alla natura dell'io narrante quanto alle strutture stesse del romanzo: il kitsch. Ci sono due motivi che possono spiegare l'uso del kitsch all'interno della narrazione di Aue.

Innanzitutto il kitsch - come sottolineato nel capitolo «Romance e Shoah» di questo volume a proposito di Marco, il protagonista de *L'impostore* di Javier Cercas - è strettamente collegato al romanzesco, e rappresenta in un certo senso la sua estremizzazione: il kitsch può essere cioè la degenerazione del romanzesco. La problematicità legata a questo aspetto è piuttosto importante: perché se è vero che il romanzesco è connaturato alle storie che ruotano intorno alla Shoah, allora anche il kitsch deve esserlo per forza.

Secondo Hermann Broch, il cui nome è strettamente legato al concetto di kitsch (Broch 1990), questo sarebbe responsabile soprattutto di sostituire alla categoria etica quella estetica. Questo aspetto potrebbe rappresentare un tratto - certo non quello centrale, ma comunque fondamentale - della estrema libertà connaturata alla rappresentazione romanzesca de *Le Benevole*, del tutto affrancata nel portare avanti le sue istanze rispetto a basi etiche o morali che in altri ambiti

circoscriverebbero invece la possibilità di indagine intorno all'oggetto. Infatti, come notato da Peter Kuon in *Writing the Holocaust Today. Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones*,

Between two poles – a commitment to historical precision and the desire for artistic creation – the author opts for aesthetics over documentation. Ethics then falls by the wayside. (2012, 34)

Il secondo motivo che potrebbe giustificare la degenerazione nel kitsch è dovuto alla natura fascista che caratterizza Aue, nel momento in cui, come vedremo, è proprio kitsch a prestarsi perfettamente come supporto per la falsa moralità del narratore:

kitsch as an aesthetic category and falsehood as a moral one are intertwined. (Kuon 2012, 39)

Sofferamoci su questo aspetto. Ne *Il secco e l'umido* (2009) Littell dimostra chiaramente quanto il kitsch sia connaturato alla natura del fascista e alla sua narrazione: in questo saggio, al quale ha lavorato durante stesura de *Le Benevole*, Littell analizza infatti la struttura mentale del fascista belga Léon Degrelle, fondatore del Parti Rexiste e della legione Wallonie, a partire dal romanzo *La campagne de Russie*. Per compiere questa operazione Littell si serve delle teorie psicanalitiche che Klaus Theweleit ha utilizzato in *Männerphantasien* per definire la struttura mentale dell'uomo fascista: secondo il sociologo l'uomo fascista, definito come «maschio-soldato non completamente nato» (Littell 2009, 114) perché non completamente separato a livello inconscio dalla figura materna, è dotato di una corazza a difesa del proprio Io. Si tratta di

un Io esteriorizzato che si presenta come una “corazza” [...]. Tale armatura trattiene nell'interiorità, a cui il fascista non ha accesso, tutte le sue pulsioni, le sue funzioni desideranti assolutamente informi perché incapaci di oggettivazioni. Ma questo Io-corazza non è mai perfettamente ermetico, anzi è fragile [...]. Nei momenti di crisi si frantuma, e il fascista rischia di essere travolto dalle sue stesse produzioni desideranti incontrollabili, dalla “dissoluzione dei limiti personali”. Per sopravvivere, esteriorizza ciò che lo minaccia dall'interno, e allora tutti i pericoli assumono per lui due forme, intimamente connesse: quella del femminile e quella della liquidità. (Littell 2009, 20)

Strumento indispensabile per interpretare la figura oresteica, femminizzata e matricida di Aue, e per leggere *Le Benevole* alla luce delle devastanti «déflagrations pulsionnelles de l'homosexualité passive» (Kristeva 2007, 27) del protagonista, l'analisi serrata condotta ne *Il*

*secco e l'umido* si dimostra altrettanto rilevante, nel nostro caso, soprattutto per interpretare il kitsch che contraddistingue la narrazione dell'«uomo fascista» Aue. Per Littell stesso, infatti, un piano di analisi necessario per comprendere la narrazione di Degrelle è prima di tutto proprio quello del kitsch, costitutivo dell'uomo fascista e soprattutto della sua narrazione, filtro attraverso il quale l'io narrante proietta la propria peculiare struttura inconscia. Perché «quando il fascista scrive» (2009, 25), rileva Littell, l'oggetto della sua attenzione «assum[e] un significato completamente diverso da quello di una realtà osservata oggettivamente» (25): il testo del fascista «*opera* [...] ciò che Theweleit chiama la “conservazione dell'io”» (27), la quale passa attraverso una serie di coppie di opposti dove il secondo termine «rappresenta la minaccia che incombe sull'io-corazza» (27-8) mentre il primo quelle qualità che al contrario permettono al fascista di rafforzarlo evitando la dissoluzione psichica, «pericolo ben più grave della disfatta militare» (28). Littell individua numerose coppie di opposti che utilizzerà poi per analizzare gli scritti di Degrelle: la principale è quella tra secco e umido;

ci sono inoltre lo strutturato e l'informe, il duro e il molle, l'immobile e il brulicante, il rigido e il flaccido, l'eretto e lo sdraiato, il pulito e lo sporco, il cotto e il crudo, il sazio e l'affamato, il glabro e il peloso, il limpido e il torbido, il trasparente e l'opaco, l'appannato e il lucente, il morbido e il vischioso, e così via. (28)

Ritornando a *Le Benevole* allora, se da un lato la libertà narrativa concessa dal romance racchiude in sé la possibilità della sua stessa estremizzazione in kitsch, perché sganciata per sua natura dai vincoli etici, dall'altro è il kitsch stesso a rappresentare una forma costitutiva dell'autonarrazione nazista, in quanto parte integrante e proiezione del suo Io instabile.

Proviamo allora a considerare valide queste due motivazioni alla base dell'uso del kitsch nel romanzo di Littell, escludendo quindi la gratuità del suo uso fine a se stesso. Quali potrebbero essere le conseguenze di questo uso in termini di attendibilità narrativa? Le conseguenze di questo approccio sembrano avere delle ricadute proprio sulla delicata trasmissione della memoria nell'età dell'inesperienza: assecondando questa prospettiva il problema si sposta allora dal piano della narrazione a quello occupato dal lettore, investendo, in senso lato, la sua realtà.

In *Apocalittici e integrati*, Umberto Eco scriveva:

Articolandosi così come una comunicazione artistica in cui il progetto fondamentale non è quello di coinvolgere il lettore in una avventura di scoperta attiva, ma semplicemente di piegarlo con forza od avvertire un determinato effetto - credendo che in questa

emozione consista la fruizione estetica - il Kitsch apparirebbe come una forma di menzogna artistica. (1964, 69)

L'uso del kitsch produce innanzitutto una narrazione falsa. È quanto nota anche Cercas ne *L'impostore* riferendosi a una «menzogna narcisistica che nasconde la verità dell'orrore e della morte» (2015, 179), che esasperando il gesto di mostrare in realtà nasconde, uno strumento di cui il narratore si serve

per il suo assiduo esercizio di occultamento della realtà, per non conoscerla o riconoscerla, per non conoscere sé stesso, o per non riconoscersi, (179)

una forma di dismisura, di falsa organicità contestuale - e dunque ancora come menzogna, truffa perpetrata non a livello dei contenuti ma della stessa forma della comunicazione. (Eco 1964, 84)

Lo stesso Eco ha scritto inoltre che il kitsch rappresenta anche ciò che è consumato, che arriva al pubblico perché è consumato,

*e che si consuma (e quindi si depaupera) proprio perché l'uso a cui è stato sottoposto da un gran numero di consumatori ne ha affrettato e approfondito l'usura.* (1964, 100)

Un aspetto che ha a che fare con la ricezione del messaggio da parte del lettore, con l'assuefazione contemporanea alla violenza tradotta in immagini, diffusa e pervasiva, a cui assiste il testimone dell'età dell'inesperienza. Il problema quindi è connaturato anche alla ricezione del messaggio: facendo nostra una citazione di Eco, la narrazione di Aue infatti non sarebbe kitsch solamente perché

*stimola effetti sentimentali, ma perché tende continuamente a suggerire l'idea che, godendo di questi effetti, il lettore stia perfezionando una esperienza estetica privilegiata.* E quindi, a caratterizzarlo come brano Kitsch, non intervengono solo i fattori linguistici interni al messaggio, ma anche l'intenzione con cui l'autore lo "vende" al pubblico, nonché l'intenzione con la quale il pubblico vi si rivolge. In questo caso ha ragione Broch quando ricorda che il Kitsch non riguarda tanto l'arte, quanto un comportamento di vita, poiché il Kitsch non potrebbe prosperare se non ci fosse un Kitsch-Mensch, che ha bisogno di una tale forma di menzogna per riconoscersi. Allora il consumo del Kitsch apparirebbe in tutta la sua forza negativa, come una continua mistificazione, una fuga dalle responsabilità che l'esperienza dell'arte invece impone. (1964, 71-2)

Abbandonato lo sdegno rispetto all'uso provocatorio delle potenzialità del romanzesco da parte di Littell, è possibile cogliere la vera problematica alla base della narrazione sulla Shoah nel tempo della postmemoria. È proprio la presenza del kitsch a metterla in luce, esasperando l'illusione della presenza da parte del lettore e la finzione dell'esperienza dell'evento a cui assiste:

accomodandosi in poltrona con in grembo le mille pagine del romanzo, il lettore avrà l'impressione di aver assistito allo sterminio di milioni di persone; ne ricaverà non solo e non tanto la conoscenza intellettuale di che cosa sia stata la Shoah [...] ma, usurpando il posto del testimone, ne ricaverà l'illusione di averla in qualche misura rivissuta nell'immaginazione. La questione posta dal romanzo di Littell, questione vasta quanto la nostra epoca, è dunque quella della possibilità estetica e della liceità etica di una narrazione d'immagine sull'inimmaginabile. (Scurati 2014, 89)

È attraverso il massiccio ricorso al kitsch che il lettore-spettatore prova l'illusione della presenza rispetto agli eventi narrati; tuttavia forzatamente riproposta, violentata e portata all'esasperazione, l'immagine perde consistenza, si svaluta e tradisce il suo scopo testimoniale. Così facendo Littell dimostra quanto possa essere reale il rischio di tradurre il trauma della Shoah attraverso immagini svilite, che

invece di 'strappare', invece di sederci sul bordo di un'esperienza lacerante, le fa[nn]o velo, (Scurati 2012, 11)

producendo una «banalizzazione della banalità del male» (11). L'immaginario del romanzo mette a nudo la derealizzazione della realtà: in questo modo per il nuovo testimone, lo spettatore,

nemmeno l'annientamento dell'essere umano significa più qualcosa in se stesso, ma assume il proprio significato per rifrazione dalla diffusione mediatica delle immagini della sua distruzione. (66)

Con le parole di Giglioli, quello de *Le Benevole*

non è tanto un sapere sullo sterminio quanto un lento apprendistato all'indifferenza, all'assuefazione, alla perdita di valore del mondo e della vita.<sup>5</sup>

---

5 D. Giglioli, «Dietro il muro della finzione», *Il Manifesto*, 30 novembre 2007.

## 6.7 Collasso: la narrazione impossibile

L'uso del romanzesco può rappresentare una potente spinta per la trasmissione della memoria; ma è altrettanto vero che per la sua conaturata mancanza di aderenza alla realtà potrebbe comportare anche un pericolo, e allontanandosi dalla verità storica finirebbe per falsificarla. È quanto notato anche da Liran Razinsky, quando, analizzando la figura di Aue sotto una diversa prospettiva, ha scritto che la narrazione de *Le Benevole* «contains one kind of writing that documents and another that rebels against documentation» (2010, 185). Pur offrendo al lettore una nuova, eventuale possibilità di 'vedere' il trauma della Shoah attraverso la prospettiva del carnefice, l'«aesthetic of excess» (Sandberg 2014) che configura le modalità narrative del romance rivela quindi l'assuefazione e il distacco che sotteraneamente minacciano la memoria culturale della Shoah nel tempo della postmemoria.

Se *Le Benevole*, scritto e pubblicato nel tempo della scomparsa degli ultimi testimoni, cerca di ristabilire un contatto con il trauma storico, ricercandone il senso perduto - là dove la Storia non rappresenta ormai più la semplice materia narrativa da cui attingere, ma una presenza incombente a cui guardare nel tentativo di costruire la propria identità 'senza trauma' -, l'uso del romanzesco all'interno di una cornice ricostruita storicamente è destinato a far collassare la narrazione nella convergenza tra i due piani di finzione e affidabilità storica. L'iperdettagliata realtà descritta nel romanzo costruita su un enorme uso di fonti (l'archivio) e al contempo la mancanza di plausibilità del narratore, strutturato sul paradigma del kitsch (il romanzesco), sembrano infatti convergere nell'episodio-chiave del ferimento di Aue a Stalingrado, circostanza che fa conflagrare ricostruzione realistica e degenerazione romanzesca. A rappresentare la collisione sulla quale realtà storica e finzione letteraria si sovrappongono senza coincidere è un «buco»,<sup>6</sup> il foro che un proiettile ha lasciato nella fronte di Aue:

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. Ma la sola cosa concreta che potevo dire era: mi sono risvegliato, e niente sarà mai più come prima. (Littell 2007, 422)

---

<sup>6</sup> Non a caso 'trauma' deve la sua etimologia al greco *trôma*, ovvero 'ferita', 'perforamento', connesso a *ti-trâô*, 'foro', 'buco'. Su questo passaggio cf. Giglioli 2012.

Nel corso del romanzo Aue funziona come un vero e proprio occhio rivolto verso tutto ciò che lo circonda; attratto e al contempo respinto dal trauma in cui è immerso, è ossessionato dallo sguardo:

Volevo chiudere gli occhi, o coprirli con una mano, e al tempo stesso volevo guardare, guardare a sazietà e tentare di comprendere con lo sguardo quella cosa incomprensibile, lì, davanti a me, quel vuoto per il pensiero umano. (35)

Dopo essere stato gravemente ferito a Stalingrado però lo sguardo dell'occhio finisce paradossalmente per imprimersi fisicamente nella sua carne, isolandosi nel suo corpo: il foro nella fronte gli concede cioè una vista 'altra', allucinata e distorta, proiettando «su quel mondo una luce cruda, livida, implacabile» (497):

Che cosa aveva fatto alla mia testa quel proiettile? Mi aveva confuso irrimediabilmente il mondo, o mi aveva davvero aperto un terzo occhio, quello che vede attraverso l'opacità delle cose? (454)

È da questa ferita che scaturisce la sua 'cecità' rispetto al trauma, come si può dedurre risalendo alla *Critica dell'occhio* (1972) di Georges Bataille a cui Littell si riferisce in maniera piuttosto evidente con l'episodio del ferimento di Aue. Bataille ipotizzava che la ghiandola pineale situata nel cervello fosse in realtà un terzo occhio, fatto per vedere il sole:

io non esitavo a pensare seriamente alla possibilità che quest'occhio straordinario finisse per farsi strada attraverso la parete ossea della testa, perché credevo necessario che dopo un lungo periodo di servilità gli esseri umani avessero un occhio speciale per il sole (mentre i due occhi che sono nelle orbite se ne allontanano con una specie di ostinazione stupida). (1972, 81)

Questo terzo occhio o 'occhio pineale' veniva associato da Bataille all'ano, due apparati analoghi e capovolti disposti secondo un asse verticale in cui la visione «è lacerata e strappata dagli scoppi del sole che essa fissa» (94):

Mi raffiguravo l'occhio in cima al cranio come un orribile vulcano in eruzione, proprio con il carattere losco e comico che si attribuisce al di dietro e alle sue escrezioni. Ora l'occhio è senza alcun dubbio il simbolo del sole abbagliante, e quello che io immaginavo in cima al mio cranio era necessariamente infuocato, essendo votato alla contemplazione del sole al sommo del suo splendore. (80)

Secondo Denis Hollier, che al tema dell'occhio in Bataille ha dedicato lo studio *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille* (1992), l'occhio pineale non costituisce però un vero e proprio riferimento al sistema visivo, dato che «this is an eye that is *seen*, not one that sees: a blind eye» (Hollier 1992, 78). L'occhio pineale è cieco perché non vede,

blind because, from the moment it intervenes, it prevents the (mind's) eye from seeing; blind also because it is not visible. (96)

Per Bataille l'occhio pineale rappresenta lo scacco del pensiero logico, il punto cieco del razionalismo occidentale,

the blind spot of rationalist, utilitarian economy, the whole where the edifice of thought is spent, swallowed up, ruined; where notions, upset by a nonlogical difference, open up beyond themselves. (Hollier 1992, 96)

Ne *Le Benevole* infatti il riferimento all'occhio pineale è identico a quello teorizzato da Bataille, ma dichiaratamente aperto sul nulla tradisce l'incapacità razionale di assorbire il trauma da parte di Aue:

Avevo la sensazione che il buco nella mia fronte si fosse aperto su un terzo occhio, un occhio pineale, non rivolto verso il sole, capace di contemplarne la luce accecante, ma diretto verso le tenebre, dotato del potere di guardare il volto nudo della morte, e di scorgerlo, quel volto, dietro a ogni viso di carne, sotto i sorrisi, attraverso la pelle più bianca e più sana, gli occhi più ridenti. (Littell 2007, 429)

Aue si sente in questo modo come «un puro sguardo o addirittura una cinepresa» (599), uno specchio opaco che riflette senza profondità le immagini del trauma al lettore. Questo determina inevitabilmente lo svilimento dell'immagine, come già sottolineato nei capitoli precedenti, immagine che venendo così meno al suo scopo testimoniale contribuisce a consolidare quello che Giglioli aveva definito il «lento apprendistato» all'indifferenza e all'assuefazione rispetto al trauma degli altri.

In *Trittico. Tre studi da Francis Bacon* Littell si era soffermato sulla rappresentazione dell'occhio nei dipinti del pittore irlandese. A proposito di quei soggetti che «in maniera strategica e disturbante» (Littell 2014, 53) impongono con forza «la propria indifferenza sull'intera scena che viene rappresentata sulla tela» (53) Littell ha utilizzato l'etichetta di «testimone indifferente» (53), definizione che sembra adattarsi alla figura di Aue ne *Le Benevole*: un testimone che «distoglie lo sguardo dalla sofferenza dell'altro, oppure guarda senza interesse» (53). È un passaggio che è possibile interpretare come la trasposizione letteraria di quella «crisis of witnessing» di cui hanno

scritto Shoshana Felman e Dori Laub in *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (1991), nel senso che la portata del trauma di cui il narratore de *Le Benevole* cerca di dare memoria è tale da non permettere al testimone oculare di rimanere in contatto con la realtà di cui ha fatto esperienza.

The traumatic event, although real, took place outside the parameters of 'normal' reality, such as causality, sequence, place, and time. The trauma is thus an event that has no beginning, no ending, no before, no during and no after. This absence of categories that define it lends it to a quality of 'otherness', a salience, a timelessness and a ubiquity that puts it outside the range of associatively linked experiences, outside the range of comprehension, of recounting and of mastery. Trauma survivors live not with memories of the past, but with an event that could not and did not proceed through to its completion, has no ending, attained no closure, and therefore, as far as its survivors are concerned, continues into the present and is current in every respect. (1991, 69)

Tirando le fila di quanto osservato fino a questo momento, è possibile leggere il significato del terzo occhio di Aue anche secondo un'altra prospettiva: quella del fallimento totale della volontà di rappresentare il trauma della Shoah rimanendo lucido, senza ammalarsi. Una crisi testimoniale non tanto nella prima generazione di testimoni, ma deficit interpretativo peculiare della generazione dell'inesperienza, delle non vittime, delle persone nate dopo la fine degli eventi della Shoah (Boswell 2012, 18-19): è in questi termini allora che l'episodio dimostrerebbe il collasso della finzione messa in scena dal narratore, il fallimento del tentativo di far coincidere l'invenzione romanzesca - strumento prediletto dalla generazione dei nuovi testimoni - con la narrazione della Storia. L'evento traumatico, nel tempo della postmemoria, sembrerebbe così destinato a sfuggire ancora.