ZOOM

Gianluigi Simonetti

IL NUOVO ROMANZO STORICO

QUATTRO ESPERIMENTI COL FASCISMO

Nella letteratura circostante, e non solo in Italia, il romanzo storico, o neostorico, è al centro di vasti interessi – industriali, culturali e artistici. Attrae il genere, come attraggono *tutti* i generi, in questa stagione della nostra narrativa (Benvenuti 2012; Piga Bruni 2018; Simonetti 2018); ma in particolare attrae quella specialissima pagina della storia europea che è l'avvento del nazifascismo, nel ventennio che separa le due guerre mondiali. L'industria insegue la spiccata narratività connessa al racconto dei totalitarismi, la presenza di azioni "forti" e potenzialmente epiche, la capacità ibridativa tipica del nuovo romanzo storico; la cultura apprezza la riflessione politica e civile sulla storia stessa, le intersezioni tra verità e finzione, i rispecchiamenti tra passato e presente (così, all'incrocio tra industria e cultura, i premi letterari di questi ultimi anni hanno tributato un grande riconoscimento a libri riconducibili a quest'area tematica). Resta da capire, fuori dal circuito della comunicazione, chi siano i veri e i finti artisti; chi ha saputo fare del confronto con la storia il terreno di un autentico esercizio romanzesco e chi ha usato la storia come serbatoio di vicende al servizio di un semplice esercizio narrativo.
In questo articolo proveremo a mettere a confronto quattro esperimenti col romanzo storico, pubblicati nell'arco di poco più di dieci anni. Hanno in comune il fatto di ambientarsi, come molti romanzi storici degli ultimi tempi, in quel periodo che va dall'avvento del nazifascismo alla seconda guerra mondiale. Questi quattro romanzi, e non altri, perché proprio questi rappresentano bene, mi pare, quattro diverse possibili modalità di usare il romanzo storico, e quattro diverse idee del rapporto tra presente e passato, tra realtà e invenzione.

Le Benevole

Le Benevole (Littell 2006; trad. it. 2007) si presenta come la lunga confessione di un ex ufficiale delle Ss, Maximilien Aue, sopravvissuto alla fine del Reich e diventato imprenditore in Francia. Aue parla in prima persona, dall'altezza del nostro presente: si rivolge ai lettori descrivendosi come un quadro medio dell'esercito hitleriano che rievoca il suo passato. Il capitolo iniziale, *Toccata*[1] (Littell, Millet 2007), costituisce al tempo stesso una introduzione al tema del libro, una sintetica riflessione saggistica sullo sterminio e una presentazione psicologica del narratore. Dietro al personaggio nazista che ricorda c'è un'ampia bibliografia sul genocidio (Hilberg 1961; Browning 1992; Arendt 1963; e il film *Shoa*, Claude Lanzmann 1985). Ma è anche spiccato l'interesse sugli aspetti sociologici e psicanalitici dell'Olocausto, filtrati in particolare dagli studi di Kurt Theweleit sull'inconscio del soldato fascista[2].

(1) La metafora musicale è autorizzata dalla struttura delle *Benevole* – i titoli dei vari capitoli derivano dalla struttura delle *suites* di Bach – ed è esplicitata dallo stesso autore (in Littell, Millet, 2007).

(2) I due tomi di *Fantasie virili* (Theweleit 1997) costituiscono anche il perno teorico di un saggio di Littell (2008) dedicato specificamente alla figura di Léon Degrelle (la cui parabola del resto ricorda quella di Aue).

La precisione documentaria è al servizio di un potente effetto di realtà; ma il racconto di Aue è anche ricco di digressioni. Per tutta la sua estensione il romanzo alterna in effetti due registri: uno freddo, iperrealistico e documentario, l'altro onirico e visionario, ricco di accensioni metaforiche e di parentesi surreali (Savettieri 2018, p. 242). Allo stesso modo è duplice la strategia narrativa: al racconto vero e proprio degli eventi, sviluppato in ordine cronologico, s'intrecciano componenti riflessive, che si sforzano di mettere a fuoco i concetti e le esperienze. D'altra parte, secondo un disegno calcolato, la serie di ellissi, amnesie e negazioni indeboliscono la precisione e l'attendibilità del referto: Aue è in effetti un narratore inaffidabile, pronto a contraddirsi e a mentire inconsciamente.

Visionarietà, rimozione, mito: evidentemente Littell non si accontenta della verosimiglianza (Littell, Nora 2007, p. 30), e nemmeno dell'accurata ricostruzione d'ambiente. La formula della confessione in prima persona spinge il romanzo a confrontarsi con le regole della scrittura testimoniale, che i libri sulla Shoah adottano di solito in chiave di *riprovazione* (specie quando a testimoniare sono le vittime, come ad esempio Primo Levi), oppure, e più di rado, di *giustificazione, o espiazione* (quando a testimoniare sono i carnefici: come per esempio Höss in *Comandante ad Auschwitz*). Littell, pur aderendo a una forma testimoniale, si tiene lontano da entrambe le opzioni. Il paradosso, l'originalità, la potenza del libro riposano in parte sul fatto che la memoria dello sterminio è affidata a un carnefice, e non a una vittima; e che questo carnefice, senza essere orgoglioso di sé, afferma di non rimpiangere nulla. Si direbbe che Aue prenda alla lettera, senza peraltro citarla, la famosa e raggelante frase di Eichmann, per cui «pentirsi è una cosa da bambini».

Senonché Aue è molto diverso da Eichmann, o Höss (Savettieri 2018, p. 242) – non è autoassolutorio, né sadico, né psicopatico, come molti narratori nazisti fittizi. Per quanto non del tutto privo di alcuni tratti tipizzanti, soprattutto in senso sociologico e psicanalitico, Aue resta un personaggio a tutto tondo, ricco di elementi individualizzanti e irriducibili. Più e meno di uno storico, più e meno di un testimone[3]. Per Littell, Aue è soprattutto «uno scanner»[4]; uno sguardo sugli altri, un punto di vista lucido che descrive il mondo in modo dettagliato, articolato e analitico. In lui convivono diversi strati, e in un certo senso diverse epoche; è una delle rotelle grazie alle quali gira, nel romanzo, la macchina modernista del metodo mitico. *Le Benevole* alludono, fin dal titolo, alle *Eumenidi*, e seguono in particolare lo schema dell'*Orestea* di Eschilo. Il personaggio di Aue è impostato sulla figura di Oreste, il matricida perseguitato dalle Erinni; la sorella gemella Una su quella di Elettra; l'assassinio della madre, accusata di aver respinto

(3) «Esaurita la voce delle vittime, il romanziere può guardare ai carnefici. Ed esaurita la l'arte della memoria, il romanziere può lavorare sulla storia» (Luzzatto 2018, p. 222).

(4) J. Littell intervistato da Samuel Blumenfeld, (Littell 2007, p. 246).

il padre naturale per tradirlo con un patrigno, poi assassinato, allude all'omicidio di Clitemnestra, a sua volta responsabile della morte di Agamennone; Aue rivolge ripetutamente alla madre l'epiteto («cagna») che Oreste adopera per Clitemnestra (Piga Bruni 2018, p. 180).
Chiaro doppio di Oreste (e in parte *anche* di Elettra), Aue sembra segnato da elementi pienamente tragici, come ad esempio la colpevolezza e il senso del destino. E tuttavia, a differenza degli eroi tragici veri e propri, resta una figura antieroica, contorta, carica di prosa, che attraversa in modo problematico una realtà a sua volta concreta, violenta, spesso volgare – non stilizzata come quella tragica, ma gravata, e arricchita, di dettagli realistici. Aue, insomma, resta un personaggio romanzesco[5]; e come tutti i grandi personaggi romanzeschi si concede all'identificazione.
L'identificazione è in primo luogo agevolata da Littell attraverso la messa in forma di materiale di origine autobiografica. Se Aue risulta un personaggio convincente – anche se non sempre verosimile – è perché Littell gli ha prestato molto di sé. L'inattendibilità di Aue aumenta, come aumentano le sue rimozioni, dopo il suo ferimento alla testa a Stalingrado; nel 2001, mentre lavorava nel teatro di guerra ceceno, Littell fu sfiorato alla tempia da una pallottola. Aue è nato il 10 ottobre, come Littell; come lui ha vissuto nel sud della Francia e a lungo all'estero; come lui parla francese senza accento; come lui ha i genitori separati, come lui è circonciso (Aue, pare, in seguito a un incidente; ma il lettore è indotto a credere a una sua misteriosa origine ebraica). Littell è un giovane ebreo newyorchese, nato a New York nel 1967 da genitori provenienti da due famiglie di ebrei russi, giunti negli Stati uniti dalla Polonia nel tardo Ottocento, dopo i pogrom antisemiti seguiti alla morte di Alessandro II. La costruzione del personaggio di Aue parte da un rovello biografico che equivale a una ipotesi sperimentale: cosa sarebbe diventato Littell se fosse nato tedesco nel 1913 piuttosto che americano nel 1967?[6]
Se insomma Aue va inteso in buona parte come «un miroir», uno specchio (Blanrue 2006, p. 71), lo è certo del lettore, chiamato in causa nelle prime pagine («Sono un uomo come gli altri, sono un uomo come voi. Ma via, se vi dico che sono come voi!»), ma lo è anche dell'autore[7].
La stratificazione che caratterizza la costruzione del personaggio contrassegna anche altre strutture portanti del libro. Lo stesso metodo mitico – lo abbiamo visto parlando dello schema che lega Aue a Oreste – è un esempio di accumulazione, surriscaldamento, risonanza e interscambio tra piani diversi del discorso. Ma tutto il romanzo è ricco di calcolate simmetrie strutturali: l'odio di Aue per la madre allude

(5) «Un vrai, un formidable personnage de roman, attracteur autant qu'interprète de la tragédie collective» (Bougnoux 2007, p. 67).
(6) J. Littell intervistato da Samuel Blumenfeld, «Le Monde des Livres», 17 novembre 2006.
(7) L'idea di scrivere *Le Benevole* nasce secondo Littell dalla scoperta nel 1989 della storia e delle foto della partigiana e militare Zoya Kosmodemyanskaya; da notare che nelle *Benevole* il volto di Zoya è, per Aue, «uno specchio» (Cfr. Littell 2007, p. 175).

all'odio dei nazisti per gli ebrei, ed è simmetrico a questo; tanto più che Aue come abbiamo visto è circonciso – dettaglio che lascia al lettore il dubbio che sua madre sia ebrea. La simmetria fra matricidio e genocidio ne contiene un'altra. Aue è infatti una personalità regressiva, incapace di liberarsi del passato. Dei tedeschi, nel romanzo, si dice lo stesso: «In fondo, il problema collettivo dei Tedeschi era lo stesso che avevo io» (Littell 2007, p. 508). Il loro problema collettivo consiste nella difficoltà a uscire da un passato doloroso (simboleggiata tra l'altro dalla parabola del padre di Aue) per ritrovare nel presente il paradiso dell'infanzia del popolo – una mitica età dell'oro germanica. C'è un episodio, nel finale delle *Benevole*, che rafforza l'equivalenza tra nazismo e figura filiale assassina: in fuga verso Berlino Aue si imbatte in una banda di ragazzini, resi orfani dalla guerra, vagabondi e aggressivi – l'associazione che il romanzo suggerisce è che se i bambini tedeschi sono diventati degli assassini, gli assassini tedeschi sono a loro volta ragazzini, guidati da un dittatore-bambino come Hitler (Bougnoux 2007, p. 68). Alcune di queste simmetrie restano latenti, altre vengono portate a coscienza dai personaggi: come quando, subito prima di uccidere la madre e il patrigno, Aue registra la simmetria tra il progetto genocida del Reich e la sua nascosta pulsione matricida: «E così [i tedeschi] erano giunti alla soluzione più radicale di tutte, l'assassinio. […] In cucina, mi accorsi di essermi portato dietro l'accetta» (Littell 2007, p. 508).

Questa e altre risonanze fanno di Aue non solo un individuo irriducibile, ma anche una figura dell'intera Germania nazista, e, a un livello ulteriore, un emblema della violenza di stato *tout court*. Littell ha voluto fare di Aue un personaggio «meta-tedesco» (Luzzatto 2018, p. 223): nato da padre germanico e da madre francese, cresciuto in una terra di confine come l'Alsazia, sostanzialmente apolide e imbevuto di cultura classica, Aue è un cittadino europeo, e un occidentale a pieno titolo. Anche nei confronti degli ebrei Aue agisce in modo contraddittorio. Gli è indifferente che si ammazzino gli ebrei per odio, o carriera, o piacere personale; ma non rinuncia a riflettere sulle origini dell'antisemitismo nazista, che nasce, secondo lui, dalla percezione di una recondita somiglianza tra carnefice ariano e vittima ebrea (cfr. Savettieri 2018, pp. 240 e 243; vedi anche Sclarandis 2018, p. 251). La gemella Una – suo doppio – articola il concetto quando sostiene davanti al fratello che per i tedeschi uccidere gli ebrei significa uccidere se stessi: «uccidere l'ebreo in noi», uccidere «tutto quello che ci fa somigliare all'idea che abbiamo dell'ebreo»; in particolare la moralità borghese, la passione per l'economia – «tutte queste belle virtù tedesche» (Littell 2007, pp. 801-802). Ed è significativo che sia proprio Una a snocciolare la teoria, essendo lei stessa un emblema di somiglianza fino all'identità, di un Altro che diventa (o vorrebbe diventare) lo Stesso: «Mi guardai nello specchio», dice Aue, «e credetti di vedere Una» (Littel 2007, p. 380)[8].

Passaggio ulteriore della teoria concentrazionaria nelle *Benevole* è quello in cui il dottor Wirths, medico a Birkenau, rileva che la violenza

"Scene di vita quotidiana ad Auschwitz, 1942", da rarehistoricalphotos.com

(8) Cfr. molti altri passi in cui Aue dichiara il suo profondo desiderio fusionale: «finché non scompaia ogni distinzione» (Littell 2007, p. 821): «Volevo essere come lei [...] Perché non potevamo essere uguali?» (p. 463); «Né l'una né l'altro specificamente bambina o bambino, ma piuttosto una coppia di serpenti allacciati» (p. 393); «I nostri corpi sono identici» (p. 867). Sul rapporto tra Aue e Una, cfr. L. Marchese (2020, pp. 193-194).

delle Ss nei campi di sterminio diventa propriamente sadica quando il soldato verifica che la vittima non è affatto un “subumano”, come gli è stato insegnato, ma un uomo come lui. L’oltraggio della violenza rappresenta il tentativo (fallimentare) di negare l’umanità della vittima, cioè la sua somiglianza, la sua profonda fraternità al carnefice.

Il problema dei nazisti, conclude Wirths, è che anche uccidendo, e uccidendo atrocemente, non riescono a eliminare l'umanità della vittima; non riescono insomma a cancellare la somiglianza (Littell 2007, p. 603).

Si può dire insomma che nelle *Benevole* l'antisemitismo si presenta non solo come odio dell'Altro, ma anche e soprattutto come odio del Sé. Come tale, si lega a un altro tema profondo del romanzo: quello della identità impossibile, della scissione come condanna – che è il destino che affligge l'individuo Aue, ma anche l'Europa nel complesso. Si tratta di un concetto espresso in forma esplicita, sia nelle riflessioni di Aue su se stesso, sia nelle sue considerazioni per così dire "tecniche" sullo sterminio. Ma lo spunto, come al solito, viene ripreso anche ad altri, impliciti livelli: vari episodi del romanzo puntano a rafforzare, magari subliminalmente, l'associazione tra gli aguzzini nazisti e le loro vittime innocenti. Il sadico Turek ha una morfologia fisica semita; Ohlendorf si lascia sfuggire che gli ordini del Fuhrer per severità ricordano quelli del Dio della Bibbia (Littell 2007, p. 218). Quanto all'ideologo Mandelbrod, non solo ha un nome ebreo, ma riconosce che il nocciolo *völkish* del nazismo corrisponde a un tratto imitativo della cultura giudaica (l'idea di un popolo eletto), e che il termine stesso di nazionalsocialismo è stato scelto da un ebreo, precursore del sionismo, Möise Hess; e che insomma tutte le idee portanti del regime vengono dagli ebrei (Littell 2007, pp. 420 e 440). Lo stesso Aue, in una delle sue visioni più deliranti, osserva Hitler arringare la folla tedesca vestito da rabbino; e in un'altra circostanza ammette che se fosse stato ebreo, sarebbe stato un fervente sionista (Littell 2007, pp. 431 e 733). Dal canto suo il linguista Voss considera l'antropologia razzista una «filosofia da veterinari», e ricorda che gli uomini alla fine si somigliano tutti (Littell 2007, p. 280)[9].

Se carnefice e vittima sono simili, non solo genericamente – perché entrambi sono umani – ma perché specificamente legati da rapporti di specularità, allora tutti possono fare il male; almeno in potenza l'ombra appartiene a tutti, non solo ai sadici o ai criminali; e se il carnefice può diventare vittima, le vittime potranno diventare a loro volta carnefici. L'«annexion à l'humain de ce qui était resté jusqu'alors de l'ordre de l'inhumain» (Littell, Nora 2007, p. 42)[10] non implica l'amnistia, dal momento che la contiguità tra vittime e carnefici non assolve chi materialmente compie il male: la prospettiva morale del libro, tutt'altro che minimizzante, è propriamente e consapevolmente tragica; nessuna circostanza attenua la responsabilità[11]. Ma dal punto di vista del trattamento di quel particolare materiale storico e

(9) A una conclusione analoga arrivava alla fine la disputa sui *Bergjuden* (gli autoctoni somigliano agli ebrei); anticipata, forse, dall'incipit stesso del romanzo, in cui gli uomini sono considerati tutti indistintamente «simili» e «fratelli».

(10) Quando ha discusso pubblicamente la propria scelta di "desemitizzare" il problema dello sterminio, Littell ha ripreso quasi alla lettera alcune considerazioni di Aue sul soldato Doll: «Si è usato molto, dopo la guerra, il termine "disumano" per tentare di spiegare ciò che è accaduto. Ma il disumano, scusate, non esiste. C'è solo l'umano, e poi ancora l'umano: e quel Doll ne è un buon esempio» (Littell 2007, p. 568).

storiografico che è la Shoah, il romanzo si caratterizza per un tratto secolare, antiteologico (Mazzoni 2018, pp. 235-236): un gesto che se da un lato toglie aura metafisica alla Shoah, dall'altro gli restituisce una nuova intensità tragica. L'Olocausto è un evento estremo, ma proprio in quanto umano, non va assolutizzato; non va sacralizzato; non va isolato, ma calato nella storia. *Le Benevole* sono un romanzo del male storico, che può sempre ritornare; non «del male assoluto, come la Shoah è stata stucchevolmente e inutilmente definita» (Luzzatto 2018, p. 225). Un approccio che può essere accostato non tanto a Lanzmann, quanto ad Agamben, e soprattutto a Didi-Huberman (2003, pp. 193 ss; Agamben 1998, pp. 7, 29 ss; Nancy 2003, pp. 57-99).

Hitler

Hitler, di Giuseppe Genna, esce nel 2008, solo due anni dopo *Le benevole*, cui è strettamente legato per tema e ambizione. Eppure per molti aspetti è quasi il suo contrario: al posto degli effetti di realtà, una continua forzatura espressionista, condita da elementi soprannaturali; al posto della sobrietà formale, una stilizzazione enfatica; al posto della complessità strutturale, un andamento erratico, frammentario, torrenziale che nega qualsiasi stratificazione. Soprattutto, *Hitler* è un romanzo senza ambivalenze, di esplicita connotazione morale. Il filo narrativo è rappresentato dalla vita di Hitler (modellata su una fonte principale, la monumentale biografia di Kershaw, 1998 e 2000); come in Littell non mancano momenti visionari, però disorganici e non di rado involontariamente grotteschi: per esempio l'apparizione del lupo Fenrir, che sembra presa da un romanzo fantasy, o quella di Wagner, particolarmente maldestra. La figura sintattica principale del romanzo è l'elenco – come se accumulazione caotica e paratassi sincopata dovessero bastare a emozionare il lettore: «Lacerazioni della carne, schegge, perforazione dei polmoni, devastazione delle ossa. Campi tenda per infermiere e medici che operano in condizioni settiche. Amputazioni» (Genna 2008, p. 84). «Alti corridoi, camerate stipate da feriti che ancora non sono reduci, medici che tagliano parti in cancrena di gambe, mani, braccia. Ferite da taglio, estrazioni di schegge e proiettili, degenze per intossicazioni da gas venefici. Molti morti. Puzza di iodoformio e formalina. Disinfettante. Germinazioni di tumescenze e vapori di etere. Allucinazioni. Gemiti. Lamentazioni. Urla» (Genna 2008, p. 87).

Dove Littell insisteva sulla contiguità di bene e male, Genna insiste sulla loro distanza irriducibile; se il primo sottolinea la pervasività dell'umano, Genna ribadisce la presenza eccezionale del mostruoso e del disumano. Mentre Littell rappresenta il male come qualcosa di

(11) In una intervista rilasciata a *20 minutes* Littell ha dichiarato di aver voluto confrontare esplicitamente, nelle *Benevole*, il pensiero greco e quello giudeo-cristiano: il primo si disinteressa alle motivazioni, e si limita agli atti; nessuna circostanza attenua la responsabilità (Edipo è colpevole anche in buona fede). Cfr Littell 2007, pp. 572-573 e 937; Mariani 2018, pp. 230-231.

"A cena con Hitler, noto per la sua alitosi", Courtesy Everett Collection/Contrasto

vicino, Genna lo congela in mille superfetazioni: «Adolf Hitler: uno, molti, nessuno. Egli, di fatto, non è. Appare, ma non è. L'amore non è. Il mondo non è. Nemmeno la Germania è. Niente è e li naviga, bolla oscura del non essere» (Genna 2008, p. 87.). «E' prima, è ora, è sempre il granitico fondamento della non-persona: il *niente*» (Genna 2008, p. 92). Ma è proprio negandolo ossessivamente come individuo che il libro finisce con l'affermare Hitler; la teologia negativa si sdoppia in una ontologia spiritualista e astratta: «Si è mai trasformato? Mai. Adolf Hitler è *sempre* stato Adolf Hitler. Il non essere è sempre identico a se stesso: non è» (Genna 2008, p. 383).

Genna è quello che Agamben definirebbe un «sacralizzatore a buon mercato» (Agamben 1998, p. 9). Anche lui si concentra su un carnefice, anzi sul carnefice per eccellenza; eppure Hitler è costantemente rappresentato come una non-persona, un non-umano «identico agli umani», un «*uomo che non è*»; allo stesso modo Göring è un «rettile umano», Hess «un idiota», eccetera (Genna 2008, pp. 85, 117 e 112).

Genna forse non sa, come sa invece il Giovanni Crisostomo del trattato *Sull'incomprensibilità di Dio*, citato da Agamben in *Quel che resta di Auschwitz,* che affermare l'incomprensibilità e l'indicibilità di qualcosa è il modo migliore per adorarla (Genna 2008, p. 30).

La direttrice principale del libro, opposta a quella di Littell, è quindi costituita dal rifiuto di capire – sostituito dal dovere di testimoniare: «Postumi, io e te, unificati dalla pietà e dalla colpa, superiamo ogni domanda, non chiediamoci "perché"?. Testimoniamo» (Genna 2008, p. 363). Al posto dell'ambiguità, le contraddizioni: non è la stessa cosa. Il narratore cita con orrore le pagine del *Mein Kampf* in cui Hitler chiama scimmie gli ebrei, ma poi parlando di Goebbels lo definisce «una piccola scimmia anoressica», «testa di scimmia pensante»; «Il suo piccolo cranio di scimmia» (Genna 2008, pp. 260-261).

E se in Littell lo stile, lucido e riflessivo, si mette al servizio della struttura, in Genna lo stile *sostituisce la struttura* (che non c'è): sempre enfatico e oratorio, è l'elemento che tiene insieme il libro. «Io esorbito», dice spesso l'Hitler di Genna, ma a esorbitare è soprattutto il linguaggio: «Sacco vuoto di carne. Non uomo fatto di erpice e pietra. Figura svuotata, non percorsa da demoni. Peste che si percepisce salute e se ne gloria. Corpo irrigidito dal ghiaccio del non essere» (Genna 2008, p. 384). «Su Oslo, l'Aviazione tedesca: eiacula paracaduti bianchi – piccoli, bianchi, sembrano spermatozoi. Le truppe atterrano e prendono la città. […] Atterrano come minime bianche deità dai cieli immensi, si coordinano, cercano l'ovulo norvegese. Lo fecondano» (Genna 2008, p. 410). Questa assenza di controllo produce inevitabilmente alcuni errori – per esempio, numerose ripetizioni involontarie, a distanza anche molto ravvicinata: «Oscurità. Ellissi. Contorcimenti mentali. Represse fantasmagorie. Noia allo stato puro». «Pudore allo stato puro». «Si innamorano di lei a catena» «Speculazioni a catena» (Genna 2008, pp. 144, 149, 160, 181). Queste due ultime occorrenze segnalano un ricorso al gergo che a sua volta ha tutta l'aria di essere involontario: «Lei ha pescato il jolly della sua vita» (Genna 2008, p. 348). «Colleziona uno sproposito di trenini elettrici» (Genna 2008, p. 440). Anche perché nel libro sono frequenti i casi di scelte stilistiche all'opposto preziose, iperletterarie: «Otto Strasser aveva visto colorirsi il sembiante della giovane» (Genna 2008, p. 191). «La storia seppellisce i deboli, li angaria» (Genna 2008, p. 348).

M. Il figlio del secolo

Nel suo saggio *Il tragico e l'osceno*, del 2016, Scurati prende proprio *Le Benevole* come esempio di opera che rischia di sostituire il tragico con l'osceno (così *Schindler's List* di Spielberg secondo Jean Luc Godard): «L'assunzione del punto di vista dello sterminatore nazista osata da Littell rischia di scivolare nell'abiezione […] perché può condurre all'indifferenziazione tra vittima e carnefice agli occhi del lettore-spettatore» (Scurati 2016, p. 11). Solo due anni dopo, nel 2018, Scurati pubblica un romanzo, *M*, che concede enorme spazio al punto di vista dello «sterminatore fascista» – in questo caso Benito Mussolini. L'autore legittima la scelta con tre diversi argomenti:
a) Nel testo, attraverso l'esibizione della componente documentale: ora sottolineando la veridicità del racconto («Nessun personaggio, accadimento, discorso o frase narrati nel libro sono liberamente inventati»), ora esibendo la ricerca d'archivio (ogni capitolo è sigillato da un'appendice di documenti ufficiali: epistolari, articoli di giornale, rapporti di polizia, atti parlamentari). I fatti «realmente accaduti» sono integrati strutturalmente all'invenzione, esponendo in bella vista i dati extraletterari (una tecnica che Genna aveva usato solo occasionalmente, attraverso inserti: ad esempio la cartella medica del caporale Hitler all'ospedale Pasewalk, nel '18, o l'estrapolazione

"Mussolini al mare con famiglia, 1923", da commons.m.wikimedia.org

di singoli brani del *Mein Kampf* e delle leggi razziali del '35). Più che una reinvenzione romanzesca a partire da una base documentaria, abbiamo qui una giustapposizione dei due discorsi – documento e fiction. Anzi, in teoria – ma non in pratica – la fiction mancherebbe del tutto: «Fatti e personaggi di questo romanzo documentario *non* sono frutto della fantasia dell'autore. Al contrario, ogni singolo accadimento, personaggio, dialogo o discorso qui narrato è storicamente documentato e/o autorevolmente testimoniato da più di una fonte» (Scurati 2018, p. 4).

b) Ancora, nel testo: alternando il punto di vista del cattivo con quello del buono, nel modo più meccanico possibile, con identità forti e statiche (il cattivo è sempre cattivissimo, il buono è buonissimo). Così nel libro il punto di vista di Mussolini si alterna di fatto a quello di Matteotti.

c) Fuori dal testo, nel paratesto (e in particolare nelle dichiarazioni di Scurati alla stampa), con una dose massiccia di dichiarazioni antifasciste, che assecondano un uso ideologico, anzi didattico della forma-romanzo, a garantirne l'efficacia morale e politica («a lettura ultimata», assicura Scurati, «l'antifascismo verrà rafforzato nei lettori»)[12].

(12) Cfr. per esempio https://www.illibraio.it/antonio-scurati-mussolini-877482/.

La differenza vera con Littell, e in parte con Genna, consiste però in un fenomeno che definirei di piallatura formale: per entrare in sintonia con il lettore nel modo più rapido e immediato Scurati ha ridotto al minimo l'attrito dello stile sul racconto. Questo è vero innanzitutto a livello di struttura. Littell guarda a Eschilo, a Grossmann e al Coppola di *Apocalypse Now*, Scurati fondamentalmente a *Game of Thrones.* Pur essendo lunghissimo – 840 pagine, prima parte di quella che si annuncia come una trilogia, o forse una tetra o pentalogia – *M* si legge, come suol dirsi, d'un fiato: perché presenta svolgimento estremamente lineare, come *Hitler* (e diversamente dalle *Benevole,* ricche di digressioni), perché è scandito da sequenze narrative brevi, intense e sempre legate a una scena-madre di sicuro effetto. Molto sesso brutale, e molta violenza, rappresentata in modo assai diverso rispetto a Littell. Se quest'ultimo era gelido e tragico, Scurati, come Genna, ricorre generosamente a immagini iperboliche: «Decine di legni schioccano contro le ossa del cranio, spezzano omeri, scafoidi, metacarpi» (Scurati 2018, p. 723).

> L'uomo con gli occhialoni ruota la mazza ferrata sopra la propria testa e sferra il colpo sul cranio del capolega. Il padre abbattuto si trascina per terra con il volto coperto di sangue verso le figlie […]. Sembra finita. Il capo degli assassini fa cenno, però, ai suoi di fermare il massacro. Poi avanza lentamente sull'uomo a terra. Lo scavalca con la gamba destra, gli si mette a cavalcioni e si piega sulle ginocchia, con un gesto incongruo, in una postura scomoda e goffa, accovacciato sui propri talloni, quasi fosse spinto dal bisogno improvviso di defecare. Invece estrae dalla tasca del trench una rivoltella e con quella spara nella schiena al moribondo (Scurati 2018, p. 342). Da almeno un'ora Giuseppe Viola si contorce sul sedile posteriore come una partoriente. […]. Verso le 16.00, Viola, finalmente, sgrava un vomito sanguinolento […]. Giacomo Matteotti è pallido come un cencio. Anche la sua bocca, adesso, erutta un vomito sanguinolento. (Scurati 2018, p. 764).

Anche le scelte linguistiche vanno nel senso dell'estremismo e della tensione. L'immaginario, sovraccarico e tendente al macabro, viene ulteriormente speziato da un lessico magniloquente e prezioso, da una sintassi sincopata e declamatoria: «Le donne, all'apparire del grande amatore, istintivamente, si ravviano i capelli e, rassettandosi la gonna, si sfiorano le cosce» (Scurati 2018, p. 91). Le metafore sono espressioniste, oltranzistiche, fino alla caricatura:

> Quel corpo osceno di donna padrona li riassume tutti, il secolo vibra nei suoi seni, nel suo ventre, nelle sue cosce nude, spudorate. Lui, Benito Mussolini da Predappio, figlio di Alessandro, contro quelle cosce da signora ci sbatte come la mosca impazzita sbatte sul vetro del bicchiere capovolto. Lui le entrerebbe dentro con un cavallo (Scurati 2018, pp. 59-60). Lo assaltano alle spalle. Scagliano subito bastonate alla testa, le prime colpiscono alla nuca. Una selvaggia, indubitabile volontà di uccidere. Uno sciame di mosche carnarie impupate da larve deposte in avanzi di cibo, in carcasse di animali morti (Scurati 2018, p. 723).

Le poetiche documentarie di solito tendono alla trasparenza, si negano – per pudore – a una forte stilizzazione; a volte, nelle parti di raccordo,

Scurati assume effettivamente un tono giornalistico, di svelta e distratta compilazione: «Nato nel 1863, Gabriele D'Annunzio ha speso il primo cinquantennio della propria vita nel tentativo di diventare il primo poeta d'Italia. […] I suoi versi e le sue prose – in particolare *Il piacere* – hanno influenzato i gusti di una generazione e acquisito risonanza internazionale» (Scurati 2018, p. 49). Ma il compendio giornalistico e la documentalità esibita si alternano a un altrettanto esibito estetismo: il dannunzianesimo più trito, condannato sul piano dei contenuti espliciti, viene inconsciamente riabilitato sul piano dello stile. Nei dialoghi, il discorso diretto assume accenti inverosimili, solenni al limite del ridicolo («Ignoro cosa diverrai ma sono sicuro che tutto quello che farai sarà segnato dal ferro rovente dell'arbitrio»; «Spesso penso al passato come a una terra straniera», Scurati 2018, pp. 453-454). Frammenti lirici – del lirismo più scolastico e abusato – sono inglobati nella prosa per incrementarne lo spessore patetico («Nella sua certosina elencazione delle violenze commesse dagli uomini del regime [...] nessuna croce manca», Scurati 2018, p. 727). Non solo le scene di azione, anche la psicologia delle masse e i rapporti privati sono resi in chiave di espressionismo e grottesco; tutto è enfatico, greve, estroflesso e senza sfumature: «Nella sua miserabile stanzetta il Mussolini vivente si aggira con riflessi da belva in gabbia». «Il padrone di casa [Mussolini], curvo in avanti, tiene la testa china sulla scodella, come un predatore che affondi il muso negli intestini della preda». «Quando Angela Cucciari Curti […] rialza modestamente lo sguardo, Benito Mussolini la guarda elettrizzato come se le colasse un rivolo di sperma all'angolo della bocca» (Scurati 2018, pp. 139, 552, 337).

Le assaggiatrici

Nello stesso anno di *M.*, Rosella Postorino pubblica *Le assaggiatrici*, ambientato nella Germania nazista. Come Scurati, si ispira a fatti reali – nel suo caso, la storia di Margot Wölk, assaggiatrice di Hitler, incaricata con altre quattordici compagne di verificare che i pasti serviti al Führer non fossero avvelenati. Ma a differenza di Scurati e Genna, che si concentrano su nazifascisti dai tratti quasi bestiali, Postorino mette in scena un personaggio privo di forti caratterizzazioni: Rosa non è né buona né cattiva, esprime sentimenti ambigui e riflette sulle proprie azioni, alla ricerca di senso. Mentre *Le Benevole* adotta senza riserve il punto di vista del carnefice, *Le assaggiatrici* opta per una struttura di compromesso: la narratrice è *al tempo stesso* carnefice e vittima. Carnefice, perché parte integrante della "macchina" del Terzo Reich, oggettivamente complice del "male"; ma anche vittima, perché da subalterna è costretta ad obbedire agli ordini di carnefici ben più crudeli e consapevoli. Come accade di solito nell'immaginario melodrammatico, la vittima compie una cattiva azione *perché costretta*. Rosella Postorino non adopera, come vedremo, una lingua melodrammatica (anche se non rinuncia ad alcune accensioni fortemente patetiche), ma è profondamente melodrammatica la

struttura delle *Assaggiatrici*. Ne risulta che, a differenza di Aue, Rosa è agli occhi del lettore sostanzialmente estranea al nazismo: mentre il primo gioca un ruolo attivo, ed è tecnicamente un assassino, la seconda vive il suo ruolo passivamente, e subisce violenza senza esercitarla. Mentre Aue è un matricida, depositario di una sessualità perversa e intransitiva, Rosa resta fondamentalmente una madre-amante, oppressa dal dominio maschile ma sempre protettiva verso gli uomini che incrociano il suo cammino («Era diventato il mio bambino, Gregor», Postorino 2018, p. 272).

A questo compromesso strutturale se ne aggiunge un altro, cruciale: l'orrore crescente che Rosa prova nei confronti del nazismo si somma al desiderio, altrettanto crescente, nei confronti di un singolo nazista, il tenente Ziegler, cioè propri colui che è incaricato di sorvegliare, con i metodi autoritari e sadici tipici delle Ss, la squadra di cui Rosa fa parte. Il desiderio di Rosa, legittimato dall'amore, resta tuttavia illecito, anzi doppiamente illecito: perché adultero (Rosa è sposata con Gregor, disperso sul fronte russo), e perché è rivolto a un assassino – e più precisamente al proprio potenziale assassino. Viene da questo campo di forze antinomiche una figura retorica ricorrente nel libro, l'ossimoro, declinato spesso in chiave spiritualista ed estetizzante, e certo in rapporto con la formazione di compromesso tra identità opposte che informa il personaggio di Rosa: «"Mi stai minacciando", dissi, e il dolore svanì tutto insieme. Nel corpo si diffuse un sollievo dolcissimo» (Postorino 2018, p. 158). «I nostri incontri non producevano nel mondo alcuno scarto. Accadevano in un tempo sospeso, una scandalosa benedizione» (Postorino 2018, p. 182).

A differenza che nelle *Benevole*, la ricostruzione storica è qui poco accurata, scarseggiano gli effetti di realtà. La convergenza tra la vicenda dei due amanti e la "grande storia" si realizza, in modo didascalico e meccanico, quando Ziegler informa Rosa dell'esistenza dei campi di sterminio, dove in seguito manderà a morire una assaggiatrice di cui ha scoperto le origini ebree (e che è anche la migliore amica di Rosa); due rivelazioni che scatenano in Rosa un forte senso di colpa: «Avrei potuto apprenderlo prima della fine della guerra. Avrei potuto chiedere. Ma avevo paura e non riuscivo a parlare e non volevo sapere» (Postorino 2018, p. 194). «Non è colpa mia», lo sentii dire mentre raggiungevo le Ss, in attesa all'ingresso della caserma. "Sì che lo è", risposi senza voltarmi, "È colpa nostra"» (Postorino 2018, p. 239).

Ed è proprio la colpa che costituisce il tema profondo (e tragico) del romanzo. La colpa di chi desidera malgrado tutto il proprio oppressore; di chi tradisce per amore le istituzioni più sacre (la famiglia, il matrimonio); di chi per sopravvivere è costretto a collaborare con un sistema che condanna a morte vittime innocenti: «Ce l'hai con me perché sono andata a letto con un altro, vero? L'avrei provocata. Tu, mamma, non l'avresti fatto. Non sei immune da nessuna colpa, Rosa, avrebbe ripetuto mio padre» (Postorino 2018, p. 135).

«La superstizione russa di cui Gregor mi aveva parlato nella sua ultima

“Colonizzati e colonizzatore, Etiopia 1935” da commons.m.wikimedia.org

lettera: valeva anche per i soldati tedeschi? Finché la tua donna ti è fedele, diceva, non sarai ucciso. […] Gregor era morto, per colpa mia» (Postorino 2018, p. 144).

La soluzione del conflitto non si allinea alla tragedia, ma tutto sommato alla commedia – tecnicamente, per via del lieto fine: nell’epilogo

del romanzo Rosa si riconcilia con Gregor, prima al momento del suo inatteso ritorno dal fronte, poi, anni dopo, sul suo letto di morte; mentre Ziegler, dopo aver messo in salvo Rosa all'arrivo delle forze alleate, scompare dal racconto. Sempre nell'epilogo Rosa si appropria dell'anello (una fede) appartenuta all'amica ebrea uccisa dai nazisti: il romanzo finisce quindi con due episodi rituali di simbiosi, che

permettono di chiudere, anche narrativamente, il cerchio spezzato delle relazioni più intime e più care. Del resto nelle *Assaggiatrici* l'assolutezza del tema tragico si dissolve nel particolarismo di altri temi, tutti d'attualità nel discorso pubblico del 2018 (per cui la "risonanza", che in Littell riguardava il mito, è qui tutta con la cronaca): la violenza maschile sulle donne, la solidarietà tra le vittime, la centralità del corpo (e soprattutto del corpo ferito, stuprato, oltraggiato), i disturbi alimentari. Se le assaggiatrici sono assimilate, nell'esercizio delle loro funzioni, a «coccodrilli sazi» e singhiozzanti, le Ss calzano stivali che «dettano il ritmo del pasto», «perfetti per schiacciare teste di serpenti»; di fronte ai loro guardiani, le assaggiatrici sono, letteralmente, «animali di fronte ai predatori» (Postorino 2018, pp. 13, 25, 27, 143). «Ci guardavano come noi guardavamo il cibo, quasi fossero sul punto di addentarci»: se l'amore, come sostiene Rosa, «è una bocca che non morde», il lettore non può che collocare le Ss al vertice della catena alimentare («ci guardavano come noi guardavamo il cibo», appunto), attenuando le contraddizioni che in partenza sembravano mescolare il bene e il male (Ivi, pp. 14, 51)[13].

Nelle Assaggiatrici, in definitiva, l'interrogazione tragica sulle responsabilità individuali e sull'ingiustizia della storia e aggirata ed elusa per mezzo di risposte consensuali, generiche e politicamente corrette; l'ambivalenza è solo mimata, mai portata alle sue estreme conseguenze. La strategia narrativa è ricalcata, come già in Scurati, su non pochi stereotipi (del resto – si pensi alla relazione tra ufficiale nazista e vittima ebrea – già consumati dal cinema, e anche per questo adatti a una futura eventuale trasposizione cinematografica)[14]. Sul piano narratologico, la disposizione delle scene-madre – all'inizio e alla fine del romanzo, a incorniciare una parte centrale a sua volta scandita da momenti d'azione accuratamente dosate – presenta una matrice chiaramente spettacolare. Sul piano ideologico, infine, è difficile non rilevare l'abbondanza di scorciatoie: la rappresentazione uniformemente e genericamente negativa dei soldati nazisti, la simpatia senza sfumature per le vittime, il sadomasochismo soft, il ricorso al sentimentalismo per sciogliere i conflitti. Il dissidio tra morale e desiderio, compendiato negli incontri e nelle riconciliazioni tra l'assaggiatrice e i suoi amanti, produce esiti tanto magniloquenti quanto didascalici: «Indugiava alla mia finestra come davanti a un altare, quasi fosse troppo timorato per profanarlo». «Non ne posso più di sopravvivere, Albert. Prima o poi voglio vivere». «Un uomo esile

(13) Rileviamo che anche la gelosia infantile di Rosa verso il fratellino prende nel ricordo la forma del pentimento e della colpa; e anche qui nella consueta metafora del morso: «La mia infanzia erano i libri sotto il cuscino, le filastrocche che cantavo con mio padre […] il giorno in cui mi affacciai alla culla di Franz, mi infilai tra i denti la sua manina e la morsi, forte. […] È stata un'infanzia piena di colpe e segreti» (Ivi, p. 29). Se l'amore «è una bocca che non morde», la colpa, che si afferma nel morso, è il contrario dell'amore; in tal caso il finale del libro, col trionfo di un amore superiore, rassicura sul fatto che le colpe di Rosa possono considerarsi tutte estinte.

(14) Da *Il portiere di notte* (1974), di Liliana Cavani, a *Se questo è amore* (2020), di Maya Sarfaty.

si reggeva a lei, sembrava zoppo. Non lo riconobbi. Poi, con voce appena percettibile, l'uomo disse: "Sono io". E mi si spaccò il cuore» (Postorino 2018, pp. 133, 249, 268).
Qualcosa di analogo accade sul piano stilistico: al posto dell'espressionismo di Genna e Scurati, una lingua piatta, senza spigoli, ricca di pathos prefabbricato e metafore di visualizzazione immediata: «Guardai Herta e Joseph al di là del finestrino macchiato da aloni di pioggia». «La paura della morte era un colonia di insetti che mi brulicavano sotto pelle» (Postorino 2018, pp. 22, 140). Simile a Genna e Scurati è invece la tendenza a giustapporre in modo immotivato e incoerente formule corrive («sul tappeto c'era un cane, tipo un cane da pastore»; «Se erano in buona, durante il pranzo [le Ss] discorrevano») e formule libresche («possiamo anche dedurre il momento in cui il suo muscolo sfintere si dilaterà», Postorino 2018, pp. 40, 51, 31). In generale, nessuna particolare attenzione è accordata alla lingua, perché l'interesse è rivolto altrove: alla scorrevolezza del congegno narrativo, all'energia emotiva dei temi, all'identificazione facile, alla sincronia con il tempo presente.

Conclusioni

In tempo di pace, il ricorso narrativo all'evocazione della violenza storica, e soprattutto della violenza nazifascista (proverbialmente associata al "male assoluto") assume, nei romanzi che abbiamo preso in esame, valori diversi. Nelle *Benevole*, il rinvio alla Shoah assume un significato critico, problematico, demistificatore, insomma profondamente romanzesco. Da una parte Littell ci dice che questo atroce evento della storia umana, in quanto umano, ci riguarda tutti – e lo dimostra letterariamente mettendo il lettore nella testa di un carnefice senza la precauzione di un filtro umanistico (anzi, facendo del carnefice stesso, in un certo senso, un intellettuale imbevuto di cultura umanistica). Dall'altra, ci spiega che proprio perché umano questo evento non debba essere "assolutizzato", sacralizzato o isolato. *Le Benevole* ricollocano il carnefice nazista fra gli uomini e la Shoah nelle dinamiche della storia europea, del colonialismo occidentale, della violenza burocratica di Stato (Mazzoni 2018, pp. 235-236).
Nei romanzi italiani che abbiamo analizzato il senso dell'operazione letteraria è opposto: il romanzo è al servizio di una conferma, al tempo stesso morale, politica e stilistica; forse addirittura di una terapia (sul «potere curativo della lingua e delle storie» si insisteva già in Wu Ming 2009, p. 108). Si sollecita il lettore sul piano culturale, facendogli respirare il profumo della "grande storia"; lo si mobilita sul piano morale e politico, sottoponendolo al brivido dell'arte impegnata; gli si permette di sentirsi "dalla parte giusta", nella riprovazione del cattivo (che è il più forte) e nella solidarietà al buono (che è il più debole). Si tratta del resto, nei casi di Scurati e Postorino, di romanzi in stretto contatto con la cronaca, sintonici al dibattito pubblico contemporaneo. Al centro del loro modo di raccontare il passato c'è un'attenzione vivissima al

presente: alle tecniche contemporanee di attenzione,
ai temi politici di attualità, al posizionamento della sinistra intellettuale italiana – bisognosa di certezze, di speranze e di assoluzioni.
Il risultato è un romanzo storico che definirei edificante, oltre che semplificatorio, e che ricorda per questi aspetti alcuni romanzi neostorici contemporanei anche non italiani, ad esempio *L'ordre du jour* di Eric Vuillard[15]. Proprio l'assegnazione del Goncourt a Vuillard, del Campiello alle *Assaggiatrici* e dello Strega a *M* (e poco prima alla *Ragazza con la Leica* di Helena Janeczek, che naviga in acque tematiche e narrative limitrofe) segnalano forse un bisogno sociale diffuso di *intrattenimento attraverso una pedagogia*, politica e morale, capace di ribadire e consolidare valori assodati in seno a una comunità progressista. Più in generale, si afferma l'esigenza di una prosa narrativa al tempo stesso commerciale e impegnata, aperta sia alle tecniche di intrattenimento che alle "storie vere", che punta insieme alla spettacolarità e all'edificazione. Facendo senz'altro a meno della missione demistificatrice del *novel*; ciò che permetterebbe al lettore di scoprire «quel che solo il romanzo può scoprire» (Kundera 1986, p. 20).

(15) C. Mazza Galanti, *Come resistere alla stupidità della storia* [https://www.iltascabile.com/letterature/stupidita-storia-ourednik/].

BIBLIOGRAFIA

Agamben, G.
(1998*) Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino.

Arendt, H.
(1963) *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, Viking, New York.

Baldini, A., Luzzatto, S., Mariani, M.A., Mazzoni, G., Savettieri, C., Sclarandis C.
(2018) *Jonathan Littell, Le Benevole*, «Allegoria», A. XX, n. 58, pp. 215-253.

Benvenuti, G.
(2012) *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma.

Blanrue, P.E.
(2006) *Les Malveillantes: enquête sur le cas Jonathan Littell*, Scali, Paris.

Bougnoux, D.
(2007) *Max Aue, personnage de roman*, «Le débat», mars-avril, n. 144.

Browning, C.R.
(1992) *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*, Harper Collins, New York.

Didi-Huberman, G.
(2003) *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris.

Genna, G.
(2008) *Hitler*, Mondadori, Milano.

Hilberg, R.
(1961) *The Destruction of the European Jews*, Yale University Press, New Haven.

Kershaw, I.
(1998) *Hitler 1889–1936: Hubris*, Penguin, London.
(2000) *Hitler 1936–1945: Nemesis*, Penguin, London.

Kundera, M.
(1986) *L'Art du roman*, Gallimard, Paris.

Littell, J.
(2006) *Les Bienveillantes*, Gallimard, Paris.
(2007) *Le Benevole*, Einaudi, Torino.
(2008) *Le sec et l'humide. Une incursion en territoire fasciste*, Gallimard, Paris.

Littell, J., Millet, R.
(2007) *Conversation à Bayreuth*, «Le débat», mars-avril, n. 144.

Littell, J., Nora, P.
(2007) *Conversation sur l'histoire et le roman*, «Le débat», mars-avril, n.144.

Marchese, L.
(2020) *"Una coppia di serpenti allacciati". L'incesto nelle Benevole di Littell*, in *I figli di Eolo. Il motivo mitico e letterario dell'incesto tra antico e moderno*, a cura di S. Quadrelli, E. Subrani, Longo, Ravenna.

Nancy, J-L.
(2003) *Au fond des images*, Galilée, Paris.

Piga Bruni, E.
(2018) *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Mimesis, Sesto San Giovanni.

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

Simonetti, G.
(2018) *La letteratura circostante*, Il Mulino, Bologna.
(2020) *Il male nella storia. Sulle Benevole di Jonathan Littell,* in *Personaggi storici in scena,* a cura di V. Merola, S. Pavone, F. Pirani, eum edizioni – Università di Macerata, Macerata, pp. 275-288.

Scurati, A.
(2016) *Il tragico e l'osceno. Raccontare la morte nel XX secolo*, Bompiani, Milano.
(2018) *M. Il figlio del secolo*, Bompiani, Milano.

Theweleit, K.
(1997) *Fantasie virili*, il Saggiatore, Milano.

Wu Ming
(2009) *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino.

DIETRO LE QUINTE

Sono professore di Letteratura italiana moderna e comparata presso l'Università dell'Aquila, occupandomi in special modo dell'opera di Eugenio Montale, del romanzo italiano del Novecento e del postmodernismo letterario nel nostro paese. L'articolo che qui propongo riprende e parzialmente rielabora spunti presenti in due miei interventi recenti: *Le fascisme en temps de paix. Littell Genna Scurati Postorino*, in *Jeux d'Histoire. Histoire, biographie, document, fiction*, convegno internazionale di studi, Università di Siena, 17-18 maggio 2019; e *Il male nella storia. Sulle Benevole di Jonathan Littell*, in *Personaggi storici in scena*, a cura di V. Merola, S. Pavone, F. Pirani, eum edizioni – Università di Macerata, Macerata 2020, pp. 275-288.