

Alessandro Barile, Flavia Erbosi

# CONTRO IL LOGORIO DEL ROMANZO POSTMODERNO

ZAPRUDER

Zapruder. Storie in movimento  
Rivista di storia della conflittualità sociale

*Faster, Pussycat! Kill! Kill!*

A cura di: Giuseppe Cilenti, Ilenia Rossini  
e Chiara Stagno

«Zapruder», n. 50, settembre-dicembre 2019

pp. 150-158 (stampa)

pp. 144-153 (digitale)

ISSN 1723-0020

Mimesis edizioni

La salute del romanzo storico sembra certificata dal numero di riconoscimenti che continua a raccogliere nei concorsi letterari e in libreria. Una capacità di adattamento che reagisce tanto al distacco postmoderno – categoria peraltro sempre meno precisa nell’individuare i caratteri della cultura contemporanea – quanto alle sue alternative scaturite tra gli anni novanta del secolo scorso e i primi duemila. È un profluvio inarrestabile: tra i cinque finalisti del premio Strega 2018, ben quattro erano romanzi storici. Una storia, peraltro, decisamente circoscritta: Helena Janeczek (*La ragazza con la Leica*), Sandra Petrigiani (*La corsara*), Marco Balzano (*Resto qui*) e Lia Levi (*Questa sera è già domani*) si aggirano obliquamente dalle parti degli anni trenta del Novecento, tra fascismo e Resistenza. La vicenda dello Strega non è certo un’eccezione. Nello stesso anno, Rosella Postorino vince il Premio Campiello con il suo *Le assaggiatrici*: altro romanzo storico, stessa ambientazione politico-temporale (la Germania nazista, stavolta). Tra i finalisti, sempre Janeczek, e poi anche Davide Orecchio, che con *Mio padre la rivoluzione* sposta (leggermente) il contesto storico dal nazifascismo alla Rivoluzione russa. Si rimane saldamente nel Novecento, mentre assume nuovo significato il bisogno di confronto con la storia, in particolare quella grande e tragica della prima metà dello scorso secolo. Il fenomeno in questione non è però una specificità italiana. Il premio Goncourt 2017 ha visto celebrare Eric Vuillard con *L’ordine del giorno*, romanzo storico d’ambientazione – immancabilmente – nazista. Ai lati delle competizioni letterarie la situazione replica le scelte di comitati culturali e “giurie d’onore”.

Sempre nel 2018 in Italia venivano pubblicati due romanzi di forte impronta storica, per quanto tra loro diversi nello stile e nelle intenzioni metaletterarie. Parliamo di *Proletkult*, del collettivo bolognese Wu Ming, e di *M. Il figlio del secolo*, di Antonio Scurati, al centro – quest’ultimo – di un vero e proprio caso politico-culturale promosso per evidenti ragioni di speculazione politica. Ambedue ribadiscono il posizionamento primonovecentesco: nella Russia rivoluzionaria Wu Ming, nell’Italia fascista Scurati. Senza continuare oltre, questi pochi esempi illustrano una resilienza del genere, che adattandosi allo spirito dei tempi (e cioè alla sua confusione a dir poco esistenziale, che affiora come nostalgica accettazione) al tempo stesso si propone di resistervi, cogliendo riferimenti nella storia per ingaggiare con la cronaca politica un confronto “forte”, aggrappato a dei riferimenti consolidati. Un bisogno che reagisce alla vocazione evasiva del postmoderno scegliendo un corpo a corpo fin troppo esplicitato, agitato ben oltre le esigenze letterarie o più genericamente culturali. Si parla di fascismo e nazismo per tessere un confronto con le derive reazionarie odierne, così come si scelgono momenti di riscatto (nell’antifascismo o nelle pieghe eretiche della rivoluzione) in grado di fornire guide morali all’incertezza politica attuale. Il romanzo storico di questi anni dieci, come vedremo, da una parte vuole (vorrebbe) mantenersi entro una tradizione, di genere ma prestigiosa, mentre per altri versi è vittima della perdita di certezza che caratterizza le posizioni culturali del XXI secolo (almeno in Europa).

Le riflessioni di un recente lavoro di Emanuela Piga Bruni (2018) individuano alcuni caratteri dominanti nelle narrazioni di impronta storica di questi anni recenti, che legano fin troppo concretamente romanzi anche assai diversi per spirito e stile e che investono frontalmente il nesso storia-letteratura, andando a distinguere questa narrativa da quella “della tradizione”. In primo luogo, spicca una sempre maggiore attenzione alla documentazione, tramite lo studio scrupoloso di materiali d’archivio o fonti orali, che spesso subiscono un «trattamento poco mediato» (Piga Bruni 2018, p. 35). La minuziosa ricerca storica preliminare a ogni romanzo viene svelata e ostentata, per mezzo di una massiccia esibizione del paratesto, andando a restringere la distanza tra il romanzo e la storiografia.

Ne consegue una tendenza a stabilire un confine molto debole

tra il reale e l'immaginario, a tutto vantaggio del primo polo, a tal punto che viene evidenziata una sostanziale «resistenza alla finzionalizzazione dei fatti reali del passato» (Piga Bruni 2018, p. 35) e a vere e proprie remore nel plasmare le fonti. Parallelamente, si assiste a una sempre maggiore centralità del discorso metanarrativo, mescolato e inserito nell'ordito principale del romanzo, fino al caso limite dell'*autofiction*.

Si sancisce infine il definitivo abbandono del narratore onnisciente, a favore di una dinamica polifonia, di una «composizione multifocale» (Piga Bruni 2018, p. 137). Allo stesso tempo, proprio nel momento in cui vengono meno convinzioni politiche o storiche dal valore legittimante, questi romanzi sono animati da una forte ricerca di verità e latori di esplicite istanze etiche; forti della distanza cronologica che li separa dai fatti narrati, tentano di porsi il problema, non secondario, della «scelta del posizionamento» (Piga Bruni 2018, p. 159) e di superare la «retorica del silenzio». I romanzi storici contemporanei sono spinti dall'esigenza di «riproblematizzare il passato a partire dal presente» e, con l'obiettivo di svelare il senso epico e tragico della storia, «infondono coraggio e trasmettono immaginazione» (Piga Bruni 2018, pp. 205, 216). Tuttavia, il percorso ideologico-culturale dal quale procedono descrive una rottura piuttosto che una continuità. Al di là di ciò che dicono esplicitamente, emergono nei testi significati latenti che condizionano quelli dichiarati. Seguendo le intuizioni di un recente saggio di Gianluigi Simonetti (2018), se l'aspirazione moderna esprimeva la ricerca e il disvelamento di un «infinito possibile, onnicomprensivo e antagonista», quella contemporanea procede sostituendolo con un «molteplice concreto, il più possibile accogliente» (Simonetti 2018, p. 33). Un motivo che si riscontra evidente nel romanzo di Janeczek, centrato sulla figura di Gerda Taro (e sul suo rapporto con Robert Capa) tra la Germania, la Francia e la Spagna degli anni trenta del Novecento. A dispetto del confronto con le tragedie del secolo, il disvelamento procede concentrando la narrazione sulla vita della protagonista, utilizzando però più il microscopio che la lente d'ingrandimento. La narrazione finisce così per inserirsi nella scia di quel minimalismo di marca anglosassone, molto in voga nello scorso decennio, che risponde al postmoderno per sottrazione: il risultato non è un quadro d'insieme, ma un mosaico, in cui per giunta ogni singolo tassello ha

il medesimo valore. È la stessa autrice a svelarlo, quando afferma che «in quel corpo a corpo tra passato e presente, Gerda Taro *mi faceva da antidoto* [corsivo nostro]. Era una luce in tempi vieppiù cupi perché aveva molto amato una vita in cui lottare in nome della libertà e della giustizia era altrettanto *desiderabile* [corsivo nell'originale] che andare a ballare, fare l'amore, avere successo come fotografa»<sup>1</sup>. L'antidoto in questione è la solida moralità della protagonista contrapposta all'incertezza di una storia che travolge e di cui non possono essere più giustificati "motivi superiori". Il motivo ricorre ossessivamente nei romanzi storici di questi anni. Lo ricorda ancora Simonetti:

Il modo più sicuro e spesso anche il più semplice per avere ragione è identificarsi con la vittima; mentre il romanzo non disdegna di flirtare ambiguamente coi carnefici, le scritture ibride, comprese le più riuscite, sono spesso al servizio di qualche vittimismo. [...] La scrittura di frontiera si configura così come il laboratorio privilegiato di una coscienza progressista problematica, spesso manichea, istintivamente "di sinistra", pronta, per eccesso di realismo, a sostituire il giudizio estetico con quello morale (Simonetti 2018, pp. 126-127).

Laddove, va aggiunto, il fondamento del romanzo moderno era proprio la *sospensione del giudizio morale*. Il romanzo in cui "i buoni sono buoni e i cattivi sono cattivi", caratteri determinati dall'esclusivo criterio morale, consola nella veste di "nobile intrattenimento" ma fallisce in quello di disvelamento dell'ambiguità della realtà, quel territorio proibito in cui è nella storia "giusta" – personificata nel personaggio "buono" – che persistono in forma controversa le ambivalenze della storia "sbagliata". Senza per questo far venir meno il significato latente ed essenziale di questa stessa storia. Secondo un fecondo contrappunto tra il Vuillard dell'*Ordine del giorno* e Patrik Ourednik della *Fine del mondo sembra non sia arrivata*, proposto da Carlo Mazza Galanti<sup>2</sup>, a una «storia ammansita, edificante e facile da capire» (quella di Vuillard), fa da contraltare il punto di vista di Ourednik, che non può fare a meno di interrogare di continuo la storia stessa, uscendone sempre meno

---

1 Janeczek, H., *Helena Janeczek racconta il suo romanzo La ragazza con la Leica (Guanda)*, 6 luglio 2018, <http://letteratitudine.blog.kataweb.it/2018/07/06/helena-janeczek-vince-il-premio-strega-2018/>.

2 Mazza Galanti, C., *Come resistere alla stupidità della storia*, 10 dicembre 2018, <https://www.iltascabile.com/letterature/stupidita-storia-ourednik/>.

“pulito” mano a mano che ci si immerge nelle viscere delle vicende umane. Uscirne consolati o più sporchi di prima, dunque?

Il giudizio morale sembra rimanere in sospeso nei confronti di Rosa Sauer, l’ambigua protagonista e io narrante – al passato, quindi nella prospettiva privilegiata di chi conosce l’esito degli eventi – delle *Assaggiatrici* di Rosella Postorino, romanzo ispirato alla vera storia di Margot Wölk, una delle assaggiatrici di Hitler nella caserma di Krausendorf. Rosa, nonostante fosse l’unica a definirsi nazista in una famiglia contraria al regime, non rispondeva tuttavia «all’ideale tedesco di moglie e madre massaia» (Postorino 2018, p. 54). Eppure, una volta assoldata come assaggiatrice del *führer*, è costretta a offrire ogni giorno, mangiando, la propria vita per tutelare il corpo di Hitler. Così, senza volerlo o averlo scelto, viene catapultata inesorabilmente nel magma vivo della Storia. La donna imparerà quindi, se non a vivere, a sopravvivere in un’epoca dove sembrava assurdo ogni eroismo, «qualunque forma di slancio, qualunque fede» (Postorino 2018, p. 224). A rivelarlesi è una società insaziabile e disperata, capace ancora di solidarietà, ma in costante rischio di smarrire la propria identità e, insieme a essa, l’«enormità della tragedia» messa in scena, «l’evidenza di ciò che l’umanità era capace di fare» (Postorino 2018, p. 280). Ma, lascia intendere Postorino, tale consapevolezza comporta un prezzo da pagare: una costante accondiscendenza e arrendevolezza, un radicale scollamento dell’io dalla realtà, il lasciarsi abbandonare all’arbitrarietà degli eventi. In un mondo dove ognuno sembra segnato da un peccato originario («nessuno nasce senza colpa»: Postorino 2018, p. 63), il personaggio di Rosa appartiene dunque a una “zona grigia”, né vittima né colpevole, ma contemporaneamente sia martire sia carnefice. Postorino, però, non si spinge a negare la possibilità di queste due condizioni ideali – non rinunciando quindi definitivamente a quell’impostazione manichea a cui sopra si faceva riferimento: la dicotomia vittima-carnefice viene infatti incarnata da due figure, rispettivamente Hitler e il professore ebreo Wortmann, eletto a simbolo di «tutte le vittime del Reich, del pianeta, del peccato di Dio» (Postorino 2018, p. 197). Tuttavia, questi due personaggi non entrano mai in scena, sono esclusi dall’azione romanzesca: fantasmi che incombono nel corso di tutto il libro, costituiscono i due poli di una scelta che ai protagonisti del racconto non è dato compiere.

Chi pure in questi anni ha continuato a interrogare la storia è Wu Ming. Non poteva essere altrimenti nel confronto diretto con la Rivoluzione d'ottobre, per quanto tale rapporto sia messo in scena secondo accorgimenti spiazzanti e multifocali. Se nel precedente *L'armata dei sonnambuli* (2014) il confronto con la Rivoluzione francese era metaforicamente aperto e diretto, in *Proletkult* le distanze aumentano e anche gli obiettivi si velano. Si assiste a una complessa ibridazione, che nell'impianto del genere storico inserisce la fantascienza, l'introspezione onirica nonché propositi metanarrativi evidenti (il romanzo si configura come commento a un altro romanzo, *Stella rossa* di Bogdanov). La distanza interposta è talmente palese da risultare studiata: *Proletkult* parla della Rivoluzione d'ottobre attraverso la riflessione su un romanzo, che era già una riflessione sulla rivoluzione attraverso la forma indiretta e più libera del genere fantascientifico. Una riflessione di secondo grado, che sembra porre quella distanza necessaria con eventi inafferrabili e, forse, troppo compromettenti per essere espressi e giudicati con parole definitive. Anche in questo romanzo vengono replicati i motivi svelati da molta recente critica letteraria (come visto con Piga Bruni): la transizione della narrativa d'invenzione verso approdi iperrealistici è ripresa anche in questo caso, sebbene con minore vigoria e coraggio rispetto alle sperimentazioni pure introdotte precedentemente (l'*Atto quinto* dell'*Armata dei sonnambuli*, l'ibridazione giornalistica di *Point Lenana* – questo del solo Wu Ming 1, scritto a quattro mani con Roberto Santachiara – o la messa in scena al contempo iperrealistica e immaginaria dell'*Invisibile ovunque*). Eppure, si legge nel romanzo: «I suoi romanzi [di Bogdanov] si possono leggere come saggi e i saggi sono pieni di idee da romanzo» (Wu Ming 2018, p. 61). Una frase che fa singolarmente il verso al Raffaele La Capria dello *Stile dell'anatra*: «Ci sono saggi che si leggono come romanzi e come romanzi fanno lavorare la fantasia» (La Capria 2003, p. 1587). Coerentemente riprodotta e sistematizzata per bocca dei protagonisti narrativi, viene qui celebrata «una sempre maggiore esibizione di verità fattuale [che] corrisponde, nel migliore dei casi, [a] un incremento altrettanto spiccato dell'incertezza dell'interpretazione, della fragilità dello sguardo, dello scollamento tra io e mondo» (Simonetti 2018, p. 107). A differenza di molti loro epigoni, Wu Ming non si ferma alla faticosa (e abusata) domanda

del “ne è valsa la pena?”, ma si spinge fino al «conviene provare, cogliere l’occasione, anche se non è il momento giusto, perché non è mai il momento giusto» (Wu Ming 2018, p. 147). Una differenza di una certa importanza rispetto alla “letteratura circostante”, ma comunque un arretramento rispetto a Q: se nel 1999 (anno d’uscita del romanzo firmato Luther Blissett) la storia veniva presa in blocco “per come era andata”, in *Proletkult* il prisma è dettato dalle possibili *sliding doors*, le opportunità mancate della storia, che si sarebbero potute cogliere, che sono fallite, che possono essere replicate e migliorate. L’incertezza apparentemente annichilita attraverso escamotage narrativi ricompare nel significato latente dell’opera. Con Scurati, viceversa, siamo in pieno territorio *non-fiction novel*, dove nulla (o quasi) viene lasciato alla fantasia dell’autore. Come se non bastasse l’uso massiccio e ostentato delle fonti (quasi ogni paragrafo è seguito infatti dalla trascrizione di documenti d’epoca), a fugare ogni dubbio sull’autenticità degli eventi narrati interviene una nota dell’autore, posta nel *colophon* a premessa della narrazione, che avvisa che «ogni singolo accadimento, personaggio, dialogo o discorso qui narrato è storicamente documentato». Proprio a partire da una così netta dichiarazione di fedeltà al dato storico, si pone però il problema delle sviste presenti nelle pagine del romanzo, oggetto di un’accesa polemica che ha coinvolto lo “storico” Galli della Loggia e lo stesso Scurati. Lungi dall’essere una questione di poco conto, la discussione a ben vedere potrebbe aprire un interessante dibattito sul diritto da parte di chi scrive un romanzo a forzare la storia. Diritto a nostro parere legittimo, ma ad alcune limitanti condizioni, e che va nella direzione opposta ai convincimenti di gran parte della narrativa contemporanea. Nonostante il proposito di una rigorosa aderenza al reale, nel corso dell’opera la rigida opposizione tra realtà e finzione viene continuamente messa in discussione, secondo una caratteristica costante dell’“iperrealismo” degli anni duemila, che «non annulla la tensione tra reale e fittizio ma anzi la prolunga e intensifica» (Tirinzani De Medici 2018, p. 186). Già nella breve nota prefatoria l’autore sostiene che la storia non è altro che «un’invenzione cui la realtà arreca i propri materiali»; un’affermazione simile viene poi formulata dallo stesso Mussolini: «Si tratta di una finzione che per essere creduta vera richiede un eccesso di realtà. Ogni grande atto è, in fondo, nella migliore delle ipotesi, un simbolo» (Scurati 2018, p. 526). Ma, soprattutto, il motivo

di un confine sfumato che separa il vero dal falso viene affidato alla trita metafora del teatro del mondo, che in *M* assume nuova vitalità proprio grazie alla sua martellante ripetizione. A ben vedere, dunque, forme di resistenza implicita e poco cosciente all'iperrealtà della *non-fiction* emergono carsicamente negli stessi autori che se ne fanno (più o meno consapevolmente) portavoce. Janeczek, ad esempio, così racconta la sua ricerca: «Pensavo che il modo più adeguato per affrontare due personaggi che hanno mescolato realtà e finzione, stesse nell'allestire un testo dove realtà e finzione non fossero nettamente distinguibili»<sup>3</sup>. L'ossessione documentaria viene dunque mediata dal *novel* ritenuto utile a istituire il collegamento tra passato e presente, metafora e realtà. Capovolgendo però lo spartito tradizionale, è il *referto*, la certificazione documentaria, ad avere valore di validazione e dunque veritativo, ed è la prosa a essere al suo servizio nella ricostruzione di un contesto entro cui inserire i *fatti*.

In linea generale, dunque, la sensazione è quella di una scarsa fiducia da parte dell'autore nel proprio potere demiurgico, nella propria capacità di decifrare il mondo e la storia dandone una rappresentazione globale e non necessariamente parziale e relativa. «La dialettica del tipico, che permette di vedere il generale nel particolare, è inattuabile agli scrittori [degli anni Duemila]» (Tirinzani De Medici 2018, p. 201): sembra infatti che il romanzo storico contemporaneo difficilmente riesca a comprendere i destini universali – affrontare di petto il senso della storia – cogliendo l'occasione della vicenda particolare, così come a ricostruire quei nessi che rendono ogni vicenda umana episodio di un più generale moto storico, di cui l'uomo non è (solo) vittima, ma protagonista.

---

3 Janeczek, H., *Helena Janeczek racconta il suo romanzo*, cit.



## BIBLIOGRAFIA

Balzano, M.

(2018) *Resto qui*, Einaudi, Torino.

Bogdanov, A.A.

(2018) *Stella rossa*, Agenzia Alcatraz, Milano [I ed. 1908].

Janeczek, H.

(2018) *La ragazza con la Leica*, Guanda, Milano.

La Capria, R.

(2003) *Lo stile dell'anatra*, in Id., *Opere*, Mondadori, Milano, pp. 1465-1626.

Levi, L.

(2018) *Questa sera è già domani, e/o*, Roma.

Luther Blissett

(1999) *Q*, Einaudi, Torino.

Orecchio, D.

(2017) *Mio padre la rivoluzione*, Minimum fax, Roma.

Oudenrik, P.

(2018) *La fine del mondo sembra non sia arrivata*, Quodlibet, Macerata [I ed. Paris, 2017].

Petrignani, S.

(2018) *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza, Vicenza.

Piga Bruni, E.

(2018) *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Mimesis, Milano-Udine.

Postorino, R.

(2018) *Le assaggiatrici*, Feltrinelli, Milano.

Scurati, A.

(2018) *M. Il figlio del secolo*, Bompiani, Milano.

Simonetti, G.

(2018) *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna.

Tirinzani De Medici, C.

(2018) *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma.

Vuillard, E.

(2018) *L'ordine del giorno, e/o*, Roma [I ed. Paris, 2017].

Wu Ming

(2014) *L'armata dei sonnambuli*, Einaudi, Torino.

(2015) *L'invisibile ovunque*, Einaudi, Torino.

(2018) *Proletkult*, Einaudi, Torino.

Wu Ming 1 e Santachiara, R.

(2013) *Point Lenana*, Einaudi, Torino.

Tutti i link di questo articolo si intendono consultati l'ultima volta il 15 settembre 2019.