

*Il primo amore*

## ***Il traboccamento***

Lettura di *Guerra e pace* e delle *Benevole*

Antonio Moresco

Ho appena finito di leggere *Le benevole*. È un romanzo di cui ho rinviato per mesi la lettura, un po' per ragioni di tempo, un po' per un preconcetto negativo.

È un periodo in cui sto rileggendo, uno di seguito all'altro, alcuni romanzi dell'Ottocento (*I miserabili*, *Guerra e pace*...) tra i più grandi e irradianti che siano mai stati scritti, opere in cui narrazione e pensiero, visione e prefigurazione sono una cosa sola e che oltrepassano, a mio parere, altre opere a loro contemporanee -anche grandi- di "genere filosofico", dove si esibisce un pensiero concettuale autoreferenziale, cortocircuitato e protetto.

Prima ancora avevo letto *Grandi speranze* e *Il nostro comune amico* di Dickens. A maggior ragione ero restio a tirare dentro una tale vertigine emotiva e conoscitiva questo libro rispetto al quale nutrivo forti sospetti. Mi interessava, e mi interessa, stare dentro questo enorme spalancamento e traboccamento di dimensioni e di piani, di visione e di conoscenza, che avviene a volte in alcune grandi opere dell'Ottocento. Perché mi pare che proprio questa dimensione "romanzesca" contenga una forza di allagamento e invenzione tanto più preziosa e indispensabile oggi, in una situazione così apparentemente dinamica ma in realtà così immobilizzata e bloccata. Una forza latente che bisogna saper ritrovare e resuscitare ancora dentro noi stessi e a cui bisogna attingere anche oggi, soprattutto oggi.

Tutto questo succede più raramente nei romanzi del Novecento, dove -a parte alcune straordinarie eccezioni- agisce spesso il demone della concettualizzazione, della separazione, della connotazione estetica e della fissazione ideologica terminale. Ma mi capita anche adesso di incontrarne ogni tanto qualcuno di altro tipo che ancora non conoscevo, come ad esempio *Grande Sertão* di Guimarães-Rosa, che ho letto un anno fa con emozione e sbigottimento, libro moderno e senza tempo, incontrato dopo la riletture del *Faust* di Goethe e di altri libri cosiddetti "faustiani" del Novecento, come il *Doctor Faustus* di Thomas Mann e il meraviglioso *Maestro e Margherita* di Bulgakov.

Insomma, per farla breve, a un certo punto ho aperto il librone di Littell e l'ho letto dall'inizio alla fine.

Siccome il caso ha voluto che l'abbia letto subito dopo *Guerra e pace*, e siccome tutti e due sono romanzi incentrati su avvenimenti accaduti una cinquantina o poco più di anni prima che i loro autori (oltre tutto persone quasi della stessa età) ne scrivessero, proverò a parlarne insieme, avvicinandomi a poco a poco a quello che mi preme dire e postando di volta in volta le cose che sarò riuscito a buttare giù nei ritagli di tempo.

Prima dirò alcune cose su *Guerra e pace*, poi su *Le benevole*. Alla fine cercherò di trarne alcune riflessioni (sulla storia, sul "romanzo storico", sul potere, sulla letteratura...) partendo dalle emozioni e dai pensieri suscitati in me da questi due libri scritti in secoli diversi e quasi in ere di letteratura e di specie diverse.

Cominciamo con *Guerra e pace*.

### *Guerra e pace*

Avevo letto questo romanzo molti anni fa, mi era piaciuto molto e mi pareva di conoscerlo bene. Rilegendolo ora, ad alcuni decenni di distanza, in un momento diverso della mia vita di scrittore e di uomo, per di più in una traduzione diversa (di Igor Sibaldi), in un'edizione diversa e dai caratteri finalmente leggibili, la sua libertà, la sua originalità, la sua forza, la sua gran-

dezza e la sua bellezza mi sono arrivate in modo così incontrollabile e totale che mi pareva di leggerlo, conoscerlo e incontrarlo per la prima volta.

È uno dei libri più conosciuti e più sconosciuti del mondo, una cosa fuori da ogni parametro, un traboccamento. Un libro spesso incompreso, dilapidato e rimpicciolito in ogni modo e forma, quando non guardato dall'alto al basso (alcuni giovani letterati russi, che ho conosciuto a Mosca alcuni anni fa, me ne parlavano con sufficienza come di un libro "per ragazzi"). Un'opera fuori da ogni misura e regola che è stata paradossalmente ridotta a canone "realistico" di misura e regola del "romanzo storico", che si muove in un'altra dimensione non solo rispetto alla storia ma anche rispetto alla letteratura (cosa che succede anche nei *Miserabili*, del quale vorrei dire qualcosa alla fine).

Questo romanzo, che è stato canonizzato come "grande romanzo storico" è in realtà un romanzo che sfonda la storia e la sua dimensione astrattamente separata. La sua libertà interna e la sua respirazione segreta lasciano sbalorditi. Qui non c'è nessuna autoreferenzialità della storia, questo libro è tutto attraversato e animato da una forza che sta *anche* dentro la storia ma che non sta *solo* e *tutta* dentro la storia, che apre e rende visibile e dicibile una dimensione infinitamente più vasta. Il mondo si apre, il "romanzo" è una cruna. Ogni cosa è vivida, viva, ha corpo, comunica l'emozione della presenza. Sbaraglia i confini e le gabbie della narrazione

possibile. Si vede e si sente, si viene portati dentro ogni cosa con il cuore, la mente, gli occhi, le orecchie... Affiora ogni aspetto della vita, lo scollamento tra le azioni e i pensieri e i loro rari, repentini, inafferrabili e quasi miracolosi istanti di coincisione e fuggente pienezza, la presenza della morte dentro la vita. Viene data voce e respiro a ogni cosa: uomini, donne, querce, cavalli... Ogni cosa è vista e sentita con un'energia che sa coglierne la presenza nel suo momento di traboccamento.

Con questa parola non intendo necessariamente momenti-culmine, stati enfatici di esaltazione e pienezza, ma ogni stato possibile. Anche quelli di ristagno animale e di calma sono resi nel loro momento di travaso e traboccamento, come se ci fosse, oltre alla linea dell'orizzonte, anche una più decisiva e segreta linea di traboccamento e Tolstoj si muovesse lungo questo margine nel momento stesso in cui si oltrepassa. Tutto questo non avviene solo nelle indimenticabili scene della caccia e della serata dal conte zio, nella notte delle maschere, nelle battaglie di Austerlitz, Borodinò... nelle zone vigili della coscienza e in quelle sotterranee e dormienti, che non sono, in Tolstoj, "psicologia" o somma -magari eccessiva- di "particolari psicologici", come era parso ad alcuni dei suoi primi -anche grandi- lettori (come Dostoevskij). Mentre stanno, al pari di tutto il resto, dentro una dimensione fluida e non separabile che non è tutta localizzabile dentro la storia umana e la psiche e il suo tempo scontornato e

concettualizzato. Qui c'è una libertà fondativa che è stata poi ridotta a misera regola da chi, costruendo il piccolo edificio della cultura e della letteratura a propria immagine e somiglianza, ha avuto bisogno di difendersi e di separarsi da una simile distruttiva e costruttiva libertà con il piccolo giro a vuoto delle antinomie. C'è uno sguardo sulla vita infinitamente più vasto di quello che passa attraverso la "storia" e le sue semplificazioni. Questo libro è al di sotto o al di sopra del piano culturalizzato della coscienza. È ancora oggi, tanto più oggi, sconosciuto. La sua verità e la sua energia segreta sono ancora in gran parte inattinte. Ogni figura che appare, anche di sfuggita, dall'interno di questo flusso di invenzione-visione espresso attraverso parole è presente e incombente, porta in sé qualcosa di così nucleare che sbaraglia le astratte dicotomie di essenza e apparenza, di superficie e di centro. È una delle poche opere umane che riescono ad andare vicino al punto anticipato di fusione e passaggio. Sentite, ad esempio, questa immobilizzazione che si palesa nello spazio e nel tempo di questo che dovrebbe essere un "romanzo storico":

“Sònja attraversò la sala con un bicchierino in mano, diretta alla dispensa. Natàša le lanciò un'occhiata, lanciò un'occhiata alla fessura della porta della dispensa e le sembrò di ricordare che già un'altra volta dalla porta della dispensa era entrata quella luce, attraverso quella fessura, e che anche allora Sònja stava passando di lì

con un bicchierino in mano. ‘Sì, questa è una cosa già successa, uguale uguale’ pensò Natàša.”

Eppure i “personaggi” che appaiono ai nostri sensi e alla nostra mente erano inimmaginabili un istante prima, e lo sono ancora. Il personaggio di Pierre, per esempio, edulcorato progressivamente come “goffo e ingenuo” nelle successive letture e riletture del libro e nelle sue normalizzazioni (anche cinematografiche), è qualcosa di inaudito all’interno di un romanzo, tanto più di un “romanzo storico”. È un uomo integrale, infantile, malinconico e idiota, quasi un povero matto e uno scemo, abnorme anche nell’aspetto, obeso o forse addirittura grande obeso (ad un certo punto Tolstoj definisce la sua grassezza “mostruosa”). Un uomo debordato e fuori registro che percepisce la vita e le enormi vicende storiche del suo paese e del suo tempo in uno stato di semicoscienza o di eccessiva e traboccante coscienza, che non capisce nulla e capisce tutto, che attraversa sonnambulicamente, in frac verde e cappello bianco, la battaglia di Borodinò con il suo mare di morti. Una presenza inconcepibile e devastante al centro di un “romanzo storico”, un uomo che potrebbe apparire come un ritardato mentale, una persona storicamente non cresciuta e ancora allo stato di potenza cieca e di inermità irradiante. Eppure proprio un uomo così è l’”eroe” del libro, proprio a lui tocca in sorte di sposare alla fine la sua affascinante eroina. Che naturalezza e coraggio ci vogliono per fare di un simile uomo-

elefante, di una simile bomba disinnescata in mano a un bambino, la figura portante di un'enorme narrazione, tanto più di una che si vorrebbe "storica"!

E poi il principe Andréj, altro personaggio "irrisolto", sempre anticipato e ritardato rispetto all'astratta coincidenza di storia e tempo. Anche lui sconosciuto a se stesso, oggi si direbbe un depresso, un nevrotico, forse un omosessuale mancato. Pierre e Andréj, che oggi verrebbero definiti, con linguaggio medico-psicanalitico, due disadattati (come d'altronde anche l'eccessiva Natàša) sono invece invenzioni proporzionali che fanno slittare continuamente il piano del romanzo "storico", che distruggono sul nascere l'idea stessa di "storia" e la sua menzogna. Che romanzo storico è mai questo dove viene così radicalmente oltrepassata e annientata ogni idea lineare di "storia"?

E poi, proprio al centro della macchina storica della guerra, Kutuzov, un generale vecchio, sonnolento, ciccione, ma che pare in sintonia con movimenti e forze più grandi. Come un perno apparentemente spanato su cui dovrebbe ruotare il meccanismo a orologeria della guerra. Ma è spanato proprio perché, in Tolstoj, il movimento della storia e della guerra è dentro qualcosa di enormemente più vasto, e perché proprio un perno non spanato ci girerebbe dentro a vuoto.

E poi Natàša, altra figura inconcepibile, che porta anch'essa tutta la narrazione e visione al suo traboccamento con la sua vicinanza così e-



strema al mondo e la sua distanza, che è poi lo stesso sguardo intimo e alieno di Tolstoj. Raramente un romanziere, anche di pensiero, ha visto il mondo da una vicinanza così estrema, e ne ha perciò potuto cogliere la sua inconcepibile distanza. Tolstoj non è né un cannocchiale usato dalla parte diritta né a rovescio. Le sue figure non sono né ingrandite né rimpicciolite, sono proporzionali. La figura di Natàša, ad esempio, che irrompe fin dall'inizio per sfondamento alieno, entrando per la prima volta nella stanza e di fronte ai nostri occhi per un eccesso e un traboccamento di corsa, e che ci permette di vedere per tutto il libro quel piccolo tratto residuale del suo esorbitare:

“Aveva detto che non le andava di cantare, ma da molto non aveva cantato così, e a lungo, in seguito, non cantò più come quella sera. Il conte Il'jà Andréič la udì dallo studio dove stava discutendo con Mitin'ka, e come uno scolaro che, per la fretta d'andare a giocare, vuol terminare al più presto la lezione, cominciò a confondersi nel dare le disposizioni al suo sovrintendente e alla fine tacque del tutto; anche Mitin'ka rimase fermo di fronte al conte e sorrideva in silenzio, ascoltando quel canto. Nikolàj non distoglieva gli occhi dalla sorella, e riprendeva fiato insieme a lei. Sònja, ascoltandola, pensava a quanto fosse enorme la differenza tra lei e l'amica, e a come sarebbe stato impossibile, per lei, acquistare anche soltanto un poco del suo fascino. La vecchia contessa se ne stava seduta con un sorriso

tra il mesto e il gioioso, e con le lacrime agli occhi, e scuoteva il capo di tanto in tanto. Pensava a Natàša, alla propria giovinezza, e al fatto che ci fosse un qualcosa d'innaturale e terribile nel matrimonio imminente di Natàša e il principe Andréj.”

Già un'altra volta abbiamo colto Natàša nel momento e nella dimensione del canto, che porta ogni cosa alla sua dolorosa proporzionalità e al suo punto di traboccamento:

“Dopo pranzo Natàša, su richiesta del principe Andréj, andò al clavicordo e cantò qualcosa. Il principe Andréj era in piedi accanto alla finestra, conversava con le dame, e la ascoltava. A metà di una frase il principe Andréj tacque, tutt'a un tratto, e del tutto inaspettatamente sentì che gli erano salite le lacrime agli occhi, cosa questa che non aveva mai pensato potesse accadergli. Guardò Natàša che cantava, e nel suo animo avvenne qualcosa di nuovo, che gli dava felicità. Era felice, e al tempo stesso si sentiva triste. Non aveva alcuna ragione di piangere, ma stava per piangere. Perché? Per il suo amore d'un tempo? Per la piccola principessa? Per le sue delusioni?... Per le sue speranze d'un altro avvenire?... Sì e no. La ragione principale per cui avrebbe voluto piangere era la contraddizione terribile, e di cui tutt'a un tratto si rendeva vivamente conto, tra quel qualcosa di infinitamente grande e indefinibile che vi era in lui, e quel qualcosa di angusto e di corporeo che lui

era e che era anche lei. Questa contraddizione lo tormentava e insieme gli dava gioia durante il canto di lei.”

Poche pagine prima viene detta questa cosa meravigliosa e terribile di Natàša:

“Natàša era felice come non lo era mai stata in vita sua. Era giunta a quel grado supremo della felicità, nel quale l’essere umano diventa infinitamente buono, e non crede alla possibilità del male, dell’infelicità e del dolore.”

Tolstoj è uno dei pochissimi scrittori al mondo che sa esprimere e portare al suo grado di fusione, al suo dolore e al suo traboccamento più alti quello stato antistorico che è stata chiamato “felicità”, che è solo uno dei nomi possibili e spettrali di qualcos’altro.

E veniamo adesso all’altro volto del libro, alle grandi battaglie, alla guerra, che non è mai vista come antitesi rispetto alla “pace” ma che fa un tutt’uno con il resto e con la sua immobilità dentro il movimento della storia e del tempo.

Anche in questo caso, persino lettori d’eccezione e scrittori contemporanei a Tolstoj non hanno compreso. Ho sotto gli occhi, ad esempio, un’osservazione di Turgenev: “*Guerra e pace* di Tolstoj ha suscitato in me il più vivo interesse: vi sono decine di pagine ammirevoli, di prim’ordine -tutto ciò che si riferisce alla vita, la parte descrittiva-, ma l’aggiunta storica, per la

quale si entusiasmano i lettori, è una commedia di burattini, una ciarlataneria.”

Cecità incredibile proprio di fronte a una simile mancanza di burattinismo storico-culturale, a tale vicinanza al mondo e sconfinamento. Come di fronte al criticatissimo finale, giudicato da quasi tutti come deludente e mancato e bocciato senza appello (persino nella postfazione di Heinrich Böll contenuta nell’edizione che ho letto io) e che a me pare invece del tutto proporzionale. Ma che romanzo avevano letto? Perché tutto questo sconcerto e rifiuto di fronte all’ultima apparizione di Natàsa con in mano il pannolino sporco di merda del suo ultimo nato, vissuta dai più come una profanazione? Ma poi... certo che è una profanazione! Ma quella è anche la stessa identica figura che immobilizza ed espande il mondo con il suo canto. Non avevano capito di quali e ben altre profanazioni è capace Tolstoj? Che cos’avevano capito o pensato di quel canto? Cosa avevano capito della radicalità, della bontà e della violenza infantile di Tolstoj? Che prima scrive un romanzo apparentemente “storico” con una sensibilità, un’aderenza e una veggenza da far impallidire legioni di scrittori, anche grandi, che inventa personaggi simili e che poi li distrugge -e li salva- così. Fino all’ultimo sogno del figlio del principe Andréj e della vita in guerra vista con gli occhi di un bambino, che riapre il ciclo delle passioni e delle illusioni.

Ma, a questo punto, vorrei riportare per esteso alcuni brani dove più direttamente Tolstoj -e

con la stessa libertà distruttiva-costruttiva che attraversa l'intero libro- affronta la "storia" e la sua menzogna.

Ecco, ad esempio, una parte dello spazzante riassunto della storia della Rivoluzione Francese e di Napoleone:

“Nel 1789 scoppia una sommossa a Parigi; la sommossa cresce, dilaga e assume la forma d'un movimento dei popoli da Occidente verso Oriente. A più riprese questo movimento si dirige verso Oriente e viene a cozzare con un contromovimento che va da Oriente a Occidente; nel '12 quel movimento giunge al suo limite estremo, a Mosca, dopodiché, con singolare simmetria, si ha un contromovimento da Oriente verso Occidente, che, proprio come era avvenuto durante quel primo movimento, trascina con sé i popoli intermedi. Questo contromovimento giunge al punto di partenza del movimento sorto in Occidente: a Parigi – e lì si placa.

In questo periodo di vent'anni un'enorme quantità di campi non vengono arati; vengono incendiate case; il commercio muta direzione; milioni di uomini vanno in miseria, si arricchiscono, emigrano, e milioni di cristiani, che professano le leggi dell'amore del prossimo, si uccidono a vicenda.

Che cosa significa tutto ciò? Perché è avvenuto? Che cosa ha obbligato questi uomini a dar fuoco alle case e a uccidere i propri simili? Quali sono state le cause di questi avvenimenti? Quale forza ha obbligato gli uomini ad agire in tal mo-

do? Ecco le involontarie, ingenua e quanto mai legittime domande che l'umanità si pone, imbattendosi nei monumenti e nelle memorie del passato periodo di quel suo movimento.

Per aver risposta a queste domande, il buon senso dell'umanità si rivolge alla scienza della storia, che ha come suo scopo l'autoconoscenza dei popoli e dell'umanità intera.

Se avesse mantenuto le concezioni degli antichi, la storia direbbe: una Divinità, per premiare, oppure per punire il suo popolo, ha dato il potere a Napoleone e ne ha guidato il volere in modo da conseguire i suoi fini divini. E questa risposta sarebbe chiara ed esauriente. Si potrebbe credere o non credere alla portata divina di Napoleone; ma per chi vi credesse, nella storia di questo periodo tutto risulterebbe comprensibile, e non vi potrebbe più essere alcuna contraddizione.

Ma la storia recente non può rispondere in questa maniera. La scienza non condivide le concezioni degli antichi riguardo al diretto intervento d'una Divinità nelle vicende umane, e deve perciò fornire altre risposte.

La storia recente dice, in risposta a queste domande: voi volete sapere che cosa significhi questo movimento, da cosa sia derivato e quale forza abbia prodotto questi avvenimenti? State a sentire.

Luigi XIV era un uomo molto orgoglioso e presuntuoso; aveva le tali e tal'altre amanti e i tali e tal'altri ministri e governava male la Francia. Gli eredi di Luigi erano anche loro uomini

deboli e anche loro governavano male la Francia. Ebbero i tali e tal'altri favoriti e le tali e tal'altre amanti. Inoltre alcune persone, in quel periodo, scrissero dei libri. Alla fine del XVIII secolo, a Parigi si riunirono una ventina di persone, e si misero a dire che tutti gli uomini sono uguali e liberi. Perciò in tutta la Francia molta gente incominciò a sgozzarsi e a strangolarsi a vicenda. Questa gente uccise il re e molti altri. Proprio in quegli anni c'era in Francia un uomo geniale, Napoleone. Lui vinceva sempre tutti, cioè uccideva molta gente, perché era molto geniale. E per una qualche sua ragione andò a uccidere gli africani, e li uccise talmente bene e fu talmente furbo e intelligente che, quando tornò in Francia, ordinò a tutti di obbedire a lui solo. E tutti gli obbedirono. Poi si nominò imperatore, e andò di nuovo a uccidere la gente, in Italia, in Austria e in Prussia. Anche là ne uccise molta, di gente. In Russia invece c'era l'imperatore Alessandro, che aveva deciso di riportare l'ordine in Europa e che perciò fece una guerra contro Napoleone..."

Il riassunto va avanti così per molto. A un certo punto, Tolstoj si interrompe e fa questa osservazione:

“Sbagliereste a pensare che questa sia una presa in giro, una caricatura delle narrazioni degli storici. Al contrario, è una versione quanto mai attenuata di quelle risposte contraddittorie, e che non rispondono ad alcuna domanda, che

ci vengono date da *tutta* quanta la storia, a partire dagli autori di memorie e dalle storie dei singoli Stati, fino alle storie universali e al nuovo genere delle cosiddette storie *della cultura* di quel tempo.

La stranezza e la comicità di queste risposte si devono al fatto che la storia recente sia simile a un uomo sordo, il quale risponde a domande che nessuno gli sta facendo.

Se lo scopo della storia è la descrizione del movimento dell'umanità e dei popoli, allora la prima domanda alla quale bisogna rispondere - poiché altrimenti tutto il resto risulterebbe incomprendibile - è la seguente: quale forza muove gli uomini?"

Dopo che Tolstoj ebbe a scrivere queste cose, molte altre scuole, dottrine, teorie, ideologie e persino strutture statali hanno fornito a getto continuo interpretazioni della storia, di quella passata e di quella futura, durante tutto l'Ottocento e il Novecento e anche adesso, usando come grimaldello e come giustificazione di volta in volta inconfutabile e definitiva: l'economia, la razza, la biologia, la tecnologia, la religione, la comunicazione, il potere...

A proposito del potere, ecco una rapida riflessione di Tolstoj:

“Ma gli storici universali, nella maggior parte dei casi, adoperano ancor sempre il concetto di potere come d'una forza che produce di per se stessa gli avvenimenti, e che sta a questi ultimi



come una causa sta al suo effetto. (...) Le idee della rivoluzione e la pubblica opinione hanno prodotto il potere di Napoleone. E il potere di Napoleone ha soffocato le idee della rivoluzione e la pubblica opinione.”

Quanto agli storici della cultura:

“Un terzo tipo di storici, che si chiamano storici *della cultura*, e che seguono la via tracciata dagli storici universali, i quali considerano talvolta gli scrittori e le dame come forze in grado di produrre gli avvenimenti, intendono questa forza in un altro modo ancora, completamente diverso. E la scorgono nella cosiddetta cultura, nell’attività intellettuale.

Gli storici della cultura sono perfettamente conseguenti con i loro progenitori, cioè con gli storici universali, giacché se gli avvenimenti storici si possono spiegare dicendo che alcune persone ebbero i tali o tal’altri rapporti fra loro, perché mai non li si dovrebbe spiegare dicendo anche che certe altre persone scrissero determinati libretti? Questi storici, da tutta l’enorme quantità di fatti sintomatici che si accompagnano a ogni fenomeno della vita, trascinano il fatto sintomatico dell’attività intellettuale, e dicono che questo fatto sintomatico sarebbe in realtà la causa del fenomeno in questione. Ma, nonostante tutti i loro sforzi di dimostrare che la causa di un avvenimento risiede nell’attività intellettuale, solo a prezzo di ampie concessioni si potrà convenire che l’attività intellettuale e il

movimento dei popoli abbiano qualcosa a che vedere l'una con l'altro.”

Il fatto che parole simili -che spiazzano così a fondo e che ridimensionano così duramente la piccola boria demiurgica di tanti intellettuali e scrittori che hanno immaginato se stessi come storicamente determinanti- siano state scritte non da un piccolo esteta autosufficiente ma da uno degli scrittori che più si sono spesi per cause ritenute nobili e giuste (e che ha influenzato con le sue idee e con il suo esempio uomini che -come Gandhi- hanno contribuito alla liberazione dall'oppressione coloniale di paesi grandi come continenti) le rende ancora più forti, più necessarie e più vere.

Alla fine di questo grande “romanzo storico”, fa irruzione una locomotiva:

“Arriva una locomotiva. Si domanda: cos'è che la muove. Il *mužik* dice: è il diavolo che la muove. Un altro dice che la locomotiva va perché si muovono le sue ruote. Un terzo afferma che la causa del movimento risiede nel fumo, spinto via dal vento.

Il *mužik* è inoppugnabile: ha inventato una spiegazione totale. Per confutargliela, occorrerebbe che qualcuno gli dimostrasse che il diavolo non esiste, o che un altro *mužik* gli spiegasse che non è il diavolo ma un tedesco a muovere la locomotiva. Solo allora, dalle loro contraddizioni, i due si accorgerebbero di aver torto entram-

bi. Ma colui che dice che la causa è il movimento delle ruote, si confuta da sé, giacché se ha intrapreso la via dell'analisi, deve per forza andare oltre: deve spiegare la causa del movimento delle ruote. E fino a che non sarà pervenuto alla causa ultima del movimento della locomotiva, cioè al vapore compresso nella caldaia, non avrà il diritto di fermarsi nella ricerca della causa. Colui invece che ha spiegato il movimento della locomotiva come l'effetto della spinta contraria ricevuta dal fumo, ha proceduto evidentemente in questo modo: avendo notato che la spiegazione incentrata sulle ruote non forniva la causa, ha preso il primo fatto sintomatico che gli è capitato sotto gli occhi e l'ha spacciato senz'altro per la causa.

L'unico concetto che può spiegare il movimento della locomotiva è il concetto d'una forza equivalente al movimento constatabile.

L'unico concetto mediante il quale si può spiegare il movimento dei popoli è il concetto d'una forza equivalente a tutto il movimento dei popoli.

Invece quel concetto viene spiegato dai diversi storici come una somma di molte e diverse forze che non equivalgono affatto al movimento visibile. Gli uni vedono di esso quella certa forza che è immediatamente insita negli eroi, proprio così come il *mužik* scorgeva il diavolo nella locomotiva; altri, vi vedono una forza prodotta da alcune altre forze, com'era appunto il caso del movimento delle ruote; altri ancora, vi vedono

l'influenza degli intellettuali, che è come il fumo spinto indietro dal vento.”

Ma adesso, prima di passare alle *Benevole* di Littell, voglio riportare ancora un ultimo brano da quest'altra riflessione, vertiginosa nella sua radicalità, semplicità e profondità che -come tutto il resto- rende paradossale e grottesca la collocazione di questo romanzo nel “genere storico” e che bisognerebbe tenere presente anche oggi e tanto più oggi:

“Una volta stabilito che il fine del movimento dell'umanità sia una qualsiasi di tali astrazioni, gli storici si dedicano allo studio delle personalità che hanno lasciato il maggior numero di monumenti -gli imperatori, i ministri, i condottieri, gli scrittori, i riformatori, i papi, i giornalisti- a seconda di come queste personalità hanno favorito o avversato, a parere degli storici, quella determinata astrazione. Ma poiché nulla dimostra che il fine dell'umanità sia la libertà, o l'uguaglianza, o l'istruzione, o la civiltà, e poiché il vincolo delle masse con i governanti e i luminari dell'umanità si trova ad avere come suo unico fondamento l'arbitraria supposizione che la somma della volontà delle masse venga sempre trasferita in quei personaggi che più ci son balzati all'occhio, ne consegue che l'operato di quei milioni di uomini che migrano da un luogo all'altro, danno fuoco alle case, abbandonano l'agricoltura e si sterminano a vicenda, non si esprime mai nelle descrizioni dell'operato di

una decina di persone che non danno fuoco alle case, e non si sono mai dedicate all'agricoltura, e non uccidono i loro simili.”

### *Le benevole*

È passato quasi un secolo e mezzo da quando Tolstoj ha scritto il suo formidabile libro. Adesso siamo nel Duemila. E c'è qui un altro grande romanzo scritto anch'esso -come ho già detto- a poco più di una cinquantina d'anni di distanza dai fatti narrati, da due scrittori pressappoco della stessa età, che racconta, oltre tutto, una successiva migrazione (di nuovo da Occidente a Oriente) con le sue ancora più abominevoli ideologie di supporto, e che si presenta anch'esso come una grande narrazione che attraversa la storia.

Ho già detto anche che la mia prima -e preconcepita- impressione rispetto a questo libro era negativa, ma che poi ho cominciato a leggerlo e sono arrivato alla fine. Aggiungo adesso che questo mio preconcepito si è dissolto rapidamente di fronte al coraggio, alla bravura dello scrittore e all'impatto del libro, ma per lasciare a poco a poco il posto ad altre e più sostanziali riserve.

Le cose da dire e da sviluppare sarebbero tante, il tempo è poco. Mi limiterò, in questo caso, a riportare anche qui alcuni dei pensieri (mobili, contraddittori e a volte ripetuti e in progress) che mi hanno accompagnato durante tutta la

lettura e che ho annotato rapidamente con la matita sui margini delle pagine e sulle pagine bianche tra una parte e l'altra del libro.

Li trascrivo così come sono:

Le critiche mosse a questo autore, per aver trasferito dentro un romanzo una materia simile. Insomma: si può o non si può scrivere un romanzo sull'Olocausto, un'opera che non sia redatta direttamente da un testimone e non rientri nella dimensione della pura testimonianza?

Ma -mi domando- perché questa critica scatta solo per un'impresa simile e non invece, ad esempio, per tanti piccoli e mediocri romanzi che pure sono stati scritti e vengono scritti a getto continuo su questo stesso tema? Perché viene sollevata proprio ora, nel momento in cui appare un'opera che mi sembra comunque, fin dalle prime pagine, di statura, impegno e portata diversi rispetto alle piccole narrazioni edificanti che vengono scritte su questo stesso argomento e che non sollevano invece obiezioni di principio?

E poi, erano forse testimoni diretti quelli che hanno raccontato la creazione del mondo, la cacciata dei primi uomini dal paradiso terrestre, il diluvio universale...?

Che paragone sballato! -dirà qualcuno- Quelli erano ispirati direttamente da Dio!

Ma (volendo rispondere sullo stesso piano a questa obiezione) se Dio ha ispirato e permesso

il racconto di avvenimenti simili, perché non dovrebbe permettere anche il racconto di questi?

Non c'è un divieto divino a raccontare.

Altra, e complementare, critica: la mancanza di una figura “morale” in cui identificarsi all'interno del libro, la cui presenza darebbe invece un senso etico alla scelta di riportare alla luce una così incomparabile e abominevole vicenda e un simile buco nero (o di un processo morale di miglioramento e presa di coscienza da parte del suo protagonista).

Ma non è la presenza o meno di un personaggio “positivo” che fa di un libro una cosa buona o cattiva, positiva o negativa. Non basta farcire un mediocre romanzetto clonato con una moralina per renderlo legittimo o meno anche sul piano etico. Ci sono libri che esibiscono personaggi e processi positivi e che pure rimangono inerti, che ci lasciano freddi, mentre altri privi di questa intenzionalità etica esibita che muovono invece a fondo la nostra sensibilità e la nostra coscienza e scatenano la nostra ribellione interiore. Il romanzo che sto leggendo mi sembra uno di questi.

Un libro importante, assolutamente da leggere e con cui confrontarsi.

Ancora. Vengono scritti tanti mediocri romanzi sull'Olocausto, con i loro ben collocati intenti edificanti, che hanno trasformato questa imma-

ne e intollerabile tragedia in un genere letterario, il “genere Olocausto”, e allora nessuno protesta, mentre protestano proprio di fronte a un’opera che comunque si confronta con questo orrore senza nessuna normalizzante consolazione e, mi pare, con grandezza e proporzionalità letteraria.

Questo libro è una grande impresa, e sono meschine la sbrigatività difensiva e la superficialità con cui è stato liquidato in Italia dagli addetti ai lavori. Mentre bisognerebbe salutare con sollievo l’arrivo di una cosa tanto significativa attraverso la cruna della “letteratura”.

Sì, sì, certo, Melville, ecc... ma anche Thomas Mann, tutto il filone dei romanzi cosiddetti “faustiani”.

La fogna di bocca da cui esce ininterrottamente il filo del racconto e la sua sinistra cantabilità.

Eppure, eppure, in questo libro che mi sembra proporzionale e scritto come ne sono stati scritti pochi, in questi anni, mi pare anche che ci siano una gracilità e una mancanza di originalità di fondo, che sia costruito su cliché.

Il suo basso continuo, ad esempio: che anche noi, in circostanze analoghe, non ci saremmo comportati diversamente... Certo, nel punto finale la spinta è così potente che trascina ogni



cosa, ma è prima che si gioca tutto, anche in noi stessi...

Alcuni cliché, che sono stati legati spesso a questo tipo di materia e a questo tipo di personaggio:

L'omosessualità, la bisessualità (*L'infanzia di un capo* di Sartre, Visconti...).

L'incesto (Bernhard...)

La musica (Mann...)

Thomas Mann. C'è, in questo romanzo, anche molto di Thomas Mann. Mi sembra, in fondo, molto più che melvilliano, manniano o postmanniano (il romanzo storico-metaforico, il romanzo-composizione...). Thomas Mann, molto più che l'originalità terremotante di *Guerra e pace*, dei *Miserabili*, di *Moby Dick*... Mi sembra che Thomas Mann (scrittore che, comunque, io non disprezzo affatto e di cui ho ultimamente letto o riletto diverse cose che hanno fatto crescere il mio rispetto e la mia considerazione nei suoi confronti) sia uno degli scrittori più imitati e proseguiti, in questa epoca. Ci sono molti scrittori che stanno seguendo la sua traccia (composizione, accumulo lineare, metafora), e sono proprio coloro che, all'interno del mercato letterario di questi anni, vengono visti come quelli che riescono a coniugare qualità letteraria e vendibilità, leggendo i quali si "porta a casa" qualcosa anche sul piano dell'informazione storica o di altro tipo- e che sono particolarmente appetiti da editori e pubblico (sono così molti buoni scrittori americani,

molti buoni scrittori americani, inglesi, orientali, israeliani, turchi...). Cose buone, dignitose o anche più che dignitose. Ma, mi pare, un passo indietro, sul piano della libertà, dell'invenzione e della prefigurazione, rispetto ai grandi romanzi dell'Ottocento, e proprio nel momento in cui ci sarebbe invece bisogno di attingere a possibilità e forze più grandi...

Il libro è molto bello, è straordinario, ma nello stesso tempo sorprendentemente privo di originalità. Anche l'idea di fondo non esce dalla banalità, dal cliché (a differenza che in *Guerra e pace*, dove si procede per spiazzamento, invasione e traboccamento continui e originalità incontrollabile e intatta). Il suo impianto e la sua lingua sono, in fondo, molto tradizionali e gestiti, il "tradizionale moderno", naturalmente, quello che comunque è dovuto passare attraverso il Novecento e attraverso scrittori come Beckett e Bernhard per riaprirsi una possibilità di narrazione lungo questa stessa linea e non facendo irruzione da un'altra parte, da prima, da dopo, e senza rimettere in movimento ogni cosa, le strutture mentali, la lingua, le forme, la tradizione, per poter rendere proporzionale e dicibile e narrabile il residuo della materia del mondo nel quale stiamo vivendo in questo limite o passaggio di specie.

La *Trilogia del nord* di Céline, dove lo sguardo sulla distruzione e sulla catastrofe non lascia (non può lasciare) intatta la pagina...

Altro cliché “nazista”: l’ossessione per l’igiene.

Straordinario nel visualizzare ambienti, stati d’animo e universi paralleli, con l’effetto-presenza unico della letteratura:

“Mi piaceva l’aspetto desueto delle spiagge sovietiche: gli ombrelloni variopinti ma senza tela, le panchine macchiate di escrementi di uccelli, le cabine di metallo arrugginito con la vernice scrostata, che rivelano piedi e teste di ragazzini appostati dietro i parapetti. Avevamo il nostro angolo preferito, una spiaggia a sud della città. Il giorno in cui la scoprimmo, una mezza dozzina di vacche, sparpagliate intorno a un peschereccio a vivaci colori coricato sulla spiaggia, brucavano l’erba novella della steppa che invadeva le dune, indifferenti al bambino biondo che, su una bici rabberciata, gironzolava in mezzo a loro. Sull’altra sponda di una stretta baia una triste musichetta saliva da una baracca azzurra, eretta sul molo traballante...”

Sono indimenticabili tutte le parti sui massacri sistematici di ebrei durante l’avanzata verso Oriente, le fucilazioni di massa, l’orrore somatizzato anche dal protagonista, le parti sul Caucaso, Lermontov, le mille etnie, lingue e dialetti...

Tutto straordinariamente eloquente e letterariamente vivo e robusto. Eppure, nello stesso

tempo, tutto piatto e giocato su dei cliché (letterari ed esistenziali).

Un'opera straordinaria e di grande pregio letterario e, contemporaneamente, (come succede spesso in questi anni) stereotipata e tradizionale e dalla lingua eloquente e piatta. È, nello stesso tempo, un'operazione letteraria volontaristica e "postmoderna" e qualcosa che si avvicina molto al capolavoro.

Il protagonista del libro non è comunque - come pare leggendo alcune liquidazione "etiche" di questo romanzo- impermeabile all'orrore, la cui pressione è costretto a somatizzare in mille modi inequivocabili, anche se privi della canonica estrinsecazione e presa di coscienza esibita, che paiono accontentare tutti e dare dignità etica a un libro, mentre, al contrario, possono contenere il massimo della mistificazione etica, proprio perché pretendono di dare in qualche modo -in un'operazione letteraria- spiegazione o comprensione e superamento rispetto al male e all'orrore, che restano invece sconvolgenti, insuperabili, inaccettabili, e non solo ieri, oggi, domani, ma sempre, fino alla fine dei tempi.

A me, che sono legato da sempre in maniera indissolubile al libro di Primo Levi su Auschwitz, non pare giusto dire che qui sia in atto un'operazione biecamente estetizzante e dove l'estetizzazione prevalga. A me l'orrore arriva

tutto, arriva ancora di più, proprio perché non c'è questa piccola, prevedibile e galateale trasfigurazione culturale, e proprio perché lo scrittore è robusto.

L'impressionante documentazione che sorregge questo libro è resa fluida dalla grande capacità narrativa e visiva dello scrittore, che ti fa entrare dentro questo orribile universo parallelo che è il nostro stesso universo, ti fa vedere e soffrire con un effetto-presenza a volte intollerabile.

Questo libro tocca un punto nevralgico, non solo per l'argomento che tratta ma anche per la domanda che ha sollevato: se si può (senza cadere nell'estetizzazione) porre al centro di una grande narrazione romanzesca un simile orrore o se invece bisognerebbe lasciare questo compito ai suoi soli specialisti e custodi autorizzati.

Ancora sulle critiche al fatto che non c'è un personaggio "positivo". Se, alla fine, il protagonista fosse diventato "buono" allora il libro sarebbe stato accettabile. Criticano il fatto che ne abbia fatto un romanzo e nello stesso tempo avrebbero preteso che fosse stato ancora più "romanzesco".

Il protagonista. È un personaggio-tunnel, un personaggio-cicerone che -guarda caso- si trova sempre nei punti più nevralgici e terribili (stragi di ebrei, Stalingrado, Auschwitz...).

L'imbuto della ininterrotta prima persona, quasi come una condanna letteraria moderna per lo scrittore postnovecentesco e postbernhardiano.

Ancora sull'idea che, nelle stesse circostanze, ci saremmo comportati anche noi così... Sì, sì, certo, nel punto finale della cascata, quando tutta la massa d'acqua è di fronte al precipizio, la corrente è così forte che è quasi impossibile - senza eccezionale eroismo e vigore- resistere. È se mai prima che si può uscirne, che si gioca tutto. Sempre, anche oggi. Bisogna stare sempre attenti a quello che succede prima, all'inizio. È soprattutto *prima* che sei colpevole, dopo sei *la colpa*.

Le reazioni così sbrigative di fronte a questo libro: proprio come un moto di rigetto verso qualcosa di comunque più grande e arduo di quanto si è in grado di capire e accettare.

Altro cliché "nazista" ed elemento psicanalitico-simbolico: l'odio verso la madre. Anche con aspetti patologici kitsch: si masturba sulla foto della madre, fa eiaculare sopra di essa dai suoi amanti... Il suo odio per la madre e il suo diventare (cliché amletico) vendicatore del padre.

Qui invece c'è un imbarazzante simil-Céline:  
"È il mio unico vizio... -borbottava,- l'unico!  
Tutto il resto... finito! L'alcol... un veleno..."

Quanto a fornicare... Tutte quelle femmine avida! pitturate! sifilitiche! pronte a succhiare il genio di un uomo... a circoncidergli l'anima!... Per non parlare del rischio della procreazione... onnipresente... Per quanto si faccia non si sfugge, ci riescono sempre... un abominio! Orrori tetti! scodinzolanti! civette marrane, che aspettano solo di assestare il colpo di grazia! La fregola permanente! Gli odori! Tutto il santo anno!..."

Altro cliché: il marito paralitico -e musicista- della sorella incestuosa.

Tutta la conversazione su Schönberg e l'ombra-cliché del *Doctor Faustus* di Thomas Mann.

Parte col personaggio- specchio dicendo: un uomo assolutamente come tutti noi, che ha fatto quello che avremmo fatto anche noi, ecc... e poi ce lo rappresenta e tipizza attraverso tutta una serie di cliché culturali, esistenziali, patologici e di altro tipo.

Eppure è proprio l'elemento "femminile" del protagonista a permettere l'ambiguità e la duplicità che rende possibile questo tipo di narrazione e di sguardo.

Altre duplicità, oltre a quella uomo/donna: francese/tedesco, uomo di cultura/barbaro...

Parallelismi, metafore... Come in Thomas Mann. Una sorta di romanzo di (de)formazione dell'Europa del Novecento.

Romanzo con alti e bassi incredibili, sorretto spesso da cliché e zone kitsch, ma comunque molto bello e dotato di un vero ardimento tradizionale.

Lunghe parti didascaliche e informativo-documentative, dove questo aspetto diventa soverchiante.

Ma c'è comunque sempre bisogno delle abominevoli (anche se mistificanti) verità di questo "avvocato del diavolo":

“Riguardo agli eccessi -le aberranti dissolutezze come quelle che si potevano vedere al *Deutsche Haus* o, più sistematicamente, l'apparente incapacità delle nostre amministrazioni di trattare i popoli colonizzati, alcuni dei quali sarebbero stati pronti a servirci di buon grado se avessimo saputo dare loro qualche assicurazione, e non con violenza e disprezzo -non va nemmeno dimenticato che il nostro colonialismo, anche in Africa, era un fenomeno giovane, e che gli altri, all'inizio, non avevano fatto tanto meglio di noi: basti pensare alle massicce stragi compiute dai Belgi in Congo, alla loro politica di sterminio sistematico, oppure alla politica americana, antesignana e modello della nostra, della creazione di spazio vitale mediante l'assassinio e i trasferimenti forzati- l'America, si tende a



dimenticarlo, era tutt'altro che uno "spazio vergine", ma gli Americani ce l'hanno fatta dove noi abbiamo fallito, tutta la differenza sta lì. Perfino agli Inglesi, così spesso presi ad esempio, e che Voss ammirava tanto, c'è voluto il trauma del 1858 perché si mettessero a inventare strumenti di controllo un minimo sofisticati; e se, un po' alla volta, hanno imparato a usare da veri virtuosi l'alternanza di bastone e carota, non bisogna dimenticare che il bastone non lo trascuravano di certo, come si è potuto vedere con il massacro di Amritsar, il bombardamento di Kabul, e altri casi ancora, numerosi e dimenticati.

Mi sono allontanato dalle riflessioni da cui ero partito. Quello che volevo dire è che se l'uomo non è di sicuro buono per natura, come hanno sostenuto poeti e filosofi, non è nemmeno cattivo per natura: il bene e il male sono categorie che possono servire a definire l'effetto delle azioni di un uomo su un altro; ma a mio parere sono fundamentalmente inadeguate, se non addirittura inutilizzabili, per giudicare ciò che accade nel cuore di quell'uomo. Döll uccideva o faceva uccidere della gente, quindi è il Male; ma in sé era un uomo buono verso i suoi, indifferente verso gli altri, e per di più rispettoso delle leggi. Cos'altro chiedere all'uomo qualunque delle nostre città, civili e democratiche? E quanti filantropi in giro per il mondo, diventati famosi per la loro stravagante generosità, sono invece mostri di egoismo e insensibilità, avidi di

gloria pubblica, gonfi di vanità, tirannici con chi gli sta accanto?”

Una bravura fuori dal comune. Una diligenza fuori dal comune. Ma allora... che cosa manca?

Altri cliché “patologici”: assassino psicopatico, sdoppiamento della personalità...

Il tragicomico paradosso dei due clowneschi investigatori kafkiani e beckettiani che, in mezzo a tutto quel mondo dominato dalle stragi e ormai sull’orlo della catastrofe, insistono nella loro indagine su un singolo assassinio privato (quello della madre) da parte di un assassino di professione, perché il primo -a differenza degli altri- è privo di trascendenza ideologica e statale.

Ma ci pensa Himmler a mettere le cose in chiaro e a scagionarlo immediatamente:

“Obersturmbannführer, comincio a conoscerla. Lei ha i suoi difetti: è, mi scusi se glielo dico, ostinato e a volte pedante. Ma non vedo in lei la minima traccia di una tara morale. Sotto il profilo razziale, è un perfetto esemplare nordico, con forse una goccia di sangue alpino. Solo nazioni degenerate, Polacchi, zingari, possono commettere un matricidio. O un Italiano dal sangue bollente, durante una lite, non a sangue freddo. No, è ridicolo. La Kripo è del tutto priva di buon senso. Bisognerà che dia istruzioni al Gruppenführer Nebe perché addestri i suoi uo-

mini all'analisi razziale, perderebbero molto meno tempo.”

Però anche questo giallone psicopatologico ficcato dentro... non è un altro cliché?

E poi tutto quel mettere le mani avanti, quelle civetterie letterarie che passano attraverso la voce del protagonista narrante:

“Il 9 aprile... ah, ma a che pro raccontare giorno per giorno tutti questi particolari? È spossante, e poi mi annoia, e probabilmente annoia anche voi. Quante pagine ho già accumulato su queste peripezie burocratiche prive di interesse? Continuare così, no, non ce la faccio più: mi cade la penna di mano (*la stessa espressione - ma con ben altra potenza “negativa” - anche in una delle lettere di De Sade, dal carcere di Vincennes: “La penna mi cade dalla mano. È necessario che io soffra. Addio, carnefici, è necessario che io vi maledica”*), o meglio la stilografica. Forse potrei tornarci sopra un altro giorno; ma perché mai riprendere quella sordida storia dell'Ungheria? È ampiamente documentata nei libri, da storici che hanno una visione globale ben più coerente della mia...”

Cosa sarebbe successo se su tutta questa spaventosa materia “storica” avesse posato il suo sguardo spiazzante Tolstoj?

Altro cliché:

“... ed è normale che ogni gruppo umano voglia sterminare quelli che contendono la terra,

l'acqua, l'aria, perché mai, in effetti, trattare un ebreo meglio di una vacca o di un bacillo di Koch, se possiamo farlo, e se l'ebreo potesse farebbe lo stesso con noi, o con altri, per garantire la propria vita, è la legge di tutte le cose, la guerra permanente di tutti contro tutti, e io so che questa idea non ha niente di originale, che è quasi un luogo comune del darwinismo biologico o sociale...”

Certo, certo, questa è la voce e il pensiero del protagonista. Però, però... questo povero darwinismo sociale ideologizzato come può essere la sola base di questo enorme castello del male?

Cosa sarebbe successo se su tutta questa spaventosa materia “storica” avesse posato il suo sguardo spiazzante Dostoevskij?

Sproporzione tra la straordinaria bravura dello scrittore e la banalità e la mancanza di originalità di pensiero e di sguardo dello stesso, non solo a causa -mi pare- della scelta di un personaggio portante di questo tipo..

E anche questo “superiore” cinismo non è un altro cliché culturale?

Il tentativo di essere proporzionale all'enormità che intende evocare... e poi di fatto: aver scritto un romanzo tradizionale (non uso questa parola con un intento negativo -né alla Adorno- rispetto al romanzo “modernistico” del Novecento, che mi interessa molto meno di quello dell'Ottocento), nonostante tutto un

grande e bel romanzo tradizionale (alla Thomas Mann e postmoderno), su una materia che avrebbe invece potuto (dovuto?) mettere in totale sofferenza e invenzione tutto quanto (come hanno fatto, nel cuore stesso dell'Ottocento, scrittori come Tolstoj con *Guerra e pace*, Hugo con *I miserabili*, Dostoevskij con *I demoni*...).

Il limite di questo libro non sta nell'aver osato troppo ma, al contrario, nell'aver osato troppo poco.

E poi anche questi parallelismi e chiavi di lettura culturalistici più o meno rovesciati (*Un eroe del nostro tempo* di Lermontov, il *Tristano* di Thomas, la lettura dell'*Educazione sentimentale* di Flaubert, cui il protagonista si dedica durante l'ultima parte del libro) non rivelano anche una gracilità dell'immaginazione fondativa che sta alla base del libro e un cortocircuito piccolo?

Un vero mistero come una simile capacità letteraria cumulativa sia così prigioniera di cliché che le impediscono di spaccare veramente la maschera dell'epoca su cui posa lo sguardo e di farci (ri)vedere con occhi nudi e bruciati questo orribile mondo, che è anche il nostro. Che non sia riuscita a sfondare dal suo interno questa gabbia con il suo stesso proporzionale crescere e traboccare.

L'elemento psicopatologico e onirico. Le visioni e i sogni coprofagici: cliché sadiano.

Il travestitismo in cornice nazista: cliché viscontiano, e di molti altri.

La rottura che viene a volte operata in altri romanzi che solo superficialmente e mistificatoriamente possono essere definiti "storici", da *Guerra e pace* ai *Miserabili*... Persino nel novecentesco *Il dottor Živago*, dove viene inserito nella grande cornice storica della rivoluzione e della guerra un protagonista che è anche una figura fuori asse, che crea scarto, sconnessione, scompenso... Qui invece c'è il personaggio psicopatologico "giusto" al posto "giusto", nella sua cornice "giusta". Cosa che appare in tutta la sua imbarazzante evidenza nella parte finale del libro.

Altro cliché: i gemelli, la gemellarità... Tournier, *Le meteore*...

Il limite nichilistico della biologia umana ideologizzata e senza passaggi.

E ci sono anche scene imbarazzanti e cadute continue nel kitsch: i suoi godimenti autodistruttivi e panici nel bosco che circonda la villa della sorella e del marito paralitico (e musicista).

Un romanzo tradizionale, ma come può e deve essere "tradizionale" un romanzo di questa epo-

ca, dove vengono inseriti anche elementi “trasgressivi” ma resi anch’essi ormai tradizionali cliché trasgressivi.

Altro cliché: il feticismo.

Ed è un cliché anche questo bisogno d’amore bloccato da cui deriverebbe tutto il resto, e che fornirebbe in qualche modo una spiegazione culturale, psicopatologica ed esistenziale, mentre ci saranno stati sicuramente chissà quanti criminali nazisti (la maggioranza, probabilmente) che avranno avuto un’infanzia “normale” e “felice”, saranno stati rigorosamente eterosessuali e avranno voluto bene alla loro teutonica mamma, che saranno stati ottimi padri di famiglia, che non saranno stati omosessuali, bisessuali, feticisti, ecc...

Man mano che vado avanti, sempre più zone farraginose, culturalistiche e kitsch:

“Se solo potessi avere ancora un’erezione, pensai, potrei servirmi del mio cazzo come di un piolo indurito nel fuoco, e accecare quel Polifemo che mi rendeva Nessuno.”

Cosa succede, man mano che si arriva alla fine di questo libro? Perché crolla così? Perché si affida sempre più ai cliché, al kitsch? Perché non c’è tenuta di pensiero e invenzione?

È, nello stesso tempo, troppo e troppo poco romanzesco.

Le accuse a questo libro sono fuori tiro, anche per quanto riguarda la posizione dell'autore rispetto alla materia e il suo coinvolgimento morale, che sono anzi fin troppo espliciti. È anche questo che non funziona: non è né una cosa né l'altra. Non c'è né la durezza "negativa" e disumana, ma illuminante, del reprobato né la grandezza di chi riesce a sradicarsi da se stesso e dal proprio male.

E poi *L'arte della fuga*, i cliché cinematografici, il dipanarsi finale di questo "giallo" che avevamo capito tutti da un pezzo...

Il personaggio-tunnel non poteva alla fine che arrivare a Hitler, nel bunker, che portare anche tutti noi al cospetto di Hitler.

La scena in cui gli morsica il naso. Imbarazzante, gratuita. Per dire cosa? Una stupidaggine assoluta, incomprensibile alla fine di un libro - comunque- così significativo e importante.

La giostra finale, meccanica e astratta, degli omicidi allo zoo, come in un mediocre poliziesco.

Non capisco, non capisco come sia potuto succedere che lo stesso scrittore che è riuscito a tenere un simile passo per gran parte del libro si sfracelli poi così, con questi ridicoli, frivoli e narrativamente meccanici e superficiali "colpi di scena" tenuti in serbo per il finale.



Un'altra spiegazione storica, o storico-biologica, o storico-biologico-patologica (novecentesca e postnovecentesca, stavolta), dopo quelle ottocentesche di cui Tolstoj ha mostrato l'inconsistenza? La patologia della storia e dei suoi microrganismi umani completamente agiti dal potere contingente sul mondo e sul tempo e irretiti nella sua nebulosa biologico-culturale che riempie e satura di volta in volta completamente la Storia. La biologia-patologia che non sta a sua volta dentro qualcosa d'altro e di infinitamente più grande. Che non riesce ad attraversare e sfondare la consequenzialità -in questo caso "negativa"- degli avvenimenti e dei comportamenti, travolta dal fiume biologico della storia umana. Per questo (la Storia) la deforma soltanto, la deforma perché non riesce a sfondarla e ad oltrepassarla, perché non riesce a superare, anche narrativamente, una visione - ancora e sempre- unidimensionale, anche se patologica, della Storia.

### *Il potere e la storia*

Esiste una differenza enorme tra questi due romanzi che attraversano la Storia. L'uno nato nella Russia dell'Ottocento dalla mente e dal cuore di un misterioso aristocratico russo, che affronta con profondità e senza timidezze il movimento e la menzogna della "Storia". L'altro, pubblicato nel Duemila da un americano che scrive in francese e che si trova ancora dentro

l'imbuto letterario del Novecento, con i suoi passi indietro e le sue semplificazioni e i suoi cliché (da quelli manniani fino a quelli beckettiani e bernhardiani).

È passato poco più di un secolo e mezzo tra un libro e l'altro, eppure quest'ultimo libro, più "nuovo", è costruito per semplificazioni, cliché e stereotipi, mentre *Guerra e pace* distrugge alla base e nello stesso tempo oltrepassa per traboccamento le semplificazioni, i cliché, gli stereotipi su cui si dovrebbe fondare una narrazione "storica". Quello nuovo -pur con il suo coraggio e i suoi molti meriti- è un libro comunque più prevedibile del primo. Il primo, anche se porta al vertice la grandezza e la forza della letteratura, non se ne fa ingabbiare, né si fa ingabbiare dai suoi stereotipi. La libertà che si respira al suo interno è più grande e quasi di un'altra specie, successiva, ulteriore, anche se viene prima. Persino la "terza persona" usata da Tolstoj nel suo romanzo, lungi dall'impacchettare la narrazione, possiede una maggiore e più spiazzante vicinanza al mondo rispetto alla ininterrotta, novecentesca "prima persona" usata da Littell, che al contrario dovrebbe (o potrebbe) aprire e allargare maggiormente lo sguardo, mentre è tutta dentro un falso movimento che va avanti per conto proprio, che toglie libertà invece che aggiungerne.

Ma il protagonista di questo romanzo è uno schiavo -obietterà qualcuno- mentre i personaggi di *Guerra e pace* sono ancora partecipi di un'idea fondativa della vita e di un'illusione di

libertà! Perché è finita l'epoca delle piccole tirannidi ancora proporzionali, è cominciata quella delle grandi tirannidi collettive e di specie e della "banalità del male". Mentre il male non è mai banale, niente è banale, può essere banale solo il nostro modo di vedere, il male come qualsiasi altra cosa. È cominciata l'epoca dell'uomo scontornato e nello stesso tempo indistinto all'interno delle enormi macchine agoniche e terminali che stanno andando a toccare il loro -e nostro- limite. E quindi anche lo scrittore non può che, ecc ecc... Chi l'ha detto? È questo il solo ruolo concesso ormai allo scrittore (o che lo scrittore stesso si è autoconvinto di poter occupare)? Di essere il cantore del proprio e del generale, ideologico "nulla", in questa epoca finale (o iniziale)? Che può solo vivere anche nel suo proprio corpo linguistico questa schiavitù? Che può solo esibire questo misero *pedigree* come proprio livello e status? Ma, se la cultura e la letteratura possono dirci ormai solo questo, allora che cosa ce ne facciamo della cultura e della letteratura?

I grandi romanzi del passato non erano così, non stavano in modo così remissivo dentro la polpa della vita e del cosmo, non fronteggiavano così -con questo atteggiamento, anche interiore, di resa- il tempo storico e lo spaziotempo più vasto in cui anche il nostro tempo storico è immerso. Non solo *Guerra e pace*, ma anche molti altri romanzi ottocenteschi non sono così, non è così *Moby Dick*, non sono così *I demoni* e *I fratelli Karamazov*, non è così *I promessi sposi*,

non è così *I miserabili* -altra opera di pensiero-romanzo molto diversa da quella di Tolstoj ma altrettanto impareggiabile e di cui vorrei parlare più diffusamente in futuro- depotenziata via via da cliché culturali ingabbianti quando non ridicolizzanti, costruita per blocchi e per macigni narrativi e per spostamenti d'aria e per smottamenti e per traboccamenti, che fronteggia e attraversa la Storia ma solo per sfondarla, dove si attinge a forze emotive e prefigurative infinitamente più grandi di quelle che oggi si è disposti a concedere allo scrittore, e dove si assiste e si partecipa all'erompere delle vicende dall'interno di uno spazio e di un tempo ancora capaci di dare e ricevere contropinta.

Ma adesso non si può più -è la sentenza culturale di questa epoca- il recinto dell'attuale scrittore sovrappopolato è più stretto. Chi l'ha detto? Chi l'ha stabilito? È giusto obbedire a questa lettura della vita e del mondo e a questa ingiunzione? È possibile, ancora, disobbedirvi? Non è una maledizione, non è una condanna divina che ci si debba assoggettare senza poter combattere con armi nuove, proporzionali e impensate. Il vaso ogni tanto trabocca, può traboccare. In questo senso anche i cosiddetti "grandi romanzi storici", tragici, epici e prefigurativi, che sono stati scritti in un tempo di specie che ci hanno insegnato (o obbligato) a vedere come "passato", non sono "storici", perché non sono chiusi dentro la prigione e la menzogna della "Storia" e del (suo) "Potere", del potere dentro la storia e della storia dentro il potere, dentro

un potere che guarda e può guardare solo se stesso dentro uno specchio. Il potere non è tutto e solo dentro la storia. Tutti noi (quindi anche gli scrittori) non siamo solo dentro il potere che è a sua volta dentro la storia. Se si vede solo questo, se si riesce a concepire solo questo orizzonte e si riduce tutto e solo a questa meccanica e anche a questa meccanica letteraria, il “romanzo storico” è solo un romanzo di potere e sul potere, che tesse in un modo o nell’altro le lodi del potere e della sua insuperabilità onnicomprensiva oltre la quale ci sarebbe solo il nulla, altra e unica cosa che potremmo cantare. È questa la dimensione nella quale anche lo scrittore novecentesco e postnovecentesco si è imprigionato e dalla quale guarda “il potere” con gli stessi occhi del potere reso vitello d’oro e feticcio e idolo da una cultura e da una letteratura in vario modo (positivamente o negativamente) asservite. Se il potere è tutto ed è tutto dentro lo storia e se insieme, il Potere e la Storia, sono una cosa sola, non solo il romanzo “storico” ma ogni altro romanzo non può che essere e aspirare a essere un romanzo di potere piccolo che canta un potere più grande. Mentre il nostro potere piccolo (ed è piccolo anche il nostro potere più grande) è, anche, dentro qualcosa che non è ancora potere, non è più potere.

Ci sono stati anche nel Novecento scrittori, come Kafka e Proust (ma anche altri, e anche provenienti dai “generi”, come l’ardimentoso Philip Dick), che non sono stati dentro questa tenaglia. Ma gran parte della cultura e degli

scrittori e dei pensatori, anche grandi, di questo secolo ci si sono collocati dentro e sono rimasti sfracellati contro questo specchio, sia quelli che hanno fatto del “potere” un feticcio positivo che quelli che ne hanno fatto un feticcio negativo ma altrettanto totalizzante. Con questo bagaglio, seduti su questa sedia a rotelle concettuale, come si potrà essere proporzionali -anche in termini di invenzione e prefigurazione- alla condizione e all'avventura che stiamo tutti vivendo?

Anche la percezione della letteratura passata e dei suoi picchi, da parte della cultura di questa epoca, è semplificante e normalizzante. Una di queste semplificazioni e normalizzazioni, è, ad esempio, che gli scrittori ottocenteschi sono, sarebbero demiurgici e “onniscienti”, condizione che a quelli novecenteschi è invece impossibile. Su queste e altre antinomie -che sembrano del tutto innocenti ma che in realtà introiettano una particolare lettura della storia, dello spazio e del tempo- si strutturano e si paralizzano le possibilità umane, almeno fino a quando non avviene un traboccamento che le oltrepassa. Questa divisione ideologica non regge a uno sguardo appena un po' più profondo. A guardar bene sono -ciascuno a suo modo- molto più demiurgici e “onniscienti” Beckett e Bernhard (ma anche molti altri scrittori novecenteschi di ogni genere e tipo come Thomas Mann, Sartre, Moravia, Calvino, Eco, Simenon... e tanti altri stimabilissimi scrittori viventi come Philip Roth e molti altri americani di questi anni, e poi scrit-

tori come Yehoshua, Pamuk, lo stesso Littell... per non parlare di tanti scrittori di gialli, noir, thriller...) di Hugo, di Dostoevskij, di Tolstoj, di Melville, di Dickens, di Balzac... Sono più “onniscienti” proprio perché hanno ristretto il loro sguardo sul mondo e su quanto -a loro parere- c’è da sapere, perché hanno reso orizzontale questo piccolo sapere astraendolo dalla voragine e dalla vertigine e dalla “materia oscura” in cui anche questo piccolo nostro sapere è immerso. I grandi romanzieri dell’Ottocento erano meno onniscienti di quelli industriali o concettuali e “non onniscienti” novecenteschi, e anche di oggi, che sono talmente onniscienti da pretendere di sapere che non si può più essere onniscienti. La forza, l’invenzione e la passione di certi scrittori dell’Ottocento erano infinitamente più grandi proprio perché -al contrario di quanto viene detto di loro- non erano onniscienti, non avevano ridotto lo spazio e la dimensione e il rischio in cui erano e siamo immersi a una misura di cui si potesse narrativamente esibire una perfetta conoscenza. Riuscivano a sapere e a vedere così tanto, riuscivano a sognare così tanto proprio perché prendevano di petto una cosa molto più grande di loro, perché scavavano ciecamente un buco profondo nella polpa della vita e del mondo, perché arrivavano al limite, non avevano paura di farci vedere questo limite, questo limite e questo passaggio.

Come si fa a parlare di onniscienza nel caso di Dostoevskij, ad esempio. Prendiamo *I demoni*,

quest'opera spinta continuamente al limite, persino al limite del dicibile e dell'umano, con tutti questi corpi accecati che si assalgono dolorosamente in questo spazio fisico e mentale buio, che si muovono a tentoni, si mostrano a noi solo attraverso una successione di urti e di bagliori che squarciano per un istante l'oscurità. Mi hanno colpito molto, ad esempio, tra mille altre, due scene gemelle di questo romanzo. In entrambe c'è una persona sveglia (?) che ne osserva un'altra addormentata (?). Nella prima (Parte seconda, Capitolo primo, IV) vediamo Varvara Petrovna intenta a osservare il proprio figlio (Stavrogin) addormentato. Nella seconda (Parte seconda, Capitolo secondo, III) è Stavrogin ad osservare Mar'ja Timofeevna mentre sta dormendo. Sono scene di cui non ci viene detto nulla, non si capisce bene (né probabilmente lo capisce bene lo stesso autore) cosa sta succedendo, eppure sono attraversate da una tensione ai limiti del dicibile e del sopportabile, come se queste persone si rivelassero, si potessero rivelare solo nel sonno, solo in questo stato si potessero rivelare nella loro insopportabile evidenza, e come se l'osservatore sveglio non fosse meno addormentato dell'altro. Che scene sono queste? Cosa sta succedendo veramente? Chi dei due è sveglio e chi è addormentato? Sono tutti e due addormentati? Sono tutti e due svegli? Dove si trovano entrambi? In che stato sono? In che dimensione sono? In che stato, in che dimensione avvengono queste cose, se possono essere intraviste solo uscendo dal piccolo



cerchio della presunta coscienza e onniscienza? In che stato ci troviamo tutti quanti? Dostoevskij, come altri grandi scrittori dell'Ottocento, è uno che si butta continuamente in avanti, perché è sbilanciato. Va avanti sbilanciato tanto la spinta è forte, è sempre sul punto di cadere perché può solo correre sbilanciato verso qualcosa che sta in un cerchio più grande di quello della coscienza e dell'onniscienza. Proprio perché non sa nulla, non sa quasi nulla, perché non ha accettato di restringere tempo e spazio, perché non ha accettato di fare distinzioni tra il dicibile e l'indicibile e non ha chiuso tutto dentro un piccolo cerchio, proprio perché ha la percezione, anche narrativa, di trovarsi di fronte a qualcosa, di essere dentro qualcosa di molto più profondo e più vasto.

Gli scrittori di oggi -e non parlo solo di quelli più normalizzati dalle ideologie e dalle logiche del mercato- sono spesso preda di conformismi che tendono, anche se in modi apparentemente diversi, tutti a uno stesso fine, in questo imbuto di specie. Conformismi trasformati in regole, leggi e galateo universali. Invece sono qualcosa a cui ci si può sottrarre, in ogni momento, anche oggi, sempre. Ci sono state epoche in cui gli scrittori -o perlomeno molti di essi- sono riusciti a sottrarsi a queste o ad altre "leggi", hanno forzato il gioco chiuso di tempo e spazio chiusi dentro il loro piccolo potere e la loro piccola storia. Così è successo nel Trecento, nel Seicento, nel Sette-Ottocento... C'è stato uno sfonda-

mento, un traboccamento. Gli scrittori si sono liberati delle loro paralizzanti tutele.

Di questo c'è bisogno anche oggi, in questa situazione planetaria mai conosciuta prima. C'è bisogno anche oggi, tanto più oggi, di passare da questa cruna non completamente sorvegliata della "letteratura", per inventare le possibilità e le forme proporzionali alla situazione che stiamo vivendo, per tentare di riaprire lo spazio e il tempo che abbiamo di fronte. Perché queste potenzialità sopite difficilmente potranno affiorare oggi dall'interno della dimensione semplificata della politica, della storia applicata, della religione applicata, dell'"informazione" e della "comunicazione". Possono emergere ancora, anche (tra gli altri, tra i mille altri, naturalmente) dagli scrittori che avranno la libertà e il coraggio di infilare questa cruna. Non eroi, non diavoli che fanno girare le ruote, non superuomini, non sartriani e postsartriani vassalli del potere dentro la storia che si illudono di muovere i fili -come quelli che credevano fosse il fumo a spingere in avanti la locomotiva- ma gente inerme, però non annichilita dalla Storia e dal Potere e dalla loro leggenda. Gente senza storia (se la storia è quella cosa che ci viene descritta), senza potere e senza speranza, nel momento in cui potere, storia e speranza dell'uomo stanno saturando e fagocitando se stessi.

Ci sarebbero molte altre cose da dire. Mi fermo qui. Il resto (che è poi la parte infinitamente più grande) tenterò di dirlo da un'altra parte e in un altro modo.