ZOOM

Enrico Castelli Gattinara

UNA, NESSUNA, CENTOMILA VERITÀ FRA STORIA E LETTERATURA

Giocare con la verità non è pericoloso, ma sempre inevitabilmente ingannevole. Perché il potere semantico del termine "verità" è troppo forte rispetto alle cautele (critiche) che si possono adottare nei suoi riguardi. Quindi sulla verità si giocano partite aspre e feroci, subdole e oscure, che la rivendicano senza mai poterla affermare definitivamente, se non con un dogmatismo che di fatto la nega imponendola. Perché l'assunto implicito per chiunque si avvalga delle procedure razionali è che la verità possa darsi da sé e in nessun caso possa essere imposta dall'esterno. Una verità imposta è un dogma: non ha nulla di razionale. Non ha nulla, soprattutto, di scientifico. Eppure, ancora oggi, dopo due millenni e mezzo di onorata storia della filosofia, si innalzano bandiere e si combattono battaglie che poco sanno dirimere la questione della e delle verità.

È in questo orizzonte ancora per nulla pacificato che va situata la questione sollevata nell'ambito degli studi storici e letterari quanto alla possibilità di dire verità sul passato. Quando si legge, scritto dallo storico contemporaneista Ivan Jablonka, che «la storia è tanto più scientifica quanto più è letteraria» perché quest'ultima saprebbe dare più intensità alla verità, vuol dire che gli statuti della storia come disciplina e della finzione letteraria quanto alla ricostruzione e all'espressione di verità concernenti il passato sono in discussione. Un confronto diretto fra scrittura storica e narrativa, sulla loro reciprocità e sul diritto dell'una ad appropriarsi di stili, metodi e tecniche dell'altra dura ormai da decenni. In gioco c'è sempre la presunta verità dei fatti, i modi per attestarla e le forme per garantirla. L'intento scientifico (la ricerca della verità) non sembra indebolito dalla finzione. Per questo Jablonka parla di «storia creativa», dove lo storico può coprire insieme il ruolo di responsabile scientifico del suo stesso sapere e quello di inventore letterario di una realtà che può "rendere meglio" ricorrendo alle tecniche che la letteratura ha forgiato nei secoli (o attingendovi) (Jablonka 2017). Non bisogna insomma temere la finzione, perché la o le verità di cui lo storico sarebbe responsabile non si devono dire necessariamente in un unico modo. E non si danno neppure in un unico modo. È in parte la tesi che aveva difeso già la canadese Linda Hutcheon introducendo nel 1988 il concetto di «historiographic metafiction» (Hutcheon 1988), un ibrido postmoderno fra la presunta oggettività della ricerca rigorosa e l'invenzione narrativa, dove si partiva dall'assunto che il rapporto col passato è sempre comunque filtrato ed egemonizzato dal presente (dal linguaggio del presente). La differenza posta in discussione dal postmodernismo fra fattuale e finzionale, malgrado le derive oltranziste in cui è incorso, ha permesso comunque di articolare il problema della verità, la cui assolutezza ha lasciato il posto a una complessità e una plurivocità che ha permesso di dare anche espressione a chi, nella storiografia ufficiale, non ne aveva mai avuta una. La metafiction storica non nega l'esistenza della realtà, ma ne interroga problematicamente i modi in cui inevitabilmente ne parliamo e la raccontiamo linguisticamente, dove il linguaggio

codificato dello storico (che poi mica ne esiste uno solo) deve imparare a interagire con gli altri linguaggi narrativi.
Naturalmente molti storici non sono affatto d'accordo con questo genere di approccio, ricordando, come ha fatto Patrick Boucheron, il monito severo di Lucien Febvre, che chiedeva agli storici di evitare soprattutto l'immaginazione, troppo eccessivo essendo il rischio di alterare la realtà piuttosto che di trasmetterla. Le libertà letterarie non potrebbero essere una trappola per la responsabilità dello storico di fronte all'oggetto della propria ricerca?
Il messaggio però sembra essere passato: la storia può ricorrere a tecniche di scrittura anche finzionali per smettere di essere troppo "generalista", troppo lontana dal vissuto umano nella sua inesauribile molteplicità e nella sua interiorità altrimenti inavvicinabile; e per converso, la letteratura può attingere alle pratiche storiografiche per provare a dire quelle umanissime verità che tessono le trame della vita umana sulla base di una documentazione che ne confermi la realtà, entrando più a fondo nel reale stesso e sfuggendo alla limitazione del mero intrattenimento. Su questo piano alcuni storici e diversi scrittori hanno rimescolato le pratiche effettive del proprio lavoro. Da una ventina circa di anni, nelle riviste di storia e di letteratura sono stati pubblicati numerosi saggi sul rapporto fra le due discipline. Gli storici si interrogavano ormai già da tempo sullo statuto narrativo che inevitabilmente utilizzavano per "raccontare" l'oggetto dei propri studi, per il quale rivendicavano un solido valore scientifico, mentre gli studiosi di letteratura s'interrogavano sul fenomeno sempre più diffuso di scrittori che utilizzavano documenti storici per raccontare vicende sempre meno distinguibili dalla storia vera e propria (la cosiddetta letteratura di realtà). A partire dal 2010 il problema è come giunto a una specie di maturazione, per cui in Europa e negli Usa si è discusso il significato, il ruolo, il valore e le conseguenze di questo fenomeno. La rivista americana di teoria (e filosofia) della storia «History and Theory. Studies in Philosophy of History» nel maggio 2009 dedica un intero numero al problema del rapporto fra rappresentazione storica e verità storica, benché non dedichi poi uno spazio effettivo alla questione dei rapporti con la letteratura. Ne tratta invece esplicitamente un intero numero della francese «Annales. Histoire, Sciences Sociales», che dall'alto del suo prestigio decide di affrontare di petto il tema "Savoirs de la littérature" senza pregiudizi (perché ormai gli storici sanno fin troppo bene che «la loro pretesa a una conoscenza scientifica del passato è illusoria»), ma anche senza sconti di fronte all'entusiasmo eccessivo che vede montare sempre più (per cui occorre riconoscere alla letteratura il suo posto fra i saperi della società, senza per questo dovergli attribuire un primato) (Anheim e Lilti 2010, p. 260). C'è stata poi l'internazionale «Rethinking History. The Journal of Theory and Practice», che sempre nel 2010 dedica un numero al tema "History as Creative Writing", dove si cercava un innesto reciproco fra scrittura creativa e scrittura scientifica, attingendo

Facciata di un palazzo a San Francisco, California, dicembre 2006

alla letteratura in tutte le sue forme per provare ad aprire la storia ad altri linguaggi e altri approcci.
Negli anni successivi il dibattito è continuato piuttosto vivamente, fino alle iniziative degli ultimi anni con un numero della «Revue belge de philologie et d'histoire», nel 2017, interamente dedicato al tema "Comment raconter? La mise en récit de l'histoire", ricco di materiali e di riflessioni quasi a 360°, cui si aggiunge, sempre nello stesso anno, la canadese «Etudes françaises», che dedica anche lei un numero intero ai rapporti fra storia e letteratura e alle difficoltà che questo comporta per gli studi storici e le loro pratiche. Infine nel 2020 l'italiana «Passato e Presente» nel numero 110 dedica una sezione al tema "Fra storia e letteratura: raccontare, inventare, costruire", curata dalle storiche Monica Pacini e Luisa Tasca, che cercano di mettere finalmente in chiaro non solo lo stato del problema, ma anche l'urgenza di superare barriere mentali e accademiche senza per questo cadere in facili entusiasmi o in crociate esorcizzanti.
Come si vede, la questione, che è di vecchia data, non smette di ripresentarsi. Dopo che nella seconda metà del XIX secolo la storia (come disciplina) si era faticosamente conquistata un proprio statuto di scientificità, raffinato poi nella prima metà del XX secolo attraverso l'alleanza con le scienze umane più consolidate, a partire dagli anni settanta con i lavori di Hayden White per un verso e con gli sviluppi del postmodernismo per un altro, il "discorso" degli storici ha cominciato a entrare in una crisi dalla quale, in parte, ancora non è uscito. Una delle questioni poste da White riguardava proprio la struttura discorsiva della storia, indistinguibile da quella usata nella narrativa di finzione, per cui

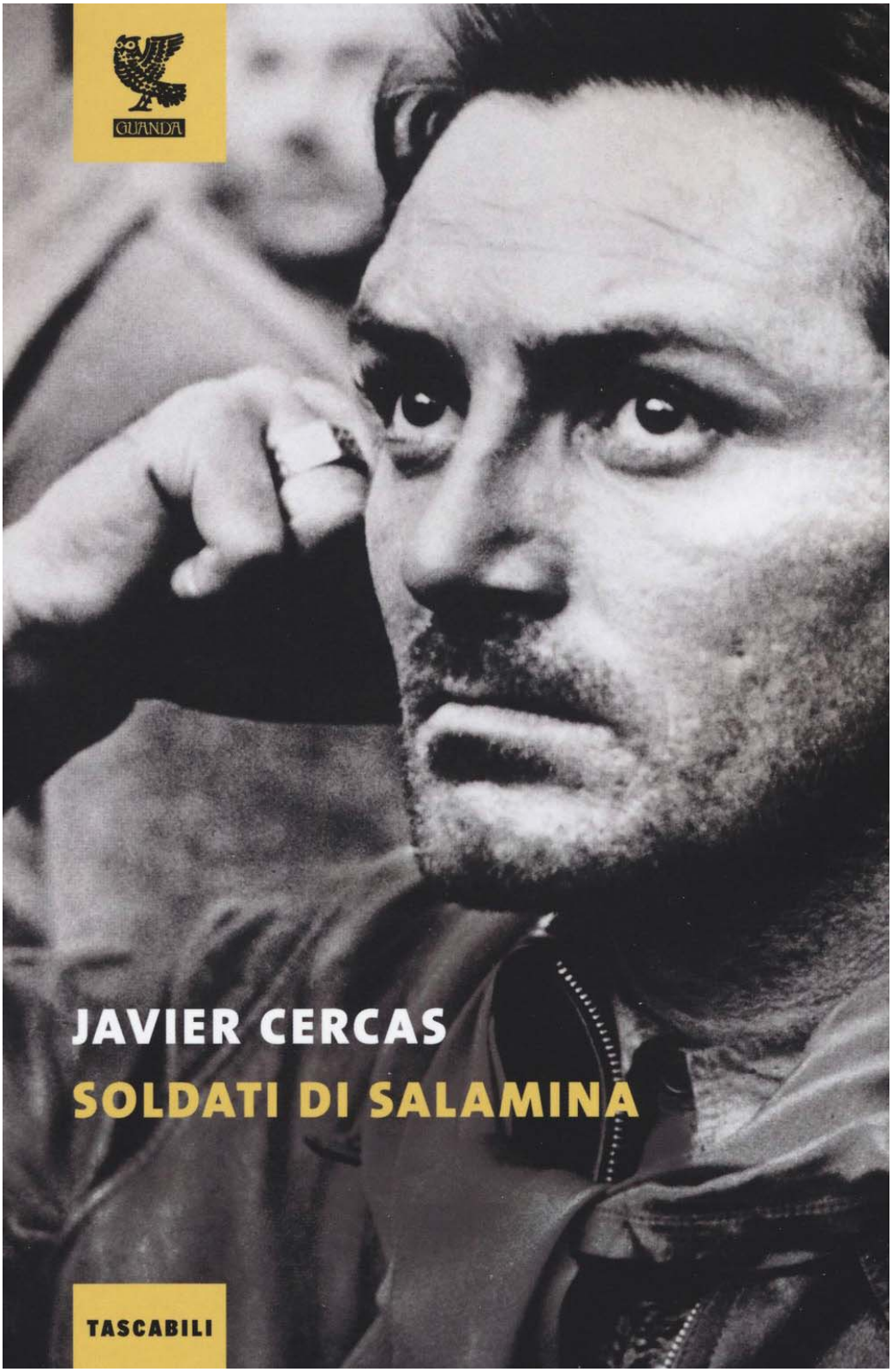
le verità scientificamente giustificate dalla critica delle fonti rigorosamente repertoriate non potevano disporsi in maniera testualmente neutra (per mezzo ad esempio di un linguaggio formalizzato). A questo si aggiungeva l'analisi postmoderna dei fatti come interpretazioni e dei linguaggi come inevitabili presentazioni interpretanti di qualsiasi realtà. La storia sembrava tornata a essere più letteratura che scienza; ma questo era inaccettabile per la maggior parte di quegli studiosi che s'impegnavano a cercare, analizzare, criticare e ragionare sulle fonti documentarie delle loro ricerche, considerate scientificamente solide per l'attestazione (e l'interpretazione) dei fatti relativi al passato di cui si occupavano. Per loro, ormai, non poteva né doveva più valere l'assunto del postmodernismo, secondo il quale la forma in cui venivano riportati valeva quanto, se non più dei fatti stessi. La critica dei documenti e delle fonti non era equivalente alla finzione letteraria, tranne che sul piano retorico quando si provavano a trarre conclusioni volte a ricostruire un certo passato.

In quegli stessi anni però – proprio grazie all'alleanza stabilita con le altre scienze sociali – gli storici hanno cominciato a occuparsi di ambiti, fenomeni e vicende più dettagliati, meno generali, meno apparenti: dimensioni "micro" spesso poco adattabili alle interpretazioni "macro" su cui da almeno un secolo si erano "scientificamente" concentrati (la scientificità del discorso risiedeva più sulle generalizzazioni possibili che sulle particolarizzazioni effettive). La macrostoria si è dovuta confrontare con la microstoria, poi pluralizzata in microstorie che hanno minato alla base diverse grandi interpretazioni. A questo si sono aggiunte le spinte delle istanze postcoloniali e quelle della storia dal basso, le questioni di genere e delle minoranze invisibili, per cui molti studi si sono posti esplicitamente lo scopo di indagare – con gli strumenti che la storiografia aveva reso "scientificamente" efficaci nel corso del secolo – realtà inapparenti, taciute, represse o volutamente ignorate rispetto a dinamiche ed equilibri di potere volti a cancellarle. Lo "sguardo" dello storico si era così scoperto articolato su una vasta gamma di scale possibili, sicché l'interpretazione di un fenomeno ampio come "il feudalesimo" o "la rivoluzione industriale" doveva fare i conti con ricerche e interpretazioni che su scale minori, più di dettaglio, potevano mettere in crisi quelle generalizzazioni rivelando una "realtà" (e verità) assai più complessa, che quelle definizioni categorizzanti non solo rendevano invisibile, ma di fatto cancellavano d'autorità (con un atto al tempo stesso epistemologico e politico).

Prendiamo il caso emblematico dei *postcolonial studies*, o meglio della loro articolazione nei *subaltern studies*, però nella declinazione critica particolare che gli ha dato Gayatri Chakravorty Spivak (i *subaltern studies* sono una corrente di studi prevalentemente storici, con decisi riferimenti gramsciani, sorta in India esattamente vent'anni fa e che ha avuto una straordinaria diffusione in numerose altre parti del mondo). La studiosa indiana non ha esitato a riconoscere il valore teorico,

ma insieme anche politico, di questi studi che finalmente ponevano il problema della subalternità dal punto di vista dei subalterni, e non da quello dell'antropologia e della sociologia che li studiava (da un punto di vista comunque dominante). Tuttavia ha richiamato l'attenzione sulle trappole epistemologiche e teoriche sempre in agguato, soprattutto rispetto allo sguardo dello storico che – pur animato dalle migliori intenzioni – prova a rendere protagonisti coloro che sono stati cancellati, oppressi o negati dal racconto collettivo ricostruito a posteriori dalle diverse società. Lo scopo nobile di "dare voce" a chi non l'ha mai avuta, vale a dire di includere chi è stato escluso, non coglie il significato dell'esclusione stessa e le sue implicazioni, perché applica la categoria dominante (protagonismo, inclusione, concetto o categoria) a un insieme indefinito che ne è stato vittima, inserendolo così di nuovo in un quadro teorico che non gli appartiene. Esempio emblematico della trappola epistemologica delle categorie socio-antropologiche del discorso dominante (quella che viene chiamata "violenza epistemica", tratta da Foucault ma profondamente rielaborata in Spivak 2004, pp. 278-281) è ancora – per Spivak – la questione delle donne, doppiamente subalterne in India sia rispetto all'imposta cultura coloniale occidentale, sia a quella tradizionale locale ("nativa"), per cui c'è sempre qualcuno che "parla a nome loro" (il politico, lo studioso, il padre, ecc.) senza che mai loro stesse, nella loro variegatissima differenzialità anche individuale, possano accedere alla parola. Cosa che fra l'altro deve anche fare i conti col fatto che la parola a disposizione è essa stessa comunque codificata da una certa cultura basata su rapporti di dominanza (come il predominio del maschile per i riferimenti collettivi rispetto al femminile).
Cos'è insomma un'identità culturale rispetto a identità individuali escluse, e quale ruolo hanno in una storiografia che possa emanciparsi da categorie codificate? Come dare voce alla subalternità senza trasformarla in categoria, ma riconoscendola in una originalità di altro genere, come per certi versi aveva tentato di fare Gramsci? Esiste tutta una letteratura minore, o meglio minoritaria, che resiste e lotta non tanto per trasformarsi in maggioritaria – incorrendo così nella medesima logica di dominio dalla quale è stata schiacciata – quanto per mostrare la sua necessità di resistenza, la sua valenza come "alterità" in ultima istanza insopprimibile, e per questo sempre inevitabilmente capace di mettere in discussione ogni istanza assolutistica e imperativa. Ma cosa succede quando questa letteratura viene coinvolta nei rapporti di produzione dominanti (per esempio quando un testo viene pubblicato da una grande casa editrice)?
Lo stesso problema si era posto anche sul versante della letteratura, per esempio con i romanzi antillesi di É. Glissant (*Tout-monde*, 1993) o di P. Chamoiseau (*Chronique aux sept misères*, 1986; *Solibo Magnifique*, 1988; *Biblique des derniers gestes*, 2002) dove il lavoro sullo stile incrocia quello sulla parola e sull'articolazione di una storia che si snoda secondo aspetti che non coincidono con quelli

della letteratura occidentale (Kavwahirehi 2012, p. 146). E tuttavia il successo anche editoriale li schiaccia in una posizione di violenza epistemica ambigua e doppia, perché entrano nei rapporti economico-politici imposti dall'esterno, ma al tempo stesso si fanno essi stessi, dall'interno, dominanti (come modelli di linguaggio possibile, da imitare).
Chi parla, a nome di chi e con chi? si chiedeva già Michel de Certeau fra la metà degli anni sessanta e quella dei settanta nelle sue indagini storiche sull'espressione mistica nel XVI e XVII secolo, ponendo allo storico oltre al problema della scrittura ("come scrivere?" e non solo "cosa scrivere?") anche quello della rappresentanza e dello spazio vuoto in cui l'*altro* insiste e da cui non può/deve essere tratto.
Facendo questo, però, gli storici sono entrati in un territorio che era stato terreno di caccia per la letteratura, sempre occupata a raccontare il privato, l'intimo, il particolare di una situazione individuale, di una famiglia, di una piccola comunità, spesso a partire da fatti di cronaca, eventi storici reali, situazioni vissute ed esperienze personali.
La stessa Spivak ricorre a riferimenti letterari per argomentare la sua critica della storiografia, riferendosi per esempio al romanzo *Amatissima* di T. Morrison, che si conclude così: «Non era una storia da tramandare (*to pass on*). Si dimenticarono di lei, come si fa con un brutto sogno […] Questa non è una storia da tramandare» (Morrison 1996, p. 384). È la "storia" di Sethe, ambientata nel 1856 e ispirata a un fatto di cronaca, dove una madre afroamericana schiava, durante una fuga coi figli, quando sta per essere ricatturata dal suo padrone uccide la figlia di due anni per non farle subire la sorte che ha vissuto lei. Poi però, per il resto della sua vita, sarà tormentata dal suo fantasma. Alla fine del romanzo c'è questa frase, ripetuta come una litania per richiamare l'attenzione su quanto è rimasto cronaca e solo molto a fatica, molto tardi, molto frammentariamente ancora oggi è diventato o sta diventando storia. Ma quale storia sia o possa essere resta un problema. Non a caso proprio nel 2010 viene ripubblicato il saggio della Spivak *Can the Subalterns speak?* che era il capitolo "storia" del suo famoso libro *Critica della ragione postcoloniale*.
Così il confine fra gli studi storici e la letteratura romanzesca – se mai c'è stato – si è confuso e ha perso quell'apparente definitezza che dalla fine del XIX secolo fino agli anni sessanta circa sembrava molto solido (o comunque nessuno pensava potesse dar luogo a rimescolamenti). Allo stesso tempo molti scrittori – grazie all'apertura degli ambiti della ricerca storica e ai risultati cui essa aveva portato – hanno cominciato a trovare proprio là una miniera straordinaria di ispirazione e di materiali da usare. Anzi, proprio il gioco con la realtà storicamente ricostruita – come era sempre avvenuto rispetto ai fatti di cronaca – stuzzicava la finzione letteraria nell'ambigua e affascinante costruzione di un racconto sempre in bilico fra il verosimile e il vero, dando spessore alla dimensione emozionale, alla distanza ravvicinata capace di rivelare realtà insospettate, valori, ragioni, situazioni cui i



Copertina di “Soldati di Salamina”, di Javier Cercas

documenti accennavano soltanto, ma che costituivano la carne viva del passato. E, grazie alla libertà immaginativa, la letteratura del vero poteva persino ipotizzare interpretazioni e proporre ricostruzioni che ben pochi storici, chiusi nelle pratiche codificate e accreditate del

Babson's Boulders - Dogtown, Massachusetts, dicembre 2019

proprio mestiere, avrebbero potuto proporre. Verità differenti, meno scientificamente costituite e dimostrabili, ma più umanamente sensibili e riconoscibili, in cui giocava l'identificazione e la partecipazione emotiva.
Dalla seconda metà del XX secolo alcuni romanzieri hanno scoperto il fascino di costruire sul rigore della ricerca storiografica un racconto che riusciva a far confluire le due verità, alternandone i piani e sfumandole in molteplici gradazioni di scala.
Nel caso di J. Cercas, per esempio, il libro *L'impostore* (2014) (la storia di Enric Marco, che si spacciava per un ex deportato dei campi di sterminio nazisti), in bilico fra cronaca, storia e invenzione, cerca una verità che non sta in evidenza alla luce dei fatti e si nasconde dietro la maschera dell'inganno. Una verità che non è né di fatto né di ragione, ma interstiziale fra le due: c'è e va cercata, perché è possibile ricostruirla, anche se il problema è come dirla, perché non si manifesta che tramite un racconto. Altrimenti rimane inaccessibile. È anche la verità della menzogna, quella che gioca con i sentimenti più puri degli esseri umani, con la pietà e l'empatia: qui la verità dell'inganno non è l'inganno della verità, perché la cronaca e la ricerca di documenti e testimonianze hanno stanato l'impostura senza per questo cancellare quelle altre verità di cui l'inganno è traccia, debole e orribile manifestazione della fragilità umana e sociale. Un caso di dettaglio, quello del protagonista, che apre però ai conti che la società spagnola ancora non ha saputo fare col proprio passato. Non per dire la verità ultima, o l'ultima verità, ma per mostrarne l'inesauribile complessità e le indefinite sfaccettature.
Si tratta di un romanzo dove Cercas, come in *Soldati di Salamina*

(2001), gioca fra la cronaca e la storia senza spacciarlo per ricostruzione oggettiva e mimetica dei fatti. Anche *Anatomia di un istante* (2009), il suo libro più documentato e storicizzante, non rinuncia alla postura poetica della finzione:

> L'analogia con il processo analitico [la psicanalisi, che dietro i fatti e i ricordi cerca le contraddizioni, le asperità, le verità nascoste] mi è stata, in effetti, fatta notare. Per me Anatomia è un romanzo tendenzialmente privo di finzione, dove si racconta la realtà dei fatti e si cercano, allo stesso tempo, la verità storica e quella letteraria: un obiettivo teoricamente impossibile da raggiungere. Contrariamente alle *Leggi della frontiera*, e in parte anche a *Soldati di Salamina*, che cercano solo la verità narrativa, *Anatomia* insegue la verità aristotelica della poesia attraverso le figure della storia, sonda quei momenti in cui la realtà sembra avere un senso. Il compito della letteratura è manipolare la realtà per trovarle una forma, ma formalizzarla significa alterarla, optare per la menzogna[1].

Nelle pagine del romanzo scrive esplicitamente:

> Compresi infine che gli eventi del 23 febbraio [il tentato golpe del colonnello Tejero in Spagna nel 1981] possedevano in sé tutta la forza drammatica e il potenziale simbolico che esigiamo dalla letteratura e […] per una volta la realtà mi importava più della finzione letteraria o mi importava troppo per volerla reinventare sostituendole una realtà alternativa, perché nulla di quanto io potessi immaginare del 23 febbraio sarebbe potuto risultare più complesso e persuasivo, della pura realtà del 23 febbraio (Cercas 2009, p. 21).

Cosa vuol dire questo? Non è il vecchio tentativo di attenersi ai fatti *wie es eigentlich gewesen*?
La realtà deve comunque essere detta, scritta, e quindi interpretata, presentata in una maniera o l'altra. Né sembra si tenga conto che la raccolta di documenti è sempre inevitabilmente selettiva, mai neutrale e oggettiva. Lo scrittore continua:

> Decisi che l'unico modo per imbastire una narrazione sul golpe del 23 febbraio consisteva nel conoscere scrupolosamente quale fosse la realtà del golpe del 23 febbraio. Soltanto allora mi immersi nelle profondità del groviglio di ricostruzioni teoriche, ipotesi, incertezze, dietrologie romanzesche, falsità e ricordi inventati […] lessi tutti i libri che trovai sul 23 febbraio e sugli anni che lo precedettero, consultai giornali, riviste dell'epoca, m'immersi negli atti del processo, intervistai testimoni e protagonisti […] Cominciai ben presto a capire che mi stavo addentrando in un labirinto di specchi di memorie quasi sempre discordanti, un meandro senza alcuna certezza acquisita né documenti, dove gli storiografi erano transitati superficialmente, ma soprattutto che la realtà del 23 febbraio era di portata tale da risultare al momento inestricabile (Cercas 2009, p. 20-21).

La "pura realtà" e la verità dei "nudi" fatti è sempre, inevitabilmente, una ricostruzione che non ha nulla di puro e implica una presa di posizione. Gli storici lo sanno bene. Anche lo scrittore lo sa, ma non vuole rinunciare alla postura documentaria delle verità attestate dai

(1) F. Borrelli, *Il punto cieco di Javier Cercas*, «il manifesto», 16 maggio 2013, https://ilmanifesto.it/il-punto-cieco-di-javier-cercas/.

fatti. Può tenersi in bilico:

> È dunque così che decisi di scrivere questo libro. Un libro che è innanzitutto […] l'umile testimonianza di un fallimento: incapace di inventare quello che so sul 23 febbraio, rischiarando con la finzione letteraria la realtà dei fatti, mi sono rassegnato a raccontarlo […] [Il libro] ha l'ardire di non rinunciare a niente. O a quasi niente: non rinuncia ad avvicinarsi al massimo ai nudi fatti del 23 febbraio, e […] pur non essendo un libro di storia […] non rinuncia del tutto a essere letto come un libro di storia, e neppure rinuncia a […] essere letto come un romanzo (Cercas 2009, p.21-23).

Cercas, mimando in parte il lavoro dello storico, prende le misure del suo operare e con coraggio (l'ardire) dichiara non solo i suoi intenti, ma anche la posizione da dove parla e scrive, con tutte le sue credenze, le convinzioni e le incertezze. Il gioco delle molte pagine che all'inizio del libro discutono sulle procedure e l'angolazione attraverso cui tratta l'argomento è l'inevitabile postura epistemologica della sua scelta letteraria, ma è anche l'imprescindibile letterarietà delle sue posizioni epistemologiche. In gioco non c'è più una verità da stabilire (o raccontare) sulla base di una realtà perfettamente circoscrivibile, ma una stratificazione labirintica dove l'ultima parola è quella dello scrittore, elaborata in base a ciò che ha scelto e sceglie continuamente sull'operazione in cui è immerso.

Questo appare evidente in *L'ordine del giorno* di Eric Vuillard (2017), un breve romanzo sui giorni dell'annessione dell'Austria da parte di Hitler, che riporta fatti molto ben documentati e aneddoti spesso ignoti ai non specialisti.

L'autore però gioca con la storia come disciplina non solo allo scopo narrativo, ma anche per esprimere in continuazione un giudizio di "verità" da riconoscere (il termine ricorre spesso nelle sue pagine). Fa sua, estremizzandola all'eccesso, la lezione di Marc Bloch, secondo cui la storia è sempre scritta a partire dal presente, perché *è a lui* che risponde. Prende chiaramente posizione, costruendo la narrazione come la cronaca di un presente visto però con gli occhi di un altro presente che ne indica la verità (quello dell'autore, oggi). Per questo usa sempre strategicamente tutti i verbi al presente indicativo. Pur tenendosi su un registro narrativo con una scorrevolezza del testo perfettamente godibile, i riferimenti al concetto di verità (storica) sono ossessivamente sottolineati.

Si abbandona il tacito patto finzionale, come lo chiamava Umberto Eco, che lega ogni lettore al testo romanzesco, e s'impone un "discorso di verità" epistemologicamente accreditato come presentazione di meri fatti. Il trucco è tutto qui: non si tratta di tropi retorici ma di scelte epistemologiche che si riferiscono a una verità effettivamente accertabile e ricostruibile, sulla base della quale formulare giudizi etico-politici. Anche la scelta stilistico-narrativa fa la sua parte, perché la linearità del racconto porta a percepire il corso degli eventi in una linearità effettuale dove la simulazione e la selezione vengono sapientemente mascherate.

La narrazione viene proposta come l'unica maniera per distinguere il vero dal falso (Vuillard 2018, p. 73), dove la verità si manifesta a chi abbia la voglia e il coraggio di volerla trovare, documentandosi per bene e consultando in archivio anche i documenti più insignificanti (Vuillard 2018, p. 26). Lo scrittore si è fatto storico, ha lavorato e cercato: ciò che racconta è quindi la pura verità. Una verità che nel presente di allora tutti potevano/dovevano sapere, come appunto nel novembre 1937 «nessuno poteva ignorare i progetti dei nazisti» (riferito a lord Halifax, presidente del Consiglio inglese, che si era recato a parlamentare con Hitler).

Il giudizio perentorio «nessuno poteva ignorare…» è il problema sia in un testo di finzione narrativa, sia in un testo di storia. Il contesto in cui è inserito, infatti, non fa parte della finzione narrativa, ma di un intervento dell'autore che commenta i fatti narrati per guidare il lettore nella giusta interpretazione degli stessi, seguendo un modello scientifico ed epistemologico di "vecchio stampo", per intenderci. Quello per il quale lo studioso che approfondisce scientificamente un tema diventa il garante della sua verità soprattutto nei confronti dei non specialisti, e fornisce quindi le chiavi per l'unica interpretazione legittima. Lui e solo lui (coi suoi pari) possiede anche il senso critico e gli strumenti che gli permettono di riconoscere le false verità e di discutere le diverse interpretazioni.

Meno perentorio, ma sempre su questa linea è anche il monumentale lavoro su Mussolini di Antonio Scurati (2018). Il romanzo si presenta come un'affidabile ricostruzione storicamente documentata di un personaggio e di un'epoca su cui l'Italia ancora deve fare i conti. L'esordio, sia nel primo che, ancora di più, nel secondo volume (2020), pone tuttavia un problema epistemologico esiziale:

> Ogni singolo accadimento, personaggio, dialogo o discorso qui narrato è storicamente documentato e/o autorevolmente testimoniato da più di una fonte. Detto ciò, resta pur vero che la storia è un'invenzione cui la realtà arreca i propri materiali (Scurati 2018, p. 7). Pur mirando a creare un 'romanzo documentario' – caratterizzato da uno sforzo di assoluta fedeltà alle fonti – in un numero molto limitato di casi l'autore, governato dalle esigenze del racconto, si è concesso l'arbitrio di minimi sfasamenti temporali, nonché di qualche altra minuscola libera invenzione, a patto che in nulla mutassero la sostanza dell'epoca e degli uomini che ne furono i protagonisti (Scurati 2018, p. 10).

Tali interventi, aggiunge, si contano in «non più delle dita di una mano». Sembra quasi che la scrittura non sia intervenuta che per rispecchiare gli eventi, come se documenti, fatti e verità non si prestassero ad alcuna ambiguità interpretativa. Sembra anche che l'*assoluta* fedeltà ai fatti documentati permetta di risolvere una volta per tutte le incertezze e soprattutto le omissioni della storiografia ufficiale.

L'intenzione del libro è legittima e anche condivisibile: vuole raccontare la storia di un'epoca mai del tutto elaborata dalla coscienza collettiva, presentandola sul piano delle masse cui era rivolto l'agire e il pensare

del fascismo e dei suoi più fervidi artefici, a cominciare ovviamente da Mussolini, il quale però non avrebbe potuto far nulla se non fosse stato sostenuto e in certi casi guidato da solerti collaboratori e adulatori. Intende esporla con affidabilità storica, per sfuggire il più possibile alle falsificazioni e alle menzogne che su questo periodo sono sempre in agguato.
Eppure proprio qui c'è il rischio (epistemologico) di lasciar credere che il racconto possa essere "assolutamente fedele" ai fatti, evitando di indicare le inevitabili selezioni pregiudiziali, generalizzazioni che non rendono mai definitiva ogni ricostruzione. «Il figlio del secolo», «l'uomo della provvidenza», si staglia nel racconto diventandone l'eroe, un po' vittima delle circostanze, un po' carnefice, ma nel filo della narrazione sempre più unico e isolato, ammirevole quasi. La scrittura non è mai innocente, perché il patto narrativo apre all'identificazione e all'empatia: ciò che si racconta diventa realtà, ciò che si tace non esiste o perde importanza. Rivendicare la verità dei fatti alla luce dei documenti maschera le mille verità dei sommersi, gli altri punti di vista, l'inevitabile parzialità delle posture.
Scurati lo sa bene e lo dice in varie interviste: neppure il più rigoroso e presunto "oggettivo" studio storico è esente da giudizi. Il mestiere di storico – come lo chiamava Marc Bloch – è una professione intellettuale che s'inserisce in un contesto e non è mai super partes: la sua onestà sta nel giocare a carte scoperte (le note a pié di pagina, l'esposizione dei documenti d'appoggio) e saper criticare le proprie stesse procedure, come ogni altra forma di sapere che si fregi di essere scientifico. Ma allora perché mettere quella nota all'inizio dei due volumi da parte dell'autore? Perché riprodurre stralci di documenti alla fine di ogni capitolo? È una postura d'autorità che nasconde l'imposizione di una verità storica presunta definitiva.
Tutto il romanzo, già solo per il fatto di voler raccontare Mussolini, rappresenta una scelta (inevitabile ovviamente) e una selezione: ce ne mostra meritoriamente la complessità, e quindi l'irriducibilità a essere catalogato solo come "buono" o "cattivo". Ma è il limite di ogni storia, scientificamente ricostruita o di finzione, dove i personaggi e gli elementi "secondari" devono per forza essere solo abbozzati, semplificati e ridotti. Un romanziere non se ne cura, a differenza di uno storico che deve invece esserne consapevole. Tuttavia, quando un romanzo vuole essere storico, le cose si complicano e il rischio di confondere l'analisi critica – sempre aperta – all'attestazione di una verità dimostrata documenti alla mano può diventare pericoloso. Perché oltre a esaltare l'effetto di realtà (niente di male) può dare l'idea che sia proprio quella la verità definitiva dei fatti, cancellando la finzione con l'attestazione (scientifica).
Ecco allora che nel secondo volume si esaltano per esempio le costruzioni e le operazioni di bonifica, i lavori, le strade, le opere pubbliche, senza però la critica che ne è possibile (deportazione di famiglie, devastazione di territori, ecc.). Mussolini emerge come il

"Door to Truth", Sri Rangnath Swamy Temple, Pushkar, India, dicembre 2019

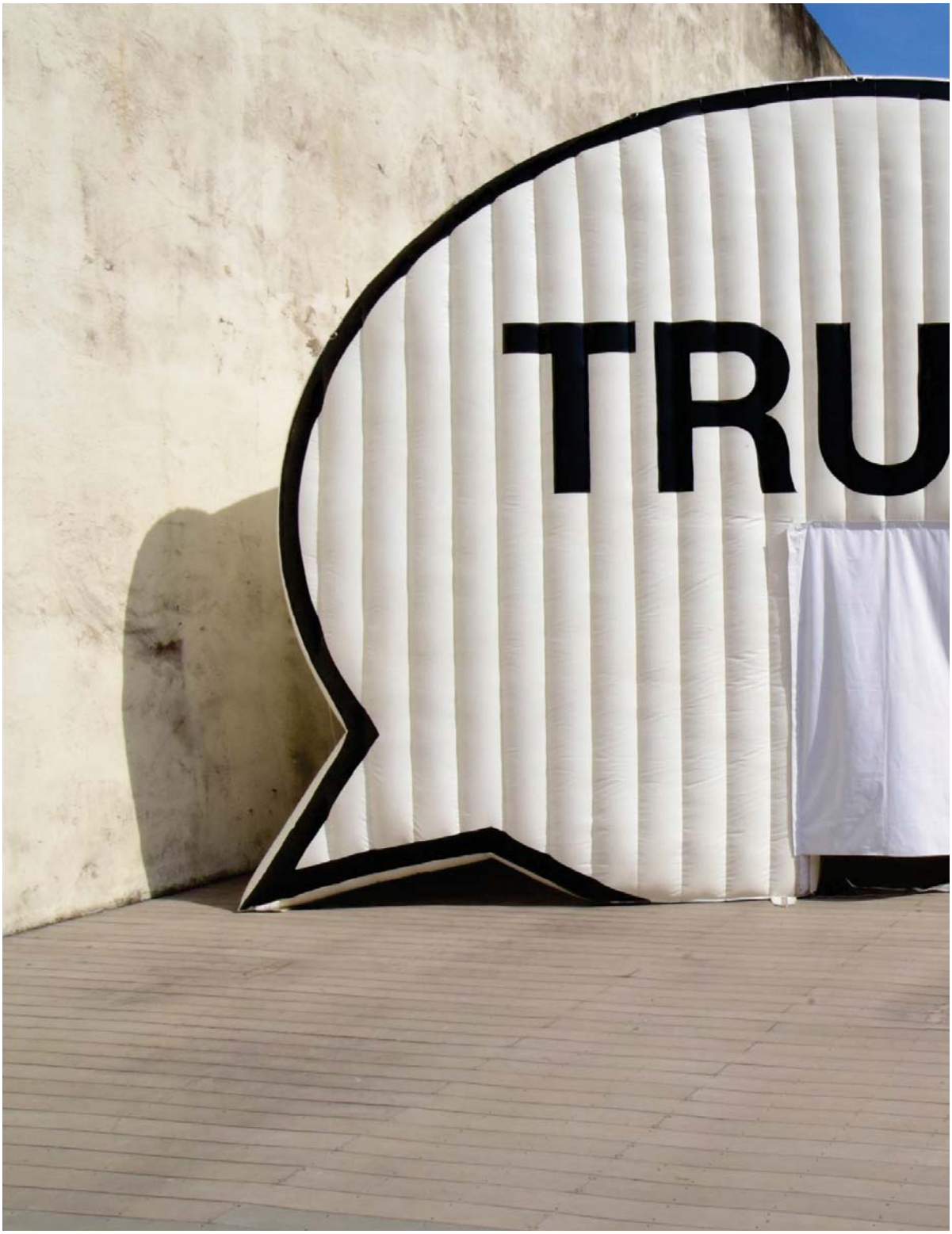
migliore fra i suoi accoliti, insieme al segretario Augusto Turati. I cattivi sono gli altri; "Lui" è in qualche modo puro. E comunque eroicizzato. Lo stesso accade con Graziani in Libia: l'attenzione è concentrata sul colonnello («la pelle cotta dal sole, ha la grinta da duro dei film di gangster americani»), mentre tutte le altre figure restano secondarie, soprattutto quelle dei nemici, salvo qualche accenno. Andrebbe bene, se tutto fosse sempre presentato come il punto di vista di Mussolini o dei suoi fascisti, invece l'autore non si risparmia di entrare nel racconto a commentare e offrire interpretazioni, cedendo quasi a un fondo di razzismo coloniale. Niente è mai presentato dal punto di vista dei libici, che nel racconto non raccolgono nessuna simpatia (ogni strategia retorica è spesa per i vari personaggi italiani in conflitto fra

loro, con le loro bassezze o le loro nobiltà). L'autore sembra pulirsi la coscienza dedicando qualche capitolo e un paio di documenti ai campi di concentramento dove i deportati libici avevano una mortalità del 50%. Se però contiamo il numero delle pagine e le strategie narrative spese per raccontare di Graziani e dei suoi simili, superiori o inferiori, la sproporzione rispetto allo spazio dedicato alle vittime è enorme... non certo per mancanza di documenti e testimonianze.
Sicuramente il limite di questo genere di lavoro, per Scurati come per Vuillard o Littell (ma non Cercas, Swift, Davide Orecchio e altri), è quello di focalizzarsi su un personaggio principale, secondo l'idea consueta che siano i grandi individui a fare la storia. Scurati ha certamente il merito di raccontare anche i tanti che erano al contorno di Mussolini; meglio, il contesto, tutti quelli che dal basso hanno fatto il fascismo o lo hanno legittimato, permesso, aiutato, ignorato, orientato. A tratti in effetti è una storia fatta quasi dal basso o dal mezzo, rispetto al personaggio principale che pur emerge e domina. Si pensi al ruolo che il romanzo attribuisce all'influenza di Margherita Sarfatti, senza la quale Mussolini non si sarebbe mai potuto introdurre nei circoli esclusivi, culturali e di potere nei primi anni della sua ascesa. Non a caso in un'intervista del 2019 dichiara:

> Volevo evitare il rischio di una eroicizzazione involontaria della figura di Mussolini e dell'arbitrio insito nella libera invenzione. Sembrava un percorso ad handicap ma poi si è rivelata una chiave credo molto efficace per un tipo di narrazione innovativa proprio rispetto alla forma romanzo. Il narratore si muove come un regista, come l'artista che nella contemporaneità fa le cornici più che i quadri. La selezione dei materiali, e il loro montaggio, risulta decisiva. Rifiutando un marginalismo alla moda, ho scelto di raccontare gli accadimenti principali e i personaggi principali. Ma anche partendo da questo presupposto, mi sono ritrovato a narrare vicende e personaggi in gran parte ignoti[2].

La scelta dei personaggi ignoti non dice tuttavia perché loro piuttosto che altri e si struttura allo scopo narrativo di far emergere comunque il protagonista.
Lo stesso accade in molte altre situazioni. Quella che più colpisce è l'omicidio Matteotti, dove il controverso ruolo delle gerarchie fasciste e di Mussolini in particolare è una questione storica ancora aperta. Scurati lo risolve senza particolare originalità, raccontando quello che gli storici ammettono quasi unanimemente. Gli assassini fascisti esaltati e violenti della vecchia guardia, col duce coinvolto quasi suo malgrado che però se ne assume la responsabilità politica, giocando il tutto per tutto. Un Mussolini che poi ci viene presentato, all'inizio del secondo volume, come tormentato da uno strano rimorso psicosomatizzato dall'ulcera che quasi lo uccide. L'omicidio Matteotti come spina nel fianco, ma anche spinta finale che porta il capo dei capi a fare le sue scelte totalitarie, da quel momento in poi irreversibili e travolgenti.

(2) G. Caldiron, *Antonio Scurati, Dare voce a Mussolini serve per liberarci di lui*, «il manifesto», 23 aprile 2014, https://ilmanifesto.it/antonio-scurati-dare-voce-a-mussolini-serve-per-liberarci-di-lui/.



Una delle opere dell'istallazione "In Search of the Truth", o "The Truth Booth", di Ryan Alexiev, Jim Ricks e Hank Willis Thomas. Esposta all' Edmund Pettus Bridge in Selma, Alabama, settembre 2018

Quello che nella narrazione non compare mai, però, è che si tratta pur sempre di interpretazioni. Lo scrittore Scurati non fa diversamente dagli storici; ma la tecnica narrativa adottata, coi documenti inseriti nel testo e i ripetuti commenti personali giudicanti i fatti simula che

quell'interpretazione sia l'unica possibile. La scelta di Scurati fa sì che la presunzione di verità si dia come una sua inevitabile attestazione. Il racconto prende il lettore al laccio narrativo e lo porta dove vuole, perché chi legge si fida e confida nell'autorialità. Non ha neppure gli

strumenti critici e analitici che un testo accademico (almeno in linea di principio) gli offre sia con la distanza retorica (il linguaggio neutro e distaccato della saggistica, seppure ristilizzato narrativamente), sia con l'esposizione il più esaustiva possibile dell'apparato critico e delle fonti (ma anche questo non è mai del tutto raggiungibile).

Il montaggio narrativo nasconde dietro una verità coerente e unitaria, presentata come di fatto, le verità di Sarfatti e di Matteotti: in letteratura si chiama focalizzazione sui punti di vista, che però non è inevitabile e inaggirabile. Ovviamente non si può né raccontare tutto, né presentare le cose da tutti i punti di vista. Eppure, restando sempre in ambito di "romanzo storico", alcuni autori hanno sperimentato la tecnica del "narratore multiplo" (per esempio Tracy Chevalier in *La dama e l'unicorno*, 2003) e hanno costruito la narrazione provando a far parlare i diversi personaggi ognuno dal proprio punto di vista, dileguando la verità unica nella molteplicità delle prospettive. Altri, come Davide Orecchio in *Mio padre, la rivoluzione* (2017), hanno utilizzato la tecnica controfattuale, convocando altre verità possibili con una esplicita (e controllata) alterazione quasi visionaria dei fatti, volta a scardinare la sicurezza con la quale li diamo per assodati.

Non è il caso di Scurati, che ha scelto di seguire una trama cronologica tradizionale strutturando il racconto con il classico apparato di personaggi protagonisti principali, secondari, di contorno, eccetera. La noterella premessa a ogni volume, citata più su, lo lasciava presagire: l'autorevolezza dell'autore affidata ai documenti cancella la fibrillazione delle verità che insorgono dietro la trama delle storie e della storia. Forse invece varrebbe la pena di tornare al precetto di Tzvetan Todorov: «Lo scrittore non formula una tesi, ma stimola il lettore a farlo: propone e non impone, lasciandolo così libero e al tempo stesso invitandolo a essere maggiormente partecipe. Con un utilizzo evocativo delle parole, con il ricorso alle storie, agli esempi, ai casi particolari, l'opera letteraria produce un turbamento dei sensi, mette in moto il nostro apparato d'interpretazione simbolica» (Todorov 2008, p. 67). Moltiplica le verità senza tradirle, potremmo aggiungere in conclusione.

BIBLIOGRAFIA

Anheim E., Lilti A.
(2010) *Savoir de la littérature*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 2, pp. 253-260.

Cercas, J.
(2009) *Anatomia di un istante*, Guanda, Milano.

Hutcheon, L.
(1988) A *Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London.

Jablonka, I.
(2017) *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Le Seuil, Paris.

Kavwahirehi K.
(2012) *Édouard Glissant et la querelle avec l'Histoire ou de l'Un-monde à la Relation*, «Études littérairs», 1, pp. 135-154.

Morrison, T.
(1996) *Amatissima*, Frassinelli, Milano [I ed. New York, 1987].

Scurati A.
(2018) *M. Il figlio del secolo*, Bompiani, Firenze.
(2020) *M. L'uomo della provvidenza*, Bompiani, Firenze.

Spivak G.C.
(2004) *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, a cura di P. Calefato, Meltemi, Roma [I ed. Cambridge (MA), 1999].

Todorov T.
(2008) *La letteratura in pericolo,* Garzanti, Milano [I ed. Paris, 2007].

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

DIETRO LE QUINTE

Per molti anni ho tenuto un corso di Epistemologia della storia alla facoltà di Scienze umanistiche dell'Università La Sapienza di Roma. Ogni anno iniziavo le mie lezioni con la lettura di alcuni brani tratti da romanzi moderni e contemporanei che parlavano di storia, della posizione dello storico o delle questioni che avevano a che fare con la storia come disciplina. È sorprendente quanto spesso questioni prettamente storiche o di storiografia siano trattate come materia interna alla narrazione romanzesca già dall'epoca di Voltaire, e soprattutto dopo le acute riflessioni che Tolstoj amava intrecciare nei suoi lunghi romanzi. Il mio scopo era quello di chiarire subito ai miei studenti che se volevano capire qualcosa di epistemologia in generale, e in particolare di epistemologia delle scienze umane, dovevano imparare ad abbattere le barriere mentali e accademiche che dividevano le discipline chiudendole in compartimenti stagni.
Ho infatti sempre privilegiato la curiosità interdisciplinare, la mescolanza e l'incrocio delle tematiche e delle problematiche, la visione complessa rispetto a quella semplice o semplificante, l'intreccio, l'interferenza e l'ibridazione. In parole povere: la vita reale, materiale, complicata e inesauribile in tutti i tempi e in tutti i luoghi, materiali o mentali che siano. Ho cercato di insegnare (e lavorare) le linee di confine allo scopo di far comprendere che fra filosofia, letteratura, arte e scienza ci sono più scambi che chiusure. Di qui la ricerca di testi, frammenti, passaggi che permettessero di passare da una disciplina all'altra senza pregiudizi o gerarchie di sorta. Ed è in questa prospettiva che da più di vent'anni dirigo la rivista «Aperture. Punti di vista a tema», tengo i miei corsi in Italia e Francia, scrivo i miei lavori e intervengo agli incontri dove vengo invitato.
Nei seminari degli anni 2000 all'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi, dedicati al tema delle temporalità storiche, insieme a Sabina Loriga, Olivier Abel e Isabelle Ullern abbiamo sempre messo a confronto storici e scrittori alla luce di una problematica comune come il confronto col passato nelle sue varie declinazioni scientifiche, culturali, politiche e filosofiche.
Relativamente di recente, in uno stimolante incontro organizzato nel maggio del 2019 da Monica Pacini e Luisa Tasca all'Università di Firenze nell'ambito del seminario "Storia e letteratura: confini, intrecci, scambi", siamo stati invitati a confrontarci con loro sia io, che lo scrittore Davide Orecchio. È in quell'occasione che ho cominciato a mettere nero su bianco alcune delle mie riflessioni sul rapporto fra storia e letteratura, su cui andavo ragionando da un bel po' di anni, e di cui questo mio lavoro è un ulteriore approfondimento.